



Haizebegi#10 - Le Livre

Denis Laborde

► To cite this version:

Denis Laborde. Haizebegi#10 - Le Livre : Revue annuelle d'anthropologie de la musique. Haizebegi. Association Haizebegi, 11, 2023, Haizebegi, Denis Laborde, 978-2-9590088-1-8. hal-04535954

HAL Id: hal-04535954

<https://hal.science/hal-04535954>

Submitted on 9 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain



HAIZEBEGI

LES MONDES
DE LA MUSIQUE
MUSIKAREN MUNDUAK

#10

Revue annuelle
d'Anthropologie
de la Musique

haizebegi.eu

Association Haizebegi

12, avenue Gabriel Deluc
64100 Bayonne
haizebegi@gmail.com
www.haizebegi.eu

Directeur de la Publication

Denis Laborde

Comité de rédaction

Talia Bachir-Loopuyt,
ethnomusicologue, Université de Tours

François Bensignor,
Journaliste culturel,
Histoire et Migrations, Paris

Alessandra Ciucci,
ethnomusicologue,
Columbia University, New York

Aitzpea Leizaola,
ethnologue, Euskal Herriko
Unibertsitatea, Donostia

Martin Stokes,
King's College, London

Photographie de l'affiche

Patrick Tosani, La 19^{ième} Pluie, 1987

Conception graphique et mise en page

Magali Etcheverria – Atelier Etcetera

Impression

La Dinamo

ISSN : en cours
ISBN : 978-2-9590088-1-8

Dépôt légal : octobre 2023
© Haizebegi éditions / 12, avenue Gabriel Deluc – 64100, Bayonne

HAIZEBEGI, LES MONDES DE LA MUSIQUE

Revue annuelle d'Anthropologie de la Musique
Publiée par l'association Haizebegi

dans le cadre du Festival
Haizebegi #10, Art – Science – Société

1. LE PROGRAMME DU FESTIVAL HAIZEBEGI #10

2. LES GRANDS ENTRETIENS

3. DOSSIER ROYAUMONT

4. CAHIER SCIENTIFIQUE

5. PROGRAMME DE RECHERCHE CNRS

Haizebegi dans le temps

Le festival Haizebegi célèbre sa 10^e édition. À mesure des années, il a maintenu son double défi : faire de la musique un vecteur d'intelligence des sociétés humaines et en faire un outil de transformation sociale.

Ancrage local, rayonnement international

Un fort ancrage local nous a permis de valoriser de nombreuses créations basques. Une ouverture à l'international nous a permis de faire connaître des initiatives venues d'ailleurs : de Tumaco, sur la côte pacifique de la Colombie ; d'Ushuaia, avec les Yagans et les Selk'nam de Patagonie ; du Grand Nord de l'Arctique, avec les chants de gorge inuits ; et aussi du Maroc, de Côte d'Ivoire, de Tunisie, de Serbie, d'Anatolie, d'Iran, d'Afghanistan, du Manipur, de Bahreïn, de Grande-Bretagne, d'Allemagne, d'Ukraine, de Crête, d'Argentine, du Brésil, de Cuba, de Nouvelle-Calédonie, de La Réunion ou de Madagascar. Au total 120 concerts, dont 18 créations, plus de 80 films, 230 conférences, tables-rondes, débats, 120 workshops et rencontres dans les lycées, les collèges, les instituts médicaux. La pérennisation du stage *Filmer la Musique* avec le BTS Audiovisuel de Biarritz, et la publication annuelle du *Livre du Festival* : 320 pages pour expliquer, partager, découvrir. A mesure de ces années, nous n'avons pas cherché à vous distraire, mais à vous intéresser, en faisant de ce festival une rencontre opportune entre Art, Science et Société.

Musiciennes d'Afghanistan

Lorsqu'en 2010, Ahmad Sarmast fonde l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM), il crée dans le même élan l'orchestre Zohra, un orchestre féminin qui permet à des musiciennes de venir occuper dans l'espace public une place qui n'avait pas été prévue pour elles. Mais le coup d'état des talibans en 2021 inaugure une ère de terreur et de répression pour les femmes afghanes, et pour l'ANIM. A. Sarmast cherche l'aide des démocraties occidentales. Le Portugal lui répond et accorde l'asile aux 300 membres de l'ANIM. Dans un contexte marqué par les politiques restrictives

de l'accueil européen, comment ne pas rendre hommage à cette porte ouverte ? C'est l'objet du concert du 13 octobre au Théâtre Quintau d'Anglet, premier concert de l'Orchestre Zohra après deux années de silence. Ahmad Sarmast sera là avec Constança Simas, directrice musicale de Zohra, par ailleurs cheffe assistante de l'Orchestre de la BBC. Parwana Paikan, Ministre conseillère dissidente à l'Ambassade d'Afghanistan et José Augusto Duarte, Ambassadeur du Portugal, participeront à la table-ronde d'avant-concert, avec le témoignage des musiciennes de Zohra : Qu'est-ce qu'être une femme musicienne en Afghanistan aujourd'hui ?

Ukraine, chanter dans la guerre ?

En 2008, Mariia Oneshchak et Nataliia Rybka-Parkhomenko créent l'ensemble Kurbasy au sein de la célèbre troupe de théâtre expérimental *Les Kurbas* de Lviv (Ukraine). Aujourd'hui, les hommes ont été happés par le conflit armé, le théâtre a été transformé en refuge pour celles et ceux qui fuient le front de l'Est, mais Kurbasy n'a pas renoncé. Réduit à un duo le temps d'une guerre, l'ensemble vient à Bayonne, à Tardets, à Tarnos et dans les écoles du Pays Basque partager la force de résilience des chants traditionnels de la forêt ukrainienne.

Musique dans les camps

The Boat Art Collective a été créé à la fin de l'année 2019 dans le camp de Moria, sur l'île de Lesbos en Grèce, par des personnes venues d'Iran et d'Afghanistan. En août 2021, elles présentent *The Boat*, une performance théâtrale qu'elles filment. Au rythme lancinant de l'attribution des titres de séjour, celles et ceux qui sortent du camp s'installent à Athènes et attendent les autres. À Bayonne, Masume Husseini et Hadi Oladi viennent animer un stage de théâtre pendant une semaine et présenter le film de Lesbos, en collaboration avec le programme *MusiMig* du CNRS.

Le Noble Art de la Boxe

Vous n'attendiez pas la boxe au festival Haizebegi ? C'était sans connaître la force mobilisatrice du club Azkar, au cœur de la Cité Breuer, ni l'enthous-

siasme communicatif de l'Aviron Bayonnais Boxe, ni le charisme de Freddy Saïd Skouma, septuple champion d'Europe et Vice-champion du Monde. Une fête de la boxe s'annonce les 14 et 15 octobre à Lauga sous le parrainage de la Fédération Française de Boxe, de l'Automne de l'Olympiade Culturelle Paris 2024 et de la Fête de la Science du CNRS. Pendant l'été, Saïd Skouma a animé des entraînements, à la Cité Breuer, à l'Aviron Bayonnais, au Conservatoire avec la chorégraphe Zoé Dumont. Ces rencontres ont façonné le programme : préparation physique et technique, handiboxe, combats avec affrontement de batteries – Stéphane Galland contre Nouhem Charliac, chacun allié à un boxeur ou une boxeuse. Et puis, la restitution des stages, avec les collègues Albert Camus et Marracq, les virtuoses de breakdance de Tony Le Guilly, et la publication du livre issu des ateliers d'écriture de Martine Laborde. Et comme un cadeau venu du plus profond de sa carrière de champion, Saïd Skouma dit lui-même des extraits de son livre *Le Corps du Boxeur*, accompagné par le Trio Aka Moon de Fabrizio Cassol qui nous mène au firmament du jazz.

Musique en création

Depuis son origine, le festival Haizebegi prête un intérêt primordial à la création contemporaine. La venue d'Aurélien Gignoux, percussionniste de l'Ensemble Intercontemporain, lauréat des Victoires de la musique classique 2021, inscrit cette dixième édition dans cette dynamique vitale. Dans la nuit du Conservatoire, il convoque le meilleur de la création : Jean-Pierre Drouet, Christian Lauba, Iannis Xenakis, Mark Andre. Disons-le simplement, Pierre-Alain Volondati est le plus grand pianiste de sa génération. Le 28 mai 1983, âgé de vingt ans, il remporte à Bruxelles toutes les récompenses du Concours international Reine Élisabeth de Belgique, du jamais vu dans l'histoire de ce concours. En cumulant ce jour-là les quatre prix du concours, P.-A. Volondati est entré dans la légende. Ce 21 octobre, il interprète pour nous la Fantaisie de Chopin et la Sonate en si mineur de Liszt.

Une éthique participative

Depuis ses débuts, Haizebegi associe le public à ses propositions. Cela passe par des programmes participatifs, des conférences ouvertes à tous, des débats publics, des ateliers, des stages, des rencontres dans les écoles, mais cela passe aussi par la façon-même dont nous concevons l'accueil, en n'hésitant pas à associer le public aux arrangements de dernière minute ! Nous préférons l'improvisation créatrice façon jazz plutôt qu'un gel protocolaire façon orchestre symphonique. Cet allègement des dispositifs permet à chacun et à chacune de rencontrer les scientifiques et les artistes invités, de partager un moment avec chacune d'elles et chacun d'eux, et de le faire dans la langue de son choix. Dans un Pays Basque où le lien à la langue est une question vitale, nous mettons un soin particulier à faire en sorte que chacun puisse parler sa langue. Les étudiantes de l'EHESS se font nos interprètes. Grâce à elles, nos échanges se font en farsi, en dari, en arabe, en ukrainien, en anglais, en basque et cette souplesse des liens est propice au surgissement de l'émotion, là où on ne l'attendait pas forcément.

La 19^{ième} pluie

Vous êtes nombreux à nous interroger sur les affiches Haizebegi qui viennent marquer nos paysages urbains à l'automne. Elles sont le résultat de longs échanges avec des artistes photographes qui acceptent de transformer avec nous une photo d'art en affiche de festival. La photo de cette dixième édition est une image de Patrick Tosani intitulée *19^{ième} Pluie*. Elle s'inscrit dans la série des essais répétés pour « Œfabriquer la pluie » en créant une image ancrée dans la quotidienneté de nos vies, image sonore devenant brusquement silencieuse et livrée dès lors à toutes les lectures métaphoriques. Elle vient aussi nous rappeler la fragilité de l'instant.

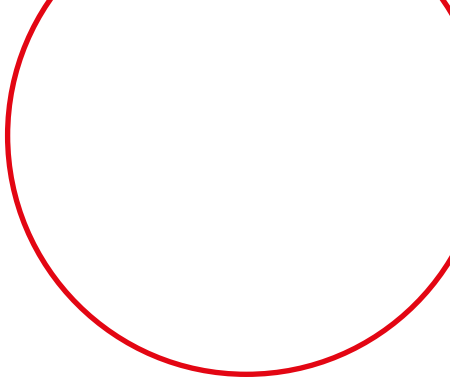
Je vous souhaite de faire ici de belles rencontres.

Denis Laborde,
directeur du festival









Histoire d'une photo

La 19^{ième} Pluie,

par Patrick Tosani

La 19^{ème} Pluie est la représentation d'une scène ordinaire: la pluie. La quotidienneté et la banalité de cette scène transmettent une image de nature, augmentée d'un réalisme concret par sa fluidité, son rythme et sa temporalité. Cette scène d'apparence naturelle est un artifice de studio réalisé sur une table de l'atelier. Cette fabrication de pluie sous-tend l'idée de l'élaboration et de la construction progressive de l'image. Comment construire une image, comment la remplir métaphoriquement ?

L'image dans le cadre du viseur serait un champ perspectif que l'on investirait selon un ordre de travail. L'aspect mouvant, liquide, insaisissable, de la pluie rend la photographie particulièrement nécessaire. Elle va pouvoir l'immobiliser et la fixer. La pluie

est projetée comme une lumière peut être projetée. Elle remplit réellement l'espace par sa dynamique et remplit aussi métaphoriquement l'image par l'écran ou le rideau qu'elle produit. La mise en place de ce travail résulte de la concordance de plusieurs notions développées dans des travaux antérieurs: la dialectique réel-photographie avec la présence très réaliste presque physique des matériaux, mais aussi la question d'un espace investi par la lumière qui se construit sous nos yeux.

La 19^{ème} Pluie est la énième expérience répétée de la mise en espace de la pluie selon les termes évoqués ci-dessus pour laquelle on constate une grande équivalence avec les précédentes mais en l'observant en détail, on remarque aussi une grande singularité liée au temps et à l'instant de son écoulement.

Chaque expérience est unique.

Le développement de ce travail va s'attacher à renforcer le potentiel descriptif de l'image. Que montre l'image?: La pluie rien que la pluie et il y a peu de place pour autre chose. L'observation de son écoulement, dynamique et régulier évoque une rythmique, une écriture, un langage. La variation de l'écoulement de la pluie suggère alors de ponctuer cette écriture par des formes en matière plastique placées sous le flot de l'eau et représentant des virgules, parenthèses, points, apostrophes...

Cela constitue un petit événement dans l'installation car le trajet de l'eau est modifié à la mesure de la signification du signe de ponctuation. Et c'est cette exacte modification qui m'intéresse et qui est décrite. L'installation est par exemple la *pluie entre parenthèses*: l'image devient exactement la pluie entre parenthèses et rien d'autre du moins dans la description. Cette étroite corrélation entre le réel et ce que montre l'image révèle la qualité descriptive des choses amplifiée par le dispositif photographique.

Dans mes photographies, l'isolement des objets par le cadrage, la mise en œuvre des constituants de l'image, l'amplification du regard par l'agrandissement, la précision des points de vue sont les conditions nécessaires pour révéler la potentialité descriptive

d'une chose. Il s'agit d'extraire du réel quelques informations nécessaires et suffisantes à sa perception sensible. La fidélité et la précision de l'enregistrement photographique obligent à être sélectif. On ne peut pas tout montrer au risque de brouiller la perception des choses. Je prends une distance avec une représentation générale du monde afin de limiter les référents de tous ordres. Je focalise mon regard non pour ignorer la réalité mais au contraire l'analyser, en fixer des repères en fonction de son infinie densité.

Cette sélection est devenue un ordre de travail. Elle précède l'enregistrement photographique. Elle devient métaphore de cette spécificité photographique qu'est le cadrage, ce geste qui isole les choses.

Patrick Tosani



Patrick Tosani

Patrick Tosani est né en 1954 à Boissy-l'Aillerie (95). Parallèlement à ses études d'architecture à Paris de 1973 à 1979 (DESA), il développe un travail de recherche sur la photographie dans lequel les questions d'espace et d'échelle sont centrales. Le processus photographique, ses potentialités, ses limites, la relation au réel sont constamment interrogés à travers des séries sur les objets, le corps, les vêtements...

Depuis plus de trente-cinq ans, il fait régulièrement l'objet d'expositions en France et à l'étranger notamment à l'Institute of Contemporary Art de Londres (1987), au Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble (1991), à l'Art Institute de Chicago (1992), à l'ARC, musée d'Art moderne de la ville de Paris (1993), au palais des Beaux-Arts de Charleroi (1994), au Museum Folkwang d'Essen (1997), au musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône (1998), au Centre National de la Photographie à Paris (1998), aux Rencontres d'Arles (2001), à la Maison Européenne de la Photographie à Paris (2011), au Pavillon Populaire à Montpellier (2014), au Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano (2016), à la galerie In Situ/ Fabienne Leclerc à Paris (2017), au musée de l'Orangerie à Paris (2019).

Il participe à de nombreuses expositions collectives dont *Angles of vision : French Art Today*, au Solomon R. Guggenheim Museum à New-York (1986), *Une autre objectivité*, au Centre National des Arts Plastiques à Paris (1988), *Mostra Aperto'90*, XLIV Biennale de Venise (1990), *Warum !*, au Martin Gropius Bau à Berlin (2003), *Les peintres de la vie moderne* au Centre Georges Pompidou à Paris (2006), *Les choses de ce côté du monde*, au MuCEM/ Fort Saint Jean, Marseille (2013), *Formes Simples*, au Centre Pompidou-Metz (2014), *L'œil de l'expert*, au Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône (2016), *Le Spectre du surréalisme*, aux Rencontres d'Arles (2017), *La photographie française existe ...* à la Maison Européenne de la Photographie à Paris (2018).

Ses œuvres sont conservées dans de nombreuses collections publiques et privées en France et à l'étranger.

Il réalise aussi plusieurs commandes publiques à Metz, Paris, Villeurbanne, Beauvais, Liévin. En 2013 à La Friche Belle de Mai à Marseille, il est commissaire avec Pierre Giner de l'exposition «Des images comme des oiseaux», une traversée dans la collection photographique du Centre national des Arts Plastiques.

Lauréat du prix Kodak de la Critique photographique en 1983 et du prix Niépce en 1997, Patrick Tosani a été professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 2004 à 2019.

Il est représenté par la Galerie In situ / Fabienne Leclerc à Paris.

Plus d'informations sont disponibles sur son site : www.patricktosani.com

Photo Patrick Tosani

Sommaire

1. LE PROGRAMME DU FESTIVAL HAIZEBEGI #10, p.14

Mercredi 11 octobre, p.16

Baigori : avant-première du festival : Concert de l'orchestre Zohra,

Judi 12 octobre, p.19

Bayonne, Cité des Arts, Cérémonie d'ouverture / Conférence Hamit Bozarslan / Concert Kurbasy, chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Vendredi 13 octobre, p.23

Anglet, Théâtre de Quincau, Table Ronde « Etre femme musicienne en Afghanistan » / Concert de l'Orchestre Symphonique Zohra (Afghanistan)
Tardets, église Sainte Lucie, Concert Kurbasy chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Samedi 14 octobre, p.28

Bayonne, Cité des Arts, Le Noble Art de la Boxe I : Films, Conférences, autour de Freddy Saïd Skouma / Film : Le combat Mohammed Ali vs. George Foreman, *When we were the kings* (Leon Gast, USA, 1996)

Donostia – Saint-Sébastien : Concert de l'Orchestre Zohra

Dimanche 15 octobre, p.33

Bayonne, Palais des Sports de Lauga, Le Noble Art de la Boxe II : entraînements, combats avec duels de musiciens, danse contemporaine, breakdance, spectacle Melody Boxing (Saïd Skouma, Paul Minthe, Trio Aka Moon : Fabrizio Cassol, Stéphane Galland, Michel Hatzigeorgiou)

Mercredi 18 octobre, p.42

Tarnos, Église des Forges : Concert Kurbasy, chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Judi 19 octobre, p.43

Bayonne, Cité des Arts : Concert, *Tales of new ancient Rhythms*, Bijan Chemirani zarb, saz, percussions, Keyvan Chemirani zarb, santour, percussions, Benjamin Moussay piano, Yvlin violon

Vendredi 20 octobre, p.47

Bayonne, Cité des Arts : Récital Chopin - Liszt, par Pierre-Alain Volondat

Samedi 21 octobre, p.49

Bayonne, Cité des Arts : *La Vie devant elle*, de Manon Loizeau et Elaha Iqbali / Théâtre et Film, *The Boat Art Collective* (Camp de Moria, Île de Lesbos, Grèce)
Récital de percussions, par Aurélien Gignoux

Dimanche 22 octobre, p.52

Bayonne, Cité des Arts : Basa Ahaide, le concert basque de Francfort (Haratago, Kimu Txalaparta et Maddi Oihenart)

2. LES GRANDS ENTRETIENS, p.54

1. Kurbasy, un duo ukrainien en mission diplomatique

François Bensingnor s'entretient avec Mariia Oneshchak et Nataliia Rybka-Parkhomenko, p.56

2. Zohra, un orchestre féminin afghan dans l'exil

Mathilde Morin et Valentine Salazard s'entretiennent avec Ahmad Sarmast, p.68

3. Saïd le magnifique : la boxe corps à corps

Michel Tabet s'entretient avec Saïd Freddy Skouma, p.82

4. Fabrizio Cassol : de Miles Davis à Saïd Skouma, le saxophone transfiguré

François Bensignor s'entretient avec Fabrizio Cassol, p.98

5. Keyvan Chemirani, la musique comme viatique

François Bensignor s'entretient avec Keyvan Chemirani, p.104

6.« Pierre-Alain Volondati, l'un des plus grands génies du piano » (Alexandre Kantorow)

Denis Laborde s'entretient avec Pierre-Alain Volondati, p.120

7.Créer pour exister : faire du théâtre dans le camp de Moria, île de Lesbos (Grèce)

Sofia Bencherif et Alicia Vogt s'entretient avec Masume Husseini et Hadi Oladi, p.134

8.Percussions atypiques

Jérémie Szpirglas s'entretient avec Aurélien Gignoux, p.142

9.Basa ahaide, le chant sauvage des hautes vallées de Soule

François Bensignor s'entretient avec Julien Achiary, p.148

3. DOSSIER ROYAUMONT : Le livre de Frédéric Deval, p.160

1. Petites géométries de l'expérience musicale, de Frédéric Deval, François Bensignor

s'entretient avec Ghislaine Glasson Deschaumes, éditrice du livre (Paris, Creaphis, 2023), p.164

2. Frédéric Deval, l'homme d'une rencontre, Francis Maréchal, p.170

3. Le programme de musiques transculturelles de la Fondation Royaumont, Julie Oleksiak, p.175

4. Du slam à l'Atlas. Un rythme pour s'entendre, Jérémie Szpirglas s'entretient avec Andy Emler (directeur musical) et Frédéric Deval (directeur du Programme musiques orales et improvisées/Fondation Royaumont), p.190

5. Maqam et création à Royaumont, François Bensignor, p.202

6. Frédéric Deval, constructeur de mondes, Denis Laborde, p.210

4. CAHIER SCIENTIFIQUE, p.224

1. Que signifie la Journée internationale de la femme pour les femmes d'Afghanistan ?,

Parwana Paikan, Ministre conseiller, ambassade d'Afghanistan en France [article paru dans *Le Monde*, édition électronique, le 8 mars 2023], p.226

2. Ukraine, an II. Introduction, Hamit Bozarslan & Anne-Lorraine Bujon [préface au dossier *Ukraine, an II* de la revue *Esprit*, mars 2023] p.230

3. Les pratiques artistiques aux espaces-frontières, entre « lieux d'oppression et d'autonomisation » : du camp de Moria à Athènes, Sofia Bencherif p.234

4. L'orchestre Klänge der Hoffnung de Leipzig. Mise en musique des enjeux postmigratoires allemands, Marie de Nicola p.256

5. Un Noël blanc. Espaces sonores européens sur les marchés de Noël berlinois, Nepomuk Riva p.264

6. La fabrique des virtuoses : Une ethnologue dans les classes de piano du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), Sanhita Saha p.278

7. Enquête autour de la Sonate en Si mineur de Liszt : Quant à la mesure 153 arrive cet étonnant « Cantando espressivo », Bruno Moysan p.292

5. PROJET SCIENTIFIQUE, p.334

Projet IRN du CNRS : Ce que peut la Musique en Situation de Migration Forcée / Of What is Music Capable in Situation of Forced Migration, p.336

A young woman with long dark hair is playing a cello. She is wearing a white t-shirt and has a focused expression. The background is a blurred concert hall with wooden paneling. A large white number '01' is overlaid on the left side of the image.

01

Programme
du festival

SOMMAIRE

Mercredi 11 octobre, p.16

Baigorri : avant-première du festival : Concert de l'orchestre Zohra,

Jeudi 12 octobre, p.19

Bayonne, Cité des Arts, Cérémonie d'ouverture / Conférence Hamit Bozarslan / Concert Kurbasy, chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Vendredi 13 octobre, p.23

Anglet, Théâtre de Quintaou, Table Ronde « Etre femme musicienne en Afghanistan »
Concert de l'Orchestre Symphonique Zohra (Afghanistan)
Tardets, église Sainte Lucie, Concert Kurbasy chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Samedi 14 octobre, p.28

Bayonne, Cité des Arts, Le Noble Art de la Boxe I : Films, Conférences, autour de Freddy Saïd Skouma /Film : Le combat Mohammed Ali vs. George Foreman, *When we were the kings* (Leon Gast, USA, 1996)
Donostia – Saint-Sébastien : Concert de l'Orchestre Zohra

Dimanche 15 octobre, p.33

Bayonne, Palais des Sports de Lauga, Le Noble Art de la Boxe II : entraînements, combats avec duels de musiciens, danse contemporaine, breakdance, spectacle Melody Boxing (Saïd Skouma, Paul Minthe, Trio Aka Moon : Fabrizio Cassol, Stéphane Galland, Michel Hatzigeorgiou)

Mercredi 18 octobre, p.42

Tarnos, Église des Forges : Concert Kurbasy, chant polyphonique d'Ukraine (Lviv, Ukraine)

Jeudi 19 octobre, p.43

Bayonne, Cité des Arts : Concert, *Tales of new ancient Rhythms*, Bijan Chemirani zarb, saz, percussions, Keyvan Chemirani zarb, santour, percussions, Benjamin Moussay piano, Yvlin violon

Vendredi 20 octobre, p.47

Bayonne, Cité des Arts : Récital Chopin - Liszt, par Pierre-Alain Volondat

Samedi 21 octobre, p.49

Bayonne, Cité des Arts : *La Vie devant elle*, de Manon Loizeau et Elaha Iqbali / Théâtre et Film, *The Boat Art Collective* (Camp de Moria, Île de Lesbos, Grèce)
Récital de percussions, par Aurélien Gignoux

Dimanche 22 octobre, p.52

Bayonne, Cité des Arts : Basa Ahaide, le concert basque de Francfort (Haratago, Kimu Txalaparta et Maddi Oihenart)

avant-première du festival

Rencontre avec l'Orchestre féminin d'Afghanistan Zohra



Baigorri, salle Plaza Xoko

19h - 20h / Rencontre Être femme musicienne en Afghanistan

avec **Ahmad Sarmast**, fondateur de l'Institut National de Musique d'Afghanistan, **Constança Simas**, directrice musicale de l'Orchestre Zohra et cheffe assistante de l'Orchestre de la BBC & **Parwana Paikan**, Ministre conseillère dissidente, Ambassade d'Afghanistan en France

20h30 / Concert, Musique symphonique d'Afghanistan par l'Orchestre Zohra

premier orchestre féminin d'Afghanistan (Institut National de Musique d'Afghanistan), en exil au Portugal, avec des musiciennes du Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel Pays Basque (Bayonne) et de Musikene, Conservatoire Supérieur du Pays Basque (Saint-Sébastien). Cheffe d'orchestre : **Constança Simas**



Armast Sarmast et les musiciennes de l'orchestre Zohra. Photo : ANIM

Voici à peine plus de deux ans, le 15 août 2021, les Talibans prenaient le pouvoir à Kaboul. L'une de leurs premières tâches fut de fermer l'Afghanistan National Institute of Music (ANIM). Les instruments furent cassés, puis brûlés ; le bâtiment fut détruit, les musiciennes et les musiciens pourchassés. Alors que des exactions se poursuivaient, que des musiciens étaient assassinés, les 273 membres de l'ANIM prirent les chemins de l'exil. Depuis deux ans maintenant, le Portugal accueille l'ANIM en exil. Et les activités reprennent peu à peu (voir plus loin, vendredi 13 octobre). Parmi les 5 ensembles de l'ANIM, l'orchestre Zohra occupe un statut particulier : c'est un orchestre exclusivement féminin qui porte un message à la fois musical et social visant la place des femmes dans l'espace public, en Afghanistan et ailleurs. Le concert de Baigorri est organisé en avant-première du festival. Il vise, comme l'an dernier, à rendre hommage à ce village qui, de longue date, a choisi de pratiquer une politique de l'accueil.

En ouverture du concert, nous invitons le public à rencontrer **Ahmad Sarmast** qui présentera l'histoire de l'Institut ANIM, en présence de **Parwana Paikan** Ministre conseillère auprès de l'Ambassade de la République islamique d'Afghanistan à Paris, qui ne reconnaît pas le pouvoir en place à Kaboul, et de **Constança Simas**, cheffe d'orchestre portugaise qui est aujourd'hui la directrice artistique de l'Orchestre Zohra.

**Tribune de Madame Parwana Paikan,
Ministre Conseillère dissidente à l'Ambassade d'Afghanistan en France**

publiée dans Le Monde le 15 août 2023

Afin d'obtenir des changements en Afghanistan, il faut utiliser tous les leviers économiques et politiques et mettre en œuvre des sanctions dissuasives

La communauté internationale ne doit plus se contenter de « suivre » la situation en Afghanistan, mais lutter plus activement, notamment pour le sort des femmes, affirme, dans une tribune au « Monde », Parwana Paikan, ministre conseillère à l'ambassade d'Afghanistan en France, qui ne reconnaît pas le régime en place à Kaboul. En ce triste anniversaire, deux années après la prise de Kaboul le 15 août 2021 par les talibans, la situation des femmes afghanes est claire comme de l'eau de roche. Les édits implacables des talibans font qu'elles sont aujourd'hui les plus marginalisées du monde, sans statut, complètement effacées, méprisées en tant qu'êtres humains et citoyennes de leur propre pays. Bien que j'exprime ma gratitude pour l'aide humanitaire et le soutien apportés par la communauté internationale au peuple afghan au cours des deux dernières années, notre principale préoccupation reste le fait que l'aide ne peut à elle seule résoudre la crise et ne peut apporter aucun changement significatif et durable dans la vie des Afghans, en particulier dans celle des femmes. La situation actuelle de l'Afghanistan exige un engagement ferme de la part de la communauté internationale, tant en paroles qu'en actes. Les nations connues pour leur attachement aux droits humains, à l'égalité des sexes et à la démocratie doivent montrer l'exemple. La France doit continuer à exercer sa pression diplomatique, en s'engageant auprès de la communauté internationale pour défendre la mise en place d'un gouvernement légitime en Afghanistan, les droits des femmes afghanes, leur sécurité et leur implication dans la vie sociale. Les droits et la dignité des femmes afghanes doivent rester au premier plan de tous les efforts collectifs.

Responsabilité, justice, égalité

Leur voix doit être entendue dans la sphère sociopolitique. Il est impossible d'ignorer les idées, les expériences et les aspirations des Afghanes. Celles-ci devraient avoir la possibilité de s'engager activement dans les processus politiques afin de façonner le destin de leur pays. Il est essentiel de poursuivre la lutte en faveur de leurs droits à être entendues, à avoir leur mot à dire sur la manière dont sont prises les décisions qui affectent leur vie. Le monde devrait se positionner aux côtés des femmes afghanes et des mouvements pro-démocratiques au lieu de s'engager auprès d'une faction qui organise la faillite de notre nation et de ses réalisations durement acquises. La France pourrait user de son influence, de ses ressources et de ses canaux diplomatiques pour exiger la responsabilité, la justice et l'égalité pour le peuple afghan et les femmes afghanes, et pour défendre ses propres principes fondamentaux. Il est temps que le monde cesse de se contenter de « suivre » la situation en Afghanistan, car le contrôle du pays par les talibans constitue une grave menace à l'échelle régionale et mondiale. Il est urgent de mettre en place des sanctions économiques ciblées contre les individus et les entités responsables de violations des droits de l'homme, du terrorisme et de la suppression des libertés fondamentales. La communauté internationale doit s'engager à faire pression d'une seule voix sur les talibans pour qu'ils respectent les droits des femmes et garantissent leur participation effective à la vie publique. Afin d'obtenir des changements positifs en Afghanistan, il faut coordonner les efforts, exploiter les voies diplomatiques, utiliser tous les leviers économiques et politiques et mettre en œuvre des sanctions dissuasives. Enfin, il est essentiel de soutenir la réinstallation et l'asile des femmes et des jeunes filles afghanes dans des pays qui peuvent leur offrir la sécurité et des possibilités de vies meilleures, tout en les préparant à jouer un rôle important dans la prise de décision future pour leur pays.



Ahmad Sarmast

Ahmad Sarmast est un ethnomusicologue afghano-australien. Il est le directeur de l'Institut national de musique d'Afghanistan (ANIM) qu'il a fondé en 2010. Ahmad Sarmast est le sujet d'un documentaire réalisé sur son action en faveur de la musique et des personnes en souffrance en Afghanistan : *Dr. Sarmast's Music School* (Polly Watkins et Beth Frey, 2012). En

2018, Ahmad Sarmast et l'Institut national afghan de musique reçoivent le Prix Polar Music. Depuis 2021, il vit au Portugal avec les professeurs et les musiciennes et les musiciens de l'ANIM, qui a obtenu l'asile politique au Portugal.

Photo : Ahmad Sarmast et les musiciennes de l'orchestre Zohra. Photo : ANIM



Constança Simas

Constança Simas est une cheffe d'orchestre portugaise qui vient de faire ses débuts à la tête de l'Orchestre Gulbenkian. Cette saison, elle dirige également le National Youth Orchestra of Great Britain (NYO). Elle est la chef d'orchestre et la directrice artistique de l'Orchestre Zohra pour 2023/2024, où elle

est également responsable de l'enseignement de la direction d'orchestre à de jeunes femmes afghanes. Photo : DR



Parwana Paikan

Mme Parwana Paikan est Ministre conseillère à l'Ambassade d'Afghanistan en France. L'ambassade ne reconnaît pas les autorités afghanes qui ont pris le pouvoir à Kaboul le 15 août 2021. Mme Paikan a été directrice générale adjointe de la direction des droits humains et des affaires internationales des femmes au Ministère afghan des affaires étrangères. En 2019,

elle rejoint l'Ambassade de la République islamique d'Afghanistan en France comme Ministre Conseiller. Elle s'implique désormais dans des ONG et des réseaux internationaux pour être la voix des femmes et des filles afghanes qui ont perdu leurs acquis avec l'arrivée des Talibans.

Photo : Parwana Paikan lors d'un débat à Sciences-Po Paris le 19 mai 2022.

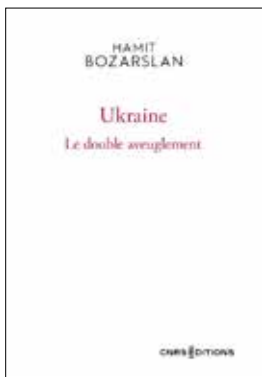
Crédit : Sciences-Po



Bayonne, Cité des Arts

18h - 19h / Cérémonie d'ouverture du festival

animée par **Denis Laborde**, directeur du festival. En présence des représentants des institutions partenaires du festival et d'**Edgar Nicouleau**, directeur du CRR de Bayonne, **Miren Egaña**, directrice de Musikene, Conservatoire de Musique du Pays Basque (Saint-Sébastien), **Delphine Etchepare**, directrice de l'École Supérieure d'Art Pays Basque, une représentante du groupe de mécènes **Haizebegi Batzordea**, puis **Ahmad Sarmast**, fondateur et directeur de l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM) en exil au Portugal, **Mariia Oneshchak** et **Nataliia Rybka-Parkhomenko**, actrices et chanteuses du duo Kurbasy. Traduction consécutive de l'ukrainien par **Louise Henry**
Traduction consécutive du dari (Afghanistan) par **Parand Danesh**
Buffet & Chocolat chaud offert par
Chocolat Pascal, Bayonne



Hamit Bozarslan, *Ukraine, le double aveuglement*. Paris, éd. du CNRS

19h30 / Conférence : Ukraine, le double aveuglement

par **Hamit Bozarslan**, historien, EHESS, autour de son livre paru aux éditions du CNRS (Paris, 2023).



Duo Kurbasy. Photo : Valentina Zalevska

20h30 / Concert : Chants polyphoniques de la Forêt ukrainienne,

par le **Duo Kurbasy (Nataliia Rybka-Parkhomenko & Mariia Oneshchak**, Théâtre *Les Kurbas*, Lviv, Ukraine)
En 2008, M. Oneshchak et N. Rybka-Parkhomenko participent à la création de l'ensemble Kurbasy au sein de la célèbre troupe de théâtre expérimental *Les Kurbas* de Lviv (Ukraine). Aujourd'hui, les hommes ont été happés par le conflit armé, le théâtre a été transformé en refuge pour celles et ceux qui fuient le front de l'Est, mais Kurbasy n'a pas renoncé. Réduit à un duo le temps d'une guerre, l'ensemble vient au Pays Basque partager la force de résilience des chants traditionnels de la forêt ukrainienne.

Traduction consécutive de l'ukrainien : **Louise Henry**

Paroles et musique : traditionnelles
Arrangements : Nataliia Rybka-Parkhomenko & Mariia Oneshchak

PROGRAMME DU CONCERT KURBASY

1. *Zamovliannia vesny* (L'enchantement du printemps), chanson printanière «vesnyanka» du Plateau de Podolie, dans la région centre-ouest de l'Ukraine, à la frontière de la Moldavie. Ces chansons n'étaient chantées que par les filles, à plein voix, en plein air.
2. *Pytalasia nenka dochky* (La mère demande à sa fille), chanson de printemps
3. *Rozlylysia Vody na chotvry brody* (Les eaux coulent dans quatre gués), chanson de printemps
4. *Ya ptychka-nevelychka* (Je suis un petit oiseau), chant lyrique de la région de Kiev - chanson profane pour ensemble ou chœur à trois voix, populaire en Ukraine aux XVI^e et XVIII^e siècles. Chanson sur l'amour, où un petit oiseau et un faucon jouent le rôle d'amants.
5. *A vzhe tomu sim lit bude* (Cela fait sept ans), ballade de Bukovyna racontant l'histoire mythologique d'un soldat ukrainien qui parle à sa mère, transformée en oiseau, qui croyait son fils disparu après son service militaire et ne l'attendait plus.
6. *Oi, shcho zh to za svit nastav* (Quel drôle de monde), ballade racontant la triste histoire d'un fils qui a chassé sa mère de la maison, après quoi la famille a été submergée de problèmes et de catastrophes qui ont provoqué la mort du fils.
7. *Chyia to dolyna* (Quelle est cette vallée?), chanson lyrique sur un triangle amoureux: une fille est tombée amoureuse d'un cosaque, qui a une femme et trois enfants.
8. *Kolyskovi* (Berceuses), deux berceuses ukrainiennes accompagnées de cloches tibétaines avec les 4 éléments des carillons Koshi.
9. *Bilia richky, bilia brodu* (Au bord de la rivière, au bord du gué), chanson de Lemkos à propos d'une fille infidèle. Les Lemkos sont l'un des quatre principaux groupes ethniques de l'Est des Carpates. Leur territoire s'étend en Ukraine, en Pologne et en Slovaquie. Les Lemkos ont été victimes de l'Opération Vistule menée par les forces polonaises qui a conduit au déplacement forcée de 700 000 Ukrainiens autochtones de Lemkivshchyna, Nadsyan, Kholmshchyna, Podlyaschy du Sud, Lyubachivshchyna, Boykivshchyna de l'Ouest dans la période 1944-1951.
10. *Oi, vershe, mий vershe* (Ô, montagnes, Mes montagnes). C'est l'une des plus célèbres chansons des Lemkos. Elle raconte les pensées d'une jeune fille qui regrette d'avoir quitté sa mère et d'être tombée amoureuse d'un homme aux sourcils noirs.
11. *V nediliu rano* (Tôt le dimanche), chanson de Lemki sur l'amour passionné, le grand amour et la grande jalousie. Ici, une jeune femme est prête à tuer sa rivale pour son amant.
12. *Iz-za hory voter viie* (Le vent souffle de la montagne). Une chanson printanière de la région de Poltava, une ville de 300 000 habitants au sud-est de Kiev. Ces chansons des temps anciens permettaient aux jeunes filles d'invoquer le printemps et de réveiller la nature. Mais elles portent aussi des trames narratives à visée d'édification morale, comme dans cette chanson dans laquelle une femme avec deux enfants attend son mari sans jamais perdre espoir.
13. *Oi, lisu, lisu - Oi, perepelychko - Rano-rano* Ô Forêt - Ô Caille des Bois - De bonne heure et de bonne humeur). Trois chansons de Polésie, région du nord de l'Ukraine qui s'étend aussi sur les territoires de la Pologne, de la Biélorussie et de la Russie. Ces chansons sont accompagnées à la shruti-box (surpeti), instrument de musique indien à anches libres qui se présente comme un harmonium sans clavier. C'est un guide chant aux bourdons variables actionnés par un soufflet manuel.
14. *Zberimosia rode* (Rassemblons ma couvée), chanson de Polésie que l'on chante aux hommes lorsqu'ils s'engagent pour devenir soldats.



Hamit Bozarslan

Né à Lice, dans la région de l'Anatolie du sud-est, au cœur du Kurdistan septentrional, Hamit Bozarslan est historien et politiste, spécialiste du Moyen-Orient et de la question kurde. Après un premier doctorat d'histoire conduit à l'EHESS sous la direction de François Furet (*Courants d'idée dans l'Empire ottoman, 1908-1918*), il obtient un doctorat de l'Institut de Sciences Politiques de Paris sous la direction de Rémi Leveau (*États et minorités au Moyen-Orient : La régionalisation de la question kurde*). Ancien allocataire de recherche au Centre Marc Bloch à Berlin et à l'Université de Princeton, Hamit Bozarslan est aujourd'hui Directeur d'études à l'EHESS. Il est l'auteur de *l'Histoire de la Turquie de l'Empire à nos jours* (Tallandier, 2015), de *Révolution et état de violence. Moyen-Orient 2011-2015* (CNRS, 2015) et vient de publier *Ukraine, le double aveuglement* (Paris, CNRS Éditions, 2023).



Mariia Oneshchak

Mariia Oneshchak fait partie de la troupe du théâtre Les Kurbas de Lviv (Ukraine). Diplômée de l'Université nationale Ivan Franko de Lviv, elle a suivi les cours de la faculté de culture et d'arts, le cours d'art dramatique de V. Kuchynskyi (2005) et de l'Institut d'enseignement postuniversitaire de l'université nationale Ivan Franko Lviv (2010). Elle est cofondatrice et chanteuse du groupe Kurbasy et soliste du groupe *Orchestra of feelings*. Photo : Théâtre Les Kurbas, Lviv (Ukraine)



Nataliia Rybka-Parkhomenko

Nataliia Rybka-Parkhomenko est une actrice de la troupe du théâtre Les Kurbas, de Lviv. Elle est l'une des actrices les plus honorées d'Ukraine. Diplômée de l'Institut « Culture et arts Ivan Kotliarevskyi » de Kharkiv (2000), elle a fait partie de la troupe du théâtre « P. S. » (2000-2006) puis du théâtre Taras Shevchenko de Kharkiv (2006-2009). Depuis 2006, elle est actrice au théâtre Les Kurbas de Lviv. En 2004-2006, elle a enseigné l'art dramatique à l'Institut de la culture et des arts Ivan Kotliarevskyi de Kharkiv. Elle est par ailleurs chanteuse et musicienne du groupe Kurbas. Photo : Théâtre les Kurbas, Lviv (Ukraine)



Louise Henry

Louise Henry est franco-britannique et originaire de Rennes. Diplômée de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (l'ESIT, à Paris), elle traduit de l'ukrainien, du russe et de l'anglais vers le français et travaille régulièrement pour des médias français comme ukrainiens. C'est en 2017, au cours de ses études de russe à l'université de Rennes 2, qu'elle découvre l'Ukraine. Elle y séjournera ensuite tous les ans et vivra une année à Kyiv. Lors du festival Haizebegi #9, elle a accompagné au Pays Basque l'ensemble vocal du Musée Ivan Honchar de Kiev.



Anglet, Grande salle du Théâtre du Quintauo

Le 15 août 2021, les Talibans prennent le pouvoir à Kaboul. Ils inaugurent une ère de terreur pour les femmes d'Afghanistan et ferment l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM). Les instruments sont cassés, le bâtiment détruit, les musiciennes et les musiciens pourchassés, assassinés. Les 273 membres de l'ANIM fuient sur les chemins de l'exil. Ahmad Sarmast, fondateur et directeur de l'ANIM, lance à ce moment un appel à la communauté internationale. Quelle démocratie occidentale accepterait d'accueillir l'ANIM ? **Le Portugal répond.** Dès lors, Lisbonne devient le point de ralliement : que toutes les étudiantes et les étudiants de l'ANIM essaient de rejoindre le Portugal par tous les moyens. Un réseau de solidarité d'une ampleur exceptionnelle se met en place. Le Qatar prend sa part dans le dispositif, Daniel Ek, fondateur de Spotify, affrète un avion spécial. Aujourd'hui les musiciennes et les musiciens sont réunis à Braga et à Guimarães. Les répétitions ont repris. L'orchestre Zohra est reconstitué. Il nous offre ce soir le premier concert de l'exil, après deux ans de silence forcé. Dans un moment où l'Europe durcit ses politiques de l'hospitalité, au moment où le règlement de Dublin réduit l'asile à « une charge » qu'il faudrait répartir entre les États membres de l'Union Européenne, voilà que le Portugal nous adresse un message fort qui installe l'asile au cœur de notre humanité. Ce soir, l'orchestre Zohra témoigne de la force de résilience de la musique.

Ce soir, la plus haute autorité du Portugal en France, José Augusto Duarte, Ambassadeur de la République portugaise, est là pour nous dire : « N'ayez pas peur ».

18h30 - 20h / Table Ronde **Être femme musicienne en Afghanistan**

avec **M. Ahmad Sarmast**, fondateur de l'Institut National de Musique d'Afghanistan, **Mme Parwana Paikan**, Ministre conseiller, Ambassade d'Afghanistan en France, **M. José Augusto Duarte**, Ambassadeur de la République portugaise en France, **Mme Constança Simas**, cheffe d'orchestre, directrice artistique de l'Orchestre Zohra



Orchestre Zohra. Photo : Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM)

20h30 / Sous la présidence de **Monsieur l'Ambassadeur de la République du Portugal en France et de Madame Parwana Paikan, Ministre Conseillère, Ambassade dissidente d'Afghanistan** **Concert, Musique symphonique d'Afghanistan par l'Orchestre Zohra**

Cheffe d'orchestre : **Constança Simas**, directrice musicale de l'orchestre Zohra (2023-24) & cheffe assistante de l'Orchestre de la BBC



20h30 / Concert Chants polyphoniques de la Forêt ukrainienne,

par le **Duo Kurbasy (Nataliia Rybka-Parkhomenko & Mariia Oneshchak,**
Théâtre Les Kurbas, Lviv, Ukraine)
Malgré la guerre russe, l'ensemble
Kurbasy reste en Ukraine et se
contente de brèves tournées à
l'étranger pour porter une parole

artistique ukrainienne. Les hommes,
eux, ne peuvent plus quitter le pays.
Alors les Kurbasy se présentent sous
forme de duo pour chanter les chants
de tradition de la forêt ukrainienne.
Traduction consécutive pendant le
concert : **Louise Henry**
Paroles et musique : traditionnelles
Arrangements : Nataliia Rybka-
Parkhomenko & Mariia Oneshchak

PROGRAMME DU CONCERT DE L'ORCHESTRE ZOHRA

1. *Raiponce*, film d'animation (Disney, 2010) : La Danse du Royaume. Musique : Alan Menken
2. *Mera Joota Hai Japani* (Mes chaussures sont japonaises) est une chanson hindi très célèbre. Musique : Shankar Jaikishan. Paroles : Shailendra. Elle est écrite en 1955 pour le film de Shree 420. Elle a été interprétée par Raj Kapoor, la star de Bollywood. Dans cette chanson, le narrateur dit sa fierté d'être indien, même si ses habits viennent d'ailleurs. La chanson fut considérée comme une incarnation de la souveraineté nationale de l'Inde qui venait alors d'accéder à son indépendance (1947). Cette chanson valorise l'idéal internationaliste qui permet seul de construire un monde meilleur. Dans la première partie de ses Versets sataniques (1988), Salman Rushdie fait chanter cette chanson à Gibreel Farishta alors qu'il est en train de tomber d'un avion d'Air India (attentat du 23 juin 1985).
3. *Chasme Sia Dari*, chanson Populaire d'Afghanistan (Ahmad Zahir)
4. *Sta Da Bangro Shrang*, chanson patchoune des régions du sud-est de l'Afghanistan (Sardar Ali Takkar & Nashenas).
5. *Saqi ba khodan* Chanson phare du groupe Kaboul Ensemble (Khaled Arman)
6. *In Gham-e-be Haya* (Un chagrin audacieux). Musique : Ustad Salim Sarmast, musicien, compositeur et chef d'orchestre célèbre en Afghanistan, père de Ahmad Sarmast. Paroles : Je suis une femme, je mérite d'avoir une voix / Je devrais être heureuse en moi-même sans mauvaises pensées / Chaque jeune fille doit savoir qu'elle est belle / Chaque jeune fille devrait savoir qu'elle est forte / Mais quand une fille est traitée sans respect, elle perd sa liberté / Moi, je veux ma liberté, je dois vivre / Quand vivrons-nous en paix ? / Avec le bonheur dans l'âme / Plus de goût pour le chagrin / Quel est l'héritage que nous laisserons ? / Un jour nous goûterons à la liberté
7. *Valse des Setos d'Estonie*. La région appelée aujourd'hui Setomaa est une région du sud-est de l'Estonie et de la Russie occidentale.
8. *Danse norvégienne*
9. *Gul-e-seb* Cette chanson traditionnelle afghane a fait la célébrité d'Aryana Sayeed lorsqu'elle l'enregistra en 2011. Aryana Sayeed est chanteuse et elle est une personnalité de la télévision afghane. Elle chante en pachtou et en dari, les deux langues officielles d'Afghanistan. Elle est l'une des artistes musicales les plus célèbres d'Afghanistan. Militante des libertés et des droits des femmes, elle a été plusieurs fois menacée de mort. En août 2021, elle quitte l'Afghanistan à la suite du retour des Talibans au pouvoir.
10. *Pistachio*
11. *Paymana bede*, musique traditionnelle d'Afghanistan
12. *Hoe Down*, extrait du ballet Rodeo (Aaron Copland, 1943).



Jose Augusto Duarte

Né à Lisbonne, son Excellence Jose Augusto Duarte est diplômé en relations internationales de l'Institut supérieur des sciences sociales et politiques de l'Université technique de Lisbonne. Il exerce ensuite des responsabilités au sein du cabinet du Ministre des Affaires étrangères avant d'être nommé en 1995 à l'Ambassade du Portugal à Washington. Il intègre ensuite la représentation permanente auprès de l'Union européenne à Bruxelles avant de devenir Premier secrétaire de l'ambassade en 1998 puis chef de cabinet du secrétaire d'État aux affaires européennes. En 2005, il est chef de cabinet du Ministre des Affaires étrangères. Après un passage par l'Ambassade du Portugal à Madrid, il est directeur des services de l'Afrique subsaharienne de la direction générale de la politique étrangère. En 2011, il est fait Ministre plénipotentiaire. En 2017, il est nommé Ambassadeur du Portugal en Chine après avoir représenté son pays au Mozambique. Le 13 janvier 2023, Son Excellence Jose Augusto Duarte a remis au Président de la République les Lettres de créance qui l'accréditent comme Ambassadeur du Portugal en France.

Photo : Ambassade de la République du Portugal en France



Parand Danesh

Parand Danesh est doctorante en Études politiques à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Sa recherche porte sur les effets psychosociaux des représentations du sacrifice dans l'Iran contemporain. Sa thèse s'intéresse au rôle normatif de la figure du « martyr » depuis l'avènement de la Révolution Iranienne en 1979 et son influence sur la construction d'identités politiques polarisées au sein de la société civile iranienne. Elle est affiliée au Centre d'Études Sociologiques et Politiques Raymond Aron (CESPRA) et est actuellement Fellow au Max Planck Institute for Human Development de Berlin au sein du Center for the History of Emotions, où elle effectuera son post-doctorat en 2024. Elle fait partie depuis 2021 du comité de pilotage du Réseau International des Chercheurs à l'Épreuve des violences Extrêmes (RICEVE).



Ahmad Sarmast

Ahmad Sarmast est un ethnomusicologue afghano-australien. Il est le directeur de l'Institut national de musique d'Afghanistan (ANIM) qu'il a fondé en 2010. Ahmad Sarmast est le sujet d'un documentaire réalisé sur son action en faveur de la musique et des personnes en souffrance en Afghanistan : *Dr. Sarmast's Music School* (Polly Watkins et Beth Frey, 2012). En

2018, Ahmad Sarmast et l'Institut national afghan de musique reçoivent le Prix Polar Music. Depuis 2021, il vit au Portugal avec les professeurs et les musiciennes et les musiciens de l'ANIM, qui a obtenu l'asile politique au Portugal.

Photo : Ahmad Sarmast et les musiciennes de l'orchestre Zohra. Photo : ANIM



Constança Simas

Constança Simas est une cheffe d'orchestre portugaise qui vient de faire ses débuts à la tête de l'Orchestre Gulbenkian. Cette saison, elle dirige également le National Youth Orchestra of Great Britain (NYO). Elle est la chef d'orchestre et la directrice artistique de l'Orchestre Zohra pour 2023/2024, où elle

est également responsable de l'enseignement de la direction d'orchestre à de jeunes femmes afghanes. Photo : DR



Parwana Paikan

Mme Parwana Paikan est Ministre conseillère à l'Ambassade d'Afghanistan en France. L'ambassade ne reconnaît pas les autorités afghanes qui ont pris le pouvoir à Kaboul le 15 août 2021. Mme Paikan a été directrice générale adjointe de la direction des droits humains et des affaires internationales des femmes au Ministère afghan des affaires étrangères. En 2019,

elle rejoint l'Ambassade de la République islamique d'Afghanistan en France comme Ministre Conseiller. Elle s'implique désormais dans des ONG et des réseaux internationaux pour être la voix des femmes et des filles afghanes qui ont perdu leurs acquis avec l'arrivée des Talibans.

Photo : Parwana Paikan lors d'un débat à Sciences-Po Paris le 19 mai 2022.

Crédit : Sciences-Po



Ensemble Kurbasy

Lors de sa fondation en 2009, l'Ensemble Kurbasy était un quintette mixte, issu de la troupe du Théâtre expérimental Les Kurbas de Lviv, en Ukraine. À la suite de la pandémie et de la guerre, le groupe est devenu un duo féminin. **Nataliia Rybka-Parkhomenko** et **Mariia Oneshchak** puisent aujourd'hui dans l'abondant répertoire de chansons traditionnelles et populaires ukrainiennes les ressources permettant d'élaborer un spectacle conçu sur le thème des « chants de la forêt ». **Mariia Oneshchak** est originaire de l'Ouest ukrainophone, **Nataliia Rybka-Parkhomenko** de l'Est russophone. Ensemble, elles harmonisent leurs voix singulières en mobilisant cette technique si particulière des chants de gorge. En renouvelant les répertoires traditionnels, elles entendent défendre l'unité culturelle de leur terre agressée. Leur spectacle veut être un manifeste pour un art libre, serein, porteur d'une grande émotion.



Louise Henry

Louise Henry est franco-britannique et originaire de Rennes. Diplômée de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (l'ESIT, à Paris), elle traduit de l'ukrainien, du russe et de l'anglais vers le français et travaille régulièrement pour des médias français comme ukrainiens. C'est en 2017, au cours de ses études de russe à l'université de Rennes 2, qu'elle découvre l'Ukraine. Elle y séjournera ensuite tous les ans et vivra une année à Kyiv. Lors du festival Haizebegi #9, elle a accompagné au Pays Basque l'ensemble vocal du Musée Ivan Honchar de Kiev.

Le Noble Art de la Boxe I

Fête de la Science, avec le parrainage de la Fédération Française de Boxe, dans le cadre de L'Automne de l'Olympiade Culturelle Paris 2024



**Bayonne, Cité des Arts,
autour de Freddy Saïd Skouma**

15h-16h / Table ronde

Ce que peut la Boxe rencontre à propos du projet Haizebegi #10

avec **Zoé Dumont**, chorégraphe ;
Martine Laborde, ateliers d'écriture ;
Michel Tabet, ethnologue, réalisateur ;
Hervé Ibaremborde, boxeur (Aviron Bayonnais) ; **Kadiri Laaroussi**, coach Full Contact, Azkar

Dans *Le Corps du Boxeur*, Freddy Saïd Skouma fait retour sur son parcours de vie : un chemin initiatique rythmé comme un combat. Né à Casablanca, il grandit à Fumel, à Cahors, découvre un talent pour le Noble art de la boxe. Il l'explore et fait de son corps « un corps de boxeur ». Résultat : septuple champion d'Europe, vice-champion du monde, et aujourd'hui, l'écriture comme une pratique de l'urgence.

16h-16h30 / Documentaire sonore : Saïd Skouma

par **Michel Tabet**, ethnologue (CNRS, Collège de France) et réalisateur



Saïd Skouma, Cynthia Lauvergeon, Maëva Ibaremborde, Stéphane Hadjeras, Michel Tabet, Zoé Dumont. Photos : DR

17h-18h30 / Table ronde

Le Noble Art de la Boxe

avec **Saïd Skouma**, septuple Champion d'Europe, vice-champion du monde des Super Welter ; **Cynthia Lauvergeon**, vice-championne de France de Boxe, journaliste de sport ; **Maëva Ibaremborde**, boxeuse (Aviron Bayonnais) ; **Stéphane Hadjeras**, historien, Université Besançon, auteur de *Georges Carpentier : l'incroyable destin d'un boxeur devenu star*. Paris, Nouveau Monde. Rencontre animée par Denis Laborde, CNRS

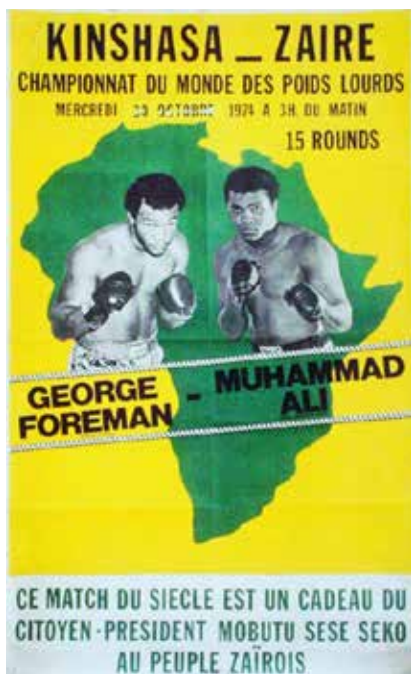


Le combat Drayton Skouma, Cannes, 27 mars 1987. Images d'archives, Fédération française de Boxe.

19h-20h / Film : Le combat Buster Drayton / Freddy Saïd Skouma

championnat du Monde Super Welter, Cannes, 27 mars 1987 commenté par Saïd Skouma en sa présence.

Mars 1987. Saïd Skouma combat pour le titre de champion du monde contre Buster Drayton. A la neuvième reprise, alors qu'il est en train de gagner le combat, son entraîneur, le mythique Jean Bretonnel, jette l'éponge. Pour nous, ici à Bayonne, Saïd Skouma commente en direct son combat contre Drayton.



Affiche du combat Mohammed Ali vs. George Foreman. Titre de champion du Monde, Kinshasa (Zaïre), 30 octobre 1974.

20h30 / Film **Le combat Mohammed Ali vs. George Foreman**, *When we were the kings* (Leon Gast, USA, 1996, VOST),

en présence de Saïd Skouma.

Présentation par Stéphane Hadjeras

En 1974, à Kinshasa, capitale du Zaïre, a lieu une rencontre historique entre les deux poids lourds les plus réputés des Etats-Unis, Mohammed Ali, alias Cassius Clay, et George Foreman.

A trente-deux ans, Ali va tenter de reconquérir le titre de champion du monde face à Foreman, vingt-cinq ans, auréolé de ses victoires sur Frazier et Norton. Le 30 octobre, le stade de Kinshasa ouvre ses grilles à 3 heures du matin.



Saint-Sébastien Donostia, Conservatoire Supérieur de Musique du Pays Basque, Musikene

18h / Rencontre

avec **M. Ahmad Sarmast**, fondateur de l'Institut National de Musique d'Afghanistan, Mme **Parwana Paikan**, Ministre conseillère, Ambassade d'Afghanistan en France & **Constança Simas**, directrice artistique de l'orchestre Zohra & Cheffe assistante de l'Orchestre de la BBC

19h / Concert, **Musique symphonique d'Afghanistan, par l'Orchestre Zohra**,

premier orchestre féminin d'Afghanistan (Institut National de Musique d'Afghanistan), en exil au Portugal, avec des musiciennes du Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel Pays Basque et de Musikene, Conservatoire Supérieur du Pays Basque (Saint-Sébastien)
Cheffe d'orchestre : **Constança Simas**



Orchestre Zohra. Photo : ANIM



Freddy Saïd Skouma

7 fois champions d'Europe (de 1985 à 1991) et 2 fois Vice-champion du monde (1986 et 1987), Saïd Skouma a marqué de son empreinte la boxe mondiale des années 1980. Passé professionnel en 1981, il met un terme à sa carrière en 1993 et se consacre au coaching. Mû par une irrésistible envie de partager, Skou-

ma est également l'auteur d'un livre remarqué sur son parcours sportif, *Le corps du boxeur* (Pauvert, 2001), qui a inspiré une collaboration avec Michel Portal et Daniel Humair (2008). Car outre sa droite, Skouma est aussi un passionné de musique (classique, jazz, rock) et de mots.



Cynthia Lauvergeon

Cynthia Lauvergeon est née à Sainte Etienne en 1987. C'est à l'âge de 25 ans qu'elle découvre la boxe. Elle décèle assez tôt en elle un talent pour ce sport et décide de s'y consacrer pleinement. La boxeuse devient une athlète confirmée en à peine 4 ans et pratique la discipline à haut niveau. Elle intègre l'équipe de France

de Boxe en 2017. En parallèle de son sport, Cynthia Lauvergeon suit également des études de journalisme. Elle obtient une licence en 2016 et fait du journalisme de sport son cœur de métier. Elle travaille pendant deux ans au sein de la rédaction SFR Sport 5 devenue aujourd'hui RMC Sport Combat. Si elle s'illustre avec compétence dans les analyses et commentaires sportifs, la quête permanente de nouvelles formes d'expression l'anime. Elle développe une appétence particulière pour les formes de documentaires. En 2017, elle se lance dans l'écriture de son premier documentaire *Yves Landu, You Know* qui raconte le parcours d'un combattant de MMA (Arts Martiaux Mixtes). Ce court-métrage de 26 minutes est diffusé par RMC SPORT la même année. Cynthia Lauvergeon s'intéresse alors à une situation paradoxale : comment est-il possible qu'à Cuba, les femmes n'ont pas le droit de boxer alors que le pays compte une solide tradition de boxe et que ses boxeurs comptent parmi les meilleurs au monde ? Elle réalise alors un deuxième documentaire. *La Révolution au bout des Gants* (2023) raconte le trajet de vie de Nelsy Torres, une boxeuse cubaine déterminée à braver tous les interdits pour réaliser son rêve. Cynthia Lauvergeon entretient des rapports riches à la fois confiants et intimes avec de nombreux acteurs du milieu sportif avec qui elle partage des histoires fortes et singulières. Des aspects qui deviennent les partis pris sur lesquels reposent ses films.



Maëva Ibaremborde

Maëva Ibaremborde, boxeuse à l'Aviron Bayonnais omnisports. Elle a commencé à pratiquer la boxe à l'âge de 24 ans. En 5 ans, elle a remporté treize combats. Elle a fait une ascension rapide jusqu'aux quarts de finales des championnats de France 2022. Elle est vice-championne d'Aquitaine 2023 qui lui permet

de préparer son entrée dans une carrière professionnelle désormais. En attendant, quand elle ne boxe pas, Maëva Ibaremborde exerce le métier d'esthéticienne.



Stéphane Hadjeras

Stéphane Hadjeras est docteur en histoire contemporaine, chercheur associé au centre Lucien Febvre (EA2273) à l'Université de Besançon et responsable du Comité Histoire au sein de la Fédération Française de boxe. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle de la Belle Époque et de l'entre-deux guerres, principalement l'histoire de la boxe anglaise.

Elles recoupent d'autres champs comme l'histoire de la violence, l'histoire du corps, l'histoire des relations internationales, l'histoire de l'immigration et l'histoire des arts. En 2021, il a publié aux éditions Nouveau Monde, la biographie du boxeur Georges Carpentier. Intitulé, *Georges Carpentier. L'incroyable destin d'un boxeur devenu star*, l'ouvrage a été récompensé du prix du document sportif par l'Association des Écrivains Sportifs et du prix Lucien Febvre par l'Association du Livre et des Auteurs Comtois. Passionné de boxe, Stéphane Hadjeras est également entraîneur, diplômé d'état, de boxe anglaise.



Michel Tabet

Michel Tabet est anthropologue et réalisateur, chargé de recherche au CNRS. Il travaille dans le monde arabe. Il a réalisé des films sur les rituels de l'Achoura à Nabatiyya (Sud-Liban), du mawlid de Timimoun (Algérie), sur des parcours de migrants bangladais à Beyrouth. Ses travaux visent aussi la danse et la musique : avec le collectif Topophonie investissant des espaces

urbains ou naturels, avec le danseur de Buto Atushi Taknouchi dont il documente le travail par des enregistrements de performance ou des productions de vidéos-danses. Il travaille aujourd'hui à une anthropologie audiovisuelle du désastre à Beyrouth au sein du Laboratoire d'Anthropologie Sociale du Collège de France. Depuis 2006, il dirige le stage *Filmer la Musique* du festival Haizebegi en partenariat avec le BTS audiovisuel du Lycée René Cassin (Bayonne – Biarritz).



Orchestre Zohra

Voici à peine plus de deux ans, le 15 août 2021, les Talibans prenaient le pouvoir à Kaboul. L'une de leurs premières tâches fut de fermer l'Afghanistan National Institute of Music (ANIM). Les instruments furent cassés, puis brûlés; le bâtiment fut détruit, les musiciennes et les musiciens pourchassés. Alors que des exactions se poursuivaient, que des musiciens étaient assassinés, les instruments brûlés, les 273 membres de l'ANIM prirent les chemins de l'exil, où ils purent. Depuis deux ans maintenant, le Portugal accueille l'ANIM en exil. Et les activités reprennent peu à peu (voir plus loin, le vendredi 13 octobre). Parmi les 5 ensembles de l'ANIM, l'orchestre Zohra occupe un statut particulier: c'est un orchestre exclusivement féminin qui porte un message à la fois musical et social, sur la place de la femme dans l'espace public, en Afghanistan et ailleurs. Le concert de Baigorri est organisé en avant-première du festival. Il vise, comme l'an dernier, à rendre hommage à ce village qui, de longue date, a choisi de pratiquer une politique de l'accueil.

Photo: ANIM



Ahmad Naser Sarmast

Ahmad Sarmast est un ethnomusicologue afghano-australien. Il est le directeur de l'Institut national de musique d'Afghanistan (ANIM) qu'il a fondé en 2010. Ahmad Sarmast est le sujet d'un documentaire réalisé sur son action en faveur de la musique et des personnes en souffrance en Afghanistan: Dr. Sarmast's Music School (Polly Watkins et Beth Frey, 2012). En 2018, Ahmad Sarmast et l'Institut national afghan de musique reçoivent le Prix Polar Music. Depuis 2021, il vit au Portugal avec les professeurs et les musiciennes et les musiciens de l'ANIM, qui a obtenu l'asile politique au Portugal. Photo: Ahmad Naser Sarmast (à droite) reçoit la visite du violoncelliste Yo Yo Ma (à gauche), Lisbonne, 30 mars 2022 Photo: ANIM

Le Noble Art de la Boxe II

Fête de la Boxe, Fête de la Danse, Fête de la Science
avec le parrainage de la Fédération Française de Boxe
dans le cadre de L'Automne de l'Olympiade Culturelle Paris 2024
et l'appui de la DRAC Nouvelle Aquitaine – Ministère de la Culture



**Bayonne, Palais des Sports de Lauga,
autour de Saïd Skouma**

Le projet « L'Art de la Boxe » est un projet prométhéen qui cherche à relier l'art de la boxe et la création contemporaine (musique, danse, écriture) dans une démarche participative. Le projet est porté par Saïd Skouma, boxeur charismatique, septuple champion d'Europe Super Welter, et deux fois Vice-champion du monde. En 2002, il publie un témoignage sur sa carrière de boxeur et son itinéraire d'homme. Intitulé *Le Corps du Boxeur* (Pauvert). Le livre fait la matière du spectacle Melody Boxing qui sera donné à 18h. Mais ce n'est pas tout.

Pendant l'été, Saïd Skouma a animé des entraînements, à la Cité Breuer, à l'Aviron Bayonnais, au Conservatoire avec la chorégraphe Zoé Dumont. Ces rencontres ont façonné le programme : préparation physique et technique, handiboxe, combats avec affrontement de batteries – Stéphane Galland contre Nouhem Charliac, chacun allié à un boxeur ou une boxeuse. Et puis, la restitution des stages, avec les collèges Albert Camus et Marracq, les virtuoses de breakdance de Tony Le Guilly, et la publication du livre issu des ateliers d'écriture de Martine Laborde. Et comme un cadeau venu du plus profond de sa carrière de champion, Saïd Skouma dit lui-même des extraits de son livre *Le Corps du Boxeur*, accompagné par le Trio Aka

Moon de Fabrizio Cassol qui nous mène au firmament du jazz.

Saïd Skouma a donné des cours de pas chassés dans les classes de danse du Conservatoire, il a enseigné la différence entre un geste et un coup. Avec l'implication de Kadiri Laaroussi, la salle Azkar Full-Contact, à l'arrière de la Cité Breuer, est devenue le QG de nos explorations en commun. Nous avons ainsi organisé une mobilisation qui a permis de belles rencontres :

Collège Albert Camus (REP)

Collège Marracq

Aviron Bayonnais - Handisport

Azkar Full Contact (Cité Breuer)

Aviron Bayonnais – Section Boxe

Fondation Don Bosco (MNA, mineurs non accompagnés)

Unité de victimologie de l'hôpital

Bayonne – Côte Basque

Conservatoire à Rayonnement

Régional Maurice Ravel Pays Basque



15h-15h30 : Ouverture de la Buvette et Accueil du public par **Aurélien Métral** et distribution du livre issu des Ateliers d'écriture de l'été dirigés par **Martine Laborde** : Danser la Boxe, Écrire le Corps (Haizebegi eds.)

15h30-17h30

Boxing Spirit Démonstration de séquences d'entraînement par les participants aux stages de l'été. Présentation : Hervé Ibaremborde et Kadir Laaroussi, avec la section Handisport de l'Aviron Bayonnais



Nouhem Charliac vs. Stéphane Galland

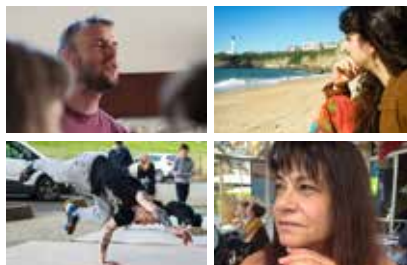
Boxing Fighting Combats de Boxe en musique avec **Nouhem Charliac** (Batterie 1) et **Stéphane Galland** (Batterie 2). Chaque batteur s'associe à un boxeur ou une boxeuse et improvise pendant le combat :

- 1. Combat boxe masculin :**
Mickaël Fontelas vs Joakym Ancelin
- 2. Combat boxe féminin :**
Maeva Ibaremborde vs Cassandra Fouvet
- 3. Combat handiboxe :**
Bintu Ibarboure vs Audrey Dauriac
- 4. Combat Full Contact :**
Cyrille Laignillon vs Guillaume Bernad

Boxing Transition Séquence d'entraînement dirigée par **Freddy Saïd Skouma**

Boxing Dancing, par les élèves du Collège Albert Camus (REP), du collège Marracq et les stagiaires de

l'été culturel « Le Noble Art de la Boxe » (CRR Maurice Ravel), sous la direction de Zoé Dumont. Batterie : **Nouhem Charliac**
Boxing Breakdance, avec l'équipe du Street Art Studio, Hip-Hop (Bayonne), **Tony Le Guilly**



Aurélien Métral, Zoé Dumont, Tony Le Guilly, Martine Laborde. Photo : DR

17h30 – 18h : Entracte

Lecture de textes des Ateliers d'écriture (salle de réception du Palais des Sports Lauga) par **Aurélien Métral**



Aka Moon. Photo : Alexandre Popelier

18h-19h : **Melody Boxing**

(Création mondiale)

Texte : **Saïd Skouma, Frédéric Vengeon**

Performance : **Saïd Skouma & Paul Minthe**

Musique : **Trio Aka Moon** :

Fabrizio Cassol, saxophone ;

Michel Hatzigeorgiou, basse ;

Stéphane Galland, batterie

Technique : **Michel Suhas**

19h30-20h Rencontre avec Saïd Skouma, Salle de réception du Palais des Sports de Lauga



Said Skouma

7 fois champions d'Europe (de 1985 à 1991) et 2 fois Vice-champion du monde (1986 et 1987), Said Skouma a marqué de son empreinte la boxe mondiale des années 1980. Passé professionnel en 1981, il met un terme à sa carrière en 1993 et se consacre au coaching. Mû par une irrésistible envie de partager, Skouma est également l'auteur d'un livre remarqué sur son parcours sportif, *Le corps du boxeur* (2001), qui a inspiré une collaboration avec Michel Portal et Daniel Humair (2008). Car outre sa droite, Skouma est aussi un passionné de musique (classique, jazz, rock) et de mots.



Hervé Ibaremborde

Le boxeur Hervé Ibaremborde est entraîneur et l'une des figures cardinales de l'Aviron Bayonnais Boxe. Il entraîne notamment sa fille, Maëva.



Kadiri Laaroussi

Kadiri Laaroussi est coach de full contact. Il est champion de France de semi et light contact, vainqueur de la coupe de France en vétérans, à quoi s'ajoutent quelques titres internationaux. Il a grandi dans le quartier de la ZUP, où il a fondé en 2013 le club Azkar Full Contact (Azkar signifie fort en langue basque). Sa salle de 120 m² est inaugurée en septembre 2015 au cœur de la ZUP, en QPV. C'est là qu'il anime, bénévolement, ce véritable service public qu'est le club Azkar Full Contact.



Fabrizio Cassol

Compositeur et saxophoniste du groupe Aka Moon, Fabrizio Cassol travaille avec les chorégraphes Alain Platel, Anne Teresa De Keersmaeker, Lemi Ponifasio, Philippe Boesmans, Luc Bondy et tg STAN. Dans la période 2012-16, il dialogue avec les cultures du monde à la Fondation Royaumont (95). Depuis 2015, il dirige Medinea au festival d'Aix-en-Provence qui accueille des improvisateurs du pourtour méditerranéen. Il travaille avec la diva malienne Oumou Sangaré, le griot Baba Sissoko et les Black Machine, le maître indien U. K. Sivaraman et le Sénégalais Doudou N'diaye Rose. Il improvise avec Mark Turner, David Gilmore, Magic Malik, Marc Ducret. Il intervient au CNSMD de Paris, à la Royal Academy de Londres, à Jérusalem, Alger, Pékin, Berlin, Tunis. En 2016, les 20 CD du coffret collector d'Aka Moon célèbrent les 25 ans du groupe.



Michel Hatzigeorgiou

Avant de découvrir la guitare électrique, Michel Hatzigeorgiou a pratiqué la mandoline et le bouzouki. Peu de temps après, il s'assure une place de bassiste dans le groupe de Carolo Samayana, accompagne Plastic Bertrand, Mino & Renaud et explore le jazz. En 1983, Michel rejoint le quartet de Toots Thielemans et rencontre le bassiste Jaco Pastorius, qui deviendra avec Jimi Hendrix l'une de ses plus grandes inspirations. Il joue ensuite avec le guitariste Mike Stern, participe au Baldwin Project de David Linx et forme le groupe Aka Moon. En 1998, il est élu meilleur bassiste électrique d'Europe. Il a également travaillé avec la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker et avec le compositeur Philippe Boesmans dans l'opéra Wintermärchen.



Nouhem Charliac

Après des études de Formation Musicale et de percussions au Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel du Pays Basque (Bayonne), Nouhem Charliac se perfectionne dans la pratique des percussions et de la batterie jazz au CRR Jacques Thibaud de Bordeaux où il obtient un DEM. Il part ensuite à Pôle Supérieur Musique et Danse Paris-Boulogne où il obtient son Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien (DENSEP). Il enseigne aujourd'hui au Conservatoire Maurice Ravel du 13e arrondissement de Paris. Il est membre de la Cie Lubat, du Tropical Jazz Club et du Katoum. Photo : Ville de Bayonne



Stéphane Galland

Stéphane Galland commence la percussion à l'âge de 9 ans au conservatoire de Huy (Belgique). Dès l'âge de 11 ans il joue avec Eric Legnini et se convertit au jazz. A 17 ans, après avoir joué avec les plus grands noms du Jazz belge, il joue avec Pierre Van Dormael, Fabrizio Cassol et Michel Hatzigeorgiou. En 1991, ils voyagent en Afrique Centrale pour étudier les traditions de Pygmées d'Aka : le trio devient Aka Moon... Stéphane Galland est reconnu pour l'approche unique qu'il développe de son instrument et pour son aisance sur des vagues complexes des musiques de tradition Afro-américaine ou carnatique, combinant les spéculations mathématiques à l'improvisation intuitive... Il joue avec le maître Dou-dou Ndiaye Rose ou Umayalpuram K. Sivamaram, Zap Mama, Joe Zawinul, Ozark Henry, Novastar, Nelson Veras, Dave Golitin et Ibrahim Maalouf. Il a enregistré 60 albums. Photo : Aka Moon.



Aurélien Métral

Aurélien Métral est comédien et acteur de théâtre corporel. Après des études de gestion de projets culturels, il se lance sur les planches et explore de nombreuses formes d'expression artistique. Dans un premier temps, il suit la formation théâtrale du conservatoire de Villeurbanne – Théâtre de l'Iris. Puis il continue son exploration au contact de différents artistes mêlant théâtre et théâtre physique (mime, arts gestuels, clown, voix...) : Jean-Louis Hourdin, Jean-Luc Bosc, Carla Frison, Luis Torreão, Gaël Aubrit, Guillaume Pigé, Richard Cayre... Il joue dans des formes diverses : spectacle jeune public, comédie musicale jeune public (Il était une fois... Charlie), cabaret (Cabaret de la pensée joyeuse ou comment on achève bien les hommes), théâtre corporel (Focus), classique « Sganarelle ou le cocu imaginaire de Molière », conte « Révo-loups-tion », théâtre de témoignage « Parle-moi d'amour », Variations climatiques, de Jean Lacornerie, projet participatif du Théâtre de la Croix-Rousse, *Hamlet machine*, de Heiner Müller, *Andromaque* de Jean Racine... Il est professeur au Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel Pays Basque.



Zoé Dumont

Zoé Dumont enseigne la danse contemporaine au Conservatoire à Rayonnement Régional Pays Basque. Pendant trois saisons elle est membre du ballet junior de Genève en danse classique. Puis elle s'émancipe dans des territoires de la danse plus inattendus. Elle est sollicitée pour de nombreux projets de création contemporaine en Suisse et dans toute l'Europe. Ces expériences façonnent son goût pour la création chorégraphique. Elle mène désormais une carrière internationale de chorégraphe. Titulaire d'un diplôme d'État de danse, elle enseigne désormais la danse contemporaine au CRR de Bayonne où elle a implanté sa propre activité créatrice.



Tony Le Guilly

Tony Le Guilly est de ceux qui utilisent leur art pour relier les individus. Il enseigne le breakdance depuis l'âge de 19 ans en prônant une pratique du hip-hop qui se veut intégrative et à la portée de tous. Il propose des cours ouverts à tous, y compris aux personnes en situation de handicap. Il travaille dans ce cadre avec l'Institut thérapeutique éducatif pédagogique de Bayonne et l'Institut médico-pédagogique Plan Cousut de Biarritz. Adaptabilité est l'un des maîtres mots de cette culture née dans le quartier new-yorkais du Bronx il y a près de cinquante ans. Breakdance signifie casser et danser. Casser fait référence à une volonté de sortir d'un modèle social de plus en plus prégnant - un milieu aux contours définis par la violence et la consommation de diverses drogues. La danse et ses mouvements saccadés permettent une forme de libération des corps et représente un fort canalisateur d'énergie. Photo : Mathieu Prat / Ville de Bayonne



Paul Minthe

Paul Minthe a 60 ans mesure 1 mètre 60 et pèse 60kg. Après une brillante carrière de skieur alpin, il a été naturellement acteur (des planches aux planches). Il aurait aimé travailler avec Jerry Lewis, Ingmar Bergman, Tim Burton et adore Fernand Raynaud et Catherine Deneuve. Il n'a pas connu La Callas mais il l'a aimée. Le théâtre l'emplit de littérature. Il écrit et c'est : *Ko-Boy*, *Beau comme Brando* (on se croit beau on n'est que suif...) puis *La Promesse de Samothrace*, premier roman aux éditions des Lettres Mouchetées. Il a travaillé au théâtre avec Peter Stein (*Le Misanthrope*), Jean Louis Martinelli (*L'Avare*), Didier Bezace (*Que la noce commence*) et au cinéma avec Jean-Pierre Améris (*Je vais mieux*), Pascal Thomas (*Le Grand Appartement*, *L'Heure zéro*), Zoel Aeschbacher (*Bonobo*). Photo: DR



Martine Laborde

Martine Laborde est professeure de Lettres. Elle a souvent ouvert ses classes à des poètes (Maison des écrivains, Paris) et organisé de nombreux ateliers d'écriture. À L'Université Georg-August de Göttingen, elle a dirigé pendant plusieurs années un séminaire d'écriture destiné aux étudiants de langue et littérature romanes. Elle a publié des articles sur des pratiques d'écriture et la pédagogie par l'écrit dans la revue des Professeurs de Français, *Le Français aujourd'hui*, dont elle a été membre du Comité de Rédaction. Elle publie dans la revue de poésie des éditions Tarabuste. Elle enseigne actuellement au Collège Marracq, à Bayonne. Photo: DR

Melody Boxing

Freddy Saïd Skouma

(extrait inédit)

Dans ma jeunesse, je n'étais pas grand-chose.
Un moins que rien, un souffle d'air.
Mais je rêvais de boxer comme Mohammed-Ali
L'alliance parfaite de l'abeille et du papillon.
Le champion du monde des poids lourds.
Je flairais et sentais l'odeur des hommes comme un animal
Mais les rêves sont les rêves et disparaissent parfois à l'aube.

.....

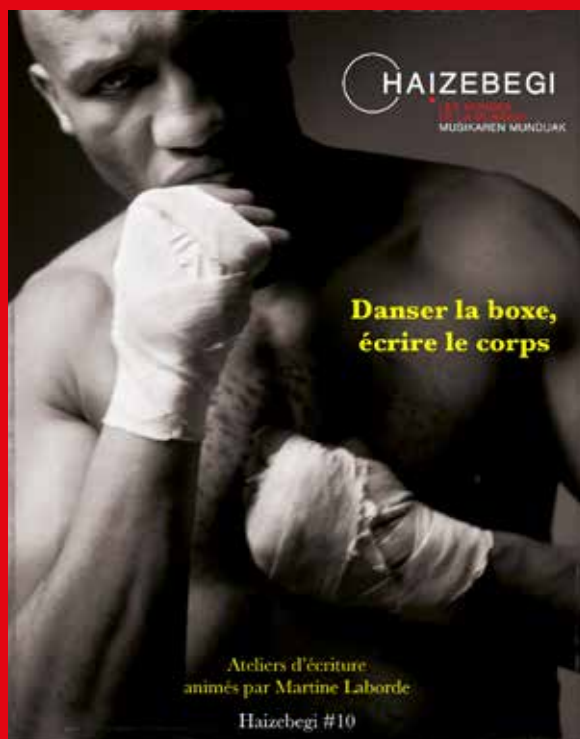
Je m'appelle Saïd, je suis né à Casa, Casablanca.
C'est connu, non ?
J'y avais mes racines.
Et quelques ancêtres
Terre, salée, sucrée.
Sous le soleil brûlant de la Médina.
Je partageais ma faim.
Balle aux pieds, t-shirt troué, short rapiécé.
Ma semelle chantait dans les parcs après avoir marqué un Buuuuuuut!!!!
D'autres cherchaient des poubelles pour bouffer.
Le soir perché sur une falaise de Casablanca.
J'attendais le coucher du soleil.
C'était le paradis.
Ah, mon Dieu, mon Dieu
Que je regrette le temps des odeurs.
Sans électricité ni eau courante
La couleur du soufre.
La couleur qui souffre.
Sur la peau d'un tapis de mouton.
Où je prenais mon sommeil.

.....

Amina, ma grand-mère.
Reine de l'enfance et majestueuse,
La cruche d'eau sur la tête.
Tes mains sur mon visage.
Comme un vent de tendresse.
Telle une caresse, sans cesse.
Comme une déesse.
Tu savais donner.
Tu me ressuscitais.
Tu pleurais la violence des combats.
Et dans un gâteau à la fleur d'oranger.
Tu donnais un amour léger et pur.
J'emporte avec moi un secret de ce monde.

.....

Je sautille sur la pointe des pieds, comme un étalon arabe noir.
Pour éviter ces contres attaques.
Je feinte j'esquive je l'embrouille pour trouver un nouveau souffle.
Drayton revient à la charge avec des larges crochets.
J'envoie un double direct du droit bien appuyé pour le stopper.
Il enchaîne aussi vite avec des longs crochets du gauche.
Ça soufflait comme du vent sssing ssing pffuuu
Autour du ring, ça scandait, Skouma Skouma Skouma.



Le livre des ateliers d'écriture : Danser la Boxe, Écrire le Corps,
Haizebegi éditions, 2023.



Tarnos, Eglise des Forges

20h30 / Concert : Chants polyphoniques des Forêts d'Ukraine,

par le Duo Kurbasy (Nataliia Rybka-Parkhomenko & Mariia Oneshchak, Théâtre *Les Kurbas*, Lviv, Ukraine)
Malgré la guerre russe, l'ensemble Kurbasy, créé au sein de la troupe de théâtre expérimental *Les Kurbas* à Lviv, organise de brèves tournées à l'étranger pour porter une parole artistique ukrainienne. Les hommes, eux, ont été happés par la guerre. Réduit à un duo le temps d'une guerre, l'ensemble Kurbasy se présentent sous forme de duo pour chanter les chants polyphoniques de tradition des forêts d'Ukraine.

Traduction en direct : **Louise Henry**



Le Théâtre Les Kurbas de Lviv transformé en centre d'accueil pour les réfugiés ukrainiens qui fuient le front de l'Est.

Photo : Théâtre Les Kurbas - DR



Duo Kurbasy. Photo : Valentina Zalevska

Paroles et musique : traditionnelles, Arrangements : Nataliia Rybka-Parkhomenko & Mariia Oneshchak (voir journée du 12 octobre)

1. *Zamovliannia vesny* (L'enchantement du printemps)
2. *Pytalasia nenka dochky* (La mère demande à sa fille)
3. *Rozlylysia Vody na chotyry brody* (Les eaux coulent dans quatre gués)
4. *Ya ptychka-nevelychka* (Je suis un petit oiseau)
5. *A vzhe tomu sim lit bude* (Cela fait sept ans)
6. *Oi, shcho zh to za svit nastav* (Oh, quel drôle de monde)
7. *Chyia to dolyna* (Quelle est cette vallée?)
8. *Kolysovi* (Berceuses), deux berceuses ukrainiennes accompagnées de cloches tibétaines avec les 4 éléments de des carillons Koshi.
9. *Bilia richky, bilia brodu* (Au bord de la rivière, au bord du gué), chanson de Lemkos à propos d'une fille infidèle. Les Lemkos sont l'un des quatre principaux groupes ethniques de l'Est des Carpates. Leur territoire s'étend en Ukraine, en Pologne et en Slovaquie. Les Lemkos ont été victimes de l'Opération Vistule menée par les forces polonaises qui a conduit au déplacement forcé de 700 000 Ukrainiens autochtones de Lemkivshchyna, Nadsyan, Kholmshchyna, Podlyaschy du Sud, Lyubachivshchyna, Boykivshchyna de l'Ouest dans la période 1944-1951.
10. *Oi, vershe, miy vershe* (Ô, montagnes, Mes montagnes)
11. *V nediliu rano* (Tôt le dimanche), chanson de Lemki sur l'amour passionné
12. *Iz-za hory voter viie* (Le vent souffle de la montagne)
13. *Oi, lisu, lisu - Oi, perepelychko - Rano-rano* / Ô Forêt - Ô Caille des Bois - De bonne heure et de bonne humeur). Trois chansons de Polésie, région du nord de l'Ukraine qui s'étend aussi sur les territoires de la Pologne, de la Biélorussie et de la Russie accompagnées à la shruti-box (surpeti)
14. *Zberimosia rode* (Rassemblons ma couvée), chanson de Polésie que l'on chante aux hommes lorsqu'ils s'engagent pour devenir soldats.



Bayonne, Cité des Arts

18h-19h / Présentation des écrits de Frédéric Deval
Petites géométries de l'Expérience musicale (Paris, Ed. Créaphis, septembre 2023), Ghislaine Glasson Deschaumes, directrice de la MSH de Nanterre, **Keyvan Chemirani**, percussionniste et compositeur, **Julie Oleksiak**, anthropologue, Coordinatrice de la recherche au CMTRA (Villeurbanne), **Denis Laborde**, anthropologue, directeur de Recherche au CNRS, Directeur d'études à l'EHESS.
Rencontre animée par **François Besignor**

Frédéric Deval (1954-2016) a révolutionné l'art de la programmation musicale. En créant à Royaumont le programme de Musiques Transculturelles, il a fait se rencontrer des musiciens que rien ne semblait

devoir rapprocher. Spécialiste du flamenco, sur lequel il a écrit plusieurs ouvrages, il Mariiait à Royaumont, slam, jazz, musiques de l'Atlas, maqâm syrien, rock, tango, et flamenco toujours. Cette démarche a inspiré des festivals du monde entier. Les éditions Créaphis publient un recueil posthume de ses écrits qui ont marqué durablement l'art de la programmation musicale : *Petites géométries de l'Expérience musicale* (Paris, Créaphis, 2023)



Frédéric Deval. Photo : Fondation Royaumont



Abbaye Royaumont (95). Photo : Yann Monnel / Royaumont



Bijan et Keyvan Chemirani, Stéphane Galland. Photo : Fondation Royaumont

20h30 / Concert, **Tales of new ancient Rhythms**

Bijan Chemirani zarb, saz et percussions, **Keyvan Chemirani** zarb, santour et percussions, **Benjamin Moussay** piano, **Yvlin** violon

Il était une fois deux frères qui grandissaient sur les collines de Provence. Leur père était Djamchid Chemirani, l'un des grands maîtres du zarb, délicat petit tambour persan, doté d'une grande expressivité. Les deux frères, prénommés Keyvan et Bijan, grandissaient dans l'univers de leur père, fait de musique millénaire et de poésie orale, et pourtant bien ancrés dans leur temps.

Lorsque fut venu le temps de l'émancipation, les deux frères découvrirent qu'ils pouvaient parler tous les langages musicaux du monde. Alors ils dialoguèrent avec des jazzmen (Didier Lockwood, Louis Sclavis...), avec des porteurs de traditions (la Malienne Nahawa Doumbia, le Breton Erik Marchand, l'Indienne Sudha Ragunathan, et Beñat Achiary...), avec des formations classiques (l'ensemble Gilles Binchois, la Cappella Mediterranea de Leonardo García Alarcón...). Avec Benjamin

Moussay, figure cardinale du piano jazz contemporain, et Yvlin, venue du Deutsche Oper de Berlin, ils explorent à Bayonne un nouveau programme expérimental : *Tales of new ancient rhythms*.



Benjamin Moussay. Photo : Schorle — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=93601333>



Bijan et Keyvan Chemirani. Photo : Rémi Hostekind / Fondation Royaumont



Bijan Chemirani et Keyvan Chemirani

D'origine iranienne, Bijan Chemirani apprend la percussion iranienne avec son père Djamchid Chemirani et son frère Keyvan. Comme eux, il devient maître de *zarb* puis il étend son répertoire au *bendir*, au *riq* à l'*udu* et au répertoire iranien du *kamancheh* avec Cyrus Rangbar. Propulsé sur la scène mondiale des musiques du monde, il joue avec Ross Daly, Dariush Talai, Ballaké Sissoko, Jean Guihen Queyras, Sylvain Luc, Sting, Socrates Sinopoulos, Serge Teyssot Gai, Renaud Garcia Fons... A l'âge de vingt-deux ans, il enregistre son premier album solo «Gulistan, jardin des roses». En 2013, il crée un magnifique duo avec le guitariste Kevin Seddiki : *Imaginarium*. Keyvan Chemirani a été formé aux musiques savantes persanes par son père Djamchid, né à Téhéran, virtuose du *zarb*. Le Grand Maître mariait musique traditionnelle et théâtre (Le Mahabharata de Peter Brook), danse (Maurice Béjart, Carolyn Carlson) et musique contemporaine. Keyvan Chemirani est à son tour maître du *zarb*, du *daf* et du *bendir*. L'art de la percussion iranienne est basé sur la poésie. La structure des pièces instrumentales s'inspire de celle des poèmes persans, les coups portés sur la peau de chèvre font échos aux pieds des vers. K. Chemirani emprunte aussi des chemins de traverse : avec Erik Marchand, Ross Daly, Sudha Ragunathan, Françoise Atlan, Beñat Achiary. Avec Sylvain Luc, Didier Lockwood, Louis Sclavis, il a fait entrer le *zarb* dans le jazz. Il publie son premier opus dans le cadre des résidences Royaumont : *Le Rythme de la parole* (2004). C'est le début d'une aventure mondiale qu'il dessine avec des porteurs de tradition.

Bijan, Djamchid et Keyvan Chemirani. Photo: Fondation Royaumont / Thomas Dorin



Benjamin Moussay

On le présente comme un Sorcier des claviers, modèleur d'espaces, un pianiste imaginatif. Benjamin Moussay a fait des études de piano au CRR de Strasbourg, puis au CNSMD de Paris en piano Jazz. Lauréat du concours international Martial Solal, prix de soliste au Concours national de Jazz de la Défense, il est un pédagogue confirmé et « un pianiste que l'on s'arrache »

ety qui collabore avec Louis Sclavis, Marc Ducret, Daniel Humair, Tony Malaby, Steve Swallow, Michel Portal, Vincent Peirani, Martial Solal, Youn Sun Nah, Aïrelle Besson, l'ONJ. Le dernier album « Butter in my brain », enregistré avec Claudia Solal, est qualifié de chef d'œuvre dans *Le Monde*. *Promontoire* son premier disque en piano solo est sorti en 2020 dans le prestigieux label ECM.

Photo : <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=93601322>



Frédéric Deval

Frédéric Deval (1951-2016) fut un opérateur culturel de génie, qui marqua de son empreinte l'organisation contemporaine de ce « monde des musiques du monde » qui nous est aujourd'hui si familier. L'intégralité de ses articles, de ses notices discographiques, de ses textes programmatiques est publiée en ce mois d'octobre 2023 par les éditions Créaphis avec une

notice biographique de Ghislaine Glasson Deschaumes et une préface de Denis Laborde.

Frédéric Deval avec Magic Malik dans la Salle des Charpentes de l'Abbaye de Royaumont.

Photo : Fondation Royaumont



Bayonne, Cité des Arts



Portrait de Franz Liszt (1811-1886) par Henri Lehmann, 1839, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Photo : Paris Musées.

19h-19h30 / Conférence Comprendre la *Sonate en Si mineur* de Franz Liszt

par Bruno Moysan, musicologue,
auteur de Liszt, virtuose subversif
(Lyon, Symétrie, 2010).



Bruno Moysan. Photo: Bruno Moysan

20h30 / Récital de piano Pierre-Alain Volondat

Lauréat de tous les prix du Concours
de piano Reine Elisabeth de Belgique
Programme :

Frédéric Chopin: Fantaisie op. 49

Felix Mendelssohn: 7 Charakterstücke
op. 7

Franz Liszt: Sonate en si mineur S. 178

Pierre-Alain Volondat commence l'étude du piano à l'âge de sept ans au Conservatoire d'Orléans. En 1979, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et obtient trois premiers prix, premier nommé : harmonie, musique de chambre, piano. Parallèlement, il travaille le piano avec Vera Moore, une disciple de Leonard Borwick, lui-même élève de Clara Schumann. Le 28 mai 1983, âgé de vingt ans, il remporte à Bruxelles toutes les récompenses du Concours musical international Reine Élisabeth de Belgique, du jamais vu dans l'histoire de ce concours qui est l'un des plus prestigieux au monde : Premier Prix de Piano, Prix de la Reine Fabiola, Prix du public, Médaille de vermeil. Pierre-Alain Volondat a marqué durablement l'histoire de ce concours.

Depuis, il mène une carrière internationale avec un répertoire qui va de Bach à Xenakis. Il a été le professeur d'Alexandre Kantorow, médaille d'or du Concours international de piano Tchaïkovski de Moscou (2019).



Pierre-Alain-Volondat interprète le 2^e Concerto pour piano de Saint-Saëns avec le *Sinfonia Varsovia* sous la direction de Jean-Jacques Kantorow. Festival de La Roque d'Anthéron, 8 août 2013. Photo : Christophe-Grémiot



Bruno Moysan

Professeur agrégé de musique et docteur en musicologie, Bruno Moysan a enseigné les relations musique et politique à l'Institut d'études politiques de Paris (Sciences-Po) de 1998 à 2011, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) de 2007 à 2009. Il est actuellement chargé d'enseignement à La Sorbonne (cours

d'agrégation), à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et membre associé de l'IReMus (Institut de Recherche Musicologique CNRS Université de Paris-Sorbonne) et du CHCSC (Centre d'Histoire des Sociétés Contemporaines) de l'UVSQ. Depuis 2019, il est membre du *Program Council du Narodowy Instytut Fryderyka Chopina-Institut National Frédéric Chopin* (NIFC) polonais. Son ouvrage *Liszt* (Gisserot, 1999) a reçu le prix de l'Association des professeurs et maîtres de conférences de Sciences-Po en 2000. Coauteur de *Culture et religion/Europe-XIX^e* (Atlande, 2002), ses recherches portent essentiellement sur la musique romantique, plus particulièrement les questions de forme et de réécriture chez Liszt, et les relations entre musique, politique et lien social dans les sociétés démocratiques modernes. Son ouvrage *Liszt, virtuose subversif (Symétrie)* publié en 2011 a reçu une mention spéciale du Prix des Muses.



Pierre-Alain Volondat

Pierre-Alain Volondat commence l'étude du piano à l'âge de sept ans au Conservatoire d'Orléans. En 1979, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et obtient trois premiers prix, premier nommé : harmonie, musique de chambre, piano. Parallèlement, il travaille le piano avec Vera Moore, une disciple de Leonard Borwick, lui-même élève de Clara Schumann. Le 28 mai 1983, âgé de vingt ans, il remporte à Bruxelles toutes les récompenses du Concours musical international Reine Élisabeth de Belgique, du jamais vu dans l'histoire de ce concours qui est l'un des plus prestigieux au monde : Premier Prix de Piano, Prix de la Reine Fabiola, Prix du public, Médaille de vermeil. Pierre-Alain Volondat a marqué durablement l'histoire de ce concours. Depuis, il mène une carrière internationale avec un répertoire qui va de Bach à Xenakis. Il a été le professeur d'Alexandre Kantorow, médaille d'or du Concours international de piano Tchaïkovski de Moscou (2019).

Photo : Christophe-Grémiot. Pierre-Alain-Volondat interprète le 2^e Concerto pour piano de Saint-Saëns avec le Sinfonia Varsovia sous la direction de Jean-Jacques Kantorow. Festival de La Roque d'Anthéron, 8 août 2013.

Asiles – Le camp de Moria
en partenariat avec l'Institut Convergence Migrations
(Collège de France), le Centre Marc Bloch (Berlin) et le CNRS



Bayonne, Cité des Arts

10h-15h / Colloque du réseau de recherche international du CNRS MusiMig : Of What is Music Capable in situation of Forced Migration (en anglais)



Elaha Iqbali filme sa mère et sa sœur.
Photo : Zadig

15h-17h / Film La Vie devant elle

de Manon Loizeau et Elaha Iqbali
(France, 2023, 88 min.) en présence
des réalisatrices [sous réserve]
Le journal intime de l'exil d'une jeune
Afghane de 14 ans, Elaha, qui a décidé
de prendre une petite caméra pour
raconter son histoire. À travers l'acte
de filmer, Elaha capte la vie des
enfants qui grandissent sur la route.
« Quand je tiens une caméra dans
mes mains ça m'apporte beaucoup
d'espoir, je sens que je peux tout
surmonter, La caméra fait disparaître
tous mes chagrins. » (Elaha Iqbali)
Projection suivie d'un débat.



Spectacle The Boat, The Boat Art Collective,
août 2021, Lesbos, Grèce. Photo : The Boat
Art Collective

17h30-18h / Rencontre avec les artistes du projet The Boat Art Collective (île de Lesbos, Grèce)

Iman Alidoosti, Masume Husseini,
Majid Bakhshi, Julia Bürge rencontre
animée par **Sofia Bencherif** et **Alicia
Vogt** (Institut Convergence Migration
et Centre Marc Bloch, Berlin) avec
la participation de **Martin Germer**
(Cologne), auteur de Moria. System.
Zeugen Flüchtlinge, Einheimische und
Helfer in Zeitzeugenbegegnungen
Traduction consécutive : **Parand Danesh**

18h-18h30 / Restitution de l'atelier de théâtre

mené par *The Boat Collective* en
résidence à Haizebegi avec les jeunes
professionnels du Conservatoire à
Rayonnement Régional Maurice Ravel
Pays Basque

19h-20h30 / Film

La performance du bateau

(Grèce, 2022, 58 min.) suivi d'un débat
sur le rôle de l'art dans les camps de
réfugiés, avec les artistes iraniens et
afghans du collectif



Spectacle The Boat, The Boat Art Collective, août 2021, Lesbos, Grèce. Photo : The Boat Art Collective

20h30 / Repas sur place préparé par Zaporeak,

participation libre

Zaporeak est une organisation à but non lucratif qui fournit une nourriture décente aux réfugiés qui arrivent aux portes de l'Europe. Implantée à Intxaurondo, l'association intervient dans les camps de réfugiés en Grèce afin d'améliorer les conditions de vie des personnes les plus vulnérables, piégées dans ces camps. Dans l'île de Lesbos, Zaporeak sert 2 000 repas par jour.



L'ONG Zaporeak, d'Intxaurondo à Lesbos.
Photo : Zaporeak



Aurélien Gignoux. Photo : Quentin Chevrier / Ensemble Intercontemporain

Surpris par... la Nuit – Chapelle du Conservatoire

21h30 / Récital de percussions, par Aurélien Gignoux

percussionniste à l'Ensemble Intercontemporain, lauréat des Victoires de la musique classique 2021, catégorie « Soliste instrumental », second prix au concours international de l'ARD de Munich.

Programme : Jean-Pierre Drouet, *Rapport d'étape* ; Christian Lauba, *Tribes* ; Iannis Xenakis, *Rebonds a et*



b ; Mark Andre, S2 (création française)

Aurélien Gignoux lors de la répétition pour la cérémonie des Victoires de la musique classique, Auditorium de Lyon, 24 février 2021. Photo : Marine Gonard / www.hanslucas.com



Aurélien Gignoux

Musicien éclectique et engagé, Aurélien Gignoux ouvre des espaces sonores nouveaux grâce à la clarté et à l'extrême précision de son jeu. Il découvre les percussions dès son plus jeune âge grâce à l'Orchestre du Capitole de Toulouse dans lequel ses parents évoluent. Au Conservatoire de Toulouse, il étudie la batterie, le piano, les percussions classique et vibraphone jazz.

Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Gilles Durot en 2016, il part perfectionner son approche de l'orchestre et des timbales en Allemagne en Erasmus à la Musikhochschule de Munich dans la classe de Raymond Curfs. Il obtient son Master à Paris avec les félicitations du jury en 2021. Durant ces années de formations, il joue sous la direction de Vladimir Jurowski, Valery Gergiev, Klaus Mäkelä, Esa-Pekka Salonen, Gianandrea Noseda, Mikko Franck, François-Xavier Roth, notamment au poste de timbalier.

Son intérêt pour la musique contemporaine le fait intégrer le Trio K/D/M (2019). En 2021, il devient soliste de l'Ensemble Intercontemporain. Il crée des pièces des compositeurs d'aujourd'hui et de demain tel que Jean-Pierre Drouet, Yan Maresz, ou encore Philippe Hurel. Prenant son rôle d'interprète très à cœur et désireux de transmettre l'esprit et la pensée du compositeur, il collabore au plus près avec eux.

Nommé Victoire de la musique dans la catégorie Révélation Soliste Instrumental 2021, lauréat du second prix au prestigieux concours international de l'ARD de Munich, et du prix de la meilleure interprétation de l'œuvre commanditée, il s'est entre autre déjà produit en soliste avec l'Orchestre de la Radio Bavaroise, le Münchner Rundfunk Orchester, l'Orchestre Symphonique de l'Opéra de Toulon et le Osnabrücker Symphonieorchester.

En 2022, il joue à l'auditorium de Radio France avec le collectif Les Insectes (Bastien David) sur un métallophone 1/12 de ton. Il travaille par ailleurs avec les compositeurs Philippe Hurel, Martin Matalon et Mark Andre dont l'interprétation de S2 est ce soir la création française.

Photo: Marine Gonard / www.hanslucas.com. Aurélien Gignoux lors de la répétition pour la cérémonie des Victoires de la musique classique, Auditorium de Lyon, 24 février 2021.

La musique au service du bien commun



Bayonne, Cité des Arts

14h-17h / Colloque MusiMig de l'International Research Network (CNRS) : Of What is Music Capable in Situation of Forced Migration (suite)

18h-18h30 / Présentation de l'initiative de la Ferme d'Insertion Emmaüs de Baudonne,

avec **Gabi Mouesca, Julien Achiary** et des participantes aux ateliers de chant basque. Rencontre animée par **Talia Bachir-Loopuyt**.



Haratago. Photo: Nahia Garat / Haratago

18h30-20h / Concert de clôture du festival : Basa Ahaide, le Concert basque de Francfort avec Haratago, Kimu Txalaparta et Maddi Oihenart, Haratago (« au-delà » en Basque) révèle toute la puissance du *Basa Ahaide*, expression vocale des bergers du Pays Basque, traditionnellement chanté en solo et a capella. Julien Achiary, inspiré de ses rencontres avec des musiciens de Turquie et d'Azerbaïdjan, revisite ce répertoire ancestral au sein d'un quatuor à

la distribution inédite : Nicolas Nageotte (clarinette et duduk), Bastien Fontanille (vielle à roue et banjo), Jordi Cassagne (violone). Pour ce concert exceptionnel qui vient en clôture du festival Haizebegi, la chanteuse Maddi Oihenart et les txalapartistes Txomin Dhers et Sergio Lamuedra se joignent au groupe pour une forme désormais baptisée « Le concert basque de Francfort ».

C'est l'hommage à ce concert mémorable que Birgit Ellinghaus leur a permis de donner l'hiver dernier à l'Alte Oper de Francfort qui a valu à cette formation un émouvant hommage du critique musical Norbert Krampf dans la Frankfurter Allgemeine Zeitung : « Haratago, Kimu txalaparta et Oihenart tissent ensemble un arc spectaculaire de rythmes qui invitent à la danse et composés de changements dynamiques, d'arrangements qui témoignent d'un grand souci du détail et d'un art vocal de haut niveau. Une découverte multiforme et impressionnante » (FAZ, Mardi 24 janvier 2023).



Txomin Dhers et Sergio Lamuedra. Photo : Kimu Txalaparta



A photograph of a middle-aged Black man with a shaved head, wearing a black t-shirt. He is in a boxing stance, with his hands raised and fists clenched. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is a room with a white wall, a wooden shelf, and some framed pictures or posters. The lighting is warm and indoor.

02

*Les grands
entretiens*

Pendant l'été 2023, des chercheurs en sciences sociales, des journalistes, de jeunes scientifiques du CNRS et de l'EHESS se sont réunis sous la responsabilité éditoriale de François Bensignor et de Denis Laborde pour conduire des entretiens avec des artistes et des scientifiques qui vont participer à la dixième édition du festival Haizebegi. Cette parole en partage aura permis de préparer l'accueil de nos hôtes en Pays Basque et de vous faire mieux connaître leurs formes d'engagement dans la pratique artistique qui est la leur. De ces échanges est née cette série de Grands entretiens qui disent ce que cela peut signifier aujourd'hui de faire de la musique l'instrument d'une construction personnelle, mais aussi un outil d'accomplissement artistique et de construction sociale.

SOMMAIRE

1. Kurbasy, un duo ukrainien en mission diplomatique

François Bensignor s'entretient avec Mariia Oneshchak et Nataliia Rybka-Parkhomenko, p.56

2. Zohra, un orchestre féminin afghan dans l'exil

Mathilde Morin et Valentine Salazard s'entretiennent avec Ahmad Sarmast, p.68

3. Saïd le magnifique : la boxe corps à corps

Michel Tabet s'entretient avec Saïd Freddy Skouma, p.82

4. Fabrizio Cassol : de Miles Davis à Saïd Skouma, le saxophone transfiguré

François Bensignor s'entretient avec Fabrizio Cassol, p.98

5. Keyvan Chemirani, la musique comme viatique

François Bensignor s'entretient avec Keyvan Chemirani, p.104

6.« Pierre-Alain Volondat, l'un des plus grands génies du piano » (Alexandre Kantorow)

Denis Laborde s'entretient avec Pierre-Alain Volondat, p.120

7.Créer pour exister : faire du théâtre dans le camp de Moria, île de Lesbos (Grèce)

Sofia Bencherif et Alicia Vogt s'entretiennent avec Masume Hussein et Hadi Oladi, p.134

8.Percussions atypiques

Jérémie Szpirglas s'entretient avec Aurélien Gignoux, p.142

9.Basa ahaide, le chant sauvage des hautes vallées de Soule

François Bensignor s'entretient avec Julen Achiary, p.148



Kurbasy, un duo ukrainien en mission diplomatique

François Bensignor s'entretient avec Mariia Oneshchak et Nataliia Rybka-Parkhomenko

L'Ensemble Kurbasy est une émanation du Théâtre Académique Les Kurbas de Lviv, la plus occidentale des grandes villes ukrainiennes. La ville de Lviv fut fondée au XIII^{ème} siècle, Son centre historique est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité de l'UNESCO. Longtemps polonaise, la ville devint autrichienne (1772-1918). Elle s'appela alors Lemberg avant de redevenir polonaise sous le nom de Lwów, puis elle fut annexée par l'URSS, puis par l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale. Lviv est aujourd'hui une ville de 750 000 habitants à 70 km de la frontière polonaise, capitale de l'oblast de Lviv. C'est la ville de Les Kurbas (1887-1937), l'une des figures de proue de l'avant-garde du théâtre soviétique dans les années 1920-30 et personnage central de cette génération que l'on a appelé la Renaissance fusillée. Il faisait partie de l'élite intellectuelle de la république socialiste soviétique d'Ukraine et portait la parole d'un théâtre en langue ukrainienne contre tous les interdits. Après avoir été condamné aux travaux forcés pour rébellion, il fut fusillé le 3 novembre 1937 en compagnie de 7 autres artistes et intellectuels ukrainiens sur décision de la troïka du NKVD, Commissariat du peuple aux Affaires intérieures, une police politique au service du Parti Communiste de l'Union Soviétique.

Le Théâtre Les Kurbas fut fondé à Lviv en 1988 par trois acteurs, dont Volodymyr Kuchynsky, son directeur artistique. Il prône le théâtre comme « une expérience qui permet de révéler l'individualité de l'acteur ». Parmi les deux grandes institutions théâtrales de Lviv, il fait figure de laboratoire. Sa troupe exploite en permanence de nouveaux territoires théâtraux : un répertoire diversifié (Skovoroda, Schmitt, Ukrainka, Tchekhov, Platon, Mishima, Klim, Williams, Antonych, MacDonagh, Beckett...) tout en conservant ses racines ukrainiennes. Le théâtre Les Kurbas a été honoré du prix national Shevchenko, la plus grande récompense culturelle d'Ukraine.

Mariia Oneshchak et Nataliia Rybka-Parkhomenko sont des actrices de la troupe. Elles l'ont rejointe respectivement en 2003 et 2006. Elles y ont participé à de nombreux spectacles et leur passion commune pour les chants traditionnels populaires ukrainiens les a conduites à fonder l'Ensemble Kurbasy en 2009.



Carte de l'Ukraine. Crédit: Eric Gaba (Sting), Domaine public, via Wikimedia Commons

D'abord un quintet composé de trois chanteuses et deux musiciens, l'ensemble a pu réunir sur scène jusqu'à onze musiciens. Mais les contraintes consécutives à la pandémie de Covid 19 ont amené les fondatrices du groupe à concevoir un spectacle en duo. « La maison où je vis se trouve près d'une forêt, explique Mariia. Nataliia est venue habiter chez moi et l'environnement de la forêt nous a donné envie de rassembler un répertoire de chants populaires. Voilà comment nous avons créé le spectacle Chants de la forêt ukrainienne. »

Notre conversation se déroule dans un anglais très sommaire, entrecoupée d'apartés des deux chanteuses en ukrainien. Elle se concertent et recourent au traducteur de leurs téléphones portables pour tenter d'exprimer au mieux ce qu'elles veulent dire. Je transcris leurs paroles mais préfère dans certains cas opter pour le discours indirect, en essayant de rester fidèle au sens de leur pensée.

Lorsque je m'enquiers de ce que sont devenus les autres membres du groupe original, Nataliia précise qu'avec la guerre, les hommes n'ont plus le droit de quitter le pays. L'un des deux musiciens est exilé en Irlande. L'autre, le violoniste, fait partie de l'orchestre du théâtre, qui s'est installé près de la frontière de l'est, où se déroulent les combats. Il joue pour les soldats du front.

Alors qu'en France peu d'actrices mènent en même temps une carrière de chanteuse, il semble qu'en Ukraine ce mélange des genres soit beaucoup plus courant. Nataliia explique qu'en effet, c'est tout à fait naturel : « Chez nous, on chante tout le temps, dans les villages comme dans les villes. » Elle explique que l'Ukraine possède un très riche répertoire de chant, et que toutes les pièces de théâtre qu'elles interprètent à Les Kurbas, contiennent des parties chantées. « Nous chantons les répertoires ukrainiens, mais également les chants du monde : chants corses, bulgares, persans, yiddish... »



Hôtel de Ville de Lviv avec sa patinoire et le marché de Noël. Photo: Yevhenii Khaustov

Le 6 juillet 2023, deux jours avant notre interview, Lviv subissait le premier bombardement russe, faisant une dizaine de morts et de nombreux blessés parmi les civils. « Pour nous, c'est une grande souffrance, dit Nataliia. Nous ne comprenons pas comment il est possible de nous traiter ainsi. Les Ukrainiens sont un peuple paisible. » Mariia insiste : « Ce n'est pas une guerre. L'objectif de la Russie est de tuer notre peuple. C'est ce qu'elle fait jour après jour, et cela ne date pas d'aujourd'hui puisqu'elle tente de le faire depuis un siècle. » Nataliia renchérit : « Poutine prétend qu'il veut protéger la nation ukrainienne, mais c'est un énorme mensonge ! »

Mariia évoque le grand poète et romancier ukrainien Vassyl Stous (1938-1985), représentant très actif du mouvement de la dissidence ukrainienne sous le régime soviétique. Emprisonné à plusieurs reprises pour avoir exprimé ses idées, il a perdu la vie à 47 ans pour des raisons non élucidées dans le camp Perm-36 de triste mémoire. Y étaient enfermées « les personnes reconnues coupables de « crimes d'État particulièrement dangereux ». Une partie de ses livres et de ses archives sont alors détruits par les autorités soviétiques. En 1991, Vassyl Stous reçoit à titre posthume le prix Taras Chevtchenko pour ses recueils de poèmes, avant de se voir décerner le titre de Héros de l'Ukraine. « Je n'allais pas baisser la tête, écrivait-il. Derrière moi se tenait l'Ukraine, mon peuple opprimé. » (Ukraine – 24 poèmes pour un pays, p. 239, Éditions Bruno Doucey, Paris 2022)



Théâtre Les Kurbas, Lviv. Photo : Andrii2603, CC BY-SA 4.0

Anticipant sur les difficultés que les chanteuses auraient à se faire comprendre durant notre entretien, Nataliia tient à me lire la traduction d'une interview qu'elles ont donnée et qui a été traduite en anglais dans une publication. « L'art du chant a toujours été particulièrement important pour nous. Nous portons un intérêt profond aux chants traditionnels ukrainiens, qui révèlent la beauté et la grandeur de l'Ukraine. Aujourd'hui, nous sommes confrontés à une guerre brutale. Par des actes cruels, la Russie veut s'approprier notre terre et détruire notre nation. Mais nous sommes forts et n'abandonnerons jamais notre patrie... À présent, notre art accomplit une mission de diplomatie culturelle. Nos concerts à l'étranger permettent aux publics qui nous accueillent de mieux connaître l'Ukraine. »

Revenant aux questions qui me préoccupent plus particulièrement, je fais remarquer aux chanteuses qu'elles ont toutes deux été élevées sous le régime soviétique et leur demande comment, après l'accès de l'Ukraine à son indépendance, elles ont senti se transformer l'éducation culturelle. Aussitôt, elles me parlent de leurs enfants. Mariia a une fille, Hanna, et un garçon, Alexi, Nataliia une fille, Hafika. Mariia insiste sur le fait que ses enfants représentent cette nouvelle génération qui porte en elle très fortement l'esprit de l'indépendance. Elle raconte que leur génération à elles deux a subi le totalitarisme soviétique : « À cette époque, en Ukraine, les gens vivaient sous la contrainte et dans la peur. On interdisait aux individus de penser par eux-mêmes. Ce qu'ils ressentaient n'avait aucune importance. La seule chose qui comptait, c'était de faire fonctionner le système et cela se faisait sous la menace. Nos enfants ne savent pas ce que c'était. Ils sont libres, ils ont leur libre arbitre, ils peuvent écouter ce qu'ils ont dans le cœur : c'est une tout autre génération. »

Quand j'insiste pour savoir comment l'indépendance de l'Ukraine a agi sur le déroulement de leurs vies personnelles, Nataliia prend la parole pour rappeler que cette guerre n'a pas commencé en 2022, mais en 2014, avec l'invasion de la Crimée. J'insiste encore pour connaître leur ressenti personnel dans la période qui commence le 24 août 1991, date à laquelle l'Ukraine fait sécession, et la rupture de 2014 avec la Russie. S'ensuit un long échange en ukrainien entre les deux artistes. Puis Nataliia reprend en anglais : « Je suis originaire de Kharkiv, dans l'Est de l'Ukraine, Mariia est originaire de Ivano-Frankivsk, dans l'Ouest de l'Ukraine. » Mariia l'interrompt pour dire que les changements ont été beaucoup plus rapides à l'Ouest. Elle explique que l'identification à la nation ukrainienne était beaucoup plus évidente pour les Ukrainiens de l'Ouest, qui sont plus ouverts sur l'Europe. Elle cite l'exemple de son arrière-grand-père qui avait voyagé en Amérique et se battait déjà pour une Ukraine indépendante. À l'Est, poursuit-elle, étant donné la proximité de la Russie, les gens étaient bercés par les mensonges des Russes.

Nataliia explique qu'à l'Est, la Russie continue d'influencer les consciences. Elle affirme qu'en revanche beaucoup d'Ukrainiens se regroupent pour monter des projets en faveur de l'indépendance, notamment dans les milieux artistiques. Quand j'aborde la question de

la langue, Nataliia m'explique que sa famille parle russe et qu'à Kharkiv, l'enseignement qu'elle a reçu était en russe. « Quand je me suis installée à Lviv, je me suis mise à parler ukrainien, » dit-elle. Mariia, en revanche, ne parle pas le russe, ce qui est le cas de la plupart des habitants de l'ouest ukrainien. Elle précise que Lviv se trouve être le centre de la culture et de l'identité ukrainienne.

Quand j'aborde la question de savoir si, en tant qu'actrices, elles ont participé à « la révolution Maïdan », Mariia dit : « J'étais à Maïdan » puis s'interrompt et échange quelques mots en ukrainien avec Nataliia, qui annonce : « J'étais enceinte de neuf mois au moment de Maïdan. Ma fille est la fille de Maïdan. Elle est née en février 2014, pendant la première vague de cette guerre. » On se souvient de cette marée humaine qui a envahi la place Maïdan de Kiev et ne l'a plus quittée tant que Ianoukovitch, président marionnette de Moscou qui dénonçait alors un coup d'état fasciste, n'a pas démissionné. Il sera destitué le 22 février 2014.

Mariia explique qu'au moment de la révolution Maïdan, les textes des grands poètes ukrainiens dissidents comme Vassyl Stous, Lina Kostenko ou la pionnière Lessia Oukraïna (1871-1913) étaient interprétés au théâtre Les Kurbas. « Leurs mots très forts donnaient de l'espoir à notre public. » Elle rappelle que le 20 février 2014, plus d'une centaine d'étudiants ukrainiens qui manifestaient place Maïdan contre le totalitarisme étaient tués par les balles d'une police aux ordres du président pro-russe Viktor Ianoukovitch.



Un pianiste joue sur « le piano de Kiev » placé sur le toit d'un bus incendié sur les barricades dressées au croisement de la rue Hrushevskoho, sur la place Maidan face au palais présidentiel Maryinsky, à Kiev le 10 février 2014. Photo: Власенко, CC BY-SA 4.0

« Quand notre voisin russe a montré son vrai visage, qu'il a commencé à tuer des gens à Maïdan, on s'est rendu compte à quel point il était dangereux, » poursuit Nataliia. Une émotion teintée de colère frémit dans sa voix. « Ensuite il s'est emparé de la Crimée ! Et en 2022, il a lancé une guerre à grande échelle. Il pensait conquérir l'Ukraine en trois jours. Et il décore ses soldats avec des médailles !... » Mariia veut faire comprendre ce sentiment qui les anime. Si les Russes s'étaient emparés de l'Ukraine, elles ne seraient pas là pour me parler, parce qu'elles auraient été massacrées avec tous les gens du théâtre Les Kurbas. Elle rappelle que celui qui a donné son nom au théâtre, le grand acteur et metteur en scène de théâtre Les Kurbas (1887-1937) a si bien œuvré à la reconnaissance de l'identité ukrainienne qu'il a été victime des purges de Staline, accusé d'appartenir à une organisation antisoviétique, enfermé puis exécuté avec d'autres représentants de l'intelligentsia ukrainienne le 3 novembre 1937. « C'est une histoire qui ne cesse de se répéter, » souligne Nataliia.



Une rue de Lviv le 7 juillet 2023 après une attaque de missiles russes. Photo : Roman Baluk / Reuters

Mais revenons au spectacle présenté par le Duo Kurbasz. Nataliia explique que l'amitié qui la lie à Mariia date de 24 ans et qu'au long de ces années, elles n'ont cessé d'étoffer leur répertoire. Quand elles se sont retrouvées dans la forêt qui entoure la maison de Mariia, elles ont sélectionné parmi une centaine de chansons traditionnelles celles qu'elles préféraient pour créer leur spectacle « Chants de la forêt ukrainienne ». Partout en Ukraine, expliquent-elles, on chante des chants qui marquent la saison : printemps, été, automne, hiver. Leur spectacle puise dans les répertoires des régions de l'Est, du Centre et de l'Ouest de l'Ukraine. La langue varie selon l'origine des chansons, par exemple celles des régions frontalières avec la Pologne sont en dialecte lemsky, mélange d'ukrainien et de polonais. Les paroles racontent des histoires de garçons et de filles, des histoires d'amour, de joie, mais aussi de guerre. « Nous voulons affirmer notre liberté haut et fort, notre amour pour notre pays et pour notre peuple, » dit Mariia. « Nous voulons montrer notre indépendance et notre force, » ajoute Nataliia.

Nataliia explique que dans les temps incertains du début de la guerre, leur théâtre a cessé toute représentation pour se transformer en lieu d'accueil et servir d'abri aux victimes des bombardements, déplacées de toutes les régions du pays. Durant le premier mois, jusqu'à quatre cents personnes ont été accueillies, arrivant et repartant au fur et à mesure qu'elles étaient aiguillées vers d'autres destinations. Les réfugiés étaient installés jusque sur le plateau du théâtre, les douches et la cuisine étant à leur disposition. L'atelier de décors était devenu un abri anti-bombes. Acteurs, actrices, chanteurs et chanteuses s'étaient transformés en bénévoles. Lviv était alors le principal point d'accueil pour celles et ceux qui fuyaient les ravages de la guerre à Odessa ou à Kharkiv. Une source d'espoir écornée par les récents bombardements sur la ville.

À partir du mois d'avril 2022, le théâtre a repris son activité artistique. Mais toutes les pièces d'auteurs russes, dont Dostoïevski, y sont bannies. Actuellement, le théâtre est ouvert du mercredi au dimanche et les spectacles se jouent devant des salles pleines. Mariia et Nataliia profitent de la fermeture estivale pour partir en tournée à l'étranger. « Notre travail nous permet d'envoyer de l'argent à nos soldats, » explique Mariia. Et Nataliia ajoute que leurs tournées à l'étranger servent également la diplomatie culturelle ukrainienne. « Excepté en Pologne, les Européens ne savent pas ce qui se passe vraiment en Ukraine, » dit-elle. Et Mariia d'enchérir : « Nous voulons protéger nos enfants. Nous avons foi en la vérité et nous aimons notre pays. »



Lviv, Theatre Les Kurbas, 27 février 2022. Le théâtre est transformé en lieu d'accueil pour les réfugiés venus du front de l'Est. Photo: Théâtre Les Kurbas - DR

J'ai demandé aux deux actrices de dire dans leur langue quelques poèmes extraits de la très belle anthologie bilingue ukrainien / français établie par Ella Yevtouchenko et Bruno Doucey « Ukraine, 24 poètes pour un pays » (Éditions Bruno Doucey, Paris, 2022) et d'y réagir.

Yuliya Stakhivska (extrait)

Quand l'ennemi débarque chez vous — il sait pertinemment que rien ne lui appartient.

Dans combien de miroirs a-t-il abandonné son reflet ?

Tandis que je monte les escaliers séculaires jusqu'au sommet de la montagne

où trône une église et son autel voué aux deux guerres mondiales, où les vignes se gorgent de sang —

les gens avalent une grande gorgée de la troisième

Nataliia, qui l'interprète, trouve très profond ce texte de Yuliya Stakhivska. Il lui évoque l'écrivaine et poétesse ukrainienne Victoria Amelina, qui vient d'être tuée, ce 27 juin 2023, par une frappe russe sur une pizzeria où elle se trouvait avec un journaliste à Kramatorsk. « C'était une grande poétesse, comme Yuliya Stakhivska. À Kramatorsk, elle faisait un énorme travail avec des bénévoles. Elle invitait des journalistes étrangers et les guidait vers les points chauds des combats. »

Halyna Krouk (extrait)

dans cette maison

le corps encore tiède d'un poème

est suspendu au clou du quotidien

accroché à vif

comme un reproche

Mariia est très émue par ce poème. Elle connaît bien cette poétesse, qui vit à Lviv, pour l'avoir eue comme professeure de littérature à l'université.

Ludmyla Khersonsky (extrait)

l'ennemi veut mon pays, comme un pervers désire une femme,

l'ennemi y met les mains de ses soudards infâmes.

non des soldats, comme des soldats de paix,

mais des soudards, maraudeurs minables venus d'un pays

où l'absence de toilettes aura créé tant de traumas (...)

« C'est la pure vérité, » commente Nataliia.



François Bensignor

Grand spécialiste des musiques du monde, François Bensignor est une figure cardinale du journalisme musical. Après avoir été journaliste à RFI, il inaugure l'émission *Megamix* sur Arte et tient la chronique *Musique de la revue Hommes & Migrations* du Musée National de l'Histoire de l'Immigration. Participant à l'aventure de *Mondomix*, il contribue à l'exposition *Great Black Music* (Cité de la Musique, 2014). Cofondateur de *Zone Franche*, le réseau des musiques du monde (1990), il coordonne les deux éditions de *Sans Visa* (1991, 1995) et les *Rencontres professionnelles du Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA)* à Abidjan (1993, 1995). En 1996, le Ministère de la Culture lui confie la coordination des travaux préparatoires à l'élaboration de la charte des *Scènes de Musiques Actuelles (Smac)*. De 2002 à 2014, il dirige le *Centre d'Information des Musiques Traditionnelles et du Monde* à l'Irma (Paris). Il édite le guide *Planètes Musiques* et l'*Euro World Book*. En 2015, il cofonde le *Collectif Musiques et Danses du Monde* en Ile-de-France, qu'il préside jusqu'en 2021. François Bensignor a dirigé l'édition du *Guide Totem Les Musiques du Monde* (Larousse, 2002) et de *Kaneka, Musique en Mouvement* (Centre Tjibaou, 2013). Il a contribué au *Dictionnaire de La Chanson Mondiale* (Larousse, 1996) et au *Rough Guide to World Music* (Rough Guides, 1999 et 2006). Il est l'auteur de *Fela Kuti, le génie de l'Afrobeat* (éd. Demi-Lune, 2012) et de documentaires musicaux : *Papa Wemba Fula Ngege* (Nova / Paris Première, 2000) tourné à Kinshasa ; *Au-Delà des Frontières, Stivell* (France 3, 2011) tourné en Bretagne ; *Belai, le Voyage de Lélé* (La Belle Télé / France Ô, 2018), tourné en Nouvelle-Calédonie.



Zohra, un orchestre féminin afghan dans l'exil

Mathilde Morin et Valentine Salazard s'entretiennent avec Ahmad Sarmast - Lisbonne, Août 2022

Elles ont entre 13 et 20 ans, elles ont grandi à Kaboul dans des conditions difficiles. Le projet musical créé en 2010 par Ahmad Sarmast qui fonde l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM) leur a permis de donner rien moins qu'un sens à leur vie grâce à l'excellence musicienne dont elles se sont révélées capables. Ensemble, elles ont formé l'orchestre Zohra. Composé uniquement de jeunes femmes, l'orchestre a su braver les interdits des talibans et montrer que des femmes peuvent occuper dans l'espace public une place qui n'était pas nécessairement prévue pour elles.

L'orchestre Zohra sillonne alors le monde avec ce double message artistique et sociétal, au service des cultures d'Afghanistan, au service des femmes. Jusqu'à ce 15 août 2021 où les Talibans reprennent Kaboul et imposent leurs règles de vie. L'ANIM est occupé dès le premier jour et transformés en centre de commandement pour les Talibans, les comptes bancaires sont bloqués, les instruments détruits, les musiciennes et les musiciens sont poursuivis. L'ANIM n'a d'autre choix que l'exil.

Exilé d'abord en Australie, Ahmad Sarmast lance un appel en direction de la communauté internationale. Quelle démocratie occidentale accèpterait d'accueillir les 273 étudiants et professeurs de l'ANIM ? Le Portugal répond aussitôt positivement. Dès lors, l'information se répand entre les membres de l'ANIM et Lisbonne devient le point de ralliement : que toutes les étudiantes et les étudiants de l'ANIM se rejoignent à Lisbonne, le Portugal leur offre la possibilité de reprendre leurs activités musicales ! Un réseau de solidarité se met en place pour rendre possible cette opération de sauvetage d'une ampleur exceptionnelle. Le Qatar, qui avait accueilli un grand nombre de musiciens de l'ANIM au moment de l'exode, prend sa part dans le dispositif. Les mécènes s'investissent dans le déménagement géant. Daniel Ek, fondateur de la plate-forme Spotify, affrète un avion spécial pour que les étudiants de l'ANIM puissent rejoindre Lisbonne. Aujourd'hui les musiciennes et les musiciens sont réunis dans deux lieux d'accueil, à Braga et à Guimarães. C'est là que les cours ont pu reprendre. Le siège de l'ANIM demeure à Lisbonne. Au printemps dernier,

les familles des musiciens ont obtenu du gouvernement portugais l'autorisation de les rejoindre au nom du regroupement familial.

L'an dernier, le festival Haizebegi a pu accueillir, à Bayonne et à Baigorri, le premier concert de l'ANIM dans l'exil. Cette année, ce sont les 30 musiciennes de l'orchestre Zohra qui nous font l'amitié de donner trois concerts, à Bayonne, Baigorri et Donostia. Haizebegi est la première destination artistique de l'orchestre en exil, sous la direction de Constança Simas. Nous avons rencontré son fondateur, Dr. Ahmad Sarmast, dans les bureaux de l'ANIM à Lisbonne au mois d'août 2022.



Kaboul, 14 septembre 2021. Un combattant taliban monte la garde devant l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM). Photo : afp – Wakil Kohsar

Ahmad Sarmast, dans votre itinéraire de vie, il y a ce moment charnière dans lequel vous quittez l'Afghanistan pour vivre en Australie. Or, c'est à ce moment qu'un spectre vient vous hanter : la préservation des traditions musicales de l'Afghanistan. À ce moment, la musique devient, d'une certaine manière, un instrument politique. Peut-être pourrions-nous commencer notre entretien par l'évocation de ce moment charnière ?

Avec plaisir. Au fur et à mesure que je grandissais en tant que musicien et que je progressais, je lisais de plus en plus sur la musique, sur la place de la musique dans la société et sur la responsabilité sociale des musiciens et des artistes. À l'époque, je m'impliquais de plus en plus, non seulement dans la préservation de la musique afghane, mais je me demandais toujours comment utiliser mes capacités, mes compétences et mes connaissances en tant que musicien pour améliorer la communauté, la société et les enfants d'Afghanistan. C'est ainsi qu'a commencé un long voyage, depuis le jeune homme qui se contentait de jouer de la batterie et des instruments de musique et qui, peu à peu, apprenait à composer et à lire la musique, jusqu'à la préservation de la musique afghane. À ce moment-là, j'étais au sommet de mon développement académique et je me suis dit : en tant que musicologue, tu peux étudier, tu peux avoir un emploi, tu peux enseigner et tu peux avoir des étudiants, mais quoi d'autre ? Dès que je suis arrivé en Australie, j'ai pensé : il y a un endroit dans le monde, un endroit qui s'appelle votre pays d'origine, où la tradition musicale est en train de mourir, où les gens sont privés de leurs droits musicaux, où les enfants ne peuvent pas étudier la musique, où les adultes ne peuvent pas profiter de la beauté de la musique. Alors, qu'allez-vous faire ? Quel est votre travail en ce moment ? Profiter de votre vie ici en Australie, avoir une vie de classe moyenne avec votre famille, profiter de votre bureau, voyager, revenir à la maison et profiter ? Mais il y a quelque chose de plus grand que vous pouvez faire pendant que vous construisez votre carrière. C'est donc à ce moment-là que j'ai décidé de consacrer ma vie à la préservation de la musique afghane. En même temps, je regardais toujours vers l'avenir : que pourrais-je faire un jour lorsque j'aurais l'occasion de retourner en Afghanistan ?

Mais en termes de profession, ce n'était pas un grand changement. J'étais un musicien professionnel formé à la musique occidentale, j'étais tout à fait capable de jouer de la musique, d'écrire de la musique et de transcrire de la musique. Je pouvais mettre mes compétences, mes connaissances et mes capacités au service d'une autre cause : la préservation de la musique afghane. Mais ce n'était pas seulement pour l'Afghanistan ; cela faisait également partie d'un plus grand patrimoine musical du monde. Je faisais ce travail non seulement pour l'Afghanistan, mais aussi pour le reste du monde. Cette riche tradition musicale a existé et s'est épanouie jusqu'en 1996, mais c'est à cette époque que l'on a empêché les musiciens de jouer, d'apprendre et de pratiquer la musique. Mais un jour, les gens pourraient avoir une autre occasion de revenir pour apprendre et retrouver leur héritage musical.



Izzatullah Neamat travaille sur un bloc de bois de mûrier pour fabriquer un rubab traditionnel afghan dans son atelier à Kaboul le 29 avril 2021

C'est ainsi que vous avez créé votre propre école en Afghanistan ?

Oui, la création de l'Institut National de Musique d'Afghanistan (ANIM) a été étroitement liée à cette évolution professionnelle de ma vie, ainsi qu'à mon dévouement non seulement à la musique, mais aussi à l'utilisation du pouvoir de la musique pour l'amélioration de la communauté. C'est pourquoi, lorsque l'occasion s'est présentée de retourner en Afghanistan, je l'ai fait. J'y suis retourné avec cette conviction profonde du pouvoir de la musique. J'ai toujours pensé que l'Afghanistan, plus que jamais, avait besoin de la musique. L'Afghanistan, plus que jamais, a besoin de bénéficier du pouvoir curatif de la musique. Une fois de plus, le peuple afghan connaît de grandes misères ; une fois de plus, le peuple afghan est traumatisé par les Talibans. Lorsque j'ai décidé de

me rendre en Afghanistan, le pays était dans une telle situation, mais j'avais la possibilité d'y aller et d'apporter de la musique, et d'apporter le pouvoir de guérison de la musique. Mais en même temps, il y avait des centaines de milliers d'orphelins vivant dans des orphelinats ; il y avait des centaines de milliers de personnes travaillant dans les rues de Kaboul pour gagner leur vie, juste pour survivre. Par ailleurs, la culture musicale afghane a énormément souffert au cours des 40 dernières années, d'abord pendant l'invasion de l'Union soviétique, puis pendant la guerre civile, et enfin après l'interdiction de la musique en Afghanistan par les talibans.

C'était donc le moment où quelqu'un pouvait faire quelque chose pour faire revivre la tradition musicale afghane. Non seulement la faire revivre, mais aussi donner l'occasion aux musiciens âgés de transmettre leurs connaissances et leurs compétences à la jeune génération de musiciens afghans. Mais en même temps, c'était l'époque où tout le monde parlait de la construction de la société civile en Afghanistan, de la construction d'une société démocratique. Comment construire une société démocratique, une société civile, sans investir dans les arts et la culture ? Comment pouvons-nous parler d'une société démocratique alors que nous ne promouvons pas la culture et la musique dans ce pays ? Comment pouvons-nous parler d'une société démocratique si les enfants, les jeunes et la nation tout entière n'ont pas accès à des droits musicaux complets ?

C'est donc à ce moment-là que je suis retourné en Afghanistan, convaincu du pouvoir de la musique, de son pouvoir de guérison, de son pouvoir de contribuer à l'égalité des sexes en Afghanistan, de son pouvoir de réunifier le peuple afghan une fois de plus grâce à la musique, car l'Afghanistan a été gravement divisé pendant la guerre civile en raison de l'appartenance ethnique et des différences linguistiques des Afghans. À ce moment-là, la musique a pu jouer un rôle important dans la réunification de l'Afghanistan et du peuple afghan.

Encore une fois, à l'époque des talibans, l'Afghanistan était totalement isolé du reste du monde. L'Afghanistan vivait donc dans un isolement qu'il s'imposait à lui-même à l'époque des Talibans. Toutes les armées du monde entier étaient présentes en Afghanistan, mais cela ne suffisait pas. Il s'agissait aussi de montrer au reste du monde que, oui, votre sacrifice valait quelque chose, que vous étiez en Afghanistan pour une meilleure cause ; non seulement pour chasser les talibans, mais aussi pour aider le peuple afghan à recouvrer ses droits. Par le biais de la musique, je voulais également jeter des ponts entre l'Afghanistan et la communauté internationale. Relier l'Afghanistan au reste du monde. C'est pourquoi nous saisissons toutes les occasions de voyager, de participer à des festivals de musique, à des concerts, à des tournées musicales, etc. Le grand drame de l'Afghanistan est que nous vivons aujourd'hui une situation en tout point semblable. Grâce au gouvernement portugais, l'ANIM a pu être accueilli en exil ici au Portugal. Nous sommes maintenant hébergés à Braga et à Guimarães. C'est ici, grâce à la cheffe d'orchestre Constança Simas, que Zohra se reconstruit dans l'exil.



Autodafé d'instruments de musique à Herat, Afghanistan, le 29 juillet 2023. Photo: AFP – Ministère d'Afghanistan pour la Propagation de la Vertu et la Prévention du Vice.

Je suis curieuse de connaître l'expression des droits musicaux que vous utilisez. Qu'est-ce qui, dans la musique, est fondamental pour notre humanité ?

Bien entendu, la musique est un élément important des droits de l'homme. Comme vous le savez, la musique est née avec l'humanité. Nous sommes tous nés avec un instrument naturel qui est notre voix. Nous avons toujours été entourés de musique. Au fur et à mesure que le concept des droits de l'homme se développait, la liberté d'expression est devenue un élément important, y compris la liberté d'expression à travers la musique. Les gens ont accès aux droits culturels : l'accès à l'éducation musicale est un droit de l'homme. Avoir accès à l'écoute de la musique : c'est un droit de l'homme. Pouvoir participer à des activités musicales : c'est un droit musical. En tant que musicien, pouvoir gagner sa vie grâce à la musique : c'est un droit de l'homme. Ou avoir à sa disposition toutes les valeurs et toutes les ressources pour partager la beauté de sa musique avec le reste de sa communauté : c'est un droit des musiciens. C'est pourquoi, lorsque je parle de musique, je parle toujours de droits musicaux.

Il s'agit d'un droit qui a été officiellement identifié par le Conseil international de la

musique, un organe consultatif de l'UNESCO. Mais en Afghanistan, sous le premier règne des Talibans, et maintenant sous le second règne des Talibans, les cinq droits musicaux de l'Afghanistan ont été bafoués. Aujourd'hui encore, en Afghanistan, les gens n'ont pas le droit d'écouter de la musique. La diffusion de musique est interdite en Afghanistan. L'éducation musicale est interdite en Afghanistan. La participation à des activités musicales est interdite. Les musiciens afghans n'ont pas le droit de gagner leur vie grâce à la musique ou de jouer de la musique, ni d'apporter le bonheur au peuple afghan par leur art, par leur musique. Tous ces droits sont bafoués en Afghanistan.

En France, très peu de gens ont entendu de la musique afghane. Pouvez-vous nous décrire la musique afghane ? Quelles sont les spécificités de cette musique ? Quelles sont ses influences ? Qu'est-ce qui la rend différente ?

Lorsqu'on parle de musique afghane, il est très difficile de la décrire en quelques mots. En effet, l'Afghanistan est une société multiethnique. Sa tradition musicale est très riche. Si vous voyagez de l'est au nord, du nord à l'ouest ou du nord au sud, le style musical de l'Afghanistan est totalement différent. Parfois, même au sein d'un groupe ethnique, il peut y avoir des styles musicaux totalement différents. La tradition musicale afghane est si diverse, si colorée et si belle qu'il est difficile de dire ce qu'est la musique afghane. On ne peut pas dire quelle musique d'un groupe ethnique est la plus belle, ni quelle musique d'un groupe ethnique peut être considérée comme de la « musique afghane ». Mais en même temps, nous avons un autre type de musique qui peut être considéré comme de la musique afghane, ou qui peut être jouée dans tout le pays : La musique populaire afghane. Il s'agit d'une combinaison de la tradition classique de l'Afghanistan et de certains éléments de musique folklorique pachtoune, tadjike et d'autres ethnies. Son développement est étroitement lié à l'établissement de la radio en Afghanistan.

Avant l'introduction de ce nouveau style de musique, la plupart des émissions musicales diffusées en Afghanistan provenaient de l'Inde ou de la Perse. Les chanteurs classiques afghans se produisaient également en grand nombre : cette musique était étroitement associée à la musique de l'Inde du Nord. Mais cette musique n'était pas facilement acceptée ou comprise par l'ensemble de la population afghane. C'est une musique qui a toujours été au service de l'aristocratie. Elle n'était comprise que par un petit groupe de personnes très instruites. Pour les gens ordinaires d'Afghanistan, cette musique n'était pas comprise. La musique folklorique était beaucoup plus proche de leur cœur. Mais là encore, cette musique ne pouvait pas être diffusée. Radio Afghanistan a donc décidé de proposer un type de musique qui pourrait être compris et accepté par tous les membres de la communauté afghane. C'est cette musique qui peut être considérée aujourd'hui comme la musique de l'Afghanistan. Mais encore une fois, cette « musique populaire d'Afghanistan » est un type particulier de musique qui est accepté et pratiqué dans tout l'Afghanistan.

Quand ce type de musique a-t-il été créé ?

Au début du XX^e siècle.

Vous avez dit qu'enfant, vous écoutiez de la musique afghane: est-ce le type de musique que vous écouteriez à la maison ?

Oui, c'est le type de musique qui était joué principalement en Afghanistan, diffusé sur Radio Afghanistan et enregistré par des musiciens afghans. C'est donc avec ce type de musique que j'ai grandi.

Et c'était le type de musique que votre père composait ?

Oui.

Et j'imagine qu'il s'agit d'une tradition musicale en constante évolution. Lorsque vous étiez enfant, j'imagine que de nouveaux éléments étaient constamment ajoutés au répertoire ?

La structure et la forme musicales sont intactes. Mais bien sûr, au début, elle était jouée sans aucune harmonie occidentale, par exemple. Plus tard, à mesure que les gens se formaient à la musique classique occidentale, de nouveaux éléments ont été introduits dans ce type de musique pour l'enrichir et améliorer la qualité du son.

Est-ce également le type de musique que vous jouez avec vos orchestres ?

Avec les orchestres, nous jouons différents types de musique. Nous jouons de la musique classique occidentale, mais toujours avec de nouveaux arrangements. Lorsque nous jouons Les quatre saisons de Vivaldi, nous proposons un nouvel arrangement. Car dans tous nos ensembles et orchestres, nous avons incorporé des instruments afghans. Lorsque nous jouons les Quatre Saisons de Vivaldi, nous conservons la musique originale, mais nous y apportons aussi des éléments de la musique afghane, non seulement par l'introduction d'instruments afghans, mais aussi par l'introduction de mélodies afghanes. Ou encore, lorsque nous avons joué les Danses de Brahms : là encore, nous avons créé un arrangement spécial. En combinant et en fusionnant des éléments de la musique afghane, nous essayons de rendre la musique occidentale compréhensible pour des communautés plus larges. Nous voulons également montrer à la jeunesse afghane que les instruments traditionnels afghans peuvent être utilisés dans n'importe quel ensemble ou orchestre, et qu'ils s'accordent parfaitement avec la musique classique occidentale.

Vos musiciens jouent-ils généralement d'un instrument traditionnel afghan et d'un instrument occidental ?

Notre programme scolaire était divisé en deux éléments. Il y avait un département d'instruments occidentaux. Mais pour les étudiants qui voulaient apprendre à jouer des

instruments traditionnels afghans, nous avions aussi un département d'instruments traditionnels afghans. Nous disposions d'une expertise pédagogique dans les deux départements et d'une riche collection d'instruments de musique dans les deux départements. C'est ainsi que, depuis la création de l'Institut national de musique d'Afghanistan, nous avons pu faire revivre certaines formes musicales et certains instruments qui étaient devenus obsolètes en Afghanistan. Nous avons réussi à faire jouer ces instruments par de jeunes musiciens et musiciennes.

Les étudiants avaient donc la possibilité de choisir le type d'instrument dont ils voulaient jouer. Mais les élèves du département de musique occidentale devaient passer à un instrument traditionnel au cours des deux dernières années de leur scolarité. C'était une obligation. Nous leur demandions de jouer d'un instrument traditionnel plus proche de l'instrument occidental dont ils jouaient. D'une certaine manière, nous leur permettions non seulement de jouer de la musique occidentale, mais aussi de prendre conscience de leur propre culture et tradition musicales. Il s'agissait donc d'une sorte de politique de préservation, en veillant à ce que les jeunes s'intéressent aux instruments afghans.



Musiciennes de l'orchestre Zohra. Photo : ANIM, Kaboul.

Ont-ils été intéressés par ces instruments ? Avez-vous trouvé facile d'inviter les élèves à jouer des instruments traditionnels ?

Je me souviens que les deux premières années, lorsque les élèves étaient inscrits dans

notre école, beaucoup d'entre eux n'étaient intéressés que par l'apprentissage des instruments occidentaux. Mais bien sûr, ils n'avaient pas beaucoup de connaissances sur les instruments traditionnels. Ils connaissaient la guitare, le piano et la batterie : c'étaient les instruments qu'ils voulaient apprendre. Lorsque nous leur avons posé des questions sur les instruments afghans, ils se sont montrés quelque peu hésitants. Ils voyaient que dans les salles de mariage, on jouait des instruments occidentaux. C'étaient donc les instruments qui pouvaient leur permettre de gagner de l'argent. En regardant la télévision et en écoutant la radio, la plupart du temps, la musique diffusée était de la musique occidentale, surtout après l'effondrement du régime taliban.

Il n'y avait donc pas beaucoup de musique afghane sur les ondes, à la télévision ou dans les salles de mariage. Ils n'avaient donc pas beaucoup d'imagination pour la musique afghane. Mais une fois que nous avons créé le département des instruments de musique traditionnelle afghane, nous avons reçu de nombreuses invitations pour des tournées musicales, non pas pour l'ensemble occidental, mais pour l'ensemble de musique traditionnelle afghane. De nombreuses personnes ont commencé à vouloir s'impliquer dans ce département. Elles voyaient qu'il y avait beaucoup plus d'opportunités pour la musique afghane et les instruments de musique afghans que pour les instruments de musique occidentaux. C'est ainsi que le département de musique traditionnelle afghane a suscité un vif intérêt.

À propos de l'orchestre Zohra et des musiciennes : a-t-il été difficile d'inscrire des femmes à l'école après toutes ces années de régime taliban ? Comment les élèves ont-elles eu l'idée de s'inscrire à l'ANIM ?

Au début, il était très difficile d'intéresser les filles à la musique. Même si les filles s'intéressaient à la musique, elles n'étaient pas autorisées à l'étudier, car lorsque les talibans étaient au pouvoir, ils ont lavé le cerveau de toute une génération. Une génération a été élevée avec la même mentalité : dans cette mentalité ou dans cette idéologie, il n'y a pas beaucoup de place pour les femmes. Il n'y a pas beaucoup de place pour les arts et la culture. Il n'y a pas beaucoup de place pour l'éducation et, par conséquent, lorsque nous avons créé l'école, la première année, nous n'avions qu'une seule fille, une seule fille. Mais nous nous sommes engagés à promouvoir l'égalité des sexes dans le domaine des arts et de la culture.

À l'Institut national de musique d'Afghanistan, nous nous sommes engagés à donner aux filles et aux femmes d'Afghanistan les moyens de se prendre en charge grâce aux arts et à la musique en Afghanistan. C'est pourquoi nous réservons chaque année 50 % des nouvelles places pour les filles dans notre programme. Nous avons tout fait pour encourager les filles à s'inscrire au programme de musique. C'est pourquoi nous avons décidé de créer des partenariats avec des orphelinats pour surmonter cet obstacle et garantir l'égalité des sexes dans le domaine de la musique. En effet, dans les orphelinats, la plupart du temps,

c'est l'orphelinat qui prend les décisions concernant l'avenir et l'éducation des filles. Mais il s'agissait aussi d'établir une communication étroite avec les filles elles-mêmes. En 2010, nous avons commencé notre programme avec une seule fille. En 2021, un tiers du corps scolaire était composé de filles. Nous avons également réussi à créer un orchestre exclusivement féminin, avec des musiciennes et des chefs d'orchestre. Bien entendu, au fur et à mesure que nous avançons, que l'orchestre Zohra devenait populaire et que le mot se répandait dans la communauté au sujet de la sécurité et des possibilités offertes par l'école aux filles, l'intérêt pour l'inscription des filles à un programme de musique s'est accru au sein des communautés.



Zohra, Berlin, Janvier 2017. Photo : Sarah El Younsi - <http://sarahelyounsi.com>

Avez-vous parfois dû convaincre les parents de laisser leurs filles venir à l'école ?

Je me souviens qu'en 2009-2010, je me rendais dans les orphelinats, je rencontrais les tuteurs des enfants orphelins, des enfants pauvres ou des enfants qui travaillent dans la rue pour qu'ils autorisent leurs enfants à s'inscrire à un programme de musique. Mais bien sûr, je devais trouver des arguments convaincants pour expliquer pourquoi il était bon pour les filles et les garçons d'étudier la musique, et pourquoi l'éducation était importante. J'ai eu ces discussions avec les familles dans les premiers temps. Même plus tard, lorsque l'intérêt s'est accru, il y a eu quelques hésitations. Certains parents ou tuteurs d'enfants souhaitaient obtenir des éclaircissements. C'est pourquoi nous avons toujours organisé une

journée d'orientation à l'école, au cours de laquelle les parents ou les tuteurs des enfants ont pu visiter l'école, nous leur avons présenté le programme, nous leur avons donné une image complète de ce qui se passait à l'Institut national de musique d'Afghanistan. Nous répondions à leurs questions.

Ensuite, ils ont inscrit leurs enfants. Mais même après avoir inscrit les enfants, en particulier les filles dans notre école, il y a eu des moments où nous avons dû faire face à des conversations difficiles avec les parents. Au bout de deux ou trois ans, ils retiraient leurs filles de l'école et essayaient de les inscrire dans une école normale ou de les éloigner totalement de l'éducation et de penser à leur mariage. C'est pourquoi il y a eu plusieurs fois des conversations difficiles avec les familles. Nous avons parfois réussi à convaincre les familles de permettre à leurs filles d'étudier la musique.

Dans ce que vous décrivez, il semble que la musique ait été un outil politique.

Bien sûr ! La musique est un outil politique, que nous le voulions ou non. Que nous soyons prêts ou non à faire de la politique par le biais de la musique, c'est un outil politique. Dans le cadre de mon travail en Afghanistan, je ne faisais partie d'aucun parti politique. Je ne m'associais à aucun mouvement politique. Mais mon travail m'a fait participer à la politique afghane. Mes convictions me faisaient également participer à la politique internationale de l'Afghanistan. J'ai une amie en Australie qui étudie le rôle de la musique dans les pays sortant d'un conflit. Je me souviens qu'elle décrivait toujours mon école, mes élèves et ma foi en la musique à la lumière de ces politiques, alors qu'en réalité, ce n'était pas notre programme. Nous ne recevions aucune instruction de qui que ce soit sur ce qu'il fallait faire, comment se comporter ou comment élaborer les politiques de l'école ou ses programmes. Mais notre activité nous intégrait dans le panorama politique de l'Afghanistan. La promotion de l'égalité des sexes nous intégrait déjà dans la politique afghane. Promouvoir l'égalité, c'était déjà faire partie de la scène politique afghane.

La lutte contre le radicalisme par le biais des arts et de la culture nous faisait déjà participer aux grands jeux politiques en Afghanistan et nous mettait en conflit direct avec les talibans. C'est pourquoi les talibans ont pris notre école pour cible à plusieurs reprises. La promotion de la diversité musicale et culturelle nous intégrait également à la scène politique afghane. Notre école était donc impliquée dans la politique, que nous le voulions ou non. En fin de compte, c'est ce que vous faites, vos croyances et ce que vous promouvez qui vous fait appartenir à une idéologie ou à un mouvement politique/social particulier.



Mathilde Morin a grandi en France, aux Etats-Unis, en Allemagne et en Suisse. Formée d'abord à l'anthropologie des sociétés d'Asie orientale, elle a conduit ses premières recherches ethnographiques au Japon sur la jeunesse féminine japonaise. Puis, elle a fait retour sur l'Europe et s'est intéressée aux sociétés pyrénéennes. Sous la direction de Dace Dzenovska, elle prépare aujourd'hui une thèse de doctorat en anthropologie sociale à l'Université d'Oxford, en codirection avec Denis Laborde, à l'EHESS (Paris). Ses recherches portent sur les formes d'innovation à l'œuvre dans les montagnes du Pays Basque.



Valentine Salazard vit en Andalousie où elle prépare un doctorat d'anthropologie sociale sous la double direction de José Antonio Gonzalez Alcantud (Université de Grenade) et de Denis Laborde (EHESS, Paris). Son projet porte sur les pratiques musicales de la communauté touarègue dans ses exils forcés en Espagne et en France. Comment les Touaregs de la diaspora fabriquent-ils « leur » musique, quels sont les enjeux stylistiques, les enjeux de vocabulaire musical, l'investissement symbolique, les formes d'appartenance et surtout les stratégies d'inclusion qui permettent à chacun et à chacune de mobiliser cette double appartenance (au moins) entre le lieu où l'on vit, celui dont on vient, et le trajet qui trace une vie ? De cette manière, elle saisit le vécu au plus près, entre récits et expériences, en se portant au plus près des dispositifs juridiques, sociaux, policiers, administratifs, artistiques, familiaux où se dit une identité culturelle vécue en intériorité et toujours difficilement saisissable dans l'exil.



Saïd le magnifique : la boxe corps à corps

Michel Tabet s'entretient avec Saïd Freddy Skouma

J'ai rencontré Saïd Freddy Skouma il y a deux ans. Je cherchais un cours de boxe dans mon quartier et j'ai découvert le Phenix Club Boxing dont il est le coach. Au fur et à mesure des séances, nous avons commencé à discuter. J'ai ainsi appris qu'il avait été deux fois vice-champion du monde et sept fois champion d'Europe (les photos et coupures de journaux sur les murs de la salle en attestent). Par la suite, nous nous sommes mis à parler du Maroc, du Liban, de la France et du racisme qui sévissait dans le milieu de la boxe dans les années 1980. Pour Saïd je devenais un arabe, un gars du bled. Puis un jour il me demande ce que je fais dans la vie. Je venais d'être recruté au CNRS, alors je réponds : « de l'anthropologie ». Il me demande ce que c'est. J'essaie de lui expliquer mais je j'embrouille un peu. Je lui raconte l'étude des cultures, les méthodes d'enquête ethnographique, le recours à l'anthropologie visuelle. Je lui explique surtout que l'anthropologie n'est plus ce qu'elle était, qu'on peut faire de l'anthropologie des mondes contemporains et je lui raconte, pour le lui faire comprendre, mes terrains. C'est alors qu'il me demande : « on peut faire de l'anthropologie de la boxe ? ». Bien sûr que l'on peut. Je cite, pêle-mêle, Alexis Philonenko, Loïc Wacquant, Jérôme Beauchez...

Depuis quelque temps, j'essaie d'imaginer ce que pourrait être une ethno-biographie, une anthropologie qui s'intéresserait à une personne, à son histoire, à son parcours, à ses aspirations et ses inspirations. Tout à mes interrogations, Saïd me révèle un matin, tandis que je transpirais sur un sac de frappe, qu'il écrivait un texte sur la boxe et sur son histoire personnelle. Et comme Saïd parle beaucoup quand il est en confiance, il m'affirme d'emblée qu'il voudrait le mettre en musique et le dire accompagné de ses amis musiciens, Michel Portal et Daniel Humair, deux musiciens que j'appréciais énormément. J'avais d'ailleurs déjà remarqué les goûts éclectiques de Saïd en musique. Il me confie son tapuscrit.

Ce texte me frappe d'emblée parce qu'il transpire la sincérité, qu'il est franc, direct, ciselé dans l'expérience de la vie. Il ne cède pas à la facilité et transpose l'expérience de la boxe, plus qu'il ne la raconte, dans l'espace de la poésie et de la littérature. J'ai l'impression de tenir entre les mains une pépite, semblable à celles d'Arthur Cravan. Le texte ne cesse

de bouger, il swingue, il danse, et Saïd me dit qu'il y travaille encore, qu'il n'arrête pas d'y travailler. En l'écoutant, je me dis qu'il faut que je l'enregistre et que je le fasse parler. Je profite d'un stage en documentaire sonore pour réaliser un portrait. Mais ça ne suffit pas, je sens que je peux aller plus loin. Je fais écouter à Denis Laborde qui me demande très rapidement si Saïd serait prêt à venir à Bayonne.

De mon côté, je continue d'enregistrer Saïd. Il lit son texte, il s'entraîne comme un champion qui s'apprête à remonter sur le ring. Peu à peu, mon intention se précise. Je ne travaille pas vraiment sur la boxe. Je travaille sur une parole, sur un texte, sur les liens entre l'art, le sport et la vie, sur la façon dont un grand champion devient poète de sa propre existence, comment le corps devient texte, comment il devient danse et musique. Nos échanges avec Saïd sont constants. Aussi, j'ai choisi d'introduire cet entretien de cette façon pour le contextualiser et l'intégrer à ce projet d'anthropologie de la boxe qui entre en résonance avec les intentions du festival Haizebegi: il ne s'agit pas de simplement présenter un spectacle, mais de poursuivre l'enquête sur la scène du festival, de faire croiser les chemins et les trajectoires qui mènent de la musique à la boxe et à l'anthropologie, d'ouvrir l'enquête à la vie et la vie à l'enquête, de mêler les sons, les images et les corps comme les traces d'une œuvre commune à laquelle chacun apporte sa touche et son interprétation. Cet entretien en prolonge d'autres et poursuit une conversation qui reste ouverte.

Saïd, qui es-tu ?

De manière très simple, je suis une personne quelconque, qui aime être différente des autres. Avec tout ce qu'il se passe dans le monde, je me sens bien.

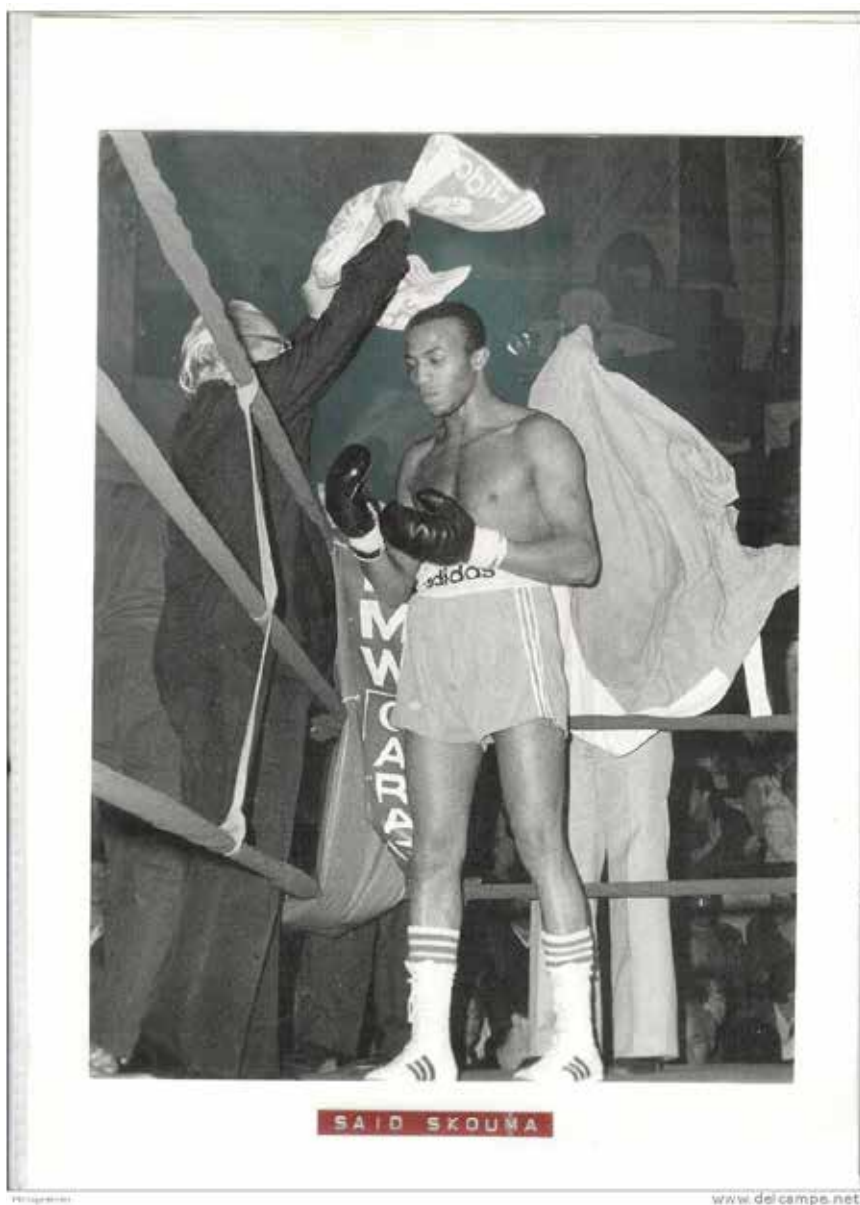
Qu'est-ce qui t'a amené à écrire ce texte que tu présentes au Festival Haizebegi ?

Je ne sais pas, j'ai toujours écrit, tout le temps écrit. J'écris depuis mes 16 ans, des trucs, des romans, des machins. Le premier poème que j'ai écrit, ça a été un poème à l'école. La maîtresse est restée sur le cul. Je parlais de la naissance d'une rivière qui partait de la montagne et qui descendait. Ce n'était pas une rivière mais une source. Une source qui croise les prairies, les montagnes et qui se jette ensuite dans la mer. Je ne trouve plus ce texte. J'écrivais sans me rendre compte de ce que ça impliquait, jusqu'au jour où j'ai écrit un bouquin qui s'appelle Le Corps du Boxeur et on m'a dit que c'était pas mal.

Cela signifie que, depuis tes 16 ans jusqu'à aujourd'hui, tu as toujours écrit ?

J'ai tout le temps écrit, chez moi, j'ai des cahiers... J'écris, j'écris tout le temps, sur mon téléphone, sur des pages, voilà.

Quand tu boxais et que tu participais à des championnats tu écrivais aussi, ou c'est une période où tu écrivais moins ?



Saïd Skouma et Jean Bretonnel. Photo : Archives de la Fédération Française de boxe

Non, c'est une période où j'étais un peu... J'avais de la lassitude. J'étais lassé de tout, il manquait quelque chose.

Donc tu es revenu à l'écriture après avoir terminé ta carrière de grand champion.

Oui, c'est ça. Mais je lisais beaucoup. Je ne termine jamais un bouquin. Quand je lis, je lis trois quatre livres en même temps.

Et que lis-tu ?

De tout. J'aime surtout les livres du XVIII^e et du XIX^e. Je n'arrive pas à lire les bouquins des gens de maintenant. J'aime bien les morts. Tu as l'impression de sentir leur histoire, de toucher à un monde qui a pu exister avant nous. Il n'y a pas que nous, il y en a d'autres qui ont existé avant nous.

Et si on veut présenter ta carrière, qu'est-ce qu'on peut dire ?

C'était une époque où j'étais jeune, je me suis bien amusé, ça m'a fait découvrir autre chose. Ça m'a permis de découvrir la vérité des choses, la réalité des choses. A un moment donné, il y a des paliers que tu n'arrives pas à franchir. Tu as beau faire tout ce que tu veux, tu as un mur que tu te prends en pleine face. Après ce sont les emmerdes, c'est la jeunesse. Quand tu as commencé la boxe, tu avais quel âge ?

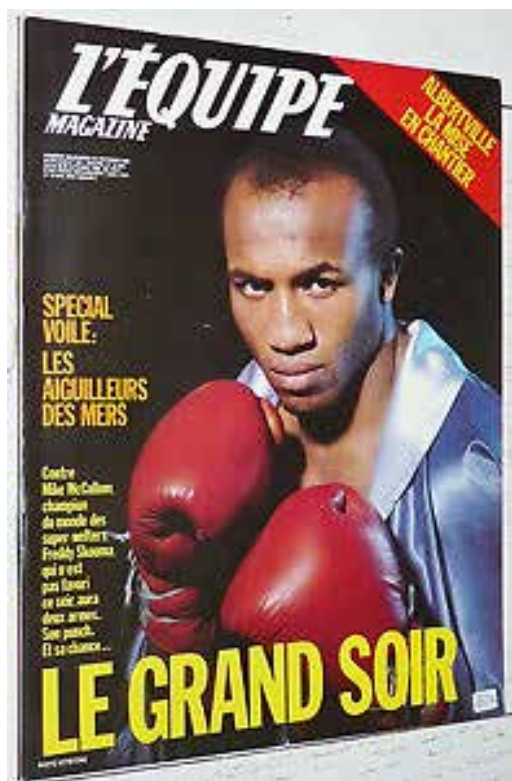
Je suis rentré tard dans la boxe, j'avais 18 ans. Ça s'est fait par hasard.

C'est l'histoire dans laquelle tu voulais séduire une fille ?

Oui, c'est une histoire de fille. J'ai mis un coup de poing dans la gueule de son mec. Il m'a mis un coquard, alors je me suis dit : « Il fait de la boxe. Je vais rentrer dans son club et je vais lui péter la gueule ». Et je lui ai pété la gueule, je lui ai piqué sa gonzesse et je lui ai dit d'aller se faire voir. Puis après, j'ai appris que ce sport c'était autre chose, qu'il n'y avait pas que ce côté baston. Ce sport m'a beaucoup instruit. Il a instruit mon corps, il a instruit mes idées. Il m'a formé, il m'a sculpté... tu vois, il m'a fait beaucoup de choses. Puis surtout, mon seul adversaire, c'était moi. Je me battais contre moi-même.

Donc tu découvres la boxe à 18 ans et déjà à ce moment, tu te dis, après avoir séduit la fille et t'être débarrassé du mec, « Je veux devenir champion du monde »...

Oui, que je veux devenir champion... Champion. Champion de France, je n'y croyais pas du tout, devenir champion de France. Je me disais que ce n'était pas possible, mais si. Après je me suis dit que j'allais passer Pro, faire comme Ali. Franchement, pour le dire en toute sincérité, je ne reculais devant aucun obstacle en boxe... Aucun obstacle. Parce que j'avais droit à tout. Ce qui est bien, c'est quand tu as le droit de tout faire. J'étais assoiffé de liberté. Tu sais, quand tu viens d'un autre pays, et que tu cherches à t'intégrer, ce n'est pas facile. Et puis voilà, j'ai fait tout ça tout seul.



Le magazine L'Équipe titre sur Skouma, 27 mars 1987. Archives personnelles Saïd Skouma

Et tu es aussitôt repéré par Jean Bretonnel.

Oui, mais j'ai aussi été repéré par les Américains, par les frères Acaries, mais moi Bretonel c'était quelqu'un qui m'a marqué. C'est un gars qui avait les cheveux blancs, une tenue noire, il était assez connu, c'était « Monsieur Jean ». Je me suis dit tout de suite qu'avec lui, ce serait bien, et je me sentirais bien. Mais je suis tombé avec le diable.

Le diable ?

Oui, c'est quelqu'un qui était prêt... Il joue avec toi, il joue ta vie... Il joue. C'est un joueur. C'était un grand-père pour moi. Il avait un certain âge, un grand-père, tu ne peux pas imaginer qu'il te fasse des coups, tu ne peux que croire en lui. Un grand-père, ça ne peut pas te faire ça... mais si. Il avait une double personnalité. Mais en même temps, je m'en suis aperçu. Ça m'a excité. Je me suis dit : « Je suis un arabe, pour l'instant c'est moi qui le

paye, mais je n'en ai rien à foutre parce que je ne veux pas demander d'argent. S'il prend l'argent, je m'en fous ». Moi je voulais être le meilleur, et je voulais aller plus haut. Je ne savais pas qu'il allait me plaçarder.

Ensuite, quand il est mort, c'était vache de ma part, il avait un cancer... Ma victoire c'était quand il était à l'hôpital, il était malade, sa femme me suppliait que je ne le quitte pas, mais je l'ai quitté. Je l'ai quitté avant qu'il ne meure.

Il t'avait accompagné au cours de tes deux combats pour le titre de champion du monde.

Oui, on a fait deux championnats du monde, et après, on a arrêté.

Mais quand même, Said, on refait ta carrière: 49 combats, 37 victoires dont 30 par KO, et seulement 9 défaites, c'est exceptionnel! Pourtant après deux courtes défaites en championnat du monde, face à McCallum en 1986 et face à Drayton en 1987, tu renonces. Pourquoi donc ?

Parce qu'à un moment donné j'avais Carlos Monzon derrière moi. C'est Jean-Claude Bouttier qui me l'avait présenté, à Béziers. Jean-Claude Bouttier ne m'aimait pas. N'empêche, il était très ami avec Carlos Monzon et tous les deux parlaient beaucoup. Et un soir, je vois Carlos Monzon, il était bourré, il y avait ma femme, et il nous dit : « Said, méfie-toi de Bouttier, il ne t'aime pas du tout ». Il a dit ça à l'interprète. Et il a ajouté : « Demain je pars en Argentine, je reviens bientôt et je serai avec toi pour que tu deviennes champion du monde, je serai avec toi pour le prochain combat ». Il est parti, il a eu un accident de voiture, et il est mort. Après ça, ma carrière était éclatée. Bretonnel est mort, c'était la fin. Carlos Monzon allait prendre la suite, mais il est mort lui aussi. Après ça, tout est parti en ville.

Cela signifie que, pour construire un champion, il faut une équipe autour de lui, et ça joue beaucoup.

Disons que je n'ai pas eu de chance. Si je m'étais entraîné avec les Acaries, j'aurais sans doute pu gagner, mais ça ne me correspondait pas.

Il restait tout de même les championnats d'Europe.

Oui, je suis resté champion d'Europe assez longtemps, sept fois. Puis, je suis tombé. Ce n'était plus pareil, je n'avais plus l'équipe que j'avais. Malgré tout, avec Bretonnel, on partait pour gagner. J'avais une équipe, surtout Ben, il était là, c'était un amour, Ben. J'étais bien entouré. Bretonnel, il me prenait pas mal de fric, mais il faisait son boulot. Après, c'est un jeu, ce n'était pas le plus terrible non plus. C'est vrai qu'il m'a repéré. Il m'a aidé quand même. Donc il faut dire les choses comme elles sont, même si j'étais arabe et musulman, il a parié sur moi.



Skouma, la juste distance. Photo d'archive : Phenix Boxing Club

Donc là tu dis que tu es arabe et musulman, mais est-ce que tu n'es pas africain aussi ?

Oui, je suis africain. Mais en fait, je ne peux pas dire que je suis tel ou tel. Je suis un homme comme tout le monde : Juif, arabe, machin, je suis un être humain comme tout le monde. Je suis dans une bulle et la terre appartient à tout le monde, elle n'appartient pas à tel ou tel. Je fais mon temps et je ne m'occupe pas des autres, je vis.

La fin de ta carrière de champion fut un moment difficile à vivre ?

Ça a été mauvais. J'ai fini avec des marabouts sur le dos. Je ne vais citer personne, mais il y avait des gars qui ne voulaient plus que je remonte sur un ring. C'était minable, c'était minable, c'était en 99, quelque chose comme ça. J'ai perdu sur un combat. Je montais sur le ring, j'étais à deux de tension. Je boxais comme si quelqu'un me mettait un bandage devant les yeux, comme si j'avais les mains attachées. J'ai pris un K.O. Un truc de ouf, qui ne m'est jamais arrivé dans ma carrière. Là, je suis content parce qu'on commence à parler de marabouts avec les footballeurs, et on se rend compte que ça n'est pas rien. Mais moi, j'ai vécu ça pendant toute ma carrière.

On t'a marabouté, vraiment ?

Oui, on m'a marabouté sur le combat. Pendant les trois premiers rounds, je n'étais pas là. C'est pour ça que je crois dans le côté de l'esprit. Je ne parle pas seulement en tant que Saïd, le corps. Après il y a une âme et cette âme elle doit vivre. Mais je pense qu'il y a des esprits, avec des gars qui sont au-dessus de moi. Je te promets, c'est vrai. Ils me sortent de la merde. Après, je ne suis pas tout seul. Je suis tout seul sur le ring, mais je suis bien entouré, ils m'enveloppent, je ne sais pas comment de te dire.

Mais alors, est-ce que tu as toi-même consulté des marabouts pour obtenir des protections ?

Non, parce que moi j'ai un don, un don visuel, qui me permet de voir les âmes. J'ai vu

l'âme de ma grand-mère mourir et s'élever. Il y avait Bretonnel, mon père et mes tantes. Ce n'était pas la première fois que je voyais ça. Ma grand-mère m'apparaît et je lui dis : « Écoute grand-mère, je vais venir te chercher. Là je boxe, ensuite je prends l'avion et je viens te chercher en voiture ». Elle me répond : « Mon fils, je crois que mon temps est passé ». A ce moment-là, elle se tait. Elle était assise les jambes croisées. Elle s'est dédoublée. J'ai vu son âme qui se dédoublait et qui a quitté sa tête. J'ai demandé aux autres s'ils avaient vu quelque chose, mais ils n'ont rien vu. C'était un choc.

Après ça, j'ai consulté Tobie Nathan. Je l'ai appelé, je lui ai dit : « Je peux vous parler, parce qu'il y a des choses que je vois ? C'est peut-être à cause de ce que j'ai vécu sur le ring. Ma grand-mère s'est dédoublée ». Alors Tobie Nathan me dit : « Le jour où vous avez vu ça, c'est une âme que vous avez vue. Pour voir une âme, il y a une personne sur des millions pour le faire ». Il m'a dit : « Vous n'êtes pas n'importe qui ». Alors ça m'a fait rire, je me suis dit : « C'est génial » (rires).

Puis j'ai vu l'âme de Delarue. A un moment donné, je coachais Delarue. Il me parlait, il me disait : « Voilà Freddy, j'arrête la boîte. J'ai encore 4 ans à tenir et puis je quitte le monde de la télévision ». Et là, pareil, ça a fait exactement pareil. Je n'ai pas vu son âme mais il y a eu un silence, un calme. Ça a duré une éternité, un silence, une intimité. Ma grand-mère est morte 4 jours après ma vision. Lui, il est mort 4 mois plus tard.



Saïd Skouma dans son centre de Montmartre, photo extraite du court-métrage *Champion Road*, un documentaire sur la boxe. Photo : I-Press

Tu parles de Delarue, Tobie Nathan, tu connais beaucoup de monde en France, tu as même rencontré Jacques Chirac.

Tu te rends compte ? Je suis allé à l'Hôtel de Ville. Chirac faisait sa campagne. J'ai été reçu par une de ses cadres : « M. Jacques Chirac désire que vous participiez à sa campagne ». J'ai fait : « D'accord, mais vous savez, quand je monde sur le ring, il y a la gauche et la droite qui me soutiennent, je ne peux pas faire sans les deux ». Et j'ai refusé. Mais j'étais con. Il m'a dit que je pourrais avoir un appartement, ceci, cela, tout ce que je voulais. Mais j'ai dit non, je regrette.

Et au milieu de ce flux de vie, coule la musique.

Ah, la musique, c'est un monde. Au départ, c'est Oum Kalthoum, Farid el Atrach, les classiques arabes et marocains. Ensuite, à Cahors ça a été d'autres découvertes. Je ne connaissais pas. Je n'aimais pas les chansons françaises. Je ne connaissais rien. Il n'y avait pas la FM, c'était dur d'écouter des trucs, RTL, Europe 1, France Culture, il n'y avait rien de tout ça. Il y avait du jazz. Qu'est-ce qui passait ? Louis Armstrong, les trompettes, les trucs classiques. J'ai toujours aimé ça, le jazz. Après j'ai rencontré ma femme. Elle est musicienne classique, donc c'est à travers elle que j'ai tout découvert. Avant d'écouter du super jazz, elle m'a instruit à la musique classique. Elle m'a fait rencontrer Daniel Humair, et on allait tout le temps à ses concerts.

Donc c'est surtout le jazz qui coule dans tes veines.

Un peu tout, du jazz, de la musique classique, surtout la musique classique. Le classique c'est intemporel, tu écoutes n'importe quand, c'est toujours autant d'émotion. Le jazz aussi, c'est une musique intemporelle. Ça dépend du moment, ça dépend de l'instinct.

Et quel rapport vois-tu entre boxe et musique ?

Le jazz, c'est la nuit, et la boxe, ça se fait la nuit. Moi je ramène toujours le jazz au chant des noirs qui cueillaient le coton. Il y avait ça. Au Maroc, on a aussi des rythmes comme ça, avec la darbouka.

Est-ce qu'il y a quelque chose dans le rythme de la boxe qui se rapproche du rythme du jazz ?

Oui, pam, pampampapam, pampampampam. Bon après, il faut être musicien. Daniel Humair, dès qu'il y a un son, bam, tu sens que c'est léger. Quand on parle d'un combat de boxe, ça part dès le premier coup. Et le jazz c'est comme ça, ça part direct. On n'a pas besoin de compter « 1,2,3 on y va ». Là c'est babambabam direct, on est dedans.

Et du coup, tu travailles alors avec Michel Portal et Daniel Humair. Ce n'est pas rien !

Oui c'était intéressant... Et puis quand j'écris là, j'ai toujours du jazz dans la tête. Ça me berce et ça fait des espèces de résonances. La première fois que je suis monté sur scène avec eux, je l'ai fait sans entraînement, sans rien, sans préparation, sans lire le texte. J'ai mis le texte sur la table et je l'ai lu. Mais là je travaille. C'est du boulot, mais c'est intéressant.



Michel Portal et Daniel Humair, un nœud d'amitié avec Saïd Skouma. Ici Michel Portal, Daniel Humair avec Louis Sclavis. Auftritt vom Portail 'Michael', Quatuor, le Jazzfest 2012 Haus der Berliner Festspiel. Photo : Alamy Banque d'Images

Qu'est-ce que ça représente pour toi de remonter sur scène aujourd'hui ?

C'est quelque chose qui me plaît. Le ring me manque, le trac me manque, l'adrénaline me manque, j'ai envie d'être captivé, étonné. C'est un jeu.

Tu as aussi envie de partager.

Oui, c'est surtout le partage, comme le couscous. Le couscous c'est le partage pour le plaisir. Et là la musique, tu écoutes et tu partages. Après, si le public n'aime pas, il n'aime pas. Au moins, j'ai dit : « Voilà ce que je sais faire ». J'ai envie de m'étonner moi-même. Je suis sur cette terre, il faut que je fasse quelque chose de différent de ce que je fais d'habitude. Non, mais c'est vrai, j'ai pris mes couilles en main et je me suis mis à écrire pendant 15 ans. Je n'ai pas lâché, pas un seul instant. Au bout d'un moment, tu en as marre de ressasser. Pour trouver la traduction de ce que je ressentais, j'ai mis 15 à 20 ans. Maintenant que c'est fait, je veux le partager.

Tu es un grand bosseur.

Ce n'est pas que je suis bosseur, c'est que je ne lâche pas l'affaire, c'est tout. Puis surtout, je n'aime pas perdre (rires). C'est le côté boxe, tu t'accroches. Tu perds un ou deux rounds, mais tu ne perds pas.

Donc là à Bayonne, c'est le premier round.

J'espère qu'à Bayonne ce sera éclectique. C'est vrai que ça me fait de l'effet. J'ai arrêté les combats il y a 30 ans. Revenir sur scène, lire un texte... Ce n'est pas un texte facile non plus. Il faut s'accrocher. C'est un beau texte, franchement. Je dois bien le lire, exprimer toute la volonté que j'y ai mise. Ce n'est pas évident, la grammaire, la souffrance, la douleur.

Tu m'as dit un jour que pour toi, c'était plus difficile d'écrire que de boxer.

C'est équivalent, c'est la même chose. Boxer, des fois, c'est facile. Quand tu as une idée, ça roule. Après il faut trouver la petite résonance, le petit mot, la petite phrase, le point, la virgule. Tout le monde peut écrire, franchement. Après, pour trouver mon style, c'est une autre histoire. C'est ça qui est le plus difficile, le style d'écriture.

Style de boxe aussi ?

Oui, on sent le style du boxeur, parce que ça coupe court. Et puis la boxe, c'est du drame, c'est dramatique. Il n'y a pas plus dramatique qu'un combat. Tu peux gagner comme tu peux te foutre en l'air.

En tout cas, plusieurs personnes t'ont accompagné dans l'écriture de ce texte et dans la préparation de la lecture publique.

Oui, il y a tout d'abord Andrée-Michelle Rubinstein, parce qu'elle m'a toujours protégé, accompagné, et qu'elle a cru en moi, c'est une belle âme.

C'est ton ange gardien ?

Oui, je devais braquer une banque, toujours pour l'adrénaline. Le mec me dit : « Viens, viens avec moi, j'ai fait les repérages, on tombe sur le fourgon et c'est facile ». Entre temps, je rencontre Andrée-Michelle, et j'oublie de me pointer au braquage. Les gars se sont fait arrêter, ça faisait des semaines qu'ils étaient pistés par la police.

Frédéric Vengeon ?

Oui, Frédéric Vengeon, franchement c'est mon pote. Il est professeur de philosophie et c'est lui qui m'a aidé à écrire ce livre. Je l'ai fait chier pendant 15 ans à faire et à refaire. Il me donnait des pistes, et moi derrière, je cherchais, et je développais. Il m'a aidé à enlever ce complexe d'écrire. Il y a aussi Florence Krings, ma femme, qui a subi beaucoup de

choses (rires). Elle m'a ramassé à la petite cuillère. Sans elle je n'aurais pas pu faire le bouquin. Elle m'a fait confiance, pendant dix ans à m'accompagner. Et puis, il y a aussi la salle de boxe, les gars que j'ai. Ils me tiennent en éveil. Les entraînements, ce sont de bons moments à partager avec eux.

Tu ne parles pas de Dimitri Repérant et Paul Minthe ?

Ah, Paul Minthe, il est comédien. Il m'apprend son métier, il me donne des « trucs » pour dire le texte. Quant à Dimitri, c'est un gars de la salle. Alors lui, il est coach en technique vocale. Je lui apprends à boxer, et lui, il m'apprend à parler en quelque sorte, à ouvrir la voix, à articuler, à crier même.

Tout ça, pour le dire simplement, c'est une famille bienveillante qui s'est constituée autour de cette personne au charisme assez exceptionnel que tu es devenu. Mais ça n'a pas toujours été le cas. Si on revient un demi-siècle en arrière, as-tu des souvenirs de ton arrivée en France ? Il me semble que ça dit beaucoup de qui tu es.

C'était l'hiver, il y avait de la neige partout. Je n'avais jamais vu de la neige. J'avais froid. Se prendre dans la gueule quelque chose qui me refroidit, le froid. Je n'avais jamais eu froid, moi. Je sortais en short, avec des sandales en plastique et je jouais. Il y avait ce boulanger et ma mère m'a dit : « Va me chercher du pain ». Ma mère est aussi folle que moi. J'étais en short et en T-shirt, comme au pays. On est venu à Cahors, on avait que dalle, comme si on était au Maroc. Alors ce boulanger me voit à moitié à poil et décide de me donner un manteau, des chaussures, des chaussettes. Ma mère me dit : « Où est-ce que tu as volé ça ? ». Mais la fille du boulanger l'a rassurée. Ce boulanger, je pense souvent à lui. Quand je vais à Cahors, je demande de ses nouvelles. La dernière fois, je suis allé à la boulangerie, on m'a dit qu'il était mort.

Tu es venu à Paris à quel âge ?

Je ne suis pas venu directement à Paris, je suis d'abord allé à Fumel, dans le Lot et Garonne, et puis ensuite à Paris, à 21 ans.

Si je peux me permettre Saïd, il y a quelque chose de très personnel dans ton texte, qui touche énormément ses lecteurs, c'est une sorte de refrain, et on y voit l'image de ta grand-mère, Amina.

Oui, Amina, c'est ma grand-mère. C'est elle qui m'a nourri, et qui m'a guidé. Elle m'a appris à ne pas voler, à ne pas mentir, à ne pas tricher, à travers les contes et les légendes qu'elle me racontait. Je n'ai pas eu besoin d'apprendre autre chose. Elle m'a donné des règles : « Tiens-toi bien, aime les gens, respecte-les ». C'est assez droit. C'est un viatique.

Tu as donc une nostalgie de l'enfance.



Transmettre. Saïd Skouma entouré de son équipe du Phenix Boxing Club de Montmartre, Paris. Photo : Michel Tabet.

Oui, beaucoup. Parce que je ne me suis pas amusé. Mon enfance était déchirée. Ça a été une déchirure de quitter Casablanca, les copains, quitter l'innocence et, tout d'un coup, tu te confrontes à l'indifférence. Avant ça, personne ne m'avait dit : « Tu n'es pas chez toi ici, qu'est-ce que tu fais là, retourne d'où tu viens ». Tout d'un coup, tu n'es pas chez toi : « Regarde tes cheveux, tu as une tête de mouton ». Je prenais des coups, « le mouton, le mouton ». Les moqueries, ça m'a vraiment handicapé, beaucoup, beaucoup, beaucoup.

Mais quand même, les choses ont changé ?

Pas vraiment, Michel. Tu le sais d'ailleurs. Le racisme est là, bien présent. Tu le repères vite dans le regard des gens. C'est comme le KO, ça sent la mort.



Freddy Saïd Skouma, Paris, septembre 2023. Photo Talal Khoury



Michel Tabet

Michel Tabet est anthropologue et cinéaste. Il est Chargé de Recherche au CNRS, rattaché au Laboratoire d'Anthropologie Sociale (Collège de France, Paris). M. Tabet travaille dans le monde arabe. Il a réalisé des films sur les rituels de l'Achoura à Nabatiyya (Sud-Liban), du mawlid de Timimoun (Algérie) et sur des parcours de migrants bangladais à Beyrouth. Ses travaux sur les performances visent aussi la danse et la musique. Il a travaillé avec le collectif Opophonie, qui investit des espaces urbains ou naturels, ainsi qu'avec le danseur de Buto Atushi Taknouchi, dont il documente le travail par des enregistrements ou des productions de vidéo-danses. Depuis 2016, il codirige, avec Martine Convert, Talia Bachir Loopuyt et Julien Gourbeix le stage Filmer la Musique du festival Haizebegi. Il est vice-président du Comité du Film Ethnographique qui organise au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac le Festival Jean Rouch.



Fabrizio Cassol : de Miles Davis à Saïd Skouma, le saxophone transfiguré

François Bensignor s'entretient avec Fabrizio Cassol

En abordant la création Le Noble Art de la Boxe, Fabrizio Cassol se souvient de Miles Davis, trompettiste et boxeur, qui pratiquait la boxe pour mieux jouer sa musique. Les situations de l'ordre de la boxe, il les connaît parfois au gré d'interactions et d'improvisations entre les musiciens ou avec les danseurs. Mais c'est surtout en empruntant certaines techniques au sport que le saxophoniste est parvenu à révolutionner sa technique instrumentale. Il nous en livre le récit.

Récemment, vous avez entièrement révisé votre technique de jeu au saxophone. Dans *Quality of Joy*, l'album d'Aka Moon, votre trio et principale formation, paru début 2023, vous mettez en pratique cette nouvelle technique de jeu. Qu'est-ce qui vous a amené à transformer votre façon de jouer ?

Dans notre système musical occidental tempéré, le principe de base est que l'octave est divisée en douze parties égales, comme sur le piano. En revanche, dans bien d'autres régions du monde, notamment en Afrique, dans le monde arabe ou en Asie, la musique utilise des tempéraments où les intervalles entre les notes ne sont pas égaux. Je voulais pouvoir jouer ces notes qui correspondent à une division de l'octave en 24 ou 36 degrés, voire des zones encore plus subdivisées. Mais pour y parvenir, il m'a fallu retravailler radicalement toute ma technique au saxophone. La période des confinements a été idéale pour me permettre de revoir entièrement ma technique de jeu. À présent, je suis capable de jouer à peu près normalement un nombre conséquent de subdivisions de l'octave. Ce qui a nécessité un entraînement particulier.

Qu'est-ce qui change en particulier sur la pratique de l'instrument ?

Au saxophone comme à la flûte ou à la clarinette, tout ce qui a à voir avec un tempérament égal relève du même principe : pour jouer plus grave, on ajoute des doigts sur le tube, et on en enlève pour jouer plus aigu. Quand on joue dans la gamme tempérée, il s'agit d'un

mouvement qui suit une certaine symétrie. Mais dès lors qu'il s'agit de degrés inégaux les doigtés deviennent totalement asymétriques. Pour faire descendre un son d'un quart de ton ou d'un tiers de ton, il ne suffit pas seulement d'ajouter un petit bout de tuyau, c'est un nouveau doigté qu'il faut créer afin qu'une ouverture se fasse en haut ou en bas du tuyau, qu'un clapet se referme... Tout devient asymétrique !



Fabrizio Cassol. Photo : Robert Hansenne

Revoir entièrement sa technique de jeu n'a rien d'évident, surtout après tant d'années d'expérience et de pratique avec des artistes du monde entier représentant toutes sortes d'horizons musicaux. Comment avez-vous procédé ?

Pendant le confinement, j'ai pratiqué intensément ces nouveaux doigtés, cinq heures par jour en soufflant et cinq heures par nuit sans souffler. Patiemment, détail après détail, j'ai pu élaborer cette nouvelle technique avec en ligne de mire la nécessité musicale de pouvoir vivre entièrement la musique avec des musiciens d'Afrique, où je suis allé plus de cent fois, avec des musiciens de l'Inde, où j'ai fait plus de quarante séjours... Mais avec eux, j'étais chaque fois confronté à ces limites de langage auxquelles il fallait trouver des solutions. Il y avait toujours cette question du micro-intervalle qui faisait débat, engendrant des discussions très intéressantes : ce qui est tempéré et ce qui ne l'est pas, et qui, par conséquent, semble ne pas sonner juste.

Sur ces questions l'on trouve différentes écoles. Les musiciens de l'oralité avec lesquels je travaille depuis 2015 au festival d'art Lyrique d'Aix-en-Provence, dans le cadre du programme Medinea (Mediterranean Incubator of Emerging Artists), ont chacun leur façon de concevoir la micro-tonalité, selon qu'ils sont marocains, tunisiens, égyptiens, turcs, syriens ou irakiens. On retrouve d'ailleurs les mêmes différences d'approche dans la musique de tempérament égal selon les domaines musicaux abordés. Ce que je voulais trouver, c'est une façon de jouer les micro-intervalles pour que cela fonctionne dans le système tempéré : amener, en quelque sorte, la modalité micro-tonale du maqam ou du raga dans le contrepoint. Et pour cela, je devais inventer la technique qui me permette de le faire.

C'est alors que vous avez fait la rencontre d'un coach sportif qui vous a aidé du point de vue de la technique corporelle. Comment ce processus a-t-il été mis en application ?

J'ai expliqué au coach que tout ce qui relevait du micro-intervalle impliquait dans mon jeu l'absence de symétrie et par conséquent un énorme travail de pratique afin d'incorporer des doigtés beaucoup plus compliqués que dans le jeu traditionnel du saxophone. Il y a réfléchi et il m'a proposé des exercices physiques me permettant de développer une réflexologie qui n'est utilisée que lorsqu'on est en situation de déséquilibre. En fait, il a associé l'asymétrie au déséquilibre.

Quand il m'arrive la nuit de travailler mes doigtés sans le son, j'ai pris l'habitude de regarder des séquences de sport sur Internet. Avec le tennis, par exemple, j'ai remarqué que rattraper la balle se fait toujours dans une situation d'énorme déséquilibre auquel il faut donner une grande précision. Et j'ai vu que les coaches des joueurs de tennis leur font faire des exercices similaires à ceux que me fait faire le mien.

Pourriez-vous décrire ce genre d'exercices ?

Il y a par exemple de multiples exercices avec un long bâton, afin de créer une extension déséquilibrée. Ou encore celui-ci : au sol je dois garder le dos bien droit en même temps que je plie les genoux. Il vérifie alors que mon équilibre est bien correct. Puis sur la partie plate d'une demi-sphère, il me fait faire le même mouvement. Mon corps alors se trouve en situation de rattrapage pour conserver son équilibre. Muscles et tendons se mettent à travailler afin de maintenir le corps dans la bonne position. Ce travail a porté ses fruits. Stéphane Galland, le batteur d'Aka Moon, me l'a fait remarquer quand nous avons rejoué une de mes anciennes compositions, dont une phrase particulièrement compliquée à jouer m'avait toujours posé problème sur scène. Cette fois, il a constaté que je l'avais effectuée sans la moindre difficulté.



Aka Moon

Compositeur, saxophoniste du trio de jazz Aka Moon, fondé en Belgique en 1992 avec le batteur Stéphane Galland et le bassiste Michel Hatzigeorgiou, Fabrizio Cassol a également multiplié les expériences de rencontres collaboratives. Avec des jazzmen de renom (Toots Thielmans, David Linx, Magic Malik...), des chanteuses et chanteurs à succès (Oumou Sangare, William Sheller...), dans des univers musicaux éloignés des canons occidentaux (musique des Pygmées, musique indienne...), ainsi qu'avec des chorégraphes (Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, Shantala Shivalingappa...) et des gens de théâtre (Luc Bondy...). Sa discographie avec Aka Moon est riche de 23 albums. Il a composé deux concertos ainsi que des œuvres pour quatuor et sextuor à cordes.

Photo : Royaumont





Keyvan Chemirani, la musique comme viatique

François Bensignor s'entretient
avec Keyvan Chemirani, Paris, Juin 2023

Pour l'édition 2023 du festival Haizebegi, Keyvan Chemirani (né à Paris en 1968) et son frère Bijan (né en Provence en 1980), tous deux fils du maître du zarb iranien Djamchid Chemirani (né en Iran en 1942) proposent leur nouveau duo. Il intègre un set de percussions assez large avec leurs instruments traditionnels : zarb, daf, bendir, udu, cajon, complétés par le petit set tom basse / caisse claire / cymbales de Keyvan et un peu d'électronique pour Bijan ; ainsi que leurs instruments à cordes : saz pour Bijan et santoor pour Keyvan.

Cette formule en duo leur permet d'inviter un ou deux artistes supplémentaires. Dans le cadre du festival de Royaumont 2023, le Duo Chemirani invite ainsi le pianiste de jazz Benjamin Moussay et la violoniste japonaise Yvlin du Deutsche Oper. Le concert qu'ils présentent à Bayonne est le fruit de ce travail, autour d'un répertoire placé sous le signe de la modalité, avec toujours une place pour l'improvisation.

Lors de notre entretien, Keyvan Chemirani retrace son parcours de musicien, issu d'une tradition héritée de son père, mais qu'il n'a jamais expérimenté dans son écho-système d'origine. Il aborde les questions de légitimité, qui ont freiné ses premiers pas en tant que professionnel, mais aussi la formidable ouverture qui accompagnait la démarche de transmission délivrée par son maître et père Djamchid Chemirani. À travers son récit, on voit se dessiner une autre forme de développement artistique, prenant sa source dans une tradition multiséculaire, mais construisant une carrière en dehors des normes et menant à des processus de création jusqu'alors inusités.

Comment s'est déroulée votre initiation à la musique, aux rythmes, au zarb ? Avez-vous suivi l'enseignement de votre père et maître dès votre plus jeune âge, comme cela se fait par exemple dans les gharanas en Inde ?

Keyvan Chemirani : Non, pas du tout. De même que mon père est un musulman croyant et n'a jamais fait de prosélytisme à notre égard, il n'a jamais cherché à nous entraîner dans

la voie musicale. En revanche, il a été d'une incroyable générosité dans sa transmission. Quand j'avais 7 ou 8 ans, alors que nous vivions à Saint-Maime, dans les Alpes de Haute Provence, près de Forcalquier, j'ai commencé à prendre des cours de zarb auprès de papa avec un enfant du village un peu plus jeune que moi. Comme il travaillait l'instrument en dehors des cours, ce que je ne faisais pas, je le trouvais plus doué que moi, ce qui m'était insupportable. Un jour que j'avais pleuré parce que le cours, selon moi, ne se passait pas bien, papa m'avait tout de suite dit qu'on allait arrêter : il ne voulait pas faire pleurer son fils. Le début de mon apprentissage s'est donc arrêté là, mais continuait plutôt par imprégnation.

Je ne travaillais pas l'instrument, mais j'assistais à des bribes de cours, voire à des cours entiers lorsqu'ils avaient lieu dans la cuisine, où j'étais attablé, ou dans le salon, où je faisais des jeux. J'entendais les cours de papa, sa façon de travailler dans l'oralité. Il jouait un rythme que l'élève essayait de rejouer ou qu'ils jouaient ensemble, puis un deuxième rythme qui s'enchainait, etc. Nous avons eu cette chance d'assister à des cours, à des concerts. Même si je n'étais pas vraiment touché par les concerts, je bénéficiais d'une imprégnation naturelle.

Surtout, j'ai des souvenirs assez émouvants de soirées chez des amis ou des élèves, avec d'autres musiciens, des maîtres. On mangeait ensemble puis on passait au salon et très naturellement un musicien prenait un instrument, rejoint par d'autres : c'était parti. Nous nous endormions sur les coussins, dans cette atmosphère magnifique à la fois détendue et concentrée de la musique. Tout cela était très simple, sans mise en scène, avec Darioush Tala'i, le maître de musique persane qui jouait avec papa. Ils jouaient pendant une demi-heure, improvisant, puis s'arrêtaient pour aller faire tout autre chose.



Dariush Talai. Photo: BillZus, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6677911>

À quel âge avez-vous vraiment commencé à jouer de la musique ?

Il faut d'abord dire qu'à la maison, on écoutait plein de musiques. À l'époque, la maison de disques Harmonia Mundi était installée à cinq kilomètres de chez nous, et comme papa y avait fait plusieurs enregistrements, nous avions beaucoup de disques, surtout de musiques baroque et classique. Souvent le soir, on écoutait ces disques. Mais j'écoutais aussi le hit parade de Radio Monte Carlo.

J'ai très tôt décidé que j'avais envie d'être musicien. C'était un peu comme un rêve. Vers 10- 11 ans, j'ai dit à papa que j'avais envie de jouer de la batterie. Trois mois plus tard, un de ses élèves, qui venait de Marseille et était batteur, arrive avec sa fourgonnette et en sort une batterie. De la part de papa, c'était une belle ouverture : un maître des percussions à qui je dis que veux jouer de la batterie fait tout pour que je puisse le faire !... J'ai commencé avec des méthodes pour le jazz et le rhythm & blues, travaillant beaucoup les baguettes. On parlait de rythmes simples pour arriver à de multiples façons de les traiter : en doubles croches, triples croches, triolets, avec différents phrasés, etc. Plus tard, j'utiliserai beaucoup ces démarches pour le zarb. À l'époque, je lisais seulement le solfège rythmique et j'ai appris le solfège mélodique beaucoup plus tard, à l'âge de 50 ans [ceci n'est pas une coquille], et là encore avec des méthodes. Et ce n'est que vers 16-17 ans que j'ai décidé de me mettre au zarb.

Mon parcours est très différent de celui de Bijan, qui a tout de suite eu un petit zarb en papier mâché entre les mains et qui s'est mis à en jouer très vite. Nous sommes très différents, mais avons chacun un profond respect mutuel. Bijan fait des choses qui m'impressionnent énormément et que je serais incapable de faire.

La culture persane était-elle très présente dans votre maison, au quotidien ?

Notre père est secret, de peu de mots. Il est intelligent, ouvert, il comprend bien les codes de la culture européenne et s'y intègre, il parle un français avec peu d'accent, mais pour autant, il vit comme il aurait vécu en Iran à l'époque où il a quitté le pays. C'est ce en quoi nous sommes imprégnés de cette culture.

Notre mère est française. Elle a vécu un peu en Iran à l'époque où son père y était allé travailler. Mais nos parents se sont rencontrés à Paris. Papa avait été envoyé faire des études de mathématique en France par son père et son grand frère en 1961, alors qu'il était déjà l'élève du grand maître Hossein Tehrani (1912-1974) et déjà reconnu comme un grand musicien en Iran, où il travaillait à la télévision et à la radio nationales.

S'il nous arrivait de manger à la traditionnelle, par terre sur un «ghalamkar», ce beau tissu orné de marqueteries, en dégustant l'excellente cuisine iranienne de notre père, nous ne l'avons jamais entendu parler persan à la maison... Je crois qu'il s'agissait pour lui de ne pas nous mettre en difficulté. Nos parents avaient l'intention d'aller vivre en Iran et estimaient que leurs enfants y apprendraient facilement la langue sur place. Mais ils ne sont jamais allés s'installer en Iran...

L'absence de cette langue parlée est un vrai questionnement pour nous, surtout par rapport à la musique savante persane, qui est intimement liée aux poèmes mystiques, en particulier ceux des grands poètes soufis des XII^e et XIII^e siècles, qui sont à la base de cette musique. Les grands poètes comme Rumi et Hafez ont fait un travail extraordinaire sur la prosodie, le rythme de la langue. Dans notre travail avec le Trio Chemirani, papa ouvrait un livre de poèmes, en choisissait un qu'il disait. Le rythme des phrases scandées par les mots constituait le début de notre travail.

Papa est tellement pétri de ces poèmes, de cette culture et de ce rapport au texte, que nous en sommes imprégnés de par son enseignement. Nous nous sommes nourris de beaucoup d'autres langages musicaux, trouvant petit à petit notre personnalité, où l'on retrouve toujours l'élément venu de la prosodie persane. Dans la conception que nous avons du rythme, Bijan et moi, cette prosodie des poèmes est fondamentale. C'est un peu paradoxal, puisque nous ne parlons pas cette langue. Je l'ai apprise beaucoup plus tard, grâce à une méthode faite par un professeur de l'Inalco... Mais je la parle mal. Il faut dire que nous n'avons pas beaucoup d'amis iraniens, si bien que nous ne pratiquons quasiment pas la langue. Je suis très très heureux de pouvoir échanger avec des Iraniens même si je leur parle un mauvais persan.



Djamchid Chemirani, en Iran nd. Photo : Antoinette Perrier

L'univers de la musique a-t-il constitué une sorte de bulle de transmission particulière dans votre jeunesse ?

Oui mais plus tard. Je suis parti faire mes études supérieures à Avignon puis à Marseille et je revenais dès que je pouvais chez mes parents. Quand j'ai commencé à travailler vraiment le zarb, j'ai très vite décidé que ce serait sérieux. Je ne savais pas si j'allais devenir musicien ou pas, si j'allais jouer du zarb de manière professionnelle, mais j'en ressentais du plaisir, j'avais envie de le faire et de le faire bien.

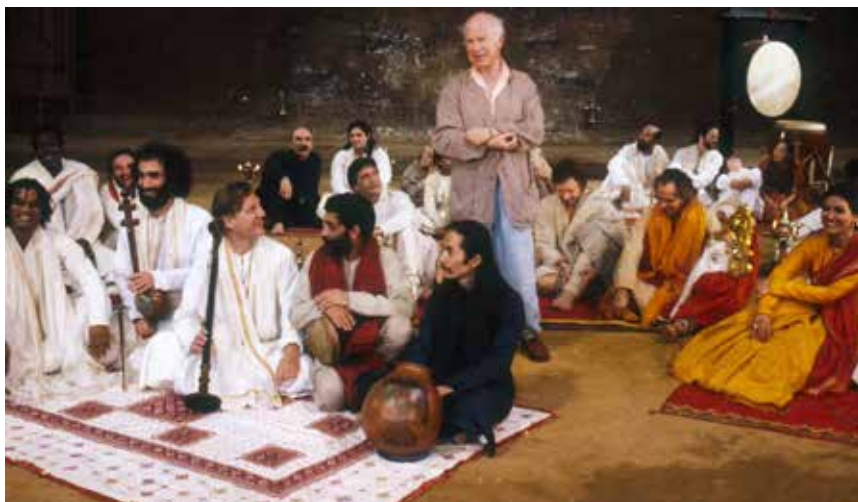
Quand j'étais gamin, on nous emmenait aux concerts de papa. Mais au bout d'un quart d'heure, j'en avais un peu ma dose et comme c'était dans des villages de Provence, je sortais me promener dans la nature. Plus tard, en terminale ou dans mes premières années de fac, pendant mes déplacements, j'écoutais les cassettes enregistrées de ces concerts auxquels j'avais assisté plus jeune dans mon Walkman. J'étais alors saisi par l'émotion, je trouvais cette musique d'une profondeur sublime. Je me souviens d'être dans le bus et à l'écoute de cette musique voir le monde différemment : une expérience quasi visionnaire.

À quel moment votre père, Djamchid, est-il vraiment devenu votre maître de zarb ?

Même si j'avais de temps en temps des petits cours avec papa, j'ai commencé avec un de ses élèves, Christian Daninos*. Tous deux étaient très complices, liés d'une amitié profonde. Christian a été mon mentor. Avec lui, je pouvais avoir des discussions sur la vie et toutes sortes de sujets, que je n'aurais pas pu avoir avec mon père. Son autorité naturelle nous impressionnait, nous ne savions pas à quel point il est gentil.

Christian était passionné par le zarb. Il avait compris l'essence de l'instrument et il a su me transmettre cette connaissance. Le zarb est un instrument extrêmement doux, qui peut être velouté, très mélodique et fin aussi. Cette douceur va à l'encontre d'une idée des percussions viriles, explosives. La sensualité qui existe dans cet instrument, Christian l'avait parfaitement comprise. Il se posait beaucoup de questions sur les techniques de jeu, qu'il soumettait à mon père. Et il était facteur de zarb. Il en a fait beaucoup en bois, et même en fibre de verre. C'était une personnalité incroyable.

Mon mentor a donc d'abord été Christian Daninos, puis lui et papa et ensuite seulement papa. J'avais alors une vingtaine d'années. Papa était d'une générosité formidable. Pour exemple, il travaillait à l'époque avec la troupe du Mahabharata de Peter Brook et passait beaucoup de temps à Paris. Une de nos tantes lui prêtait un studio à Nanterre, où je l'avais rejoint pendant des vacances. Le soir j'assistais à la pièce aux Bouffes du Nord, émerveillé par ce spectacle épique et poétique. J'en profitais pour prendre des cours avec mon père avant qu'il parte pour le théâtre. Comme j'étais venu sans zarb, il m'avait donné son instrument de concert pour travailler et m'enseignait muni d'un seau en plastique. À l'époque, ça s'était fait naturellement, mais rétrospectivement je trouve ce geste incroyable de la part de ce maître.



Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. Peter Brook met en scene le Mahabharata dans une adaptation en français de Jean-Claude Carrière, Théâtre des Bouffes du Nord. *The New York Public Library Digital Collections*. 1987. <https://digitalcollections.nypl.org/items/00276470-65b6-0136-a84e-555e1ef6ca4c>

À cette époque où je pouvais assister aux cours de papa, en plus de ceux qu'il me donnait, lorsqu'il jouait un rythme, je pouvais le jouer immédiatement, et je pouvais souvent deviner quel allait être le rythme suivant. Le travail d'imprégnation avait payé et les élèves qui m'entendaient reprendre directement le rythme sans avoir besoin d'analyser le jeu des doigts étaient bluffés.

Comment décririez-vous les fruits de cette transmission de père à fils et de maître à disciple ?

En fait, naturellement, nous avons fait ce que faisait notre père. Maître de la percussion traditionnelle savante persane, il allait étendre son expérience et ouvrir l'instrument à bien d'autres langages, jouant sur des musiques traditionnelles d'autres pays, s'associant à des musiciens de musiques médiévale ou contemporaine, travaillant avec des chorégraphes comme Caroline Carson ou Maurice Béjart, menant des expériences avec le théâtre. Nous allons faire comme lui : ouvrir cet instrument sur ce qui se passe autour de nous. Au départ, on ne se posait pas de questions autour du sens historique de notre musique, ce que parfois j'ai fait plus tard. Nous cherchions avant tout à trouver un langage en commun avec les artistes qui étaient autour de nous. Par exemple, j'ai commencé à jouer avec Françoise Atlan (chant séfarade), qui habitait Aix-en-Provence, ou Juan

Carmona (guitare flamenca), qui est basé à Aubagne. C'était passionnant d'essayer de comprendre les règles de métriques du flamenco, qui sont particulières. Et ça s'est fait très naturellement.

Papa était très heureux que je travaille le zarb dans sa tradition, mais il m'encourageait aussi à m'intéresser à d'autres musiques, comme celles de l'Inde. Il me faisait écouter beaucoup d'autres instruments, ce qui aura une incidence pour mon développement personnel.

Comment s'est opérée l'ouverture à d'autres esthétiques dans la fréquentation de musiciens amis de votre père, comme Ross Daly ?

Papa allait souvent en Grèce jouer avec Ross Daly et il revenait avec soit des enregistrements de concerts, soit des disques qu'ils faisaient sur place. Avec Bijan, nous dévorions ces enregistrements, on jouait dessus, découvrant toutes ces métriques impaires particulières. Dans la musique persane de l'époque, on n'entendait quasiment pas de métriques impaires : c'était essentiellement 6/4, 6/8, 4/4. Étonnamment d'ailleurs, parce qu'en Turquie et en Inde, il existe une richesse rythmique phénoménale. Pour des raisons que je ne connais pas, ces rythmes ont disparu en Iran, mais ils commencent à être réintégrés aujourd'hui.

Ross Daly, qui avait voyagé partout en Inde et au Moyen Orient, était nourri de ces rythmiques. C'est lui qui a proposé un jour à Djamchid de venir avec son fils. Je me souviens de ce premier concert à Athènes, dans un grand théâtre de plein air, où j'étais très impressionné. Pendant la répétition Ross me dit : « C'est incroyable, tu joues comme ton père. » C'était sympa pour moi et rassurant... En fait, j'avais écouté tous les enregistrements qu'ils avaient faits, je connaissais cette musique et je reproduisais ce que j'avais entendu faire mon père.



Keyvan, Djamchid et Bijan Chemirani. Paris, 2021. Photo : Thomas Dorn

En embarquant dans une carrière de musicien, quels étaient les sentiments qui vous habitaient ?

Musicalement, certaines choses ont été très compliquées pour moi pendant très longtemps : principalement la question de la légitimité. J'écoutais ces grands maîtres persans ou mon père et je ne me sentais pas légitime de jouer la musique iranienne. Quand je jouais avec des musiciens de flamenco, des musiciens indiens ou iraniens, même des musiciens de jazz, je me disais qu'ils avaient consacré leur vie à leur musique. Et je me demandais si ce que je faisais correspondait à leur démarche. Ces questions étaient probablement plus des freins à la créativité et au fait d'affirmer une identité forte. En fait, il m'a fallu très longtemps pour m'en libérer.

Il faut dire que Djamchid a une très forte personnalité...

Oui, mais ce qui est paradoxal, c'est qu'en même temps il est vraiment humble, ce qui a été une leçon pour toute ma vie. À chaque fois que j'ai pu le voir jouer ou que j'ai joué avec lui, j'ai vu cette personne simple, tout en dépouillement, sans la moindre tricherie. Il ne montre jamais autre chose que ce qu'il est. Pour la scène, c'est une leçon de chaque moment. J'ai compris que l'on ne peut pas tricher sur scène. On ne peut montrer que ce que l'on est vraiment et si l'on essaie de montrer autre chose, ça ne marche pas, ça sonne faux. Il faut donc déjà essayer de comprendre ce qu'on est, s'accepter tel qu'on est ou avec ce que l'on sait déjà de nous-même, parce qu'on ne sait pas grand-chose.

Pour mes premiers concerts de jazz, j'avais mon zarb et plein de petits éléments de percussions en métal ou en d'autres matières. Et je me posais plein de questions ésotériques : dois-je donner un coup là, ou ici, ou pas du tout ?... Mais ça ne va pas avec la musique, on ne peut pas être comme ça : quand on joue, il faut jouer, point ! C'était ma période d'apprentissage.

Dans votre parcours personnel, on dirait que vos premières créations découlent des nombreuses expériences que vous avez connues comme musicien auprès d'artistes représentant une multitude d'esthétiques différentes : flamenco, jazz, musiques arabo-andalouse, bretonne, indienne, africaine, etc. Est-ce votre sentiment ?

Pour être très honnête, mes premières créations n'en sont pas vraiment. Certaines étaient de très beaux programmes, qui me touchent beaucoup et que je trouve très réussis, mais appeler ça une « création », comme on l'a fait, était un peu gonflé. Pour « Le rythme de la parole », je ne me suis pas éloigné de la modalité. Certes, j'ai écrit quelques airs, quelques mélodies, mais j'estime aujourd'hui que l'écriture musicale va plus loin.

Pour mettre en œuvre cette pièce, plusieurs talents étaient nécessaires. En fait, on est déjà dans ce qui fait ma carrière : je réunis des gens qui ont un background culturel musical pour essayer de faire ensemble une musique qui ait du sens. Comment faire du sens avec des langages musicaux qui ont déjà le leur ? La musique savante indienne, la musique

savante persane, la musique de cour du Mali, ces langages n'ont pas besoin de moi. Ces musiques sont magnifiques et font sens par elles-mêmes. Mais réunir ces artistes et faire avec eux quelque chose qui ait une certaine force, ce n'est pas donné d'avance. Il faut se poser des questions, essayer d'arranger les choses.

Pour « Le rythme de la parole », on avait réuni des gens qui sont des sommités dans leur culture. Il fallait les mettre dans une situation où ils soient vraiment capables d'être eux-mêmes toujours. Il y a très peu de déplacements. J'ai écrit un peu dans un langage de l'Inde du Sud. J'ai utilisé des modes maliens pour que Nahawa Doumbia se sente bien, réarrangeant un thème à elle pour qu'elle soit dans ce qu'elle maîtrise au mieux. La musique de l'Inde du Sud offre plus de souplesse, parce que tous les modes y ont leur place. Dans la musique carnatique, la science mathématique est immense et quoiqu'on leur propose, les musiciens sont capables de cette gymnastique intellectuelle qui leur permet de travailler pour obtenir une musique qui fasse sens pour eux. Avec la musique du Mali, c'était plus compliqué, il était donc préférable de partir de son langage.



Bijan, Meryam et Keyvan Chemirani avec le flûtiste Sylvain Barou : concert, Hâl, Voyage amoureux dans la mythique Salle des Charpentes de l'abbaye de Royaumont, dimanche 16 septembre 2018. Photo : Royaumont.

Quel rôle a pu jouer le travail en résidence pour parvenir au beau résultat de cette création ?

J'ai vraiment bénéficié de la confiance de Frédéric Deval pour ce projet qu'il m'a proposé de monter à Royaumont. J'avais déjà écrit, quelques années avant, une proposition pour

faire se rencontrer des musiciens du Mali, de l'Inde du Sud et de l'Iran. Je l'ai soumise à Frédéric. Et il était très emballé par ce projet. Il y croyait même plus que moi. Pour moi, il s'agissait d'une idée, dont je ne savais pas ce j'allais faire. Mais lui était persuadé que j'allais faire quelque chose de magnifique et que ça allait marcher. Il avait plus confiance en moi que je ne l'avais moi-même et cette confiance m'a énormément aidé.

Les résidences sont très importantes parce qu'elles laissent du temps pour écouter les artistes et trouver des choses à tisser ensemble. Dans des créations comme « Le rythme de la parole », le temps est une des conditions pour que les artistes puissent se sentir en confiance, écoutés, respectés, en dehors même des périodes de répétitions ou de leur musique, afin de créer une base qui nous permette ensemble de générer une belle énergie. Le temps, ainsi que le lieu qu'est Royaumont ont concouru à plusieurs créations, dont « The Rhythm Alchemy », (créé en 2015 et dont l'enregistrement a été publié en 2019). Cette création, [elle réunit Djamchid Chemirani (zarb, lecture), Bijan Chemirani (zarb, daf, saz), Prabhu Edouard (tablas, kanjira, percussions), Stéphane Galland (batterie), Vincent Segal (violoncelle), Sokatis Sinopoulos (lyra), Julien Stella (clarinette basse, beatbox) et Keyvan Chemirani (zarb, percus, santoor, direction artistique)] a été très importante pour moi. C'est un projet personnel, dans lequel j'ai tout écrit, tout arrangé, en laissant de la place pour l'improvisation. Nous avons tourné avec jusqu'en 2022. Les concerts donnés notamment à la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Cologne ou différents opéras y ont été très bien reçus.

« Le Rythme de la parole » comme « The Rhythm Alchemy » rassemblaient des timbres d'instruments, des esthétiques de jeu qui n'avaient pas l'habitude de cohabiter sur la scène musicale. Comment avez-vous procédé pour parvenir à cette harmonie entre mondes musicaux en donnant une identité autonome à cette musique de création ?

J'étais sans doute une personne très bien placée pour faire cela, dans le sens où je me trouvais « le cul entre deux chaises », entre différentes cultures, aucune n'étant vraiment la mienne, mais en ayant aussi des racines fortes. Pour autant, je ne me sentais pas à l'époque légitime pour jouer de la musique iranienne. J'étais sans arrêt à essayer de trouver un moyen de faire du lien avec mon instrument et d'autres cultures. Un musicien ancré dans sa tradition aurait sans doute été prisonnier de certains paradigmes et de codes, dont j'ai la faculté de m'émanciper, n'étant pas légitime pour conserver ces codes. L'autre chose importante relève du domaine de la psychologie, le rapport à l'autre dans le travail. Une clé essentielle lorsqu'on travaille avec des gens est de faire en sorte que ça se passe bien. Et lorsque l'on travaille avec des musiciens qui jouent très bien et sont des sommités dans leur culture, il faut leur faire comprendre que la couronne qu'ils portent sur la tête doit être posée sur le côté, qu'il s'agit juste d'être ensemble et de faire une musique qui soit belle et qui fasse sens ensemble. Il faut savoir leur donner le pouvoir et la

place pour qu'ils puissent exprimer tout leur savoir-faire et ce qu'ils ont à donner. Il faut aussi construire tous ensemble en créant du sens, sans être représentatif d'une culture spécifique. Faire comprendre cela demande un certain tact et n'est pas toujours simple. Il faut parfois faire preuve d'un peu d'autorité, tout en étant entièrement à l'écoute et ouvert aux propositions des musiciens participants.



The Rhythm Alchemy. Photo : Rémy Hostelind.

Dans votre composition, la notion de métrique est essentielle. Est-ce le point de départ pour votre travail de créateur ?

Je ne sais pas si la métrique est le point de départ, mais elle est très prégnante pour moi. Quand j'ai commencé à écouter le tabla et des percussions d'Inde du Sud, je me suis senti complètement dépassé par ce langage, mais plein d'admiration pour les musiciens. Je retrouvais dans ces instruments et dans cette culture tout ce qui est important pour moi dans les percussions : une grande science, une grande virtuosité, une certaine délicatesse et une grande richesse mathématique. Celle-ci m'a particulièrement impressionné et j'ai voulu comprendre.

Je suis donc parti en Inde, où j'ai travaillé un peu le « ghatam » (poterie assez renflée, non munie de membrane), beaucoup les rythmes chantés d'Inde du Sud « konnakol », et le tabla que j'ai appris pendant trois ans. J'ai pu alors comprendre les codes. C'est compliqué, ça demande d'effectuer un travail extraordinaire et de l'aborder en dévotion. J'ai passé beaucoup de temps à comprendre ce langage, collaborant avec beaucoup de percussionnistes et de musiciens indiens et je ne peux que contempler l'infini de cette discipline. Ce qui est particulièrement fort, c'est que malgré le nombre limité de règles de développement mathématique de la métrique, celles-ci permettent une infinité de constructions. Ce que j'apprécie, c'est que les musiciens indiens avec lesquels je joue aujourd'hui sont touchés par le fait que je puisse comprendre ce qu'ils font, dialoguer avec eux et répondre dans leur langage.

Par exemple, avec Kiya Tabassian, de l'ensemble musical Constantinople, nous avons fait une rencontre suivie d'une tournée avec Shashank, le maître de flûte de l'Inde du Sud, et ses percussionnistes. Les musiciens indiens étaient ravis parce que nous pouvions élaborer des compositions ensemble. Un certain nombre de musiciens se sont intéressés à cette

musique, mais peu d'entre eux sont capables de jouer sur scène avec eux dans la même culture. Ces expériences avec la musique indienne ont énormément nourri mon langage et ma manière de composer. Parfois, mais pas toujours, je pars de la métrique, et comme support à mon écriture, j'utilise des formes mathématiques inspirées de l'Inde du Sud ou de l'Inde du Nord, parfois de l'Iran.

Et avec le Trio Chemirani, de quelle manière avez-vous procédé pour créer vos répertoires ?

Pour le trio de zarb, nos compositions sont souvent très « écrites » dans le sens oral puisque généralement on retient tout par cœur. Nous avons plusieurs manières de travailler. La principale était souvent à partir de séances d'improvisation dans lesquelles on s'arrêtait lorsqu'on trouvait des formes de polyrythmies qui nous intéressaient. On les mémorisait et parfois on les développait. Une autre manière était de laisser papa ouvrir un livre de poèmes de Rumi ou de Hafez et de démarrer avec la prosodie du texte. La troisième possibilité était que l'un d'entre nous apporte une composition, parfois un rythme avec son développement, que l'on jouait soit à l'unisson, soit en polyrythmie. Personnellement j'apportais souvent des formules mathématiques.

Mon travail de composition est toujours un jeu de combinaisons mathématiques. Dans les cours ou les master class qu'il m'arrive de donner, je dis aux étudiants que l'on peut prendre des dés, les lancer et trouver des combinaisons avec les chiffres qui apparaissent.

Si vous vous appuyez sur des mesures complexes pour les Occidentaux, vous opérez un traitement qui rend accessibles des concepts musicaux sophistiqués. Comment parvenez-vous à cette alchimie ?

Je n'ai jamais l'impression d'écrire des musiques compliquées et j'espère ne jamais faire des choses trop intellectuelles. Je préfère que les gens soient touchés par ma musique plutôt qu'ils la trouvent « intéressante ». Malgré tout ce travail précis sur les rythmes, je suis très attaché aux modes et à la mélodie. Encore une fois, je pense qu'il ne faut pas prétendre être quelqu'un qu'on n'est pas. Quand on propose une idée musicale, il faut à la fois être en cohérence avec soi-même, mais aussi s'étonner, ne pas se brider, tout se permettre. Cette sorte de grand-écart est une recherche passionnante de laquelle on apprend des choses et on a l'impression de grandir.

Le trio Jasmin Tocatta, que vous avez monté en 2018 avec Jean Rondeau (clavecin) et Thomas Dunford (archiluth), propose un univers à cheval entre les racines orientales et la musique baroque. Une nouvelle rencontre réussie à votre palmarès ?

Depuis des années, je m'intéresse beaucoup à la musique baroque, je prends des cours d'harmonie. C'est terrible d'aborder l'harmonie à plus de 50 ans... Mais je prends un plaisir infini à jouer et à écouter cette musique. J'avais besoin de quelque chose en dehors des

traditions orientales et c'est un nouveau souffle. La musique est infinie et j'ai toujours besoin d'apprendre, de comprendre, pour éviter l'ennui et me procurer de nouvelles émotions. C'est ce qui me donne une raison de vivre.

Jean Rondeau est un magnifique musicien, tout comme Thomas Dunford. J'avais fait cette proposition musicale, mais je ne m'attendais pas à l'intérêt considérable qui s'est manifesté pour ce trio. Son répertoire mêle des morceaux baroques, souvent liés à la danse, donc où le rythme est important, avec certaines de mes compositions très orientalisantes. Leurs métriques sont très diverses et mes collègues musiciens se les sont appropriées à force de travail. À peine né, le trio Jasmin Toccata a été très sollicité pour des concerts : un grand bonheur !



Djamchid, Maryam, Mardjane, Keyvan et Bijan Chemirani. Photo : Jacques Thomas

Votre plus récente création est la musique de l'opéra Negar, dont l'action se passe à Téhéran, conçu et mis en scène par Marie-Ève Signeyrole, qui a co-écrit le livret avec l'autrice iranienne Sonia Hossein-Pour. Cette œuvre a été créée en octobre 2022 au Deutsche Oper de Berlin. Pouvez-vous nous parler de cette nouvelle expérience ?

Le livret de Negar s'inspire d'Orphée et Eurydice dans la version de Gluck réarrangée par Berlioz. C'est l'histoire d'une femme iranienne qui a passé son enfance en Iran mais a fui son pays pour la France après l'assassinat de ses parents par les mollahs. Elle retourne en Iran et y retrouve une famille d'amis très chers, dont le fils a été et est toujours éperdument amoureux d'elle. Mais l'histoire d'amour qu'elle va vivre alors sera avec la sœur de cet homme. Cet opéra, qui aborde le thème de l'homosexualité en Iran sous le régime des mollahs, a été créé en octobre 2022, dans le contexte des manifestations à la suite de la mort de Masha Amini le 16 septembre. C'était un moment fort, extrêmement émouvant. Je n'avais jamais composé pour des voix lyriques auparavant. Si j'avais participé à divers opéras français et italiens, dont Monteverdi, j'avais peu de connaissance de ce monde. Quand je me suis mis à écrire, j'ai décidé d'oublier mes cours d'harmonie. Je n'ai pas

essayé de chercher comment faisaient les grands maîtres. J'ai voulu faire une musique qui soit la mienne, tout en correspondant précisément à l'action. Je ne me suis rien interdit, gardant les choses que je trouvais belles.

J'ai écrit pour un quatuor à cordes particulier: contrebasse, violoncelle, violon alto et kamânche iranien joué par Pouya Khoshrovesh. Et pour les instruments iraniens qui accompagnent mes percussions, j'ai invité des personnalités musicales qui me sont chères: Efrén Lopez (târ, rébab, saz) et Sylvain Barou (flûte, ney, pipe, doudouk). Nous avons travaillé avec les musiciens du Deutsche Oper et fait des castings pour les chanteurs. Nous avons donné sept représentations à Berlin pour la création. Et l'opéra de Montpellier en a programmé quatre pour avril 2024. C'était très compliqué. J'ai eu très peu de temps pour écrire, parce que le livret m'est parvenu très tard. Durant l'écriture pendant l'été 2022, j'ai perdu 15kg... Mais au final ça s'est bien passé et l'aventure était formidable.

* Christian Daninos (1944-1992) portait le nom de son père l'écrivain Pierre Daninos. Sa mère était pianiste. Peintre, graphiste et inventeur, il fut remarqué comme designer avec la création en 1968 du fauteuil « Bulle », plexiglass et acier, devenu une référence du mobilier des années 1970. Après s'être installé en Provence en 1975, il se lia d'amitié avec Djamchid Chemirani et devint un luthier réputé dans la fabrication de zarbs.



Golnar Shahyar, Katarina Bradic et Julian Arsenault interprètent le trio d'étudiants iraniens dans l'opéra *Negar*, Euridice à Téhéran, de Marie-Ève Signeyrole et Keyvan Chemirani. Berlin, Deutsche Oper, 29 octobre 2022. Photo: Deutsche Oper Berlin.





« Pierre-Alain Volondat, l'un des plus grands génies du piano » (Alexandre Kantorow)

Denis Laborde s'entretient avec Pierre-Alain Volondat

Le 28 mai 1983, Pierre-Alain Volondat remporte le Grand Prix du Concours Reine Elisabeth de Belgique. Il prend place à ce moment dans la prestigieuse lignée des pianistes de rang international : Emil Gilels, Leon Fleischer, Vladimir Ashkenazy, Valeri Afanassiev, Abdel Rahman El Bacha... Le Concours Reine Elisabeth de Belgique récompense, en alternance, des pianistes, des violonistes, des violoncellistes et des chanteurs parmi les meilleurs du monde. Le concours de piano a donc lieu à fréquence olympique, une fois tous les quatre ans, ce qui lui confère son caractère exceptionnel et fait le prix de sa reconnaissance. Pour le dire sans détour, c'est le plus prestigieux concours de piano au monde.

Or, en 1983, Pierre-Alain Volondat remporte, certes, le Grand Prix du Concours Reine Elisabeth, mais il remporte aussi le Prix de la Reine Fabiola, le Prix du public, appelé Prix Jacques Stehman en hommage au critique belge, et la Médaille de Vermeil. Autrement dit : il rafle à lui seul toutes les distinctions ! C'est du jamais vu, un cumul unique dans l'histoire du concours.

Si bien qu'en 2021, lorsque la RTBF consacre un documentaire à l'histoire du Concours Reine Elisabeth, le réalisateur s'attarde sur cette édition de 1983 et sur la place cardinale qu'occupe Pierre-Alain Volondat dans l'histoire :

Au rang des personnages attachants, un jeune candidat français va faire de l'édition piano de 1983 une session pas comme les autres. Pierre-Alain Volondat a 20 ans. Il est venu au concours contre l'avis de ses professeurs. Il intrigue, fascine, irrite. Mais lorsqu'il joue, c'est le silence, un silence écrasant. Devançant des pianistes de haut niveau, Volondat a connu des lendemains de concours difficiles. Mais tous ceux qui ont vécu cette soirée de mai 1983 et qui ont eu ce soir-là un grand coup de cœur pour le piano ne l'ont pas oublié. Malgré ce succès qui aura marqué l'histoire du piano, Pierre-Alain Volondat n'aura pas fait la carrière qu'il était en droit d'espérer. Il se confie à nous avant de venir interpréter

la Fantaisie de Chopin, les 7 Pièces caractéristiques de Mendelssohn et la Sonate en si mineur de Liszt, à Bayonne, à l'occasion de la dixième édition du festival Haizebegi.

Pierre-Alain Volondat, comment devient-on le meilleur pianiste de sa génération ?

On ne peut pas répondre à cette question de manière holistique. Chaque individu a son propre trajet, ses propres capacités, ses espoirs, son ascèse. Il n'y a donc pas de réponse générale. Heureusement ! Mon parcours a été très particulier, je pense. Il y a eu d'abord le piano. Ce fut une évidence dès le début. Dès que j'ai découvert cet instrument, j'ai voulu en jouer à cause de sa sonorité, de sa dynamique, du répertoire. Je dois tout de même dire que je ne viens pas d'une famille de musiciens. J'ai rencontré le piano par l'écoute. Je n'ai donc pas eu ce que l'on pourrait appeler « un parcours type » de l'enfant prodige qui commence le piano à 4 ans dans une famille de musiciens, etc. Pour moi, ça s'est passé autrement. Cependant, et je m'excuse de vous le dire, je n'ai pas du tout envie de parler de la façon dont les choses se sont passées, car je ne souhaite pas revenir sur cette période douloureuse qu'est mon enfance.

Vous commencez donc à l'âge de 7 ans, vous entrez très vite au Conservatoire d'Orléans, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Tout ça dans un intervalle de huit années à peine : c'est un parcours fulgurant. Le piano vous attendait ?

On peut le voir comme ça, en effet. À vrai dire, ce fut comme l'évidence d'un parcours dans lequel je voulais m'engager. Donc j'ai tracé ma voie à force de travail et je suis entré dans la classe de Gabriel Tacchino en piano, mais j'ai aussi fait des études de musique de chambre et d'harmonie, et j'ai remporté le premier prix dans ces trois disciplines. Avec mon professeur d'harmonie Alain Bernaud ainsi qu'avec Christian Ivaldi (alors professeur de lecture à vue en piano) les rapports étaient excellents, mais je dois bien dire que, d'une façon plus générale, je ne me suis pas senti aidé au CNSM, surtout en cours de piano. J'ai donc eu des débuts très difficiles. J'ai été attaqué par des gens qui ne me connaissaient pas (!) même après le prix Reine Elisabeth, et j'ai vécu cette situation de façon douloureuse. Heureusement, avant d'être admis au Conservatoire de Paris, j'ai pu travailler avec Bruno Rigutto (lors du festival d'Albi, fondé et dirigé par Jean-Pierre Wallez à l'époque), et je lui dois beaucoup, aussi bien humainement et que musicalement. Il m'a redonné le goût du piano dans des moments difficiles. J'ai d'ailleurs revu Jean-Pierre Wallez beaucoup plus tard, des années après même, quand il m'a invité à jouer le 1^{er} concerto de Beethoven sous sa direction. Bruno Rigutto était dans la salle, il m'a félicité après le concert. C'était une manière de reconnecter cette belle relation entre artistes.

Cependant, dans ce monde de compétitivité, il y a eu cette fidèle relation d'amitié avec Vera Moore, élève de Leonard Borwick, lui-même disciple de Clara Schumann. Je m'inscris dans cette filiation.



Photo des finalistes du concours Reine Elisabeth de Belgique. Bruxelles, 28 mai 1983. Archives du Concours Reine Elisabeth.

Alors, en 1983, vous remportez le Grand Prix du Concours Reine Elisabeth. C'est un concours prestigieux, sans doute d'ailleurs le concours international le plus prestigieux au monde. Vous avez 20 ans à peine, juste après vos premiers prix au CNSM de Paris, vous faites face à des pianistes qui sont déjà des stars (Boyan Vodenitcharov, Wolfgang Manz ou Daniel Blumenthal, qui venait de remporter les concours de Sydney, de Leeds et de Genève) et pourtant, vous remportez le Grand Prix du Concours Reine Elisabeth, dans un tonnerre d'applaudissements, mais aussi le prix de la Reine Fabiola, le Prix du public Jacques Stehman et la médaille de vermeil du concours ! C'est du jamais vu dans l'histoire de ce concours. Comme le disent les commentateurs de la télévision belge : « Tous ceux qui ont vécu cette soirée de mai 1983 et qui ont eu ce soir-là un grand coup de cœur pour le piano ne l'ont pas oubliée ». Que s'est-il donc passé ce soir-là ?

Evidemment, ce fut un moment très spécial. J'étais dans un état de sidération. On a dit que j'étais froid, fermé. Mais les gens n'ont pas compris que j'étais à peu près « inconscient » ce soir-là. Il m'a fallu trois semaines pour me rendre compte que j'avais gagné. Ça tenait de l'in vraisemblable. C'était peut-être aussi le contrecoup d'une concentration et pression énorme, où il ne fallait pas dévier de son cap.

Alors vous venez effectivement saluer le jury au moment de l'annonce, puis lentement vous vous tournez vers le public. Vous avancez d'une manière très solennelle, hiératique, vous ne souriez pas. Vous avez joué le 2^e concerto de Liszt en finale et chacun a été subjugué par la beauté de votre son, par vos capacités

techniques et votre virtuosité hors du commun, et pourtant sobre: vous bougez à peine lorsque vous êtes au piano. Et celles et ceux qui vous découvrent au concert ont l'impression que c'est de la magie pure. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles est avec vous.

En ce qui concerne la cérémonie, il faut vous mettre à ma place. J'étais très fatigué. Il y a la tension nerveuse, bien sûr. Tous les pianistes qui sont là sont des virtuoses de très haut niveau. C'est la finale. La salle est pleine à craquer. On est écouté, mais on est jugé aussi. Et les délibérations s'éternisent. Tout le monde attend. Et vers 2 heures du matin, les résultats tombent: «1^{er} Prix du Concours Reine Elisabeth: Pierre Volondat». Et là, je me lève d'un coup, ne comprenant pas ce qui se passait. Je n'avais aucune réflexivité, d'où mon côté «automate». J'ai salué le Président du jury, puis chacune et chacun des membres du jury, puis j'ai salué le public qui était debout, et je me suis demandé si c'est bien moi qu'ils applaudissaient!

Et puis, tout de suite, il fallait faire des interviews, côtoyer les journalistes. Comme j'étais passé sans transition d'obscur étudiant anonyme à artiste de premier plan, je n'étais absolument pas préparé à ça. Comme quand on passe sans transition des ténèbres les plus épaisses à la lumière la plus intense.

Heureusement je n'étais pas seul: mes deux meilleurs amis, le guitariste Jean-Pierre Cabée et son épouse m'ont apporté le soutien et le coaching indispensable sans lequel je n'aurais pas pu réussir. Il est retourné chez lui et dirige aujourd'hui le Conservatoire de Nouméa, mais il dirigeait à ce moment le conservatoire de Montmorency et je dois dire qu'un soutien comme celui-là est inestimable, incalculable et miraculeux. Nous avons d'ailleurs quelquefois joué ensemble en concert. C'était il y a longtemps, et je n'oublie pas.

Dans l'émission de télévision qui suit votre prix, les journalistes de la RTBF, Jacques Jaspers et Marcel Croës, se montrent très bienveillants à votre égard. Ils semblent eux-mêmes très impressionnés.

Je dois dire que la Belgique, d'une façon générale, a été bienveillante. J'y ai souvent joué souvent. D'ailleurs je viens de donner un récital à Liège à l'occasion des 40 ans de mon Prix. La Belgique ne m'a pas oublié! Mais je dois dire aussi que Jean-Jacques Kantorow m'a beaucoup aidé lui aussi. Grâce à lui, j'ai pu jouer en Finlande, en Espagne, au Festival d'Orléans (avec le 5^e Concerto de Prokofiev) et à La Roque d'Anthéron. Dans ce Festival j'ai joué le 2^e Concerto de Saint-Saëns sous sa direction en 2013. Un moment très fort aussi. Nous avons enregistré ensemble deux disques: les trois Sonates pour violon et piano de Schumann, puis un disque des concertos d'Edouard Lalo avec l'orchestre symphonique Tapiola Sinfonietta de Finlande. Dans ce disque, il joue le concerto pour violon et je joue le concerto de Lalo.



Pierre-Alain Volondat ovationné lors de la proclamation des résultats de l'édition 1983 du Concours Reine Elisabeth : 1^{er} prix du Concours Reine Elisabeth, prix de la Reine Fabiola, Prix du public Jacques Stehman et médaille de vermeil du concours. Bruxelles, 28 mai 1983. Photo : Archives du Concours Reine Elisabeth.

Alors, rappelons tout de même que le jury présidé par Eugène Traey compte les plus grandes personnalités du piano mondial: Emil Gilels, Mitsuko Uchida, André De Groote, John Browning, Paul Badura-Skoda... Vous êtes donc adoubé par les meilleurs pianistes de ce temps, pourtant, vous ne faites pas carrière. Que s'est-il passé ?

Non, je n'ai pas beaucoup joué. J'avais le talent, mais je suis issu d'un milieu modeste, je n'ai pas l'habitude de la communication artistique. On m'a trop souvent refusé, et cela bien que je ne voulais refuser personne à l'époque. J'ai toujours joué là où on m'invitait. Je me souviens d'un spectacle à Palerme où avec José Géral père, grand artiste de marionnettes au théâtre Toone à Bruxelles, nous devons jouer la comédie en trois actes Geneviève de Brabant d'Erik Satie. Je fais d'ailleurs un aparté car je dois dire ici que je dois énormément à José Géral de m'avoir fait découvrir un monde nouveau, celui des marionnettes bruxelloises. Le répertoire théâtral est énorme dans ce domaine. J'ai accompagné maintes fois Geneviève de Brabant sur le piano du théâtre Toone (et assisté à bien d'autres pièces) et j'ai à chaque fois pris un vif plaisir ! (de plus, mon épouse s'appelle Geneviève, ce qui tombe bien pour ce spectacle... je me plais à la taquiner un peu avec humour). Pour en revenir à Palerme, dans la salle, je découvre un piano droit genre « bastringue assez déglingué » ! Mais dans mon répertoire, je ne jouais ce soir-là que Satie,

dont quelques pièces pour piano seul, avant le spectacle Geneviève de Brabant. Or, Eric Satie jouait lui-même à Montmartre dans le cabaret Le Chat Noir. Alors je me suis dit que le piano du Chat Noir n'était sans doute pas meilleur que celui-là et j'ai donc joué Satie sur piano «bastringue assez déglingué» ! Pour moi, cela convenait très bien, mais seulement pour ce répertoire. Il est vrai que si j'avais dû jouer un répertoire classique ou romantique, j'aurais refusé. Mais ça n'a pas été le cas et le spectacle a été réussi. Détail : c'est Nicolas Géral et son frère José Junior qui ont repris le flambeau, et qui ont refait Palerme avec moi... Nous avons joué à Moscou aussi. Ils sont de dignes successeurs de leur père (Je suis d'ailleurs le parrain de José junior). Mais pour revenir à votre question initiale : Non, je n'ai pas fait carrière, parce que je n'avais pas les armes pour ça. Je ne sais pas me battre quand on ne veut pas de moi. J'ai donc fait avec ce que j'avais. Pour faire carrière, il faut savoir communiquer, et je ne sais pas. Les mots «publicité, vente, affaire» ne me parlent pas. J'ai une conception du métier de musicien assez simple : si on me demande, je viens. Vous m'invitez à Bayonne, je viens. Cela m'est égal de jouer devant une salle qui ne sera peut-être pas pleine, du moment qu'il n'y a pas de mauvaise herbe parmi les grains de blé. Ce qui compte, c'est l'esprit de partage, pas l'affairisme...

Alors parlons du piano : vous avez un instrument de prédilection ?

Alors, bien sûr, il y a le dogme du D-274 de Steinway, mais je ne suis pas intransigeant sur ce point. Par exemple, au festival de La Roque d'Anthéron, j'ai préféré jouer un Bechstein. On oublie parfois que fabriquer un piano, c'est un travail d'artisan. Donc, ce n'est pas la marque qui compte, mais le piano lui-même, ce que le piano, comme instrument spécifique, a à nous dire, bref ce que l'instrument a «dans le ventre». Et chaque piano a une voix qui lui est propre. C'est à nous de savoir l'écouter et d'entrer en dialogue.

À quoi ressemble le quotidien d'un pianiste virtuose ?

Je vais vous décevoir. Je ne travaille au piano qu'une heure par jour, voire moins. En revanche, dans ma tête, le piano est présent 24 heures sur 24 en période de concerts. Le piano ne me quitte jamais à ces moments-là. Il y a bien sûr des pianistes qui font 6 heures de piano par jour. Je ne juge pas, car chacun(e) est différent(e). Chaque pianiste a sa manière de fonctionner. Ça m'est arrivé de travailler sans piano, par mémoire tactile uniquement, et de découvrir, au moment de jouer au piano, que certains passages de virtuosité parfois complexes pouvaient être réglés. Comme par enchantement, je pouvais jouer directement un morceau (ou un passage de morceau) sans jamais l'avoir travaillé à l'instrument au préalable, simplement de mémoire. A condition naturellement que le morceau soit (très) court. Pour les grands morceaux hypercomplexes, j'utilise l'écoute intérieure quand le travail d'approfondissement au clavier est terminé, ou bien en ne travaillant qu'à la partition, sans mobiliser de mémoire tactile, en cas d'absence de clavier. Ça peut aider à avancer...

Cela fait partie de votre légende, Pierre-Alain Volondat. On vous prête des qualités hors du commun et vous occupez une place à part dans le monde des pianistes d'exception.

Oui. Pour le dire autrement : je suis libre. Une interprétation évolue, comme une histoire ou une esthétique. Je respecte les autres esthétiques, mais je défends la mienne et en même temps ma propre esthétique évolue. Or, si j'avais été chouchouté par le système de la stricte observance musicale, la stricte observance du « droit chemin » artistique, on m'aurait dit comment jouer, ou pire, commandé comment je devais jouer. Le « monde de l'art » conditionne les artistes et uniformise les styles de jeu. Moi, je reste libre. Certes, j'ai beaucoup souffert, mais j'ai acquis cette liberté de pouvoir évoluer pour rester moi-même. Sur scène, je fais ce que je veux, sans me faire taper sur les doigts (si je puis dire) pour mon manque de conformisme musical et culturel. Et mon épouse Geneviève est de bon conseil pour l'élaboration d'un programme ou des essais acoustiques en salle. Nous sommes complémentaires humainement et musicalement.



Pierre-Alain-Volondat interprète le 2^e Concerto pour piano de Saint-Saëns avec le Sinfonia Varsovia sous la direction de Jean-Jacques Kantorow. Festival de La Roque d'Anthéron, 8 août 2013. Photo : Christophe-Grémiot

Donc, une heure de piano chaque jour, mais le reste du temps ?

Je m'intéresse à tout (ou presque) et tout ce à quoi je m'intéresse nourrit la façon dont je joue. J'écoute beaucoup de musique, mais il n'y a pas que la musique. Geneviève, mon épouse, m'a initié à d'autres disciplines : le cinéma, la littérature. Elle a un esprit extraordinaire, et c'est une chance pour moi. Je m'intéresse également aux mathématiques, à l'astronomie ainsi qu'aux échecs (mais je ne suis qu'un joueur occasionnel assez correct, et certainement pas un champion). Il y a peu de choses qui ne m'intéressent pas !

Vous allez au concert ?

Très peu. J'écoute la musique sur YouTube, surtout des compositeurs et des instruments qu'on n'entend jamais, ou très peu. Et puis il y a le jazz que j'aime beaucoup et que je pratique parfois en amateur dans mon Conservatoire. Je m'intéresse à tous les genres, du Négrospiritual au Nu-jazz des années 2000... mais c'est surtout dans le boogie-woogie que je me suis impliqué en travaillant et en jouant avec Renaud Patigny, le fameux jazzman belge. Je l'intimidisais un peu, il était impressionné. Mais il ne fallait pas qu'il s'occupe de ce que je représentais, et quand il a mis ça de côté, c'est devenu une aventure extraordinaire autour du Boogie Woogie. Je suis tenté par des expériences qui me sortent de mes répertoires habituels. Renaud Patigny m'a beaucoup apporté de ce côté-là. Mais il y a d'autres rencontres assez inattendues aussi, comme avec les Baladins de la vallée de Montmorency. Cette association créée par des chanteurs amateurs de haut niveau promeut le répertoire d'opérettes. Je suis fier d'être leur pianiste-orchestre depuis 20 ans. L'ambiance y est très chaleureuse et je suis totalement libre dans mes interprétations, je peux même y faire « le clown ». Les Baladins, c'est une seconde famille pour moi. Je suis bénévole, mais rétribué en affection et en amitié.

J'écoute également du rock (de temps à autre) et m'intéresse au Metal, notamment au groupe Black Sabbath qui a plus ou moins lancé le mouvement à la fin des années 1960, Metallica, Helloween... On sent chez Black Sabbath une esthétique des commencements assez extraordinaire. En revanche, j'ai plus de mal avec le Thrash Metal ou le Hardcore... je n'y connais pas grand-chose et je fais un tri, pour l'instant, de tout ce qu'il y a à découvrir. C'est surtout le jazz que j'écoute beaucoup en ce moment.

Malgré ces rencontres artistiques qui vous amènent hors de votre cadre habituel, on a tout de même l'impression que vous menez une vie érémitique.

On peut dire les choses comme ça. Nous vivons dans une petite maison en banlieue parisienne. J'enseigne au Conservatoire de Montmorency. Donc, oui, je vis un peu comme un ermite. Je communique essentiellement par email. J'ai toujours été solitaire, sauvage même. Les façons de communiquer d'aujourd'hui, par réseaux, ça ne me convient pas. Pour moi, « ami », ce n'est pas un clic, c'est une relation humaine profonde. Ce n'est certainement pas ce que le généticien et philosophe Albert Jacquard appelle de la « communication en conserve » !

Avez-vous l'impression, à force de travail sur leurs œuvres, de vous trouver très proche de Franz Liszt, de Johannes Brahms ou de Frédéric Chopin ?

Pour dire les choses comme elles sont, je m'intéresse à tout ce qui n'est pas rationnel, comme la sophrologie par exemple. Il existe des techniques très diversifiées pour se reconstruire soi-même. Et je crois beaucoup dans la jonction entre un monde rationnel que nous construisons et un monde qui ne l'est pas, parce qu'il nous échappe, nos sens étant trop limités. J'aime penser que nous avons deux cerveaux : l'un voué à l'intelligence rationnelle, l'autre à l'imagination. Quand je fais beaucoup d'écoute intérieure, j'ai l'impression d'être transporté dans le temps de la composition de l'œuvre et j'imagine toujours ce que ça aurait donné à l'époque. Pour le dire un peu métaphoriquement, le compositeur est à mes côtés. L'élément déclencheur, pour moi, ça a été l'écoute de Ravel et Debussy en train de jouer leurs propres œuvres, chose facile à faire sur YouTube. Lorsque Fanny Davies joue Schumann, ça n'a rien à voir avec ce qu'on entend habituellement. Elle a étudié avec Clara Schumann, alors quand elle joue Schumann, c'est très spécial. Il me semble que l'on peut dire sans se tromper que la façon dont elle joue est très proche de ce que Robert Schumann avait en tête quand il écrivait les œuvres que jouait son épouse (également une extraordinaire compositrice, à l'esthétique complètement différente de celle de son mari). Mais ce genre de projection n'est pas toujours aussi idéal. Si on pouvait écouter Jean-Sébastien Bach sur l'orgue de Leipzig ou d'Arnstadt, ce serait sans doute inécoutable : il y aurait beaucoup de bruit, des gens inattentifs, des gamins qui parlent et qui jouent autour... Ce serait sans doute moins bien que ce que nous pouvons en faire aujourd'hui.

Une chose est certaine : je dois à mon maître Vera Moore une approche du clavier particulière, une technique « invisible » héritée de Léonard Borwick, lui-même élève de Clara Schumann... ainsi que d'autres ramifications menant jusqu'à Beethoven par générations plus éloignées dans le temps. Ce style particulier se traduit par une manière de faire des nuances par repères anatomiques, tirée probablement de la « résonance osseuse » de Beethoven à cause du mal dont ce compositeur souffrait. Cette façon de jouer du piano, que je transmets à mon tour, n'a évidemment pas été du goût des partisans du système musical bien-pensant, ce qui m'a valu à l'époque (et encore maintenant) de nombreux détracteurs et de nombreuses détractrices, avec leur lot de critiques négatives.



Pierre-Alain Volondat interprète Saint-François de Paule marchant sur les flots (Franz Liszt). Orbec, Studio des Momidjis, 9 décembre 2017. Photo : archives du Studio des Momidjis

Il y a donc une place pour l'interprète entre le compositeur et le public ? L'interprète ne serait donc pas seulement un animal laborans qui se contente de produire, grâce à sa seule virtuosité, la musique composée par d'autres et qu'Hannah Arendt oppose à l'homo faber qui, lui, a l'intelligence des œuvres qu'il compose ?

Mais bien sûr qu'il y a une place pour l'interprète ! Le rôle de l'interprète est central, et un interprète peut aussi faire preuve d'intelligence. Ce n'est pas seulement une sorte de « machine à produire des sons ». Ce qui est en jeu, ici, c'est la quête de l'authenticité. Or, l'authenticité ne peut pas forcément être la version du compositeur lui-même. L'authenticité, c'est ce que l'œuvre nous dit, et une œuvre peut nous dire des choses différentes selon l'interprétation, selon la façon de l'écouter, selon le contexte, selon nos humeurs, selon ce que chacun de nous vit, selon le moment de l'existence. Il n'y a donc pas une seule forme d'authenticité : l'authenticité, c'est ce qu'une œuvre nous dit, et ce qu'elle nous dit dépend pour beaucoup de ce qu'en fait l'interprète. Je le dis d'ailleurs à mes élèves : personne ne peut atteindre l'authenticité en elle-même, mais celle-ci doit rester un souci majeur de l'interprète. L'authenticité est moins un résultat qu'une quête. Tout comme la perfection. Une interprétation évolue au fil du temps, comme le langage des œuvres écrites.

J'imagine que c'est un peu comme pour vous, en sciences sociales : vous rêvez sans doute d'objectivité pour faire des sciences sociales des sciences véritables et, en même temps, vous savez que c'est impossible d'être tout à fait objectif. Pour autant, vous ne renoncez

pas à cette forme d'objectivité : vous faites de l'objectivité une quête. Pour nous, c'est la même chose. Nous ne pouvons jamais atteindre l'authenticité, mais nous faisons pourtant de la quête de celle-ci le moteur de notre engagement. C'est la question que nous nous posons sans cesse quand nous jouons et que nous nous écoutons jouer : suis-je authentique ?

Il y a cependant une condition pour cela : l'humilité. C'est à la condition d'être parfaitement humble que je peux espérer être grand. La maîtrise du jeu pianistique, c'est un état qui n'est jamais acquis, c'est un point d'équilibre, c'est insaisissable. Or, de ce point de vue, la carrière, c'est quelque chose de dangereux. C'est un concept d'arriviste. On se croit arrivé, on croit tenir la bonne interprétation en toutes choses et en réalité on est figés à notre insu, sans avoir avancé d'un iota. La maîtrise n'est pas un titre dont on se pare, c'est un état vivace et insaisissable. On se croit authentique, mais c'est plutôt le fait qu'on ignore le poids des contraintes – artistiques, techniques, sociales, financières – qui pèsent sur soi. Sensation fallacieuse.

Vous parlez de vos élèves, de votre enseignement à l'école de musique de Montmorency, mais il y a aussi, parmi vos élèves, des pianistes qui marquent l'histoire du piano mondial, comme Alexandre Kantorow, qui vient de remporter en 2019 le Premier Prix du Concours Tchaïkovski de Moscou. On vous voit d'ailleurs sur YouTube en train d'enregistrer la Première Sonate pour violon et piano de Schumann avec Jean-Jacques Kantorow, et le jeune musicien qui tourne les pages de votre partition, c'est lui, Alexandre Kantorow...

Oui, le succès d'Alexandre est une vraie satisfaction. Alexandre Kantorow, c'est la relève. J'ai appelé son père peu après son 1^{er} Prix au Concours Tchaïkovski. Je l'ai félicité bien sûr pour ce prix exceptionnel, mais je lui ai aussi rappelé qu'il n'avait jamais gagné qu'un concours, qu'il n'était qu'au seuil d'un très long cheminement, et que tout restait à faire désormais. Je le connais depuis pas mal de temps, quasiment depuis toujours. Cela vient de mon amitié avec Jean-Jacques Kantorow, son père, et sa famille. D'où la vidéo à laquelle vous faites allusion. Alexandre est venu travailler avec moi (ou plutôt, c'est moi qui suis allé travailler avec lui) pendant un an ou davantage. Ils étaient venus m'écouter lors d'un récital que j'avais donné à Enghien. J'avais joué notamment l'un des Regards de l'enfant-Jésus, de Messiaen : L'Esprit de joie. Ce récital avait beaucoup plu au futur concertiste... Alexandre a le talent, mais aussi le goût du détail et la patience pour réaliser ce qu'il a en tête. Je me souviens d'un cours sur le 2^e Concerto de Liszt. Nous avions passé 3 heures rien que sur la moitié de ce concerto. Évidemment, je l'avais joué à Bruxelles pour la finale du concours Reine Elisabeth. J'ai donc un lien très particulier avec cette œuvre. Alexandre jouait déjà très bien, mais pour être constructif, le doute ne doit jamais nous quitter. Nul doute qu'il sera un grand pianiste, un pianiste vrai. Il suffit d'écouter son intégrale de l'œuvre pour piano et orchestre de Saint-Saëns avec son père pour s'en

convaincre... ou de l'écouter aussi dans la musique russe, avec notamment un 2^e Concerto de Prokofiev à couper le souffle, ou le trio de Tchaikovski avec les Capuçon, absolument incroyable... Voilà en tout cas le point de départ d'un 1^{er} Prix Tchaikovski 2019 absolument pas usurpé. Et vous savez bien que je peux être féroce dans mes jugements !



Partition autographe de la sonate en si mineur de Liszt composée à Weimar en 1853. Facsimilé du manuscrit original. Crédit : http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP74214-PMLP14018-liszt_s178.mp3 Gleb Ivanov [Creative Commons]

A Bayonne, vous allez jouer la Sonate en si mineur de Franz Liszt. Cette sonate occupe-t-elle une place singulière dans votre répertoire ?

La Sonate en si, je l'ai déjà jouée à Paris il y a longtemps avec les études op 25 de Chopin en 1^{ère} partie. C'était un travail énorme. La Sonate en si, c'est l'œuvre la plus aboutie de Franz Liszt. Je dois bien dire que, dans les compositions de ce compositeur, il y a beaucoup d'œuvres « improvisées », « oralement écrites » ou simplement transcrites. Au piano, Liszt devait sans doute « en rajouter » (ce qui n'était pas le cas de Chopin). Je pense au Liszt tzigane des rhapsodies hongroises, des œuvres dites « pyrotechniques » ! Beaucoup moins sans doute au Liszt franciscain des Années de pèlerinage, beaucoup plus méditatives, notamment dans la 3^e année italienne... Mais la Sonate en si, ça n'a rien à voir. Pour moi, c'est un poème symphonique. Quand je joue la Sonate, j'ai l'impression de diriger un grand orchestre symphonique de 150 musiciens. Je suis certain que c'est ce qu'il avait en

tête lorsqu'il l'a composée : c'est une œuvre à part parmi ses propres compositions, mais c'est aussi une œuvre à part dans le répertoire pianistique en général. Techniquement et musicalement, c'est d'une grande difficulté, surtout dans la cohésion et l'architecture formelle. C'est une quête que je serai heureux de partager avec les auditeurs du festival Haizebegi.

Discographie de Pierre-Alain Volondat

- Concerto pour piano et orchestre n° 2 en la majeur de Franz Liszt, avec l'Orchestre national de Belgique, dir. Georges Octors, Phonic Belgique, 1983.
- Récital au château-ferme de Profonval (Belgique), avec Léa Montana, soprano (Debussy, *Etudes*, *L'Isle joyeuse*; Franz Liszt, *Feux Follets*, étude d'exécution transcendante n° 5; Beethoven, *Bagatelle*). Pavane Records, 1983
- Récital en l'église de Saintes (France) - Beethoven, *Sonate n° 28 op. 101*; Ravel, *Valses nobles et sentimentales*; Debussy, *Mazurka*, *Menuet sur le nom de Haydn*, *Valse romantique*, *Poissons d'or*. Pavane Records, 1983
- Récital F. Chopin et F. Liszt : *Chopin : Polonaise héroïque*, op. 49; *Etude op 10 n° 3 & 5*; *Polonaise n° 6 «Héroïque» op. 53*; b) *Liszt, Méphisto-Valse*; *Années de pèlerinage (La Suisse)*; *Au bord d'une source*; *Etudes d'exécution transcendante n° X et V* -Pathé-Marconi-EMI, 1984
- Clémenti, *Trois sonates*. Pathé -Marconi-EMI, 1985
- Debussy, *Images*; *Children's Corner*; *Ballade*, *Masque*; *l'Isle Joyeuse* - Pathé-Marconi-EMI, 1986
- Gabriel Fauré, *Treize barcarolles* - Naxos, 1996
- Gabriel Fauré, *Préludes et impromptus* - Naxos, 1998
- Gabriel Fauré, *Pelléas et Mélisande*, *Valses-caprices*, *Mazurka*, *Pavane* - Naxos, 1999
- Gabriel Fauré, *Piano à quatre mains* - Naxos, 2000
- Clara et Robert Schumann, *Romance en la mineur*, *Trois Romances op. 11*, *Variations op. 20*, *Sonate pour piano n° 1 op. 11* - Saphir Production, 2008
- Schumann, *The 3 sonatas (pour violon et piano)*, Jean-Jacques Kantorow, violon et Pierre-Alain Volondat, piano. Integral Classic, 2011.
- Edouard Lalo, *Concerto pour piano. soliste: Pierre-Alain Volondat, avec la Tapiola Sinfonietta sous la direction de Kees Bakels (le CD comporte également le Concerto russe pour violon et orchestre; soliste: Jean-Jacques Kantorow)* - BIS Records, 2012.

Films documentaires

- Et tout devient musique, réalisé par Eline Flipse. 1984.
- Weerwolven: Volondat, réalisé par Dimitri Van Zeebroeck. 2008



Créer pour exister : faire du théâtre dans le camp de Moria, île de Lesbos (Grèce)

*Sofia Bencherif et Alicia Vogt s'entretiennent
avec Masume Hussein et Hadi Oladi*

The Boat Art Collective a été créé à la fin de l'année 2019 dans le camp de Moria, sur l'île de Lesbos en Grèce, par des personnes demandeuses d'asile et réfugiées originaires d'Iran et d'Afghanistan. Le collectif s'est autoorganisé pour développer des initiatives de soutien social et d'expression artistique pour les personnes confrontées à une situation d'immobilité forcée sur l'île. En août 2021, le collectif a présenté son premier spectacle intitulé The Boat, une performance théâtrale non-verbale décrite par les performeurs et les performeuses comme un moyen de défendre les droits des personnes réfugiées par le témoignage de leur propre expérience.

Aujourd'hui basé à Athènes, The Boat Art Collective regroupe une trentaine d'artistes. Parmi ces artistes, des personnes réfugiées, des personnes grecques et d'autres originaires de différents pays européens. Le collectif souhaite pérenniser ses activités avec l'ouverture d'un centre d'art permanent, The Boat Art Center. Ainsi, celles et ceux qui voient leur situation administrative régularisée et peuvent quitter les camps de transit retrouvent la troupe qui les attend à Athènes.

Masume Hussein et Hadi Oladi font partie du collectif depuis plusieurs années et ont participé à la création et aux représentations du spectacle The Boat à Lesbos. Ils sont également pleinement impliqués dans la mise en place de The Boat Art Center. Nous les avons rencontrés au cœur de l'été 2023 à Athènes.

Sofia Bencherif : Masume, vous êtes actuellement dans la préparation de *The Boat Art Center*, à Athènes. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce projet ?

Masume Hussein : *Le projet est très récent. Le plan a été lancé par Iman Alidoosti [metteur en scène et comédien, Iman Alidoosti est à l'initiative du collectif] et quelques autres membres, à la suite de notre dernière représentation à Lesbos. Nous sommes un groupe auto-organisé de personnes réfugiées venant de différents endroits. Malgré toutes ces difficultés, nous avons réussi à présenter une performance. Nous voulions continuer avec un plan plus stable. Nous avons obtenu un lieu en avril, et nous en sommes encore aux premières étapes : construction, peinture... étant donné que le nombre de membres actifs est maintenant plus réduit, et que le travail est considérable. La situation de création avec un nombre réduit de personnes et plus de limites représente un sacré défi !*

Jusqu'à présent, notre objectif est de créer un espace pour toute sorte d'artistes ou d'activités artistiques professionnelles. Le but est double : d'une part, aider les gens à avoir un lieu pour pratiquer, par exemple, si une personne sait jouer de la guitare, elle peut venir enseigner aux autres ; d'autre part, ouvrir des cours accessibles à toutes et à tous. Le lieu est donc ouvert à tout le monde, à chaque artiste, à toute personne intéressée par l'art. Iman Alidoosti a déjà trouvé un professeur de piano et un professeur de peinture. D'autres musiciens et d'autres musiciennes l'ont contacté, et nous aimerions aussi reformer l'équipe de théâtre que nous avons à Lesbos. Et les gens viendront avec d'autres demandes que nous ne connaissons pas encore. Ce que nous savons, c'est que nous pouvons leur offrir un espace. Nous accueillons tout le monde.

Nous sommes maintenant sept personnes impliquées dans l'enregistrement officiel du collectif en tant que Social Cooperative Enterprise. Nous ne savons pas encore quand le centre ouvrira, car la collecte de fonds est un processus long. Nous attendons encore plus de soutien, plus de bénévoles pour nous aider. La suite va dépendre de la collecte de fonds et des personnes actives qui pourront vraiment consacrer leur temps et leur travail au projet.*

SB : À travers ce projet de centre d'art, vous proposez un espace de création pour les personnes exclues et marginalisées de la société athénienne. Comment avez-vous eu l'idée de ce projet ?

Hadi Oladi : *Beaucoup de personnes se rencontrent grâce à l'art - peu importe la discipline artistique. Chacun a sa propre perspective quand elle ou il veut être dans The Boat Art Center. L'idée est que cet endroit est nécessaire. Il aurait dû exister avant. Nous pouvons partager et avoir comme un chez nous, comme une famille. Quand je dis ces mots « chez soi », c'est beaucoup de choses. Je pense par exemple à la paix, à l'égalité, mais il y a aussi du travail à faire. Nous voulons faire un « chez nous » pour tout le monde, nous accueillons toujours de nouvelles personnes pour rejoindre le projet et le partager. C'est en cours, mais cela prend du temps et demande de la patience. Et après, chaque*



personne sait ce que sa propre créativité peut apporter.

Des enfants près des tentes du camp de migrants de Moria, sur l'île grecque de Lesbos, le 21 janvier 2020. Photo : AFP – Aris Messinis

SB: The Boat Art Collective a commencé lorsque vous étiez dans l'île de Lesbos. Pouvez-vous nous en dire plus sur les débuts du collectif?

Masume Hussein: *C'était la fin de l'année 2019 lorsqu'Iman Alidoosti a proposé de former un groupe de théâtre. Je me souviens que nous étions un grand nombre à aller du camp de Moria jusqu'à Mytilène pour participer aux ateliers. Bien que le trajet pour aller aux cours était difficile car nous devons prendre un bus qui était toujours très plein - cela nous prenait une heure pour y arriver, c'était un environnement tellement positif que nous ne voulions pas manquer ces sessions. Et c'est comme cela que nous avons commencé à nous entraîner dans le tout premier lieu. Beaucoup de membres sont partis, d'autres sont arrivés. Ce n'était jamais stable avec les participantes et les participants. Cela fluctuait sans cesse, ce qui est dû à la situation que nous vivons sur place.*

Après un certain temps, l'épidémie de Covid a gagné le camp et le premier confinement a eu lieu. Là, nous n'avions plus d'endroit pour continuer à pratiquer. Nous étions enfermés dans le camp, nous ne pouvions pas aller à Mytilène car nous n'avions pas de moyen de transport, et parce que nous n'avions plus de lieu où aller. Mais nous n'avons pas renoncé pour autant : nous avons continué nos ateliers à l'intérieur du camp. L'un des membres de ce collectif naissant avait plus d'expérience que nous en théâtre, alors il nous entraînait tous les jours. Et puis nous allions dans une forêt quelque part et nous effectuions des exercices par nous-mêmes. Jusqu'à ce qu'Iman Alidoosti décide de faire quelque chose, une performance. Un an plus tard, nous avons officiellement commencé nos répétitions

vers juin ou juillet 2021. Et nous avons présenté la performance en août.

Hadi Oladi : Au départ, l'idée générale était de faire se rencontrer des gens, des personnes différentes venues de différents endroits, du camp de Moria. Lorsque la performance de *The Boat* a commencé, c'est à partir de ce que nous voulions faire. Parce que nous voulions faire quelque chose. Iman Alidoosti était le metteur en scène, et il nous a dit : « Si vous voulez le faire, nous devons être ensemble, nous sommes différents, nous sommes différentes, mais nous sommes aussi modelables ». Donc, je pense que la performance *The Boat* était aussi une équipe car il était très difficile d'être ensemble. En raison de la situation dans le camp, de la situation de chaque personne, des acteurs et des actrices, chacun et chacune a sa propre vie, sa propre perspective.



Spectacle *The Boat*, The Boat Art Collective, août 2021, Lesbos, Grèce. Photo : The Boat Art Collective

Alicia Vogt : Comment avez-vous appris la pratique théâtrale ? Aviez-vous déjà une expérience dans le théâtre avant de rejoindre le collectif ?

Masume Husseini : Ce n'est pas comme si nous avions toutes et tous de l'expérience avant. Quelques-uns et quelques-unes avaient une certaine expérience de base, d'autres avaient participé à d'autres groupes de théâtre en Iran. Mais la plupart d'entre nous, nous avons très peu d'expérience dans ce domaine. Personnellement, les ateliers avec The Boat Art Collective ont été ma première expérience. Iman Alidoosti était le principal formateur. En gros, nous avons tous les jours un peu d'entraînement sportif car notre principal type de théâtre est la performance. Nous n'avons pas de dialogues, il s'agit principalement de performances corporelles et de mouvement.

AV : Est-ce votre travail maintenant ?

Masume Husseini : Non, ce n'est pas un travail pour l'instant. Cela pourrait l'être dans le futur, mais pas encore. Nous avons commencé en tant que groupe auto-fondé et nous avons réussi à présenter la performance *The Boat*, mais nous n'avons eu aucun soutien

ni aide. Iman Alidoosti a même payé de sa poche pour la performance. Ce n'était pas un travail, et la performance que nous avons faite à Lesbos était gratuite : personne n'a dû payer de billet. Et avec le centre d'art, ce n'est pas non plus un travail rémunéré pour l'instant. Nous en sommes encore aux tous premiers stades de la création de ce lieu, mais nous espérons pouvoir y travailler à plein temps bientôt !

SB : Qu'est-ce que la danse et le théâtre ont pu vous apporter ?

Masume Husseini : Pour moi, le théâtre m'a apporté beaucoup de confiance en moi. Car il faut être très fort pour interpréter ce que vous voulez devant un public ou même devant une seule personne. C'est aussi un peu d'exercice physique, ce qui est très bien. Vous devez faire du sport tous les jours. Mais c'est surtout la liberté et la confiance en soi, pour moi. Par « liberté », je veux dire... Dans la performance corporelle, la liberté, c'est que vous pouvez dire ce que vous voulez dire. Dans le monde réel, avec le système, la société, la politique, vous êtes toujours limitée ou emprisonnée, surtout en tant que réfugiée. Mais dans le contexte d'interprétation d'un personnage et lorsque vous performez, vous pouvez montrer ce que vous voulez dire.

Hadi Oladi : Je pense que grâce à la pratique, je me suis trouvé et j'ai ressenti quelque chose de l'intérieur avec lequel je grandis encore. C'est tellement important. Tout ce que vous faites chaque jour, qui est lié à l'art pour moi, m'a aidé à arriver à ce point où l'art peut être n'importe quoi. L'art pour moi, c'est tout. Parce que l'art m'a aidé à me trouver moi-même. Et la manière dont je parle, marche, ressens et vis. Quand vous rentrez chez vous et que vous regardez dans le miroir, vous devez aimer cette personne. Parce que c'est elle qui peut vous aider. C'est ce que j'ai appris de l'art. J'essaie de grandir, et je reste toujours un apprenant.

SB : Quelles difficultés avez-vous rencontrées dans votre pratique ?

Masume Husseini : Commençons par le début, en allant du camp à la ville, à Lesbos. Tout le processus a été très difficile. Nous étions seuls, nous n'avions pas beaucoup de soutien. Au moment du confinement, nous n'avions plus de lieu, c'était le plus grand défi car nous avons arrêté pendant toute la durée du confinement, nous n'avons pas pratiqué dans un endroit sûr et chaud pendant l'hiver. Et le dernier défi, au moment de la performance, était que la pression du travail était très élevée car je travaillais, la moitié des membres travaillaient, et nous devions aller aux répétitions après le travail. C'était une journée complète de travail, puis de répétition. Et nous n'avions pas assez de membres, pas assez de personnes pour nous aider en coulisses ou sur scène. Donc tout reposait sur nous, les treize personnes qui participaient déjà à la performance. Quelqu'un était responsable du son, un autre était responsable des lumières, et les autres étaient à la distribution et à la mise en scène. Nous étions les seuls à faire tout cela sur scène et en coulisses. Je pense que pour tout le monde, c'était très difficile mais aussi très stimulant.



Spectacle The Boat, The Boat Art Collective, août 2021, Lesbos, Grèce. Photo : The Boat Art Collective

AV : La captation vidéo de The Boat sera projetée au Festival Haizebegi en octobre prochain. Que pouvez-vous nous en dire ?

Masume Hussein*i* : Le spectacle comporte quatre parties différentes, toutes sont de la performance. Il n'y a aucun dialogue, c'est entièrement libre pour toutes et tous. Il s'agit des êtres humains, de la solidarité, de la communauté LGBTQIA+. C'est aussi à propos des personnes réfugiées. Il y a aussi une lecture d'un texte.

Hadi Oladi *:* La performance m'a beaucoup ému. Je peux imaginer que beaucoup de personnes veulent la voir. J'aimerais rencontrer beaucoup de personnes par ce biais-là, mais je n'ai jamais été en dehors de la Grèce. Pour moi, c'est tellement intéressant que d'autres artistes aient leur propre art. La performance traite de quatre sujets importants, et l'un d'eux est très important : il s'agit des êtres humains. Nous avons de nombreuses couleurs différentes, de belles couleurs. Il est important de partager, de rencontrer des gens et de s'entraider. Je suis heureux que nous y allions et que nous rencontrions de nouvelles personnes, une nouvelle expérience.

SB : Avez-vous déjà des idées pour les prochaines performances du collectif ?

Masume Hussein*i* : C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai déménagé à Athènes. Parce que nous devons avoir des répétitions pendant un ou deux mois, puis présenter une performance. Mais les choses sont devenues plus difficiles à Athènes. Trouver un lieu, et aussi pour des raisons financières... Et nous n'étions pas vraiment stables car la vie à Athènes est différente de celle à Lesbos. Les gens ont beaucoup de choses à faire. Presque tout le monde a un travail, il y a même des étudiants et des étudiantes dans le collectif. Mais maintenant que nous avons un lieu, la prochaine étape concerne les membres de l'équipe : nous devons renforcer l'équipe. Nous sommes très optimistes sur le fait que nous pourrions bientôt être plus nombreux et plus nombreuses pour lancer cette dynamique d'ouverture. Je suis très, très optimiste quant à la tenue de cette performance prévue cette année.

* Les Social Cooperative Enterprises, structures légales établies par la Grèce en 2011, reposent sur un modèle d'organisation interne égalitaire et autogéré, dont au moins 50 % des membres sont issus d'une communauté dite « marginalisée ». Elles reposent sur une participation, une coopération et une solidarité entre leurs membres, chacun et chacune disposant d'une voix égale dans le processus de décision. L'objet de telles structures doit bénéficier à la communauté en favorisant la participation des personnes marginalisées et défavorisées à la vie publique et à la société.



Costumière, *Sofia Bencherif* considère son métier comme la construction d'identités visuelles, dans un rapport étroit au corps, à l'autre. Pour elle, le spectacle est la création d'un certain imaginaire, d'une autre réalité. En 2019 et 2020, elle fait du bénévolat sur l'île de Samos, en mer Égée. Elle y aborde des problématiques d'accueil, de mobilités, des principes d'hospitalité et de solidarité. Diplômée d'une licence de Science politique (Université Lumière Lyon II), elle vient de terminer un Master d'études des migrations (Institut Convergences Migrations, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Dans le cadre de sa recherche de fin d'études, dirigée par Angéline Escafré-Dublet, elle questionne les rôles joués par le théâtre, la danse hip-hop et le rap dans les espaces-frontières de l'Union Européenne.

Alicia Vogt conduit une thèse d'anthropologie en cotutelle à l'EHESS de Paris sous la direction de Denis Laborde et à la Goethe Universität de Francfort/Main en Allemagne sous la direction de Hans Peter Hahn. Elle s'intéresse à l'orchestre Orpheus XXI créé en 2016 par le chef d'orchestre Jordi Savall par le biais d'une subvention du programme européen Europe Créative. Cet orchestre s'adresse à des musiciennes et musiciens qui ont fait l'expérience de l'exil. En partant des parcours, biographies et carrières des musiciennes et musiciens de cet ensemble en France et en Allemagne, Alicia Vogt tente de mettre à jour le fonctionnement des institutions que les artistes rencontrent dans leur pays d'accueil. D'une part, comment les musiciens et musiciennes s'ajustent-ils et elles aux dispositifs de leurs nouvelles sociétés? d'autre part, comment les dispositifs structuraux appréhendent-ils la musique, comme un outil à la fois culturel pour la société, et d'inclusion pour les personnes qui se trouvent en situation de migration? Il s'agit de mettre à jour la manière par laquelle la France, l'Allemagne et l'Union européenne traitent la question de l'altérité.



Percussions atypiques

Jérémie Szpirglas s'entretient
avec Aurélien Gignoux

Entretien réalisé le 20/04/2022 au moment de l'entrée d'Aurélien Gignoux dans l'Ensemble Intercontemporain (Paris). Nous remercions l'Ensemble Intercontemporain, Aurélien Gignoux et Jérémie Szpirglas d'avoir autorisé la reprise de cet entretien dans Le Livre du Festival Haizebegi #10.

Depuis quelques mois, l'Ensemble intercontemporain accueille dans ses rangs un nouveau venu : le percussionniste Aurélien Gignoux. Rencontre avec un jeune musicien passionné de création et de projets atypiques. Aurélien, comment êtes-vous devenu musicien ?

J'ai eu la chance de grandir dans un milieu musical – mes parents sont musiciens. J'ai ainsi été très tôt confronté à une grande variété de sons et de genres musicaux – classique, bien sûr, mais aussi jazz et musiques improvisées en général – ce qui a ouvert mon écoute. J'ai commencé la percussion assez jeune, mais c'est surtout mes différentes rencontres avec des personnalités ouvertes et avides de pluridisciplinarité – notamment Éric Sammut, soliste à l'Orchestre de Paris et grand marimbiste –, qui m'ont conduit à me plonger plus avant dans les mondes de l'improvisation en parallèle de celui de la musique écrite. Cette constante remise en perspective de l'une et l'autre pratique a fait de moi le musicien que je suis aujourd'hui, capable de naviguer entre les milieux pour mieux prendre du recul sur chacun.

Avez-vous des affinités particulières avec certains instruments dans cette grande famille des percussions ?

Je nourris un intérêt particulier pour les claviers, le marimba notamment, mais aussi les timbales, pour les sensations physiques que me procurent cet instrument imposant. Cependant, au-delà de ces quelques instruments en particulier, c'est plus l'éventail des timbres qui m'intéresse, et l'immense choix qu'ils offrent en termes modes de jeu (selon les baguettes, les attaques, etc.) pour faire sonner une même matière.



Aurélien Gignoux. Photo: Quentin Chevrier / Ensemble Intercontemporain

D'où vous vient votre intérêt pour la musique contemporaine ?

En partie de mon éducation, certainement, mais il s'est définitivement imposé au cours de mes années d'étude au CNSM de Paris : je suis entré au CNSM l'année où Gilles Durot a commencé à enseigner – Gilles Durot qui est aujourd'hui un collègue au sein de l'Ensemble ! D'un point de vue plus personnel et instrumental, la fréquentation du répertoire contemporain m'a fait découvrir le formidable laboratoire sonore que représente la percussion : la recherche n'y est jamais limitée à un son ou à un type de sons en particulier.

Vous êtes déjà un habitué du répertoire contemporain et des expériences singulières de concert : quels sont jusqu'ici vos souvenirs les plus forts dans le domaine ?

La découverte du Trio K/D/M, que j'ai eu la chance d'intégrer en 2018. Ce trio, composé de deux percussionnistes et accordéon, m'a révélé une approche de la création et du monde contemporain au travers de très beaux projets. Outre son répertoire conséquent, c'est le travail conjoint avec de grands compositeurs tels que Jean-Pierre Drouet, Philippe Hurel, Martin Matalon ou Yan Maresz qui m'a beaucoup apporté. L'univers de ces trois derniers compositeurs m'a donné envie de poursuivre, mais aussi de remonter vers leurs racines musicales propres, auxquels ils ont apporté chacun leurs touches. C'est ainsi par exemple que je me suis plongé dans la musique spectrale, les œuvres de Gérard Grisey ou Tristan Murail.

Que représente pour vous l'Ensemble intercontemporain ?

D'abord, une grande institution, une grande maison de musique et de création. Je m'y suis présenté car ses missions concordaient avec mes envies : j'avais envie de jouer avec ces solistes, qui sont tous d'immenses personnalités musicales, et de découvrir avec eux le vaste répertoire de l'Ensemble, sous la baguette des plus grands chefs.

Pour être tout à fait honnête, intégrer l'EIC n'était pas pour moi un rêve d'enfant : quand j'étais jeune, je rêvais davantage d'intégrer une grande formation symphonique, allemande par exemple. Mais mes rêves ont évolué, de même que mes attentes, et devenir soliste de l'Ensemble intercontemporain est aujourd'hui une vraie consécration pour moi !

Comment s'est passé le concours ?

Il a été intense et conséquent. Le programme m'a poussé dans mes limites, aussi bien instrumentales que mentales. Il ne fallait jamais lâcher l'objectif, jamais perdre l'écoute et la qualité musicale. Ça a été un grand défi, un exercice dur et âpre, malgré sa brièveté. Le premier tour, surtout, qui se fait « à l'aveugle », avec un paravent qui s'apparente plus à un mur absorbant le son. Une fois ce sprint passé, j'étais heureux de jouer le reste de mon programme sans le paravent, et j'ai presque pu « profiter » des deux tours suivants.

Quel a été l'accueil de vos collègues lors de vos premières répétitions ?

Il y a à l'Ensemble une vraie culture de bienveillance dans l'accueil des nouveaux entrants et je me suis senti parfaitement bienvenu. J'ai ainsi pu prendre mes marques dans une belle énergie.

Ma première expérience avec l'Ensemble a été une répétition du spectacle Reich/Richter en vue d'une tournée à Rome. Dès les premières minutes, je me suis surpris à écouter, à profiter de ce son formidable, le sourire aux lèvres.



Aurélien Gignoux lors de la répétition pour la cérémonie des Victoires de la musique classique, Auditorium de Lyon, 24 février 2021. Photo : Marine Gonard / www.hanslucas.com

Qu'attendez-vous de cette nouvelle vie musicale qui commence ?

J'ai hâte de poursuivre mon exploration des répertoires et de rencontrer les compositeurs que je ne connais pas encore. J'ai aussi envie de prise de risque. C'est un ensemble qui se doit d'être à la pointe de la recherche sous toutes ses formes. J'aimerais pouvoir sortir du cadre, faire l'expérience de modes de fonctionnement qui ressemblent davantage à ceux du théâtre, avec des préparations plus longues, un partage de connaissances, des productions qui tournent plus. Également expérimenter des formes musicales autour de l'improvisation...





Basa ahaide, le chant sauvage des hautes vallées de Soule

François Bensignor s'entretient avec Julen Achiary

Né à Bayonne, dans une famille originaire de la Soule ou Xiberoa, Julen Achiary suit les traces de son père, Beñat Achiary, chanteur flamboyant dont l'intérêt profond pour le chant basque a fait briller la culture de cette province des hautes montagnes, réputée la plus sauvage du Pays Basque. Julen grandit entouré de chanteurs, chanteuses, musiciens et musiciennes de Soule. Pour lui, chanter devient une sorte de prière, une connexion avec les ancêtres et sa famille. Son goût pour la musique s'est aussi développé autour de la batterie et d'instruments à percussion traditionnels. Dans ce domaine, ses compétences dépassent largement la culture basque : il a suivi au Congo l'initiation de grands maîtres du « ngoma » – grand tambour à caisse cylindrique, joué debout et à mains nues –, et en Turquie du « davul » – large tambour aux deux faces tendues de peaux par des cordes et que l'on joue debout à l'aide de deux baguettes dépareillées. Avec son groupe Haratago, il tente avec bonheur de combiner ses passions musicales en une musique créative et originale. Un travail dont on peut goûter les fruits dans l'album *Basa Ahaide* publié en janvier 2023 par le label La Grande Folie, également paru sous la forme d'un coffret triptyque en édition limitée disponible sur le site du groupe : <https://haratago.site> Pour son concert au festival Haizebegi, Haratago est rejoint par Txomin Dhers et Sergio Lamuedra, du duo Kimu Txalaparta, et par la chanteuse souletine Maddi Oihenart. Une formation particulière qui s'est produite en janvier 2023 au Alte Oper Frankfurt, le Vieil Opéra de Francfort.

Votre nom est déjà bien connu dans les milieux des musiques traditionnelles de création grâce à votre père Beñat Achiary. D'où vient ce nom ?

Une seule maison porte le nom Achiary au Pays Basque. Elle se trouvait à Esquiule en Soule. Comme autrefois tout au long des Pyrénées, c'est le nom de la maison qui nomme la famille qui l'habite. Ceux qui arrivent dans une maison en prennent le nom et même les

titres. Par exemple, celui qui arrive dans une maison noble, peut devenir chevalier. Quand j'ai cherché les registres de ma famille, j'ai constaté qu'elle ne s'appelait pas Achiary en arrivant à Esquiule dans les années 1700. Quant à sa signification, on pense qu'il s'agit d'une forme ancienne ou dérivée de Acheria, c'est à dire « le renard ». C'est un nom assez rare en basque.

Est-ce de cette lignée Achiary que vous est venue votre passion pour la musique ?

Je suis né dans une famille de chanteurs et musiciens. Mais dans beaucoup d'endroits au Pays Basque, on a encore la chance d'avoir une culture populaire vivante. Depuis tout petit, autour de moi, il y a eu beaucoup de chant, évidemment mon père et ma mère, mais aussi des proches que j'ai toujours entendu chanter. Cet amour du chant m'est venu très tôt.

J'ai eu la chance d'écouter Johañe Barcos (né à Alçay en 1928), qui a été l'un de mes maîtres. C'est un berger de Lacarry, petit village d'une sous-vallée de la vallée de la Soule, qui avait une façon de chanter unique. Un aspect important dans le chant basque est que toutes les chanteuses et tous les chanteurs développent un style qui leur est propre. Au départ, il y a l'écoute, ensuite l'imprégnation par l'imitation quand on est enfant et, petit à petit, par la pratique du chant, l'appropriation qui va permettre de développer son style. Chaque fois que l'on réinterprète, quelque chose change, on s'approprie le chant et à partir de là, on commence à devenir chanteur en se différenciant.



Beñat Achiary. Photo: SDR Errobiko Festibala

Dans quelles occasions avez-vous commencé à chanter ?

Cela remonte à loin. On m'a toujours raconté que bébé, je restais des heures à écouter les chanteurs et les musiciens. C'était pendant les fêtes de villages, pendant les pastorales et les mascarades en Soule, qui sont de grands moments de pratique du chant.

Pouvez-vous nous expliquer ce que sont ces pastorales et ces mascarades en Soule ?

Pour faire très simple, une pastorale est une forme de théâtre tragique psalmodié, chanté, parfois dansé pour certaines parties, qui rassemble un village pendant quasiment une année de préparation. Elle est ensuite donnée, à notre époque en été, parce que les gens sont en vacances, mais autrefois ce pouvait être à des périodes de l'année où il y avait moins de travaux agricoles. Cet été par exemple, le village d'Ordarp donne trois fois sa pastorale. Chaque année en Soule, elle occupe un village. Dans ce même village, en 1909, ont été présentées trois pastorales différentes. L'une préparée par une certaine mouvance politique, une autre préparée en réaction par une mouvance plus à gauche et une troisième préparée seulement par des femmes. Depuis le Moyen-Âge, des pastorales de femmes ont été jouées, et jusqu'à récemment, les pastorales n'étaient pas mixtes.

La pastorale s'organise-t-elle autour d'un thème ?

Après avoir longtemps représenté l'histoire d'un saint ou d'un martyr, la pastorale en est venue à raconter l'histoire de quelqu'un, de sa jeunesse jusqu'à sa mort. On l'appelle le sujet. Aujourd'hui elle se déroule sur environ quatre heures, alors qu'autrefois elle pouvait durer une journée entière. Actuellement, entre 80 et 100 acteurs et danseurs sont impliqués. Mais ce peut être plus réduit : Michel Etxekopar vient même de faire une nano-pastorale avec 3 acteurs. C'est un théâtre très codifié mais qui ne pose aucune règle pour le nombre d'acteurs. Généralement, les rôles principaux sont tenus par les plus belles voix. Jadis ces rôles pouvaient être tenus par les héritiers pour des raisons sociales... C'est le chemin parcouru par la communauté villageoise qui est en fait plus important que les représentations elles-mêmes. La pastorale a une fonction sociale essentielle pour unifier le village. Au moment de la représentation, les autres villages viennent y assister et repèrent les acteurs.

Qu'est-ce que la mascarade en Soule ?

La mascarade est bien différente. Elle se déroule en période de carnaval et est aussi organisée par un village. Souvent quand un village organise une pastorale, il organise aussi une mascarade dans les années qui la précèdent ou qui la suivent de façon assez proche. Car pour préparer ces événements, il faut préparer une génération de danseurs, ce qui prend du temps, car ces danses, héritières des danses que menaient les maîtres à danser à la charnière des 18^e et 19^e siècles, nécessitent un bon niveau technique. On ne peut pas s'improviser danseur souletin. C'est pourquoi on rassemble généralement mascarade et pastorale.

La mascarade a lieu l'hiver. Le village qui la porte rend visite à d'autres villages. De nombreux rôles sont attribués et le village qui accueille va s'opposer à la mascarade qui arrive. Des défis sont lancés aux danseurs. Et dans l'après-midi, se déroule la partie comique du jeu théâtral, où des moqueries sont étalées sur la place publique à l'encontre des villageois. Ces pratiques spécifiques à la Soule sont très vivantes et contribuent à l'unité sociale de ces villages et du territoire.



Le groupe Haratago : Nicolas Nageotte, Bastien Fontanille, Jordi Cassagne et Julien Achiary. Photo : Nahia Garat

Vous êtes réputé pour interpréter une forme de chant basque appelé « basa ahaide ». En quoi consiste ce chant particulier ?

Dans la langue basque, « ahaide » veut dire la mélodie, et « basa » pourrait se traduire en français par « sauvage », mais je n'aime pas le faire à cause de sa connotation en français de « violence » ou « qui peut provoquer la peur ». En fait, la racine « basa » en basque est utilisée pour désigner par exemple la forêt : « basoa ». Il s'agit du territoire qui n'est pas celui de l'humain. On pourrait donc traduire « basa ahaide » par « les mélodies du monde non conquises par l'humain ». Ces mélodies, d'ailleurs, se passent de l'une des choses les plus caractéristiques de l'humain, c'est-à-dire l'articulation de la parole. C'est assez mystérieux, parce qu'on ne peut pas dater ces mélodies. On sait juste qu'elles ont été inventées un jour par des bergers, qui les ont transmises.

Ces chants se chantaient à la montagne, dans la solitude de cette vie de berger d'estive.

Une solitude toute relative, puisqu'autrefois les estives étaient beaucoup plus peuplées qu'aujourd'hui. Solitude tout de même : j'ai connu un berger qui est parti de chez lui pour la première fois avant d'avoir 11 ans et qui a passé tous ses étés en estives pendant plusieurs mois jusqu'à sa mort à 94 ans. C'est tout un pan de vie passé loin de la famille. À présent, il est facile de faire l'aller-retour en voiture dans la moyenne montagne, et la vie dans les fermes a changé, mais à l'époque c'était bien différent. Les mélodies du « basa ahaide » ont été inventées au contact de l'immensité de ces environnements montagneux, des espèces non humaines qui y vivent, mais aussi de la solitude que l'on peut ressentir face à notre finitude.

Ces chants auraient-ils un lien avec la nostalgie, le spleen, la saudade ?...

En fait, ce qui est très paradoxal et aussi très compréhensible, c'est que depuis des siècles, le paysage du Pays Basque a été façonné par le pastoralisme. Très peu d'endroits sont réellement sauvages, y compris les forêts, qui sont entretenues. Or la fonction assez mystérieuse de ces chants est de renouer avec l'invisible – on peut parler d'animisme, de communication avec les ancêtres – avec quelque chose que l'on a perdu. Plus que la nostalgie... Il s'agit de créer un lien avec quelque chose qui est là, mais qui n'existe plus et dont on a besoin. C'est peut-être pour cela que l'on constate depuis quelques années un nouvel intérêt de la part des chanteuses et chanteurs d'ici pour le « basa ahaide », qui a toujours été assez confidentiel. On peut y voir sans doute les effets des confinements ou l'inquiétude due à la pollution et au changement climatique. Des gens ressentent le besoin de renouer avec ce qui a été perdu.

Qu'en est-il des répertoires de ces chants ? Sont-ils identifiés ? Appartiennent-ils à une personne ou à une lignée de chanteurs ?

Au Pays Basque, on a de grandes tablées de chanteurs. On chante en groupe, mais aussi beaucoup seul. Dans les années 1960, à Larrau, un très beau village de Haute Soule, un chanteur, se met à chanter une mélodie. Ximun Haran, une des personnes de la tablée s'enquiert du nom de ce « basa ahaide » auprès de son voisin de table. Il lui répond qu'il vient d'entendre « Belatxa » et lui révèle que la personne qui vient de le chanter est la seule personne vivante qui connaisse encore cette mélodie et qui sache la chanter. Ximun Haran, piqué au vif, lance alors un vaste mouvement de collectage de chants, dont les « basa ahaide », en Soule. Ils avaient été collectés à la fin des années 1880 par le compositeur français Charles Bordes (qui a fondé la Schola Cantorum avec Vincent d'Indy), qui les avait transcrits selon les normes de l'époque, c'est-à-dire mal... Comme elles reposent sur des modes non tempérés et qu'elles sont non métrées, bien que très rythmiques, ces mélodies sont presque impossibles à transcrire selon les normes de la musique classique occidentale.

En termes de répertoire, certains « basa ahaide » portent le nom de rapaces, comme

Belatxa, qui est le nom du chocard à bec jaune. Cette sorte de petit corbeau vit en grandes colonies dans les gouffres des Arbailles, massif karstique qui offre beaucoup de ces cavités. Lorsqu'ils sortent en grands vols, les chocards sont des virtuoses du vol en groupe et pratiquent ce que l'on appelle les «murmurations» [phénomène de rassemblement qui se produit lorsque plusieurs centaines, voire plusieurs milliers d'individus forment un incroyable nuage mouvant dans le ciel]. D'autres «basa ahaide» portent les noms de l'aigle ou du gypaète barbu. Certains «basa ahaide» portent aussi le nom de maisons. Je crois que dans ce cas, il s'agit de la personne qui y habite, inventeur de cette mélodie, ce qui la lie de fait à une certaine lignée.

Un chanteur qui souhaite interpréter l'un de ces chants a-t-il besoin de demander une autorisation à la personne qui a inventé le chant ou à celle qui la représente ? Et l'interprète est-il libre d'y apporter des variations ?

Nous ne demandons pas d'autorisation pour chanter ces chants. Déjà, nous sommes très peu de chanteurs à les connaître et à les chanter. On ne peut pas faire n'importe quoi, c'est un état d'esprit, un style codé à respecter. Et c'est pourquoi la transmission est délicate. Ces chants ont toujours été pratiqués par peu de gens, nous ne sommes pas plus d'une dizaine à le faire actuellement et quatre ou cinq professionnels. Cette pratique vocale, qui demande de l'expérience notamment sur le souffle, est aussi une école parce qu'elle implique de travailler pour acquérir une certaine assurance en solo. Pour réussir à chanter ces «basa ahaide», on doit comprendre ce qu'ils sont et, par la pratique, à quoi ils servent, dans quel état on peut se trouver quand on les chante. Ensuite, il faut maîtriser le style : la couleur vocale, les modes, les ornements, la façon de projeter la voix... Pour quelqu'un qui ne vient pas de cette culture, l'apprentissage peut être long. Je ne dis pas qu'il est impossible, loin de là, mais pour l'instant, je n'en connais pas.

Quand avez-vous commencé à chanter les «basa ahaide» et voulu progresser dans cette pratique ? Combien de temps vous a-t-il fallu pour maîtriser ces techniques vocales ?

J'ai commencé à chanter les «basa ahaide» vers mes 18 ans. Je les ai toujours entendus et j'étais fasciné par eux, mais avant de les chanter, je suis passé par d'autres formes de chants, notamment ceux que l'on chante dans les concours, des chants à paroles. Déjà petit, j'étais attiré par le chant solo, même si j'adore chanter en groupe et en polyphonie. Est-ce que j'ai acquis la maîtrise des «basa ahaide» ? Ce sont les autres qui peuvent le dire. Personnellement j'ai des maîtres. Et en fait, je n'en sais rien. Je continue à creuser, à inventer... Je rapproche cette pratique de celle de la calligraphie extrême-orientale, avec cette recherche du geste, l'atteinte d'une sorte de perfection par la répétition quasi inlassable du geste. Chaque fois le même mais chaque fois différent, il induit un aspect très méditatif que l'on retrouve dans le «basa ahaide».



Haratago. Photo : Nahia Garat

Ce qui m'intrigue aussi dans votre parcours, c'est votre relation à l'Afrique. Pouvez-vous nous parler de vos expériences extra-européennes ?

C'est à 16 ans que j'ai fait mon premier voyage en Afrique, où j'ai passé deux mois au Congo Brazzaville. Cette aventure est indissociable du festival Errobiko Festibala, que mes parents, Beñat Achiary et Maité Achiary Etchemendy, ont inventé avec des créateurs du Pays Basque, dont les compositeurs Peio Çabalette et Joël Merah, en 1996. Je suis né en 1987, j'ai donc eu la chance de grandir avec ce festival, au contact d'artistes créateurs très ouverts et venant du monde entier. Dès la première édition, j'ai été fasciné par la troupe Saaba du Burkina Faso qui avait joué et dansé au bord de la Nive : un grand moment ! Depuis ma tendre enfance, j'étais autant attiré par les chanteurs que par les percussionnistes. Je suis entré au conservatoire, d'abord en classe de contrebasse – Charles Mingus était mon idole, et je l'écoute toujours énormément – parce que j'étais trop jeune pour la classe de percussions, que j'ai intégrée vers l'âge de 10 ans. J'aimais beaucoup le jazz et je m'ennuyais en classe de percussions. L'état d'esprit du conservatoire classique ne me plaisait pas trop. J'allais arrêter à 14 ans, quand deux Congolais sont arrivés à Errobiko Festibala : le danseur Chrysogone Diangouaya et le maître tambour Hyacinthe Massamba, l'un des fondateurs des Tambours de Brazza avec Émile Biayenda. Dès lors, j'ai lâché les percussions classiques pour plonger avec eux dans les percussions congolaises « ngoma ». Dès qu'ils m'ont senti prêt, ils m'ont proposé de les accompagner à Brazzaville. J'ai ingurgité leur enseignement au rythme congolais, où les élèves doivent être

capables d'ingérer à une très grande vitesse l'enseignement complet des maîtres. Pendant deux mois à Brazzaville au quartier Mpissa de Bacongo, puis au Cercle Sony Labou Tansi, je n'ai pas arrêté. J'étais multifonctions, abordant l'aspect création artistique avec le ballet et les groupes de percussions. On me faisait jouer aussi pour les animations de rue ou dans les restaurants, ainsi que pour les veillées funéraires, qui durent généralement toute une semaine avec musique et danse.



Arbailen argia (dans la lumière des Arbailles) : Nicolas Nageotte, Julien Achiary, Maddi Oihenart. Photo : Priscilla Telmon

Quels étaient vos tambours ?

Il n'y avait que des tambours «ngoma», mais de différentes tailles : «ngouri» ou la «maman», est le tambour soliste qui improvise avec les danseurs, réservé aux percussionnistes les plus expérimentés ; «muana» ou les «enfants», les accompagnateurs, se déclinent en plusieurs tailles, l'«autonome» au milieu et le «kebele» le plus aigu, qui requiert une bonne expérience d'accompagnateur, car les parties difficiles de polyrythmies sont jouées par ces tambours. Quand je suis retourné deux ans après à Brazzaville pendant les vacances scolaires avec un ami, on m'a fait jouer souvent le «kebele». En France, où j'ai beaucoup joué pour des cours de danse, j'ai souvent pris le solo. J'ai toujours aimé danser et j'ai pu cultiver mon rapport à la danse grâce à cette pratique des percussions congolaises.

Que gardez-vous de ces connaissances de la percussion congolaise, acquise en immersion avec des maîtres, dans votre travail de composition, notamment avec votre groupe Haratago ?

Elles sont en moi et ressortent naturellement, même s'il ne s'agit pas de musique congolaise ou de ngoma. J'ai été initié à beaucoup de rythmes et dans toutes leurs parties. Pour pouvoir jouer n'importe laquelle de ces parties, il faut écouter et comprendre les autres, sinon on ne peut pas jouer en polyrythmie. Ces connaissances ressortent dans mon chant, dans mes pratiques de percussionniste et de batteur. Je peux aussi envisager les liens qui peuvent exister entre les musiques de peuples très éloignés les uns des autres. Pour celles du Caucase par exemple, il est surprenant de constater que le rapport à la percussion et à la danse, certains rythmes ternaires très rapides qui jouent beaucoup sur les contres-temps, et même l'état d'esprit, sont très voisins de ceux des Congolais.



Kimu Txalaparta : Sergio Lamuedra & Txomin Dhers. Photo : archives Kimu Txalaparta

Est-ce toujours dans le cadre de Errobiko Festibala que vous avez été en contact avec les musiques et les musiciens du Caucase ?

Oui et non, parce que je ne peux pas dissocier Errobiko Festibala de ma pratique de musicien. Mais ma relation aux musiques du Caucase s'est faite à travers un objet très important pour les batteurs de jazz et de musique improvisée : la cymbale. Les cymbales faisaient partie des orchestres de Janissaires, les esclaves constituant l'élite de l'infanterie de l'armée ottomane. Les meilleurs ateliers de cymbales se trouvent en Turquie, y compris ceux de la marque Zildjian, fondée par des Arméniens émigrés à Boston aux USA.

Beaucoup de batteurs s'y rendent pour y choisir des cymbales.

C'était le but de mon premier voyage en Turquie, en 2013. J'ai rencontré Istanbul pendant la révolte de Gezi Park, où j'ai beaucoup traîné avec mes amis. Un jour à Gezi Park, j'entends une musique de hautbois et tambours qui me prend aux tripes. La gaita du Pays Basque m'a toujours fait un effet prodigieux en m'attirant vers elle. Je m'approche du son, m'attendant à voir un groupe conséquent, et je vois un duo de musiciens kurdes qui dansaient au son du davul et de la zurna [hautbois à anche double d'origine anatolienne]. Je suis resté fasciné et me suis dit que j'allais revenir, non plus pour les cymbales, mais pour la musique. Je me suis alors intéressé aux musiques de Turquie, notamment celle des Tsiganes de Thrace. Je suis allé dans la tribu de Selim Sesler, près de la frontière grecque, où j'ai trouvé un maître de « davul ». De là, je me suis intéressé au chant long d'Anatolie, à ses techniques, et aux pratiques soufies qui m'ont amené vers le Caucase.

C'est alors que j'ai fait le rapprochement avec l'état dans lequel on peut se trouver lorsqu'on chante les « basa ahaide », un état de transcendance provoqué par la musique ou par la danse. Actuellement, je chante et je joue dans le cadre de pratiques de derviches tourneurs. Et j'utilise la poésie du grand poète basque Joxean Artze, plutôt que de la poésie persane, afin de comprendre ce que je chante et de pouvoir faire résonner mon cœur en improvisant sur le texte. J'essaie d'établir ce lien entre des pratiques soufies et le « basa ahaide ».

Alors que je cherchais une forme afin de partager en concert les « basa ahaide » autrement que par le solo – comme il se fait à la montagne, avec son environnement sonore visible et invisible – j'ai trouvé des réponses lors de la Nuit Soufie organisée à la Philharmonie de Paris en 2016. J'y ai entendu Alim Qasimov & Fergana Qasimova d'Azerbaïdjan, l'Iranien Homayoun Shajarian et des chanteurs de Haute Égypte.

Dans les pièces écrites pour le groupe Haratago, j'insiste beaucoup sur le dialogue entre les instruments et le chant, en m'inspirant de cette forme d'orchestration et d'arrangement de pièces longues, où alternent chant long et parties instrumentales rythmées. J'adapte cette forme au « basa ahaide », mais sans le trahir.



03

Dossier thématique



L'Abbaye de Royaumont, un monde de musiques

L'Abbaye de Royaumont occupe une place singulière dans le paysage mondial des politiques culturelles. Fondée en 1228 par le Louis IX (futur Saint Louis) et sa mère Blanche de Castille, cette abbaye cistercienne connut un grand rayonnement au Moyen Âge. Par-delà les vicissitudes des siècles, c'est en 1905, l'industriel Jules Göüin, président de la Société de construction des Batignolles qu'avait fondée son père (aujourd'hui Spie Batignolles), fait l'acquisition de l'abbaye. En 1915 et jusqu'en 1919, elle devient un hôpital de guerre, le Scottish Women's Hospital.

En 1936, son petit-fils, Henry Göüin, organise les premiers concerts publics avant d'inaugurer en 1938, avec son épouse Isabel Göüin-Lang, le « Foyer de l'abbaye de Royaumont », qui accueille des artistes en résidence. En 1964, le projet est pérennisé et devient, avec le soutien d'André Malraux, la Fondation Royaumont (Göüin-Lang) pour le progrès des Sciences de l'Homme.

Ce projet préfigurait le modèle des Centres culturels de rencontre formalisé par Jacques Rigaud en 1972, autour de l'idée de la remise en vie d'un patrimoine monumental ayant perdu sa vocation initiale par un projet culturel permanent, dont la Fondation Royaumont fut l'un des cinq membres fondateurs. Depuis lors, la Fondation œuvre au service de projets culturels, comme le relate l'ouvrage publié à l'occasion de son cinquantenaire : *Le cas Royaumont* (dir. Denis Laborde).

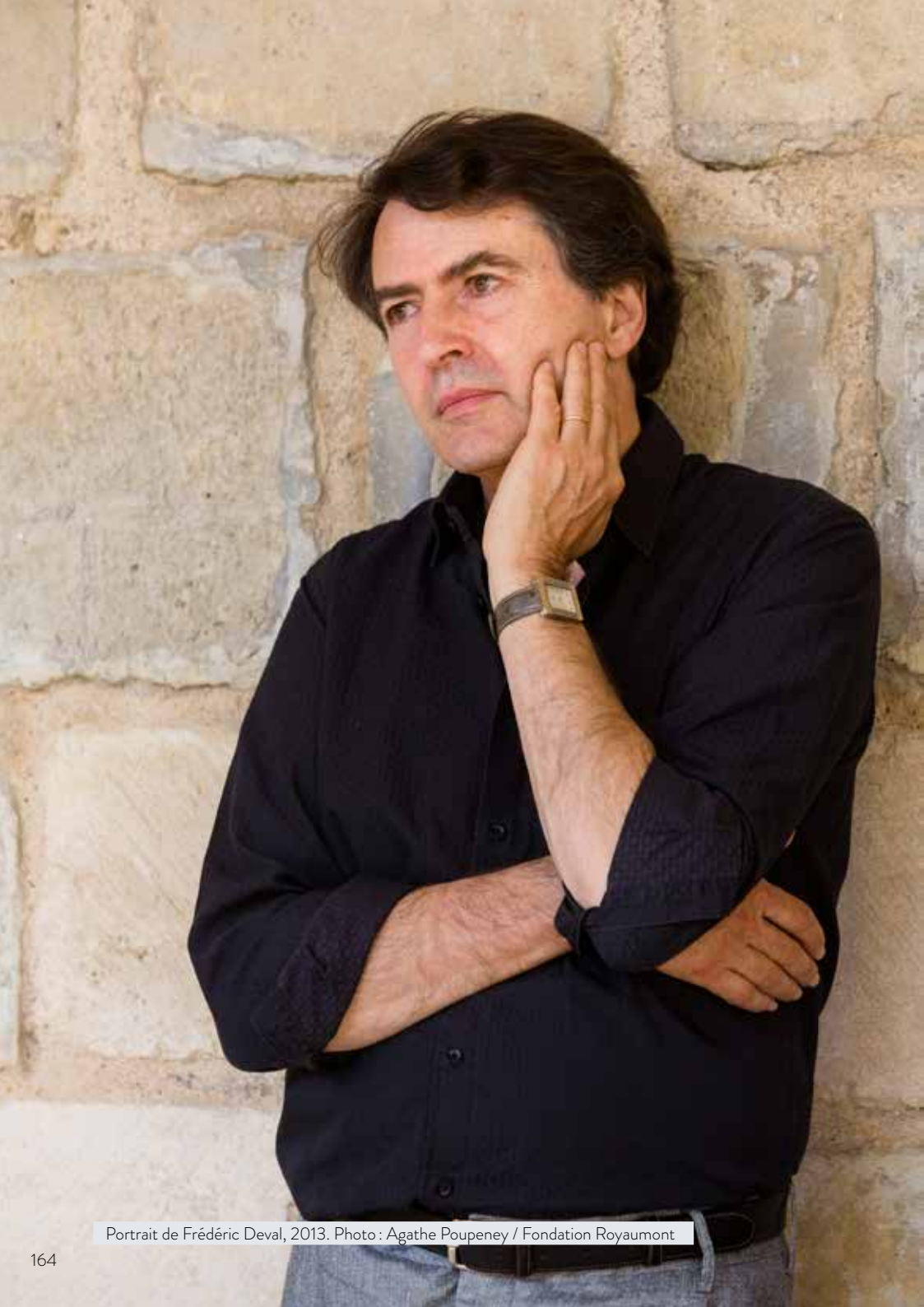


Cette dixième édition du festival Haizebegi est marquée par l'hommage que nous rendons à Frédéric Deval (1951-2016) à l'occasion de la parution posthume du recueil de ses écrits. Réunis par une équipe de fidèles comptant Denis Laborde, Samuel Agard et son épouse, Ghislain Glasson-Deschaumes, et édité par Ghislaine Glasson-Deschaumes, ce recueil de 400 pages vient d'être publié aux éditions Créaphis sous le titre *Petites géométries de l'expérience musicale* (Paris, Créaphis, septembre 2023).

De 1998 à 2016, à Royaumont (et auparavant dans d'autres cadres), Frédéric Deval a conçu des rencontres entre des langages musicaux apparemment éloignés, mais dont il décelait les éléments de vocabulaire commun, rythmique, modal... Il les a pensées en affinité avec les lieux où elles prenaient forme. Les créations qui en ont résulté ont très régulièrement rencontré un large succès public. Les éditions Créaphis publient cet automne un recueil posthume de ses écrits. Ghislaine Glasson-Deschaumes, éditrice de ce recueil, et Denis Laborde, anthropologue, préfacier de ces écrits, reviennent sur son apport au monde des musiques.

SOMMAIRE

- 1. Petites géométries de l'expérience musicale, de Frédéric Deval, François Bensignor** s'entretient avec Ghislaine Glasson Deschaumes, éditrice du livre (Paris, Creaphis, 2023), p.164
- 2. Frédéric Deval, l'homme d'une rencontre**, Francis Maréchal, p.170
- 3. Le programme de musiques transculturelles de la Fondation Royaumont**, Julie Oleksiak, p.175
- 4. Du slam à l'Atlas. Un rythme pour s'entendre**, Jérémie Szpirglas s'entretient avec Andy Emler (directeur musical) et Frédéric Deval (directeur du Programme musiques orales et improvisées/Fondation Royaumont), p.190
- 5. Maqam et création à Royaumont**, François Bensignor, p.202
- 6. Frédéric Deval, constructeur de mondes**, Denis Laborde, p.210



Portrait de Frédéric Deval, 2013. Photo : Agathe Poupeney / Fondation Royaumont

Petites géométries de l'expérience musicale, de Frédéric Deval

*François Bensignor s'entretient avec
Ghislaine Glasson Deschaumes, éditrice du livre*

Le festival Haizebegi honore la mémoire de Frédéric Deval (21 janvier 1951 – 27 mars 2016) en présentant son œuvre posthume, *«Petites géométries de l'expérience musicale»*, un livre de 400 pages au format poche, publié par Créaphis Éditions, qui rassemble 68 textes écrits tout au long de son parcours de vie dans la musique, depuis la fondation de Flamenco en France jusqu'à son action créative au sein de la l'abbaye de Royaumont, à la tête du programme des Musiques Transculturelles.

«Ce livre n'est pas un livre d'hommage, mais un livre posthume de Frédéric Deval, affirme sa compagne Ghislaine Glasson Deschaumes, qui a sélectionné ces écrits et organisé leur publication. En rassemblant ces textes épars, je

voulais donner accès à une pensée musicale singulière, laquelle s'est incarnée dans des programmes au long cours. Je voulais surtout rendre justice à cette pensée musicale de Frédéric.»

Depuis 2014, Frédéric Deval avait un projet d'essai, resté suspendu par sa disparition. Il souhaitait remettre en perspective ce qu'il avait fait, depuis son implication dans l'association Flamenco en France, qu'il avait cofondé en 1979, jusqu'à son travail à la Fondation Royaumont, qu'il avait rejoint en 1998 pour y assurer la direction exécutive du Centre européen pour la recherche et l'interprétation des musiques médiévales, au côté de Marcel Pérès. En 2000, il se vit confié la direction du nouveau département Musiques orales et improvisées, rebaptisé Programme

des Musiques Transculturelles en 2013. Ghislaine Glasson Deschaumes : « Frédéric aimait écrire. Toute sa vie, il a écrit : des articles dans les Cahiers de la guitare ou Études tsiganes, son livre *« Le flamenco et ses valeurs »* (Aubier, 1989), des textes de programmes, etc. Par rapport à une période assez intense de production d'essais autour de la revue Mouvement, il voulait prendre du temps pour préparer un essai qui lui tenait à cœur. Il y avait quelques bribes de notes, peu de choses, si ce n'est cette réflexion sur le rythme et le souffle d'une part, sur l'expérience musicale d'autre part et sur l'articulation de tout cela avec les lieux. » « Quand je me suis plongée dans les archives de Frédéric, j'ai vu qu'il avait déjà récapitulé ses articles depuis longtemps et j'ai eu l'idée de publier un choix de ses textes, qui rende compte de sa pensée musicale. Frédéric apportait beaucoup de soin à ses textes. Déjà quand il était président de Flamenco en France dans la présentation des concerts. Ses textes jalonnent son parcours. Ils manifestent la manière dont sa pensée musicale s'est construite au fil des années, à partir d'intuitions fortes sur la puissance de l'expérience musicale, qui n'est pas paramétrée par le commerce, mais qui est liée à l'expérience de vie, à l'humus du paysage ou à l'humus social et au collectif. »

« Ce projet s'est imposé à moi. Je l'ai partagé avec des proches, avec Samuel Agard, (actuel conseiller artistique pour les musiques transculturelles, administrateur du pôle qu'avait

construit et dirigé Frédéric Deval à Royaumont), Francis Maréchal (directeur général de Royaumont), Denis Laborde. Collectivement nous nous sommes dit que ce livre pouvait avoir beaucoup de sens, non seulement pour les publics ou pour les étudiants qui s'intéresseraient aux types de pistes défrichées par Frédéric, mais aussi pour les musiciens des jeunes générations, pour les programmeurs, et peut-être plus généralement pour nourrir une réflexion sur la musique comme mode d'existence, ce qu'elle était devenue pour Frédéric. »

« Je me suis plongée dans ses textes, qui sont très nombreux : présentations de concerts, publications dans des revues, essais, etc. Au fil des relectures successives, l'ouvrage a pris forme, les choix se sont affinés. C'est bien un livre de Frédéric, une livre posthume, donc un exercice un peu compliqué. Globalement, il y a eu très peu d'intervention sur les textes, si ce n'est la mise aux normes pour l'édition, la suppression de quelques répétitions. Quand il y a eu des coupes, sur les entretiens ou parce qu'il y avait des éléments de circonstance, c'est indiqué. »

« L'approche universitaire aurait voulu que l'on parte des textes les plus anciens pour aller vers les plus récents, mais cela ne me convenait pas, parce que Frédéric avait commencé à travailler sur un ouvrage, que la mort a interrompu. Il fallait partir de ses textes les plus récents, parce qu'ils rendaient compte

de l'état de sa réflexion au moment où il réfléchissait à cet essai.»

«Le livre propose un texte liminaire suivi de quatre parties correspondant aux grandes axes de sa pensée.»

Musique et petites géométries

GGD: «Le texte liminaire, «Musique et petites géométries», écrit par Frédéric début 2016, est saisissant. Ce texte court dit beaucoup de choses sur sa vision de la musique et sur la manière dont son parcours s'est incarné dans des lieux, y trouvant matière à réflexion et à action. Il montre comment il a cheminé à partir du flamenco, vers des configurations qui favorisaient le partage, l'expérience musicale, le vécu commun de cette expérience musicale dans des espaces donnés. De petits espaces, comme la *peña flamenca*, des espaces qui de par leur architecture sont propices à la rencontre, comme les abbayes, des parcours ou des endroits où l'on va se retrouver pour faire de la musique. L'expérience musicale n'est pas seulement celle du concert, c'est celle de la rencontre et du travail entre les musiciens, celle de l'écoute.»

L'art jondo

GGD: «La première partie, «L'art jondo», en référence au «cante jondo» (le chant profond du flamenco), reprend une dizaine de textes, qui tournent autour de la musique et l'oracle. Ce rapport entre art sacré, art «jondo» et expérience spirituelle de la musique comme oracle. Autour

de cette question du chant profond et plus largement du «jondo», qui qualifie aussi la danse. L'un des tous premiers textes de Frédéric montre la différence entre les danses de Antonio Gadès et de Mario Maya. Il compare l'approche esthétisante de Antonio Gadès, qui utilise les stéréotypes du folklorisme, à la proposition de Mario Maya, qui va chercher le très profond du rapport à la vie et à la mort, ainsi que de l'expérience du corps sans l'apprêter. Cette partie sur l'art «jondo», qui débute, s'achève et reprend beaucoup de textes sur le flamenco, propose également des textes sur d'autres formes musicales.»

Rythme, voix et souffle

GGD: «La seconde partie, «Rythme, voix et souffle», reprend un fil qui préoccupait Frédéric bien avant son arrivée à Royaumont, mais qui a vraiment pris forme dans sa rencontre avec l'Islam et avec le rythme de la parole. Les textes les plus récents ont été écrits autour du cycle «Pour que l'art ne devienne pas étranger», conçu en 2015 pour Royaumont et qui a été donné l'année suivante, après le décès de Frédéric. Plusieurs textes parlent des Chemirani, d'autres du rapport à la langue dans le cycle «*Du griot au slameur*», chez Kamilya Jubran, Médéric Collignon ou Zad Moulta. C'est une relecture d'un ensemble de projets et de cycles de programmation qui ont construit cette articulation entre rythme, voix et souffle, dont l'importance était devenue majeure pour Frédéric au fil des années.»

Le cercle et l'expérience musicale

GGD: «La troisième partie s'intitule «Le cercle et l'expérience musicale». La notion de cercle est prise au sens de la géométrie et de l'espace de la rencontre. Dans cette partie, l'accent est mis sur la question du lieu. Le lieu lié à la pratique, à la respiration musicale: comment la musique se respire et s'inspire dans un lieu donné. Il y a notamment un texte sur un restaurant argentin particulièrement propice à l'expérience musicale; une mise en perspective du travail de Fabrizio Cassol sur la transmission; plusieurs textes sur Royaumont, notamment sur le banquet polyphonique géorgien. Je trouve que cette partie restitue avec beaucoup de diversité une ligne de force, qui court depuis les premiers écrits de Frédéric, lorsqu'il découvre le flamenco et commence à écrire dessus: la question du lieu dans lequel les musiciens se rencontrent, font entre eux de la musique, rencontrent le public, font avec le public parfois, comme dans la *peña flamenca*... C'est à la fois le lieu source, un lieu du commun dans les communautés, et le lieu qui recompose, qui invente un nouveau commun à partir des réalités d'un monde globalisé, où une partie de ces musiques sources ont fait le voyage, ont migré... Avant d'arriver à Royaumont, Frédéric était en recherche d'un lieu depuis déjà quelques années. C'était une véritable quête et il l'explique.»

Musiques transculturelles

GGD: «La quatrième partie rend

compte autour de cette question des musiques transculturelles. Un article de Frédéric paru dans la revue *Mouvement* était intitulé «Les musiques du monde sont mortes, vive le monde des musiques!» Il est reproduit ici. À partir de ses premiers projets à Royaumont en 1999, «Le Temps du Maroc» lui a permis de réfléchir et de travailler à des passerelles entre Al-Andalous, l'héritage andalou et les musiques du Sud de la Méditerranée. Cette partie contient des textes de programmes et les essais parus dans la revue *Mouvement*.»

Typologie des textes

GGD: «La typologie des textes est très variée, ce qui fait aussi la singularité du livre. Il s'agissait de respecter la pluralité des voix. Frédéric présentait tous ses programmes avec beaucoup de soin, même si parfois les textes sont assez brefs, du domaine de l'esquisse. En 1990, il présentait la création mondiale de la *Missa Flamenca* d'Enrique Morente, co-produite par Flamenco en France avec le Théâtre de Sartrouville. Quelques textes sont extraits des CD de la collection *Flamenco Vivo*, publiée par Auvidis. Quelques entretiens figurent dans le livre, dont un échange intéressant avec Andy Emler. J'ai également souhaité insérer quelques notes inédites, pour leur valeur méditative.»

«Cette mosaïque de textes, de types de musiques abordées, de diversité des musiciens, et cette concentration de sa réflexion sur les conditions à

réunir pour que la rencontre entre des musiciens de langages musicaux différents puisse donner naissance à un nouveau langage musical, forment un fil rouge sur tout l'ouvrage. Comment des langages apparemment très différents parviennent à trouver une grammaire qui puisse les réunir pour donner un projet qui fasse sens. Comment certains lieux sont plus appropriés que d'autres pour recevoir, dans un espace partagé de musiciens et d'auditeurs partie prenante d'un même moment de vie et d'écoute, et vont être des révélateurs, des accélérateurs et peut-être même garder une mémoire de ce phénomène qui les a habités.»

Petites géométries de l'expérience musicale

Créaphis Éditions

400 pages, format poche

Avant propos de Ghislaine Glasson

Deschaumes

Préface de Denis Laborde

Postface de Francis Maréchal

Annexes : biographie, discographie, bibliographie, détail des programmes montés par Frédéric Deval à

Royaumont



Ghislaine Glasson-Deschaumes

Ghislaine Glasson-Deschaumes est aujourd'hui la directrice de la Maison des Sciences de l'Homme (MSH) Mondes à l'Université Paris Nanterre après avoir été Chef de Projet senior durant une dizaine d'années. Elle a coordonné le labex *Les passés dans le présent*. Elle a été membre associé à l'Institut des sciences sociales du politique et membre du Conseil scientifique du Collège international de philosophie. En tant que chercheuse, elle a cofondé et codirigé le GIS Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles (2010-2012). Elle est la fondatrice et la directrice de la revue internationale de pensée critique *Transeuropéennes* (1993-2015). Dans le cadre de son action associative, elle a initié et conduit plusieurs programmes de coopération internationale.



Frédéric Deval, l'homme d'une rencontre¹

Francis Maréchal

J'ai rencontré pour la première fois Frédéric Deval à l'automne 1997. Les assises des centres culturels de rencontre se tenaient à l'abbaye d'Ardenne, à côté de Caen, où venait de s'installer l'IMEC (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine) tout nouvellement accueilli comme centre culturel de rencontre. Frédéric venait présenter le projet dont j'avais lu quelques mois plus tôt l'exposé dans un entretien qu'il avait accordé à la revue « Travées ». Il y militait pour une rencontre entre musiques orales et musiques écrites. Touché par la clarté et la pertinence de sa pensée, j'avais hâte de faire sa connaissance.

Ce qui m'a d'abord frappé chez Frédéric, ce fut précisément cette même clarté dans son regard, aigu et profond. Les rencontres ne se produisent que dans l'empathie, c'est une banalité de le rappeler. Avec Frédéric, elle eut lieu aussitôt. Il cherchait une maison pour son projet, « accueillante à cette idée d'hospitalité musicale ». Les perspectives envisagées au couvent Royal de Saint-

Maximin puis à Saintes n'avaient pas abouti.

A Royaumont, Fondation où la musique et les sciences de l'homme occupent une place historique, nous avons acquis progressivement une certaine expérience, ou plutôt des expériences fragmentées, autour de ces questions de la musique et de l'oralité.

En 1980, un département d'ethnologie avait été constitué, accordant une place centrale aux enquêtes orales. Cette initiative, qui se poursuivra pendant 10 ans, avait été décisive pour l'appréhension de son territoire par cette prestigieuse mais sans doute un peu lointaine Fondation. Quelques années plus tard, la constitution du Centre européen pour la recherche et l'interprétation des musiques médiévales, à l'initiative de Marcel Pérès, nous avait permis de franchir un pas très important en soumettant l'étude des sources écrites anciennes à l'éclairage des musiques transmises oralement et toujours pratiquées.

Au début des années 90, la collaboration avec «Polyphonies vivantes», fondé par l'ethnomusicologue Simha Arom, avait permis de reconsidérer le statut de musiques populaires dont la complexité et la construction polyphonique n'avaient rien à envier à celle des musiques dites savantes.

La préparation d'un ambitieux programme dédié aux musiques du Maroc, prévu à l'automne 1999, a été pour moi l'occasion de faire entrer Frédéric Deval dans la «maison» Royaumont. Aux côtés de Marcel Pérès, Frédéric a architecturé brillamment ce projet mêlant atelier de lutherie, concerts, exposition, enregistrements : autour du répertoire arabo-andalou, du melhûn, du samaâ et du chant mozarabe, un dialogue musical inédit s'était noué. Ce fut une révélation.

C'est à ce moment qu'a pris forme l'idée de constituer un véritable département des musiques orales et improvisées au sein de la Fondation (devenu quelques années plus tard Programme des musiques transculturelles). Jusqu'à cette date, la création artistique à Royaumont s'était quasi exclusivement centrée sur la musique écrite avec le département «Voix Nouvelles» piloté par Marc Texier (et s'était également étendue à l'écriture de la danse avec la mise en place en 1995 d'un centre de recherche et création chorégraphiques pensé par Susan Buirge). Autant dire, peu de place pour l'improvisation !

En prenant la direction de ce nouveau département, Frédéric m'a ouvert de

nouveaux horizons.

Je n'avais pas imaginé que des musiques traditionnelles (qualificatif auquel Frédéric préférerait celui de «musiques sources») puissent être revivifiées par la rencontre avec des répertoires très éloignés de leurs propres territoires. Je n'avais pas davantage pensé que ces mêmes musiques, accueillies à Royaumont loin de la sphère de leurs communautés originelles respectives, puissent produire des créations, le plus souvent signées collectivement.

J'ai admiré l'art de Frédéric «d'arranger» des rencontres improbables entre des musiciens venus de différents continents mais dont lui seul avait pressenti qu'ils avaient en commun des éléments de langue capables de provoquer un dialogue fécond, un entendement, que ce soit autour de la modalité, du rythme, des timbres....

Royaumont est ainsi devenu plus que jamais «un port franc de la culture», selon l'expression de Serge Antoine, déhiérarchisant les répertoires et faisant collaborer d'égal à égal tous les musiciens qui s'y réunissaient.

Frédéric a également associé à ces rencontres des chercheurs en sciences sociales : il a été à l'origine d'un partenariat avec l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), qui s'est aujourd'hui étendu à tous les domaines artistiques et patrimoniaux abordés par la Fondation.

Je pensais bien connaître le lieu qu'habite le projet porté depuis bientôt plusieurs décennies, cette abbaye royale et

cistercienne, du XIII^e et du XIX^e siècles, ce lieu de toutes les contradictions et de tous les rêves, inspirés par ceux d'Henry et Isabel Gouin.

Frédéric Deval m'a rappelé à son tour que la sobriété et la jubilation, la profondeur et l'effervescence, le temps long et le « ici et maintenant », en bref tout ce qui fait la complexité et la richesse de ce monument singulier et de son histoire, nous autorisent à réinventer sans cesse les usages de Royaumont et de ses espaces.

La marche des 25 instrumentistes de la « banda » de Lebrija, depuis le parc jusqu'au réfectoire, les « saetas » qui nous touchaient au cœur depuis les terrasses du cloître puis depuis la chaire du

lecteur, m'ont révélé à quel point notre vieille abbaye encourageait toutes les formes de la rencontre. Extraordinaire moment d'hospitalité et de convivialité fut aussi le banquet géorgien, concocté par notre chef parti s'y préparer à Tbilissi, rythmé par les polyphonies de l'ensemble Antchiskhati associé aux musiciens réunis par Alexandros Markeas, entendues à la suite de chacun des toasts portés par notre « tamada » : ivresse, ivresse !

Heureux celles et ceux qui ont connu ces belles années de compagnonnage avec Frédéric.

Leur souvenir fortifie ma foi dans l'avenir de la Fondation Royaumont.

1 - Ce texte fut une première fois publié dans le livre de Frédéric Deval *Petites géométries de l'expérience musicale* (Paris, Créaphis, septembre 2023). Haizebegi remercie la Fondation Royaumont et les éditions Créaphis d'avoir autorisé la reprise de ce texte dans le cadre du Livre #10 du festival Haizebegi.



Francis Maréchal

Francis Maréchal a reçu une double formation, musicale et économique : titulaire d'un premier prix de flûte de l'Ecole Nationale de Musique de Bobigny, il est également diplômé de l'ESSEC. Il débute sa carrière à 21 ans comme Délégué Départemental à la Musique et à la Danse dans le Val d'Oise de 1976 à 1982, et se voit confier parallèlement la direction culturelle de la Fondation Royaumont à partir de 1977. Nommé

Directeur général de la Fondation en 1984, F. Maréchal est également directeur général de la Médiathèque musicale Mahler (MMM) – Paris depuis 2016. Il mène régulièrement des missions d'ingénierie culturelle, notamment dans le domaine de la réutilisation de bâtiments anciens dans une perspective culturelle, en France et hors de France.



Ce texte fut une première fois publié dans le livre de Frédéric Deval *Petites géométries de l'expérience musicale* (Paris, Créaphis, septembre 2023). Haizebegi remercie la Fondation Royaumont et les éditions Créaphis d'avoir autorisé la reprise de ce texte dans le cadre du Livre #10 du festival Haizebegi.

Des musiques du monde à Royaumont : La fabrique de la diversité.

Julie Oleksiak

Opérant la jonction entre anthropologie de la musique et anthropologie des institutions, cette recherche se concentre sur les acteurs culturels qui, en promouvant la rencontre des cultures à travers la musique, portent le message politique induit par une valorisation de la diversité culturelle. Depuis les années 1990, les politiques de valorisation des diversités culturelles sont constitutives des politiques culturelles aussi bien françaises qu'internationales². De telles déclarations invitent au décorticage anthropologique de leurs enjeux au cœur des grandes institutions artistiques qui les promeuvent aujourd'hui en France. Comment conjuguer d'une part une idée de tolérance et de rencontre entre les cultures avec, d'autre part, les impératifs spécifiques d'une programmation artistique, d'institutions,

de politiques culturelles, d'artistes et des esthétiques diverses ?

J'analyse cette mobilisation particulière de musiques à travers le cas³ du programme des musiques transculturelles de la fondation Royaumont dans le Val-d'Oise. Mis en place en 2000 et piloté jusqu'en 2016 par Frédéric Deval, directeur artistique, ce programme « conçoit et met en œuvre des créations qui croisent des cultures et des langages musicaux ». La force de ce programme tient au parcours professionnel de ce directeur atypique, qui, partant de Sciences Po intègre le grand groupe industriel Pêchiney, avant de créer l'association Flamenco en France ainsi que la collection de disques *Flamenco Vivo* chez Naïve, et de se convertir en opérateur culturel. Elle tient aussi au propos de ce pionnier

qui, percevant ce qu'il nommait des «forces de dissociation» menaçant le monde, mobilise «des hommes et des femmes doués de discernement [pour] favoriser une tendance longue, celle de l'économie de la connaissance qui intégrerait la culture»⁴. Dans cette abbaye cistercienne reconvertie en lieu de création artistique, il fait se rencontrer des musiciens occidentaux et des musiciens spécialistes de maqâms arabo-persans, de flamenco ou de ragas indiens, non seulement pour les inviter à une écoute mutuelle, mais également pour inviter ces artistes à inventer des «communautés imaginaires»⁵ afin de contrer une certaine «violence» du monde contemporain. Au moment où je découvre le programme des musiques transculturelles, celui-ci propage une pensée humaniste universaliste orientée contre les conflits armés et aucun programme de salle ne fait l'économie de considérations géopolitiques. Alors, plus spécifiquement, j'interroge comment une programmation culturelle dans une abbaye cistercienne peut entrer en résonance avec des affaires du monde contemporain qui semblent se jouer à un tout autre niveau.

Le «transculturel» et donc le concept de culture constituent l'assise du programme de F. Deval à Royaumont. Pourtant, depuis la définition de référence qu'en donne Edward B. Tylor ([1871] 1994), le concept de culture a fait du chemin, à tel point que dans les années 1950 deux anthropologues américains, Alfred Kroeber et Clyde

Kluckhohn, ont pu lister plus de 150 définitions différentes du mot culture dans leur livre *Culture: a critical review of concepts and definitions* (1952) et plus tard l'anthropologue américain Roy Wagner en dénonce même l'invention (Wagner [1975] 2014). Dans une dynamique proportionnelle à la démultiplication de ses définitions, le concept de culture a également essaimé: acculturation, transculturation, puis promotion politique sous l'adjectif interculturel (Keyhani 2014) ou multiculturalisme comme projet politique (Doytcheva 2018; Wieviorka 1997; Taylor 1997). Présenter la polysémie de ces notions constitue un point de départ pour une recherche pragmatiste qui invite à observer les manières dont des personnes spécifiques fabriquent ces notions et les font exister (parfois de manière polémique), tout en observant les répercussions de leur mobilisation sur les pratiques. J'analyse ainsi les perceptions du monde sur lesquelles s'appuie une telle mobilisation de «culture» dans une programmation musicale. Et en retour, je scrute les représentations que celle-ci façonne dans les faits. Au creux des analyses ethnographiques de cette thèse émerge l'interrogation récurrente: est-ce à la condition de concevoir des cultures comme différentes qu'un programmeur peut prétendre les faire se rencontrer?

Ainsi la question politique de la rencontre musicale des cultures n'est pas traitée ici de façon purement

théorique, même si l'analyse mobilise également les outils théoriques de la philosophie ou des sciences politiques. Dans la pratique, chacun s'engage par des actions concrètes qui modifient la vie dans la cité, et ce sont ces formes différenciées d'engagement que j'ai étudiées en mobilisant les outils éprouvés de l'observation participante, chère à l'ethnologie. Je suis ainsi la voie tracée par l'ethnomusicologue Alan P. Merriam dans son ouvrage fondateur *The Anthropology of Music* (1964) dans lequel il proposait de décentrer l'attention du contenu musical vers son inscription culturelle, ce que Denis Laborde appelle aujourd'hui la « fabrication de musique » (Laborde 2000 : §6). Dès lors, l'analyse ne porte plus sur le contenu de musiques ou des timbres utilisés dans la production artistique (même si cette dimension reste envisagée), mais sur les procédures par lesquelles une musique se fabrique et sur les enjeux de cette fabrication.

Grâce au cadre institutionnel de cette recherche en anthropologie de la musique, menée à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales dans le cadre d'un partenariat CIFRE⁶ avec la Fondation de France et la Fondation Royaumont, j'ai eu accès à un « poste d'observation »⁷ privilégié au sein même de l'institution. En effet, le contrat impliquait un renfort ponctuel en production et en administration au sein du programme des musiques transculturelles, ce qui m'a permis d'accéder au quotidien

de la fabrique institutionnelle de la création artistique, un de ces espaces encore souvent fermés aux chercheurs. Dans le sillage de l'anthropologie des institutions de Marc Abélès (1995), l'ethnomusicologie des institutions que je défends ambitionne ainsi de déplier toute la complexité sociale des engagements artistiques : comment les opérateurs culturels composent-ils avec un contexte politique, historique, sociologique, culturel, géographique, économique, musicologique, mais aussi comment contribuent-ils à façonner ce contexte et à le transformer ? Il invite dans un même mouvement à saisir les implications de ces activités sociales sur la création musicale.

La fabrication d'une altérité par la musique

La mise en visibilité de la diversité culturelle par la musique n'est pas nouvelle pour l'ethnomusicologie, qui, dans ses débuts, « se donnait pour tâche [...] d'inverser la tendance dominante des institutions qui tenaient pour acquise la synonymie entre « musique » et « musique classique » (i. e. « savante ») occidentale » (Feld 2004 : 390). De nombreux ethnomusicologues observent que la *world music* et les musiques du monde soulèvent des interrogations d'ordre éthique et esthétique (Martin 1996 ; Laborde 1997 ; Mallet 2002 ; Arom et Martin 2006). En effet, l'organisation d'événements musicaux se révèle une « res publica », une chose publique, et participe de

l'«arène politique» (Bachir-Loopuyt 2008).

C'est donc tout d'abord à partir d'une perspective beckerienne⁸ que je dissèque la façon dont un monde de professionnels s'organise et fabrique l'altérité par la musique à travers des «musiques du monde». Naviguant dans la littérature ethnomusicologique française et anglo-saxonne, mais aussi dans le développement des politiques publiques de la culture, dans les coupures de presse et en me basant sur des entretiens, je reconstitue l'émergence d'un monde de l'art en France autour d'une catégorie toujours contestée et contestable.

Prenant pour point de départ l'année 1987 présentée régulièrement comme la naissance mythique de la *world music* suite à une réunion de producteurs de disques dans un bar londonien (Peres da Silva 2016), je remonte aux origines des différentes critiques que soulève cette catégorie naissante : l'expansion coloniale qui, de fait, octroie un pouvoir aux occidentaux dans la globalisation des musiques, et les évolutions technologiques, menant à l'industrie du disque. Le contexte français révèle alors ses spécificités liées à des politiques publiques particulièrement volontaristes dans le domaine culturel : doublement du budget du ministère de la culture sous les deux mandats du charismatique ministre de la Culture Jack Lang, multiplication des infrastructures et services culturels, développement de la diplomatie culturelle, libération du

secteur radiophonique et consécration de la «sono mondiale» de Radio Nova, explosion du nombre de festivals, etc. Artistes, producteurs de disques, programmeurs, directeurs de salles de spectacle ou de festival, journalistes, hauts fonctionnaires, ethnologues ou ethnomusicologues, tous ont leur avis sur la *world music*, sur les musiques du monde et sur la meilleure manière de soutenir la diversité culturelle par la musique. De multiples mobilisations individuelles et collectives d'ethnomusicologues ainsi que divers discours ont contribué à fabriquer un sens (ou plutôt des sens) à ce nouveau syntagme et révèlent la complexité d'une «valorisation mythique» de la différence qui va de pair avec une «dévalorisation critique»⁹ de sa marchandisation.

Parmi tous ces acteurs, je rends saillante la spécificité du parcours de Frédéric Deval qui, dans les années 1980, s'engage dans ce monde des musiques du monde, pour s'en démarquer dès 1997 au moment de son rapprochement avec Royaumont. En effet, en choisissant le paradigme «musique transculturelle» pour décrire les créations qu'il produit à Royaumont, F. Deval se positionne dans ce monde de l'art tout en le critiquant : plus tard, il l'affirme haut et fort, il n'aime pas la *world music* ou les «musiques du monde» (Deval 2008; Deval 2009).

La programmation : mobilisation et fabrique de mondes

Le 27 mars 2016, l'aventure du programme des musiques

transculturelles de Royaumont est ébranlée par le décès de Frédéric Deval. Jusqu'alors, la ligne directrice du programme est formulée sur le site Internet de la fondation Royaumont: il «...conçoit et met en œuvre des créations qui croisent des cultures et des langages musicaux...». Mais la mémoire de l'action artistique de F. Deval ne permet à personne de se résoudre à une telle description générale. Une réflexion sur ce qu'il lègue en héritage artistique impulse tout un mouvement de rétrospection à la Fondation Royaumont. C'est à travers ses actions en tant que programmateur que F. Deval donne à voir son idée de «musiques transculturelles». L'analyse de ses «discours d'escorte» (Cheyronnaud 2002) et de ses «prises de parole» (Certeau 1994) de même que le recensement de tous les choix artistiques me permettent de mettre en exergue les imaginaires développés par l'activité de seize années de programmation de musiques transculturelles à Royaumont. L'examen textuel dans un premier temps révèle l'évolution du discours du programmateur. Les mots «être ensemble»¹⁰ et «communauté» émaillent des textes qui plaident tout d'abord pour façonner des «communautés de choix», des «communautés imaginaires», pour «faire communauté», ou pour réinventer «une communauté fragmentée, diasporique, éphémère et mondialisée». Très vite avec la

découverte des *maqâms*¹¹, F. Deval dirige sa recherche d'universel à travers une programmation orientée vers le Moyen-Orient et c'est le Printemps arabe qui «donne une actualité aiguë» à son programme. La violence du monde est alors transformée en aliment de création, et la musique transformée en remède contre «la face noire de la mondialisation», qu'il s'agisse de la guerre en Syrie ou du chômage en Espagne. La musique peut-elle agir contre la violence du monde? La conviction que F. Deval mobilise agit comme un levier d'action pour la programmation et sa promotion. Or, la conviction relève de la croyance et celle-ci, nous explique Jean Bazin, est une «relation d'adhésion qui se manifeste par un certain comportement» (Bazin 2008: 381). La programmation inspire le discours qui à son tour constitue une impulsion pour son action de programmateur.

C'est le résultat de cette action que j'ai analysé dans un deuxième temps, à travers des cartes et graphiques. Les outils cartographiques offrent une visualisation originale de l'évolution d'une programmation en fonction des références géographiques qui lui sont associées. J'observe que la «communauté imaginaire» et universelle rêvée par F. Deval réunit dans les faits des artistes originaires seulement de certaines parties du monde, situés sur un axe géographique qui part de l'Europe de l'Ouest et s'étire à l'Orient jusqu'à l'Inde, en passant par le Proche et le Moyen-Orient. Les visualisations

graphiques du réseau d'artistes mobilisé mettent ensuite au jour un entre-soi, principalement masculin et français issu de l'immigration. La centralité d'un petit groupe d'artistes, ce que certains appellent une « famille artistique », contraste alors avec la diversité attendue dans les discours. La visualisation permet ainsi une interprétation inédite de la façon dont les discours et choix de programmation peuvent façonner des représentations du monde contemporain et interrogent le pouvoir du programmateur dans la fabrique, voire l'imposition de sa vision du monde.

La clôture (monacale) et l'action dans le monde

Pour pouvoir organiser une programmation musicale, tout programmateur, doit savoir jongler avec des structures sociales instituées depuis un certain temps déjà dans la société : des réseaux professionnels, des administrations (aussi bien municipales que nationales, voire internationales), des politiques culturelles, des mécènes, des usages, des catégories, des organisations du travail, des modes opératoires... autrement dit des institutions. C'est en suivant les préconisations de Marc Abélès pour une anthropologie non institutionnelle des institutions (Abélès, 1995) que je suis entrée dans l'institution culturelle qu'a choisie F. Deval et qui l'a choisi pour mettre en œuvre cette idée spécifique de création musicale transculturelle.

Autant un bâtiment qu'un établissement doté de moyens matériels, financiers, communicationnels, de compétences diverses, de réseaux artistiques et intellectuels au service de la création artistique, la fondation Royaumont peut être analysée comme une machine (Latour 2005) à fabriquer des projets : une longue chaîne d'acteurs transforme l'idée d'un directeur artistique et des artistes pour la faire exister. Ici l'enquête se déroule en deux parties. D'un côté, un travail sur les ouvrages historiques et les archives permet de retracer le processus d'institutionnalisation de la fondation Royaumont en institution culturelle, de l'autre un travail ethnographique met au jour différents espaces de l'institution ainsi que son fonctionnement actuel. L'identité de la fondation Royaumont est marquée par trois aspects : l'histoire patrimoniale du monument du XIII^e siècle, l'histoire de mécène de la famille Gouin, et enfin l'histoire plus récente du développement institutionnel de la fondation. Cette histoire révèle les stratégies de construction d'une postérité pour une famille bourgeoise. Elle est intimement liée au développement de la philanthropie et du mécénat en France en même temps qu'elle imprime durablement des esthétiques spécifiques dans le paysage culturel français.

Aujourd'hui encore, de nombreux acteurs aux activités diverses interagissent et font fonctionner l'institution. Certains acteurs sont publics, dans le sens où leur individualité

et leurs actions sont mises en avant dans l'espace public, comme le président ou le directeur de la fondation Royaumont. Parmi eux, les mécènes deviennent décisifs dans la mise en place et le maintien de l'institution culturelle. D'autres acteurs sont plus discrets et font fonctionner l'institution par des activités quotidiennes d'organisation, de gestion, de communication, de restauration, de technique, de jardinage, de nettoyage... mais ce travail quotidien, tout aussi décisif, fait rarement l'objet d'une valorisation. L'évolution de l'organigramme révèle alors comment la multiplication des activités au fil des décennies a entraîné l'augmentation des moyens financiers en même temps que le développement des effectifs de la fondation Royaumont, ce qui a, à son tour, poussé à la spécialisation des fonctions. Les ethnographies menées en pleine activité de la fondation révèlent des collaborations réussies et d'âpres négociations concernant notamment l'occupation des espaces ou la répartition des budgets.

Finalement rarement mis en avant, ce travail quotidien dans l'institution consiste en une forte bureaucratisation. En effet, personne n'a besoin (ni peut-être envie) de savoir tout le travail qui se cache derrière une création artistique : toutes ces heures assises devant un ordinateur à rentrer des chiffres dans des tableaux Excel, à mettre à jour des budgets, à établir des contrats, à remplir des formulaires, à écrire des mails, etc. La bureaucratie manque la plupart du temps

d'attrait (Graeber 2017). Pourtant la compréhension des créations artistiques contemporaines peut difficilement se passer d'une attention portée à sa mise en œuvre administrative ainsi qu'à la place grandissante de la gestion par projet et des analyses quantitatives de performance et de résultat - tendance, liée entre autres, à la loi organique relative aux lois de finances (LOLF) promulguée en 2001.

La canaille à l'abbaye de Royaumont

L'organisation même de l'institution intervient directement dans les processus de création artistique puisqu'elle impose des étapes dont la séquentialisation prescrit la prévisibilité. L'acte de programmation qu'effectue F. Deval consiste en grande partie à introduire des artistes dans la « machine Royaumont ». En 2015, F. Deval choisit, entre autres, le rappeur et poète Marc Nammour. Cet artiste est né au Liban et a grandi dans une cité ouvrière en France. C'est un rappeur qui se dit volontiers politique et engagé, un « artiste underground, poète proférant une parole libératrice, politique et jamais très éloignée du bitume »¹². Dans son groupe principal La Canaille, ses textes sont virulents contre le Front National, dénoncent la culture bourgeoise, et revendiquent l'expression d'une rage légitime¹³. Dès les débuts du groupe en 2003, les concerts s'achèvent sur un morceau reprenant la devise anarchiste : « Ni Dieu Ni Maître ». Comment s'opère alors la rencontre entre cette

fondation, dont l'histoire et l'activité sont intimement mêlées à la haute bourgeoisie française et ce rappeur qui critique la vulgarité de la bourgeoisie qui «se cache derrière de belles familles, de belles carrières, des sourires hypocrites et de bonnes manières»¹⁴ ?

La parole de M. Nammour sur les questions de migration et d'exil de même que sa performance en langue arabe et française¹⁵, séduit F. Deval. Nammour, quant à lui, se méfie de ceux qu'il appelle «apparatchiks de la culture». C'est cette «famille artistique» décrite ci-dessus qui crée un climat de confiance propice à la prise de risque artistique. Ainsi, l'institution Royaumont, à travers F. Deval, propose à M. Nammour des conditions uniques pour développer sa créativité en même temps qu'elle lui offre la possibilité de présenter son travail devant un nouveau public (dont le Festival d'Avignon).

AuseindeRoyaumont, l'arrivée d'un nouvel artiste et donc d'une nouvelle résidence mobilise toute une organisation en arrière-plan. Non pas qu'elle ne se soit jamais vraiment interrompue (les artistes et projets sont nombreux), mais ces arrivées imposent des ajustements du dispositif institutionnel. En retour l'artiste, en découvrant le cadre de son travail créatif, découvre aussi ceux qui le font exister et rendent possible son travail. Réalisation de rétroplannings, établissement de budgets prévisionnels, disponibilité et réservation des espaces de résidence, rédaction de contrats et d'autorisations de travail pour

l'obtention d'un visa pour les artistes étrangers, recherche de financements, mobilisation des compétences techniques des ingénieurs du son, achat de billets d'avion ou de train, mise en place de stratégie de communication, production de discours... le script pour la vie artistique révèle le caractère anticipatif de la création musicale qui se construit plus d'un an avant la rencontre même des artistes entre eux. Le cadre posé par l'institution aussi bien au niveau organisationnel que discursif amène M. Nammour à considérer d'autres façons de travailler ainsi qu'à explorer de nouvelles thématiques et esthétiques musicales.

Il intitule son premier projet à Royaumont «99». Le nombre évoque le «département fantôme» de la France qui regroupe administrativement toutes les personnes vivant en France nées à l'étranger, qu'elles soient françaises ou non. Il en fait un numéro qui réunit, un signe qu'il souhaite concerner tout le monde, d'ici ou d'ailleurs, puisque le 99 est multiple et complexe et ne désigne rien de précis, pas un lieu ni une culture en particulier¹⁶. C'est l'occasion pour lui d'interroger les classifications identitaires de nos sociétés contemporaines.

La relation entre artiste et institution navigue ainsi entre compromis et compromission, et propose ainsi une nouvelle réflexion sur l'institutionnalisation de l'art politiquement engagé. L'institution cadre les choix artistiques au niveau

budgétaire, administratif, temporel, thématique... De même, les discours de communication et les nouveaux textes écrits par Nammour dans «99» se révèlent correspondre à celui d'une élite éclairée, humaniste, cosmopolite et sans frontières (Friedman 2004), plus proche des dirigeants et mécènes de Royaumont. Nammour met provisoirement de côté une critique de la bourgeoisie dont il avait fait pourtant son viatique dans son groupe la Canaille.

Une création transculturelle : le projet «99»

«Est-ce que ça fait vraiment transculturel de faire jouer la flûte indienne et le santur irakien sur du quatre temps ? » m'interroge un auditeur après le concert de «99» du 18 mars 2017 aux Détours de Babel à Grenoble (38). Pour la musique de «99», Marc Nammour choisit Lorenzo Bianchi Hoesch, qu'il connaît bien pour ses réalisations en informatique musicale, et qui composera les titres, traitera les instruments en temps réel et mettra en place la spatialisation du système de diffusion pour toute la création. F. Deval suggère Amir ElSaffar, à la trompette, santur¹⁷ et voix qu'il connaît par d'autres projets. Selon lui, c'est un musicien qui fait le pont entre les différentes cultures musicales, orientales et occidentales. Les autres artistes arrivent plus tard dans le processus de décision : Marc Nammour recherchera ensuite un groove qui lui est familier chez Jérôme Boivin, bassiste de son groupe La

Canaille ; Rishab Prasanna, membre d'une famille de musiciens de Bénarès qui remonte à six générations et qui joue de la flûte bansuri, n'intégrera le projet qu'à la seconde résidence de création et ajoutera, selon les mots de Marc Nammour, une «touche planante et aérienne» à la création.

La remarque de cet auditeur, qui dénote avant tout sa connaissance de la métrique des musiques indiennes ou irakiennes, mérite une observation fine des interactions entre les artistes et les ingénieurs du son qui façonnent le projet «99» dans le travail de création. Le processus de structuration d'une création musicale est fait de multiples négociations et ajustements. Cette analyse, inspirée d'une approche pragmatiste des relations sociales tirant vers l'ethnométhodologie, montre qu'en observant les sujets agissant dans leur travail artistique quotidien, c'est *la créativité de l'agir*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Hans Joas, qui se manifeste dans les situations d'incertitudes (Joas 1999).

J'observe ainsi comment un groupe se consolide au fur et à mesure d'une résidence, mais aussi comment une boucle rythmique et mélodique à cinq temps évolue pour devenir une boucle à neuf temps puis à vingt temps (un multiple du quatre temps, plus aisé). Les choix de rythmes binaires marquent avant tout un rejet des «musiques du monde» et constituent une manière de se positionner dans les mondes de l'art. Au cœur du travail artistique

réapparaissent les débats sur les musiques du monde, sur l'industrie musicale, sur la technologie ou sur les catégories musicales qu'il nous revient d'approfondir sans cesse.

Alors, bien que la rencontre des cultures constitue le discours d'escorte dans la promotion de l'œuvre «99», dans le travail de création les notions de cultures différentes et de transculturalité ne sont pas mobilisées par les artistes. Ceux-ci apportent des habiletés incorporées qui ont peu à voir avec une culture ethnologique ou géographique, mais plutôt avec des cultures que l'on pourrait qualifier d'artistiques : des cultures électroniques, hip-hop, jazz, sonores, des musiques du monde.... Au sein de la résidence et des concerts à géométrie variable, ce sont d'abord les points communs entre les artistes qui ressortent : ils s'accordent tous sur ce qu'est le travail d'artiste, depuis les répétitions jusqu'aux représentations.

Les cultures, au sens géographique et ethnologique du terme, resurgissent pour les artistes au moment de la promotion du projet et rappellent ainsi le cadre dans lequel est produit le projet : le programme des musiques transculturelles. Aussi, si l'auditeur qui m'apostrophe en fin de concert à Grenoble me parle de musiques transculturelles, c'est surtout qu'il connaît le cadre de production de «99» et le programme de Royaumont. Cette remarque me ramène au contexte dans lequel «99» est réalisé et les attentes que l'institution et l'appellation

«musique transculturelle» engendrent, aussi bien pour les artistes que pour les partenaires ou les auditeurs.

L'analyse ethnographique enrichie par une prise en compte de contextes historiques, géographiques, sociaux et culturels plus larges, révèle alors les mondes (représentations, réseaux d'acteurs, institutions...) sur lesquels une programmation musicale s'appuie et les mondes qu'elle construit en retour. Les interactions multiples entre programmeurs et artistes, mais aussi mécènes, politiques, administrateurs et divers salariés d'une institution culturelle marquent l'aspect collectif de la création et de la programmation musicale. Dès lors, j'invite à remettre en question les discours d'escorte des programmes musicaux au regard des pratiques professionnelles : l'organisation même d'une institution culturelle a un impact sur l'œuvre musicale qu'elle coproduit avec les artistes ; l'émergence historique de programmes de musiques du monde en France est corrélée à l'évolution des politiques publiques ; l'ouverture affichée d'une programmation artistique peut masquer des portes fermées aux femmes artistes lors du recrutement des participants aux créations ; l'idéal universaliste promu à travers une démarche de rencontre des cultures met en valeur des différences qui se révèlent pourtant anecdotiques dans les pratiques...

Aufuretàmesuredel'approfondissement du cas Royaumont, la complexité des relations qui se tissent dans la production

de ces musiques révèle l'importance de modes opératoires de nos sociétés contemporaines. Le travail artistique par projet (Menger 2014 : Chapitre 10) implique une « conduite anticipatoire » (Boutinet 2015). Mise au jour par l'ethnographie depuis l'intérieur de l'institution, l'organisation de créations artistiques opère une division technique et sociale du travail. On reconnaît ici l'idée que le mot projet, utilisé à partir de la Renaissance tout d'abord dans le domaine de l'architecture (*Ibid.*), charrie l'idée de préparation, de planification, de calendrier, de quantification, qui serait le travail de l'institution, et serait séparé de la réalisation concrète des artistes qui elle, est fuyante et toujours éphémère. Or, bien que la forte anticipation de la création semble conjurer le caractère incertain intrinsèque à l'activité artistique, ce travail démontre aussi qu'elle impacte cette dernière à tous les niveaux.

L'analyse de l'activité et de la figure du programmeur invite enfin à interroger la position et la posture de ce que j'appelle provisoirement un « citoyen conscient ». J'utilise ce terme pour saisir les situations qui permettent à certains membres de la société de s'exprimer et de prendre part à la vie de la cité. Un citoyen est une personne qui vit dans la cité et a des droits et des devoirs civils et politiques. En ajoutant l'adjectif conscient à « citoyen », j'insiste ici sur la perception qu'aurait ce citoyen de sa propre existence, son rôle et l'actualité du monde. Dans une société

démocratique idéale, tous ses membres devraient pouvoir être des citoyens conscients. Dans la société française actuelle, certains membres ont plus de moyens que d'autres pour participer à la vie de la cité, d'y proposer des projets ou des idées. Je propose donc ici de désigner par « citoyen conscient » ceux qui ont les moyens et se donnent les moyens de mettre en œuvre des idées : ils ont la position sociale, le réseau, la rhétorique et les financements (ou du moins ils savent les trouver). Ainsi en va-t-il des programmeurs artistiques. Cette observation soulève des perspectives pour des analyses sur le pouvoir et l'influence dans le domaine culturel : comment, et par qui, se construit le pouvoir d'agir dans la société française contemporaine et d'organiser des représentations du monde à travers la programmation musicale.

La construction générale des mondes culturels dialogue ici avec les particularités d'une résidence artistique et me permet de détailler comment se fabrique collectivement une programmation musicale. Cette analyse de cas montre que la fabrication de musiques ne peut être pensée, étudiée et analysée sans tenir compte des institutions qui les font exister et des acteurs qui, eux, font exister des institutions tout en s'en servant comme une ressource d'actions. Tout comme l'anthropologie a pu s'ouvrir à l'étude des institutions, mon travail invite l'ethnomusicologie à s'ouvrir à une ethnomusicologie des institutions

musicales, essentielle pour comprendre «pourquoi et comment l'être humain est musical» (Rice 2014: 1), mais aussi comment se fabrique au quotidien notre société contemporaine. En effet, le message politique d'un programmeur

de musique transparaît à la fois comme une démarche stratégique et comme un moteur de créativité, mais révèle également des modalités d'actions qui dépassent le seul cadre de l'engagement artistique.

Notes

2 - Quelques documents clés :

- Conférence des ministres francophones de la Culture à Cotonou le 15 juin 2001
- Discours Jacques Chirac au Sommet mondial sur le développement durable à Johannesburg en 2002
- Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles 2005
- Année européenne 2008 du dialogue interculturel : « Ensemble dans la diversité »

3 - Pour un rappel des événements : Musitelli (2005).

Tout comme Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (2005) prônent la pensée par cas, mon travail suit un raisonnement à partir de singularités.

4 - Programme de salle du cycle *Cinq chants* présenté au Festival d'Avignon en juillet 2014, entretien avec Deval.

5 - Toutes les citations de ce paragraphe sans spécifications sont tirées des programmes de salle du festival de Royaumont rédigés par Deval ou de ses discours.

6 - Sigle tiré de Convention Industrielle de Formation par la Recherche qui correspond à un dispositif qui « permet aux entreprises de bénéficier d'une aide financière pour recruter de jeunes doctorants », <http://m.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid67039/cifre-la-convention-industrielle-de-formation-par-la-recherche.html> consulté le 11/11/2018.

7 - Sur la distance entre « posture d'observateur » et « poste d'observation » voir Jeanne Favret-Saada (1977).

8 - (Becker 2010).

9 - L'utilisation de ce couple oxymorique est tiré d'un article sur Thelonious Monk de Denis Laborde (Laborde 2001).

10 - Toutes les citations de ce paragraphe sans spécifications sont tirées des programmes de salle du festival de Royaumont rédigés par Deval entre 2000 et 2016.

11 - Les modes musicaux orientaux que l'on retrouve aussi bien dans la musique turque que dans toutes les musiques arabes.

12 - Extrait de la biographie de Marc Nammour rédigée par lui-même et envoyé le 9 mars 2015 à Deval et au service communication de Royaumont pour tous les supports de communication.

13 - Les trois morceaux du groupe correspondant sont « jamais nationale », « Monsieur Madame » et « La Colère ».

14 - Extrait du titre « Monsieur Madame » de l'album *La Nausée*, La Canaille

15 - Projet Interzone Extended.

16 - Interview de Nammour dans le programme de salle du concert de « 99 » au Festival d'Avignon en 2016.

17 - Le santur est un instrument à cordes frappées sur une table posée horizontalement. Il est présent dans tout le Moyen-Orient, ici il s'agit d'un santur irakien.

Bibliographie

Abélès Marc, 1995, « Pour une anthropologie des institutions », *L'Homme*, no 135, p. 65-85.

Arom Simha et Martin Denis-Constant, 2006, « Combiner les sons pour réinventer le monde », *L'Homme*, no 177-178, p. 155-178.

Bachir-Loopuyt Talia, 2008, « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, no 21, p. 11-34.

Bazin Jean, 2008, *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis (coll. « Essais »).

Becker Howard S., 2010, *Les mondes de l'art*, Première édition française en 1988, Paris, Flammarion.

Boutinet Jean-Pierre, 2015, *Anthropologie du projet*, 3^e éd., Paris, PUF (coll. « Quadrige »).

Certeau Michel de, 1994, *La prise de parole : et autres écrits politiques*, Paris, France, Editions du Seuil.

Cheyronnaud Jacques, 2002, *Musique, politique, religion : De quelques menus objets de culture*, Paris, Editions L'Harmattan.

Deval Frédéric, 2009, « Musiques : la fin des catégories ? », *Mouvement*, no 52, p. 70-73.

Deval Frédéric, 2008, « Les musiques du monde sont mortes. Vive le monde des musiques ! », *Mouvement*, no 48, p. 122-125.

Doytcheva Milena, 2018, *Le multiculturalisme*, 3^e éd., Paris, La Découverte (coll. « Repères »).

Favret-Saada Jeanne, 1977, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »).

Feld Steven, 2004, « Une si douce berceuse pour la « World Music » », *L'Homme*, no171-172, p. 389-408.

Friedman Jonathan, 2004, « Culture et politique de la culture1 : Une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, no1, p. 23-43.

Graeber David, 2017, *Bureaucratie : essai*, traduit par Françoise Chemla et Paul Chemla, Arles, Actes Sud (coll. « Babel »).

Joas Hans, 1999, *La créativité de l'agir*, Paris, Ed. du Cerf.

Keyhani Narguesse, 2014, *Les « relations interculturelles » : trajectoire sociale d'une catégorie réformatrice*, Thèse de doctorat, École normale supérieure de Cachan - ENS Cachan.

Kroeber Alfred Louis et Kluckhohn Clyde Kay Maben, 1952, *Culture, a critical review of concepts and definitions*, by A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn. With the assistance of Wayne Untereiner. Appendices by Alfred G. Meyer, Cambridge, Mass, Peabody Museum of American archaeology and ethnology.

Laborde Denis, 2001, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, no158-159, p. 139-178.

Laborde Denis, 2000, « Et si ces sons sont sans sens... », *Socio-anthropologie*, no8.

Laborde Denis, 1997, « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie*, no3, p. 243-252.

Latour Bruno, 2005, *La science en action: introduction à la sociologie des sciences*, traduit par Michel Biezunski, Paris, France, La Découverte : Poche.

Mallet Julien, 2002, « « World Music » Une question d'ethnomusicologie », *Cahiers d'études africaines*, vol. 42, no168, p. 831-852.

Martin Denis-Constant, 1996, « Who's afraid of the big bad world music? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?] », *Cahiers d'ethnomusicologie*, no9, p. 3-21.

Menger Pierre-Michel, 2014, *Le travail créateur s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éd. du Seuil.

Merriam Alan P., 1964, *The Anthropology of music*, Evanston (Ill.), Northwestern university press.

Musitelli Jean, 2005, « L'invention de la diversité culturelle », *Annuaire français de droit international*, vol. 51, p. 512-523.

Passeron Jean-Claude et Revel Jacques (eds.), 2005, *Penser par cas*, Paris, France, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Peres da Silva Glaucia, 2016, *Wie klingt die globale Ordnung: Die Entstehung eines Marktes für World Music*, Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften (coll. « Musik und Medien »).

Rice Timothy, 2014, *Ethnomusicology : a very short introduction*, New York, Oxford University Press (coll. « Very short introductions »).

Taylor Charles, 1997, *Multiculturalisme: différence et démocratie*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »).

Tylor Edward Burnett, 1994, *Primitive culture : researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*, [Facsim. ed., London, Routledge Thoemmes press (coll. « The collected works of Edward Burnett Tylor »).

Wagner Roy, 2014, *L'invention de la culture*, traduit par Philippe Blanchard, Bruxelles, Zones sensibles.

Wieviorka Michel, 1997, *Une société Fragmentée? Le multiculturalisme en débat*, Paris, France, La Découverte/Poche.



Julie Oleksiak

Julie Oleksiak interroge dans ses recherches l'activité des opérateurs culturels qui, en promouvant les rencontres culturelles à travers la musique, portent le message politique induit par une valorisation de la diversité culturelle. Sa thèse en anthropologie de la musique, menée à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales dans le cadre d'un partenariat CIFRE avec la Fondation de France et la Fondation Royaumont

(95), approfondit le cas du programme de Rencontres transculturelles mis en œuvre par Frédéric Deval. Cette thèse, conduite sous la direction de Denis Laborde, lui a valu d'être lauréate de la mention du Prix de thèse 2021 du musée du Quai Branly - Jacques Chirac. Julie Oleksiak est aujourd'hui coordinatrice de la recherche au Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA, Villeurbanne)

Julie Oleksiak à l'abbaye de Royaumont. Photo : Fondation Royaumont.



Du slam à l'Atlas. Un rythme pour s'entendre.

*Jérémie Szpirglas s'entretient avec Andy Emler
(directeur musical) et Frédéric Deval (directeur
du Programme musiques orales et improvisées /
Fondation Royaumont)¹⁸*

Frédéric Deval : Depuis l'expérience *Le Rythme de la parole*, il y a quelques années avec Keyvan Chemirani, l'une de nos hypothèses de travail est, dans une recherche des universaux culturels, que la parole rythmique est une constante d'une majorité de cultures, et que cet élément structurant du langage – un mot utilisé pour sa sonorité et sa pulsation récurrente – peut donner lieu, même à notre époque de mondialisation, à un dialogue entre des individus issus de cultures différentes : griots maliens, slameurs français et marocains, *rwâyés* berbères, compositeurs et improvisateurs européens... Cette grande dame du chant berbère de l'Atlas qu'est Raissa Fatima Tabaamrant n'avait l'an dernier jamais entendu Khalid

Moukdar, ni même du slam marocain, et vice versa. Quant à Khalid Moukdar, il ne connaissait rien du slam de Dgiz. Et pourtant, le dialogue a eu lieu. Dans *Du Slam à l'Atlas*, la parole rythmique est ainsi le personnage central, invisible, autour duquel s'organise une rencontre d'égal à égal et se créent des liens, des points d'entrée d'un langage à l'autre. Elle joue le rôle de passeur entre Marocains de cultures différentes et entre cultures marocaines et françaises. Il y a là multitude de fils, qu'il s'agit de tisser pour créer une trame.

La parole rythmique devient donc un langage commun, que tout le monde s'approprie ?

Andy Emler : C'est le but : chacun

contribue à ce langage commun. Chacun nous amène sa parole, que nous allons devoir nous approprier. Non pas la mettre à notre sauce, mais la travailler à notre tour, avec nos propres outils. Le saxophoniste explorera le jeu du rebab marocain ou le batteur de jazz essaiera de jouer de la percussion marocaine sur sa batterie, sans plaquer son savoir ni tenter une simple imitation. Et inversement.

En quoi cette démarche se distingue-t-elle de celle de la « fusion », dont les exemples sont si nombreux depuis plus de vingt ans ?

A.E. : Notre propos n'est pas de faire un bœuf, ce qu'on a déjà entendu des millions de fois, mais davantage de créer la rencontre, entre tradition arabe, tradition berbère, slam français et marocain, entre les genres et les styles. On prend donc des slameurs français et marocains, des musiciens marocains et berbères apportant chacun leurs bagages de thèmes traditionnels – des musiques monodiques, avec des jeux de questions/réponses entre voix et instruments – et un quintette de jazz. À partir de ce matériau d'une richesse incroyable, nous élaborons ensemble un discours cohérent dans lequel chacun aura sa place. C'est une démarche beaucoup plus rare. Si, dans les premiers temps, ce que nous faisons s'apparentait à de la fusion, les univers musicaux se sont bientôt interpénétrés de manière bien plus profonde, créant un système musical neuf. Nous ne nous

contentons pas de jouer sur des modes, nous composons. Nous voulons tous nous approprier les langages de chacun au sein d'une composition plus vaste. Et nous devons nous-mêmes nous y habituer, faire nôtre ce système inouï, ce qui n'est pas non plus habituel.

Comment organise-t-on cette rencontre ?

A.E. : Ce sont des mois de travail, qui commencent en octobre 2009, avec un premier voyage au Maroc pour rencontrer les artistes et s'imprégner de leurs personnalités et de leurs musiques. Puis une première résidence, fin mai-début juin 2010, qui s'est assez bien passée, même si le travail a été lent. On a eu besoin de temps, et j'avoue que les musiciens européens ont plus facilement pénétré l'univers des musiques marocaines que l'inverse. Ce n'est qu'à la deuxième résidence que nous avons réussi à les amener à des choses qui ne sont pas dans leurs habitudes, pour obtenir une unité d'orchestre, un son cohérent global, avec, comme référence constante, la parole rythmique, le slam, le chant.

F.D. : Un jour, Andy Emler a essayé de leur faire travailler un rythme en tapant dans les mains, pensant qu'un quart d'heure serait suffisant pour que chacun le maîtrise : trois quarts d'heure plus tard, ils y étaient toujours ! Petit décalage, grands effets. Car c'est là qu'apparaît l'écart entre les cultures. La pensée musicale et la pensée rythmique sont fortement liées au contexte

historique de leur création ainsi que de leur performance originelle. En guise d'exemple, Mehdi Nassouline, extraordinaire polyinstrumentiste marocain, qui a un pied dans toutes les traditions musicales marocaines, disait ainsi à Andy: «Le premier temps chez toi, c'est le troisième chez moi!»

Pour revenir à l'hypothèse sur la parole rythmique, cette différence entre les pensées rythmiques peut-elle trouver son origine dans le langage lui-même?

A.E.: Chacun voit le rythme à sa façon. Khalid (qui chante essentiellement en arabe marocain) et Dgiz en ont des visions très différentes, sans qu'aucune ne soit plus ouverte que les autres.

F.D.: Chacun a son flot, son débit, les rythmes et les mesures dont il est familier, une aptitude plus ou moins grande à les changer.

En quoi consistaient les incompréhensions et les « résistances » de la part des musiciens en présence?

A.E.: Au début, Raïssa Fatima Tabaamrant ne voulait pas improviser à la voix, en duo avec le piano – et pourtant ça s'est bien passé ensuite. Mais elle a ses textes et ses chansons, et ne voyait pas bien où je voulais en venir. Il y a là un aspect qui dépasse le musical, celui de la rencontre, de la confiance. Le deuxième ou le troisième jour, j'ai essayé autre chose: plutôt que d'accompagner harmoniquement au piano, j'ai imité un instrument de percussion avec les

graves de mon piano, pour rester dans un contexte sonore plus ou moins afro-maghrébin. Mise à l'aise, elle a commencé à chanter. Je me suis mis à suivre ses notes, comme un balafon africain, puis à harmoniser son chant. Enfin, j'ai repris son chant au clavier, en lui ajoutant une dimension harmonique à l'européenne, mais en jouant du piano comme on jouerait sur un sitar, par exemple – même si je n'ai pas de quart de ton, je peux préserver l'esprit modal de cette musique. Jouer du piano à l'occidentale n'a, dans ce contexte, aucun intérêt; cela ne produit que de la variété, et pas forcément la meilleure.

F.D.: Il faut définir la zone de recouvrement, qui rend possible une invention commune. Raïssa est une femme dont on baise la main dans les rues d'Agadir et dans les villages de l'Atlas. Elle délivre une parole sibylline, indirecte, quasi prophétique dans ses allures; ce sont des aphorismes, parlés ou chantés, sentences, critiques sociales ou morales très poétiques, miroirs de la société. Elle n'est certes pas habituée au duo.

Qu'est-ce qui distingue ce projet de ceux qui l'ont précédé? Quels enseignements avez-vous tirés des expériences précédentes?

F.D.: C'est la même matrice de *Du Griot au Slameur* (2008) qu'on a translatée, avec des personnalités et cultures différentes. On constate d'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, que quelques

personnalités musicales de *Du Slam à l'Atlas* sont des constantes par rapport à *Du Griot au Slameur* (Andy Emler, Dgiz, Guillaume Orti ou Taoufik Izzeddiou qui fait des impros dansées avec certains musiciens). Mais il y a cette fois une personne qui donne une direction au travail, un véritable directeur artistique : Andy Emler.

Du Griot au Slameur nous avait offert de très grandes réussites, notamment dans les petites formes, mais l'architecture était bancale et, du point de vue des musiciens européens, beaucoup de temps a été perdu dans les prémices du travail, pour se comprendre, et décider d'une direction commune. Il y avait une superbe énergie, des étincelles, qu'un directeur musical aurait peut-être mieux su canaliser.

A.E. : C'était très démocratique, tout le monde avait la liberté de proposer, de disposer, d'imposer. Composer ainsi à plusieurs peut être extrêmement difficile et dangereux. À quinze, c'est presque impossible. Petit à petit, l'architecture (le scénario) s'est mise en place avec les différents éléments qui s'étaient révélés lors des différentes résidences. Finalement, ce n'est que l'urgence de l'échéance qui a fait le tri. Cette année, si le travail reste assez démocratique – chacun est libre de venir proposer –, quand un problème se pose, je tranche en dernier recours.

En quoi cette démarche se distingue-t-elle de celles des compositeurs férus d'ethnomusicologie ?

F.D. : Quand Bartók intègre des éléments de Transylvanie dans son langage, quand Ohana intègre des éléments de flamenco, l'alchimie de la forme se fait dans le creuset de leur for intérieur. C'est Bartók face à Bartók, Ohana face à Ohana. Quand Royaumont propose ces voyages transculturels, c'est un dialogue entre les musiciens. Pour le projet commun (2007) d'Alexandros Markeas et l'ensemble Anchiskhati de polyphonies géorgiennes de tradition orale, ce n'est pas le seul Markeas qui fond, comme dans une fonderie de moulage, tous les ingrédients ensemble, c'est un dialogue d'égal à égal entre Markeas et l'entité multiple des douze chanteurs géorgiens. Même si Andy Emler a dans ce projet un rôle de directeur artistique, le dialogue s'instaure entre chacun des artistes en présence. Pour chacun des directeurs musicaux de ces rencontres, l'invention de la forme est un tout autre défi quand on a affaire à un dialogue en chair et en os avec ses musiciens que lorsqu'on butine des éléments de langage qu'on incorpore à son propre univers, pour les organiser dans une forme qu'on est seul à écrire. Il y a là une dimension collective à la création – qui se répercute jusqu'à la répartition des droits à la SACEM.

A.E. : De la partition que j'avais préparée en amont du travail et que j'avais amenée lors des premières résidences, il reste à peine un tiers : tout le reste a changé au gré des diverses propositions. J'ai jeté beaucoup – parce que les uns ou les autres m'ont proposé des morceaux

de leur cru qui correspondaient à la dynamique de la parole rythmique. Ça donne une autre cohérence, différente de celle à laquelle on avait pensée *a priori*. Je reste totalement ouvert.

F.D.: C'est une autre des grandes différences par rapport à ce qu'on appelle la tradition écrite européenne. Fixer définitivement, oui, mais après la rencontre, après avoir intégré dans la forme finale les apports de tous les musiciens. Et non la posture du compositeur qui arrive avec son monument, déjà déposé à la SACEM, que le musicien est forcé de jouer en l'état. J'ai entendu Joëlle Léandre dire : « Il y a eu un jour où j'en ai eu assez d'être l'exécutante de la musique des autres » Dans toutes nos expériences, les musiciens ne sont pas de simples exécutants. Même s'ils sont réunis autour d'un directeur musical qui apporte 60% de la musique, ils finissent par s'approprier le matériau qu'ils ont porté ensemble, et auquel ils ont chacun contribué, parfois jusque dans les schémas de construction. C'est un autre rapport à l'architecture musicale, qui déplace radicalement les rapports de l'interprète au compositeur. Ce que nous faisons est innovant aussi en cela, avec toutes les scories et tous les déchets que cela suppose.

A.E.: Et il est fort probable que la performance du 8 octobre soit différente de celle que l'on fera à Aix-en-Provence en juillet prochain. Plusieurs étapes sont mises en place. La chronologie est à l'opposé de celle suivie par la plupart

des créations contemporaines : le compositeur compose. Trois jours avant le concert, les musiciens ont rendez-vous pour la première répétition. Puis ils montent la pièce et la jouent une, deux ou trois fois. Mais il n'y a pas le temps de remanier. Cela suppose, dans notre cas, une équipe fédérée par une réelle alchimie humaine – qu'il n'a pas été forcément facile de faire naître.

Andy Emler, vous êtes vous-même, coordinateur du projet, directeur artistique, dans une tradition écrite.

Comment la transmission se passe-t-elle ?

A.E.: Par la transmission orale ! Pour apprendre à notre virtuose du monocorde des thèmes que j'avais amenés, je l'ai pris à part, en face à face, pendant une heure et demie. Cela permet aussi de réajuster et on sait ainsi où on veut aller. Notre saxophoniste suggérait, pour la prochaine résidence, des moments de duo dans le travail, pour que chacun comprenne la pratique de chacune des musiques – et pas uniquement dans le cadre du collectif. Quant à moi, je notais ce qu'ils me proposaient. J'ai relevé pour mémoire tout le travail – pour que tout le monde puisse s'y référer.

Qu'est-ce qu'« écrire » dans ce contexte ?

A.E.: L'ouverture instrumentale est une espèce de *medley*, d'offertoire qui réunit presque toutes les thématiques que l'on va utiliser, au moins dans la musique.

Les Marocains ne comprenaient d'ailleurs pas pourquoi on entendait ces thèmes à ce moment-là, alors qu'on les jouait plus tard. La dimension formelle de la chose – comprenant réexpositions, transpositions, variations rythmiques sur un élément de thème – leur était étrangère, de même que sa dimension verticale – eux qui sont davantage habitués au monodique. On a dû réexpliquer qu'il ne s'agissait pas d'un morceau, mais d'un lien, d'une cohérence dans le déroulement de la soirée, du premier au dernier souffle.

La notion de développement d'un matériau thématique qui se transforme et celle de polyphonie seraient donc typiques de la musique occidentale de tradition écrite ?

F.D. : Elles existent parfois ailleurs, mais je ne pense pas qu'elles entrent alors dans une démarche d'auteur. Si l'on prend l'exemple des polyphonies pygmées Aka, que nous avons découvertes grâce au travail de Simha Arom et qu'a utilisées Ligeti : la succession et la superposition de ces notes est d'une complexité incroyable mais ne relève pas d'une démarche de création de forme. On joue certaines pièces dans certaines circonstances.

Cette démarche d'écriture et d'inscription dans un contexte plus vaste fige-t-elle la musique ?

A.E. : Non, car, d'une part, nous préservons certains aspects de transe et de liberté improvisatrice propres à ces

musiques, et, d'autre part, le travail de réécriture est constant. Le propos est, simplement, d'apporter une cohérence au déroulement musical. Et de trouver de l'espace pour tous : que chacun soit heureux de faire partie du résultat sonore global et que chacun ait aussi la possibilité de mettre en valeur son art. Si ces deux conditions sont réunies, le plaisir et la réalité de la rencontre, c'est un bon début.

Il y a là un aspect impermanent (...).

Dans *Du Slam à l'Atlas*, l'écriture dépend intrinsèquement de chaque personnalité. Non seulement elle varie d'une soirée à l'autre, par son aspect improvisé et vivant, mais elle est in-reproductible, dès lors que les personnalités en présence varient.

F.D. : Je l'ai toujours dit, à Royaumont, ce sont des rencontres interpersonnelles. À l'ère de la mondialisation, ralentir la circulation tous azimuts de l'information musicale devient d'autant plus nécessaire, pour privilégier cet espace-temps où la rencontre peut se dilater. C'est *intuitu personae*. Il y a effectivement quelque chose d'original et d'insubstituable, lié aux personnalités musicales représentées. Au cours du travail, le joueur de rebab a été remplacé et le travail a perdu de son contenu et de sa richesse. Mais c'est peut-être pousser le bouchon un peu.

A.E. : Ce serait intéressant d'imaginer *Du Slam à l'Atlas* avec d'autres musiciens, mais m'étant moi-même tant inspiré pour l'écriture de leurs

musiques propres – du chant de Fatima par exemple, si unique dans la tradition berbère –, je ne vois pas très bien comment. Ou alors il faudrait changer une grande partie du travail.

Dans le projet, vous articulez également la dualité entre oralités dites traditionnelles et oralités urbaines : mais l'oralité urbaine n'est-elle pas simplement l'oralité traditionnelle transposée ?

F.D. : Je ne crois pas. Ou seulement en partie. On veut toujours se sentir pousser des racines sous les pieds. Le fait est que tous ces idiomes se métamorphosent. Bien sûr, on peut entendre la pulsation du rap nord-américain dans ce que fait Dgiz, mais sont mêlées également plusieurs influences qui s'étendent de la poésie française, du rap français, au *chaabi* algérien et marocain. Le produit de la migration, ce sont des idiomes interconnectés.

Lors d'un débat il y a dix ans à Royaumont, Bernard Lortat-Jacob proposait l'hypothèse suivante : plus il y a éloignement, plus il y a perte – l'éloignement considéré étant celui du territoire ethnomusicologique. Selon lui, la migration s'accompagnait immanquablement d'une perte de substance de ces idiomes musicaux d'origine. Je pense au contraire que les migrations déclenchent un grand potentiel de création, dont les références ne sont plus les mêmes. Le bilan entre ce qui a été *perdu* par rapport à la culture dite d'origine, qui est

elle-même le produit d'innombrables interconnexions, et ce qui a été *gagné* lors du processus de migration/création, est difficile à établir. Mais on ne peut mesurer la valeur ajoutée artistique qu'à l'aune de la communication avec un public. La question se pose davantage en termes d'« être ensemble ». L'artiste est-il plus « en phase » avec son public en griot à Bamako, ou en slameur à Bobigny ?

Le slam est-il une tradition orale ?

F.D. : Pour qu'il y ait tradition, il faut déjà qu'il y ait une certaine épaisseur d'histoire. (...) Une culture est née et s'est transmise depuis quinze ans maintenant. Arrivée en France il y a une dizaine d'années, décalée, translatée, elle s'est ramifiée en de nombreux courants. Venue sur les ailes du rap américain, elle a rencontré le vieux courant de la poésie – littéraire et sonore – française, ainsi que toutes les oralités d'Afrique de l'Ouest, du Maghreb, émigrées en France. Tout ce melting-pot a donné naissance au slam à la française. On peut donc commencer à parler d'une culture, et donc d'une « tradition ». La question de la transmission orale du slam est celle de la frontière entre écriture et improvisation : on a affaire soit à un texte déjà écrit et « performé » oralement sur scène, soit à une improvisation, également « performée » oralement sur scène.

Les oralités anciennes ont toutes plus ou moins trait à la spiritualité ou à

une forme de transcendance. Le slam français, beaucoup moins, sinon pas du tout. Comment articulez-vous cette dualité au sein du projet ?

F.D. : Cette problématique est double. Tout d'abord, on ne peut affirmer que les oralités anciennes, telles qu'elles se présentent aujourd'hui, sont toutes spirituelles. Certains des aphorismes de Raïssa Tabaamrant sont liés au religieux, au spirituel, mais de nombreux autres se rapportent davantage à la critique sociale et/ou morale. D'autre part, on ne peut pas affirmer que les oralités urbaines sont totalement laïques et sécularisées. Même Dgiz est en questionnement sur ce sujet – on l'a vu dans un précédent projet que nous avons fait ensemble, *À quel Dieu parles-tu ?*, avec Valère Novarina, qui sera repris à l'Odéon, le 19 mars prochain. Simplement, les artistes qui se situent dans les oralités urbaines aujourd'hui – sauf ceux pris dans un fanatisme monothéiste –, n'ont pas de système spirituel préconstruit, transmis par une tradition religieuse institutionnalisée. Si l'on se rapproche du foyer des cultures anciennes, comme celles de l'Inde ou le Vaudou au Bénin, là, la spiritualité prend certes davantage de place, mais il existe entre l'un et l'autre un arc-en-ciel de nuances.

On a parlé d'ethnomusicologie – qu'elle date de l'époque coloniale ou qu'elle soit plus moderne –, mais interrogeons-nous à présent à rebours : du fait de la mondialisation et de la globalisation culturelle et médiatique,

les oralités anciennes portent-elles l'empreinte de la présence occidentale ?

F.D. : Sans avoir une vision globale, j'aurais deux ou trois éléments de réponse, qui remontent aussi à l'année du Maroc, programme que j'ai mené à Royaumont en 1999. Tout d'abord, parlons du cas d'Ahmed Essyad qui serait davantage un contre-exemple. Né en 1939, ce Marocain a décidé de venir étudier la musique en France, après avoir écouté les Suites de Bach à seize ans. Puis ce fut son passage auprès de Max Deutsch, des postsériels, le développement d'une écriture personnelle, l'écriture d'opéras, de commandes à Radio France... Voilà quelqu'un qui a été marqué par l'esprit de la composition européenne et qui n'a cessé d'essayer de faire la jonction avec la musique qu'il entendait chez lui – musique arabo-andalouse, musique berbère de l'Atlas. Second point : le système formel d'enseignement occidental de la musique avec les conservatoires des grandes villes du Maroc, hérités de l'époque coloniale. Rien n'en sort réellement. Le protectorat au Maroc n'a pas eu la même influence sur les structures politiques profondes qu'en Algérie, par exemple.

Toutes les cultures marocaines ont continué à vivre – ce n'est qu'après qu'elles ont subi le choc de la mondialisation, qui a été beaucoup plus fort sur les cultures autochtones à mon sens. Je n'ai pas l'impression que les musiques occidentales aient

déformé les cultures autochtones. Mais, davantage peut-être que la présence coloniale, la musique égyptienne a modelé le Maghreb et le Maroc, depuis l'époque de Nasser. (...) Alors que la musique contemporaine européenne n'a pas d'impact au Maroc, la culture égyptienne influe sur le formatage du goût. Le violon s'est substitué au rebab – et encore, le rebab est beaucoup plus présent au Maroc qu'en Algérie ou en Tunisie (...). L'oreille s'est tempérée, dans les villes en tous cas – il reste des sources archaïques dans les montagnes, avec des carrures rythmiques qui n'ont pas le lissé des carrures occidentales.

Où est la frontière entre rencontre et perte d'identité ?

A.E. : La perte d'identité est liée à une dictature qui s'exerce sur la pensée : lorsqu'un compositeur impose sa vision, le seuil est indubitablement franchi. Mais, quand on est dans la rencontre et le respect de l'individu, je ne vois pas comment l'un ou l'autre pourrait perdre son identité. Ici, la rencontre, au surplus, reste éphémère : on n'a pas le temps de s'y « perdre ».

F.D. : Nous ne sommes pas dans l'industrie du divertissement ou de la variété, où les formats sont ressassés pendant des décennies. *Du Slam à l'Atlas* ne représente qu'une expérience qui va très vite se métamorphoser dans l'esprit des musiciens qui y ont participé. Chacun va y prendre tel ou tel élément qu'il va

intégrer à son langage propre. *Du Slam à l'Atlas* va ainsi être essaimé, jusqu'à devenir méconnaissable.

Certes, mais si tous les lieux, toutes les institutions, se mettent à ce genre de projet, et à y accaparer les musiciens, viendra un moment où...

F.D. : La culture amazigh se porte très bien et continue à faire vivre son langage propre pour son public. Parallèlement, elle entre en conversation avec d'autres mondes musicaux. L'un n'exclut pas l'autre. Quand il y a vitalité, quand une musique continue d'être désirée par la société qui l'a produite, elle perdure, nécessairement.

C'est toute la question de la préservation du patrimoine vivant.

F.D. : Je ferais une réponse idéaliste : la création est le meilleur antidote à la mort des cultures orales. Ces dialectiques sont superfétatoires. Patrimoine et création vont main dans la main. Les traditions orales, lorsqu'elles sont vivantes, ne cessent de s'inventer et d'être créatives. Aujourd'hui, le facteur qu'il faut apprivoiser, et ce n'est pas une mince affaire, c'est la vitesse de la mondialisation – relisons Paul Virilio. Notre propos à Royaumont est de permettre aux musiciens de régénérer leur propre culture en y incorporant des ingrédients de l'extérieur, comme une bouffée d'air frais.

Entre Casablanca et les montagnes de l'Atlas, il y a 4000 m de dénivelé. Mais ces 4000 m représentent

deux mondes absolument différents. Certaines cultures orales, trop rurales ou montagnardes, meurent parce qu'il n'y a plus de société suffisamment vivante pour continuer à les nourrir. Plus aucune de ces cultures ne peut prétendre rester un isolat. Comment faire ? Quelle est la dose maximum d'interconnexion admissible pour que la création ne déforme pas la tradition ? Impossible à dire. Mais la création reste la clef, elle se nourrit et nourrit les cultures orales par le renouvellement des formes et les interconnexions avec d'autres langages.

Ce projet a-t-il ainsi un sujet extra musical, une réalité socio-politique dont il serait le reflet ?

F.D. : C'est un problème auquel nous avons été confrontés à Agadir, où le doyen de l'université a bien voulu d'un atelier sur le Slam, mais à la condition que les textes ne remettent jamais en cause le roi ou le pouvoir. De la même manière, Raïssa Fatima Tabaamrant n'hésite pas à mettre directement en cause le pouvoir, mais sans le nommer. Il y a évidemment dans mon esprit une part d'intention politique. Aussi bien le Maroc que la France ont besoin de bouger, d'inventer des façons nouvelles d'être anciennes – puisque les façons anciennes ne suffisent plus à produire un modèle du vivre ensemble. Le Maroc a en sa propre histoire et sa propre culture : la culture berbère n'a été reconnue par Mohammed VI qu'il y a quatre ou cinq ans. Et la France a bien sûr des problèmes politiques – ce syndrome de petit blanc, de repli sur soi, d'une France blanche, de souche...

Pourtant, les faits sont là : les territoires dans lesquels on vit sont interconnectés. La mixité s'impose. Irréversiblement. Le colloque que l'on organise dans le cadre de ces journées à Royaumont et à Aubervilliers traite justement de ces problématiques : *Musiques mixtes et territoires urbains*. Les sujets des diverses interventions témoignent bien de cette orientation politico-artistique : transculturalité contre les ghettos, problématique des mégalo-poles, politiques publiques en terme de culture et d'aménagement du territoire, etc.

Je pense qu'il y a une force dans ce projet, qui s'est ressenti lors de notre réunion à la préfecture de Seine-Saint-Denis, lorsque l'envie de nous soutenir est née au sein de l'administration et de diverses institutions, lorsqu'ils ont compris que les ateliers proposés en Seine-Saint-Denis allaient bénéficier du rayonnement de la création. Nous ne compartimentons pas, d'une part, la création, de l'autre, les ateliers. L'énergie de l'une se retrouve dans les autres. On reste dans une oralité véritable, jusque dans les ateliers.

Royaumont est une institution, qu'on le veuille ou non. Elle a une aura non négligeable, à la fois par son statut d'ancienne abbaye, et pour son projet, qui est de promouvoir la musique ancienne, la musique contemporaine, et les musiques improvisées. En tant que telle, n'a-t-elle pas une influence « aseptisante » sur les médias artistiques qui y pénètrent ? Et surtout sur les traditions musicales ?

F.D. : Aucun lieu n'est neutre. L'Abbaye

de Royaumont moins qu'un autre : inscrit dans l'histoire et dans la religion (l'abbaye, l'orgue, la chaire du lecteur, la voûte gothique). Mais Royaumont est un lieu qui respire. Ses géométries sont multiples et elle recèle de nombreux petits endroits, aux espaces et volumes variés, entre lesquels on peut circuler – je me refuse à confiner le public dans un lieu unique avec une représentation frontale. Royaumont, c'est aussi la nature qui entoure l'abbaye, la verdure et l'eau. Les gens s'y sentent bien, se posent, s'apaisent. (...)

A.E. : Quand on passe une semaine en résidence à Royaumont – on pourrait être à 3000 km ou à 5 km de Paris, ça ne changerait rien. On vit coupé du monde. Ni télé, ni radio. On est en immersion complète, hors de l'actualité. L'architecture joue énormément. Comme pour *Du griot au slameur*, on recherchera dans *Du Slam à l'Atlas* une convivialité entre le public et les artistes. On sera dans la salle des Charpentres, un endroit où l'on peut créer un sentiment d'intimité chaleureuse. Mais, pour Raïssa Tabaamrant, par exemple, l'expérience de chanter ici sera très différente de

celle qu'elle fait devant son public à Agadir, très réactif et qui la connaît très bien. Je serais d'ailleurs curieux de savoir comment elle-même va ressentir cette différence.

F.D. : Quant à l'effet anesthésiant, aseptisant ou formatant de l'institution, je ne sais pas dans quelle mesure il agit. Je sais que je suis déterminé par ma culture, mon éducation, mes études – c'est incontestable. Les réflexions que je propose aux musiciens et celles qu'ils me renvoient en sont indéniablement empreintes, mais je ne fais que proposer des hypothèses de travail qui, ensuite, doivent aller jusqu'à la diffusion et s'exposer ainsi au public, à la critique. Si l'on tente de ne pas formater la création *a priori*, la difficulté *a contrario* est justement de trouver un format suffisamment souple pour que ces expériences, quand elles sont réussies, puissent tourner. Il faut donc fixer la forme, et qu'on puisse retrouver, au moins dans une proportion d'énergie significative, à Tanger ou à Aix, l'émotion si forte que l'on a éprouvée à Royaumont.¹⁹

Notes

18 - Cet entretien fut réalisé à l'occasion du programme *Du Slam à l'Atlas* que Frédéric Deval avait imaginé et mis en œuvre à Royaumont, à Aix-en-Provence et au Maroc en 2010 et 2011, en partenariat avec le Festival d'Aix-en-Provence. La version intégrale de cet entretien fut publiée le 1^{er} octobre 2010 dans la revue *Contretemps* et dans le blog *Mediart* de Jérémie Szpirglas

19 - Version intégrale de cet entretien est disponible sur le site de la revue *Mouvement*, sur le lien suivant : <https://www.mouvement.net/un-rythme-pour-sentendre> (consulté le 4 décembre 2022).



Maqam et création à Royaumont

François Bensignor²⁰

Les voûtes cisterciennes de l'ancienne abbaye de Royaumont accueillent cet automne un événement musical rare : trois journées de colloque et de concerts consacrées au maqam²¹. Organisé les 7, 8 et 9 octobre par son département des Musiques orales et improvisées sous la direction de Frédéric Deval, l'événement répondait aux objectifs du projet de la Fondation Royaumont qui est de soutenir et d'accompagner le travail des artistes professionnels à travers des programmes de recherche et d'expérimentation. Pour les trente musiciens en résidence, l'enjeu était d'inventer des passerelles entre divers langages musicaux qui, s'ils procèdent d'un fondement conceptuel commun, se préoccupent rarement de dialogues mutuels.

Reconnue mondialement dans le domaine des musiques européennes écrites, baroque, lyrique, vocale, la notoriété de Royaumont est en train de s'affirmer sur le plan de la recherche dans le champ des musiques orales et improvisées. « Depuis 2000, explique Frédéric Deval, l'idée a été de créer

à Royaumont un 'laboratoire des croisements musicaux'. Il m'est très vite apparu qu'il ne s'agissait pas de lancer un festival de plus consacré aux musiques du monde et aux musiques improvisées. Mais bien d'utiliser cet outil extraordinaire qu'est Royaumont, profilé pour la création, parce qu'il permet d'accueillir des artistes en résidence et parce que l'idée de 'dialogue artistique' est enracinée dans la culture de cette maison. Royaumont est bien adapté à la question des croisements musicaux et particulièrement dans une démarche où il s'agit de prendre le temps du mûrissement, ce que fort peu d'acteurs culturels font actuellement dans ce domaine. » Le cycle élaboré autour du maqam en 2005 aboutissait à quatre créations tentant chacune des rapprochements bien spécifiques. L'univers épique des musiques du Tadjikistan croisait les sonorités savantes d'Arménie et d'Iran. En un même spectacle se côtoyaient la riche tradition vivante du maqam d'Alep et des rencontres explosives : vocalises contemporaines portées par des

instruments orientaux, dialogue débridé d'un luth oriental avec les feulements électriques d'une guitare... Plein de tact et d'émotion, le flamenco se mariait aux enluminures du radif persan. Seule pièce écrite et déjà jouée, *Zarani*, l'œuvre contemporaine du compositeur libanais Zad Moultaqa resplendissait comme un joyau dans la maturité d'une interprétation captivante. Enfin, la fête finale rassemblait l'ensemble des musiciens présents.

Sur la même scène se trouvaient alors réunis l'ensemble traditionnel tad- jik d'Aqnazar Alavator et ses quatre musiciens; la chanteuse lyrique syrienne Noma Omran; deux musiciens français jouant respectivement de la viole de gambe (Emmanuelle Guigues) et du saxophone (Lionel Garcin); le merveilleux virtuose du kamentché²² arménien Gaguik Mouradian; le très fin joueur de bouzouk²³ syrien Mohammed Osman; le jeune percussionniste français initié par son père aux subtilités des musiques persanes Bijan Chemirani; le quatuor traditionnel syrien de la ville d'Alep dirigé par le oudiste Mohammed Qadri Dalal; le duo oud et guitare électrique formé par le Syrien Khaled Al Jaramani et Serge Teyssot Gay du groupe Noir Désir; trois musiciens de l'ensemble Ars Nova; le grand maître du târ²⁴ et du setâr²⁵ persans Dariush Talâ'i; le chanteur ira- nien Taghi Akhbari; le quatuor de flamenco constitué de la chanteuse Inès Bacan, du guitariste Moraito et de deux accompagnateurs aux palmas²⁶; le pianiste et compositeur

Zad Moultaqa et les interprètes de son poème musical «*Zarani*»: Nadia Tomb El-Hage chanteuse libanaise à la voix superbe, Florentino Calvo aux oud, mandole et mandoline, Pierre Rigopoulos aux percussions.

Royaumont, «incubateur» de nouvelles formes de croisements musicaux

Les résultats scéniques des spectacles issus des résidences donnent le ton de la puissante dynamique lancée au-delà des frontières musicales et géoculturelles. Capitalisant sur les réussites avérées des résidences passées, celle-ci s'enrichit chaque année de nouvelles expériences et contributions d'artistes. Bien au-delà de la démarche de production, il s'agit de creuser un sillon, de contribuer aux côtés des artistes à explorer des pistes de création dans lesquelles la tradition orale est l'élément moteur, au centre même de cet «incubateur» de nouvelles formes de croisements musicaux qu'est Royaumont. Un travail qui incite les artistes à approfondir dans leurs créations les notions d'itinérance, de confrontation des formes, de porosité des idiomes musicaux...

Frédéric Deval en a fait son combat, presque un sacerdoce: «Je pensais qu'il était essentiel que les musiques de tradition orale puissent avoir la parole à Royaumont. Plus la réflexion avançait au cours de la dernière décennie et plus je me scandalisais du fait que ces musiques n'avaient pas le droit à être qualifiées de 'contemporaines' et créatives. Je me

demandais pourquoi la création devait être enfermée dans le compartiment de la composition. 'Le Rythme de la parole'²⁷, rencontre entre musiques carnatique, persane et malienne organisée par Keyvan Chemirani en 2004, a montré que l'on peut réussir une parfaite création en étant dans la pure oralité contemporaine. Plus que jamais, l'idée motrice est de travailler dans la durée sur des croisements musicaux pertinents.»

«Le Rythme de la Parole» tentait des rapprochements intercontinentaux entre des artistes iraniens, indiens, maliens, berbères marocains, provençaux, bretons, arabo-andalous, turcs, pakistanais... Les qualités d'ouverture et d'écoute du percussionniste Keyvan Chemirani servaient à réaliser le trait d'union synthétique entre les expressions vocales d'une oralité profondément ancrée dans la culture de chaque musicien. Plus ambitieuse, l'expérience de 2005 transcendait le référent musical humain en englobant le propos artistique dans la dimension esthétique du maqam. Toute la force de cette proposition artistique résidait dans le défi d'apporter à la notion même de maqam une ambition à l'universalité. Cette hypothèse, à forte résonance dans le contexte géopolitique actuel, est défendue par Christian Poché, l'un de nos plus éminents musicologues, spécialiste des musiques du monde oriental et méditerranéen en général et du monde arabe en parti- culier, à

qui la direction du colloque «Maqam et création» était confiée.

Le tronc commun aux maqams

Du Proche-Orient aux confins du monde chinois, l'élaboration des musiques savantes a évolué au cours des siècles selon des directions et des approches diverses. Il existe cependant un tronc commun aux systèmes musicaux qui ont été développés dans les cultures arabe (maqam), perse (dastgâh) et turque (makam). De manière synthétique, on peut dire que le terme maqam regroupe des notions d'échelle musicale (avec ses séries d'intervalles regroupées par familles), de formule (voire de structure) mélodique, mais aussi d'état d'esprit lié ce qu'exprime la musique. Cet esprit du maqam est décrit par Christian Poché comme «l'apothéose d'une ligne musicale, qui s'enrichit grâce à l'apport de la science de l'interprète.»²⁸ Et il précise : «Le maqam n'est pas uniquement une façon d'être de la musique, il est aussi à envisager dans le monde qui nous entoure. C'est ce que l'on appelle l'ethos, (...) le rapport entre le musical et l'extramusical, c'est-à-dire la relation liée entre le maqam, l'individu, le monde qui l'entoure et le cosmos.»

La problématique posée par Christian Poché pour le colloque Maqam et création consistait à envisager avec les intervenants, musiciens pour la plupart d'entre eux, la compatibilité possible entre les différents systèmes, ce qui permettrait éventuellement de jeter les bases de langages nouveaux. Une

approche pour le moins inhabituelle parmi les spécialistes en ce domaine. «Jusqu'à présent, le maqam a généralement été envisagé selon des barrières nationales, explique-t-il. Les Turcs l'ont étudié à travers la musique turque, les Arabes à travers la musique arabe, les Iraniens à travers la musique persane, etc. Mais aucun ne s'est demandé ce qui se passe chez son voisin, alors qu'il s'agit d'une même structure musicale. C'est dû, selon moi, à l'évolution du nationalisme dans ces pays, qui a été très important au cours du XX^e siècle. Pour le colloque de Royaumont, nous sommes allés un peu plus loin, en mettant en contact des mondes musicaux qui jusque-là s'ignoraient totalement. Il faut dire qu'entre le Tadjikistan et la Syrie, la distance est énorme et que, dans leurs pays respectifs, les musiciens ne connaissent pas l'existence musicale des autres. Si ces deux cultures musicales procèdent du même principe de base, chacune d'elles l'a mis en pratique de manière différente.»

Réticences des traditions d'Orient

«Pour l'instant, dans le monde oriental, considérer l'avenir de la musique consiste à se tourner vers l'Occident, regrette Christian Poché. C'est vrai qu'à l'heure actuelle on observe un retour au nationalisme qui incite les artistes à se pencher sur leurs propres cultures patrimoniales. Mais ce patrimoine musical est abordé avec une approche très occidentale et non pas orientale. Or le maqam permet de considérer

cet héritage à travers un regard qui appartient historiquement à cette partie du monde et, dans ce sens, je crois qu'il y a beaucoup à jouer.»

Cette réflexion souligne le caractère pour le moins iconoclaste que peut revêtir la démarche de Royaumont pour certains créateurs. Frédéric Deval rapporte l'exemple du changement d'attitude de Dariush Tala'i, éminent musicien iranien qui s'est progressivement révélé en personnage d'exception pour son ouverture et son attention aux autres : «Depuis deux ans, un dialogue s'est ouvert à Royaumont avec Dariush Tala'i. Mais j'ai dû le pousser dans ses retranchements, lui disant qu'il fallait cesser de considérer le radif²⁹ comme les bijoux d'Ali Baba dans un coffre-fort. Qu'il s'agissait au contraire de remettre en circulation ces trésors, de faire en sorte qu'ils redeviennent une monnaie d'échange musicale et ne soient plus simplement la reproduction d'une tradition pour elle-même. En l'espace de deux ans, ce discours a porté ses fruits. En 2003, Dariush Tala'i est d'abord venu à Royaumont pour accompagner le chanteur Ali Reza Ghorbani sur un répertoire persan d'un grand classicisme, ce qui a donné matière à un concert extraordinaire.» En 2004, le grand maître iranien est associé à l'aventure de la création du percussionniste Keyvan Chemirani, «Le Rythme de la parole». «Cette expérience lui a permis d'aborder d'autres univers musicaux et il a donné de lui-même dans cette création avec

une ouverture à laquelle je ne m'attendais pas, poursuit Frédéric Deval. Au lieu de la réaction hautaine qu'on aurait pu attendre d'un grand lettré persan vis-à-vis d'un joueur de kora malien, on a vu ce musicien se laisser guider par l'oreille et par la générosité. Il a découvert avec jubilation les possibles alliages de timbres entre la kora malienne et le setâr iranien. Il a apporté à Keyvan Chemirani toute sa connaissance de façon très paternelle. Il s'est notamment intéressé de près aux similitudes entre les modes pentatoniques d'Iran et d'Afrique de l'Ouest, apportant une grande part d'imagination musicale dans les compositions, faisant œuvre de créateur plus que d'interprète. Ce travail de création lui a permis à la fois de se sentir estimé en tant qu'inventeur de musique, mais aussi de relativiser le caractère quasi sacré et intouchable de la tradition classique persane. Celle-ci n'était plus la seule musique possible, vénérée et enseignée, mais elle pouvait aussi composer avec les musiques d'autres cultures.»

En 2005, la création de Dariush Tala'i intitulée « Le flamenco bien détemperé » était ciselée avec une grande finesse afin de permettre à chacun des interprètes, et notamment les deux voix, de dialoguer sans pour autant se départir de leurs idiomes respectifs flamenco et persan. Bien qu'on se soit légèrement éloigné du maqam avec le flamenco, la pièce musicale, fort cohérente, offrait des transitions de toute beauté avec de grands frissons d'émotion.

Intuition créative des musiciens contemporains

S'ils furent inégaux dans leurs résultats artistiques, les cinq temps de concerts offrirent tous de passionnantes propositions. La gageure étant de trouver dans les ressources flexibles de traditions spécifiques des clés qui permettent l'élaboration de langages musicaux encore informulés. Mais qu'ils procèdent de transversalités possibles entre formules mélodiques ou rythmiques, d'agencements de timbres, de recherches de couleurs, ces créations musicales portent nécessairement une certaine charge de subversion. « L'avantage de la musique sur la littérature, c'est qu'elle n'utilise pas de mots et que la censure est beaucoup plus difficile sur la circulation des structures musicales, estime Frédéric Deval. Alors qu'on a souvent reproché à la musique de ne pas 'se mouiller', celle-ci a pu aussi servir de support à divers mouvements politiques parce qu'elle peut signifier des pensées fortes, sans les dire en paroles... Si les expériences menées à Royaumont sont reprises dans les Orient musicaux, alors nous aurons vraiment gagné notre pari ! »

Dans certains pays de haute culture musicale, la jeune génération se pose les vraies questions et trouve des voix. Au Liban, par exemple, avec des musiciens de la stature du pianiste et compositeur de génie Zad Moultaqa, génie de la composition qui parvient à marier maqam et dodécaphonie, ou de son interprète inspirée, la chanteuse Nadia Tomb El-

Hage. En Syrie également, avec des artistes au charisme troublant comme la chanteuse Noma Omran, qui dit de sa voix qu'elle est occidentale dans l'aigu et orientale dans le grave, le luthiste Khaled Al Jaramani, véritable croqueur de foule, ou Mohammed Osman, musicien d'une sensibilité exquise, capable d'adapter la sonorité de son bouzouk aux contextes orchestraux les plus divers. Mais ces jeunes musiciens parviendront-ils à créer de nouvelles musiques à partir de leur travail en résidence ?

« Je le souhaite, mais je ne suis pas sûr que cela puisse se réaliser, répond Christian Poché. Parce que le temps qu'ils passent ensemble est beaucoup trop court. En Orient, on aime que le temps fasse son chemin... Toutefois, je suis convaincu qu'une fois rentrés dans leurs pays, nombre d'idées amassées lors de la résidence à Royaumont vont resurgir dans les musiques de ces artistes d'ici un an ou deux. Et là-dessus, je pense que Royaumont aura fait un travail magnifique. Mais il ne faut pas s'attendre à une sorte de révolution musicale. Celle-ci ne serait d'ailleurs possible qu'accompagnée par le public, et cela prend du temps. »

On laissera donc le temps accomplir son œuvre. Et Royaumont continuera à conjurer le contexte géopolitique du Proche et du Moyen-Orient, par ses initiatives en positif. L'Institut du monde arabe à Paris a reçu les créations syriennes et libanaise, fin octobre 2005. Et l'ensemble du cycle de concerts « Maqam et Création » sera présenté à

la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlin, fin mai 2006. Le programme syrien sera donné à Damas, puis à Alep et, sans doute à Beyrouth au mois de juin 2006. Quant à Zad Moulata, ce merveilleux compositeur, qui « parvient à déverrouiller les imaginaires orientaux et creuse la question de la musique non tempérée de l'intérieur », dicit Frédéric Deval, il vient de signer une convention de trois ans avec Royaumont. Son travail se concentrera sur son nouvel orchestre, Mezouej, composé d'un ensemble de musique de chambre (jusqu'à douze musiciens jouant des instruments occidentaux) et d'un ensemble de musique arabe « takht » (neuf musiciens jouant des instruments orientaux), les compositions faisant appel aux deux groupes. Sous son égide se profile un cycle « Maqam 2 », inscrit dans la dynamique de coopération décentralisée entre la région Ile-de-France et la ville de Beyrouth.

Notes

20 - Article paru dans la revue *Hommes et Migrations* (Musée National de l'Histoire de l'Immigration), N° 1258 - Novembre-décembre 2005. Nous remercions le Musée National de l'Histoire de l'Immigration d'avoir autorisé la reprise de cet article dans le cadre du Livre #10 du festival Haizebegi.

21 - « Dans sa première acception historique, lieu, endroit où l'on fait de la musique. Les écrits du Persan Qub al-Din al-Shirazi (1236-1311) donnent l'idée de mode, de formule ou de trame mélodique, une succession d'intervalles inégaux [...] Plus récemment, développement improvisé ou semi-improvisé, état d'esprit. » Christian Poché in *Dictionnaire des Musiques et Danses Traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, 2005.

22 - kamanche/kemantche/ kamantcha/kamentché Vièle à pique, dont la caisse de résonance est sphérique, jouée dans toute l'aire d'influence persane et ottomane (Iran, Turquie, Kurdistan, Afrique méditerranéenne). Le kamantcha ou kamentché des Arméniens et des Géorgiens possède quatre cordes, alors que le kamantche persan et turc n'en a que trois.

23 - bouzok/buzoq/buzuq/ buzuk/busuq/bouzouk Luth du Proche-Orient (Syrie, Liban, Jordanie, Palestine) à caisse piriforme, à long manche et à deux cordes doubles, dont les frettes définissent des intervalles non tempérés; joué surtout par les Tsiganes de cette région (Nawar ou Kurbat) et les Kurdes.

24 - târ. Luth à six cordes joué avec un plectre, à long manche et à la caisse de résonance en forme de huit recouverte d'une peau. D'origine persane, on le trouve aussi en Turquie, Arménie, Azerbaïdjan, etc.

25 - setâr Luth iranien à long manche et quatre cordes pincées (trois autrefois) muni de 25 ou 26 frettes amovibles. Proche du saz turc, du tanbur kurde, du dotar d'Asie Centrale.

26 - Almas. Claquements de mains rythmant la performance flamenca (chant, guitare, danse).

27 - CD paru : *Keyvan Chemirani et les grandes voix du monde* – « Le Rythme de la parole », Accords Croisés/Harmonia Mundi, 2004.

28 - In *Dictionnaire des Musiques et Danses Traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, 2005.

29 - Ensemble de l'agencement des formules mélodiques (gushe) enchaînées dans les échelles modales et émotionnelles (dastgâh) de la musique classique persane. Le radif englobe un système de douze « dastgâh ».



Les Ateliers de la Pensée : « Les mondes arabes et les enjeux de la transculturalité musicale et orale », débat organisé par Royaumont, avec la Sacem et le Festival d'Avignon, site Louis Pasteur, 20 juillet 2014. Avec Ahmed Essyad, compositeur, Frédéric Deval, directeur du programme Musiques transculturelles de la Fondation Royaumont, Mustapha Laribi, journaliste algérien et modérateur de la table ronde, Omar Abi Azar, comédien, Fawaz Baker, musicien, Ziad Majed, politologue, Denis Laborde, anthropologue, directeur de recherche au CNRS. Photo : Festival d'Avignon.

Frédéric Deval, constructeur de mondes

Denis Laborde³⁰

Le ciel s'est déchiré, les averses serrées tombent de l'Éther. On discerne Notus, beaucoup en témoignent, pressant de sa large main les nuées suspendues dans le ciel de Provence. Des trombes d'eau engloutissent le cloître des Célestins. Gardiens des portes, les deux platanes sont immergés, les gradins engloutis, le sol transformé en marais liquide. 16h dans l'après-midi d'un 20 juillet, Avignon dans la pénombre. La colère de Jupiter s'est abattue sur le festival, elle est effroyable.

Les artistes se sont réfugiés dans le cloître. 2014 est l'année des *Cinq Chants*, cinq concerts imaginés par Frédéric Deval pour illustrer cet « impressionnant tronc commun poético-musical permettant aujourd'hui encore l'improvisation, de Marrakech à Boukhara ». Ce soir, *Oración* inaugure le cycle. C'est à 22 heures, c'est impossible. Le travail d'une année liant la Fondation Royaumont et le Festival d'Avignon est perdu. Les artistes, les opérateurs culturels, les premiers cercles de l'amitié sont là, prostrés dans une enveloppe de silence. Khaled Hafez, Jésus Méndez,

Eva Zaïck se serrent leur écharpe. Tarek Assayed tient son oud à l'abri du déluge. Le Quatuor Tana mesure l'hygrométrie avec une méticulosité dérisoire. Les instruments gonflent, les compositeurs se résignent, les créations n'auront pas lieu, l'amertume a gagné le cloître. Fawaz Baker, Amir El Saffar, Ahmed Essyad sont emportés par la colère du ciel. Au nom du festival, Pascal Rondin annonce qu'il va annuler. Comment faire autrement ? On cherche Frédéric Deval. Avez-vous vu Frédéric ?

Les téléphones sont à saturation. Les nuages : statiques dans le ciel d'Avignon. Les assurances : n'assurent plus. Les réservations : c'est une énigme, il n'y a aucune annulation. Le public n'aurait pas renoncé ? C'est à ce moment que Frédéric surgit, le pas pressé, le sourire contagieux, l'optimisme opiniâtre. Il inspecte, questionne, écoute, évalue, rassure, s'entête. Et comme un dernier défi à l'adresse des éléments, il prend place dans le jardin du cloître, plein ciel à égale distance des platanes séculaires. Nul ne sait ce qui se sera dit à ce moment dans cette adresse à Jupiter,

mais chacun constata que, libéré des grottes d'Éole, l'Aiglon souffla à nouveau sur les nuées, écarta les pluies, libéra le ciel. On vit croître les lieux, grandir la lumière, apparaître le ciel. Les indicateurs d'hygrométrie chutèrent. Tana voulut prendre le risque. Pascal Rondin acquiesça.

Un murmure courut alors l'assemblée des apeurés. Frédéric Deval forçait l'admiration. On retint sa lucidité, son audace, son influence, sa parole performative. Frédéric Deval était un constructeur de mondes.

Un parcours atypique

Le parcours atypique de celui qui, de 2002 à 2016, aura porté le programme musical de création transculturelle à la Fondation Royaumont commence par des études à l'Institut d'études politiques de Paris suivies d'un diplôme en droit public de l'Université Paris II et d'un début de carrière au sein du groupe Péchiney qui, au fond, ne sera pas de son appétence. Son engagement est ailleurs, pétri de sa rencontre avec l'Andalousie et ses porteurs de tradition. Il va vers les inventeurs des nouvelles formes de *cante jondo* – les sœurs Utrera, Carmen Linares, Inès Bacan parmi d'autres – et s'efforce de déconstruire tous les stéréotypes.

En expert de la culture hispanique désormais, Frédéric Deval crée avec Francisco de La Rosa en 1979 la première *peña flamenca* en France, produit sur ce thème des émissions pour France Musique et France Culture, et il

crée la collection de disques Flamenco Vivo chez Auvidis (devenu Naïve), pose les premières pierres d'un festival de l'abbaye de Fontfroide, publie aux éditions Aubier l'essai *Le Flamenco et ses valeurs*. Il a abandonné en 1988 sa carrière industrielle.

Il rejoint la Fondation Royaumont en 1998 comme directeur exécutif du Cerimm de Marcel Pérès. Il était porteur d'une inquiétude forte sur le lien entre musique de tradition orale et musique d'écriture. Il cherchait à effacer la dichotomie. Une contribution majeure parue l'année suivante dans la revue *Travées* en porte trace³¹. Il y pilote le programme de l'Année du Maroc : une centaine d'artistes et d'intervenants, dont 80% d'artistes marocains, 3 568 spectateurs présents, 8% d'augmentation de l'audience. Cette dynamique témoigne d'une demande sociale à laquelle la Fondation Royaumont se montre attentive. Frédéric Deval met alors son énergie de bâtisseur au service d'un département des musiques orales et improvisées. Il réalise son ambition de rappeler, au cœur d'une fondation qui a fait des musiques de tradition écrite le cœur de son activité de création et de formation, que la très large majorité des traditions musicales de nos mondes culturels sont des musiques orales. Il initie et développe des créations musicales issues de croisements musicaux dont la mondialisation ne cesse d'accélérer la mise en commun. En 2013, l'intitulé devient Programme de

Musiques Transculturelles. Initié avec le saxophoniste Jean-Marc Padovani et les musiciens roumains de la Dobrogea ce programme aura pour grand principe de proposer à des musiciens venus d'horizons divers de séjourner à l'abbaye pour «créer de l'inédit», et que de la rencontre de ces porteurs de tradition orale naisse une musique nouvelle qui vienne non pas de la juxtaposition des savoir-faire mais de leur association en un processus dynamique de création. Transculturelle, donc.

L'exception est sa manière d'être. Il met toute sa force de conviction au service de la construction de situations inouïes, il met son savoir-faire de bâtisseur au service d'un monde de rencontres qui déplace la reproduction du même pour créer de l'inédit. Il s'y emploie, aussi, en mobilisant l'alaçrité de sa plume. Sa vie durant, Frédéric Deval n'aura en effet cessé d'écrire : des arguments, des manifestes, des projets, des présentations de programmes, des notices de concerts, des pochettes de disques, des notes critiques, des articles de presse, des articles dans des revues scientifiques. Chroniqueur de son temps, idéaliste entêté, il assumait pleinement cette force auctoriale de l'opérateur culturel engagé qu'il fut. Il sut la nourrir d'un dialogue incessant avec le monde des sciences sociales, notamment dans le partenariat privilégié qu'il aura construit, à l'aube des années 2000, avec l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et que j'aurai eu le bonheur d'accompagner.

Les livres des fondations

Trois ouvrages d'importance jalonnent la production écrite de Frédéric Deval. Publié en 1989 par les éditions Aubier, *Le Flamenco et ses valeurs* marque ce moment séminal où F. Deval fait de la musique le moteur de son existence et de «l'esprit du Flamenco» son viatique. Préfacé par le compositeur Maurice Ohana, le livre révèle aux *aficionados* l'étendue encyclopédique des connaissances de son auteur. C'est l'un des premiers ouvrages dédiés en propre au flamenco. Son succès est tel, qu'il est réédité trois ans plus tard et vient occuper une place de toute première importance dans le monde de la recherche ethnomusicologique. Ici, F. Deval exprime sa passion d'une vie mais ce que l'on comprend, à la lecture rétrospective de son livre, c'est qu'il pose ici le lien qui va s'établir avec une force d'évidence à mesure de son engagement dans les mondes de la culture et qui tient à cette façon très particulière dont cette «manière d'être flamenca» va guider sa propre action et lui permettre d'inventer de nouveaux chemins pour une politique culturelle qu'il ne concevait pas autrement que comme un vecteur d'innovation sociale. Frédéric Deval pose aussitôt après un deuxième jalon de sa production bibliographique en recentrant son attention du flamenco vers le cante jondo qui occupait déjà ses publications des années quatre-vingt. Ce deuxième livre est un hommage collectif au chef d'œuvre de Federico García Lorca *Llanto*

por Ignacio Sanchez Mejías : de Federico García Lorca à Maurice Ohana. L'ouvrage paraît en 1992 aux éditions Actes Sud. Ici, musiciens et musicologues tracent ce cheminement des processus de création qui conduit de ce poème du deuil, que Lorca écrivit en 1934 à l'occasion de la mort du torero Ignacio Sánchez Mejías, à l'Oratorio pour récitant, baryton, chœur féminin et petit orchestre que Maurice Ohana compose peu après son retour à Paris et crée à l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne le 22 mai 1950 sous la direction de Georges Delerue. L'ouvrage que dirige Frédéric Deval porte sur l'intertextualité à l'œuvre dans les multiples formes d'appropriation inventive qui tracent ce cheminement de la création. Pour F. Deval, il « est devenu difficile, en Espagne comme ailleurs, de parler sans artifice d'un poète dont le destin de martyr va parfois jusqu'à éclipser l'authentique génie, et dont les caractéristiques – « andalouse », « tragique » ou « gitane » – ont été si ressassées qu'il s'y attache aujourd'hui une collante couche de kitsch ». Frédéric Deval savourait les phonèmes qui claquent.

L'ouvrage rebat les cartes, déconstruit les stéréotypes, interroge le geste créateur, interroge aussi l'instauration d'une référence commune, la façon dont le chant funèbre est entré dans nos référents culturels partagés. Quelle est donc cette influence qui relie le Llanto de Lorca à celui d'Ohana ? La notion d'influence, ici, est centrale. La façon dont Frédéric Deval conçoit cette

notion entre en résonance avec les travaux que mènent, au même moment, les musicologues qui travaillent sur la généalogie des œuvres. À ceci près que Frédéric Deval construit la notion à rebours des idées reçues.

Lorsqu'on repère l'influence de Chopin chez Rachmaninov, ou de Wagner chez César Franck, par exemple, la justification se fait en recherchant des traces de l'un dans les œuvres de l'autre. Le mécanisme est à quatre instances : (i) quelqu'un évalue l'apparement (ii) d'un individu (instance du renvoi) avec (iii) un autre individu (instance de référence), (iv) devant un témoin. Selon l'ethnomusicologue Jacques Cheyronnaud, qui étudie le cas César Franck dans la façon dont un art « éminemment français » se constitue dans la période 1870 – 1930, décider de « l'influence-de » pourrait recouvrir un processus global : « de sélection (choisir, en référence, Wagner ou un déterminisme germanique), de positionnement (en instruisant un apparement entre Franck et les références précédemment signalées), d'adresse et de qualification, en programmant la décidabilité d'un interlocuteur (l'auditeur, par exemple) sur l'intention que l'on « veut » avoir en affirmant de tels apparements : promouvoir ou disqualifier. Il s'agirait donc, comme opération de qualification, tout à la fois d'un mode de classement et d'un mode d'appréciation »³². Cependant, l'argument de cette épreuve de qualification réside tout entier dans

la partition, site ultime de l'imputation d'influence, preuve de l'emprunt. Cette construction repose ainsi sur une analyse de contenu exclusivement, qui a pour effet d'effacer l'épaisseur des pratiques. À la fin des années quatre-vingt-dix pourtant, la musicologie cherche précisément de nouveaux chemins. Elle insiste sur l'historicité de l'écoute, la créativité de l'interprète, l'infrastructure sociale des dispositifs musicaux. Cependant, le geste de composition musicale, lui, demeure un impensé, il est pris dans les rets d'analyses mécanistes. Or, en déplaçant son attention du texte vers la pratique, Frédéric Deval bouscule l'édifice de savoir, prend le questionnement à rebours. Et là où la musicologie compositionnelle cherche à construire des généalogies, à instaurer des continuités, il use de la notion d'influence pour introduire des ruptures, fabriquer de l'inédit, chercher ailleurs que dans le texte une grammaire des comportements musiciens. Pour Frédéric Deval, les catégories instituées ne peuvent pas être appréhendées sans une prise en compte des processus d'institution des catégories, et c'est ce qui fait la force auctoriale de la programmation culturelle et tout l'intérêt de sa démarche : s'engager sur « un cheminement long qui permet des voies nouvelles pour la création musicale »³³.

Le troisième ouvrage est celui de la période Royaumont de Frédéric Deval. C'est le plus connu des habitués de l'institution. C'est un beau livre publié

en 2005 chez Créaphis, qui n'est autre que le catalogue de l'exposition *Scènes de Rencontre* présentée dans le cloître de l'abbaye en 2005 par le photographe Gilles Abegg. Cette exposition tient en une série de portraits que l'artiste a réalisés à mesure de sa fréquentation d'une multiplicité de rencontres interculturelles, depuis le *Mahabharata* de Peter Brook (Avignon déjà, 1985) jusqu'aux Rencontres chorégraphiques internationales de Saint-Denis. Il porte un titre qui, sans doute, aurait rebuté plus d'un éditeur, mais qui pourtant, par capillarité, est devenu un référent commun à l'ensemble de celles et ceux qui fréquentent l'abbaye : Royaumont est le seul lieu au monde où Buenos Aires est à vingt mètres de Téhéran.³⁴ Ce titre fut soufflé par le bandonéiste argentin Dino Saluzzi, Frédéric Deval rédige l'ensemble du livre.

Le livre que vous venez d'ouvrir est ainsi le quatrième ouvrage de son auteur. Il s'agit d'une publication posthume qui rassemble aussi bien des articles publiés dans des revues culturelles que des notes internes, des programmes d'action culturelle, mais aussi des notices discographiques, des présentations de concert, des critiques. Édités par Ghislaine Glasson Deschaumes, réunis avec le concours de Samuel Agard et moi-même, les textes publiés dans ce volume sont présentés en quatre parties. Chaque moment de son engagement d'opérateur culturel se trouve ainsi étayé sur un corpus de textes qu'il a rédigés lui-même. Cette pensée textuaire

chargée de nourrir sa propre action culturelle renseigne sur la façon dont Frédéric Deval aura élaboré son propre moteur d'action. Car son très haut degré d'engagement dans cette pensée par l'écriture a pour conséquence de faire aussi de l'ensemble de ces écrits une source privilégiée pour la connaissance d'un moment cardinal des politiques culturelles du monde occidental à la charnière des XX^e et XXI^e siècles.

Une pensée textuaire

La publication de ces textes témoigne du soin méticuleux mis par Frédéric Deval à composer un itinéraire de vie qui soit en adéquation avec ses convictions humanistes. L'écriture est pour lui l'outil d'une mise en abyme, l'outil d'un travail en réflexivité, celui par lequel il interroge ce dédoublement qui fait de lui à la fois un homme de la pensée scripturaire et l'homme d'une action culturelle novatrice. Qu'elle prenne la forme d'une note de service, d'un programme de concert ou d'un ouvrage, l'écriture est, pour Frédéric Deval, l'outil d'une élicitation qui lui permet d'interroger, à distance et avec le temps pour allié, cette autre part de lui-même qui se dédie à la programmation culturelle, conçue comme un art du politique, si l'on veut bien considérer que politique, ici, renvoie à l'implication dans la vie de la cité et non aux clivages politiques.

Vite après son arrivée à Royaumont en 1999, il fonde le département Musiques orales et improvisées, qui se présente comme un laboratoire de

croisements musicaux. Il y donne autant d'importance aux musiques de tradition orale qu'aux musiques improvisées, au rap, au slam ou à l'écriture. Mais en 2001, la rencontre avec Kudsi Ergüner s'avère déterminante. Issu d'une famille de musiciens turcs, Kudsi Ergüner est un musicien soufi qui s'est installé à Paris en 1972 après avoir été nourri de l'enseignement musical et spirituel des grands maîtres de musique ottomane, au premier rang desquels son propre père. Il est l'un de ceux par qui le public occidental a connu les formes variées de musique ottomane et la musique soufie d'Istanbul. Mais Kudsi Ergüner est un chercheur insatiable. Il parcourt la Turquie, enquête en Inde, au Pakistan, observe, écoute, imite, s'approprie une multiplicité de styles musicaux. C'est pour Frédéric Deval la rencontre avec les maqâms, une rencontre fondatrice qui déplace son attention de l'Andalousie de tous les rêves et du Maroc vers le Moyen-Orient, la Turquie, l'Irak, l'Iran et le Bassin du Sistan qui mène vers l'Afghanistan, l'Inde et jusqu'au Xinjian : la route des maqâms.

À mesure des années, Frédéric Deval fait du maqâm le principe qui relie les pratiques musicales du monde arabo-musulman et du monde ottoman. Il en fait aussi le principe d'une *lingua franca* à même de créer des liens avec des musiciens turcs et grecs. Voici ce qu'il dit en ouverture du colloque «Maqâms et création» qu'il organise en 2005 à Royaumont avec l'ethnomusicologue syrien Christian Poché³⁵. Voici ce que

nous dit Frédéric Deval en ouverture de ce colloque de 2005 qui marqua durablement l'histoire des études sur le maqâm³⁶:

La question qui est posée dans «Maqâm et créations» est une question qui concerne aujourd'hui toutes les musiques de tradition orale dans le monde entier: comment être contemporain et comment renouveler les formes de l'esthétique musicale sans que l'héritage soit trahi? On observe que la structure des maqâms est une structure commune, sous des formes différentes, à un ensemble de cultures qui, *grosso modo*, sont celles liées à la civilisation musulmane des frontières de la Chine jusqu'au Maghreb, voire même jusqu'à l'Andalousie espagnole d'un côté et une partie de l'Europe orientale de l'autre côté, car cela correspond aux limites de l'expansion maximale de la civilisation musulmane. Un musicien marocain, à Rabat, comprend très bien ce que fait un musicien azéri à Bakou, un jouer de saz à Istanbul peut improviser un *taksim* avec un jouer de buzok, à Alep, ou un musicien de Samarcande comprendra très bien ce que fait un musicien égyptien. Pourquoi? Je schématise, Christian Poché pourrât rectifier: nous avons à faire, semble-t-il, à une famille de pensée musicale qui partage des structures laissées par l'histoire. Tout le cycle «maqâm et création» a une intention: c'est voir dans quelle mesure ce matériau

musical, des échelles de son qu'on appelle les maqâms, partagés dans tous les Orients musicaux, peut être un matériau fertile pour la création aujourd'hui. Ce sont les expériences musicales que vous entendrez pendant les concerts et le sujet de nos discussions et des interventions de ces deux jours.³⁷

Le cycle élaboré de cette manière aboutit à une série de quatre créations portées par des musiciens venus du Tadjikistan, d'Arménie et d'Iran, mais aussi de Syrie (Alep toujours) et du Liban. F. Deval, ici, ne cherche pas à unifier les esthétiques, les styles, ni même les propos. Il prend acte de cette diversité, bien loin d'en proposer un catalogue d'éléments caractéristiques, comme savent le faire les promoteurs des musiques du monde dont il se sera employé à contester le syntagme avec force³⁸, il semble dire à chacun: «Et maintenant, qu'avez-vous à vous dire?», puis «Qu'avez-vous à nous dire?». Sa force fut d'ériger cette grande diversité des expressions artistiques en opérateur de transversalité et d'innovation culturelle.

Frédéric Deval accompagnait ainsi chaque programme de création musicale d'un colloque ou plutôt, comme il préféra le nommer, d'un «atelier d'idées». En ouvrant les portes de l'abbaye cistercienne du XIII^e siècle au monde de la recherche en sciences sociales, il entretint l'échange, et cette quête d'une parole publique qui se porte caution de chaque mot.

Citons quelques événements qui jalonnent ce programme : *Le rythme de la parole* (2004), *Maqam et créations* (2005), *Du slam à l'Atlas* (2011), *Sleep Song* (2011), création sur la guerre USA/Irak présentée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *Interzone Extended* (2012/2013), fruit de la rencontre entre Serge Teyssot-Gay (guitare basse, France) et Khaled Aljaramani (oud, Syrie), *Wasl*, dirigé par Kamilya Jubran (oud, chant, Palestine-Israël) et *AlefBa* (2013) par Fabrizio Cassol (compositeur, Belgique) et le projet phare de 2014, *Oración*, partie intégrante du cycle *Cinq chants* dont la création à Avignon le 20 juillet 2014 fait la matière de notre exorde au point de rencontre entre deux grands chants monodiques, la saeta flamenca andalouse et l'adhan d'Alep (Syrie). Frédéric Deval invite Ahmed Essyad, Amir El Saffar, et Fawaz Baker, trois compositeurs des mondes arabes, à s'en inspirer pour composer trois œuvres inédites.

Dialogue avec les sciences sociales

En chaque occasion, un colloque construit en partenariat avec l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) se tient à fréquence annuelle dans les bibliothèques de l'abbaye, plus rarement dans la salle des Charpentres. Les communications et les échanges qui animèrent ces sessions furent entièrement transcrits. Chacun peut aujourd'hui les lire sur le site de la Fondation Royaumont³⁹. Grâce à

l'insistance mise par Frédéric Deval à éditer les communications et à noter le contenu des débats, ces centaines de pages transcrites documentent un moment exceptionnel de l'histoire des institutions culturelles européennes et la façon dont ici, à Royaumont, une politique nouvelle fut mise en œuvre au point de devenir un outil d'intelligence des enjeux géopolitiques des circulations musicales. C'est au point que des programmes de formation académique, en Allemagne notamment, ont repris l'intitulé des musiques transculturelles que Frédéric Deval avait élaboré à Royaumont⁴⁰. Que l'on en juge par les intitulés de quelques colloques dont on trouve la transcription intégrale en ligne :

- Musiques orales et migrations musicales (2000)
- Istanbul, un siècle de musique : de la métropole ottomane à la mégapole contemporaine (2002)
- Le Flamenco à la question (2002)
- Le Rythme de la Parole (2004)
- Maqams et création (2005)
- Musique, anthropologie, transculturalité : sur quelques croisements musicaux à Royaumont et en Europe (2006)
- *Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges* (2009)
- *Guerre et création artistique* (2011)
- Laboratoire Migrations et créations.

Pour que l'art ne devienne pas étranger (2016). Ces journées, mises en place par Julie Oleksiak après le décès de

Frédéric Deval donnèrent lieu à un numéro spécial de la revue du musée du Quai Branly, *Gradhiva*.⁴¹

Une musique transculturelle

Ainsi dans cette abbaye cistercienne des confins du Val-d'Oise, haut lieu des sciences humaines et sociales des années 1970, s'est-il fabriqué au cours des deux dernières décennies une musique inclassable menée dans un premier temps dans le cadre du Programme Musiques Orales et Improvisées (PMOI), puis, à partir de 2013, sous l'intitulé Programme des Musiques Transculturelles (PMT). D'un côté, Frédéric Deval est donc cet opérateur culturel qui, avec la famille Chemirani, avec aussi Kudsi Erguner, Dino Saluzzi, Ballaké Sissoko, Mike Ladd, Djiz, Marc Nammour, Fabrizio Cassol, Magic Malik, Zad Moutalka, Khaled Aljaramani, Kamilya Jubran, Médéric Collignon et tant d'autres construisit ce que le guitariste Serge Teysnot-Gay appela «une famille musicale» (*Le Monde*, 4 avril 2016). D'un autre côté, Frédéric Deval est ce chercheur travaillé par la passion et par l'inquiétude, qui fait de l'atelier d'idées l'instrument d'un entretien permanent avec le monde de la recherche en sciences sociales: Christian Poché, Danièle Hervieu-Léger, Jean-Loup Amselle, Abbas Baydoun, Mamadou Diouf, Jean-Louis Fabiani, Michael Werner, Jean-Charles Depaule, Franck Mermier, moi-même et, bien sûr,

Ghislaine Glasson Deschaumes.

Ces ateliers d'idées qui se déroulaient juste avant le concert ou juste après, à chaud, avaient pour objectif de présenter ou de commenter le concert, mais ils avaient pour objectif surtout d'interroger les pratiques de création musicale à partir d'un principe délibérément ingénu: faire se rencontrer à Royaumont des virtuoses porteurs de traditions, leur offrir de travailler ensemble sur un temps long rythmé par des accueils en résidence, puis présenter à Royaumont, mais aussi dans quelques festivals – Banlieues bleues à Saint-Ouen, Avignon, Aix-en-Provence, Villes des musiques du monde à Aubervilliers, Détours de Babel à Grenoble, Haizebegi à Bayonne, et encore à Rabat, au Caire ou à New York, ces créations musicales élaborées en commun, «transculturelles» donc.

Cette démarche cultivait la figure d'un musicien en précurseur d'un monde meilleur, partageant une manière de «faire société» qui soit ouverte à l'interculturalité, propageant un art bienveillant d'être ensemble, et ce souci permanent de participer à la consolidation d'un monde commun. Pour cette raison, jamais ce programme ne s'apparenta à la simple gestion d'un secteur d'activité qui aurait été hypothétiquement dédié aux «musiques du monde». D'une part, Frédéric Deval récusait avec force l'intitulé (cf. infra); d'autre part, au-delà des créations partagées, son ambition fut en effet

de capter l'attention des institutions partenaires, des mécènes associés et des publics cibles, afin de susciter de leur part une attitude d'écoute qui devienne enfin le moteur d'une action novatrice⁴². Lorsque Frédéric Deval évoque *Oración*, la résonance musicienne devient une allégorie de la vie sociale :

Dans le cadre de la création *Oración* (2014), Amir El Saffar a composé *Aswhaaq*, une pièce pour quatuor à cordes et voix sur des poésies d'Ibn'Arabi (*L'interprète des désirs*). Dans cette composition, le quatuor à cordes, une forme instrumentale canonique de la culture musicale européenne, entre magnifiquement en résonance avec les harmonies microtonales propres aux maqâms.⁴³

Dans toutes ces années, la grande force de Frédéric Deval vient de sa capacité à prendre au sérieux l'ingénuité du projet, son ambition irénique, la passion collaborative dont il témoigne. C'est de cette manière qu'il marque l'histoire de la programmation culturelle occidentale, en inventant les « musiques transculturelles » certes, mais en inventant surtout de nouveaux usages sociaux, donc politiques, de la musique. Chacune de ces actions est pour Frédéric Deval l'occasion de confronter l'idéal des musiciens à des configurations sociales, stratégiques, diplomatiques qui disent l'âpreté du monde.⁴⁴

La programmation musicale comme viatique

Dès lors, le volume que vous tenez en

main se présente comme une analyse cardinale de l'action culturelle dans nos sociétés contemporaines. Il témoigne d'une pensée disruptive qui vient se situer dans un monde des interactions ordinaires porteur d'interrogations : comment mobiliser la musique pour affronter des situations de violence ? Peut-on concevoir que des rencontres musicales agissent sur un monde qui se construit par ailleurs sur un mode belliciste ? Les acteurs culturels feraient-ils semblant de croire à leurs discours comme les Grecs de Paul Veyne croyaient en leurs mythes ou mon fils au Père Noël : pour nous faire plaisir⁴⁵ ? Ou pour se forger de bonnes raisons d'agir comme ils agissent ? Ou pour nourrir l'équivocité du lien supposé entre action altruiste et vertu morale ? Suffit-il en effet qu'un opérateur culturel invite des combattants américains et irakiens, ennemis sur les terrains d'opération, à élaborer ensemble *Sleep Song* (2011) à Royaumont pour sceller une réconciliation des pays en guerre ? Dans le programme de salle de *Sleep Song* que vous pourrez lire dans son intégralité dans ce livre, Frédéric Deval cherche à nous en convaincre :

Sleep Song (2011) a une résonance politique directe avec la guerre d'Irak, avant les bouleversements récents dans les pays arabes. Croisement de poèmes slamés ou performés, construits à partir d'interviews réalisées par le poète et performeur Mike Ladd auprès de vétérans américains, des poèmes

de l'Irakien Ahmed Abdul Hussein et du vétéran américain Maurice Decaul, *Sleep Song* est porté par un tissu musical composé par Vijay Iyer, pianiste américain d'origine indienne, Serge Teyssot-Gay, guitariste et compositeur français, et Ahmed Mukhtar, joueur d'oud de la diaspora irakienne.

Le questionnement se poursuit *ad infinitum*. Suffit-il de faire se rencontrer les proférations poétiques de Marc Nammour et les musiciens touareg de Tinariwen, qui ont troqué leurs kalachnikovs pour des guitares électriques, pour sceller la rencontre de la parole slam et de toutes les révoltes⁴⁶? De convoquer Kamilya Jubran et sa création *Wasl* pour réconcilier les Palestines, ou de programmer un tentaculaire *Oración* avec les festivals d'Avignon et d'Aix-en-Provence pour réactiver l'idéal d'une al-Andalus fantasmée en carrefour des

trois cultures, une al-Andalus érigée par Mahmoud Darwich en métaphore de la Palestine contemporaine: «Et à la fin nous nous demanderons: l'Andalousie fut-elle Là ou là-bas? Sur la terre... ou dans le poème⁴⁷?»

Frédéric Deval nous met au défi de ce questionnement, que l'on soit musicien, opérateur culturel, responsable politique ou que l'on ait installé son atelier du monde du côté de la recherche en sciences sociales. Ne rien lâcher, telle est cette injonction nous adresse dans les pages qui viennent, comme un rappel à nos idéaux, à nos engagements, à une critique en éveil qui soit le moteur de nos vies comme elle fut celui de sa propre existence. Vous la rencontrerez à chacune des pages de cet ouvrage, sous de multiples formes mais toujours dans ce style qui fut le sien, porté par cette «parole loyale, qui habite le sens, comme la voix juste habite la mélodie»⁴⁸.

Notes

30 - Ce texte est une reprise inspirée du texte rédigé par Denis Laborde pour le livre de Frédéric Deval *Petites géométries de l'expérience musicale* (Paris, Créaphis, septembre 2023). Haizebegi remercie la Fondation Royaumont et les éditions Créaphis d'avoir autorisé la reprise de ce texte dans le cadre du Livre #10 du festival Haizebegi.

31 - F. Deval: «Pour une rencontre entre musiques orales et musiques écrites», *Travées*, 1999: 29-31.

32 - Jacques Cheyronnaud, ««Éminemment français»», *Terrain* [En ligne], 17|1991, mis en ligne le 19 août 2014, consulté le 19 janvier 2023. URL: <http://journals.openedition.org/terrain/3016> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/terrain.3016>

33 - Entretien avec Florence Gluckman à propos du programme, 14 septembre 2014 : <https://vimeo.com/106660386> Sur la question des catégories, on lira avec grand intérêt sa contribution à la revue *Mouvement* : « Musiques : la fin des catégories ? », *Mouvement*, no 52, 2009 : 70-73.

34 - Gilles Abbeg, Frédéric Deval, *Royaumont est le seul lieu où le monde où Buenos Aires est à vingt mètres de Téhéran*, Créaphis, 2005.

35 - Christian Poché (1938-2010) est un ancien membre de l'Institut des Musiques Traditionnelles de Berlin. Il vit désormais à Paris où il est une figure cardinale de l'ethnomusicologie à l'Institut du Monde Arabe. Membre du comité des collections discographiques Ocora et de la collection Unesco, Christian Poché est en outre producteur à Radio France et sa collaboration avec Royaumont est de longue date.

36 - Lire le compte rendu très documenté que rédige le journaliste musical François Bensignor dans le numéro 1258 de la revue *Hommes & Migrations* (2005 : 130-136) : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2005_num_1258_1_4411

37 - La transcription des communications présentées lors de ce colloque est consultable en ligne sur le site de la Fondation Royaumont : <https://www.royaumont.com/centre-pour-les-artistes/bibliotheque-et-ressources/colloques/#2001>

38 - F. Deval, « Les musiques du monde sont mortes. Vive le monde des musiques ! », *Mouvement*, n° 48, 2008 : 122-125.

39 - La transcription des colloques sur le site de la Fondation Royaumont : <https://www.royaumont.com/centre-pour-les-artistes/bibliotheque-et-ressources/colloques/>

40 - Ainsi le programme « Transkulturelle Musikwissenschaft und historische Anthropologie der Musik » (Musicologie transculturelle et anthropologie historique de la musique) de l'Université Humboldt de Berlin.

41 - *L'idéal du musicien et l'âpreté du monde*, Denis Laborde, éd., Gradhiva, 31, 2021.

42 - Voir, de ce point de vue, la thèse d'anthropologie sociale de Julie Oleksiak, « Des musiques du monde à Royaumont : fabrication de la diversité et programmation de rencontres dans une institution culturelle », thèse de doctorat, Paris, EHESS, soutenue le 28 janvier 2020.

43 - <https://www.royaumont.com/evenement/amir-elsaffar-tana-string-quartet-khaled-el-hafez/>

44 - Voir l'hommage dans Denis Laborde (éd.), *L'idéal du musicien et l'âpreté du monde*, Gradhiva, Paris, musée du quai Branly, n°31, 2021.

45 - Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

46 - Création *Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse*, en 2017 à Royaumont.

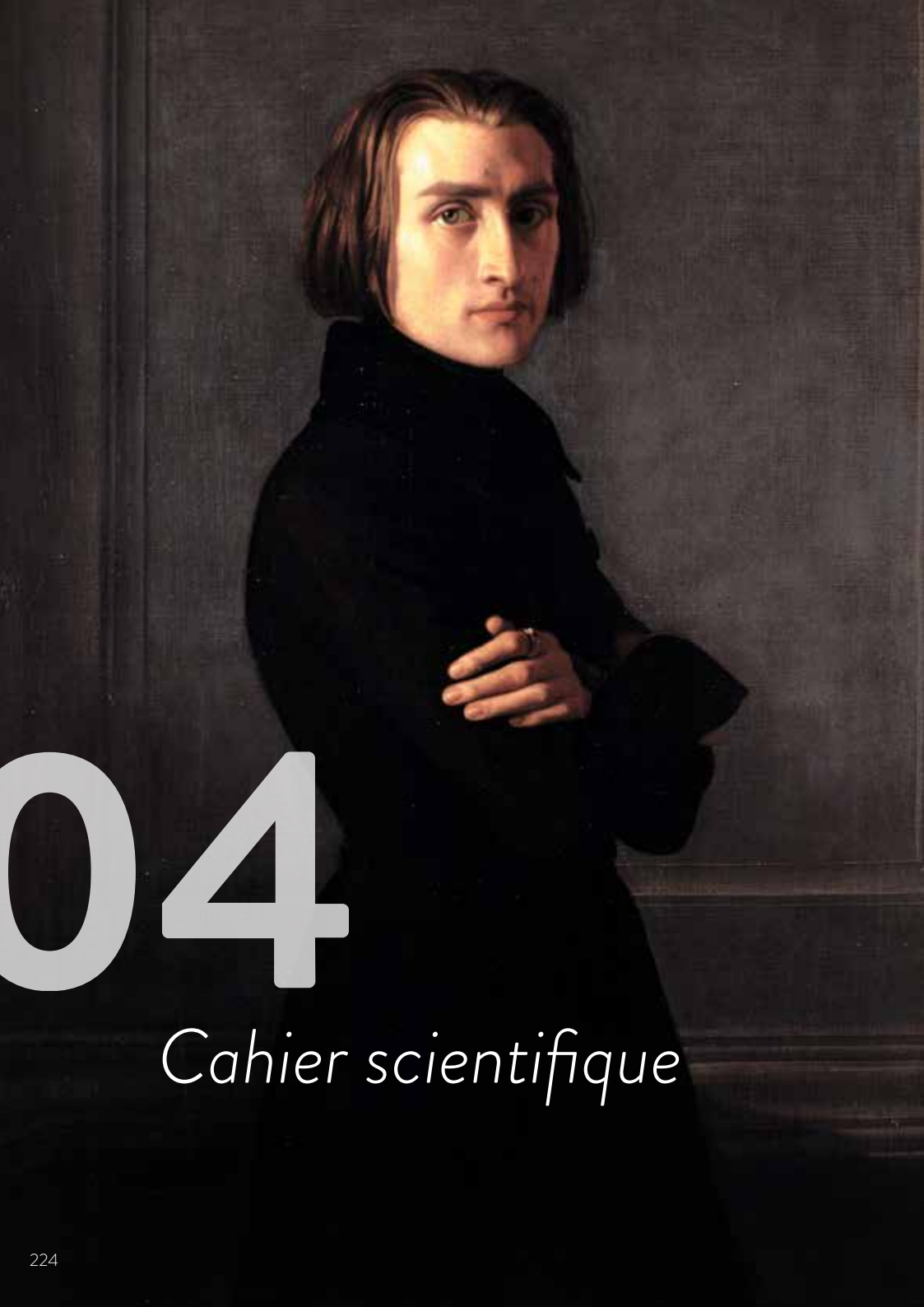
47 - *La terre nous est étroite et autres poèmes* : 1966-1999, trad. de l'arabe (Palestine) par Élias Sanbar, Paris, Gallimard, 2000 [Chant 1].

48 - Jean Starobinski, Préface à Philippe Jaccottet, *Poèmes 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971.



Denis Laborde

Denis Laborde est anthropologue, directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS, médaille d'argent 2020 du CNRS. Ses travaux portent sur l'improvisation (*La Mémoire et l'Instant*), sur le blasphème (*Bach à Leipzig, vendredi saint de 1729*; *The unbearable sound*, MIT Press), sur les lieux de musique et la musique en situation de migration forcée (*Institut Convergences Migrations*, CNRS, Columbia University de New-York). Il a coordonné *Le Cas Royaumont* (Creaphis, 2014) et publié *L'idéal du musicien et l'âpreté du monde* (Gradhiva, Musée du Quai Branly). Il a piloté avec Frédéric Deval le programme Royaumont – EHESS. Il coordonne aujourd'hui l'International Research Network du CNRS « Of what is music capable in situation of forced migration » qui réunit 10 laboratoires de recherche internationaux. Il est directeur du festival Haizebegi.

A portrait of a young man with dark, wavy hair and light-colored eyes, looking slightly to the right. He is wearing a dark, high-collared coat. His right hand is visible, resting on his chest, and he is wearing a ring on his ring finger. The background is a dark, textured wall.

04

Cahier scientifique

Depuis sa création en 2014, Haizebegi fait de la musique un outil pour analyser la vie sociale des sociétés humaines. Pour cette raison, *Le Livre du Festival*, qui accompagne chaque année le festival, n'est pas un simple relevé de manifestations : c'est un Livre de plus de 300 pages qui contient un Cahier scientifique dont la vocation est de porter à la connaissance du plus grand nombre les recherches scientifiques conduites au CNRS et dans diverses structures de recherche afin d'analyser notre monde à partir de ses pratiques musicales et du lien social que ces pratiques musicales permettent de construire. Ce cahier a vocation à publier les recherches les plus récentes et à devenir une revue de référence dans le monde des publications scientifiques de rang international.

Sept contributions composent ce Cahier scientifique :

1. Que signifie la Journée internationale de la femme pour les femmes

d'Afghanistan ?, Parwana Paikan, Ministre conseiller, ambassade d'Afghanistan en France [article paru dans *Le Monde*, édition électronique, le 8 mars 2023], p.226

2. Ukraine, an II. Introduction, Hamit Bozarslan & Anne-Lorraine Bujon [préface au dossier *Ukraine, an II* de la revue *Esprit*, mars 2023] p.230

3. Les pratiques artistiques aux espaces-frontières, entre « lieux d'oppression et d'autonomisation » : du camp de Moria à Athènes, Sofia Bencherif p.234

4. L'orchestre Klänge der Hoffnung de Leipzig. Mise en musique des enjeux postmigratoires allemands, Marie de Nicola p.256

5. Un Noël blanc. Espaces sonores européens sur les marchés de Noël berlinois, Nepomuk Riva p.264

6. La fabrique des virtuoses : Une ethnologue dans les classes de piano du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), Sanhita Saha p.278

7. Enquête autour de la Sonate en Si mineur de Liszt : Quant à la mesure 153 arrive cet étonnant « Cantando espressivo », Bruno Moysan p.292



Mme Parwana Paikan est ministre conseillère à l'Ambassade de la République islamique d'Afghanistan à Paris, qui récusé le gouvernement taliban. Elle est ancienne directrice générale adjointe de la direction des droits de l'homme et des affaires internationales des femmes au Ministère afghan des affaires étrangères. Désormais, elle vit en France. Le 8 mars 2023, à l'occasion de la Journée des Femmes, elle a publié dans l'édition électronique du *Monde* le texte suivant. Nous remercions le journal *Le Monde* d'avoir autorisé la reprise de ce texte dans ce Livre #10 du festival Haizebegi.

Parwana Paikan

Que signifie la Journée internationale de la femme pour les femmes d'Afghanistan ?

Le mercredi 8 mars 2023, le monde entier célèbre la Journée internationale de la femme. Dans le même temps, la 67^{ième} session de la Commission des Nations unies sur le statut des femmes (CSW) se réunit du 6 au 17 mars 2023 à New York sur le thème : « Innovation et évolution technologique, et éducation à l'ère du numérique aux fins de la réalisation de l'égalité des sexes et de l'autonomisation de toutes les femmes et de toutes les filles ». Lors de cette session, le Thème de l'évaluation porte sur les « Problèmes à résoudre et possibilités à exploiter pour parvenir à l'égalité des sexes et à l'autonomisation des femmes et des filles en milieu rural (conclusions concertées de la session de 2018) ». Dans cette même dynamique, les États membres des Nations unies organisent des événements, des tables rondes, des débats politiques, des discussions sur l'égalité pour marquer

cette Journée internationale de la femme.

Il est pourtant un pays dans lequel, depuis le 15 août 2021, être une femme est considéré comme un péché, voire un crime : l'Afghanistan.

Le 15 août 2021, l'Afghanistan a cessé d'être une république démocratique pour devenir un repaire de terroristes. Depuis la prise de pouvoir par les Talibans, l'Afghanistan a changé de couleur. C'est aujourd'hui un pays brun dans lequel la population vit dans les pires conditions, où les femmes et les filles souffrent. Depuis la prise de Kaboul, la *République* est devenue *Émirat islamique d'Afghanistan* dirigé par le leader suprême des Talibans, le mollah Hibatullah. La Constitution du 3 janvier 2004, élaborée sous le premier mandat du président Hamid Karzai et dont le Préambule garantissait l'observation de la Charte des Nations

unies et de la Déclaration universelle des droits de l'homme, a été gelée. Comme tout pouvoir dictatorial, les Talibans gouvernent par décrets, des décrets qui visent pour l'essentiel à maintenir les femmes dans une condition ancillaire.

Alors que l'Article 22 de la Constitution de 2004 proclamait que « Les citoyens de l'Afghanistan, hommes et femmes, ont des droits et des devoirs égaux devant la loi », les Talibans ont annoncé au mois de mars 2022 l'interdiction des écoles secondaires pour filles et ont privé près de 3,5 millions d'adolescentes afghanes d'éducation. Quelques mois plus tard, le 20 décembre 2022, ils leur interdisaient l'accès aux universités publiques et privées. Ce n'est pas tout.

Le 7 mai 2022, ils avaient rendu obligatoire le port du voile intégral en public, avant d'interdire aux femmes et aux jeunes filles d'aller dans les parcs, dans les bains publics et de voyager seules. Ils leur imposent aujourd'hui de porter un masque lors des émissions de télévision, recommandent de fouetter les jeunes filles et les femmes qui porteraient des jeans, leur interdisent de travailler avec des ONG et arrêtent, frappent et torturent celles qui se tiennent debout, devant eux, et clament leurs droits.

Les ministères n'ont pas échappé à ces changements radicaux. Des milliers d'employées ont été licenciées, parce qu'elles étaient des femmes, d'autres travaillent depuis chez elles, d'autres enfin sont priées d'envoyer un homme de leur famille travailler à leur place.

Le « Ministère afghan des Affaires féminines », pierre angulaire du précédent gouvernement, a été dissout le 17 septembre 2021 et remplacé par un « Ministère de la Promotion de la vertu et de la Prévention du vice ».

Je veux témoigner ici de la lutte exemplaire des femmes et des filles afghanes, seules, oubliées, victimes de toutes les formes de violence, physiques, sexuelles, psychologiques, financières, sociales, spirituelles. Près de deux millions de femmes afghanes sont totalement exclues de toute vie sociale.

Si la Journée internationale de la femme du 8 mars a perdu son sens en Afghanistan, le mois de mars reste cependant important : le 21 mars est le *Norouz*, le nouvel an afghan. C'est aussi le mois de la réouverture des écoles. Cette année, les filles et les femmes d'Afghanistan savent que les portes des écoles et des universités resteront fermées pour elles. Cette mesure viole leur droit à l'éducation, certes, elle les empêche de réaliser leur potentiel et d'accéder à une vie heureuse, mais elle les expose en outre à un risque accru de mariage précoce, de grossesse précoce, de violence et d'abus perpétrés.

Au cours des vingt dernières années, il n'était certes pas facile d'être femme en Afghanistan. Je peux témoigner qu'il fallait beaucoup de courage et d'énergie pour se convaincre que l'on est capable d'assumer les mêmes responsabilités que les hommes, et de le faire peut-être mieux. Mais l'espoir était là, les femmes afghanes voyaient leur avenir dans leur

pays, elles avaient la parole et près de 30% des fonctionnaires étaient des femmes. Nos filles étaient libres d'aller à l'école, les femmes étaient présentes dans tous les secteurs de la société et les célébrations du 8 mars se déroulaient dans le respect et la dignité.

Dans la situation de sidération dans laquelle nous sommes tous plongés depuis le 15 août 2021, la France active les leviers de la diplomatie de l'aide humanitaire. C'est appréciable bien sûr, mais elle peut faire plus, au titre de son rayonnement international. Au cours des vingt dernières années, une nouvelle génération de dirigeants

afghans, hommes et femmes, a grandi, étudié et travaillé dur afin que leur pays tende vers l'égalité des sexes. Menacés de mort par le réseau Haqqani, ces femmes et ces hommes ont pris les chemins de l'exil. La France doit les aider à construire le socle d'un gouvernement légitime qui permette à l'Afghanistan de renouer avec une forme d'espérance. Il est vital de prévoir des politiques de long terme pour éviter une catastrophe terroriste mondialisée en provenance d'Afghanistan. Cela est possible, cela passe par l'écoute de ce que les femmes afghanes ont à vous dire.



Mme Parwana Paikan

est ministre conseillère à l'Ambassade de la République islamique d'Afghanistan à Paris, qui récusé le gouvernement taliban. Parwana Paikan est diplômée de la faculté de droit et de sciences politiques de l'université de Kaboul en 2006. En 2009, une bourse de la JICA lui permet de finaliser un master en sciences politiques avant d'étudier à l'Université de Tokyo au Japon. En 2012, elle rejoint le Ministère afghan des affaires étrangères en tant que directrice générale adjointe de la direction des droits de l'homme et des affaires internationales des femmes. À ce poste, elle a travaillé à la mise en œuvre du plan d'action national sur la résolution 1325 du Conseil de sécurité des Nations unies et les rapports sur la convention CEDAW. Elle est arrivée à Paris en 2019 comme Ministre conseillère. Depuis qu'elle a rejoint le projet de l'USAID soutenant l'éducation des filles et des femmes en 2007, Parwana Paikan est une voix forte des femmes afghanes.



Le 9 avril 2022 dans la ville ukrainienne de Borodyanka, un violoniste joue en hommage aux victimes des bombardements. Photo : David Peinadox

*Hamit Bozarslan
& Anne-Lorraine Bujon*

Ukraine, an II

Alors que la guerre en Ukraine entrait dans sa deuxième année, la revue Esprit consacrait son numéro du mois de mars 2023 à « l'inquiétante tentation de la tenir à distance », comme si les « vraies » guerres, celles qui engagent autant les régimes politiques que les sociétés, appartenaient seulement au passé. L'ambition de ce dossier, coordonné par Hamit Bozarslan et Anne-Lorraine Bujon, était à la fois d'interroger la nature et les formes précises de ce conflit, de l'affrontement interétatique classique à la guerre hybride, économique et technologique, et de rappeler que la cité démocratique doit se saisir et débattre de l'enjeu de la guerre, qui la concerne au premier chef. Nous remercions Hamit Bozarslan et Anne-Lorraine Bujon de nous avoir permis de reproduire ici le texte de leur introduction à ce précieux dossier, et nous remercions la rédaction

de la revue Esprit d'en avoir autorisé la reprise dans ce Livre #10 du Festival Haizebegi.

À mesure que la guerre en Ukraine s'inscrit dans le temps long se profile la tentation de la tenir à distance, en laissant à la seule classe politique ou à l'expertise militaire sa prise en charge. Il est urgent au contraire de regarder cette guerre en face, de prêter attention à la violence du régime russe, d'en constituer les archives et de la replacer dans une perspective historique. Il en va d'un devoir de témoignage et de vérité. Pensée comme une « opération militaire spéciale » qui devait se terminer, en quelques jours seulement, par le renversement de la présidence de Zelensky et la prise de contrôle d'une grande partie du pays, à commencer par la capitale Kiev, la guerre en Ukraine entre dans sa deuxième année, et

pourrait bel et bien s'inscrire dans le temps long.

Cette guerre est avant tout révélatrice des dénis des démocraties, qui ont refusé, depuis une bonne quinzaine d'années, de prendre au sérieux la parole du régime russe, qui ne se contente pas de faire la guerre, mais l'annonce par avance et la prépare. Elle est ensuite un test pour le courage démocratique. Si, contre toute attente, les démocraties ont pu constituer un front uni, celui-ci menace périodiquement de se fissurer, droite et gauche souverainistes convergeant parfois pour inviter à une capitulation humiliante devant le maître du Kremlin. Elle est encore et surtout une épreuve pour la population ukrainienne que sa résistance honore parmi les nations mais qui, paralysée par la destruction systématique des infrastructures civiles du pays, vit dans sa chair ses blessures. Elle marque enfin une page noire pour les forces démocratiques en Russie, déjà stigmatisées depuis de longues années, qualifiées de « *mouchérons* » par Vladimir Poutine, mais qui ne baissent pas les bras pour autant.

Après le moment de stupeur qui a suivi l'invasion, puis une vague d'indignation et de solidarité avec le peuple ukrainien, la guerre semble être désormais intériorisée par les opinions publiques démocratiques. Trop souvent, la tentation demeure pourtant de tenir le sujet à distance, comme si la guerre ne pouvait être prise en charge que par les seules instances politiques et l'expertise « géostratégique » ou militaire. Comme

si les « vraies » guerres, qui engagent les régimes politiques tout autant que les sociétés et leurs représentations nationales, appartenaient au passé ou qu'elles étaient nécessairement appelées à disparaître¹. Qu'il soit ou non un signe de confiance, ce dessaisissement nous paraît inquiétant, parce qu'il montre que la cité démocratique ne débat plus des enjeux qui la concernent directement, aussi bien en matières politiques et éthiques qu'en matières économiques et écologiques. De plus, l'histoire des deux derniers siècles nous l'enseigne amplement : aucune cause juste sur le plan international ne peut être durablement défendue sans le soutien des opinions publiques au cœur des démocraties.

Aucune cause juste sur le plan international ne peut être durablement défendue sans le soutien des opinions publiques.

C'est pourquoi il importe tant, comme nous y invitent les différents auteurs de ce dossier, de maintenir une attention à la nature et aux formes précises de la guerre dans toute son horreur, de constituer les archives des crimes de guerre massifs que le Kremlin commet délibérément, mais aussi de tenter d'expliquer cette guerre en la replaçant dans une perspective historique. En faisant varier les échelles de temps, on peut en effet la situer dans l'histoire de l'espace post-soviétique, mais aussi établir les liens qu'elle entretient avec le darwinisme social du passé, avec les thèmes d'« espace vital » et de « la mort

comme condition de régénérescence» que prônaient les nationalismes qui ensanglantèrent l'Europe entre 1870 et 1945. Établir des repères dans l'espace et dans le temps, c'est aussi lutter contre les nouvelles formes de guerre informationnelle qui viennent se combiner à celles des bombardements, des tranchées et des chars, misant sur la saturation de l'espace médiatique et la manipulation des consciences. C'est encore insister sur le fait que, si nombre de guerres procèdent d'un désir de revanche sur le passé, elles sont aussi

l'occasion de déterminer notre avenir.

Il y a un an, le philosophe ukrainien Constantin Sigov nous invitait à «*dire le vrai*», et à le diffuser pour informer et éveiller les opinions publiques². Contre le régime poutinien, qui raconte à son opinion publique et à ses soutiens au sein des démocraties qu'il fait face à une «*guerre imposée*», à une «*guerre d'agression*» de «*l'Occident collectif*» contre la Russie, ce devoir de vérité s'impose plus que jamais comme une urgence.



Hamit Bozarslan

Docteur en histoire (EHESS, 1992) et en sciences-politiques (Sciences-Po, Paris, 1994), Hamit Bozarslan est directeur d'études à l'EHESS. Ces thèmes de recherche portent sur la question kurde, la sociologie historique et politique du Moyen- Orient et de la Turquie, les régimes anti- démocratiques du XXI^e siècle et les révolutions de droite radicale aux XX^e et XXI^e siècles. Il est l'auteur de *Le temps des monstres, monde arabe 2011-2021* (Paris, CNRS, 2022), *L'anti-démocratie au 21^e siècle* (Paris, CNRS, 2022) and *Crise, Violence, dé- civilisation. Angles morts de la cité* (Paris, CNRS, 2019). Il vient de publier *Ukraine, le double aveuglement* (Paris, CNRS, 2023).



Anne-Lorraine Bujon

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure et agrégée d'Anglais, Anne-Lorraine Bujon a été directrice des programmes à l'Institut des hautes études sur la justice avant de rejoindre la revue *Esprit* en 2016 en tant que rédactrice en chef.



Sofia Bencherif

Les pratiques artistiques aux espaces-frontières, entre « lieux d'oppression et d'autonomisation » : du camp de Moria à Athènes

Les trajectoires des personnes exilées sont marquées par l'exposition aux multiples entraves qui se dressent à leur passage, aux contraintes de politiques migratoires qui participent à leur invisibilisation. Les pratiques artistiques, et notamment celles des arts vivants, peuvent au contraire ouvrir un espace de créativité qui permette d'exprimer des émotions, contribuant par là à la résistance et à la gestion des stress psychologiques et émotionnels engendrés par la migration (Andemicael, 2013). C'est ce que j'ai pu constater en assistant aux « *Women's Saturdays* » mis en place par l'ONG *Samos Volunteers*, sur l'île grecque de Samos¹.

Les « *Women's Saturdays* » sont des

après-midis au cours desquels le centre communautaire Alpha était réservé aux femmes. Diverses activités étaient organisées, et notamment la possibilité de danser. Une telle discipline artistique, au même titre que le théâtre ou la musique, semble constituer un véritable exutoire face à une réalité gorgée d'angoisse et de tensions.

Selon un rapport du Bureau régional de l'Organisation mondiale de la santé pour l'Europe, en 2019, les activités artistiques peuvent avoir des effets positifs sur la santé physique et mentale. Ces pratiques apparaissent comme un outil de renforcement du bien-être, de stimulation des fonctions cognitives, mais aussi de diminution de l'anxiété,

voire de la douleur. Awet Andemicael, dans un rapport établi en 2011 sur les activités artistiques dans les camps de personnes réfugiées, met également en avant le rôle « principalement positif » de ces pratiques, allant à l'encontre d'un sentiment d'impuissance souvent rencontré par les personnes résidant dans des camps.

Presque toutes les personnes rencontrées au cours du terrain de recherche sur lequel se base cet essai, bien qu'elles puissent le formuler de différentes manières, s'accordent sur le fait que la pratique artistique, la plupart du temps, « fait du bien ». À propos des ateliers de théâtre- performance du collectif *The Boat* à Lesbos et à Athènes, des cours de hip-hop du collectif *Hip Hop 4 Hope*, ou encore des *jam sessions rap/hip-hop* à l'école *Musikarama*, certaines personnes rencontrées évoquent une libération émotionnelle, une découverte de soi, de ses émotions et de son corps, un « partage de son monde intérieur », ou encore un moyen d'avoir un but, de se concentrer sur une pratique, et par là, ne plus se focaliser sur les difficultés quotidiennes auxquelles elles peuvent être confrontées. Il s'agit alors d'essayer de saisir les mécanismes que soutiennent les arts vivants dans ces cas précis, en allant au-delà d'une vision essentialisée de la pratique artistique qui serait intrinsèquement curative, thérapeutique, et pourvoyeuse de bien-être (Laborde, 2020). Dans un contexte d'immobilité dans la mobilité (Schmoll, 2020) auquel sont contraintes les

personnes nouvellement arrivées sur le sol européen, en quoi les arts vivants peuvent-ils constituer un exutoire, entre espaces de transformations et de cristallisation des tensions ?

Je mobilise dans cet essai de recherche des extraits d'entretiens issus de mon terrain réalisé à Athènes au cours des mois de février et mars 2023, dans le cadre de mon mémoire de recherche de deuxième année de Master. Ma recherche a été effectuée en majeure partie auprès du collectif de théâtre-performance *The Boat Art Collective*, un collectif mené par des personnes exilées fondé à Lesbos, et aujourd'hui basé à Athènes, et de deux autres initiatives artistiques athéniennes, le collectif de danse *Hip Hop 4 Hope* (HH4H), et l'école de musique *Musikarama*.

La vie dans les espaces-frontières

Rétention et campements sur les îles grecques

Considérons le contexte européen. Les valeurs humanistes historiquement revendiquées dans les discours qui accompagnaient le projet politique européen ont progressivement été remises en question. Face aux migrations internationales vers l'Union Européenne (UE), l'objectif essentiel est devenu la gestion des frontières extérieures de l'Europe : le choix a été celui d'une politique sécuritaire.

Depuis les années 1980, la lutte contre l'immigration irrégulière favorise une restriction des déplacements humains

vers l'UE. Du fait de sa situation géographique aux portes de l'Europe, la Grèce s'est retrouvée contrainte d'assumer la responsabilité de l'accueil des personnes migrantes sur son territoire, alors confrontée à l'absence de solidarité des États membres de l'UE. Elle constitue l'un des États ayant enregistré le plus d'entrées dites «irrégulières»² en Europe et est ainsi devenue un «terrain d'expérimentation des politiques européennes du verrouillage des frontières et de la dissuasion des migrations» (Babels, 2018 : 46).

Lorsqu'en 2012, les personnes en situation de migration forcée commencent à arriver en nombre sur les îles grecques, ce sont, pour l'essentiel, les associations et les communautés locales qui se mobilisent pour assurer leur accueil. Un glissement s'opère en septembre 2013, vers des logiques de contrôle, de tri et d'exclusion (*ibid.* : 141), avec la création du premier lieu officiel d'enfermement, le centre de premier accueil de Moria, à Lesbos, visant à identifier les individus selon leur nationalité et leur vulnérabilité.

Le nombre d'arrivées sur le territoire a ensuite fortement augmenté en 2015-2016, notamment avec la permanence du conflit syrien³, et la dégradation politique et sécuritaire en Afghanistan et en Irak⁴. Les îles grecques d'Asie mineure - Lesbos, Samos, Chios, Kos et Leros - deviennent alors des terres d'encampement.

L'approche «hotspot», implémentée en

2015, va participer au renforcement des frontières extérieures de l'Europe. Ces dispositifs institutionnalisent la création de «camps d'internement [pour personnes étrangères] aux portes de l'UE» (Blanchard, 2016 : 2). Cette approche, développée par la Commission européenne (CE), se concentre sur «l'enregistrement, l'identification, la prise d'empreintes digitales et le débriefing des [personnes qui demandent l'asile], ainsi que sur les opérations de retour» (CE, 2015), dans le cadre de «l'action immédiate pour aider les États membres de l'UE situés à la frontière extérieure de l'UE», sinon la Grèce et l'Italie. L'objectif affiché est alors celui de distinguer les personnes qui demandent l'asile des migrantes et migrants dits «économiques», selon une dichotomie réductrice renforçant les discriminations et invisibilisant la complexité des motifs menant à la migration.

Une surpopulation participant de la dégradation des conditions de vie

Les hotspots de la mer Égée souffrent d'une surpopulation extrême. En 2019, la capacité officielle des camps des îles grecques était de 9 209 personnes, tandis que l'ONG *Aegean Boat Report* a recensé 41 899 personnes sur les cinq îles, soit un dépassement de 355 % de la capacité d'accueil initiale⁵. À titre d'exemple, le camp de Samos a accueilli jusqu'à 8 064 personnes en décembre 2019⁶, alors que sa capacité officielle était de 648 personnes.

Les capacités des camps sont ainsi largement dépassées, et les personnes qui demandent l'asile se retrouvent contraintes de vivre dans des containers surpeuplés, des tentes ou d'autres abris de fortune, leurs besoins vitaux étant complètement négligés.

La surpopulation et les conditions de grande précarité des camps engendrent un climat de violence extrême. Dans les camps insalubres, les personnes se retrouvent entassées, au mépris total de leur genre, de leur âge, de leur condition médicale, ou des traumatismes subis. Les camps sont des lieux d'un manque absolu de sécurité, notamment pour les femmes seules, contraintes de partager les espaces communs avec les hommes, ou les mineures et mineurs non accompagnés, livrés à eux-mêmes et exposés à des risques d'agression. Les personnes exilées se retrouvent souvent bloquées pendant de longues périodes, soumises aux contraintes imposées par des politiques migratoires qui les immobilisent. Elles sont privées de leurs droits fondamentaux, et exposées à des situations inhumaines et dégradantes.

Un arsenal de politiques migratoires restrictives est mis en place au niveau européen⁷ et organise ainsi une «suspension particulière du temps pour les personnes qui y font l'expérience du provisoire et de l'attente» (Babels, 2017: 20). Contraintes d'interrompre leur parcours, les personnes sont réduites à une attente les enfermant dans une impuissance extrêmement violente tant sur le plan physique que

psychologique (*ibid.*: 22, 43), dans des camps participant de la fabrique d'une «vulnérabilité spécifique des personnes soumises au pouvoir» (*ibid.*: 22).

L'attente, le manque d'informations et d'aide juridique, les difficultés d'accès aux soins et la surpopulation des camps sont sources de fortes pressions, et confèrent aux *hotspots* une situation dans laquelle les violences entre groupes, dépressions, harcèlements, tentatives de suicide ou violences sexuelles relèvent du quotidien. L'absence d'activités, éducatives ou professionnelles, les sentiments de discrimination et d'invisibilité ont également des effets concrets sur la santé mentale des personnes exilées.

Dans ce contexte sécuritaire, les frontières de l'Europe deviennent une «marge utile» (Schmoll, 2020: 30) dans la gestion européenne des migrations. La vie dans la frontière est construite d'une balance entre mobilité, immobilité, suspension du temps, mais toujours dans des conditions de précarité durable (*ibid.*: 16). Camille Schmoll (2020: 24) décrit ces espaces comme des «lieux d'oppression et de transformation», tout en soulignant «des formes possibles d'autonomisation» (*ibid.*), de résistances. Confrontées à une trajectoire entravée, les personnes migrantes vont développer des stratégies pour exister autrement, notamment par le récit, ou par la pratique artistique. Les *espaces-frontières* deviennent alors des espaces de résistances, de mobilisations.

Les espaces-frontières, entre « lieu d'oppression et de transformation »

La frontière, dans l'imaginaire commun, crée des séparations, elle divise. Gloria Anzaldúa (1987) fait référence à la frontière entre le Texas et le Mexique comme une « *herida abierta* » [une plaie ouverte]. Elle explique :

C'est là où le Tiers-monde s'écorche et saigne au contact du premier. Et avant qu'une croûte se forme, l'hémorragie reprend et le sang vital des deux mondes se mélange pour former un troisième pays – une culture de la frontière.

Les frontières des États-Nations, lignes tracées politiquement, délimitent le début et la fin de la souveraineté territoriale nationale (Chen, 2013). Elles sont en cela le lieu de contrôle et de régulation des mouvements des personnes, et sont censées empêcher la migration dite « irrégulière » ou « illégale ». Ironiquement, l'estompement de certaines frontières, à l'instar de celui engendré par la définition de l'espace Schengen comme espace de libre-circulation au sein de certains États membres de l'UE – pour une sélection de personnes – peut s'accompagner d'un durcissement d'autres frontières, pour certains individus assignés à la catégorie « autres ». Peuvent alors en découler la construction de hiérarchies et l'établissement de rapports de pouvoir et de domination.

Mais la frontière peut également constituer le berceau de formes multiples de résistances, et rapprocher, en tant qu'espace partagé, lieu de

passage dont les porosités permettent des rencontres, des interactions, des créations. En cela, les frontières deviennent un lieu de résistance aux régulations et aux logiques de contrôle.

Les frontières extérieures de l'Europe, espaces de tri, de contrôle et d'exclusion des personnes nouvellement arrivées sur le territoire européen, deviennent une « marge utile » (Schmoll, 2020 : 30) dans la gestion des migrations. Les frontières ne sont alors plus comprises comme lignes démarcatrices, mais comme espaces de reconfiguration. Ces *lieux-frontières* constituent un espace liminal, un espace qui n'est pas immuable, mais qui ne cesse de se reconfigurer, au même titre que les projets migratoires des personnes en exil.

La notion de *borderlands* désigne dans la littérature tantôt les « zones de transit », les « zones frontalières », les « espaces interstitiels », ou encore les « marges » d'un territoire donné. Ce terme ne connaît toutefois pas de définition stricte ou de conceptualisation communément entendue (Mountz & Visan, à paraître). L'imaginaire collectif, dans le champ géographique, tend à parler de *borderlands* pour désigner un « entre-deux », un espace entre territoires souverains où les personnes migrantes et celles qui demandent l'asile sont immobilisées, dans un contexte d'intensification de la répression aux frontières (*ibid.*). Dans la perspective des études migratoires, les *borderlands* sont alors caractérisés par

des expériences de marginalisation et d'exclusion, à l'instar de celles vécues par les demandeurs et demandeuses d'asile sur les îles de la mer Égée et à Athènes. Ces espaces peuvent toutefois être le lieu d'émergence de stratégies de transformations, de résistances.

Plusieurs des personnes que j'ai rencontrées ont partagé un sentiment ambivalent vis-à-vis de leur expérience sur les îles de la mer Égée. Fatemeh Azizi⁸, comédienne-performatrice iranienne de 17 ans, exprime des postures contrastées au début et à la fin d'un entretien :

En fait, quand j'étais à Lesbos, la situation était, comme tu le sais, peut-être que tu le sais, c'était tellement difficile et horrible pour les gens. Puis plus tard dans l'entretien : Ils m'ont fait me sentir chez-moi, tu vois, un endroit où, plus tard, lorsque je suis partie, je me sentais tellement, tellement triste et je ne voulais pas partir. C'était marrant car, au début, je n'aimais pas du tout cet endroit. Mais à la fin, j'étais là : « Non, je ne veux pas partir ! »⁹

Confrontées à une trajectoire entravée, les personnes migrantes vont développer des stratégies pour exister autrement, notamment par la pratique du théâtre, de la danse et de la musique. Les espaces-frontières deviennent alors des espaces de résistances, de mobilisations, tant des acteurs et des actrices associatifs, que des personnes exilées contraintes à l'immobilisation. Alexandra Galitzine-Loumpet (2016) affirme que « dans l'expérience de l'exil, il n'y a pas d'immobilité qui ne soit

mobile ». La pratique artistique et les arts vivants peuvent en cela participer d'une sorte de mise en mouvement, en tant que rupture face à l'immobilisation forcée.

Le spectacle vivant comme exutoire, ou comment se distancer de la violence des politiques anti-migratoires aux espaces-frontières ?

De l'occupationnel au « mieux-être » des personnes migrantes dans les terres frontalières

La pratique théâtrale, au croisement entre performance artistique et soutien psychosocial, permettrait à l'échelle de l'individu une possibilité d'expression, de développement de la confiance en soi et en l'autre, contribuant à un processus de développement de la capacité d'action (Lo Cascio, 2018). Dans le contexte de vie *dans* les espaces-frontières, les personnes exilées sont confrontées à une longue attente avant de voir leur situation se stabiliser ; les activités artistiques, et notamment la pratique des arts vivants comme le théâtre, la danse ou la musique, peuvent alors participer à l'amélioration de la qualité de vie des résidentes et des résidents des camps, notamment en termes d'occupation.

Dans les cas qui nous intéressent ici, les arts vivants semblent constituer un espace permettant aux personnes migrantes de jouer, partager, s'exprimer, en créant et agissant contre l'attente, la précarisation et ce faisant, de renforcer leur capacité d'action et de confiance en

soi. Certaines se réfèrent à la pratique artistique comme une activité leur ayant permis d'avoir un but, un objectif, dans un contexte d'immobilisation et d'exclusion. C'est le cas de Rahim, comédien-performeur afghan de 22 ans :

J'ai beaucoup appris, j'ai grandi et j'ai beaucoup appris. J'étais là-bas à Moria pendant deux ans, presque deux ans. Je peux dire que j'ai appris plus en deux ans là-bas, j'ai fait la connaissance de personnes, j'ai appris le yoga et j'ai appris... à créer de l'art et du théâtre, et... cela m'a aidé à avoir un objectif à atteindre. Même si je suis dans cette situation, c'est comme... Je ne sais pas comment les choses vont se passer, comment les choses vont changer, je dirais que c'est l'un de mes objectifs à poursuivre.

La concentration sur une pratique artistique permet d'être « occupé », de mettre de côté quelques instants les contraintes de la vie dans les camps ou les pensées négatives faisant suite aux traumatismes vécus.

À la fin de chaque séance de danse hip-hop avec le collectif HH4H, un grand cercle était formé, dans lequel les participantes et les participants échangeaient à tour de rôle un mot ou deux, sur leur ressenti. « Travail, progrès, fort, puissant, *bounce*, transpiration, énergie, repousser les limites, amusant, cool, confiance » sont quelques-uns des termes évoqués lors de ce « rituel ». Danser, au même titre que la pratique du théâtre ou de la musique, favoriserait ainsi la canalisation d'une énergie, pour aller au-delà de ses limites, de ce que l'on sait faire, essayer, apprendre, et

de là permettrait de « faire le vide », de reprendre la force. La régularité dans la pratique occupant une place primordiale dans le quotidien des danseurs, danseuses, musiciennes et musiciens rencontrés, elle va également permettre des améliorations techniques continues, un accroissement des compétences en termes de mouvements, de souplesse ; elle concourt ainsi à l'amélioration de la confiance en soi de par la prise de conscience de ses ressources physiques, émotionnelles, de son potentiel d'expressivité dans l'espace scénique. Toutes ces ressources pourront être remobilisées dans l'espace social au quotidien (Meyer, 2018) et participeront d'une stratégie de revalorisation de soi. Osman, danseur hip-hop syrien de 28 ans, l'explique en ces termes :

Quand tu dances, tu es simplement toi-même. Tu ne penses pas à [...] ce que tu as traversé. Tu peux transformer toute cette énergie négative en quelque chose de plus positif, disons. Cela t'aide à aller encore plus loin. [...] Ça fait du bien. Maintenant, si tu es déprimé ou quelque chose, tu ne t'arrêtes tout simplement pas. Tout s'améliore. [...] Ça te rend libre. C'est un espace où il n'y a pas de jugements ou quoi que ce soit. C'est juste toi et la musique.

Ce que confirme Malik, comédien-performeur et danseur hip-hop iranien de 29 ans :

Quand je danse, vraiment, je ne pense à rien. Quelque chose, par exemple, me distrait, mais j'apprends, je ne sais pas comment j'apprends, mais je suis content d'apprendre, pendant

quelques instants, j'oublie juste ça.
«Ok Malik, tu es là, imagine que je suis dans le monde, et que personne n'est là...» Ça m'a vraiment aidé.

Au-delà d'une fonction d'ordre occupationnel, le théâtre, le rap et davantage encore la danse, sont ressentis comme des pratiques permettant de focaliser son attention sur son corps, ses mouvements, ses sensations. Une concentration qui pourrait presque s'apparenter à une sorte de méditation, au sens où l'esprit est focalisé sur le moment présent, connecté au corps et à ses mouvements, et concentré sur un ressenti, des émotions. Il s'agit de pratiques qui permettraient de se dépouiller de ses préoccupations, de se décentrer du regard des autres, afin de trouver un ancrage dans le présent, et se concentrer sur soi, sur son ressenti. La pratique de la danse, comme celle du théâtre-performance, convoque la totalité du corps, de l'esprit, et peut en cela être vue comme libératrice, parfois allant même jusqu'à réparer les corps violentés (Deroeux, 2023 : 79). Entre maîtrise et lâcher-prise, la danse hip-hop, et la musique qui en est indissociable, invite à trouver un juste milieu entre relâchement et attention, tout en accordant sa part à l'imagination. Les exercices pratiques peuvent être alors vus comme « de petits labyrinthes que le corps-esprit de l'acteur [ou du danseur] peut emprunter et réemprunter pour incorporer un mode de pensée paradoxal, pour s'éloigner de ses propres actions quotidiennes

et entrer dans le champ des actions extra-quotidiennes de la scène » (Barba, 2003 : 240 in Lo Cascio, 2018).

La création mobilise les capacités d'imagination des participantes et des participants, notamment via des exercices d'improvisation pratiqués par les trois collectifs qui nous intéressent ici ; elle va solliciter les acteurs et actrices, danseurs et danseuses et rappeurs et rappeuses sur les plans physiologique, affectif, mental et physique. Pour les performers et les performeuses, les improvisations participeraient d'une stimulation générale de l'organisme, convoquant l'imaginaire en action, la mémoire, permettant de trouver ce que Jérôme Dubois (2017) nomme un « équilibre personnel », participant au « mieux-être » des personnes. Il s'agit ici de saisir l'improvisation comme se situant à mi-chemin entre un « jaillissement spontané » et la mobilisation de « savoir-faire », comme l'explique Denis Laborde (2001) dans un article revenant sur le mythe du pianiste jazz « Thelonious Monk ». L'improvisation sollicite la mémoire tant mentale, que physique et affective des performers et des performeuses, pour mobiliser des regards, gestes, postures et émotions qui participent de la construction de leur rôle ou de leur partition. Elle pourrait alors permettre de réactiver des souvenirs de manière « protégée » (Lo Cascio, 2018). Jean-Philippe Assal et Marcos Malavia, dans leur approche du théâtre du vécu, expliquent à ce propos que le processus

de création théâtrale peut permettre de transcender certaines expériences passées, certains vécus. Cela autoriserait à exprimer ses problématiques, prendre conscience de celles des autres, et prendre une certaine distance vis-à-vis des expériences passées (Dubois, 2017: 33; Klein, 2015: 48). Michel Agier (2003: 80) explique, en se référant au spectacle *Rwanda 94*, qu'un témoignage peut permettre de «faire le deuil d'une perte, de se détacher d'une souffrance». Le spectacle vivant pourrait ainsi offrir une possibilité de témoignage aux personnes déplacées, un moyen de mettre à distance la violence tant physique que symbolique à laquelle elles sont confrontées, alors que le «jeu» reste central dans la pratique des arts vivants. En cela, la pratique artistique peut constituer un «espace de liberté» (Castel Jordy, 2018). Lorsqu'on demande ce que la pratique de la danse ou du théâtre représente pour elles, plusieurs personnes rencontrées évoquent ainsi le sentiment de se sentir libre. Ainsi de Masume Husseini, comédienne-performatrice afghane de 27 ans :

Pratiquer le théâtre signifie la liberté pour moi. Quand on n'est pas à 100 % libre dans sa vie réelle, dans sa vie légale, pas en tant que réfugiée qui n'a rien. Mais sur scène, au théâtre, tu es une personne libre.

Andemicael (2011: 2) note que la pratique artistique permet de «fournir une touche de «vraie vie» au milieu de l'ethos banal et surréaliste d'un camp, un rappel d'une identité humaine

multifacette au-delà de celle de "réfugié" »¹⁰. Il s'agirait ainsi, comme l'explique Masume Husseini, en exprimant un sentiment de liberté, de se construire une identité théâtrale, artistique, se détachant de celle de personne marginalisée, vulnérabilisée, de l'image de victime souvent prêtée aux personnes migrantes dans les sphères publique, politique et médiatique, notamment aux femmes en migration.

Par la pratique artistique, il s'agit de construire un certain imaginaire, une autre réalité, de partager des émotions avec ses co-performers et ses co-performatrices puis avec les spectateurs et les spectatrices. Dans la construction de personnages, au théâtre, se fabriquent des identités visuelles, identités artistiques, et ce, en lien étroit avec la question du rapport au corps, du rapport à l'autre, acteur, actrice, spectateur, spectatrice. Le théâtre va ainsi mélanger réalité et fiction et convoquer différentes perceptions quotidiennes de la réalité, qu'il s'agit de mobiliser dans la pratique artistique, sollicitant l'imagination tant des personnes sur scène que dans la salle.

Dans les conditions de vie qui sont celles des *hotspots*, et au vu des récits que font les personnes rencontrées, il est difficile de nier la dimension thérapeutique que pourraient avoir les pratiques artistiques, participant d'un «mieux-être». Comme stimulation des capacités, des ressources, mais également des sensibilités, afin de les réinvestir dans une production artistique, les arts

vivants peuvent servir d'exutoire, de moyen d'expression corporelle, et ce, en lien étroit avec le rapport à l'intime des personnes concernées par la migration forcée.

Exprimer ses émotions par le mouvement : la pratique artistique comme moyen d'extériorisation et de reconstruction de son rapport à l'intime

Fatemeh Azizi avait 13 ans lorsqu'elle a commencé les ateliers de théâtre avec The Boat Collective, alors qu'elle vivait dans le camp de Moria avec sa mère et ses deux sœurs. Elle raconte ses débuts avec le collectif :

Certains d'entre nous avaient déjà une certaine expérience, mais d'autres, nous ne savions même pas ce qu'était le théâtre ou la performance. Donc, nous avons vraiment commencé par le début. Et pour moi, en particulier, c'était vraiment cool car j'avais déjà eu un peu d'expérience et j'avais vraiment... j'avais du temps. Et c'était ça, c'était la chose qui m'a un peu aidée à m'éloigner de mes problèmes, de la situation dans... je ne sais pas, dans le camp ou de tant de problèmes que chaque réfugié peut avoir. [...] Et le théâtre, la performance et la danse m'ont simplement aidée à avoir plus confiance en moi, à faire confiance à mon corps et à connaître mon corps. Comment mon corps réagit, ou ce que mon corps peut faire, ou chaque fois que je suis heureuse et que je suis triste, ce que mon corps essaie de me dire. Avant, je n'étais pas si... je n'étais pas si amie avec mon corps. Mais après cela, j'ai essayé de mieux le connaître et je me suis sentie vraiment libre.

Fatemeh Azizi explique que la pratique

théâtrale lui a permis de prendre confiance en elle, de comprendre ses émotions, son corps, pendant une période de transformation tant du corps que du rapport au monde et aux autres, qui est celle de l'adolescence. S'observe dans la pratique artistique une dimension relevant de l'intime, de la relation entre soi et son corps, sa compréhension, son appréhension, dans un contexte de contraintes et de violences. Les exercices physiques, les mouvements, peuvent ainsi mener à une meilleure connaissance du corps, de ses mécanismes, mais également de ses contraintes. La pratique du mouvement dansé peut en cela constituer une « réflexion physique sur soi-même » (Boal, 1993 : 50), une découverte de soi et de son corps, en contexte de (re) construction.

Il pourrait s'agir de pratiques permettant de reconstruire son intimité, se la réapproprier au même titre que la trajectoire migratoire, qui a pu être entravée par les politiques migratoires européennes et les mécanismes d'exclusion en découlant. Le corps, vulnérabilisé par la violence des parcours et du non-accueil dans les espaces-frontières, va alors alterner entre « lieu-ressources » et lieu marqué par les entraves (Schmoll, 2020).

Dans cette approche par l'intime, il s'agit de souligner la récurrente mobilisation du registre sémantique des émotions, dans les entretiens menés. Le théâtre, la danse et la musique, font plus que permettre aux individus de comprendre

leurs ressentis; ils apparaissent comme offrant un espace propice à la libération émotionnelle. Si l'on convoque ici la notion de «dramathérapie» (Klein, 2015), il est possible de voir la pratique artistique comme un moyen de libérer, dans un espace autre que celui de la vie quotidienne, ses émotions, les contraintes et traumatismes subis en migration, afin de prendre du recul vis-à-vis de ceux-ci. Une des personnes rencontrées, Karim, comédien-performeur afghan de 26 ans, en parle en ces termes :

J'ai trouvé cela très crucial comme moyen d'exprimer mes émotions, mes sentiments, mes expériences, ou en général, mon point de vue sur tout ce que j'observe dans la vie. Donc, j'ai trouvé cela apaisant, disons, une manière douce de m'exprimer. Même si c'est de la colère ou de la tristesse, peu importe le genre de sentiment, peu importe. Mais j'ai trouvé que c'était un chemin sûr pour m'exprimer et me connecter à la réalité de la vie elle-même. [...] Il y avait un point très important qui pouvait m'aider à être passionné pour faire ça à ce moment-là, c'était mon expérience, ce que j'ai moi-même vécu tout au long de cette trajectoire, et les émotions que je portais en moi à propos de ces expériences, surtout lorsque je traversais la mer ou d'autres frontières. J'ai observé tellement de choses de mes propres yeux. J'ai toujours voulu exprimer ces pensées, donc dans ce cas, je pouvais me libérer, je pouvais me sentir libre. C'était donc le point important pour moi, la chose la plus importante. C'est ainsi que j'ai dit :

«Ok, je vais le faire même si je n'ai pas pratiqué, mais ce serait très bien de saisir cette chance.» [...] C'est un moyen sûr d'exprimer mes émotions, sans se soucier du jugement des gens, tu vois. Donc, je savais que c'était le meilleur moyen. Si je suis en colère, si je suis triste, peu importe ce que je porte en moi, c'est le moyen sûr de le mettre en avant.

Alors que de nombreuses personnes ayant été contraintes à une immobilisation dans les camps de la mer Égée présentent ou ont présenté des signes de souffrance psychologique et des syndromes de stress post-traumatique, les arts vivants pourraient constituer un «*safe space*» [espace sûr]. Dans leurs récits, la pratique artistique apparaît comme un environnement sûr, un espace permettant de mettre de côté les difficultés rencontrées au quotidien, mais également les traumatismes passés.

Par ailleurs, plusieurs, uniquement des hommes, ont abordé la difficulté qu'ils rencontraient au quotidien à exprimer leurs émotions, leurs sentiments. Iman Alidoosti, metteur en scène et comédien iranien de 31 ans, à l'initiative du collectif *The Boat*, en parle ainsi :

Je ne peux pas vraiment exprimer mes pensées. Et en général, je pense qu'il y a beaucoup de douleurs que j'ai à l'intérieur, j'aimerais en parler, mais je pense qu'il n'y a pas d'espace pour en parler. Généralement, j'essaie de les mettre dans le théâtre et de les extérioriser.

Ahmad, danseur hip-hop afghan de 26 ans, va le mettre en mots ainsi :

Pourquoi je n'utiliserais pas les mots ou des phrases pour parler avec quelqu'un, mais je vais utiliser mon corps pour danser ? Eh bien, encore une fois, en revenant à mon passé... Tu sais, ça existe partout, pas seulement au Moyen-Orient, mais je veux dire, dans certains endroits, certaines familles sont plus strictes. Oui, c'est toujours comme ça, les hommes, comment dire... une norme selon laquelle ils devraient être forts, durs, qu'ils ne parleront pas de leurs sentiments. Donc, en continuant comme ça pendant plus de 10 ans, 20 ans, toi, même si tu veux parler de tes sentiments, tu ne sais pas comment le faire. C'est totalement inconnu. Au moins, dans la danse, j'ai découvert que je pouvais exprimer mes sentiments par mon corps, pas avec mes mots. Avec les mots, d'abord, je ne sais pas comment expliquer ça, comment en parler, comment le gérer. Et même en anglais, mon anglais peut parfois sembler bon, parfois mauvais. Je ne sais même pas comment l'expliquer dans ma langue maternelle ou en anglais. Mais dans la danse, j'ai trouvé une manière assez unique d'exprimer mes sentiments, la façon dont je veux bouger mon corps ou faire certains mouvements, aller vite, aller lentement.

L'expression des émotions et des sentiments représente une difficulté pour les individus rencontrés, en particulier en contexte de migration forcée, alors qu'ils ont fait face, au long de leur trajectoire, à des conditions d'une grande violence. Toutefois, la pratique artistique peut offrir un espace potentiel pour extérioriser ces émotions. Ahmad décrit ici sa construction sociale en

tant qu'homme, perçu dans les sociétés hétéronormées contemporaines comme devant être viril, fort, insensible, et émotionnellement impassible. Le théâtre, la danse et la musique, en tant « qu'arts de l'expression », permettraient de s'éloigner des attentes socioculturelles liées aux masculinités, et d'exprimer ses émotions, ses sentiments, tout en construisant une certaine distance de par l'incarnation d'un personnage, d'une identité de représentation, en mettant la violence à distance. Ainsi, par leur pratique, les performers vont mobiliser leurs émotions, leurs ressentis, et les déployer par l'intermédiaire d'un rôle interprété. Au-delà de se comprendre soi, il s'agit également de redessiner les modalités de son expression et de ce que l'on donne à voir aux autres dans son personnage (Castel Jordy, 2018). Alors que l'histoire personnelle officielle, celle du récit des raisons menant à l'exil, répétée à maintes reprises devant différentes instances dans le cadre d'une demande de protection internationale, a pu occulter tout un monde émotionnel, n'accordant pas de place à l'expression des émotions liées à la trajectoire migratoire, les modalités d'expression des personnes exilées peuvent alors être amenées à être redessinées.

L'identité scénique reste constituée de l'identité de la personne qui l'incarne, et l'artiste choisit ce qu'elle ou il souhaite donner à voir de sa personne. Patricia Attigui (2011) considère la scène théâtrale comme un lieu où il devient possible d'éprouver toute une gamme

de sentiments donnant à la personne qui les exprime une capacité nouvelle d'affronter peurs et traumatismes, car dédramatisés. Le jeu théâtral, comme la danse et le rap, constituerait une manière de mobiliser sa mémoire des émotions et de faire émerger des idées ou ressentis longtemps invisibilisés. La pratique sert alors comme possible lieu d'expression de ce qui semble impossible à dire.

Le « mieux-être », l'amélioration de la condition émotionnelle des personnes exilées contraintes à l'immobilisation, seraient ainsi conditionnés à un processus cathartique, une « purgation des passions », selon Aristote, entendu ici comme libération émotionnelle. Alors que le théâtre, la danse et la musique peuvent agir comme « phénomène de purgation » (Dubois, 2017 : 35), comme moyen de « rééducation de l'expression et de l'émotion » (Klein, 2015 : 52), il s'agirait alors, par la pratique artistique, de prendre du recul vis-à-vis de la réalité des conditions de vie dans les camps, dans les espaces-frontières, et de s'exercer à une libre expression de soi-même, de sa mémoire et de ses sensations, dans la création.

Quand les arts vivants font resurgir angoisses et tensions

Alors que les pratiques artistiques peuvent être vues comme apaisant les tensions dans des contextes d'une grande complexité que sont les espaces-frontières pour les personnes contraintes à une immobilisation, ces

espaces de création ne sont pas exempts de tensions en leur sein. Elles peuvent en effet générer des émotions, des sentiments, voire des actions qui vont à l'encontre d'une vision des arts vivants comme participant de façon univoque au « bien-être » des personnes. L'exemple de la musique, qui peut parfois être utilisée à des fins de manipulation ou de torture (Cusick, 2008 in Morand, 2017) peut apporter un éclairage saisissant sur cette question. En cela, il est possible d'appréhender les espaces de pratiques artistiques à leur tour comme *espaces-frontières*, en tant que zones liminales, qui se transforment et reconfigurent les trajectoires artistiques des personnes situées dans ces terres frontalières (Turner, 1986 in Lo Cascio, 2018).

Désaccords et tensions dans les espaces de création

Si les pratiques artistiques apparaissent comme moyen d'exutoire, permettant de se distancer de la vie quotidienne dans les espaces-frontières, de se détacher d'une certaine violence, ces espaces de création ne sont toutefois pas imperméables au contexte d'immobilisation et d'exclusion auquel font face les personnes exilées. La pratique du théâtre-performance, sur les îles de la mer Égée, s'accompagne parfois de tensions, de conflits générant des difficultés qui se superposent à celles du contexte de contraintes extrêmes rencontrées dans les *hotspots*. Masume Husseini raconte :

Nous avons rencontré beaucoup de difficultés lors de notre premier

spectacle. Comme je l'ai mentionné, nous étions seulement nous, les 15 ou 16 personnes qui travaillaient là-bas. Tout reposait sur nous. Sur scène, en coulisses, déplacer les objets sur scène, les remettre en place, changer de costumes, tout devait se passer très rapidement. Cela rendait les choses vraiment, vraiment difficiles physiquement et mentalement. Et... je pense que c'était surtout parce que nous étions tous seuls, livrés à nous-mêmes et que nous devions faire face à tous les défis que nous avons et parce que c'était surtout la première expérience que nous avons. Avec la pression de la situation, nous avons eu des disputes et des désaccords, mais nous avons réussi à continuer.

L'absence de soutien matériel et financier ici mentionné¹¹ participe à la cristallisation des tensions qui peuvent émerger au sein du collectif *The Boat*. La création artistique, notamment dans le domaine des arts vivants, requiert une grande quantité d'énergie et s'entremêle souvent avec la vie personnelle des artistes, des techniciens et techniciennes. Le processus de construction d'un spectacle nécessite des compétences approfondies dans de nombreux domaines tels que la scénographie, les lumières, le son et les costumes, chaque discipline exigeant des savoir-faire précis, et mobilisant des ressources tant humaines que matérielles et logistiques. Dans une création théâtrale, les individus ont souvent la charge de plusieurs domaines, assumant parfois les rôles d'interprète, de metteur en scène, d'accessoiriste et

de scénographe en même temps, et ce souvent au détriment du bien-être des personnes qui se retrouvent confrontées à un surmenage. Par ailleurs, la gestion d'un groupe, les relations aux autres et la nécessité de devoir gérer le collectif en tant qu'une seule entité, exigent un niveau d'engagement considérable. L'implication dans un spectacle va ainsi au-delà de la pratique artistique en elle-même.

Dans un contexte de migration forcée, et notamment d'immobilité dans la mobilité, le quotidien reste marqué par l'attente, la négation des droits et la violence des politiques anti-migratoires. Alors qu'un épuisement dû aux contraintes subies pendant la trajectoire peut émerger, les ressources physiques et émotionnelles demandées lors de la création d'un spectacle peuvent se déployer sous des formes telles que l'anxiété, le stress, ou l'épuisement.

Ainsi, alors qu'il a s'agi précédemment de revenir sur les capacités libératrices de la pratique théâtrale, il convient également de souligner les situations de « mal-être » dont les personnes font part, ressentis qui ont pu se manifester au cours des ateliers et des performances. Rahim revient sur son expérience à Lesbos, au sein du collectif *The Boat* :

Pendant les cours, nous devons... exprimer par notre corps et dans nos pensées des émotions différentes. Et c'était vraiment difficile. J'ai eu deux fois une crise de panique pendant la représentation. [...] C'était le premier spectacle et c'était difficile. Et le temps était court pendant les répétitions.

Et, tu vois, la vie était vraiment... La vie est vraiment stressante. La procédure d'asile. Nous étions là-bas, et c'était une situation difficile avec... le coronavirus. Et les gens, tu vois, la police, essayaient de nous arrêter, de nous empêcher de le faire. Et puis, nous essayions de le faire et c'était difficile. Là-bas, à Lesbos, c'est fou, c'est très différent. C'était stressant. Moi et le reste des gars, à la fin, nous étions heureux de l'avoir fait. Et en même temps, nous étions très, très fatigués.

L'exposition à la violence et aux discriminations, les traumatismes antérieurs à la migration mais aussi les conditions de vie dans les espaces-frontières peuvent générer des conditions de stress, d'anxiété, de fatigue extrême, d'autant plus lorsqu'il s'agit de recréer pour la scène certaines situations vécues au cours de la trajectoire migratoire. En tant qu'exutoires, les arts vivants peuvent alors mener les personnes migrantes à expérimenter de nouveau des situations de peur, d'anxiété. Ces personnes surexposées à une dégradation de leur santé psychique sont ainsi amenées à revivre des scènes d'une grande violence. La réalité des conditions dans les *hotspots* peut alors se mêler à l'expérience scénique, quand la distinction entre vie réelle et domaine artistique n'est plus si évidente, ce qui est d'autant plus prégnant pour les personnes n'ayant eu que peu, ou pas, d'expérience de pratique théâtrale avant d'arriver dans ces terres frontalières.

Une résurgence des angoisses et traumatismes

La pratique théâtrale, pour certaines et certains membres du collectif *The Boat*, va ainsi jusqu'à déclencher des crises d'angoisse, à l'instar de Rahim, cité dans l'extrait d'entretien *supra*. Alors qu'il s'agissait de représenter sur scène des événements traumatiques, dans un spectacle abordant notamment les violences des trajectoires migratoires, les émotions, les mauvais traitements et les violences subies ont pu ré-émerger au plateau. Iman Alidoosti raconte :

Beaucoup des gars ont vécu de très graves traumatismes. C'est tellement... c'est très difficile de faire certains exercices, tu vois, quand ils ont un traumatisme. Et on ne peut pas vraiment faire de la méditation, de la méditation théâtrale, pour détourner leur esprit quelque part, pour voir quelque chose, et ensuite leur demander de le faire [...]. C'était tellement dur, émotionnellement, c'était très difficile d'ajouter cette chose. Le premier jour, quand je jouais les vagues, le moteur du bateau, et les pleurs des enfants, les gars, ils ne pouvaient pas continuer. Ils étaient tous... pfiouu...

La création de la performance *The Boat* demande aux participantes et aux participants de faire appel à leur mémoire, que ce soit sur le plan émotionnel ou physique, et de la partager avec les autres performers et performeuses, puis avec un public. La violence de la trajectoire peut alors refaire surface, et les acteurs et actrices vont y être à nouveau confrontés. La

pratique théâtrale joue alors le rôle d'un catalyseur, d'un déclencheur des affects que les personnes avaient pu refouler (Meyer, 2018) afin de résister à la continuité des oppressions. Les corps et esprits traumatisés, en lâchant prise par la pratique d'un art exutoire, vont être re-confrontés à certains souvenirs traumatiques. L'effet cathartique évoqué *supra* passe également par la mobilisation de cette mémoire, de ces sensations qui peuvent avoir l'effet d'une « onde de choc » (*ibid.*). La catharsis émotionnelle étant aussi entendue comme une purgation des *mauvaises* passions.

En éprouvant ce lien traumatique à la mémoire des mauvais traitements, par un processus de création, il s'agit alors de tenter de le restaurer, de l'investir d'une manière renouvelée, afin d'appréhender différemment ces expériences de contraintes extrêmes. Bourlet, Lorin et Morand (2020) évoquent à ce propos l'appréhension des expériences de stress post-traumatiques associées à des lieux par le son. En appréhendant par le son le lien au lieu, il s'agit alors d'en corriger le rapport angoissant, permettant de l'investir autrement¹². Mobiliser ces souvenirs traumatiques, cette fois sur scène, dans un contexte (relativement) protégé décrit par les personnes rencontrées comme un « espace sûr », représenterait une manière de faire face aux traumatismes de la trajectoire migratoire.

Toutefois, le fait de dissoudre les tensions qui font partie du quotidien

des personnes bloquées aux espaces-frontières, peut s'avérer difficile et risqué (Lo Cascio, 2018). Karim, membre du collectif *The Boat*, raconte avoir fait face à une dépression, à la suite des semaines de pratique et de représentations auxquelles il a participé :

Dès le début, dès que je me suis assis sur scène, j'ai réalisé « Ça va être quelque chose pour moi », et pas seulement pour moi, mais aussi pour les gens qui allaient nous regarder, tu vois. C'était un sentiment très mélangé, une profonde tristesse, et une profonde... disons, libération. Ce genre de moments où tu te sens genre « Ok, quoi qu'il en soit, ça va être partagé maintenant. Je ne suis plus seul dans tout cela. Il y a d'autres personnes que ça engage ». Et à la fin des représentations, je me souviens exactement, pendant deux mois, j'ai traversé une très profonde dépression. Et j'ai eu tellement de moments difficiles. Mais cela a été un processus de guérison pour moi, tu vois, en même temps. Donc maintenant, quand je regarde ce que nous avons fait, je me sens fier.

L'intensité des émotions mobilisées dans les représentations, et l'investissement personnel dans la création, par la résurgence de souvenirs de la trajectoire, peut contribuer à un épuisement, alors qu'il s'agit de convoquer sa mémoire et de la rendre publique. La justesse du jeu d'acteur ou d'actrice, ayant réellement éprouvé les situations mises en scène, peut procurer un sentiment de réalité, et en cela constituer une *double-violence*, alors que les performers et

performatrices se voient revivre des situations d'oppression extrême.

Dans le contexte d'immobilité dans la mobilité qui est celui des espaces-frontières de l'Europe, la pratique artistique peut sans doute être perçue comme un moyen d'amélioration du bien-être, en offrant une occupation, une concentration, une stimulation de l'imagination et une restructuration de la relation intime avec soi-même. Elle peut toutefois également être

considérée comme le catalyseur d'une *double-violence*. Dans le cas étudié ici, la résurgence de la violence est intrinsèquement liée au contexte de la pratique d'un art exutoire dans le camp de Moria, pour les membres du collectif *The Boat*. Cette vision des arts vivants comme générateurs d'une *double-violence* pourrait trouver son explication dans la réactivation des souvenirs d'une trajectoire migratoire traumatique.

Références bibliographiques

- Aegean Boat Report (2019). « Population on the Aegean islands », *Monthly statistics*, December 2019, <https://aegeanboatreport.com/monthly-reports/>.
- Agier, Michel (2003). « La vérité vraie. Mises en scène de témoignages de guerre et d'exil », *Vacarme*, vol. 25, no. 4, pp. 79-82.
- Andemicael, Awet (2011). *Positive energy. A review of the role of artistic activities in refugee camps*. Geneva: United Nations High Commissioner for Refugees. Policy Development and Evaluation Service (PDES), 65 p.
- Andemicael, Awet (2013). « Dix bonnes raisons de pratiquer les arts dans les camps de réfugiés », *Revue Migrations Forcées (RMF)*, no. 43, États de fragilité, publié en juillet 2013.
- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Press. Traduction française (2022), *Terres frontalières/La Frontera : La nouvelle mestiza*, ed. Cambourakis.
- Attigui, Patricia (2011). « Le jeu théâtral, un appareil à penser l'impensable », in A. Brun, *Les Médiations thérapeutiques*, Toulouse : Érès.
- Babels (coordonné par Bouagga, Yasmine, Céline Barré et Sarah Barnier) (2017). *De Lesbos à Calais : comment l'Europe fabrique des camps*, Neuvy-en-Champagne : Le Passager Clandestin, 152 p.
- Babels (coordonné par Bernardie-Tahir, Nathalie et Camille Schmoll) (2018). *Méditerranée : Des frontières à la dérive*, Paris : Le Passager Clandestin, 143 p.
- Blanchard, Emmanuel (dir.) (2016). « Des hotspots au cœur de l'archipel des camps », *Note de Migreurop* n° 4, octobre 2016.
- Boal, Augusto (1993). *Le policier et la mise en scène. Jeux, exercices et techniques du théâtre de l'opprimé*, Paris : Éditions La Découverte, 126 p.
- Bourlet, Mélanie, Marie Lorin et Katell Morand (2020), « Êc(h)opoétiques : chanter, écouter, éprouver les lieux », *Cahiers de littérature orale*, no. 87, pp. 9-20
- Castel Jordy, Valérie (2018). « Le théâtre nous apprend à être libres », *Études*, no. 1, 2018, pp. 93-102.
- Commission Européenne (2015), *Glossaire Asile et Migration*, Réseau européen des migrations, <https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/hotspot-approach.fr>.
- Chen, Xiangming (2013). « Borderlands and Migration: An Overview » in Immanuel Ness (ed.), *Encyclopedia of Global Human Migration*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 1-5.
- Deroeux, Iris (2023). « Danser, l'émancipation en mouvements », *La Déferlante*, no. 10, mai 2023, pp. 78-111.
- Dubois, Jérôme (2017). « Enjeux, principe cathartique, protocoles et limites des usages sociaux du théâtre », *Sociétés*, vol. 138, no. 4, pp. 29-40.

Galitzine-Loumpet, Alexandra (2016). « La mobilité immobile : exil et dispersion », texte qui reprend et complète l'intervention faite à la table-ronde des *Rendez-vous Grands Paris Cosmopolites*, Mardi 6 décembre 2016, table-ronde modérée par Saskia Cousin (Université Paris-Descartes) à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

Klein, Jean-Pierre (2015). « Chapitre V. La dramathérapie », Jean-Pierre Klein éd., *Théâtre et dramathérapie*. Presses Universitaires de France, pp. 41-76.

Laborde, Denis (2001). « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme*, no. 158-159, pp. 139-178.

Laborde, Denis (2020). « Ce que peut la musique », *La lettre de l'INSHS*, novembre 2020, 3 pages.

Lo Cascio, Martino (2018). « Mineurs non accompagnés à Palerme : le théâtre comme expérience d'inclusion sociale », *Jeunes et Mineurs en Mobilité*, no. 4, pp. 40-53.

Meyer, Pascal (2018). « Le jeu d'acteur ? Un jeu d'enfant ! L'expression scénique : une médiation au carrefour de la créativité et du thérapeutique », *Revue de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 97, no. 1, pp. 29-44.

Migreurop (2019). « Tri, confinement et expulsion : l'approche hotspot au service de l'UE », *Note de plaidoyer du réseau Migreurop*, Paris : Migreurop, 1^{er} semestre 2019, 14 p.

Migreurop (2015). « Avec les hotspots l'UE renforce sa politique de refoulement des boat-people », *Médiapart*, 21 juillet 2015, <https://blogs.mediapart.fr/migreurop/blog/200715/avec-les-hotspots-l-ue-renforce-sa-politique-de-refoulement-des-boat-people>

Morand, Katell (2017). « Le désir de tuer », *Terrain*, no. 68, pp. 88-107.

Mountz, Alison (2011). « The enforcement archipelago: Detention, haunting, and asylum on islands », *Political Geography*, no. 30, pp. 118-128, consulté le 22 mai 2023, <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0962629811000096>.

Mountz, Alison & Linda Briskman (2012). « Introducing island detentions: the placement of asylum seekers and migrants on islands », *International Journal of Research*, vol. 6, pp. 21-26.

Mountz, Alison & Ana Visan (à paraître). « Conceptualizing the borderlands: a geographical reclamation ». Wilfrid Laurier University, 18 p.

MSF (2017). « *Confronting the mental health emergency on Samos and Lesbos* », octobre 2017, <https://www.msf.fr/>.

ONU Info (2019). « L'art peut être bénéfique pour la santé, tant physique que mentale », (OMS), *L'actualité mondiale. Un regard humain*, publié le 11 novembre 2019, <https://news.un.org/fr/story/2019/11/1055841>.

Schmid-Drüner, Marion (2021). « Politique d'immigration », Site internet du Parlement européen, janvier 2021, consulté le 23 avril 2021, <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/fr/sheet/152/politique-d-immigration>

Schmoll, Camille (2020). *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris : La Découverte, <https://www.cairn.info/les-damnees-de-la-mer--9782348041075.htm>.

United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR), *Europe refugees & migrants emergency response. Nationality of arrivals to Greece, Italy and Spain*, data.unhcr.org/mediterranean/.

Notes

1 - Je mobilise ici mon expérience comme bénévole sur l'île de Samos, en 2019 et 2020, avec l'Organisation Non Gouvernementale (ONG) *Samos Volunteers*, organisation qui apporte un soutien psycho-social aux personnes exilées du hotspot de Vathy, via le centre communautaire Alpha.

2 - Au sens du droit international, et notamment du principe de non-refoulement énoncé dans la Convention de Genève de 1951, article 33, l'entrée sur le territoire européen des personnes fuyant conflits ou persécutions n'est pas irrégulière (Babels, 2017), et toute personne a le droit de déposer une demande de protection internationale dans un pays signataire de la Convention de Genève.

3 - La Syrie reste encore aujourd'hui le théâtre d'une guerre civile, opposant le régime de Bachar al-Assad à l'Armée syrienne libre, ainsi qu'une multitude d'acteurs et d'actrices tels ceux des forces kurdes, les groupes djihadistes, ou encore les puissances étrangères ayant pris part aux affrontements. Ce contexte de conflit armé a mené à un exil massif de la population, notamment vers les pays limitrophes. Les mobilités depuis la Syrie ont atteint des niveaux très élevés entre la fin de 2013 et 2015, de par la permanence du conflit.

4 - La Syrie, l'Afghanistan et l'Irak sont les trois nationalités les plus représentées parmi les personnes arrivant en Grèce, entre janvier 2015 et mars 2016. United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR), *Europe refugees & migrants emergency response. Nationality of arrivals to Greece, Italy and Spain*, data.unhcr.org/mediterranean/.

5 - Aegean Boat Report, « Population on the Aegean islands », *Monthly statistics*, Décembre 2019.

6 - *Idem*.

7 - Il s'agit ici de faire référence au Règlement Dublin III, qui vise à déterminer l'État responsable de la demande d'asile d'une personne ressortissante d'un pays tiers, au règlement Eurodac de 2013, à l'approche « hotspot », ainsi que à l'accord de 2016, entre l'UE et la Turquie, ayant pour objectif de mettre fin à la migration dite « irrégulière » vers son territoire.

8 - Par souci d'anonymisation, tous les prénoms et noms des personnes mentionnées dans cet essai ont été modifiés, à l'exception de celles et ceux ayant voulu conserver leur patronyme.

9 - Les extraits d'entretiens cités dans cet essai de recherche ont été traduits par l'autrice de l'anglais au français.

10 - En anglais dans le texte, ma traduction.

11 - *The Boat Collective* s'est confronté à une impossibilité de recevoir un soutien matériel ou financier de la part des ONG présentes à Lesbos. Seule l'initiative *Leave No One Behind* leur a apporté son soutien en mettant à disposition son entrepôt pour les représentations qui ont eu lieu en août 2021. Actuellement, cette structure soutient également le collectif sur le plan financier.

12 - Les autrices font ici référence au documentaire sonore *L'Écho du Bataclan* de Jérôme Leroux, dans lequel est abordé le travail de musicothérapeutes avec des victimes de l'attentat perpétré au Bataclan à Paris le 13 novembre 2015 (documentaire disponible ici : https://www.arterradio.com/son/61664912/L_echo_du_bataclan).



Sofia Bencherif

Costumière, Sofia Bencherif considère son métier comme la construction d'identités visuelles, dans un rapport étroit au corps, à l'autre. Pour elle, le spectacle est la création d'un certain imaginaire, d'une autre réalité. En 2019 et 2020, elle fait du bénévolat sur l'île de Samos, en mer Égée. Elle y approche des problématiques d'accueil, de mobilités, des principes d'hospitalité et de solidarité. Diplômée d'une licence de Science politique (Université Lumière Lyon II), elle vient de terminer un Master d'études des migrations (Institut Convergences Migrations, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Dans le cadre de sa recherche de fin d'études, dirigée par Angéline Escafré-Dublet, elle questionne les rôles joués par le théâtre, la danse hip-hop et le rap dans les espaces-frontières de l'Union Européenne.



Marie de Nicola

L'orchestre Klänge der Hoffnung de Leipzig Mise en musique des enjeux postmigratoires allemands

Cet article traite des enjeux et des modalités de la création musicale dans le contexte postmigratoire allemand. Pour ce faire, il pose la question du «faire ensemble» musical et de son orchestration dans une société où la migration cristallise nombre de tensions. L'année 2015 dont on se souvient aujourd'hui comme celle de la «crise des migrants» – ou devrait-on dire de la «crise migratoire européenne»¹³ – a profondément marqué la société allemande. L'accueil des personnes en situation de migration forcée en Allemagne tout autant que le rejet dont ils et elles ont parfois été victimes s'entendent aujourd'hui dans la création musicale née de la migration. L'orchestre *Klänge der Hoffnung*, objet d'étude de ma

recherche¹⁴ et dont le nom signifie «Les sons de l'espoir», incarne ce nouveau modèle sociomusical¹⁵ caractéristique de la société postmigratoire allemande. En effet, une société est postmigratoire dès lors que la migration y est reconnue comme un de ses facteurs structurants d'un point de vue démographique mais aussi économique, social et culturel¹⁶. Dès lors, un ensemble musical caractéristique de cette société harmonise sa propre pluralité dans une expérience musicale originale. Ainsi, pour analyser la «présence sonore»¹⁷ de l'orchestre *Klänge der Hoffnung* dans son contexte spécifique, il faut démêler ses enjeux politiques et sociaux de ses ambitions musicales. Les interactions qui lient les musiciennes et les musiciens

tout comme la relation qu'ils et elles entretiennent avec les institutions politiques et leurs publics doivent être considérées. Quel(s) espoir(s) l'orchestre *Klänge der Hoffnung* fait-il donc sonner ? Et pour qui ? Dans quelle mesure est-il une instance de médiation multiple ?

L'orchestre *Klänge der Hoffnung*

Le projet *Klänge der Hoffnung* est né en 2016 à Leipzig, dans le cadre d'une initiative menée par la *Stiftung Friedliche Revolution*¹⁸. Sa vocation est la suivante : « mettre en lien des hommes et des femmes aux origines les plus diverses par leur enthousiasme pour la musique »¹⁹. Les thèmes auxquels ce projet s'est consacré sont la mise en relation (*Vernetzung*), la transculturalité et l'intégration par la musique (*Integration durch Musik*).

Le projet, confié en 2016 à Tilmann Löser, s'est déployé dans trois dimensions différentes. Tout d'abord, la spécificité de cette initiative réside dans le *réseau* qu'elle a permis de créer : le but était de mettre en lien les musiciennes et les musiciens présentes et présents sur le territoire et celles et ceux qui venaient d'arriver. D'abord circonscrit à la ville de Leipzig, ce réseau s'est rapidement étendu à tout l'État libre de Saxe (Land de l'Est de l'Allemagne) et a aujourd'hui un rayonnement au niveau fédéral. Au-delà du réseau ainsi constitué, un *ensemble* de huit musiciennes et musiciens a été créé. Ils et elles viennent de Syrie, d'Iran, d'Italie, de Pologne,

du Bangladesh et d'Allemagne et leur répertoire se situe à l'intersection des musiques européennes, arabes et persanes. Enfin, le projet a pris davantage d'envergure fin 2021 avec la création d'un *orchestre* transculturel amateur, regroupant environ quarante musiciennes et musiciens avec ou sans expérience migratoire. L'équipe de direction qui coordonne ce projet orchestral est composée de Tilmann Löser (directeur de projet), de Maria Bien (communication et production) et d'Ali Pirabi (direction artistique et chef d'orchestre). Cet orchestre a pu voir le jour grâce au soutien du Ministère de l'Intérieur (*Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat*), de l'État libre de Saxe et de la Société de Gestion des Droits liés aux prestations (*Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH*, l'équivalent de la SACEM française). Le but affiché de cet orchestre est de créer un réseau d'intégration et « d'encourager la cohésion sociale »²⁰. Ce besoin a été conscientisé par les porteurs et porteuse de projet face à la montée de l'extrême droite en Saxe, aux manifestations xénophobes ayant précédé les élections de 2019²¹ et aux violences physiques et verbales dont les personnes en situation de migration forcée sont victimes au quotidien.

Tout d'abord, le projet *Klänge der Hoffnung* s'est institutionnalisé en répondant aux missions que les instances politiques et culturelles lui ont attribuées. Pour ces dernières, peu

importe la qualité musicale : il s'agit avant tout d'un projet œuvrant à la cohésion sociale et à l'« intégration » des personnes issues de l'immigration. Cela est typique de la politique interculturelle menée en Allemagne depuis le début des années 2000²². L'inscription institutionnelle du projet *Klänge der Hoffnung* - transparaissant à la fois dans ses lieux de représentation et dans ses sources de financement - ne lui permet donc pas d'être totalement indépendant vis-à-vis des instances politiques : cela met souvent à mal la dimension artistique du projet. Ainsi, j'ai pu montrer que, lors d'événements officiels auxquels l'orchestre est convié, ce dernier sert de « vitrine » à l'Allemagne et à sa politique d'intégration ; il y a instrumentalisation d'une pratique artistique à des fins politiques et sociales²³.

Cependant, les musiciennes et les musiciens s'approprient aussi cet enjeu de représentation et investissent le concert comme un espace-temps leur permettant de contrer les formes d'altérisation qui, au quotidien, les invisibilisent en les écartant de la vie publique. Cela se manifeste de deux manières différentes. Premièrement, les musiciennes et les musiciens, comme le chef d'orchestre, prennent la parole en concert pour se présenter, pour présenter leur instrument et la musique jouée. Les musiciennes et les musiciens occupent le devant de la scène et prennent la parole pour s'auto-définir, dans un geste tout autant politique qu'artistique. Leurs prises de paroles

témoignent ainsi de leur *aesthetic agency* telle que la définit Eckehard Pistrick dans ce contexte, à savoir « l'agentivité, (la) capacité réactive et créative vis-à-vis du pouvoir politique, économique et médiatique »²⁴. Par exemple, le chef d'orchestre s'empare des caractéristiques musicales des morceaux joués pour aborder des questions profondes de société. Voici deux extraits issus de mes notes d'observations²⁵ qui montrent comment le chef d'orchestre thématise les problématiques d'intégration en les remodelant musicalement et avec humour :

« Avant de jouer le prochain morceau, « Longha Hichaz », Ali raconte l'histoire (inventée) de sa naturalisation allemande (*Einbürgerung*). Le fonctionnaire en charge de sa demande lui aurait dit : "Monsieur Ali Pirabi, tout est en ordre, vous avez tous les papiers, mais on a regardé sur internet et vous composez toujours avec des quarts de ton"²⁶. Il explique qu'il s'est vu refuser la naturalisation à cause de cela et que depuis, il essaie de se corriger en n'utilisant plus les quarts de ton dans ses compositions. Le public rit de bon cœur ».

« Ali avoue avoir trouvé les chansons traditionnelles allemandes (*deutsche Volkslieder*) ennuyeuses (*langweilig*). Puis, en rigolant et en s'adressant à l'orchestre, il affirme que l'an prochain, il écrira des chansons allemandes avec des quarts de ton. En se tournant à nouveau vers le public, il dit : « les chansons allemandes doivent aussi s'intégrer »²⁷. Cette phrase est applaudie et provoque de forts rires ».

Ainsi, l'orchestre *Klänge der Hoffnung* investit lui-même le champ du politique tout en le redéfinissant personnellement et à partir de la musique jouée. Deuxièmement et au-delà des mots, les musiciennes et les musiciens font du concert une négociation musicale du «faire ensemble». En effet, les musiciennes et les musiciens souhaitent impliquer le public dans la construction d'un moment commun et tendent ainsi à effacer la fameuse frontière entre «nous» et «eux». Ainsi, que le public soit invité à frapper des mains ou invité à la danse, il s'agit d'une gradation du même: exploiter le potentiel mobilisateur de la musique pour mettre en mouvement les corps et les esprits. A la manière d'un carnaval, les rapports habituellement institués sont renversés. Les musiciennes et les musiciens sont à l'initiative et définissent musicalement une société à construire avec leur public. Cela est caractéristique d'une société postmigratoire: traversée d'antagonismes²⁸, elle initie un processus de négociation et de réflexion sur la participation de chacune et de chacun au commun. Ici, il y a médiation musicale des liens sociaux; la fête musicale fait voir et entendre un nouveau modèle du «vivre ensemble». Elle réunit un temps celles et ceux qui, sinon, ne font que se côtoyer.

En plus d'instituer un nouveau modèle de concert, l'orchestre *Klänge der Hoffnung* incarne lui-même, à petite échelle, ce qu'il souhaite voir pour la société tout entière: il est, par les nombreuses

interactions qui lient ses membres, une communauté sociomusicale solidaire. La pratique musicale – que ce soit lors des répétitions, des concerts, des *jam sessions* ou des concerts de bus (*Buskonzerte*) pendant lesquels les musiciennes et les musiciens investissent le bus comme salle de concert – fait de l'orchestre un «être musical»: ses membres consonnent autour de sonorités partagées. Observer comment la musique «se fait» et «est faite» au sein de l'orchestre est révélateur: si une proposition musicale est initiée, c'est bien la collaboration de toutes et tous à l'élaboration de l'interprétation qui caractérise le processus de création. Les concerts de bus, savant mélange d'improvisation et de réarrangement du répertoire, en sont un exemple parfait; faire ensemble de la musique l'emporte sur la musique créée ou, pour reprendre les mots de Denis Laborde, l'*actio* l'emporte sur l'*actum*²⁹. Enfin, le répertoire choisi, à savoir des compositions originales ou des arrangements de musiques traditionnelles du monde entier, incite les musiciennes et les musiciens à se défaire de leurs préjugés sonores et à adopter de nouveaux gestes musicaux. Si certaines et certains doivent habituer leurs oreilles aux quarts de ton, d'autres doivent apprendre à suivre une partition et/ou un chef d'orchestre. La diversité des horizons musicaux représentée dans l'orchestre a ainsi d'elle-même modelé l'objectif commun: faire sonner les rencontres humaines. Plus

qu'une simple juxtaposition de diverses influences musicales, le répertoire les combine et les modifie les unes au contact des autres. Ainsi du morceau « Orient trifft Okzident » (« L'Orient rencontre l'Occident ») considéré par les musiciennes et les musiciens comme l'hymne de l'orchestre : la mélodie de l'*Ode à la joie* de Beethoven apparaît dans une mesure 7/8. Il y a compénétration parfaite d'un élément mélodique symbolisant l'Occident – puisque consacré comme hymne européen – et d'un élément rythmique assumé, depuis

le début du morceau, par les ouds, les tars et les baglamas. Ainsi, le répertoire de l'orchestre *Klänge der Hoffnung* montre comment des musiques peuvent se « compénétr(er) pour donner naissance à d'autres musiques »³⁰. En ce sens, il est la « mémoire sonore »³¹ d'une société allemande cherchant à se définir elle-même dans sa pluralité. Par extension, l'orchestre *Klänge der Hoffnung* est l'ambassadeur d'espoirs nouveaux où la musique célèbre le faire et le vivre ensemble.

Notes

13 - Blanchard Emmanuel, Rodier Claire, « « Crise migratoire » : ce que cachent les mots », *Plein Droit*, n°111, 2016.

14 - De Nicola Marie, *La création musicale dans le contexte postmigratoire allemand depuis 2015. Le cas de l'orchestre transculturel Klänge der Hoffnung de Leipzig*, mémoire de master non publié, Sorbonne-Université et Sorbonne-Nouvelle (dir. Hyacinthe Ravet), 2023. Disponible sur demande auprès de l'autrice (marie.de-nicola@orange.fr).

15 - Qualifier un phénomène ou un objet d'étude de « sociomusical » revient à considérer sa nature tout autant sociale que musicale. Autrement dit, la perspective sociomusicologique est fondée sur deux postulats principaux : le son est socialement informé et le social est musicalement organisé. Pour aller plus loin, voir RAVET Hyacinthe, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015.

16 - Canan Coşkun, Foroutan Naika, « Deutschland postmigrantisch III. Migrantische Perspektive auf deutsche Identitäten - Einstellungen von Personen mit und ohne Migrationshintergrund zu nationaler Identität in Deutschland », Berlin, BIM, 2016.

17 - Bachir-Loopuyt Talia, Damon-Guillot Anne (dir.), *Une pluralité audible ? Musiques et mondes sonores en contact*, Tours, Publications Universitaires François Rabelais, 2019.

18 - Cette fondation (*Stiftung*) est nommée d'après l'évènement historique de 1989, la Révolution Pacifique (*Friedliche Revolution*). Elle a été créée en 2009 par des citoyennes et des citoyens de l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest, des personnes d'églises et des activistes pour la paix. Son but est de favoriser l'engagement des citoyennes et des citoyens en lutte

contre la violence, l'injustice et l'oppression. Elle s'inscrit dans l'esprit des manifestations initiées à Leipzig en 1989 par des citoyennes et des citoyens qui remettaient en question la légitimité de la RDA. Ces manifestations et l'organisation qui en est née ont été des actrices importantes de l'unification allemande.

19 - Site internet du projet, <https://www.klaenge-der-hoffnung.de>, consulté le 22 juillet 2023 : « *Menschen verschiedenster Herkunft in der Begeisterung für Musik verbinden* ». Traduction personnelle.

20 - *Ibid.* : « (und) damit den gesellschaftlichen Zusammenhalt fördern ».

21 - Voir par exemple HEIN Franziska, « «Wir sind das Volk» – Wie die Neue Rechte die Parole von 1989 benutzt », *Neues Deutschland*, 22.08.2019. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1124696.afd-und-pegida-wir-sind-das-volk-wie-die-neue-rechte-die-parole-von-benutzt.html>, consulté le 22 juillet 2023.

22 - Gaupp Lisa, *Die exotisierte Stadt. Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016.

23 - Par exemple, l'orchestre *Klänge der Hoffnung* a été invité à représenter la ville de Leipzig à la Philharmonie polonaise de la Baltique à l'occasion de la Fête Nationale allemande le 3 octobre 2022. Pour l'analyse de cet événement, voir Marie De Nicola, *op. cit.*

24 - Pistrick Eckehard, « La Sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ? », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°144, 2018, p.61-80. Voir aussi BOHLMAN Philip V., « When Migration Ends, When Music Ceases », *Music & Arts in Action*, Volume 3, n°3, 2011.

25 - Dans le cadre de mon mémoire, j'ai effectué un séjour de recherche d'un mois auprès de l'orchestre à Leipzig. J'ai ainsi mené de nombreux entretiens, effectué des observations (répétitions / concerts) et participé au quotidien de l'orchestre.

26 - « *Herr Ali Pirabi, alles ist in Ordnung, Sie haben alle Unterlagen aber wir haben auf Internet gesehen, dass Sie immer Musik mit Vierteltönen machen* ».

27 - « *Auch deutsche Lieder müssen sich integrieren* ».

28 - Rappelons par ailleurs que l'extrême droite est fortement implantée en Saxe. Voir notamment les travaux de Carolin Müller pour la traduction musicale de ces antagonismes. MÜLLER Carolin, « Whose Crisis Is It?: Embodied Resistance and Sonic Warfare », *American Music Perspectives*, Vol. 2, No. 2, 2021, p.185-198.

29 - Laborde Denis, « Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014, « Festivalisation(s) », 2014, p.117-132.

30 - Martin Denis-Constant, « Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9 | 1996, « Nouveaux enjeux », 1996, p.3-21.

31 - Baumann Max Peter, *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen, Interkulturelle Bibliothek, 2006.



Marie De Nicola

Marie De Nicola est diplômée de Sorbonne-Université en médiation de la musique et élève à l'École Normale Supérieure (rue d'Ulm) en Arts et en Études germaniques. Elle étudie les enjeux culturels liés à la migration. Germanophone, formée à l'investigation sociologique et spécialiste de la civilisation allemande contemporaine, elle cherche à mettre en évidence dans ses recherches les tensions qui existent entre les ambitions politiques et sociales et les objectifs proprement artistiques des projets dits « d'intégration » en Allemagne. En parallèle, elle s'investit dans les relations culturelles franco-allemandes au sein du bureau des échanges artistiques du service culturel de l'ambassade de France à Berlin.



Nepomuk Riva
Un Noël blanc.
Espaces sonores européanisés
sur les marchés de Noël berlinois

En Allemagne, plus de 2000 marchés de Noël ont eu lieu en 2019. Situés principalement en centre-ville, il s'agit de fêtes populaires commerciales organisées régulièrement en décembre. Les grandes villes en accueillent souvent plusieurs en même temps. Beaucoup d'entre eux sont connus au-delà de la région, attirent des visiteurs nationaux et internationaux et font partie des stratégies de marketing du tourisme urbain. L'objectif principal de ces manifestations n'est pas de vendre des marchandises, mais de se réunir dans une atmosphère de Noël. Les stands et les baraques vendent principalement du vin chaud, des plats chauds et des friandises, et proposent des produits artisanaux comme cadeaux de Noël. De

temps en temps, on trouve en outre des manèges pour les enfants et les jeunes, comme des carrousels ou des patinoires. Depuis quelques années, on observe que les marchés de Noël sont utilisés par certains groupes pour mener des débats sociopolitiques sur ce qu'ils ont encore d'« allemand » et de « chrétien ». Dans les médias, des représentants de l'Église critiquent le fait que certains de ces marchés ouvrent déjà le jour de la mort et contreviennent ainsi à la période de deuil chrétien annuelle (epd, 2019). De leur côté, les politiciens populistes de droite font savoir qu'ils reconnaissent dans le changement de nom des « fêtes des lumières » ou des « marchés d'hiver » les conséquences d'une censure des représentants du

politiquement correct, qui veulent évincer les traditions chrétiennes (Joswig, 2017). Sur place, différents groupes et personnes politisent les manifestations. À proximité immédiate du «Striezelmarkt Dresden», des manifestants* du mouvement populiste de droite PEGIDA (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes, que l'on pourrait traduire par Européens patriotes contre l'islamisation de l'Occident) se réunissent depuis 2015 pour chanter ensemble des chants de Noël allemands. Cela entraîne également des contre-manifestations (epd, 2015). La cible de la première attaque terroriste islamiste en Allemagne en décembre 2016 était le marché de Noël autour de l'église du Souvenir de Berlin. L'islamiste tunisien Anis Amri a tué douze personnes en fonçant sur la foule du marché avec un camion volé (bpb, 2021). Ce n'est certainement pas un hasard si Amri a choisi ce symbole de la culture chrétienne de Noël et du monde occidental de la consommation pour commettre son attentat. En 2010 déjà, les marchés de Noël avaient fait l'objet d'une alerte terroriste sérieuse, ce qui avait entraîné une présence accrue de policiers lourdement armés lors de ces événements à Berlin.

Comment se fait-il qu'une forme de marché commercial qui se réfère à une fête chrétienne universelle et qui, au cours des dernières décennies, a surtout été décrite sous l'angle de son atmosphère particulière et

de la convivialité sociale, soit tout à coup perçue comme un symbole sociopolitique? Quel est le contexte historique qui fait que cette fête se prête particulièrement bien à de tels débats? Et comment les différents concepts de manifestations contribuent-ils à la récupération politique des marchés de Noël? À l'aide d'observations participantes et d'entretiens avec des visiteurs* et des artistes de différents marchés de Noël berlinois de 2017 à 2021, je souhaite montrer dans ce qui suit que ces manifestations se prêtent particulièrement bien à la diffusion de messages politiques, notamment en raison des stratégies marketing orientées vers la consommation mises en place au cours de la dernière décennie. On constate à cet égard que, contrairement aux 19^e et 20^e siècles, les marchés servent moins de symbole à un espace culturel national qu'à un espace culturel occidental et européen, qui exclut toutefois largement les communautés extra-européennes et migrantes ainsi que les concitoyens* islamiques. L'animation musicale des marchés de Noël offre toutefois une possibilité de sortir de cette politisation croissante et de transformer l'image des manifestations sans devoir changer quoi que ce soit au concept de base.

Les marchés de Noël comme domaine de recherche

Le chercheur britannique en folklore Clement Miles décrit dans son ouvrage sur les traditions de Noël «*many*

people, indeed, maintain that no other Christmas can compare with the German Weihnacht» (Miles, 1976 : 263). Cette perception largement partagée n'a toutefois pas permis jusqu'à présent de mener des recherches approfondies sur les marchés de Noël qui attirent le public. Ces dernières années, ils ont surtout été étudiés dans le domaine du tourisme et du marketing urbain. Ulrich Jürgens interprète cette manifestation d'un point de vue économique comme un événement lié à la tradition, qui s'est développé en Allemagne de l'Ouest surtout depuis les années 1970 et qui suggère la «convivialité allemande» à travers les offres gastronomiques (Jürgens, 2014). Felix Wölfe et Linda Schnorbus dressent le profil des visiteurs de plusieurs marchés de Noël allemands et constatent que le public local et régional est le premier à être attiré. Pour eux, les aspects sociaux et sociétaux sont au premier plan des rassemblements (Wölfe & Schnorbus, 2019). Dirk Spannemann et Murray Parker interprètent les marchés de Noël allemands comme des événements et des marques pour le tourisme urbain. Ils évoquent en partie l'histoire de sa création en tant que marché alimentaire avant Noël à partir de la fin du Moyen Âge, mais s'intéressent surtout aux aspects de la perception multisensorielle de la lumière, des odeurs, des goûts, des sons et des températures. Ils ne mentionnent la musique que de manière marginale. Ils critiquent le fait que cette coutume typiquement allemande, qui

est devenue un article d'exportation international, ne puisse pas être enregistrée en tant que patrimoine culturel immatériel, précisément parce que les propriétés multisensorielles ne peuvent guère être invoquées auprès des commissions correspondantes. (Spannemann & Parker, 2021).

Le chercheur en culture comparée Gunther Hirschfelder se penche de manière plus détaillée sur le phénomène de masse des marchés de Noël, à partir desquels il souhaite mettre en évidence les multiples relations entre tradition, économie et mondialisation. En se basant sur des recherches qualitatives sur les coutumes de Noël en Allemagne et dans des pays extra-européens, il catégorise différentes formes de marchés de Noël : le méga-marché basé sur la tradition et à caractère événementiel comparable aux fêtes populaires, le marché de Noël des petites et moyennes entreprises à proximité des églises, les bazars de Noël à vocation caritative, les marchés historicisés avec des éléments de reconstitution ou d'«histoire vivante» dans des lieux historiques importants, les installations mises en scène et décorées dans les centres commerciaux, les marchés à thème spécifiques à certaines scènes et les marchés d'hiver carnavalesques qui se sont émancipés de la fête chrétienne de Noël. Dans l'ensemble, il constate au fil des ans une diminution des références liées à l'espace, une tendance à la déchristianisation de la décoration symbolique et un glissement

vers une fête saisonnière. Il attire en outre l'attention sur une carnavalisation croissante des marchés de Noël, qui se manifeste notamment par les déguisements des visiteurs avec des bonnets rouges et des bois d'élan. Il voit la raison de ces transformations dans la société de consommation mondiale, qui considère de plus en plus les traditions culturelles comme des marchandises (Hirschfelder, 2014). Dans ses recherches sur l'atmosphère des marchés, le géographe Jürgen Hasse se consacre en détail aux marchés de Noël, qu'il considère comme des «espaces autosuggestifs de simulation de sentiments communautaires», notamment pour «l'émotivité avant Noël», où la référence économique n'a plus guère d'importance (Hasse, 2018 : 79-85). Dans ses analyses exemplaires de trois marchés de Noël en Hesse, il montre différents concepts avec un «esprit du lieu» respectif et analyse les milieux visés par les visiteurs*. Il se concentre exclusivement sur les effets psychologiques des manifestations qui, selon lui, constituent des «hétérotopies temporaires» qui font naître des «îlots pacifiés dans l'espace d'une époque turbulente» (Hasse, 2018 : 467-519). Même si certaines recherches abordent de manière succincte l'histoire des marchés de Noël, elles mettent surtout l'accent sur les fondements économiques qui, au cours de l'histoire, ont toujours pris le pas sur l'événement religieux. Ils ne mentionnent guère l'influence politique sur la forme des

marchés de Noël, probablement parce qu'ils la considèrent comme non pertinente pour le présent. Ils utilisent sans hésitation et sans jugement de valeur des termes tels que «tradition», «convivialité allemande» et «identité nationale» ou «locale». En revanche, Joe Perry explique en détail dans son analyse des coutumes allemandes de la période de Noël que celles-ci ne se sont surtout développées qu'au 19^e siècle et qu'une motivation politique fondamentale était à l'origine de l'établissement des festivités dans l'Empire allemand : «*the desire for a stable sense of self in a rapidly changing society and the search for lasting morals in an increasingly commercialized and sacrilegious world*» (Perry, 2010 : 2) De différentes manières, cette appropriation politique des coutumes de Noël s'est poursuivie sous le régime national-socialiste antichrétien et sous le régime socialiste de la RDA. Certains éléments de désacralisation sont déjà visibles sous le Troisième Reich, comme le remplacement des symboles chrétiens par des éléments mythiques préchrétiens ou d'Europe du Nord (*idem* : 10). Le chant public, politiquement organisé, de chants d'hiver et de Noël nationalistes allemands à proximité directe des marchés, ainsi que la promotion de produits allemands par opposition aux offres des maisons de commerce internationales dans les magasins environnants (*Ibidem* : 211-213). La RDA a transformé le marché de Noël en une fête populaire pour la paix mondiale socialiste avec des

forains. Les références chrétiennes ont été remplacées par des éléments communistes soviétiques du Nouvel An, comme le sapin Jolka ou le grand-père Frost (*Ibid.*: 257–259). La dépolitisation des marchés de Noël est donc une évolution ouest-allemande de l'après-guerre et constitue plutôt une exception dans son évolution historique. La désacralisation se poursuit toutefois par l'adoption de symboles de Noël commerciaux américains, tels que le Père Noël avec son chariot tiré par des rennes et des élans, ainsi que le flocon de neige à la place de l'étoile de Noël. Le changement de nom des marchés de Noël en marchés d'hiver ou marchés de lumière n'est pas un phénomène contemporain, mais possède une motivation politique antichrétienne de longue date, qui n'est en aucun cas d'accommoder les musulmans*. Le chant annuel de PEGIDA «Douce nuit, sainte nuit» avec les lignes sur le Jésus imaginaire blond «aux cheveux bouclés» s'inscrit dans une tradition nationale-socialiste qui a déjà tenté de transformer la fête universelle de Noël en symbole national.

Cependant, l'appropriation politique des marchés de Noël à l'heure actuelle n'est plus le fait de l'État, mais de groupes sociaux qui se servent du concept de tradition et l'utilisent à leurs propres fins. Ce que les recherches sur le tourisme, l'identité locale et les atmosphères occultent, c'est le fait que les marchés de Noël allemands, en créant une perception multisensorielle, donnent

l'image d'un espace culturel occidental ou d'Europe centrale et septentrionale. D'un point de vue positif, on crée ainsi une identité européenne transnationale, mais en même temps, on exclut les forains et les commerçants allemands qui ne correspondent pas à cette image. Dans son livre *Anders Europäisch*, Fatima El-Tayeb critique le système fondamental des États européens qui, lors de la construction commune de l'idée européenne, pensent certes de manière supranationale au sein du continent, mais excluent délibérément les communautés migrantes dans leurs pays. Pour elle, la raison en est la construction d'une Europe *blanche* par opposition aux minorités racialisées: «Quand les choses se corsent, «blanc et chrétien» semble être le plus petit dénominateur commun auquel les débats sur l'identité européenne sont réduits» (El-Tayeb, 2015: 30). Certes, cette exclusion des communautés immigrées sur les marchés de Noël allemands n'a pas été spécifiquement articulée jusqu'à présent, mais l'analyse suivante montrera comment un concept commercial peut conduire à ce qu'il se prête à la construction d'une identité culturelle tout autant qu'à ce qu'il symbolise une culture perçue comme hostile et excluante.

Le concept du marché de Noël allemand

Les marchés de Noël allemands se définissent par quatre composantes, qui résultent des conditions climatiques de

la saison d'Europe centrale, de l'offre culinaire sur les marchés et des symboles visuels et auditifs. Les contrastes entre les conditions locales, l'agencement des stands et le comportement des visiteurs* jouent ici un rôle particulièrement important.

Tout d'abord, un marché de Noël tire son ambiance de l'obscurité qui s'installe en décembre en Allemagne entre 16 et 17 heures et qui est éclairée par des guirlandes lumineuses, des coupes de feu ou des bougies. Les symboles de Noël tels que les guirlandes lumineuses, les étoiles, les anges ou les pères Noël et les rennes diffusent l'atmosphère de Noël en premier lieu non pas en raison de leur forme particulière, mais grâce à leur luminosité éclatante dans l'obscurité. Bien que les marchés ouvrent à midi, ils n'attirent les visiteurs qu'à la tombée de la nuit. Un marché de Noël est lié à un environnement présentant des conditions d'éclairage comparables. Souvent, on y organise des fêtes de Noël limitées dans le temps autour d'un stand de vin chaud avec des collègues de travail* ou des rendez-vous avant Noël avec des amis et des connaissances. De telles rencontres sont par ailleurs inhabituelles dans la culture allemande des loisirs, où l'organisation de la soirée ne commence généralement qu'à partir de 19 heures et avec un repas en commun.

Contrairement aux fêtes printanières ou estivales, le marché de Noël se caractérise par le fait qu'il se déroule en plein air, à une période de l'année

où les températures sont basses et où des précipitations ou des chutes de neige sont attendues. C'est pourquoi les stands sont étroitement alignés les uns à côté des autres, de sorte qu'ils protègent des vents, et les visiteurs sont généralement serrés les uns contre les autres ou doivent se serrer les uns contre les autres. La proximité humaine doit compenser les températures extérieures. Cela est soutenu par des offres de nourriture essentiellement chaude et de boissons chaudes comme le vin chaud ou le punch, afin de réchauffer les visiteurs de l'intérieur. Il est impossible de créer une atmosphère de marché de Noël sans conditions de température adéquates. Le critère selon lequel les visiteurs* choisissent ces lieux est le concept allemand de «*Gemütlichkeit*», une forme de bien-être dans un environnement perçu comme traditionnel, qui dégage une chaleur locale et émotionnelle.

Le facteur central qui permet d'identifier un marché de Noël est l'odeur particulière des aliments et des boissons avec des épices comme la cannelle, les clous de girofle, l'anis, le gingembre et la cardamome. La viande rôtie et les noix grillées, les produits cuits au four à bois et les boissons alcoolisées chauffées répandent également cette odeur caractéristique. Cette forme de marché se distingue ainsi des autres fêtes saisonnières allemandes, où se répandent davantage de graisse de cuisson et une plus grande diversité d'épices des cuisines turque, asiatique ou

africaine. C'est pourquoi de nombreux fournisseurs de nourriture immigrés sont d'emblée exclus des marchés de Noël en raison de leurs effets olfactifs différents.

La période de Noël est la seule fête chrétienne pour laquelle il existe un répertoire musical international, sacré et séculaire, qui est joué exclusivement à cette période. Le répertoire joué est globalement issu de la tradition musicale européenne ou de la musique populaire anglo-américaine des dernières décennies. Des chansons comme «Jingle Bells», «Kling Glöckchen, klingelingeling» ou «Go, tell it On The Mountain» apparaissent populaires et même parfois sécularisées. De manière générale, le caractère festif est souligné par des morceaux comme «We wish you a Merry Christmas» ou «Feliz Navidad». Des morceaux comme «Rudolph, the red-nosed reindeer» ou «Santa Claus is coming to Town» traitent des figures symboliques de Noël comme Saint Nicolas ou le Père Noël. D'autres chansons abordent avec émotion les relations familiales ou de couple pendant la période de Noël, comme «Last Christmas», «Driving home for Christmas» ou «All I want for Christmas is you». Parmi les morceaux populaires à vocation sociopolitique, on trouve «Happy Xmas (War is over)» ou «Don't they know it's Christmas». Les versions originales ou les reprises, avec ou sans chant, sont avant tout une musique d'écoute, car les vêtements épais de saison ne permettent pas de danser

sur les rythmes. Parmi les œuvres de l'histoire de la musique européenne, on trouve en outre encore de la musique de Noël baroque, comme par exemple l'«Oratorio de Noël» de Bach, le «Messie» de Haendel ou le ballet de Noël «Casse-Noisette» de Tchaïkovski. Il y a quelques décennies, il était encore courant que des jeunes et des musiciens de rue interprètent des chants de Noël en marge de ces marchés en échange de dons. Depuis, cette pratique a été supprimée par les organisateurs.

Enfin, les marchés de Noël se distinguent des magasins et des centres commerciaux qui les entourent par les produits qu'ils proposent. Ils proposent à la vente presque exclusivement des produits artisanaux faits main, qui sont généralement des produits régionaux, nationaux ou européens. L'objectif est de créer une référence romantique au marché artisanal médiéval historique. La référence chrétienne ne se reconnaît aujourd'hui que par le fait que les marchés se trouvent sur des places d'église ou que, de temps en temps, une crèche de Noël de taille réelle y est installée. Les organisations religieuses ou les institutions caritatives ne présentent pas de stands, mais proposent uniquement des offres parallèles dans les locaux de leurs églises.

L'analyse suivante des différents marchés de Noël berlinois montre comment ces catégories se présentent en détail sur les différents marchés et créent ainsi des ambiances propres à chacun.

Marchés de Noël à Berlin

Entre 2017-2019, il y a eu en moyenne 20 marchés de Noël différents à Berlin. L'étendue correspond en grande partie aux catégorisations de Hirschfelder. En commençant par les marchés situés dans les centres historiques des villes et villages qui ont donné naissance à la grande ville, jusqu'aux manifestations événementielles organisées dans les centres touristiques et commerciaux nouvellement construits au centre de Berlin, comme le «Winterwelt» sur la Potsdamer Platz. Certains étaient des marchés à thème, comme le «Marché de Noël historique» ou le Marché de Noël Lucia, qui ont été créés dans des lieux spécifiques. Le concept de marché pour les cadeaux de Noël a été repris par des agences événementielles qui ont organisé des salons de vente dans des halls le week-end, comme les marchés du design et de la mode «Holy Shit Shopping» et «Weihnachtsrodeo» ou le marché du commerce équitable «Heldenmarkt». En principe, on peut constater que tous les marchés font une sélection de certains commerçants, forains et fournisseurs de nourriture et de boissons, et possèdent un concept d'éclairage et de son afin de s'adresser à un groupe cible précis.

Une série de manifestations suit le concept de parc de loisirs hivernal introduit en RDA, avec des offres pour toute la famille comme la grande roue, le carrousel, la conduite de voitures de boxe ainsi que des pistes de patinage et de luge. Ces marchés

sont installés sur des places publiques à proximité des centres commerciaux. L'offre de marchandises comprend principalement des souvenirs. Outre les cadeaux de Noël, des T-shirts et des posters en rapport avec la musique sont exceptionnellement proposés. Des djembés et autres instruments de percussion d'Afrique de l'Ouest font parfois partie de l'assortiment. Il s'agit toutefois de jouets pour enfants qui ne sont pas adaptés à un jeu sérieux. Des produits extra-européens peuvent être proposés ici, mais uniquement s'ils sont adaptés à la saison d'Europe centrale, comme les vêtements chauds d'Amérique latine, ou s'ils correspondent à l'idée du fait main, comme les sculptures africaines et les figurines de Bouddha asiatiques. L'offre de plats et de boissons chauds est strictement axée sur l'espace national ou européen d'origine, comme le Lángos hongrois, le *Kaiserschmarrn* autrichien ou la fondue au fromage suisse. Les plats asiatiques, turcs, arabes ou africains, courants en Allemagne lors des festivals d'été, n'y sont en principe jamais proposés. Les forains diffusent de la musique de Noël populaire anglophone occidentale depuis leurs stands afin d'attirer davantage de clients grâce à cette publicité sonore. Ce concept attire surtout les jeunes adultes étrangers à l'Église, qui préfèrent cette musique de Noël populaire «contemplative» qui, selon eux, n'est pas «classiquement allemande, mais variée». Elle ne doit pas être «trop forte pour qu'on puisse

encore discuter», car la plupart des personnes que j'ai interrogées s'y sont retrouvées avec des collègues de travail* ou des connaissances pour une fête de Noël informelle.

Il convient de les distinguer des marchés de Noël thématiques, qui sont conçus selon une image uniforme. Sur le «marché de Noël Lucia», par exemple, on retrouve des symboles nordiques dans l'éclairage, comme Sainte-Lucie, les rennes et les trolls, ainsi que des offres de nourriture et de plats spécifiques à la Scandinavie. Les produits extra-européens ne sont pas disponibles ici. Dans ce type de marché, l'ensemble de l'espace est sonorisé de manière centralisée par un système sonore comparable à la musique des centres commerciaux. La sélection s'oriente vers le thème du marché de Noël et se limite à des chants de Noël folkloriques et à de la musique instrumentale classique populaire. Ces marchés sont surtout fréquentés par des adultes âgés issus de la bourgeoisie cultivée, qui ne veulent justement «pas écouter Last Christmas», «pas de Maria Carey» et «pas de fête foraine», comme ils me l'ont souligné à plusieurs reprises. Ils apprécient l'ambiance qu'ils qualifient également de «contemplative», et il est clair que le système sonore central est perçu comme une atmosphère fondamentale, une «ambiance magnifique», «belle» et «romantique». Les marchés de Noël qui se réclament d'une tradition historique se composent également en grande partie de stands

proposant de la nourriture et des boissons chaudes allemandes ou d'Europe de l'Est. Ils proposent également des produits artisanaux régionaux qui peuvent être offerts comme cadeaux de Noël ou qui sont adaptés à la saison. De temps en temps, des ONG y sont également représentées avec leurs propres produits et de la publicité pour des projets environnementaux, comme lors du «Weihnachts- und Umweltmarkt in der Sophienstraße». Ces marchés se caractérisent par le fait qu'il n'y a généralement pas de musique. Seuls des musiciens de rue, des chœurs de trombones amateurs, des chœurs gospel ou des groupes de swing se produisent de temps à autre sur de petites surfaces. L'ambiance sonore réduite est la marque de fabrique de ce type de marché et vise à ne pas déranger les visiteurs* et à diffuser une atmosphère calme, contrairement aux centres commerciaux.

En revanche, le marché «WeihnachtsZauber» sur le Gendarmenmarkt poursuit depuis plus de dix ans le concept d'une pratique musicale plus représentative comme partie intégrante de la forme du marché. Chaque jour, un programme spécial de musique et de spectacles est présenté sur une scène dédiée devant les escaliers du Konzerthaus. Le prix d'entrée plutôt symbolique d'un euro permet de sélectionner les visiteurs* qui sont prêts à payer pour un divertissement de qualité. Chaque jour, dès l'après-midi, des chœurs, des groupes de ballet

pour enfants, de petits ensembles musicaux et, chaque soir, le groupe d'artistes «Die Artistokraten», dirigé par Martin van Bracht, se produisent ici avec un programme d'environ une heure. Le spectacle est un mélange de cirque, de variété, de travestissement et d'animation, adapté à la période hivernale. Des éléments de contes de fées de Madame Holle et de Blanche-Neige sont associés à des symboles séculaires de Noël. Les musiques des différents numéros de jonglage, d'anneaux et de corde ne sont pas adaptées à la saison, mais les interludes des chorégraphies de groupe sont accompagnés de musique populaire américaine de Noël. Le directeur musical du groupe, Klaus Franz, justifie le choix de la musique avant tout par l'atmosphère qui doit être créée.

Nous ne sommes pas totalement libres. Il y a déjà un certain cadre que l'on souhaiterait simplement voir respecté pendant la période de Noël. Ou plutôt certains genres qui sortiraient du cadre, pour ainsi dire. Mais le cadre peut tout à fait être plus large. Car en fin de compte, il s'agit ici de créer une belle ambiance, de faire plaisir aux gens et de les inciter à la réflexion. Cela permet diverses possibilités.

Lors des répétitions des premiers spectacles, l'idée de chanter également des chants de Noël chrétiens a été évoquée. Mais il est vite apparu que le groupe d'artistes et le public étaient tellement étrangers à l'Église que seuls des morceaux sans messages

ni termes chrétiens évidents ont été choisis, comme «Kling Glöcken klingelingeling». Au lieu de cela, Franz a écrit un rap «Fürst Frost», qui fait ironiquement référence au personnage russe, le grand-père Frost. La chanson est interprétée par Martin van Bracht, qui se produit entre autres sur scène en tant que variante travestie de Frau Holle et en tant que prince nain. Pour lui, ce qui compte avant tout dans ce programme, c'est l'ambiance de Noël qu'il peut ainsi répandre de différentes manières auprès du public.

Nous aimons le fait de pouvoir fêter Noël ici pendant six semaines. Nous aimons, pour ainsi dire, toujours nous décorer. Et aussi toujours cette atmosphère de fête. Nous fêtons donc Noël pendant 32 jours. Nous aimons ça, nous les nains. Surtout moi, le nain en chef. Et le sapin, c'est moi aussi. Et je suis aussi un paysage de neige. Car c'est aussi ce qui fait mon charme, le fait que je puisse me présenter ici en tant que sapin. Et je vais le redevenir. Un sapin bleu. Oui, et ce sont des avantages pour nous, les artistes.

Dans les éléments de ce spectacle explicite de marché de Noël, l'accent est à nouveau mis sur la mise en scène d'un environnement européen hivernal, y compris la représentation de ses éléments culturels et religieux. Ce concept de spectacle vise avant tout à créer une certaine atmosphère festive pour la fête de Noël. L'objectif est d'inciter le public à rester plus longtemps sur le site et à continuer à consommer.

La musique comme outil de transformation sociale

Les marchés de Noël étant une manifestation économique, les organisateurs* sont bien entendu libres de développer leur propre image et leur propre concept de marketing. Ils louent cependant un espace public pour la période de décembre et ne peuvent donc pas empêcher que leur concept fasse partie d'un débat sociopolitique public. Si l'on considère les marchés de Noël berlinois, on peut tout d'abord décrire de manière positive le phénomène qui consiste à créer l'un des rares espaces culturels dans lesquels une identité transnationale d'Europe centrale est construite à travers des produits, des offres de nourriture et de boissons ainsi que des choix musicaux. On ne trouve pas ailleurs dans la culture festive allemande un concept aussi réussi avec une idée européenne. Ce concept commercial permet toutefois aux cercles populistes de droite de se l'approprier, car les marchés de Noël peuvent être interprétés comme le signe d'une communauté blanche orientée vers le christianisme. D'autre part, la référence à une tradition européenne construite a pour effet d'exclure toutes les communautés immigrées qui vivent et travaillent dans les pays européens. Il s'agit donc également d'un ennemi idéal pour les personnes qui rejettent, voire combattent, les cultures européennes. Les développements politiques de ces dernières années indiquent que cette politisation des marchés de Noël va

encore s'accroître dès qu'ils pourront à nouveau avoir lieu dans leur intégralité après la pandémie de Corona.

Une modification de l'utilisation de la musique pourrait toutefois contribuer positivement à enrayer cette évolution. Comme le montrent les témoignages des visiteurs des différents marchés, ils s'attendent à une certaine atmosphère plutôt qu'à des morceaux de musique concrets. Par exemple, la référence occidentale et européenne dans la musique pourrait être brisée en jouant davantage de musique de Noël populaire internationale, provenant également d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Asie, afin de souligner l'universalité de la fête attendue. Dans le cas où l'événement serait laïc, le souhait d'une musique de recueillement pourrait être satisfait par la présentation de musiques harmonieuses et apaisantes comparables provenant d'autres régions du monde, sans que cela ne change l'atmosphère de base. Une diversité de styles musicaux européens et non européens éviterait que les marchés ne soient détournés à des fins politiques nationales spécifiques. Enfin, les organisateurs devraient réfléchir à la possibilité d'encourager à nouveau de manière ciblée l'apparition de musiciens amateurs* et de musiciens de rue*, afin de permettre une plus large participation du public aux représentations musicales. Si le mouvement populiste de droite PEGIDA est le seul groupe d'amateurs qui promeut encore le chant collectif à proximité d'un marché de Noël, cela entraîne un déséquilibre dans

la perception des visiteurs* qui ne peut pas avoir d'effet positif à long terme sur la paix sociale. De telles transformations acoustiques ne changeraient pas fondamentalement le

concept du marché de Noël allemand, mais veilleraient seulement à ouvrir l'événement à l'ensemble de la société et à la pacifier ainsi.

Bibliographie

- bpb, Bundeszentrale für politische B. (2021, décembre 14). Il y a cinq ans : *Attentat islamiste sur le marché de Noël de Berlin*. <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/344771/vor-fuenf-jahren-islamistischer-anschlag-auf-berliner-weihnachtsmarkt>
- El-Tayeb, F. (2015). *Différemment européen. Racisme, identité et résistance dans l'Europe unie*. Unrast.
- epd. (2015, 22 décembre). *Dresde : Des milliers de personnes chantent des chants de Noël lors d'une manifestation de Pegida*. Le Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/politik/dresden-tausende-singen-weihnachtslieder-bei-pegida-kundgebung/12753432.html>
- epd. (2019, 22 novembre). *Les marchés de Noël ne doivent pas ouvrir avant le jour des morts*. <https://www.evangelisch.de/inhalte/162816/22-11-2019/pfarrer-weihnachtsmaerkte-sollen-nicht-vor-totensonntag-oeffnen>
- Hasse, J. (2018). *Les marchés et leurs atmosphères*. Micrologies de l'expérience spatiale. Volume 2. Karl Alber.
- Hirschfelder, G. (2014). La culture à la croisée de la tradition, de l'économie et de la mondialisation : les métamorphoses des marchés de Noël. *Zeitschrift für Volkskunde*, 110e année(cahier 1), 1-32.
- Joswig, G. (2017, 29 novembre). Haine de droite contre le marché aux lumières : le maire menacé. *Le quotidien : taz*. <https://taz.de/!5462851/>
- Jürgens, U. (2014). Le marché de Noël comme mesure de motivation événementielle chez les visiteurs à l'exemple de Kiel. *Ga&S, cahier* 210/36, 29-37.
- Miles, C. A. (1976). *Coutumes et traditions de Noël, leur histoire et leur signification*. Dover Publications.
- Perry, J. (2010). *Christmas in Germany: A cultural history*. University of North Carolina Press.
- Spennemann, D. H. R., & Parker, M. (2021). The Changing Face of German Christmas Markets : Historic, Mercantile, Social, and Experiential Dimensions. *Heritage*, 4(3), 1821-1835. <https://doi.org/10.3390/heritage4030102>
- Wölfl, F., & Schnorbus, L. (2019). *Marchés de Noël - caractérisation des visiteurs et importance de différents facteurs pour ces derniers*. IUBH *Discussion Papers - Tourism & Hospitality*, 2, 3-12.



Nepomuk Riva

Nepomuk Riva a suivi une formation de musicologie et de théologie protestante à l'Université de Heidelberg et à l'Université Humboldt de Berlin. En 2012, il obtient un Doctorat dans le cadre de l'école doctorale *Schriftbildlichkeit* (Formes de l'écriture) à l'Université libre de Berlin. Sa thèse porte sur les traditions écrites et orales des chants d'église au Cameroun. En 2013-14, il est collaborateur scientifique dans le département de sociologie de la musique & anthropologie historique de la musique à l'Université Humboldt de Berlin. De 2016 à 2021, il est collaborateur scientifique au département d'ethnomusicologie de la Hochschule für Musik, Theater und Medien (HMTM, École supérieure de musique, de théâtre et de médias) de Hanovre et coordinateur scientifique de l'école doctorale du DAAD *Performing Sustainability* qui réunit le Center for World Music (Université de Hildesheim), l'Université de Cape Coast (Ghana) et l'Université de Maiduguri (Nigeria). Depuis 2022, il est professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Würzburg.



Sanhita Saha

*La fabrique des virtuoses.
Une ethnologue dans les classes de piano
du Conservatoire National Supérieur de
Musique et de Danse de Paris (CNSMDP)*

Le Conservatoire National Supérieur de la musique et de la Danse de Paris (désormais ici CNSMDP) est l'héritier du conservatoire qui fut fondé à Paris le 3 août 1795 à l'orée d'un mouvement d'institutionnalisation de l'enseignement musical. Une dynamique est alors créée, elle ne va pas se démentir dans la traversée du XIX^e siècle et va assumer pleinement le rôle d'une « fabrique de virtuoses » à destination des salons et des salles d'opéra, puis des formations symphoniques et des salles de concerts. Devenu Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, le Conservatoire se situe aujourd'hui dans un bâtiment imposant, au 209 Avenue Jean Jaurès, Porte de Pantin, au cœur du pôle créatif de la Villette,

dans le 19^{ième} arrondissement de Paris, où il jouxte la Philharmonie de Paris (Cité de la Musique), le Musée de la Musique, le Théâtre de la Villette et d'autres équipements culturels qui font l'attractivité de ce Parc de la Villette avec son Zénith et sa Cité des Sciences. À sa création, le CNSMDP incarne les valeurs d'une jeune République et un projet ambitieux de rénovation de l'institution de l'art. Le Conservatoire a été construit pour préserver « une certaine idée de la tradition et possède certes des archives, mais pas une histoire au sens d'un savoir élaboré sur son passé, qui se distinguerait de la mémoire de ceux qui y sont liés (...) » A l'heure actuelle, le passé se retrouve dans les gestes quotidiens à travers certaines

expressions qui sont entrées dans le langage courant comme « avoir son prix », « préparer son concours », dans la continuité des expériences partagées et la routine des examens annuels³². Ce lieu prestigieux est aujourd'hui considéré comme la deuxième meilleure école de musique au monde et c'est ici, au cœur de l'excellence, que j'ai installé mon atelier d'ethnographie.

Dans son projet d'établissement, le CNSMDP entend tendre vers l'excellence pédagogique, s'inscrire dans le territoire aux niveaux national et international, accueillir, accompagner, promouvoir les élèves qu'il accueille en son sein, et assurer un fonctionnement économique et social durable³³. Dans le champ de l'excellence pédagogique, le conservatoire « articule la virtuosité technique et artistique »³⁴ dans ses programmes d'études. Or, précisément, mon intérêt intellectuel se résume à trois mots : virtuosité, technique, art. Je frappe à la porte du Conservatoire.

Arthur Macé, musicologue et chargé de recherche au CNSMDP, est l'un des collaborateurs administratifs du Conservatoire. Il est de ceux qui entrouvrent la porte. Il me présente un premier schéma de l'organisation du département de piano qui fait partie des disciplines instrumentales classiques et contemporaines, dirigé par le chef du département et une équipe formée de cinq chargés de scolarité et une secrétaire.

Il y a huit classes de piano, chacune ayant un professeur titulaire et un

assistant pour un total de quatre-vingt-cinq places. Dans l'année universitaire 2022-23, il y avait ainsi quarante-huit étudiants de piano dans les trois années de licence, et trente-six pianistes dans les deux années de Master. L'effectif du Conservatoire doit rester stable. Chaque année, c'est donc le nombre de sortants qui détermine le nombre d'entrants. Et ce sont les « meilleurs » qui entrent, sur concours, un concours on ne peut plus sélectif.

En cours de piano avec Hortense Cartier-Bresson

Nous sommes le 1^{er} février 2022, il est 11 heures. Cette fois, je suis venue assister au cours d'Hortense Cartier-Bresson, enseignante au Conservatoire depuis plus d'une décennie. H. Cartier-Bresson a fait ses études au CNSMDP, puis elle est partie à l'Université d'Indiana Bloomington (USA) pour suivre l'enseignement de György Sebök. Aujourd'hui pédagogue de grand renom et directrice artistique du festival de musique de chambre de Musique à La Prée (Indre), elle est au jury des grands concours internationaux et donne des master classes en France et à l'étranger. Le cadre du cours est particulier. Ici, le cours est collectif afin de créer une dynamique participative, critique et bienveillante. Elian Ramamonjisoa, étudiant en Master 2, joue deux pièces hautement virtuoses : l'étude de concert *Gnomenreigen* (Danses des gnomes) de Liszt, et la 5^{ème} Etude de Scriabine op. 53. Hortense Cartier-Bresson sait

que je cherche à comprendre comment on fabrique la virtuosité. Elle se tourne vers moi : « Alors là, vous allez avoir de la virtuosité ! » Elian travaille l'étude de concert de Liszt depuis deux semaines, l'Étude de Scriabine depuis deux mois. Il prépare ces morceaux avec trois objectifs : un concert au Showroom Kawai à Paris, un concours international, et son récital de fin d'année au CNSMDP.

Elian s'assoit au piano, il porte un masque, nous sommes en période de Covid. Il pose ses lunettes sur le bord gauche du piano et s'apprête à jouer par cœur. Il y a un silence de quelques secondes avant qu'il ne commence à jouer. Il prend sa respiration et se lance dans la danse lisztienne. Les gnomes dansent sous ses doigts ! Puis, il enchaîne avec Scriabine. Il communique une jouissance jubilatoire non seulement dans les doigts mais dans son corps. Il hoche la tête en rythme, lève les sourcils.

Dès qu'il finit, tout le monde dans la classe applaudit. Hortense Cartier-Bresson se contente d'un « bien », comme pour dire : « On se met au travail ». Elle donne la parole aux étudiantes et aux étudiants pour que chacune et chacun fasse son analyse, puis elle livre son commentaire.

- On voit bien que tu as un vrai plaisir à jouer. Tu as tellement de « skills » comme on dit, vraiment, c'est formidable. Dans le Gnomensreigen, comme que tu le fais, il n'y a aucune nuance harmonique dans ce que tu fais, aucune. Tu fais simplement patatitativ, tu joues beaucoup trop vite. Tu

vas tellement vite. Tu confonds !

Elle s'adresse alors à tous les élèves de la classe :

- Évidemment, Elian a beaucoup d'élan, et il a plus de facilité, mais il y a des endroits où j'aurais envie qu'il construise plus d'angoisse. Je me suis dit : « Ah ! L'île joyeuse (Debussy) ne lui a pas fait du bien. »

- Elian : Ah oui, j'aurais dû penser à Debussy.

- Mais non, ce n'est pas du Debussy, ça n'a rien à voir !

- Ah oui !...

- Tu vas presque trop vite pour avoir l'électricité, le feu... tu es dans l'eau toi, maintenant. Ce n'est pas ça, ce que la musique dit. (Elian rit de façon embarrassée sous son masque). Si tu veux exprimer la nervosité, l'angoisse, ça devient épuisant, et on n'a pas envie de s'épuiser dans la vie !

- Oui, vraiment.

- Mais quand c'est plus facile, il faut mettre cette facilité dans une plus grande tension.

- Oui, c'est ça. J'ai eu cette sensation ; je suis d'accord.

- Tu comprends ce que je dis ?

- Oui, oui, bien sûr.

- Bon, alors je ne vous ai pas encore cité mon maître, Sebok, avec qui j'ai travaillé, et qui disait que la virtuosité, ce n'est pas jouer le plus vite possible, ce n'est pas jouer le plus fort possible (Hortense Cartier-Bresson me regarde). La virtuosité, c'est faire en sorte que le public fasse « Ouah ! ». Donc, quand on parle de virtuosité, on

parle d'effet. Être virtuose, c'est pouvoir donner une impression d'irréalité. On est irréal. C'est ce qu'était Paganini, c'est ce qu'était Liszt. Évidemment, il faut des moyens techniques énormes, mais jouer plus vite ne va pas rendre incroyable ton interprétation de Liszt ou celle de Scriabine. Regarde toutes ces harmonies, toutes ces quartes augmentées (Elle claque les mains pour montrer qu'elles ont disparu et qu'Elia n'y a pas prêté attention). Bon, alors on va voir comment faire.

Après ces propos liminaires, le cours commence et on entre dans «la technique du corps». Comment Elia va-t-il s'y prendre pour «fabriquer» la virtuosité? Mais Hortense Cartier-Bresson a déjà commencé et tout devient brusquement très clair :

- Il y a deux manières de détendre le coude. D'abord il faut allonger le bras et ensuite il faut tourner le poignet d'une façon circulaire. C'est le renforcement technique qui oblige à «écouter», à faire sortir un «son», tout le temps.

Chacun comprend maintenant comment la précision du geste obtenue au prix d'une «discipline du corps» va permettre la fabrication de la virtuosité, tout en transmettant l'angoisse qui est exprimée dans ces pages de Liszt et de Scriabine. Comme l'a énoncé Marcel Mauss, père de l'anthropologie française, dans sa conférence de 1934 sur *Les Techniques du Corps*, chaque société repose sur un apprentissage des usages du corps³⁵. La conséquence, pour Marcel Mauss, est importante :

l'étude du geste, du corps dans l'espace et dans les interactions permet de comprendre une personnalité culturelle non plus seulement par des mots, mais par des actions et par des «faits». Si j'utilise les préceptes de Marcel Mauss pour mes propres observations, j'en viens à me demander comment les pianistes se servent de leur corps. Que nous disent les faits dont parle H. Cartier-Bresson – détourner le coude, allonger le bras, et tourner le poignet? Ce sont des indications précises qui permettront de réaliser des sons d'une certaine manière. On comprend bien alors, pour poursuivre avec Mauss, que les gestes techniques sont une coordination de différents mouvements du corps organisés en vue d'obtenir un résultat (ce que Denis Laborde aime nommer : «une finalité prescrite»), les actes techniques sont valorisés par le groupe dans son ensemble, car c'est lui qui reconnaît ces gestes comme efficaces physiquement, socialement et matériellement. Dès lors, jouer du piano, ce n'est pas seulement une affaire de pianistes, c'est aussi une affaire de société. Le social s'insère au plus profond de l'individu non pas uniquement pour l'aider à façonner ses gestes, pour lui permettre de «s'adapter aux différents changements induits par la vie sociale» (Mauss, 1936: 6). Le geste est donc à la fois un processus phylogénétique qui façonne des capacités techniques, et aussi une construction culturelle qui se transmet par la pédagogie du piano. Certes, on peut toujours décrire

un geste, on peut aussi l'expliquer, mais, pour l'essentiel, l'apprentissage du geste se fait par imitation. Ce processus d'imitation rappelle que le geste est un processus à la fois physiologique et culturel, relevant de compétences cognitives, mais relevant aussi du contexte social et culturel spécifique. L'imitation est un processus contextualisé et situé. La légitimité de l'acte d'imitation vient de la posture savante et affirmée du professeur et de la reconnaissance, par l'élève, de la position d'autorité de l'enseignante. Mauss va encore plus loin pour en déduire que la relation asymétrique qui se construit de cette manière installe le prestige de la personne qui détient le savoir-faire, et, en même temps, suscite chez l'apprenti (ou l'apprenant) le désir de s'approprier une partie de ce prestige (social) tout en apprenant le geste technique. Cette relation dialogique va s'avérer capitale dans la classe de piano. Compris de cette manière, le fait qu'Élian passe par l'imitation et les indications données par son professeur, non seulement par les gestes mais même verbalement, sans contestation ni même demande d'éclaircissements, montre qu'il accepte cette manière virtuose de « fabriquer l'angoisse au piano » parce que cela marchera en vertu de l'autorité qu'il prête à sa professeure, à son prestige avéré de pianiste à la carrière impressionnante, reconnue internationalement, et au rang qu'elle occupe dans l'institution, elle-même prestigieuse, du CNSMDP.

La leçon de piano de Marie-Josèphe Jude

La semaine suivante, je me présente dans la classe de Marie-Josèphe Jude. Professeure elle aussi au CNSMDP, Marie-Josèphe Jude connaît, elle aussi, une carrière internationale au plus haut niveau. Lauréate du Concours International Clara Haskil de Vevey en 1989 et Victoire de la Musique en 1995, elle mène une splendide carrière de soliste et chambriste en France ainsi qu'à l'international avant d'entrer au CNSMDP en 2016 comme professeure de piano. Elle est, elle aussi, régulièrement sollicitée pour participer aux jurys des grands concours internationaux, dont le Concours Marguerite Long, le plus prestigieux concours en France où elle a siégé en 2019.

Nous sommes le 25 janvier 2023. Il est 10 heures du matin. Je suis dans la salle de cours. Une étudiante arrivée en avance fait ses exercices sur le piano. Marie-Josèphe Jude entre, elle me salue et se dirige aussitôt vers les pianos. Il y a deux Steinway dans la salle de cours. De dos aux fenêtres qui donnent sur l'avenue Jean Jaurès, Marie-Josèphe Jude demande à l'étudiante de jouer. Lyu Xinyao joue l'*Alborada del gracioso*, n° 4 des Miroirs de Ravel, puis Bach, l'un après l'autre. Lorsqu'elle termine, Marie-Josèphe Jude ponctue, « Bien, pas mal. »

Le reste du cours consiste à « corriger » les interprétations, c'est-à-dire les gestes. Cela passe aussi par les mots. La

professeure explique comment jouer les bonnes notes avec les bons doigtés qui, en général, sont notés par l'élève (parfois par la professeure elle-même) sur la partition. Mais il y a des commentaires qui laissent libre cours à l'imagination créatrice de l'élève. Ce sont ceux-là qui retiennent mon attention. Ils relèvent d'une esthétique du geste.

Le geste comme marqueur culturel

Il y a un champ sémantique de ce que j'aime appeler ici cet «appel à l'imagination créatrice de l'élève». Ce sont des consignes qui visent l'expressivité plus que le geste «lui-même». Cependant, pour réaliser cette expressivité, la pianiste n'a d'autre ressource que de passer par le geste. Or, à la différence des doigtés que l'on note sur la partition, ici, le geste n'est pas prescrit. C'est à Lyu Xinyao de trouver elle-même comment faire le geste, c'est à elle de trouver sa solution, qui fera que son geste lui appartiendra en propre... et qui fera que son interprétation de l'Alborada se distingue de toutes les autres interprétations.

Les injonctions que lui adresse Marie-Josèphe Jude sont des commentaires techniques : «bien timbrer», une «pleine résonance», «sans mordant». Ces commentaires visent le rendu sans rien dire du comment. Lyu acquiesce. Elle ajuste les mouvements du corps à ce qu'elle se représente de la façon de «bien timbrer», de construire une «pleine résonance» ou d'éviter tout «mordant». C'est l'instant crucial de

la relation pédagogique, et c'est, pour moi, l'instant privilégié de l'observation ethnographique, un instant dont je dois bien dire qu'il est chargé d'émotion. C'est ce que Claude Lévi-Strauss nommerait ici, un moment de «bricolage», où Lyu s'efforce d'ajuster, par tâtonnements successifs et en mobilisant toute sa compétence de pianiste, une posture du corps à une représentation de l'effet désiré.

Dans la relation pédagogique, se construit ici une analyse pluridimensionnelle du geste que la psychologue Blandine Bril, directrice d'études à l'EHESS et spécialiste de la psychologie culturelle et cognitive et des sciences du mouvement, développe en décrivant le geste comme marqueur culturel. Pour comprendre son épistémologie de l'analyse gestuelle, il est impératif de prendre en considération le lien entre la psychologie du comportement, la physiologie du mouvement et la biomécanique. Les pratiques musiciennes qui dans le langage courant font référence aux cultures musicales pourraient aussi bien être analysées à travers la diversité des objets étudiés, des comportements et les contextes d'apprentissage, une manière de relier sciences sociales et sciences de la vie.

Et les questions sont fascinantes : pouvons-nous décrire le geste dans sa totalité ? La manière concrète d'analyser le geste devrait passer par l'étude anatomique, physiologique, biomécanique et cognitive, d'une part, et, d'autre part, par la psychologie et

la philosophie du symbolisme. À un second niveau, cette étude physique du geste est l'analyse de deux systèmes sensori-moteurs : la posture et les fines manipulations, tels les maniements des doigts, voire les mouvements des phalanges.

Quand Lyu est en panne et ne parvient pas à rendre l'effet attendu, Marie-Josèphe Jude décrit le geste, puis montre elle-même une façon de le réaliser afin de produire le « bon timbre ». J'essaie avec mes mots : il faut donc rétrécir la dernière phalange du cinquième doigt de la main droite, analogiquement comme le mouvement brusque d'une patte de chat (Marie-Josèphe Jude montre le geste), pour que le geste produise un son vif. Lyu Xinyao essaie à son tour, jusqu'à y parvenir, de manière que chacune, élève et professeure, se retrouvent pour constater que l'effet produit, cette fois, est bien ce qui était attendu. Pour le dire autrement : pour constater que le geste a été transmis ou encore, pour le dire à la façon de Marcel Mauss, que l'imitation prestigieuse a opéré.

Ainsi le cours de piano pourrait-il être décrit dans sa totalité comme un enchaînement d'apprentissages gestuels, d'une précision étonnante, afin de produire une qualité sonore qui soit à la hauteur de l'idée que chacune se fait de « l'interprétation juste » de l'Alborada del Gracioso.

On pourrait suggérer ici, que la « bonne méthode » permettant d'étudier le geste serait de filmer le cours. La captation

vidéo, en autorisant le retour en arrière et la répétition, permettrait de mieux analyser sans doute les mécanismes de l'imitation. J'ai choisi pourtant de ne pas recourir à la caméra, pour deux raisons au moins. La première, soulevée d'ailleurs par Blandine Bril elle-même, est « le manque de définition (qui) peut conduire à une mauvaise localisation des points étudiés, et donc une approximation plus ou moins bonne des longueurs et des masses des segments corporels étudiés. »³⁶ Est-ce que ce geste phalangien, par exemple, est d'une importance capitale dans la situation qu'il me faut en faire un point de fixation dans l'analyse ? Ou bien faut-il préférer une approche holiste qui s'attarde surtout à comprendre les mécanismes relationnels sans entrer dans la technicité du geste produit ? Le mouvement des phalanges n'est-il pas une conséquence d'un certain modèle symbolique psychologique en train de se dévoiler par la transmission sonore et ainsi pas la cause, mais un effet en soi ? Et dans cette prolifération de focales d'analyse, où rencontrer la question de la virtuosité ?

Quand y a-t-il virtuosité ?

À aucun moment dans ce cours, il n'est question de virtuosité. Le mot n'apparaît pas. Tout se passe comme si le mot n'appartenait pas au lexique de la transmission pédagogique. Alors tentons de repérer des marqueurs de virtuosité. Si Marie-Josèphe Jude trouve qu'il manque un certain degré de timbre, et

si Lyu ne conteste pas cette remarque, on peut imaginer qu'il s'agit là d'un point de consensus, ici, l'enjeu est consensuel. Parvenir à timbrer correctement le son, serait-ce un marqueur de virtuosité ?

Je m'efforce d'articuler le discours sur la virtuosité à la technique en empruntant sa posture à Nelson Goodman telle qu'il l'énonce dans son ouvrage *Manières de faire des mondes*³⁷ qui ouvre à une conception du monde inspirée par le philosophe Ernst Cassirer qui considère le monde comme une prolifération d'usages de symboles. Au CNSMD de Paris, le cours de piano est une circulation de symboles de toutes sortes, dans laquelle s'exprime une vision du monde du piano classique. Le « mythe », tel que je comprends le mot dans ce contexte, agit ici comme mode de connaissance. Dans un deuxième temps, je prête attention à comment cette compréhension et ces sentiments sont transmis par des gestes à l'étudiant.

De la partition à l'instant

Dans les dix tomes du roman prométhéen qu'il a sobrement intitulé *Jean-Christophe*, le romancier Romain Rolland retrace la vie du musicien allemand de talent en lutte contre les séductions de la virtuosité. Dans ce roman qui lui valut son prix Nobel, il raconte l'ingéniosité de Jean Christophe, enfant prodige, pianiste de génie et doué d'un sens inné pour la composition qui remarqua qu'il y a rarement des moments où l'artiste peut faire preuve d'intuition dans son œuvre. La plupart

du temps, c'est l'intelligence dans la manière d'achever l'œuvre qui engendre les louanges : « Il se bornait à transcrire son modèle intérieur, quand il était forcé de la transformer plus ou moins pour le rendre intelligible. – Bien plus : il arrivait qu'il en faussât entièrement le sens. » (Rolland, 1906 : 25)

Cette phrase fait référence à l'attitude de Jean-Christophe qui, d'après l'auteur, était trop artiste pour avoir moins d'intelligence réflexive que de volonté froide (*idem* : 25). Il y en effet dans Jean-Christophe un passage dans lequel Romain Rolland décrit un groupe de quarante chanteurs allemands – *Süddeutschen Männer Liedertafel* – qui chantaient comme quatre pour transmettre de la sensibilité. Mais pour Jean-Christophe, cette interprétation surjouée effaçait la notion de polyphonie. Et quand les choristes chantent *L'Aveu*, leur exécution est tellement grotesque que Jean-Christophe, au lieu d'éprouver la tristesse et la solennité véhiculée par l'œuvre, éclate de rire. C'est cela, la « virtuosité dégoûtante » comme dit R. Rolland.

Cette expérience marque l'imaginaire de Jean-Christophe qui est hanté par l'apparente fausseté des émotions. Il réalise à ce moment qu'il n'y a aucun rapport entre les passions vivantes et l'expression que l'art en donne. Pourtant, il pense que, quand il exprime lui-même les passions, elles sont « vraies ». Mais alors, en pensant cela, Jean-Christophe se trompe-t-il comme se trompent les *Süddeutschen Männer* ?

Jean-Christophe était fils de virtuose. Il sentait « le dangereux attrait de la virtuosité » : plaisir physique, plaisir d'adresse, d'agilité, d'activité musculaire, plaisir de vaincre, d'éblouir, de subjuguier par sa personne le public aux mille têtes ; plaisir bien excusable, presque innocent chez un jeune homme, mais néanmoins mortel pour l'art et pour l'âme ; - Christophe le connaissait : il l'avait dans le sang ; il le méprisait, mais tout de même il y céda (Rolland, 1906 : 50)

Le « dangereux attrait de la virtuosité »

Revenons dans la classe d'Hortense Cartier-Bresson. Sous les charmes lisztien de Gnomenreigen, Elian cèderait-il, lui aussi, à ce plaisir physique d'adresse et d'agilité ? La facilité avec laquelle il joue est déconcertante, le skill et l'aisance auxquels sa professeure fait référence est bien sûr un atout sans contestation, mais H. Cartier-Bresson lui demande d'aller plus loin encore, de ne pas se contenter de la vitesse, et surtout, de la maîtriser.

Elle reprend en ce sens l'analyse de la musicologue Michèle Biget, selon qui c'est l'instrument lui-même qui engendre un système de valeur artistique. Elle décrit ainsi son mécanisme comme « l'émission simultanée de plusieurs sons et l'extrême malléabilité du complexe agrégatif, dont la densité varie selon le nombre de notes qui composent les accords ou pourvoient au jeu contrapuntique »³⁸. En effet, Michèle Biget s'intéresse au geste pianistique à travers ce que les partitions peuvent

lui dire, mais prête peu attention aux questions physiologiques. Elle énumère les différentes formes de composition (sonate, étude et rhapsodie), s'intéresse aux formes compositionnelles (ornementation, timbre, dynamique) puis elle explique en quoi la partition dévoile « un sens de la musique ». Mais pour comprendre cela, il convient de saisir le monde du piano dans sa totalité et d'en faire, par conséquent une anthropologie.

À ce stade, deux postures se distinguent. D'un côté, Michelle Biget et Romain Rolland ancrent les critères de la virtuosité dans la partition ; de l'autre, des musicologues comme Bruno Moysan³⁹ et Cécile Reynaud explicitent l'ancrage historico-social de toute émotion qui naît d'une interprétation. B. Moysan, spécialiste mondialement connu de la virtuosité au XIX^e siècle, problématise la virtuosité relevant de l'égocentrisme compositionnel qu'il appelle « solisme et concentration sur le Moi. »⁴⁰ Selon lui, la valorisation du soliste virtuose par rapport à un groupe de musiciens ou, plus largement, par rapport à un groupe social n'est pas un phénomène lié à la virtuosité « en elle-même ». Le solisme existait bien avant, dans la basse continue du 17^{ème} siècle. Il y voit une idée consubstantielle à celle même de musique. Il cite Norbert Elias en disant qu'un idéal d'autocontrôle de soi et un ensemble de procédures de normalisation viennent « limiter les possibilités de décharge émotionnelle par le plaisir de l'agressivité [...], réduire les

contrastes et les brusques changements de comportements, l'émotivité dans toutes les manifestations de l'homme.»⁴¹ De la même manière, la musicologue Cécile Reynaud estime qu'il est difficile de préciser le tournant historique exacte où ce style compositionnel qui met en valeur le soliste instrumentiste virtuose prend de l'ampleur. «Il n'est pas aisé de définir précisément l'époque où se tournant aurait eu lieu. La pratique virtuose existe évidemment bien avant l'apparition du mot, elle est inhérente à l'exercice, vocal ou instrumental, qui consiste à rechercher la difficulté technique pour la dépasser.»⁴² Pour comprendre l'importance du soliste, Bruno Moysan parle de la subjectivité dans l'interprétation comme une conséquence cohérente du fonctionnement social d'une époque. La subjectivité dans l'interprétation est une réponse à une norme sociale.

Il y a dans un opéra de Lully, dans un concerto pour piano de Mozart, une économie particulière de la distinction et de l'illustration qui fait du discours du sujet qui s'illustre et se distingue l'image d'une recherche de l'expression parfaite et transcendée de la norme commune. Là réside cette diplomatie de l'esprit, science de l'ajustement, cette recherche de la convenance, dont le fondement est de «plaître» (Moysan, 2005: 53)

L'imputation musicologique de la virtuosité telle que Bruno Moysan la décrit réside dans la composition de la partition et les prouesses que

le compositeur ou la compositrice attend de l'interprète. Pendant la période classique, l'écriture pianistique se concentrait dans le registre médium, superposant deux plans sonores nettement différenciés. Mais le romantisme crée une disruption totale: désormais, tous les registres de l'instrument sont exploités. Du grave à l'aigu, le piano devient un complexe unifié et transversal, fait de hiérarchies mobiles, où toute localisation sonore est susceptible de devenir prépondérante. Un exemple que l'auteur donne à ce sujet concerne l'écriture de Frédéric Chopin, notamment dans ses concertos et ses études op.10 «qui montre que l'écriture virtuose romantique est la plupart du temps produite par une relecture extensive, essentiellement par répétition et redondance – c'est le principe de l'Étude – de tout un ensemble de formules issues justement du piano brillant du début du siècle» (*idem*: 59-61).

Ici, les redondances renvoient aux octaves, aux doubles notes en tierces ou en sixtes de la mélodie principale, à la multiplication des registres, à la révolution que constitue le passage du pouce, aux accords arpégés. Ces traits techniques seront bientôt considérés comme des traits de virtuosité. Pour aller plus loin avec la question des octaves, Moysan dit que l'écriture qui favorise l'utilisation des octaves qui est marqueur de la transformation de la tempérance classique devient une intempérance romantique. La fonction des octaves

qui implique une certaine redondance et renforcement donne une dimension spatiale à la force sonore articulée; effectivement, cela devient un des points forts dans la musique lisztienne. L'analyse de Moysan de la virtuosité quoique basée sur la partition va bien au-delà de l'aspect musical et social. Il prend en compte la cognition pour expliquer la surcharge émotionnelle qu'engendre la composition d'une musique virtuose.

On comprend alors que les questions qui nous ont guidé jusqu'ici pourraient être déployées de différentes manières. Ici, j'ai analysé sommairement deux cours de piano à partir des gestes, de la partition et des consignes des professeurs. Mais on peut aller au-delà encore, et poser des questions telles que celles-ci: quel est le statut de ce que Moysan définit comme «écriture romantique imprégnée de solisme»? Comment cette construction culturelle fut-elle élaborée? Le goût pour la virtuosité est-il à chercher dans la construction culturelle ou bien dans le plaisir hédoniste de quiconque est capable de virtuosité?

Dans tous les cas, il ressort que notre attention, pour comprendre cela, doit être centrée sur une approche de l'analyse en situation (Quéré 1997) qui, vue comme une expérience coconstruite, peut permettre de nous guider pour une meilleure appréhension des cadres sociaux de la production de virtuosité. Louis Quéré montre que toute action est située du fait que chaque personne est impliquée

dans le fonctionnement de l'action. La cognition de chacun est «située» parce qu'elle est le produit de l'interaction. Appréhender les choses de cette manière, c'est ne pas hésiter à réinscrire l'esprit dans un corps, où l'on rejoint ici le concept d'enaction élaboré naguère par le cognitiviste Francisco Varela.

Alors, bien évidemment, Elian sait bien ce qu'est l'angoisse au moment où Hortense Cartier-Bresson lui demande de créer l'angoisse. Pourtant, c'est en imitant les gestes de sa professeure qu'il arrive à le faire entendre, à le faire comprendre peut-être et, en tout cas, à le faire sentir. L'interaction qui se joue entre élève et professeur est tout d'abord une relation de confiance. Car c'est de la confiance que peut naître une forme de virtuosité qui ne soit pas antagonique avec l'expression subjective d'une émotion musicienne.

Notes

32 - R. Campos, *Le Conservatoire de Paris et son Histoire, une institution en question*. Paris, Éd. L'Œil d'or, 2016 : 13.

33 - C.N.S.M.D.P. Rapport d'activité 2019.

34 - *idem*

35 - Le 17 mai 1934, Marcel Mauss, l'un des fondateurs de l'anthropologie française, prononce devant la Société de Psychologie une conférence qu'il intitule *Les Techniques du corps*. Cette communication fondatrice sera publiée dans le *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, no 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Mauss y étudie la notion de « technique du corps », et ses variations entre les cultures. Cet article est considéré comme la première étude sociologique de la notion de technique du corps. Mauss situe les techniques du corps au croisement de trois domaines : biologique, sociologique et psychologique. C'est ce qu'il appelle « l'homme total ». Et dans ces techniques, la question de la transmission, d'une transmission culturellement constituée, est centrale. Ce travail a notamment inspiré les études sur les techniques de Leroi-Gourhan.

36 - Blandine Bril, « Description du geste technique : Quelles méthodes ? », *Techniques & Culture* (En ligne), 54-55 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/5001>

37 - *Ways of Worldmaking*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, 1992.

38 - Marcelle Biget *Le geste pianistique. Essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Rouen, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 1995 : 2.

39 - Cf. infra son article de référence sur la *Sonate en si mineur* de Franz Liszt.

40 - Moysan Bruno, « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité ». In: *Romantisme*, 2005, n°128. La virtuosité : 51- 69.

41 - Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Calmann-Lévy, 1975, p.195

42 - Reynaud Cécile, « Misère et accomplissement de l'art dans la virtuosité romantique », *Romantisme*, 2005/2 n° 128 I : 3-17.



Sanhita Saha

Sanhita Saha est étudiante à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Elle est originaire du Bengale, où elle a suivi un parcours scolaire alternatif au Centre International d'Éducation de Sri Aurobindo à Pondichéry qui lui permet de maîtriser 7 langues. Elle a suivi une formation de haut niveau en musique. Elle est une virtuose du piano, de la flûte indienne et du chant. Passionnée par les questions liées aux formes diversifiées de la culture et par les façons dont ces formes impactent les mondes sociaux, elle vient d'achever un double parcours de master en sciences humaines et sociales à l'EHESS (Paris) et à la Goethe Universität (Francfort sur le Main). Son travail a consisté en une étude comparée de l'enseignement de la virtuosité pianistique au CNSMD de Paris et à la HfMDK de Francfort.



Bruno Moysan

Enquête autour de la Sonate en Si mineur de Liszt : Quand à la mesure 153 arrive cet étonnant « *Cantando espressivo* »⁴³

Introduction

Qu'est-ce qui a pu pousser Liszt à écrire, aux mesures 153 à 160, ce *cantando espressivo* qui n'est autre, tout le monde le sait bien, que le motif de main gauche *marcato* des mesures 13 à 15 ? La littérature sur la Sonate en Si mineur est, nous le savons, abondante et il y a pratiquement autant de plans proposés qu'il n'y a d'analystes et de commentateurs. Ceci montre à quel point Liszt a pu brouiller les pistes et proposer une œuvre d'une richesse telle qu'elle suscite une pluralité d'interprétations... Bien que nous fassions un bref point dans le premier § de cette étude sur la littérature existante, principalement en langue française, notre point de vue sera

nettement autarcique. Il s'agit pour nous avant tout, dans la lignée de nos précédents travaux, de tenter de savoir si oui ou non les œuvres de la période de Weimar et au premier chef la Sonate peuvent avoir été influencées par le modèle formel que Liszt élabore dans ses fantaisies sur des thèmes d'opéras composées entre 1835-1836 et 1843 et que j'ai appelé ailleurs « forme-fantaisie » (Moysan 1998 ; 2010 ; 2015 ; 2017). Ayant traité de la question de la postérité weimarienne de la forme-fantaisie⁴⁴ dans une autre contribution (Moysan) nous concentrerons ici notre attention sur la seule Sonate et, un peu à la manière d'un détective de roman policier, nous partirons du *cantando espressivo* des mesures 153 à 160, pris

comme indice, pour tenter de dissiper une partie du mystère de ce crime parfait musical qu'est l'énigmatique forme de cette unique sonate lisztienne. Précisons au préalable qu'au cours de cette enquête nous n'évoquerons que superficiellement la question de savoir si cette intrigante sonate a une intrigue. Sur cette question deux camps s'opposent: ceux qui estiment que la Sonate en Si mineur raconte une histoire (celle de *Faust* de Goethe, celle du *Paradis perdu* de Milton) et ceux qui estiment qu'à partir du moment où Liszt a décidé d'appeler son œuvre Sonate, celle-ci ne raconte rien. Disons-le tout de suite, sans que notre conception soit totalement arrêtée sur cette question, l'idée d'une Sonate qui ne raconte rien est plutôt la nôtre, discutable, évidemment, et que nous justifions provisoirement par une annexion sauvage des propos de Liszt lui-même sur le poème symphonique et la musique à programme.

En attendant, Liszt, assez tardivement d'ailleurs, écrit à la comtesse d'Agoult, je souscris entièrement et sans réserve aucune à la règle que vous voulez bien me rappeler, que les Œuvres musicales "en suivant d'une manière générale un programme doivent avoir prise sur l'imagination et le sentiment indépendamment de tout programme". En d'autres termes: Toute belle musique doit premièrement et toujours satisfaire aux conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie y sont aussi indispensables qu'invention, fantaisie,

mélodie, sentiment et passion (Bellas – Gut 2001, 1220).

Liszt, on le voit, définit une priorité: celles des «conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique». Après avoir fait un bref point sur la littérature existante, notamment en langue française, nous nous concentrerons sur la question des critères permettant de définir un éventuel second thème pour évoquer ensuite le rôle possible du précédent des fantaisies sur des thèmes d'opéras puis de la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* et d'*Après une lecture du Dante* dans la pensée formelle de la Sonate en Si mineur.

Analyser la Sonate. Bref point sur la littérature musicologique existante

Parmi les nombreux auteurs ayant écrit sur la Sonate quatre me concernent et me touchent particulièrement. Ce sont Rémy Stricker, Charles Rosen, Serge Gut et Bertrand Ott. Bertrand Ott a été mon professeur de piano entre 1982 et 1987 et mon intérêt pour la musique de Liszt est la conséquence directe des leçons passées avec lui. Serge Gut, de son côté, a dirigé ma thèse sur les Fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras (Moysan, 1997) entre 1989 et 1997 en co-direction avec Jean-Michel Vaccaro dans le cadre de l'école doctorale «Musique et musicologie» dont faisait partie à l'époque l'Université de Tours, qui était mon université. Quant à Charles Rosen, je l'ai rencontré pour la première fois en 1993 au moment

où je m'intéressais à Moriz Rosenthal. Son œuvre ne m'a jamais quitté depuis. Bien que je n'aie pas été son étudiant au Conservatoire, Rémy Stricker m'a fait l'honneur et l'amitié de me confier en 1998-1999 le Liszt de la collection qu'il dirigeait chez Gisserot (Moysan, 1999). C'est à lui que je dois, entre autre, d'avoir persévéré dans l'exploration de la forme-fantaisie puisqu'il est le premier à en avoir perçu l'importance.

La question du programme

Bertrand Ott est peut-être celui qui cherche le plus à rapprocher la Sonate d'une œuvre littéraire. Il a consacré à la Sonate de Liszt deux textes majeurs. Depuis sa première contribution en 1984 et celle publiée récemment dans les *Quaderni* 15 (Ott 2015), toute sa réflexion, extrêmement riche, tourne autour de l'idée non seulement d'un programme sous-jacent mais plus encore des textes comme le *Faust* de Goethe ou le *Paradis perdu* de Milton étant aussi des textes philosophiques, d'une sémantique que l'on pourrait presque appeler existentielle, cela pour paraphraser la belle expression d'Eero Tarasti (2009). Bertrand Ott va beaucoup plus loin que la simple question du programme ou de la narratologie pour aller jusqu'à la philosophie de l'existence. Ses propos éclairent le contenu émotionnel, humain, de la Sonate, y compris son déroulement musical d'une manière surprenante. Ce qui est frappant chez Ott, comme chez Serge Gut et bien

d'autres commentateurs, c'est sa propension à vouloir doter la Sonate de Liszt d'un contenu signifiant sous-jacent, comme si la complexité et plus encore le caractère inédit, énigmatique, de la forme de la Sonate ne pouvait être que la preuve d'un programme implicite. D'une certaine manière, Liszt lui-même nous y incite tant il a associé le renouveau des contenus et des formes à la question du programme. En même temps, dès l'instant qu'il appelle sa sonate, *Grande Sonate pour le piano-forte*, sans nous dire quoi que ce soit sur la possibilité d'un éventuel programme sous-jacent, il nous laisse aussi la possibilité d'en rester à une Sonate qui s'en tiendrait aux «conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie», c'est-à-dire à une sonate dépourvue de toute intention programmatique.

Le premier article de Bertrand Ott, «Pour une interprétation de la Sonate de Liszt», s'attache à établir les correspondances susceptibles d'exister entre le *Faust* de Goethe et le déroulement de la Sonate (Ott 1984). Chaque section de la Sonate, à la mesure près, est mise en relation avec les vers du *Faust* de Goethe, plus précisément du 1^{er} *Faust*, qui sont censés lui correspondre :

Le 1^{er} *Faust* de Goethe dans sa construction tripartite s'aligne de façon stupéfiante sur le cadre formel de la sonate classique à partir du moment où, comme chez Liszt, une réexposition musicale est considérée comme un

retour se chargeant émotivement de l'expérience sonore qui précède: ainsi *Faust* désabusé, évoquant le joyeux passé après l'épisode passionné de Marguerite (*ibid.*, 174).

Beaucoup plus récemment, Ott a proposé un nouvel article extrêmement fouillé, où il remet d'ailleurs en cause certaines conclusions de son premier article (Ott 2015). Dans cette contribution essentielle par son ampleur et son ambition, il approfondit son hypothèse programmatique, mais qu'il déplace cette fois du *Faust* de Goethe vers un programme sous-jacent sursaturé de références chrétiennes dont un des textes médiateurs serait le *Paradis perdu*, de Milton. Contrairement à son premier article, il propose une analyse de l'aspect strictement musical de la Sonate extrêmement précise et détaillée reprenant et discutant avec finesse et acuité les travaux qui ont fait date dans la musicologie lisztienne. L'hypothèse majeure de Ott sur le plan de l'analyse formelle est de proposer un plan fait de deux sonates encadrant une sonatine, cette sonatine étant l'*Andante sostenuto*. L'apport principal de cette vision de la Sonate, en dehors de tout aspect programmatique, est de faire ressortir les parallélismes multiples, les jeux de citations, récurrences, qui jalonnent le déroulé de l'œuvre. Le découpage est d'une extrême précision. Les partis-pris d'analyse et de terminologie sont à chaque fois soigneusement argumentés comme la différence entre ce que Ott appelle les

épisodes (*ibid.*, 5-8) et les séquences (*ibid.*, 8-13). Sur le plan formel, Bertrand Ott fait commencer le développement de ce qu'il appelle la «Sonate I» (*ibid.*, 44) à la mesure 153 et le thème de type *notturno* que nous étudions dans le § II de cette contribution est pour lui la séquence 1, les séquences étant pour lui «des subdivisions de développement» (*ibid.*, 10). Dans l'optique qui est la sienne, c'est-à-dire d'une sonate en trois parties, cette proposition est tout à fait convaincante. Il est probablement possible de voir les choses plus simplement mais cette sophistication n'est pas sans exercer une grande force de séduction. En tout état de cause, cet article réunit tous les problèmes et pose toutes les questions qui sont celles de l'exégèse de la Sonate: la question du programme, celle du découpage ainsi que de la délimitation des grandes et petites sections de la forme et enfin celle de l'interprétation et de la synthèse une fois que les différents moments du déroulé de l'œuvre sont mis en évidence. Ce que nous venons de dire au sujet du travail de Ott pourrait se répéter au sujet de celui de Serge Gut et de tous ceux qui relient analyse formelle et, de près ou de loin, contenu programmatique: Alfred Cortot, Viktor Zuckerman, Tibor Szasz notamment. Chacun d'entre eux, pourtant, fait preuve à l'apport de ce parti-pris d'une incontestable originalité et donc apporte un regard unique sur la Sonate. L'apport de Cortot est celui de l'immense interprète, fabuleusement cultivé, qu'il était. Pour lui, l'intrigue de

la Sonate est une intrigue faustienne (Cortot 1958). Viktor Zuckerman met aussi en évidence des éléments programmatiques essentiellement d'ordres faustiens mais pas seulement,⁴⁵ par des rapprochements entre le matériau de la Sonate et les contenus narratifs d'autres œuvres de Liszt. Ceux-ci passent pourtant nettement au second plan par rapport à la dimension purement formaliste de l'analyse et relèvent en définitive plus de la comparaison que de la volonté de démontrer une dimension programmatique, de la part de Liszt, véritablement assumée et structurante (Zuckerman 1986). Viktor Zuckerman est peut-être le seul à mettre en évidence les trajets d'énergies, et donc la construction proprement énergétique de la Sonate. En axant son analyse sur la notion de force agissante, il montre que la Sonate est une dramaturgie d'énergies faite de rapports de forces en évolution⁴⁶. Au lieu de parler de thèmes ou d'idées musicales, Zuckerman parlera de «forces principales agissantes», de «grandes collisions», mais aussi de «dénouement». Cette analyse d'une très grande originalité est, pour reprendre les propos d'Ivanka Stoianova, dans le chapeau de présentation à sa traduction de Zuckerman, un très bel exemple «d'analyse intégrale élaborée par la musicologie soviétique» (*ibid.*, 54). Un des aspects de la démarche de Tibor Szasz est de mettre en évidence, comme Viktor Zuckerman mais avec beaucoup plus de systématisme et surtout une réelle volonté de faire de

la Sonate une «œuvre symbolique»⁴⁷ les parentés existant entre les thèmes, motifs, idées musicales de la Sonate et le matériau musical d'autres œuvres dont l'intention programmatique est avérée allant des *Réminiscences de Robert le Diable* à la *Faust-Symphonie* en passant par la *Légende de Sainte Elisabeth* et ce lied de Maria Pavlovna ayant servi de matériau à la Consolation n. 4 et qui, d'après lui, est à la base du thème de l'*Adagio sostenuto* (Szasz 1984 ; 2011). Cela lui permet de construire une véritable intrigue narrative qui, par le riche jeu de renvois entre la Sonate et le reste de l'œuvre lisztien, met en évidence ce qu'on pourrait appeler un corpus d'obsessions signifiantes et métaphysiques lisztienues, obsessions qui pour Tibor Szasz sous-tendent l'organisation de la Sonate.

En partant d'une démarche narratologique – mais sensiblement différente de la façon dont Bertrand Ott ou Serge Gut par exemple vont associer un programme non-dit au discours musical lisztien puisque la méthode ici utilisée se fonde sur les isotopies greimassiennes –, Márta Grabócz dans *Musique, narrativité, signification* propose un découpage tout à fait original de la Sonate en Si mineur à mettre en relation avec ses recherches plus vastes sur la forme énumérative romantique (Grabócz 2009, 210-259). Elle isole sept complexes thématiques (mes. 1-100: isotopie de la *quête macabre*; mes. 101-204: isotopie de type *héroïque* et de

type *pastorale amoroso*; mes. 205-318: isotopie de type *lutte héroïque* puis de type *deuil et lutte macabres*; mes. 319-452: isotopie de type *pastorale-religioso* puis *panthéiste*; mes. 453-599: isotopie de type *lutte héroïque* puis *quête et lutte macabre*; mes. 600-700: isotopie *panthéiste-pastorale* allant vers isotopie *panthéiste-héroïque*) regroupant chacun une suite d'isotopies sémantiques. la force du découpage de Márta Grabócz est de libérer la typologie des événements musicaux à la fois de la référence à l'héritage de la sonate et à la fois de la référence à un programme trop explicitement et facilement littéraire pour lui substituer une narration sémiotico-émotionnelle fondée sur de véritables isotopies et non simplement construites à partir de rapprochements entre des thèmes et des contenus signifiants issus d'œuvres diverses de Liszt, voire d'autres répertoires.

Peut-on contester à Bertrand Ott et à tous ceux qui, comme lui, voient dans la Sonate une œuvre programmatique la légitimité à le penser et à vouloir le démontrer? Dans la mesure où Liszt n'a en définitive rien dit à ce sujet rien n'empêche un tel parti-pris interprétatif de même qu'il est aussi tout à fait légitime, à partir du moment où Liszt a appelé cette sonate, Grande Sonate pour le piano-forte, de penser qu'aucun programme sous-jacent ne vient structurer le déroulé émotionnel et musical de l'œuvre.⁴⁸ C'est le point de vue de Leslie Howard, lequel écrit dans

sa remarquable édition que la Sonate en Si mineur

est après tout la seule sonate achevée de Liszt, et son refus d'embellir le titre pourrait se comparer à la fois à son génie fécond pour les titres caractéristiques dans l'essentiel de sa vaste œuvre pour piano et ses titres ouvertement programmatiques pour ses deux grandes symphonies inspirées de Goethe et de Dante. Liszt ne voulait manifestement pas qu'on en déduise des associations extramusicales (Howard 2011, vii).

De son côté, Rémy Stricker souligne à juste titre le parti pris de neutralité de Liszt lorsqu'il appelle son œuvre Sonate sans en dire plus (Stricker 1993, 431-436). C'est pour cette raison qu'avec beaucoup de sagesse il choisit de s'en tenir au matériau musical lui-même même si, à la fin, il propose un scénario interprétatif extrêmement convainquant car basé sur une mise en situation très subtile de la Sonate par rapport à la métaphysique esthétique que Liszt déploie dans l'ensemble de son œuvre. Pour Stricker, «cette enquête ne peut reposer que sur des notions musicales, car nous n'avons pas d'autre matériau de recherche que l'objet lui-même. L'investigation doit se borner au matériau thématique et à son élaboration» (*ibid.*, 432). Avec la même sagesse, Charles Rosen dans *Génération romantique* remarque que «si la Sonate en Si mineur n'est pas une œuvre à programme, elle construit toutefois quelque chose qui est de l'ordre de la narration en maniant des genres

musicaux bien définis au début du XIX^e siècle» (Rosen 2002, 604-605). Certes rien n'empêche d'imaginer que la Sonate raconte l'histoire de *Faust* ou du *Paradis perdu*, ni de penser que Liszt se raconte lui-même et réfléchit sur sa condition d'Humain à travers le mythe de Faust ou la métaphysique du *Paradis perdu*, la question étant de savoir si l'intention programmatique peut aller jusqu'à influencer la forme même de l'œuvre. Bertrand Ott semble aller jusque-là surtout dans son article de 1984. Les autres commentateurs sont plus prudents. Zuckerman, par le formalisme de son approche, laisse apparaître implicitement combien la Sonate organise son contenu en respectant les conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Pour statuer sur cette délicate question de l'équilibre entre musique et programme, il est essentiel de respecter l'intention de Liszt. Comme Leslie Howard ou Charles Rosen, je pense que la Sonate est une «sonate» et donc n'est pas une œuvre à programme. Il n'en reste pas moins vrai, et les travaux évoqués ici le montrent tous, que le vocabulaire de la Sonate est issu d'un vocabulaire beaucoup plus vaste, le vocabulaire lisztien dans sa globalité, qui est, lui, élaboré dans la majeure partie des cas dans un contexte narratif et qui charrie, Charles Rosen (2002: 605-611) ou Viktor Zuckerman (1986, 80) le montrent très bien, un vocabulaire encore plus vaste issu de genres tels que le récitatif, l'hymne,

le nocturne, le lied etc. C'est ce qui permet à tous les commentateurs d'établir des liens entre le vocabulaire de la Sonate et celui des autres œuvres de Liszt avec comme conséquence une transformation de près ou de loin de la Sonate en une œuvre à programme. En réalité, puisque la Sonate est une «Grande sonate» et rien de plus qu'une *grande sonate*, s'il y a narration celle-ci ne peut être probablement qu'à l'*insu* de Liszt lui-même, à la manière d'un rêve freudien, ainsi que Stricker qui comprend Liszt mieux que tout le monde l'a magistralement démontré en situant son analyse de la Sonate dans la partie de son livre intitulée «En rêve» (Stricker 1993, 412-449). C'est peut-être cet *insu* qui donne toute sa valeur aux interprétations, surinterprétations (?), programmatiques proposées par les nombreux commentateurs lisztien. On peut ainsi proposer l'hypothèse selon laquelle: c'est parce que Liszt prétend exceptionnellement composer une œuvre dépourvue de toute intention programmatique que, sous la forme d'un acte manqué, il révèle dans cette «Grande sonate pour le piano-forte» un ensemble de contenus latents et ce par la façon spécifique dont, malgré lui, il met en intrigue un certain nombre d'invariants de son vocabulaire.

Organicité, double-fonction et fantaisie

Programme ou pas, il est en revanche certain que Liszt a voulu proposer une *sonate de 1853*, c'est-à-dire une sonate moderne qui ne reproduit pas

les recettes issues du passé mais au contraire les actualise. Cela est conforme à l'idéologie progressiste qu'il professe dès les années 30 (Moysan, 2011). L'art moderne ne peut reproduire le passé. Il ne peut que le transformer. En ce sens, la Sonate présente une modernisation radicale, jusqu'au-boutiste de la sonate héritée du classicisme la séparant, par sa radicalité même, des Sonates de Chopin, Schumann, Mendelssohn, Brahms, etc. Si les sonates romantiques de Chopin, Schumann, Mendelssohn appartiennent à une logique relevant d'un « ordre artificiel »⁴⁹ où, ainsi que l'a admirablement montré Rosen (1978, 569-581; 1993, 393-438), ordre et contenu sont en contradiction ou au moins en situation d'incohérence, la Sonate de Liszt propose, elle, un ordre nouveau caractérisé par son organicité où forme et contenu sont parfaitement en relation de symbiose.

Cette question de l'organicité est un des points forts des contributions de Szasz qui en comportent beaucoup. Celles-ci montrent entre autres à quel point les thèmes de la Sonate sont parents et dérivent notamment de celui de l'introduction (Szasz, 2011: 66). L'autre point fort de Szasz est l'étude historique de la genèse de la Sonate qui, comme l'étude de Carter et Adler (2011)⁵⁰ nous plonge dans l'atelier de Liszt à Weimar. Cette question de l'organicité de la Sonate que nous n'aborderons pas dans cette contribution, est admirablement évoquée, en plus des contributions évoquées dans cet article qui l'abordent

toutes d'une manière ou d'une autre, dans les études de Michael Saffle (1982), Kenneth Hamilton (1996) et de Steven Vande Moortele (2009). L'étude de Steven Vande Moortele resitue la Sonate dans une problématique plus vaste qui est celle du renouvellement de la forme au XIX^e siècle. Mise en perspective par rapport aux œuvres de Richard Strauss ou de Schoenberg la Sonate de Liszt n'en prend qu'un relief accru même si on peut regretter que l'auteur s'en tienne à la seule culture germanique. L'étude de Vande Moortele aborde un point essentiel qui est celui de la double-fonction (*two-dimensional sonata form*): c'est-à-dire cette conception de la forme qui tend à fondre en une seule entité la forme ternaire exposition-développement-réexposition de l'allegro de sonate avec les quatre mouvements successifs de la sonate classique. Cette double-fonction n'avait pas échappé par exemple à Moriz Rosenthal qui voyait dans cette façon de vouloir condenser les quatre mouvements de la sonate en un seul mouvement un projet typiquement lisztien, lequel d'ailleurs pour lui n'a pas toujours été systématiquement couronné de succès: « *I confess candidly, écrit le grand élève de Liszt, that is favorite problem, namely to condense the multimouvement symphony into a one-mouvement form, does not seem to me to be sucessfully solved at all times* » (Braun Barnett, 1972: 34). Cette question de la double-fonction est étudiée avec beaucoup de subtilité par Michael Saffle

(1982) et tout autant par Kenneth Hamilton (1996) qui, de son côté, met en perspective les questions de forme avec des rappels historiques substantiels et une étude très approfondie de tout ce qui concerne les rapports entre écriture, transformation thématique et textures ainsi que ce qui a trait à la relation entre exécutions de la Sonate au XIX^e siècle et facture instrumentale. La double-fonction est un des modèles explicatifs les plus souvent convoqués mais il y a des exceptions. Sharon Winklhofer (1980) par exemple considère que la Sonate est un allegro de type premier mouvement. Les études des auteurs que nous venons de citer éclairent toutes la Sonate d'aperçus essentiels. Comme cela arrive pratiquement toujours dans les analyses de la Sonate, le découpage du déroulé de l'œuvre, de la macrostructure à la microstructure, est toujours précis, argumenté et donc toujours convainquant. C'est lorsqu'on arrive au stade de l'interprétation du découpage, interprétation qui toujours fait référence à l'héritage de la sonate classique, que les choses se compliquent : sonate en un mouvement ou en plusieurs mouvements... sonate qui fait référence à l'allegro de sonate, aux quatre mouvements de la sonate ou qui combine les deux... suite de sonates... C'est à ce stade-là, comme nous l'avons déjà fait remarquer, que les commentateurs font intervenir souvent un programme sous-jacent pour tenter d'expliquer et de justifier toutes les libertés modernisatrices que Liszt a

opérées par rapport aux modèles issus du passé.

L'autre modèle convoqué est celui de la fantaisie mais sans jamais entrer concrètement et précisément dans les questions de forme. Dans rapports avec son presque antonyme qui est la forme sonate, la fantaisie n'est guère évoquée que comme vague synonyme de liberté, par Serge Gut (2012: 4) tandis que Bertrand Ott (2015: 21) exclut la possibilité d'une influence de la fantaisie sur la façon dont la Sonate en Si mineur se libère du cadre traditionnel de la sonate classique, probablement pour mieux asseoir son hypothèse d'une intention radicalement programmatique. Hamilton établit en revanche un lien extrêmement pertinent avec la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert et un certain nombre de formes libres de la première moitié du XIX^e siècle de Moscheles ou Kalkbrenner (Hamilton, 1996: 10-11). De leur côté Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet donnent un éclairage qui, bien que fortement germanisé, montre tout ce que la musique de Liszt et en premier lieu la Sonate et *Après une lecture du Dante* doivent aux fantaisies sérieuses (celles qui ne sont pas sur des thèmes d'opéras!!) telles que la Fantaisie op. 17 de Schumann, la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert, la Fantaisie op. 18 de Hummel sans oublier bien sûr Beethoven (Bartoli – Roudet, 2013). La vraie question en ce qui concerne la fantaisie n'est pas celle de la fantaisie comme liberté, même si cette question est essentielle,

mais bien plutôt celle de la relation entre la forme de la Sonate et la forme de la fantaisie telle que Liszt la conçoit idiosyncrasiquement. Les fantaisies composées par Liszt en 1848 révèlent de la part de Liszt une conception très précise et totalement originale de la fantaisie assez éloignée en définitive de celles de la génération antérieure des Kalkbrenner ou Moscheles. Après les *Réminiscences de La Juive* (1835), Liszt rompt ainsi que je l'ai déjà montré (Moysan, 1998 : 389-452 ; 2015) avec la fantaisie de type variation pour lui substituer, à partir de la *Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe* de Pacini, *Divertissement sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti'* (1835-1836) et les *Réminiscences des Puritains* (1836), une pensée radicalement autre fondée sur une succession de blocs énergétiques homogènes unifiés par le tempo. Cette pensée n'est pas sans avoir de grands points communs avec ce qu'Abramo Basevi appelle dès le XIX^e siècle, « *solita forma* » (Basevi, 1859 ; Powers, 1987) et, plus près de nous, Philipp Gossett « *multipartite-form* » (Gossett, 1974). Les quatre tempi de la *solita forma* et de la forme multipartite, que l'on trouve chez Rossini et ses successeurs et dont la scène dite du contrat de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti⁵¹ est un exemple particulièrement emblématique, obéissent à la même logique énergétique que les quatre mouvements d'une sonate classique : allegro-largo-scherzo-rondo à ceci près que les quatre temps de la *solita*

forma constituent un bloc unifié qui veut rompre avec le cloisonnement du numéro d'opéra et qu'en général sont associés à la réactivation de l'énergie dans la troisième section des retours thématiques issus du matériau de la première section.⁵² C'est exactement ce que fait Liszt dès la *Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe* de Pacini et les *Réminiscences des Puritains* mais aussi son Concerto op. posth. S125a. Dans ces deux fantaisies et en général dans celles qui suivent et ce jusqu'aux *Réminiscences de Don Juan de Mozart* (1841), tout comme dans son Concerto op. posth., Liszt fait revenir dans la troisième partie, comme les compositeurs d'opéras italiens et comme Donizetti dans la scène dite du contrat de *Lucia* déjà citée, une partie de ce qu'il avait fait entendre dans sa première partie en même temps qu'il annonce, mais nettement moins souvent, une partie du matériau du finale (*Réminiscences des Puritains*). Ce retour peut faire penser à une réexposition d'allegro de sonate. Ce qui différencie pourtant radicalement ce retour de celui d'une réexposition de sonate, c'est d'abord son extrême liberté, ensuite l'absence de parallélisme, de symétrie, avec la première section et enfin le fait qu'il n'est pas obligatoirement associé au retour d'une éventuelle tonalité principale. Dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras d'avant 1848 la logique énergétique d'une forme alternant les tempi, associée à un retour du matériau de la première section dans

la troisième, ne relève pas d'une logique formelle de type double-fonction mais bien plutôt, comme chez Rossini et ses successeurs, d'un rapport efficace avec le public sur le plan de la captation émotionnelle et de l'intelligibilité immédiate des grandes sections de la forme. C'est cette logique profonde qui différencie les fantaisies de Liszt composées après 1836 aussi bien des fantaisies-variations qu'il a pu composer avant 1836 que de la *Wanderer-Fantaisie*.

Liszt doit-il être obligatoirement allemand quand il s'agit de forme musicale ?

L'analyse de Serge Gut de la Sonate est nettement plus conventionnelle que celles de Bertrand Ott ou de Márta Grabócz. Elle est classique, pour tout dire, avec tout ce qu'il peut y avoir d'inusable et de sécurisant dans le classicisme. On doit à Serge Gut deux contributions essentielles, la première dans son livre *Liszt* (Gut, 1989 : 322-327) et la deuxième, plus récemment, dans les *Quaderni* 12 (Gut, 2012 : 1-23). Bien entendu, entre 1989 et la contribution publiée en 2012, Serge Gut évolue. Il n'en reste pas moins que nous trouvons dans ces deux contributions, comme d'ailleurs en général chez Gut, une tendance (effet de génération ?) qui est de voir dans les œuvres de grandes dimensions de Liszt des formes sonates plus ou moins hétérodoxes, cela étant associé à un fort germano-centrisme. Ce tropisme germanique⁵³ n'a pas été sans entraîner des erreurs de lecture et

d'interprétation, notamment une sous-estimation systématique de l'influence italienne chez Liszt et avec elle une sous-estimation systématique de l'opéra français meyerbeerien notamment ou, dans l'œuvre de Liszt, des fantaisies sur des thèmes d'opéras. Cette influence italienne, notamment chez le jeune Liszt, ne se limite pas pourtant à la seule vocalité, au mélo et à l'ornementation et n'est pas non plus l'unique responsable de la prétendue superficialité lisztienne ou de sa tendance à aimer les effets extérieurs. Par l'intermédiaire de l'opéra, pourquoi cette influence italienne ne concernerait-elle pas aussi la gestion de la grande forme et de ses trajets d'énergie ? D'une certaine manière, Gut a eu tendance bien souvent à voir en Liszt un chaînon intermédiaire, plus ou moins inclassable toutefois, mais qui serait comme écrasé par deux génies beaucoup plus respectables : Beethoven et Wagner. Dans cette perspective, Liszt n'est vraiment respectable et génial, sérieux finalement, et digne d'intérêt, qu'à partir du moment où il se rapproche de Beethoven ou de Wagner et dans le domaine du piano de Chopin, même si celui-ci n'est pas allemand, ou Schumann. Dans cette même vision, le Liszt d'avant 1848 n'est réellement intéressant qu'en tant qu'il annonce et prépare celui de la période de Weimar, ce qui conduit à privilégier par exemple l'*Album d'un voyageur* ou encore les *Études* sur toute autre production de la même époque et en premier lieu les fantaisies sur des

thèmes d'opéras par exemple.⁵⁴ Les analyses formelles du Liszt de Serge Gut sont très symptomatiques de ces préjugés et surtout montrent qu'en ignorant les fantaisies sur des thèmes d'opéras celui-ci s'est privé de l'étude d'un élément essentiel de la genèse de la pensée lisztienne dans le domaine de la grande forme que sont des œuvres comme les *Réminiscences des Puritains* ou les *Réminiscences de Lucrezia Borgia* car c'est dans ces fantaisies composées entre 1835-1836 et 1841 que Liszt a pour la première fois fait ses expériences initiales de formes de grandes dimensions dépassant le quart d'heure et approchant de la demi-heure. L'évolution de l'analyse de Gut d'*Après une lecture du Dante* entre le Liszt de 1989 et l'article des *Quaderni* de 2012 est symptomatique d'une difficulté à prendre en compte le legs des fantaisies sur des thèmes d'opéras et le rôle de la *forme-fantaisie* dans les œuvres postérieures à 1848. En 1989, Gut ne voit pas que les mesures 124 à 156 ne sont ni plus ni moins que la redite lente de l'exposition, conséquence de l'influence du *largo cantabile* de fantaisie. Il ne voit pas non plus que les mesures 157 à 180 sont une extension virtuose du *largo cantabile* de fantaisie ainsi que Liszt le fait dans certaines de ses fantaisies comme les *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula de Bellini* par exemple. En 2012, il fait évoluer son plan⁵⁵ qui devient plus clair, puisque Serge Gut caractérise les mesures 120-170 en

en faisant une «transition sur le thème I» (mes. 120-152) puis ce qu'il appelle un «Thème IIb de structure» (mes. 153-170), mais en le justifiant d'une manière où la question de la fantaisie est évoquée d'une manière allusive: «Liszt pratique une double exposition qui est assez troublante et ressortit davantage au domaine de la fantaisie qu'à celui de la sonate» (Gut, 2012: 4) ce qui pour le moins témoigne d'un certain embarras. On peut remarquer aussi qu'en intégrant en 2012 les mesures 153-180 dans ce qu'il appelle la «deuxième exposition», il n'arrive pas à intégrer dans son analyse d'*Après une lecture du Dante* le legs des fantaisies d'avant 1848 où *largo cantabile* et double virtuose⁵⁶ sont deux sections qui certes se succèdent mais sont aussi nettement séparées. Dans son analyse de la Sonate en Si mineur, Serge Gut procède au même glissement. le plan embrouillé de 1989, sur lequel nous reviendrons, laisse la place en 2012 à un plan plus clair où le thème des mesures 105 à 120 passe du statut de «thème annexe B» (Gut 1989, 325) à celui de «Thème IIb de structure» (Gut, 2012: 18). Comme on le constate, le plan de 2012 est beaucoup plus clair et logique que celui de 1989 mais sans aller jusqu'à envisager la possibilité d'une influence italienne dans la pensée formelle lisztienne.⁵⁷ Si l'influence de Beethoven est indéniable dans la pensée lisztienne, ce que Gut montre admirablement dans sa contribution de 2012, il me semble que l'apport de l'Italie dans la pensée lisztienne de la grande forme à travers

les fantaisies sur des thèmes d'opéras, et donc la forme-fantaisie, est tout aussi indéniable. Ne pas le reconnaître, c'est d'une certaine manière vouloir priver l'Italie d'une véritable capacité d'invention en matière formelle, à travers l'influence de Rossini et de ses successeurs notamment, ce qui est une sorte de cliché issu d'un tropisme germanique hérité de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qu'il convient de déconstruire au plus vite.⁵⁸

Qu'en est-il du deuxième thème ?

Le deuxième thème de la Sonate en Si mineur peut-il être le *cantando espressivo* des mesures 153-170 ?

L'analyse de la Sonate pose la question de l'identification des thèmes. Il ressort de l'ensemble de la littérature musicologique consacrée à la Sonate, que l'on peut en identifier au moins cinq : n. 1 mes. 1-7, n. 2 mes. 8-17, n. 3 mes. 105-119, n. 4 mes. 153-170 et n. 5 mes. 331-346. C'est au niveau de l'interprétation de leur rôle et de leur hiérarchisation au sein de la forme que, comme toujours, les divergences entre les analystes apparaissent. Le modèle de la sonate classique bi-thématique oriente obligatoirement la façon dont on va nommer et hiérarchiser les thèmes entre eux. Si les thèmes n. 1, n. 2 et n. 5 ne posent guère de problèmes, il n'en est pas de même pour les thèmes n. 3 et n. 4. Pour notre part, nous considérerons à la suite de Tibor Szasz et comme Bertrand Ott (2015) ou Serge Gut (2012) le thème n. 1 ou thème

dit d'introduction comme le thème générateur. Pour nous le thème I au sens du premier thème d'une exposition de forme sonate sera le thème n. 2 (mes. 8-17). Le thème n. 5, par sa position au sein de la forme, que l'on considère l'*adagio sostenuto* comme une interpolation (Van De Moortele, 2009 : 48), une section intercalée à l'intérieur du développement (Gut, 1989 : 325 ; 2012 : 18), une sonatine (Ott, 2015 : 44) située entre deux sonates, la première partie d'un développement – *slow movement* pour Newman et Winkhofer –⁵⁹, est le thème principal d'un *adagio sostenuto* qui, pour nous, comme on le verra, n'est pas sans avoir quelques points communs avec un *largo cantabile* de forme-fantaisie!



Es. 1. Franz liszt, Sonate en Si mineur, Breitkopf & Härtel, leipzig, 1854, mes. 105-122

Restent les thèmes n. 3 et n. 4. Si le thème 3 (mes. 105-119), le *Grandioso* (Es. 1), est en général considéré comme le thème II que l'on oppose traditionnellement dans une forme sonate bi-thématique au thème I, il y a cependant des exceptions. Ainsi,

Serge Gut en fait un simple «thème annexe» dans son analyse de 1989 (Gut 1989, 325) pour ensuite en faire, dans son analyse de 2012, un «Th. IIa de structure» complété du thème n. 4 dont il fait un «Th. IIb de structure» (Gut

2012, 18). Le thème n. 4 exposé aux mesures 153 à 170 (appelé désormais dans cet article X, Es. 2) n'est pas toujours considéré comme un thème.



Es. 2. Franz liszt, Sonate en Si mineur, Breitkopf & Härtel, leipzig, 1854, mes. 153-160.

«Appel de Faust au désir et à la passion» et correspondant aux vers 1765 à 1775 du 1^{er} Faust de Goethe chez Ott (1984, 178) puis «Séquence 1» donc élément d'un développement plus vaste à l'intérieur d'une «première sonate» une fois encore chez Ott (2015: 10-11), «sorte de féminisation de l'ambiance dont la radiance semble portant atteinte d'un fort malaise, puisque son dessin mélodique prend racine sur le thème satanique en notes répétées et qu'apparaît par deux fois un intervalle de triton dans les modulations du chant (mes. 161-162)» (*ibid.*: 24). Il est aussi, par exemple, la transformation d'un des cinq thèmes primaires, baptisé thème c, (Saffle, 1982: 28, 36-37), élément d'une «cadential area» plus vaste allant des mesures 153 à 204 chez Winkhofer (1980)⁶⁰ «thematic idea 3» (allant des mesures 153 à 204), cela à l'intérieur d'un *subordinate theme group* (allant des mesures 105 à 204) s'opposant à un

main theme group (allant des mesures 8 à 31) chez Van de Moortele (2009: 43, 46). Ce thème, tout le monde le sait, est issu (par transformation thématique: augmentation et changement de caractère) du motif de main gauche marcato des mesures 13 à 15 (appelé désormais dans cet article x) et qui est un des éléments du conséquent du thème n. 2:



Ce thème n. 4 peut-il être le véritable 2^e thème de la Sonate en Si mineur?⁶¹ Liszt n'en étant pas à une bizarrerie prêt, pourquoi, en effet, ne pas déduire un deuxième thème de forme sonate du premier thème des mesures 8 à 17 et subvertir ainsi le bithématisme issu de la sonate classique en opposant d'une certaine façon le «presque même» (X) au «même» (x)? C'est le point de vue de Gut dans son analyse de 1989. l'analyse de 1989, plus encore que celle de 2012, montre à quel point est capable de perdre celui qui est un de ses plus grands exégètes et analystes! Ainsi, Serge Gut considère d'abord que les mesures 8 à 170 sont une immense exposition mais compliquée de développements internes et de digressions où, par voie de conséquence, le thème *Grandioso* des mesures 105 à 120 ne devient plus qu'un thème annexe. Il estime ensuite, considérant que Liszt est un personnage fondamentalement double et se plaçant

dans une perspective d'opposition entre le masculin et le féminin, que le deuxième thème ne peut être que le *cantando espressivo* des mesures 153-170 et non le *Grandioso* dans la mesure où le *cantando espressivo* est le seul à établir un véritable contraste avec le premier thème même s'il est dérivé de son conséquent (Gut 1989, 326). la démonstration de Serge Gut est, il faut bien le dire, assez subtile. Pour lui, le premier thème, celui qui ouvre la Sonate après l'introduction et qu'il appelle thème A, représente Liszt lui-même sous la forme d'un antécédent *energico* en double octave forte (mes. 8 à 13, 1^{er} temps) et d'un conséquent qui, à la suite de Raabe, incarne pour lui la « malédiction de l'agitation perpétuelle » (*ibid.*: 324) augmentée de « révolte » (*ibid.*: 326) (notre x) de Liszt. C'est ce conséquent qui, à partir de la mesure 153, réapparaîtra métamorphosé en un « thème secondaire, aimable, charmeur et féminin » (*ibid.*: 324) et qui représente la « face positive » (*ibid.*: 326) du conséquent du thème A (x) et donc de Liszt.

Cette analyse fortement psychologique et narrativisée n'est pas sans avoir un certain nombre d'inconvénients. le premier d'entre eux, faire des mesures 153 à 170 (X) le deuxième thème d'une exposition de sonate même hétérodoxe, a pour conséquence un affaiblissement de la portée du *Grandioso* aussi bien comme thème que comme élément récurrent au sein de la forme globale. Celui-ci, devenu un simple thème

annexe, semble comme surajouté. On se demande bien pourquoi. À quoi bon écrire un thème d'une telle puissance et d'une telle densité pour n'en faire rien ou presque rien. En ne faisant du *Grandioso* qu'un thème annexe, Serge Gut se prive aussi et surtout d'une belle exposition digne de Beethoven, bien construite, avec un bithématisme clair et lisible : premier thème *Allegro energico* (mes. 8-81) s'opposant à un second thème *Grandioso* (mes. 105-120) après ce qui est ni plus ni moins un vaste pont (mes. 81-104).

Le deuxième inconvénient est que l'on perd, dans une œuvre qui s'appelle quand même sonate, le bénéfice d'un rappel de la claire succession des événements de la sonate classique que nous venons d'évoquer (thème 1 pont thème 2 conclusion de l'exposition), tant l'exposition dans l'analyse de Serge Gut devient confuse dans sa forme. Pour Serge Gut, en effet, le 1^{er} thème est d'abord exposé puis rapidement développé, cela jusqu'à la mesure 81. Ensuite réapparaît le thème de l'introduction (mes. 82-104) auquel fait suite le thème *Grandioso* (mes. 105-120) mais qui ne s'oppose à rien. Enfin, après une transition sur le thème 1 (mes. 120-152) arrive ce qui est donc pour Serge Gut le thème 2 : le motif de main gauche des mesures 13 à 15 (x) devenu alors un 2^e thème *cantando espressivo* (X). Tout ceci fait une exposition de sonate bien compliquée même s'il subsiste d'une certaine manière quelque chose du bithématisme contrastant du

classicisme, sachant que l'on pourrait contester cette hypothèse d'une forme sonate classique fondée exclusivement sur le contraste. Même si elle est déplacée sur la dualité lisztienne, une des bases implicites de l'argumentation Serge Gut est, en réalité, l'opposition, probablement issue du *Cours de composition* de Vincent d'Indy, entre le masculin et le féminin. Pour Serge Gut, nous l'avons vu, le premier thème *energico* «personnifie l'âme de Liszt, sa dualité profonde – avec ses deux éléments contrastés “a” et “b” – ses luttes, ses tourments. Dès que le rideau est levé, c'est Liszt lui-même qui entre en scène» (*ibid.*, 326). Dans cette logique, le pendant du thème 1 qui personnifie la face que l'on pourrait appeler conquérante, masculine, instable, tragique et révoltée de Liszt, ne peut être qu'un thème féminin, celui que Serge Gut considère comme étant le thème 2 c'est-à-dire le *marcato* des mesures 13 à 15 (le «b» dans l'analyse de Serge Gut, le «x» dans la nôtre) devenu cantabile et écrit en augmentation.

Le troisième inconvénient de l'analyse de Serge Gut est que l'opposition masculin-féminin, incontestable dans son analyse, mais qui présuppose implicitement une narrativité issue d'une intrigue plus ou moins faustienne dans la mesure où Serge Gut fait du thème principal de l'*Andante sostenuto* (mes. 332-459), chez lui le thème C, la personnification de Gretchen, perd une grande partie de sa force contrastante tant le 2^e thème arrive loin

du premier thème. De plus, étant issu du premier thème, ce deuxième thème perd probablement aussi une partie de sa force contrastante par la similarité qu'il entretient avec son origine, même si celle-ci est adroitement camouflée. Pour qu'une opposition soit perçue comme opposition, il faut quand même que les deux termes de l'opposition soient relativement proches dans l'espace et dans le temps. Ici, le cantabile (X) arrive bien loin de l'*energico*, après beaucoup de choses et plus encore après une suite d'évènements d'une forte densité dont le *Grandioso* n'est pas le moindre.

Un deuxième thème Grandioso? Mais alors une bien curieuse réexposition ...

Comme nous l'avons dit plus haut, faire du *Grandioso* un deuxième thème d'exposition de sonate a l'immense avantage de maintenir la lisibilité de la claire succession des événements issue du classicisme tout en donnant au *Grandioso* une véritable stature de deuxième thème. Dans cette perspective, Liszt reste d'ailleurs tout à fait classique dans la gestion des rapports de tonalité. le premier thème est en Si mineur et le *Grandioso* est au relatif: en Ré majeur.⁶² Tout ceci est parfaitement dans les... habitudes. Comme X, le *Grandioso* est dans les différentes analyses de la Sonate susceptible d'interprétations multiples et variées.

Faire des mesures 8 à 119 une exposition de sonate bithématique où se succèdent

un thème 1 (*Allegro energico*) un pont puis un thème 2 (*Grandioso*) a aussi un autre avantage, celui de rappeler la claire architecture de l'exposition d'*Après une lecture du Dante*.⁶³ En effet, comme dans *Après une lecture du Dante*, Liszt propose dans la Sonate en Si mineur une introduction à laquelle succède un premier thème extrêmement énergique, puis un vaste pont auquel fait suite un deuxième thème solennel, empreint de grandeur, avec un caractère religieux. On a souvent remarqué l'allure de choral du deuxième thème d'*Après une lecture du Dante* et de nombreux commentateurs, à commencer par Serge Gut (1989 : 324), ont remarqué que le *Grandioso* n'était pas sans rappeler un motif utilisé par Liszt dans un certain nombre de ses œuvres sous le nom de « motif de la croix ». Cette exposition de 111 mesures, avec deux thèmes bien nets et un pont, présente l'avantage de la clarté et de la concision. Sans ambiguïté, c'est une exposition de sonate. Une vraie...!

Pourtant, à l'échelle de la forme globale de la Sonate en Si mineur, cette exposition de sonate de 111 mesures rend la suite des événements assez incompréhensible. Que faire des mesures 120 à 160 ? Voilà 40 mesures bien énigmatiques, incompréhensibles mêmes. La deuxième énigme est le parallélisme avec les mesures 460 à 624. Ce vaste ensemble de 164 mesures peut être considéré comme une réexposition si l'on considère que la Sonate en Si mineur est un vaste

premier mouvement de sonate, combiné ainsi qu'on l'a souvent remarqué, cela dès Moriz Rosenthal, avec l'agogique des tempi des quatre mouvements d'une sonate. Certes la symétrie n'est pas parfaite, loin de là. On a connu des symétries entre réexposition et exposition plus rigoureuses. Malgré cela, nous retrouvons néanmoins la structure en trois parties de l'exposition. la zone premier thème est à peu près de même taille : 74 mesures pour l'exposition et 95 pour la réexposition, si l'on fait commencer la réexposition au début du fugato, ce qui se discute. les deux ponts, ceux de l'exposition et de la réexposition sont en revanche déséquilibrés : 23 mesures (mes. 82-104) contre 45 mesures (mes. 555-599). Le deuxième thème est de même taille. Juste après l'énoncé du deuxième thème, à la mesure 616, Liszt cite le *cantando espressivo* des mesures 153-160 mais sans le rappel du 1^{er} thème qui, souvenons-nous, le précédait dans l'exposition. On peut remarquer que la conséquence du choix lisztien est une réexposition un peu particulière qui fait se succéder sans transition le rappel du *Grandioso* et X, ce qui, évidemment, n'est pas très fréquent et conduit à se demander une fois de plus quel est le véritable second thème.

L'hypothèse d'un *Grandioso* élevé au statut de deuxième thème, malgré l'immense avantage de rappeler très clairement le schéma classique, n'est pas finalement sans inconvénients, tant elle rend la suite des événements, et

notamment la réexposition, difficile à lire. Pour cette raison, il est nécessaire de regarder ailleurs et surtout de mettre en perspective la forme de la Sonate en Si mineur par rapport aux œuvres qui la précèdent immédiatement.

L'ombre portée de la fantaisie

Nous avons montré dans un certain nombre de publications combien la pensée lisztienne de la forme devait aux fantaisies sur des thèmes d'opéra composées avant 1848 et combien ces fantaisies étaient une relecture du trajet énergétique et agogique de la *solita forma* rossinienne et post-rossinienne (Moysan, 1998 ; 2010 ; 2015 ; 2017 ; à paraître). En définitive, parmi les nombreux problèmes qu'elle soulève, la forme de la Sonate en Si mineur ne pose pas tant la question d'un éventuel rapport avec la fantaisie que celui du rapport de Liszt, et même plus globalement des romantiques, avec l'opéra italien. Les quatre temps rossiniens sont un produit, comme la forme sonate, de la rationalité du XVIII^e siècle et des lumières finissantes. Il s'agit pour Rossini, comme pour Mozart, Haydn et Beethoven, de rationaliser les structures de façon à les rendre intelligibles, rationalité pure, et efficaces, rationalité pratique, pour reprendre le *distinguo* classique de Kant. la sonate romantique comme la *solita forma* du XIX^e siècle montrent comment un paradigme dominant, au sens de Thomas Kuhn (1962), le Romantisme, peut faire évoluer la pensée organisatrice et les représentations issues d'un

paradigme antérieur, ici les lumières, tout en en gardant un certain nombre de traits. la rationalisation des structures opérée par Rossini et ses successeurs des années 1830-1848 offre à Liszt entre 1835 et 1840 un mode de gestion efficace de la grande forme dans le cadre de la fantaisie sur des thèmes d'opéras et dans le contexte du concert. Aux alentours de 1839-1840, les relations de Liszt avec la grande forme évoluent. Il délaisse progressivement les fantaisies sur des thèmes d'opéras, il n'en composera que deux après 1840, pour esquisser notamment la *Dante-Sonata*⁶⁴ et une version déjà très avancée sur le plan formel du 2^e Concerto.⁶⁵ Auparavant, entre 1836 et 1839, il avait aussi pratiquement achevé le Concerto op. posth. dont les quatre parties reprennent l'ordre des parties d'une forme-fantaisie précédée d'une introduction : *Andantino-Récitativo del piano-forte / Allegro – Tempo primo / Andante / Tempo primo – Come prima / Allegro vivace – Più mosso*.⁶⁶ Ce Concerto op. posth. illustre la proximité existant dans les années 1836-1839 entre la pensée lisztienne de la grande forme qu'elle soit narrative ou pas et les quatre tempi de la forme-fantaisie. Il montre aussi combien cette pensée formelle en bloc de tempi homogènes, contrastants et progressifs peut être indépendante de toute intention narrative puisque ce Concerto op. posth. n'est associé à aucun programme, ce qu'il est important de souligner en ce qui concerne la Sonate en Si mineur,

et tout autant combien le discours musical et énergétique de Liszt se situe dans la continuité de l'opéra rossinien. le matériau premier de ce Concerto est l'*Allegro di bravura* (S151) de 1824, pièce a priori dépourvue de toute intention narrative, et les énergiques impulsions de cordes des mesures 27 et suivantes pourraient être issues d'un tempo primo d'opéra écrit par Rossini. Ce Concerto op. posth. montre enfin combien les années 1839-1847 ne sont pas des années de dispersion et de virtuosité mais sont au contraire un moment de grande maturation en étroite relation avec les expériences des années 1835-1839 et dans la continuité de celles-ci. la simple évocation de la maturation de la *Dante-Sonata* et du 2^e Concerto montre combien la question du programme, pour importante qu'elle soit, est relativement indépendante des questions de forme puisque, toutes

deux largement tributaires du legs des fantaisies d'avant 1840, l'esquisse du 2^e Concerto n'a pas de programme alors que les versions successives de la *Dante-Sonata* en ont un. De même, la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*, bien qu'elle soit fondée sur le choral éponyme du *Prophète* de Meyerbeer, est une œuvre, en réalité, sans programme. C'est une suite de variations dont Liszt rationalise les grandes étapes de la forme au moyen, nous le verrons, de la forme-fantaisie.

Si l'on met en correspondance le modèle rossinien et la logique formelle de la majorité des fantaisies, on peut mettre en évidence un type idéal⁶⁷ de forme, divisé en quatre parties contrastantes, celui des *Réminiscences des Puritains*, qui correspond à celui du trio de l'acte II de l'*Otello* de Rossini "Ah vieni, nel tuo sangue" (Moysan, à paraître):

Tempo primo	Tempo lirico	Tempo di mezzo	Finale-Strette
mes. 1-83	145-182	183-217	218-365
sur chœur « All'erta »	sur « A te o cara »	sur « All'erta » + « son vergin »	sur « son vergin vezzosa »
redistribution libre	quasi transcription	redistribution libre	paraphrase

Franz Liszt, Schéma formel de *Réminiscences des Puritains*.

À ce modèle strictement quadripartite, il convient d'ajouter une variante, celle avec second *largo* intercalé entre le *tempo di mezzo* et le finale à l'instar du *finale* du premier acte de l'*Otello* de Rossini «Santo Imen» (*ibid.*). C'est le plan de la *Chanson à boire. Orgie* de 1840 composée sur des thèmes de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti:

Tempo primo	Tempo lirico 1	Tempo di mezzo	Tempo lirico 2	Finale-Strette
mes. 1 à 183	183 à 217	218 à 292	293 à 328	329 à 434
thèmes divers	sur « Ama tua madre »	réexposition libre du tempo I	issu de « Il segreto »	sur « Maffio Orsini son io » + divers thèmes
redistribution libre	transcription/paraphrase	redistribution libre	paraphrase par changement de tempo	paraphrase + redistribution libre

Franz Liszt, Schéma formel de Chanson à boire- Orgie Fantaisie sur des motifs de l'opéra *Lucrezia Borgia* de G. Donizetti.

La répétitivité de ce modèle – ou plutôt de ces deux modèles – cela associé au fait qu'ils deviennent très vite pour Liszt un pattern stable réutilisable à volonté, montre de la part de Liszt une véritable conscience de l'efficacité de son invention. Ainsi que je l'ai montré dans ma communication donnée au colloque de Strasbourg en 2011, les principales œuvres de la période de Weimar envisagées sous l'angle de la forme-fantaisie quadripartite peuvent

- être rattachées à quatre types-idéaux :
- A. le type *quadripartite simple* (*Otello* 1 et *Réminiscences des Puritains*)
 - B. le type *quadripartite enrichi* d'un second *largo* entre le *tempo di mezzo* et le *finale* (*Otello* 2 et *Réminiscences de Lucrezia Borgia/Chanson à boire. Orgie*)
 - C. le type *quadripartite compliqué* où le *tempo primo* est lui-même une forme complexe constituée en général des trois premiers tempi d'une forme fantaisie (*tempo primo*, *largo cantabile*, *tempo di mezzo*) plus rarement des quatre.
 - D. le type *quadripartite enrichi et compliqué*, synthèse de B et C.

Parmi les œuvres susceptibles d'éclairer la forme de la Sonate en Si mineur et qui se rattachent aux quatre types-idéaux ci-dessus, il convient de citer au moins *Après une lecture du Dante* évidemment, fantaisie qui se rattache au type B et la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* pour orgue à partir d'un thème emprunté au *Prophète* de Meyerbeer et qui, elle, se rattache au type C. la particularité d'*Après une lecture du Dante* est de combiner une forme-fantaisie de type B (introduction-tempo *primo-largo cantabile-tempo di mezzo-finale*) avec une exposition de sonate (introduction-exposition-développement-réexposition). Comme certaines formes romantiques prétendant se rattacher à la sonate, pensons par exemple au premier mouvement de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, la forme d'*Après une lecture du Dante* a la particularité de s'éloigner du modèle de la sonate classique au fur et à mesure qu'elle se déploie dans le temps. Si l'introduction, l'exposition, voire le développement ressemblent encore à une introduction, à une exposition et à un développement de sonate classique, il n'en est pas de même pour la suite et encore plus pour la fin du mouvement. le principe de liberté, à la base de la logique romantique de la forme et du Credo créateur de l'artiste romantique, contamine progressivement toute velléité de fidélité à un modèle antérieur. l'idée de génie de liszt, et c'est ce qui lui a permis de brouiller les pistes, a été de faire coïncider la reprise traditionnelle

de l'exposition de sonate classique avec le *largo cantabile* d'une forme-fantaisie. Ainsi dans *Après une lecture du Dante*, l'*Andante (quasi improvvisato)* des mesures 124 à 156, et qui a si souvent égaré les commentateurs, à commencer par Serge Gut dans son analyse de 1989, n'est que la reprise traditionnelle de l'exposition mais que Liszt a eu l'idée de présenter sous une forme nouvelle c'est-à-dire dans un tempo lent, le caractère des thèmes étant transformé dans une logique de transformation thématique, cela pour le faire coïncider avec le *largo cantabile* d'une forme-fantaisie. Liszt achève de brouiller les pistes en allégeant de son pont entre le 1^{er} et le 2^e thème cette redite *largo cantabile* de l'exposition 1, ce qui a pour effet de masquer les ressemblances entre cette redite et la première exposition. le *più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato* (mes. 157-180), si difficile à comprendre si on le rattache à un plan de forme sonate, n'est que l'équivalent du «double virtuose» que Liszt compose, dans un certain nombre de ses fantaisies comme la *Fantasia sur la Sonnambula* par exemple (*ibid.*), à la suite du *largo cantabile*. les mesures 189 à 272⁶⁸ font ensuite coïncider le développement d'une forme sonate avec le *tempo di mezzo* d'une forme-fantaisie. Enfin, les mesures 273 à 299 correspondent à la réexposition mais ici, une fois de plus, Liszt brouille les pistes en ne réexposant pas la première exposition, celle qui commence par le *presto agitato assai* (mes. 35-114),

pour préférer réexposer la redite *largo cantabile* de l'exposition, c'est-à-dire l'*Andante (quasi improvvisato)* des mesures 124 à 156, et cela sous la forme: réexposition du thème 1 aux mesures 273 à 282, réexposition du thème 2 aux mesures 290 à 299 en trémolos célestes dans l'aigu. Ce changement de caractère et d'écriture du thème 2 rend le parallélisme avec la redite de l'exposition 1 des mesures 124-156 presque méconnaissable. Liszt achève d'ailleurs de brouiller les pistes en dissimulant le parallélisme entre la réexposition et la redite *largo cantabile* de l'exposition 1, rappelons-le, amputée de son pont, par le fameux et très

dramatique long silence de la mesure 289 précédé par la fameuse citation du thème de l'introduction (mes. 285-288). Ce long silence de la mesure 289 est, remarquons-le, la transformation sous la forme d'une amplification fortement dramatisée de la *lunga pausa* des mesures 135-136. Dissimuler, ainsi que le fait Liszt, le parallélisme entre exposition et réexposition renforce en revanche la proximité avec la forme-fantaisie. Si on rattache, en effet, cet épisode lent au pattern de la forme-fantaisie, nous retrouvons le modèle des *Réminiscences de Lucrezia Borgia* qui se caractérise par un second *largo* entre le *tempo di mezzo* et le *finale*.

Intro	Tempo primo	Largo cantabile		Tempo di mezzo	Largo 2	Finale + Strette
1-34	35-123	124-156	157-180	181-272	273-299	300 à fin
Intro	Th. 1 pont Th. 2	Th. 1 Th. 2	<i>double virtuose</i> * avec Th. 3	sur intro et Th. 1	Th. 1 ** Th. 2	Th. 2 intro Th. 3 + presto
Intro	Expositio n 1	Expositio n 2		Développement	Réexposition 2	Développement terminal

* Voir note 12.
 Franz liszt, Schéma formel d'Après une lecture du Dante.

la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* pour orgue appartient au type C, celui qui structure le tempo primo général sous la forme d'une petite forme-fantaisie mais sans *finale*. Seul le *tempo primo* du premier mouvement "Faust" de la *Faust-Symphonie* met les quatre tempi

au complet. Liszt a pratiqué cette forme assez complexe et en même temps très efficace dans au moins trois œuvres, toutes de grande envergure : le

Concerto n. 1, le poème symphonique *Die Ideale* et la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*.

Tempo primo			Largo cantabile	Tempo di mezzo	Finale
Tempo primo (Th. 1)	Largo (Th. 2)	Tempo di mezzo			
1-43	44-65	66-120	121-196	197-371	372 à fin
<i>Allegro maestoso</i>			<i>Quasi adagio</i>	<i>Allegretto vivace</i>	<i>Allegro marziale</i>

Introduc tion	Tempo primo			Largo	Tempo di mezzo	Finale
	Tempo primo	Largo cantabile	Tempo di Mezzo			
1-25	26-193	194-337	338-452	453-567	568-679	680 à fin
	<i>Aufschwung</i>			<i>Enttäuschung</i>	<i>Beschäftigung</i>	<i>Apotbeose</i>
	Tempo primo			Largo cantabile	Tempo di mezzo	Finale
	Tempo primo	Largo cantabile	Tempo di mezzo			
	1-73	74-140	141-242	243-446	447-581	582 à fin
	<i>Moderato</i>	<i>Animando poco a poco</i>	<i>Vivace</i> («tromba»)	<i>Adagio</i>	<i>Fugue</i>	<i>Allegro deciso</i>

Franz Liszt, Schéma formel de Concerto n. 1.

Franz Liszt, Schéma formel de *Die Ideale*.

Franz Liszt, Schéma formel de la Fantaisie und Fuge über den Choral 'Ad nos, ad salutarem undam'.

Incontestablement, quand on compare la forme hautement complexe de la Sonate avec celle d'*Après une lecture du Dante* d'un côté et de la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* de l'autre, il est difficile de ne pas voir dans la pensée formelle de la Sonate en Si mineur au moins une véritable proximité⁶⁹ témoignant de la façon dont Liszt dès 1839-1840 puis bien entendu durant ses premières années weimaroises pense le renouvellement de la forme. Bien entendu, la proximité entre ces trois œuvres conduit à un véritablement questionnement sur la chronologie. Celle-ci est complexe. Carter et Adler (2011) envisagent l'hypothèse d'une «precursor sonata» qu'ils datent de mai-juin 1849. Tibor Szasz (2011) date de son côté l'esquisse du thème principal de l'*Adagio sostenuto* aussi de 1849. Le Sketchbook GSA 60/N2 conservé à Weimar fait se succéder à des esquisses du *Scherzo und March* localisées et datées: «Eilsen, 2^e semaine de janvier 1851» l'ébauche du lento descendant qui ouvre la Sonate suivi de celle de l'*Allegro energico* (Carter – Adler, 2011: 25-27; Eckhardt, 2015: xiii). L'annotation manuscrite de l'exemplaire Szendy de Budapest établit clairement une fourchette de composition en 1852-53 (Carter – Adler, 2011: 53). Dans l'attente de sources nouvelles, étayant sans ambiguïté la thèse d'une composition précoce autour de 1849, tenons-nous-en à l'hypothèse de l'élaboration plus tardive, après 1851,

ce qui n'empêche pas qu'un certain nombre d'idées essentielles aient été esquissées dès 1849, ce que le propos de Mária Eckhardt commentant le manuscrit Lehmann de la Sonate semble confirmer: Liszt «*had worked particularly assiduously (on this manuscript) in the winter 1852/53. The many corrections, deletions, pass-overs and replaced pages are an eloquent testimony to the difficult compositional process*» (Eckhardt, 2015: xiv). On en conclura que la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* et la *Dante-Sonata* étaient arrivées aux alentours des années 1851-1852 à un degré d'achèvement suffisant au donc moment de la composition de la Sonate, au moins en ce qui concerne le point de vue qui nous intéresse et qui est celui du déroulé de la forme globale, que l'on peut envisager raisonnablement une antériorité relative de ces deux œuvres par rapport à la Sonate. la *Fantasie und Fuge* a été achevée fin octobre 1850⁷⁰ et publiée en 1852. Quant à la *Dante-Sonata*, bien que la publication de la deuxième *Année de Pèlerinage* soit plus tardive que celle de la Sonate, en 1858, l'achèvement de la troisième des versions préparatoires de la *Dante-Sonata* – *Après une lecture du Dante* – *Fantasia quasi Sonata* (S158c) – peut être daté de 1849 et est suffisamment proche de la version finale pour pouvoir servir de base à notre réflexion.⁷¹

La Sonate en Si mineur comme Sonate Fantaisie avec fugue ?

L'ombre portée d'Après une lecture du Dante et de la Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'

La Sonate en Si mineur entretient d'abord une forte proximité avec la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* et le type formel que nous avons appelé le type C. Penser les mesures 8 à 231 sous la forme d'un immense *tempo primo* structuré lui-même comme une petite forme-fantaisie sans *finale* permet d'expliquer l'agogique des tempi de ce vaste ensemble. A un premier *tempo primo* initial (mes. 8-119) succède un *largo cantabile* (mes. 120-204) auquel succède un *tempo di mezzo* (mes. 205-330). Si l'on reste dans l'optique d'une forme influencée souterrainement par la forme-fantaisie et les fantaisies sur des thèmes d'opéras composées avant 1848, on constate que la suite de la Sonate en si est constituée d'un vaste *largo cantabile*, l'*Andante sostenuto* des mesures 331 à 460, puis d'un *tempo di mezzo* fugué (mes. 460-532) et enfin d'un *finale* (mes. 533 et suivantes). Ces trois sections correspondent en même temps à l'*adagio* puis à la fugue et enfin au *finale* de la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*. Ceci n'explique pas tout et certainement pas l'élément sonate propre à cette Sonate que Liszt a délibérément appelée sonate et non fantaisie. C'est là qu'il est nécessaire de convoquer ce précédent que constitue *Après une lecture du Dante-Fantasia quasi una sonata*, plus

exactement les versions S158a, S158b et S158c, et surtout la version S158c, car la Sonate en Si mineur entretient, comme nous l'avons déjà souligné, une forte proximité avec *Après une lecture du Dante*...

Le parallèle avec *Après une lecture du Dante* est probablement le seul moyen d'expliquer les étranges mesures 153 à 170 de la Sonate.⁷² Comme dans la *Dante-Sonate*, Liszt fait coïncider dans les mesures 8 à 204 et même 8 à 330 un plan d'exposition de sonate avec un plan de forme-fantaisie. les trois temps qui structurent les mesures à 330 sont à la fois les trois premiers temps d'une forme-fantaisie et les étapes structurantes d'une exposition de sonate classique (exposition 1 = *tempo primo*) suivie de sa réécriture-redite lente (exposition 2 = *largo cantabile*), double exposition, tout à fait classique finalement, à laquelle succède un double virtuose de fantaisie⁷³ (mes. 171 à 203) puis un développement (développement = *tempo di mezzo*). Liszt retrouve ici ce qu'il avait fait dans *Après une lecture du Dante*: faire suivre une première exposition de sonate de sa redite mais lente au lieu de la traditionnelle reprise et prolonger cette section lente d'un double virtuose. Cette idée de transformer l'exposition de sonate classique jouée traditionnellement deux fois, par voie de conséquence au même tempo, en une double exposition rapide puis lente, *largo cantabile*, est probablement ce qui a égaré le plus les commentateurs.

Il faut reconnaître que Liszt ne pouvait pas mieux camoufler sa dette envers le modèle classique qu'en remplaçant la reprise habituelle de l'exposition par une redite mais lente. Après cette double exposition à deux tempi, Liszt retrouve, comme nous venons de le dire, le plan de sa *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* mais qu'il va compliquer d'une réexposition de sonate à partir de la mesure 533. En cela, Liszt s'éloigne d'Après une lecture du Dante, dont les mesures 300 à 373 sont un vrai finale de fantaisie, pour se rapprocher cette fois du modèle de la sonate.

La véritable signification de X ou les mystérieuses mesures 153 à 170

La proximité des mesures 8 à 204 de la Sonate en Si mineur avec les mesures 35 à 156 d'Après une lecture du Dante est en fait la seule façon d'expliquer ces étranges mesures 153 à 170. Pourquoi Liszt met à cet endroit précis le motif de main gauche *marcato* des mesures 13 à 15 (x) mais dans une version lente et cantabile (X) et non plus rapide, rythmique et incisive ?⁷⁴ les mesures 8 à 119 de la Sonate en si sont une exposition de sonate tout à fait classique à deux thèmes, avec un pont, tout comme les mesures 35 à 123 de la *Dante-Sonata* sont, elles aussi, une exposition de sonate tout à fait classique à deux thèmes, avec un pont. Poursuivons le parallélisme. les mesures 120 à 204 de la Sonate en Si mineur sont la redite, mais *largo cantabile*, de l'exposition 1

de même que les mesures 124 à 156 de la *Dante-Sonata* sont la redite *largo cantabile* de l'exposition 1. Dans cette perspective, les mesures 120 à 138 sont la redite cantabile du thème 1 tandis que les mesures 153 à 156 font office de thème 2 lui aussi *largo cantabile*. la question se pose alors. Pourquoi Liszt n'a-t-il pas, comme dans la *Dante-Sonata*, présenté à cet endroit une redite *largo* de son thème 2 c'est-à-dire du *Grandioso* ?

Il est probable que Liszt, profondément musicien, se soit rendu compte que le *Grandioso* déjà lent pouvait difficilement être présenté à nouveau sous une forme encore plus lente. Aussi a-t-il préféré transformer le motif de main gauche *marcato* des mesures 13 à 15 (x) en en faisant un magnifique thème de nocturne (X) faisant fonction, dans le cadre d'une redite *largo cantabile* de son exposition 1, de thème 2 en lieu et place d'une redite lente du *Grandioso*, musicalement impraticable. Par bien des côtés cette redite *largo cantabile* de l'exposition principale n'est pas sans avoir une dimension de réminiscence. Liszt redistribue le matériau thématique de l'exposition principale, qui est en même temps une partie essentielle, essentielle car il manque ce qui relève de l'introduction, du matériau de sa Sonate, plus ou moins sous la forme d'un rêve. Comme il le fait dans l'introduction de ses *Réminiscences de Don Juan* ou dans la phénoménale première section de sa *Chanson à boire-Orgie* de 1840 composée à partir de Lucrezia Borgia

de Donizetti, Liszt redistribue, sous la forme d'une élaboration secondaire («sekundäre Bearbeitung» pour reprendre les mots mêmes de Freud), des thèmes et des motifs empruntés ailleurs, d'un côté dans un opéra (*Don Giovanni*, *Lucrezia Borgia*), de l'autre dans l'exposition principale de sa Sonate (mes. 8-120), cela à la manière d'un rêve romantique que l'on peut analyser d'ailleurs comme un rêve freudien. Comme un rêve freudien, l'élaboration secondaire lisztienne condense, déplace et figure. Dans l'idée de figuration, si l'on reste dans l'optique freudienne, il importe de s'attacher non pas tant à l'idée d'image, laquelle pose de vétilleux problèmes d'adaptation à la réalité musicale, qu'à l'idée de scénario. Freud montre bien que figurer c'est élaborer un scénario. Liszt construit bel et bien ici un scénario dont le point d'aboutissement est la mise en valeur au sein de la forme globale de X avec tous les aspects poétiques, oniriques, que celui-ci comporte. Ce scénario commence par une évocation de l'antécédent du thème 1 (mes. 120-140), puis se prolonge par une citation de x librement variée (mes. 141-150) et se termine par X (152-170) qui est ensuite développé (mes. 171 et suivantes). Liszt réorganise ses emprunts sous la forme d'une progression qui doit conduire logiquement vers X. Bien sûr, pour cela, il aura condensé tout le matériau issu de l'exposition 1 en un ensemble de brèves citations thématiques et motiviques, ce qui veut dire qu'il aura aussi éliminé

beaucoup par exemple le grand épisode des mesures 32 à 81 ainsi que le pont fondé sur l'introduction (mes. 81-104). l'exposition 1 comporte 110 mesures (mes. 8-119), sa redite lente n'en fait plus que 50 (mes. 120-170). Enfin, Liszt a opéré un ensemble de déplacements dont le plus important est un radical changement de caractère. On passe de l'*energico* (mes. 8) et du *grandioso* (mes. 105) vers le *dolce con grazia* (mes. 135) et le *cantando espressivo* (mes. 153). Ce changement passe par un ensemble de moyens : changement de tempo, de nuance générale, d'écriture. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, que l'antécédent du thème 1 en double octaves, forte, *allegro energico*, des mesures 8 à 13 devient, mesures 120-123, une gracile et onirique monodie dans le medium, legato et piano.

Une dernière question se pose. La redite cantabile de l'exposition de la Sonate en Si mineur (mes. 120-170) comporte-t-elle un pont entre le retour lent du thème 1 (mes. 120-138) et X qui fait fonction de thème 2 (mes. 153-170) ? D'une certaine manière, à la différence de la redite lente de l'exposition d'*Après une lecture du Dante* qui ne comporte pas de pont, on peut considérer que les mesures 139-152 de la Sonate font office de pont mais dans un contexte nouveau de *largo cantabile* inspiré par la forme-fantaisie. Un certain nombre d'éléments font en effet de cette section une section de caractère instable, transitionnelle, entre deux thèmes aux contours nettement délimités. les

mesures 139 et 141 liquident le thème I en ouvrant sur ce qui va suivre. Dans les mesures 141 à 148 Liszt cite le *marcato* de main gauche des mesures 13 à 15 (x) staccato d'une manière vive et incisive – Liszt écrit *a tempo* – ce qui a l'avantage de préparer l'arrivée de x transformé en thème de nocturne faisant fonction de second thème de sonate, c'est-à-dire transformé en X. les mesures 149 à 152, avec leurs groupes de deux fois quatre croches à la main gauche, ne sont pas sans rappeler de leur côté le monde du *Grandioso*, plus exactement les croches régulières regroupées par quatre qui, dès le début du pont, c'est-à-dire dès la mesure 81, sont la signature rythmique de cette vaste section de l'exposition. le bref retour de ces croches regroupées par quatre à la mesure 149 dans une position similaire de préparation de l'arrivée d'un deuxième thème, ce qu'elles sont incontestablement, peut accréditer l'idée qu'il aurait pu y avoir à la mesure 153 une redite largo cantabile du thème du *Grandioso* ce qui n'a pas eu lieu puisque, nous le savons, Liszt a fait un autre choix.

la double exposition lisztienne, rapide puis lente, explique l'étrange réexposition à trois thèmes (le thème 1, le thème 2 et X faisant fonction de redite lente du thème 2) des mesures 533 à 633. Sous quelle forme réexposer une exposition double à deux tempi? Quel tempo choisir et quels thèmes choisir? Dans *Après une lecture du Dante*, on l'a vu, Liszt choisit de réexposer la redite lente de l'exposition 1 non sans lui avoir fait subir

un certain nombre de modifications, la rendant presque méconnaissable. Dans la Sonate, Liszt fait plutôt une sorte de synthèse de ses deux expositions rapides et largo cantabile. la réexposition du thème 1 vient de l'exposition 1 et, plutôt que d'avoir à choisir entre réexposer le thème 2 ou réexposer X, Liszt résout le problème en réexposant les deux, non sans avoir changé subtilement le caractère du thème 2, qui, de *grandioso*, tend plutôt vers l'hymnique. Pour d'évidentes raisons de concision, il omet en revanche, de réexposer la redite lente du thème 1.

Intro	Tempo primo			Largo cantabile	Tempo di mezzo	Finale
	Tempo primo	Largo cantabile	Tempo di mezzo			
1-7	8-119	120-204	205-330	331-459	460-532	533 à fin
	Th. I pont Th. II	sur Th. I puis X	<i>A tempo</i>	<i>Andante sostenuto</i>	Fugue	<i>sempre f ed agitato</i>
	Exposition n 1	Exposition n 2	Développement			Réexposition

Franz Liszt, Schéma formel de la Sonate en Si mineur.

Liszt aura résolu très adroitement les problèmes posés par sa double exposition à deux tempi en combinant retour thématique et transformation thématique. Son génie est aussi probablement d'avoir laissée indéterminée, en définitive, la réexposition du premier thème. la réexposition du premier thème commence-t-elle avec la fugue ou à la mesure 533, moment où Liszt «redit» véritablement sans le transformer ce qu'il a «dit» dans l'exposition? En réalité, cela n'a guère d'importance. l'indétermination est un des moyens par lesquels Liszt, en brouillant les codes hérités, et en jouant avec des logiques qu'il met en situation de flottement,

ici la forme fantaisie (la fugue comme *tempo di mezzo* selon le modèle de la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*) et la sonate (réexposition), construit une liberté créatrice véritablement romantique et moderne. A partir du moment où on accepte l'idée d'une indétermination lisztienne produite par la mise en relation de propositions différentes dont il joue, la réexposition de la Sonate devient assez facile à lire. Dans cette réexposition, les deux propositions différentes qu'il va mettre en relation sont ses deux expositions, la première issue du bithématisme de la sonate classique (thème 1 pont thème 2), la deuxième étant la relecture sous forme de largo

cantabile de l'exposition de sonate classique, avec ceci de particulier qu'à la place du thème 2 il y a le conséquent du thème 1 (x), en augmentation et devenu cantabile (X), qui fait fonction de thème 2 et se substitue à lui.

Dans cette optique, la réexposition obéit à la forme suivante :

Thème 1	Pont	Thème 2	X = Thème substitut	Double virtuose
533 à 555	555 à 599	600 à 615	616 à 633	634 à 649
			Thème faisant fonction de thème 2 issu du conséquent du thème 1	Fondé sur le thème substitut et servant de transition vers la strette
Si mineur	modulant	Si majeur	Si majeur	modulant

La strette finale (mes. 650 et suivantes) provient, elle, de la deuxième partie du développement c'est-à-dire de l'*incalzando quasi presto* des mesures 255 à 276. Liszt ensuite remplace le grand épisode qui conclut le développement puis se transforme en transition vers l'*Andante sostenuto* (mes. 277 à 331) par le *presto* qui commence à la mesure 673.

Conclusion

les hypothèses que nous formulons ne prétendent pas donner une analyse définitive de la Sonate en Si mineur.⁷⁵ Il est possible qu'elles contribuent à rendre la situation encore plus confuse puisqu'il s'ajoute un nouvel élément à

prendre en compte dans l'analyse de la grande forme lisztienne et donc de la Sonate qui est l'influence probable des fantaisies sur des thèmes d'opéras composées par Liszt avant 1848. les hypothèses proposées ici montrent en définitive combien Liszt brouille les pistes en mettant en relation un ensemble de logiques, de modèles et de propositions qui produisent de la complexité et en même temps de la liberté, car c'est finalement Liszt qui, en toute liberté, joue des contradictions et complémentarités qu'il met en jeu. la Sonate en Si mineur est difficile à comprendre si on omet de voir tout ce qu'elle doit à la *Fantasie und Fuge über*

den Choral 'Ad nos ad salutarem undam' et *Après une lecture du Dante*. Elle est aussi difficile à comprendre, on peut dire d'ailleurs la même chose d'une partie des œuvres de la période de Weimar, si on occulte ces lieux d'expérimentation de la forme longue qu'ont été les fantaisies sur thèmes d'opéras des années 1830-1848. C'est à ce moment-là et dans ces fantaisies que Liszt met au point cette forme-fantaisie, moyen spécifique pour lui d'organiser une forme de vaste dimension qui échappe à la tyrannie de la forme sonate même si, comme le montre *Après une lecture du Dante*, la forme-fantaisie peut se combiner avec le bithématisme et les trois étapes, exposition-développement-réexposition, d'un premier mouvement de sonate.

Éclairé par cette fantaisie complexe qu'est la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* et cette «fantasia quasi una sonata» qu'est la *Dante-Sonata*, le déroulement de la Sonate en Si mineur devient beaucoup plus clair: introduction d'abord puis vaste *tempo primo* constitué 1°) d'une exposition 1 bi-thématique 2°) d'une exposition 2 *largo cantabile* suivie d'un développement, ce vaste ensemble de 293 mesures s'enchaînant à un mouvement lent tout aussi ample dans ses proportions, puis à un scherzo fugué qui fait office de *tempo di mezzo*. l'ensemble s'achève sur un *finale* lui aussi très développé qui se confond avec la réexposition. Comme dans un roman policier, l'indice, qui met sur le chemin

de la résolution de cette énigme qu'est la logique formelle de la Sonate en Si mineur, est cet étrange thème-substitut (X) que l'on trouve aux mesures 153 à 170. C'est parce qu'il ne peut pas présenter le thème 2 *Grandioso* sous une forme lente dans une redite *largo cantabile* de l'exposition 1 que Liszt a l'idée proprement géniale de substituer au *Grandioso* un X qui fait fonction de thème 2 et se substitue à lui. Dans ce *largo cantabile*, Liszt fait la même chose que dans *Après une lecture du Dante* (réécrire la reprise traditionnelle de l'exposition sous une forme lente en omettant plus ou moins le pont entre les deux thèmes), à ceci près qu'au lieu d'exposer une deuxième fois le thème 2 sous une forme lente, il met à la place (X), élément du conséquent du thème 1 (x) qui, à ce moment-là, fait fonction de ... En conséquence, il choisit alors d'écrire une réexposition à trois thèmes et non deux. On ne peut que rendre hommage au génie formel et musical d'un Liszt qui joue et se joue de nous par un extraordinaire sens combinatoire, mais dont la principale qualité est la souplesse.

Malgré la proximité de la fantaisie, la Sonate en Si mineur reste pourtant une sonate. D'abord parce que Liszt l'appelle tout simplement «Grande sonate». Ensuite parce que l'enjeu, pour lui, dans cette œuvre si particulière qu'est la Sonate, est de dire «mort aux classiques» non pas en rompant violemment et ouvertement avec eux, les poèmes symphoniques ou les

fantaisies comme *Après une lecture du Dante* ou la *Fantasia und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'* sont là pour ça, mais d'une manière plus subtile, nuancée de respect et d'admiration, en montrant que ce que l'on veut considérer comme immuable et sacré est capable de se transformer en s'adaptant à l'air du temps, c'est-à-dire au romantisme. Il n'en reste pas moins vrai que la proximité objective existant entre les quatre tempi de la forme-

fantaisie, qu'il élabore progressivement et perfectionne depuis les années 1835-1836 et plus encore à partir des années 1839-1840, et les quatre mouvements de la forme sonate auront facilité cette tâche de modernisation en montrant aussi que celle-ci ne passait pas systématiquement par la relation avec la poésie ou un programme mais pouvait se faire par les moyens de la musique seule, ce qui était un véritable défi.

Notes

43 - Cet article fut publié une première fois dans les *Quaderni dell'istituto Liszt* (Bologne) sous le titre : Enquête autour de la Sonate en Si mineur de Liszt : Quand à la mesure 153 arrive cet étonnant « Cantando espressivo », in *Quaderni dell'istituto Liszt*, Libreria Musicale Italiana, 2017, 17 : 101-146. Haizebegi remercie la revue et sa directrice, la professeure Rossana Dalmonte, d'avoir autorisé sa reprise dans ce Livre #10 du festival Haizebegi.

44 - Ce terme de forme-fantaisie relève du « faute de mieux ». l'expression n'est pas satisfaisante mais dans l'attente d'une meilleure il faut bien s'en contenter. Il ne faut pas l'entendre dans un sens général. Peut-il y avoir d'ailleurs un sens général ? Bien qu'ils se soient essentiellement intéressés aux fantaisies pour clavier qui ne sont pas des fantaisies sur des thèmes d'opéras ou sur thèmes empruntés, Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet ont montré à la fois l'extrême diversité et en même temps la cohérence d'intention qui traverse la fantaisie de 1750 à 1850 (Bartoli – Roudet, 2013). Il faut entendre forme-fantaisie dans le contexte interne à l'œuvre de Liszt en ce sens où il désigne, à partir de 1836 et plus spécifiquement de la Grande fantaisie sur des thèmes de l'opéra Niobe de Pacini, une façon spécifique, propre à Liszt, de penser et d'organiser une forme de vaste dimension.

45 - Zuckerman repère aussi d'autres éléments issus du chant grégorien par exemple de la *Légende de Sainte Elisabeth* ainsi au sujet du Grandioso (Zuckerman 1986, 56 et 61).

46 - Un point que mériterait d'être évoqué dans cette analyse fondée sur des forces en conflit est aussi l'importance du contexte marxiste qui était un passage obligé dans l'Union Soviétique de l'époque de Viktor Zuckerman ... Un deuxième point serait celui du rapport entre cette analyse et un contexte plus global propre aux sciences humaines russes puis soviétiques qui est celui de l'école formaliste russe.

47 - « Je conclus en affirmant que la Sonate de Liszt est une œuvre symbolique, tandis que *Via crucis* est une œuvre liturgique ; néanmoins, les deux utilisent un seul et même langage musical des symboles » (Szasz 2011, 74).

48 - J'avoue que, quitte à proposer un programme implicite, je m'intéresserais plutôt tout simplement à la date de la page de titre du manuscrit, « 2 février », qui n'est pas n'importe quelle date dans le calendrier liturgique de l'Église romaine, et au « *Laus Deo* » qui suit le si grave terminal de l'œuvre...

49 - La notion d'ordre artificiel est aussi particulièrement pertinente en sciences politiques ainsi que le montre par exemple Philippe Nemo (2002, 16-21 et toutes les sections de l'ouvrage traitant de la différence entre ordre artificiel et ordre spontané).

50 - Je remercie Nicolas Dufetel de m'avoir fait connaître cet ouvrage.

51 - Donizetti Gaetano, *Lucia di Lamermoor*, « finale II – scena e quartetto, seguito e stretta del finale II » qui se situe de la page 124 à la page 182 de l'édition chant et piano Ricordi (1960, n. 41689).

52 - Tout autre est le travail de Márta Grabócz qui, à partir d'une réflexion narratologique, dégage un plan en quatre parties (Grabócz, 2009 : 72) à partir de l'exemple de la *Vallée d'Oberman*, qui n'est pas sans avoir des points communs avec le plan quadripartite dont il est question ici. Grabócz propose un résumé de ce qu'elle appelle « l'enchaînement typique des signifiés », lesquels sont au nombre de quatre (I: « Avec un profond sentiment de tristesse ... », II : « Con amore », III: « Recitativo tempestuoso », IV: « Religioso campanella »). La *Vallée d'Obermann* servant là encore de paradigme, un schéma quadripartite résume la structure expressive de *Pensée des morts*, *Saint François de Paule marchand sur les flots* et *Après une lecture du Dante*. la pensée formelle lisztienne, par sa richesse et sa complexité, favorise, on le voit une fois de plus, des interprétations plurielles. la démonstration de Grabócz montre que, quand quadripartisme il y a, il n'y a pas un quadripartisme lisztien mais des quadripartismes lisziens. Cette pluralité suscite un certain nombre de questions. la première concerne l'agogique des trajets énergétiques propres au quadripartisme spécifique de la *Vallée d'Obermann* d'un côté et à celui de la *solita forma* italienne plus ou moins reprise dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras de l'autre. Ces trajets sont malgré tout relativement différents en raison du dynamisme foncier du tempo primo de fantaisie sur des thèmes d'opéras et du caractère dépressif puis contemplatif et méditatif des deux premières sections de la *Vallée d'Obermann*. La deuxième question a trait à la proximité chronologique entre le quadripartisme de la *Vallée d'Obermann* et celui qui s'élabore aux alentours des années 1836-1840 dans les fantaisies sur des thèmes d'opéras. la version de la *Vallée d'Obermann* qui est contemporaine des grandes fantaisies d'avant 1848 de type *Niobe*, *Puritains*, *Somnambule*, *Huguenots* (mais 3^e version de 1842) ou *Don Juan* est celle de l'*Album d'un voyageur*, version que Serge Gut date d'ailleurs plutôt avec de très bons arguments de 1840. Celle-ci n'a pas un plan quadripartite mais se rapproche plutôt d'un premier mouvement de forme sonate à deux thèmes sans pont, les deux thèmes étant d'ailleurs fortement apparentés, avec introduction, la grande section centrale *recitativo appassionato* faisant fonction de développement. A cette structure fondamentalement ternaire, car il est assez difficile de faire de l'introduction de la version de 1840 un tempo primo de type forme-fantaisie, s'ajoute une logique de progression interne de type organique qui éloigne en revanche très profondément cette version du legs de la sonate classique. la deuxième version

des *Années de pèlerinage* apparaît plutôt comme étant le produit d'une transformation de cette première structure plutôt tripartite en plan quadripartite weimarien post-1848.

53 - On trouve aussi ce tropisme germanique, et sérieux au sens où on parle de *musique sérieuse* et au sens où il n'y a finalement de musique sérieuse à partir du XIX^e siècle que germanique, aussi bien historiquement que géographiquement dans l'ouvrage de Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet sur la fantaisie. Les œuvres qui constituent l'« Annexe II » de l'ouvrage sont ainsi majoritairement germaniques (Bartoldi – Roudet, 2013 : 356-361). L'immense continent des fantaisies sur des thèmes d'opéras est pratiquement absent, ce qui de toute façon est la conséquence du projet de départ des auteurs qui était de ne s'intéresser qu'à la *freie Fantasie*, celle qui n'est pas composée « sur des thèmes de ... » (*ibid.* : 11).

54 - Comme me l'avait dit Serge Gut, en 1989 lorsque j'étais venu le voir pour la première fois dans le cadre de la codirection de ma thèse qu'il faisait conjointement avec Jean-Michel Vaccaro : « Pourquoi voulez-vous vous intéresser à des œuvres qui n'ont que si peu d'intérêt ? ». Ce à quoi je lui avais répondu : « C'est bien justement parce qu'elles n'ont aucun intérêt qu'elles m'intéressent ! »

55 - Nous en avons d'ailleurs beaucoup parlé ensemble, cela à la suite de la série de notes que j'avais faite dans ma thèse sur l'influence possible des fantaisies sur des thèmes d'opéras sur les œuvres de Weimar (Moysan, 1998 : 796-798).

56 - J'emploie l'expression « double virtuose » dans ma thèse pour désigner ces sections particulières des fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras (*Réminiscences des Huguenots*, mes. 159-180 ; *Fantaisie sur La sonnambula*, mes. 143-152 ; *Réminiscences de Don Juan*, mes. 152-249) où, un peu à manière d'un double baroque, Liszt répète une section entière en l'embellissant de figures virtuoses ornementales. D'une certaine manière, la variation 1 des *Réminiscences de Don Juan* le montre bien, le double virtuose est ce qui reste de la fantaisie-variation d'avant 1835-1836 dans la forme-fantaisie post *Grande fantaisie sur des thèmes de Niobe*.

57 - Notre divergence d'interprétation concernant la forme lisztienne nous est apparue à tous les deux à ce même Congrès de 2011 à Rome où nous étions l'un et l'autre et où j'avais donné moi-même une communication restée inédite « La pensée formelle des fantaisies pour piano de Liszt » dont une partie était consacrée à l'influence de la fantaisie sur certaines œuvres de la période de Weimar dont *Après une lecture du Dante* et la Sonate.

58 - L'un des seuls à réévaluer l'influence italienne, à travers notamment le rôle historique de Rossini, chez les auteurs romantiques et dans la culture musicale de la première moitié du XIX^e siècle est Charles Rosen : « Les sources du style nouveau [...] sont très faciles à identifier. Ce sont avant tout Bach et Rossini, puis une foule de personnalités d'importances diverses de la fin du classicisme : Hummel, Field, Weber, Paganini et bien d'autres » (Rosen, 1975 : 573).

59 - Si nous nous référons au tableau synoptique de Kenneth Hamilton (1996, 32).

60 - Si nous nous référons au tableau synthétique de Hamilton (1996, 32).

61 - La question des rapports explicites et secrets entre les thèmes de la Sonate en Si mineur est un vaste sujet. A ce titre, les recherches de Tibor Szasz qui relèvent, elles aussi, par bien des côtés, de l'enquête policière sont passionnantes (Szasz 2011).

62 - Il est vrai que X est aussi en Ré Majeur, ce qui de ce point de vue peut aussi accréditer le fait que X puisse être assimilé à un second thème ainsi que le fait Serge Gut.

63 - On a souvent dit que si *Après une lecture du Dante* était une « *Fantasia quasi una sonata* » la Sonate en Si mineur était une « *Sonata quasi una fantasia* ». Certes. Mais n'est-ce pas tirer un peu facilement l'analyse des subversions lisztziennes et de ses incohérences, apparentes, du côté de la liberté de la fantaisie, la fantaisie permettant de justifier tout simplement ce qu'on n'arrive pas à expliquer.

64 - Les différents états de la Dante-Sonata sont bien évidemment du plus haut intérêt. Les manuscrits sont à Weimar mais on peut se faire une idée des différentes versions préparatoires de l'œuvre (Paralipomènes à la Divina Commedia, S158a, 1839; *Prolégomènes à la Divina Commedia*, S158b, 1840ca; *Après une lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*, S158c, 1849) en écoutant le plus que remarquable travail, aussi bien sur le plan de la reconstitution musicologique que de la musicalité, effectué par Leslie Howard à partir du matériau laissé à Weimar dans Leslie Howard, *Complete piano music of Franz Liszt*, CDS44581 et 44581, Hyperion Records. Voir aussi Zicari, 2017.

65 - On peut, à nouveau, se faire une idée de ce premier état du 2^e Concerto en écoutant le très bel enregistrement de Leslie Howard qui en propose une reconstitution sous le titre *Concerto sans orchestre* (S524a) dans la même collection CDS44590. la partition a été éditée par Storino, 2006.

66 - Enregistré par Leslie Howard à partir d'une reconstitution effectuée par Jay Rosenblatt (1989) et complétée par lui-même sous le titre Concerto in E flat op. post., S125a, dans la même collection CDS44596. Ce concerto étant une reconstitution à partir d'esquisses, il y avait un doute sur l'ordre des différentes parties et leurs titres. Je remercie chaleureusement Leslie Howard de m'avoir confirmé qu'ordre et titres étaient bien de Liszt lui-même.

67 - Une des meilleures définitions du type idéal weberien reste encore celle de Dominique Schnapper : « Le type idéal est un tableau simplifié et schématisé de l'objet de la recherche auquel l'observation systématique du réel (...) doit être confrontée. (...) L'idéaltype n'est pas une description de la réalité mais un instrument pour la comprendre, un système pensé de relations abstraites, un *tableau pensé* » (voir dans Schnapper, 1999 : 15). On peut la compléter par cette précision de Max Weber : « On obtient un idéaltype en *accentuant* unilatéralement *un ou plusieurs* points de vue et en enchainant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroit pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène (*einheitlich*). On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est une utopie*. (...) L'idéaltype est un tableau de pensée, il n'est pas la réalité historique ni surtout la réalité *authentique* (...). Il n'a d'autre signification que d'un *concept limite* (*Grenzbegriff*) purement

idéal, auquel on *mesure* (*messen*) la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la *compare* » (Weber, 1992 : 181).

68 - Les numéros de mesure que nous proposons ici sont, pour d'évidentes raisons de commodité dans la mesure où les variantes entre la troisième version de la *Dante-Sonata* (S158c) et la version finale ne concernent pas les questions de forme générale, ceux de la version finale d'*Après une lecture du Dante* (S161/7).

69 - Parmi les nombreux parallélismes possibles entre la Sonate et les deux chefs d'œuvres qui se situent dans sa proximité chronologique, remarquons-en au moins un, celui entre les mesures 297-330 de la Sonate et les mesures 203-242 de la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*. Dans les deux cas, Liszt achève une section de nature développement/tempo di mezzo et prépare en même temps l'arrivée du grand largo cantabile constituant dans les deux cas le mouvement lent central de l'œuvre : d'un côté de la Sonate (*Andante sostenuto*), de l'autre de sa fantaisie (*Adagio*, mes. 213-446). On constate que, dans les deux cas, Liszt combine retours thématiques et *cadenzas improvvisando* dans un contexte de temporalité suspendue, presque errante, pour la Sonate, plus dynamique et dramatique pour la *Fantasie*, les *Recitativos* des mesures 302 et 306 de la Sonate n'étant pas sans rappeler les cadences de main droite des mesures 214-220 de la *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos ad salutarem undam'*.

70 - « Eilsen, le 31 octobre 1850 » dit la mention autographe écrite page 43 du manuscrit autographe de la version pour orgue conservée au Germanische National Museum de Nuremberg sous la cote HS.107023/III, cela d'après Haselböck (1984).

71 - Je tiens à remercier chaleureusement Leslie Howard pour l'aide qu'il m'a apportée en ce qui concerne cette délicate question.

72 - Ce parallèle conduit aussi à s'interroger sur les différents retours du thème d'introduction (mes. 1-7) dans la Sonate. Tibor Szasz, mais il n'est pas le seul, montre à quel point tout dérive de ce thème exposé dès le début. Comment envisager les différents retours de ce thème si important dans la perspective de la forme-fantaisie ? la forme-fantaisie n'étant qu'un cadre, caractérisé notamment par des alternances de tempi, avec tout ce que cela peut signifier en matière d'agogique, de fluctuations d'énergie, et une tendance à faire réentendre librement, dans le Tempo di mezzo, des éléments issus du matériau du Tempo primo, voire de l'introduction quand il y en a une, les différents retours du thème d'introduction peuvent être 1°) des soulèvements des limites structurant les grandes étapes de la forme, y compris sur le plan énergétique, dramatique (mes. 454-459) comme d'ailleurs le motif de triton commençant l'introduction de la Dante-Sonata, 2°) des éléments de Tempo di mezzo (mes. 278-285) ou encore 3°) un élément essentiel du pont entre les deux thèmes d'une exposition de sonate bi-thématique laquelle se confond, dans le cas de la Sonate, avec un Tempo primo de forme-fantaisie.

73 - Voir note 63.

74 - Par bien des côtés, notre enquête relève aussi de la critique génétique. Par chance, nous disposons d'un magnifique outil qui est l'édition du manuscrit holographe de la Sonate

conservé à la Pierpont Morgan library, dont Sharon Winklhofer a fourni une étude essentielle (1980), et édité par Henle Verlag (HN 3227) avec un passionnant appareil critique de Mária Eckhardt (2015). Malheureusement, le manuscrit, aussi bien la page 5 que la fig. 3 des Appendix de l'édition critique Henle laquelle donne le texte primitif des mesures 144 à 166 sur lequel Liszt a collé la version définitive de ces mêmes mesures 144 à 166 de la page 5, reste assez peu loquace sur ces fameuses mesures 153 à 170. la fig. 3 dans les Appendix n'apporte rien à la compréhension du texte définitif dans la mesure où, en dépit des variantes, mineures puisqu'elles ne concernent que les figures d'accompagnement des mesures 153-154 et 157-158 et le petit conduit de main droite de la mesure 156, c'est bien un X parfaitement reconnaissable qui se trouve dès la fig. 3 des Appendix à l'endroit qui correspond aux 153 et suivantes.

75 - La présente contribution reprend de substantiels éléments issus de la communication faite le 25 juin 2012 lors de la Journée d'études, OMF Université de Paris IV-Sorbonne, *Musicologie, analyse et interprétation*, organisée par Virginie Dejos et Danièle Cohen-Levinas et dont le titre était « La forme de la Sonate en si mineur de Liszt à l'épreuve de la forme fantaisie ».

Bibliographie

Adler Martin – Carter Gérard (2011), *Liszt piano Sonata monographs*, Wensleydale Press, Sydney.

Bartoli Jean-Pierre – Roudet Jeanne (2013), *L'essor du romantisme: la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emmanuel Bach à Franz Liszt*, Vrin, Paris.

Basevi Abramo (1859), *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze.

Bellas Jacqueline – Gut Serge (2001), *Correspondance Liszt-d'Agoult*, Fayard, Paris.

Braun Barnett Elise (ed.,1972), "An annotated translation of Moriz Rosenthal's Franz Liszt, memories and reflections", *Current Musicology*, 13, Spring, 29-37.

Cortot Alfred (1958), *Cours d'interprétation de A. Cortot*, R. Regouix, Paris. Gossett Philip (1974), "Verdi, Ghislanzoni, and *Aida*: The uses of convention", *Critical Inquiry*, 1/2, 291-334.

Grabócz Márta (2009), *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris.

Gut Serge (1989), *Liszt*, Editions de Fallois – l'Age d'Homme, Genève – Paris.

Gut Serge (2012), « L'adaptation de la forme sonate beethovenienne dans certaines œuvres du Liszt de la maturité », *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 12, 1-23.

Hamilton Kenneth (1996), *Liszt: Sonata in B minor*, Cambridge University Press, Cambridge.

Le Diagon - Jacquin Laurence (2011), *Liszt. Guide pratique du mélomane*, Hermann, Paris.

Liszt Franz (1984), *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos ad salutarem undam»*, dans *Franz Liszt. Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von M. Haselböck, Band 1, Universal Edition, Vienne.

Liszt Franz (2006), *Concerto sans orchestre*, ed. by M. Storino, Rugginenti, Milano (*Rarità Lisztiane / Liszt Rarities*, 3).

Liszt Franz (2011), *Sonata*, ed. by leslie Howard, Peters Editions LDT, Frankfurt M. – Leipzig, etc.

Liszt Franz (2015), *Klavier Sonate H moll*, hrsg. von Mária Eckhardt, G. Henle Verlag, München.

Longyear R.M. (1973), "Liszt's B minor Sonata. Precedents of a structural analysis", *The Music Review*, 34, 198-209.

Moysan Bruno (1998), *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra-1830-1848/Musique, sémantique, société*, ANRT-Septentrion, Lille.

Moysan Bruno (2010), *Liszt, virtuose subversif*, Symétrie, Lyon.

Moysan Bruno (2011), "Liszt et le politique: action, langage et représentation", in Bardez J. -

M-, Donegani J.M., Moysan B. (éds.), *L'Institution musicale*, Delatour, Sampzon-le Vallier, 103-112.

Moysan Bruno (2015), « la réécriture dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras: un art de la seconde main », *Analyse musicale*, 72-78.

Moysan Bruno (2017), "Frontière, forme et signification dans le *Poème symphonique* lisztien", *Musicologies nouvelles*, 1, 110-119.

Moysan Bruno (à paraître), "De la forme-fantaisie à la forme romantique", in Grabócz M. (dir.), *Franz Liszt, miroir d'une société européenne en évolution. Les topiques du XIXe siècle et la musique de F. Liszt*, Hermann, Paris.

Nemo Philippe (2002), *Histoire des idées politiques*, II, PUF, Paris.

Newman William S. (1972), *The Sonata since Beethoven*, Norton & Company, New York.

Ott Bertrand (1984), "Pour une interprétation de la Sonate de Liszt", *Revue de Musicologie de Suisse Romande*, 37, 172-183.

Ott Bertrand (1981), "An interpretation of liszt's Sonata in B minor", *Journal of the American Liszt Society*, 10, 30-38.

Ott Bertrand (2015), "la Sonate en Si mineur: un sphinx lisztien", *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 15, 1-48.

Powers Harold (1987), "la solita forma and the uses of convention", *Acta Musicologica*, 59/1, 65-90.

Kuhn Thomas (1962), *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Paris

Rosen Charles (1978), *Le style classique*, Gallimard, Paris.

Rosen Charles (1993), *Formes sonates*, Actes Sud, Arles.

Rosen Charles (2002), *Génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Gallimard, Paris.

Saffle Michael (1982), "Liszt's Sonata in B minor: Another look at the 'double-function' question", *Journal of the American Liszt Society*, XI, 28-39

Saffle Michael (2001), "Liszt and the traditions of the keyboard fantasy", in Kagebeck H. – Lagerfeit J. (eds.), *Liszt the progressive*, The Edwin Mellen Press, lewiston USA, 151-185.

Schnapper Dominique (1999), *La compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, PUF, Paris.

Storino Mariateresa (2009), *Franz Liszt. La Sonata in si minore*, Albisani Editore, Bologna.

Stricker Rémy (1993), *Franz Liszt. Les ténèbres de la gloire*, Gallimard, Paris.

Szasz Tibor (1984), "Liszt's symbols for the divine and diabolical. Their revelation of a program in the B minor Sonata", *Journal of the American Liszt Society*, 15, 39-95.

Szasz Tibor (1986), "Liszt's Symbolism and musical structure", Conference library of Congress, Washington DC.

Szasz Tibor (2010), "Liszt's Sonata in B minor and a woman composer's fingerprint", *The Liszt Society Journal*, 35, 3-27.

Szasz Tibor (2011), « les rapports secrets entre les thèmes de la Sonate de Liszt et un lied de Maria Pavlovna Romanova », *Analyse Musicale*, 65, 63-74.

Tanner Mark (2000), "The power of performance as an alternative and analytical discourse: The Liszt Sonata in B minor", *The Liszt Society Journal*, 25, 24-47.

Tarasti Eero (2009), *Fondements de la sémiotique existentielle*, L'Harmattan, Paris.

Van de Moortele Steven (2009), *Two-dimensional sonata form, form and cycle in single-movement instrumental by Liszt*, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky, Leuven University Press, leuven.

Walker Alan (1993), *Franz Liszt. The Weimar years: 1848-1861*, A. Knopf, New York.

Weber Max (1992), *Essais sur la théorie de la science (1904-1917)*, Pocket, Paris.

Winkelhofer Sharon (1980), *Liszt's Sonata in B minor: A study of autograph sources and documents*, UMI Research Press, Ann Arbor.

Zicari Ida (2017), *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata di Franz Liszt*, Il corriere musicale, Milano.

Zuckerman Viktor (1986), "la Sonate en Si mineur", *Silences*, 3, 55-83.



Bruno Moysan

Bruno Moysan, agrégé de musique, docteur en musicologie, a enseigné les relations entre musique et politique à SciencesPo/Institut d'Etudes Politiques de Paris (1998-2010) et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (2007-2009), le journalisme et les médias dans le département de musicologie de l'Université de Paris VIII-Saint Denis (2011-2013). Il est membre collaborateur de l'Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche de l'Université de Montréal (UdeM). Ses recherches portent sur Liszt et Chopin, la musique romantique de piano, la réécriture en art et spécialement dans la musique du XIX^e siècle, les relations musique et politique dans les démocraties modernes, la pensée libérale et ses relations avec la culture. Bruno Moysan est chercheur associé à l'Institut ARI, Bayonne.



05

Programme de recherche

Amir Ali, 75 ans, joue du violon devant chez lui dans le camp de réfugiés Rohingya de Kutupalong, Bangladesh, 8 février 2019. Photo: Reuters.

Les projets IRN du CNRS permettent la mise en relation de plusieurs équipes de recherche dans le monde pour travailler, à une échelle mondialisée, sur un thème commun dont l'analyse connaît des déclinaisons distinctes selon que l'on se trouve à Bogota ou à Cape Coast, à New York ou à Bayonne. L'Institut ARI (UMR Passages) a été lauréat d'un IRN du CNRS pour la période 2023-27. Haizebegi est associé à ce programme, en particulier à travers son festival annuel « Art – Science – Société » et son livre du Festival. Il nous a paru intéressant de porter à votre connaissance cet aspect des activités de Haizebegi, un aspect moins connu sans doute, mais qui occupe une part importante dans le souci que nous partageons de mettre en relation Art, Science et Société pour mieux cibler les enjeux sociétaux qui doivent permettre de rendre notre monde meilleur. Comme tous les projets internationaux, il est rédigé en anglais.



*Ce que peut la Musique
en situation de migration forcée*

*Of What is Music Capable
in Situation of Forced Migration
(MusiMig)*

All over the world, NGOs, the UNHCR itself, cultural operators, and institutions are taking initiatives that make music a tool of resilience or a tool of social inclusion for people plunged into forced migration. We take these initiatives seriously. The great methodological challenge of the MusiMig IRN is to bring together distant fields in a shared questioning dynamic. Gathered in a shared inquiry, these themes can produce the unexpected and be a source of renewed thinking on the role of cultural practices in situations of forced migration on a globalized scale. We, therefore, target (i) the reasons for acting «in the name of music» and (ii) the differentiated modalities of engagement in situations of music making. The basis of the project is a point of method proven in our previous work: an observation work carried

out in a contextualized and situated way, which mobilizes the resources of filmic analysis. 4 axes are privileged: **(i) Activist commitments:** What is acting in the name of the music? NGOs propose musical activities in situations of great precariousness: refugee camps (Moria, Zaatari, Kakuma), CADAs, and structures for victims of natural disasters (New York). How is the question of musical repertoires considered? Is music a tool of resilience or rather of cultural domination through the establishment of repertoires of vicariance? **(ii) Cultural facilities** are built to welcome (and produce) musical diversity: the great festivals of Cape Coast, Rudolstadt, Hanover, New York. This is also the case of the Fort d'Aubervilliers: an entire urban renovation program built around the Villes des Musiques du Monde festival, which the public authorities

have turned into a tool for social inclusion. **(iii) Creative networks**, most of them informal, create urban dynamics centered on integrating asylum seekers in innovative participative approaches. What impact does this solidarity activism have on the path of people involved in any musical project in New York, London, Berlin, San Sebastian? **(iv) Institutional arrangements**. Here we question the integrative force of cultural and training policies, considered from the point of view of emotional mobilizations and musical capabilities, but also the point of view of the status and legal frameworks of integration through professional artistic practice.

The IRN MusiMig project

The great challenge of IRN MusiMig is to bring together these distant fields in a shared dynamic of questioning. We bring them together here in the context of the power of music - or, more precisely, of making music together - to affect social bonds in situations of forced migration. We believe that brought together in a shared questioning, these distinct themes can produce the unexpected and be a source of renewed thinking on the role of cultural practices in situations of forced migration on a globalized scale. We, therefore, target the reasons for acting «in the name of music» and the differentiated modalities of engagement in situations of music making. The basis of the project is a point of method that we have tested in our previous work: an observation work carried out in a

contextualized and situated way, which also mobilizes the resources of filmic analysis.

The objective of the IRN

Four work axes are privileged, which draw as many situations or «institutional characters» as we analyze by case. In this context, the disparity of the situations is an asset to think this casuistry and trying to organize a rise in generality from these multi-situated observations, which aim to integrate into our analyses the internationalization of the question of asylum:

- **(i) Activist commitments**: What is acting in the name of the music? Here we compare situations in which NGOs propose musical activities in conditions of great precariousness: refugee camps (Moria, Zaatari, Kakuma), various CADAs, and reception structures for victims of natural catastrophes (New York). What does the musician's action in common do in these cases? How is the question of musical repertoires considered? Is music a tool for resilience, training, or a tool for cultural domination that would involve the establishment of a process of vicariousness?

- **(ii) Cultural facilities** have been built to accommodate (and produce) musical diversity. This is the case with the great festivals of Cape Coast, Rudolstadt, Hanover, New York. It is also the case of the buildings dedicated to fabricating a multicultural society. The Fort d'Aubervilliers is a paradigmatic case: an entire urban renovation program is

built around the theater, programming, and mediation activities of the Villes des Musiques du Monde festival, which the public authorities have turned into a tool for social inclusion.

- **(iii) Creative networks**, most of them informal, are creating new urban dynamics centered on the reception and integration of asylum seekers in innovative participative approaches. What impact does this solidarity activism have on the lives of migrants who get involved in a musical project? And how does the social world that accompanies them change? The case studies are in New York, London, Berlin, and San Sebastian.

- **(iv) Institutional arrangements**. This time we shift our attention to institutions, focusing on the integrative force of cultural and educational policies, considered from the point of view of emotional mobilizations and musical capabilities but also the point of view of the status and legal frameworks of integration through artistic practice.

On each occasion, we examine how music is used to act on situations, to transform them in an inclusive, participatory, and virtuous way. Let us specify that these virtues are not to be sought in the music «itself» (which can also be an instrument of torture) but in the action in common and in the disposition in which the participants find themselves to believe in the virtue of the musical practice (it is up to the researchers to evaluate the criteriology and the forms of implementation in the situations).

The strength of the team

Internationally renowned scientists are part of this network. All the researchers involved in the network have already worked together, and the fieldwork is carried out within the framework of projects that have already been funded. The serialization of these case studies should allow us to lay the foundations for a generalization that will allow us to better grasp the importance of cultural practices in situations of forced migration and to grasp them in a reflexive form that questions the sustainability of social inclusion policies on a now globalized scale.

Objective

The IRN will strengthen the incubator for scientific research and artistic creation for cultural projects with a social vocation that is being created in Bayonne. It will ensure an international influence, not only in terms of visibility but also in terms of replicating the modalities of doing research experimentally. The IRN MusiMig will produce: (i) 11 publications over the next 5 years; (ii) a dedicated website with Pic-Digital (France Relance project with the company Pic-Digital); (iii) an involvement in the Haizebegi Festival in order to make this work known (www.haizebegi.eu); (iv) the ARI Institute has a documentary film team under the direction of Alexandra ENA (director, CNRS Image). Short films (5 min.) will be put online on the website, and a 52 minutes documentary film will be made on the project (funding acquired)

I. 2

STATE OF THE ART

Ethnomusicologists and anthropologists have long been studying music in a wide variety of migration contexts¹. The theme contributes fully to the history of our discipline. It is even a constitutive principle. However, this network project would like to make a distinctive contribution to this problematic by drawing some perspectives that contribute to a renewed attention to the relationship between music and migration. To meet this challenge, we have set up a multi-disciplinary network. This point of view is anchored in the heart of our area of specialization and is a form of astonishment: how is it that despite the expertise it has developed on this theme, both within its own field and, more broadly, within the social sciences, ethnomusicology is reduced to an ancillary condition in contemporary debates on mobility, global cities and super-diversity, when the social sciences see it, as suggested by Milena Doytcheva, as «a real turning point in the study of the phenomena of heterogeneity and cultural pluralism»², but also in the broader debates on cultural diversity, or even in those other debates, political ones, which affect the musical practices of populations in situation of forced migration³? We want this project to be an invitation to the social sciences dealing with music to take their rightful place in these social debates, as they have been able to make music a tool for understanding human societies⁴.

The migratory crisis is now shedding new light on the issue of cultural practices in situations of forced migration. Many major symposia and works, most of them exploratory, attempt to identify as closely as possible the issues related to musical practices in such contexts⁵. The questioning comes from afar. It is anchored in this base constituted by a set of ethnomusicological studies, some of which are mentioned above, studies that deal with the circulation of musicians⁶, musical performances and the repertoires mobilized by migrant populations, such as those of Veit Erlmann⁷ and Adelaida Reyes⁸, acoustic landscapes and the link to technological devices⁹ and the construction of public spaces and forms of citizenship through music¹⁰. Other studies seek to understand how musical idioms stabilize or, on the contrary, invent themselves in diasporic forms that aim at the transnational scale¹¹ or mobilize the musical experience to make it an instrument of resilience¹². However, this accumulated knowledge and specific expertise today meet a significant challenge, which is the responsibility of scientific research, and particularly of anthropology or ethnomusicology as a discipline of otherness, to forge appropriate responses to a large-scale societal crisis linked to immigration, for which it is customary to make 2015 the point of origin.

European migration crisis?

Let us point out that if we are talking

about a «European migration crisis» or a «major societal crisis», we are talking about a political crisis. The crisis arises from the confrontation of the European Union's social, security and economic model with a model of integration which is marking time since it is seen as a matter of urgency and has a complicated relationship with the Geneva Convention of 28 July 1951 relating to the status of refugees. If we are talking about a «migratory crisis» in the discussion that follows, it is on the condition that we consider the crisis as a relational form between asylum application and reception arrangements, at the heart of a dialogical form that links wandering and reception, flight and hospitality.

In 2015, more than one million people passing through countries disorganized by wars - wars in which European countries are involved (Libya, Syria, Iraq, Afghanistan) - will be arriving at the gates of the European Union: 972 500 by sea, 34 000 via the Balkans¹³. Let us try to control the orders of magnitude. In 2015, the European Union will have 508.2 million inhabitants. In raw data, the arrival of these migrants, therefore, represents 0.2% of the European population. How can we speak of a «crisis» given the low orders of magnitude of migration? Let us wager that we should focus our attention elsewhere than on statistics, no longer on flows but their management, no longer on absolute values but on reception facilities, no longer on tables

but on daily experiences. Shifting our attention in this way is also a way of dealing with public action when it comes to dealing with mobile populations in the context of contemporary European migration policies.

It is where the music comes in. As soon as we change the focus to question the multiple forms of solidarity, welcome and collaboration, music comes to occupy a prominent place. It becomes a crucial tool of intelligibility¹⁴ for observing, in real-time, the world that we invent in the form of a «regulatory improvisation» that is globalized, clumsy, worried.

This project considers together very different «institutions»: music places, theatres, art centres, migrant reception structures, refugee camps, festivals, activist associations, artists' groups. The targets of our observations are collectives, individuals, institutions, devices that we all face in distinct social contexts and various cultural areas. This great diversity could be the sign of an announced aporia or a methodological tinkering. But, on the contrary, we intend to make this «great diversity» the major asset of this project.

Migration crises, wars, climate change as well as the Covid19 pandemic question the regularities we were familiar with and were the basis of our strong social ties. The desire for otherness that characterizes all these approaches comes up against the significant disorder of societies undergoing reconstruction. We intend to make forms of improvisation, ways of adaptation of

do-it-yourself that we will meet our tools to build an epistemic moment of importance that will mark the first year of our IRN and will be the opportunity for a reflexive turn on our approaches to the production of scientific knowledge in which we are involved.

For this reason, we develop a multidisciplinary IRN, intending to ensure that our initiative will have a lasting impact on how we approach social facts captured in situations of uncertainty (see publications and film productions program). We have essential assets to promote: abilities recognized by the scientific community, familiar field approaches, an international reputation, acquired habits of working together, the constitution of inter-laboratory teams to carry out our field investigations, the entry into our academic world of young researchers that we have trained together, the participation of new PhD candidates in our networks of Summer Universities (see PhD students program).

These choices have led us to favour five modes of operation:

1. Meetings of the Scientific Council (the project leaders for each team) twice a year in Bayonne, at the ARI Institute;
2. An introductory conference explicitly devoted to questions of method and epistemology in the social sciences;
3. Four other annual conferences devoted to each of the four themes of this project, organized by the partner laboratories;

4. An annual meeting on the theme of Art and Social Sciences to organize the international cooperation which will accompany the extensive scientific program to create an incubator for artistic and scientific projects aimed at creating a framework for the ERC Synergy Grant project on which this IRN project should lead in 2026-27.

5. For reasons of methods and sharing, each team will be multidisciplinary and will be composed of researchers from several teams involved in IRN.

I. 3

SCIENTIFIC PROJECT: MUSIMIG [OF WHAT IS MUSIC CAPABLE IN SITUATION OF FORCED MIGRATION]

We have all worked on cultural institutions that make musical alterity their programming line and that hope to work in this way to build a multicultural world in which music becomes a tool to help a better understanding of cultural differences and a tool for social integration as well. We propose to continue exploring this link between culture and migration, «mimesis and alterity» (Michael Taussig), between sharing social life and institutionalizing differences, even if it is getting hard to conceive uncertainty when we are caught up in the «surfing uncertainty» (Andy Clark) process itself. As the voices rise to demand an upgrading of planning thoughts, the MusiMig project deals with improvisation.

But what about the world that cultural

operators were trying to build when they were trying to turn the social handicap of forced migration into an opportunity for our multicultural societies? Is there any contradiction in adhering to the Helmut Rosa theses of the unavailability of the world when availability has been the driving force behind the actors of the worlds of culture? Should we see in the conjunction of this imperative of re-rootedness that forces us to land (Bruno Latour) and this desire to open up to the world of cultural diversity an aporia to be fought or an opening for a liberating improvisation?

We cannot stand aside from the societal debates that will be of crucial importance in the process of inventing «a world after the coronavirus». The MusiMig IRN Project aims to work together with cultural operators, artists and migrants themselves at a worldwide scale, but thanks to case studies (see above), the MusiMig project wants to be part of this worldwide intellectual concern. What part will «World Music Worlds» play in the reinvention of the next world? Our MusiMig network will analyze this process «in real time» over the next 5 years.

Research Program

We have envisioned an argument based on four lines of research which are as many working groups: (i) Activist commitments; (ii) Cultural facilities; (iii) Creative networks; (iv) Institutional arrangements.

The common point of those approaches

is the concern of capture by the participant observation, a situated and contextualized capture which distinguishes between «observation post» (i.e. the place we occupy within the situations envisaged by our program in order to describe them) and «observer posture» (i.e. the critical tools we use to conduct our observations). This choice of method should allow us «to compare the incomparable», as Marcel Détienné would have suggested, and to work together on modalities of generalization without the possibility of generalization being an imperative, and even a guarantee of success of this project. We are not trying to build a «general theory» of music. Thus, there is no operating shortcut or mechanical equivalence in the progression from one particular case to another. How does one reason and to what extent can one generalize when starting from the description of singular configurations? Thinking by cases is our method decree. Comparing will be our way of understanding the role that cultural operators, artists, migrants and politicians make the music play in this world in which we live together.

We have set up four thematic axes which will operate during these five years with bridges since many researchers are involved in several of these projects at the same time. The meetings of the Scientific Committee twice a year will allow planning these stays according to the progress of the respective projects. They will also make it possible to plan the annual colloquiums, as well as the

summer universities (Hidelsheim in June, Bayonne in September), which will be open on a priority basis to PhD students enrolled in the MusiMig Network. Here are the four working groups:

1. MAKING MUSIC TOGETHER

1.1 The Mavrovouni camp (Lesvos Island, Greece) (Coordinator: Prof. Denis Laborde, ARI Institute)

Among 34,875 migrants and asylum seekers are living on Aeegan islands (Greece). The Mória Camp (Lesvos Island) was the largest refugee camp in Europe until it was burned down in September 2020. It was planned to accommodate 7,000 migrants, they were 20,000 settled in inhuman conditions in the «jungle» of olive groves. These migrants were relocated in extremely precarious conditions in the camp of Mavrovouni. The migrants arrive by sea, pushed by Turkish coastguards. They enter a political space, which is that of the European Union. They apply for asylum. To do so, they have for sure to make an appointment with the administration. For the people arrived in September 2022, the appointment to compile the file is... September 2024. This means that for at least two years, migrants are prisoners in the camp. French novelist Marie Cosnay (Institut ARI, Bayonne) went there in January this year. She met Rouddy Kimpioka, a musician coming from Congo and working with an NGO in the camp, teaching dance and music.

In 2018, he created the group «Rad Music» conceived as a cultural tool in support of asylum seekers waiting on the island. The activity is aimed at both refugees and Greeks. It is carried out in collaboration with the organizations already working on the island in various humanitarian fields for the benefit of asylum seekers.

In this context, Rouddy Kimpioka and his Rad Music team decided to reinforce the cultural project in order to shape a better social life. Music gives hope.

1. The ARI Institute (CNRS, Bayonne) is in contact with Rouddy Kimpioka and the Rad Music group for a while. To continue this collaboration, we have decided to make the Mória camp our fieldwork for an ethnographic approach on “music in migrant camps”.

2. We are also in contact with the Institut Français in Athens which is very involved on the island. Marie Cosnay took part in «La Nuit des Idées» (January, 30th. 2020). Since then we are planning to value those contacts and organize the annual symposium of our IRN group 2022 in Mytilene, the island’s capital. This will entitle all of us to meet the Rad Music group, the NGOs present on the spot and the associations of islanders who are involved in the efforts to make cohabitation possible and reduce the present social tensions generated by the administration itself. How do activists use dance and music in this context?

The fieldwork in the Greek island of

Lesvos will be conducted by involving members of all MusiMig Network project teams. This fieldwork will be the common field research for all research teams involved in the project. It will be spread over several years and will be the subject of specific restitution that will combine the scientific contributions of the researchers (book), the artistic contributions of the migrant musicians working on-site and the film that the filmmaker Alexandra ENA (IE UMR Passages, ARI Institute) will dedicate to this camp and to our collective fieldwork.

1.2 Negotiating diversity in cross-cultural collaborations in the “World After”? (coordinator: Dr. Michael Fuhr, Center for World Music, Hildesheim)

How do people negotiate diversity in cross-cultural collaborations in the “World After” coronavirus? Which strategies for solidarity are going to be developed that will impact new ways of cooperation in transnational music projects? Transnational music worlds are often presented as borderless and global. Through internationally active curators, their festivals and other music organizations, a global art market has developed which adheres to the motto of “diversity” (Hondros & Peres da Silva 2019) for increasing inclusivity. However, at the same time, global art worlds are criticized for being “too international” (Butj 2017), and for standardizing an international canon, which largely excludes, for example,

“refugee” artists. So is diversity a “white word” (Cañas 2017)? But now? How transnational cooperation will be organized without labelling, paternalizing or exoticizing, i.e. by asking how curating can be decolonized, as structures and practices of neo-colonialism, social inequality and exclusion persist on a global scale.

The focus will lie on both the representation of diversity and otherness in the life-worlds of globally active musicians, festivals and cultural organizations and the performativity of diversity and otherness in these fields of practice. While the former encompasses all structural conditions which influence how diversity and otherness are presented at festivals and other music organizations, the latter limits its attention to the practices and strategies of performing diversity and otherness as border-crossing. The research will lay open the forms, formats, approaches, funding schemes of publicly funded cooperation in transnational music worlds. It will evaluate in particular the conditions of German international cultural policies. Two case studies centered on two music organizations (in Beirut and Johannesburg) will entitle us to conduct a qualitative study focusing on both the people (musicians, managers, curators) working in such projects as well as on the organizations involved.

Field research will be conducted in Beirut, in Johannesburg but also within Germany in order to symmetrize our

observations. We want to make students with migration backgrounds' paths the focus of our analyses on the «integrative power» assigned to music. We will work cooperatively with former students of the MA course «Cultural diversity and music education» offered by the Center for World Music. More than 50 % of the participants of this study course came as migrants to Germany. Most of them received a BA degree in Music in countries like Iran, Syria, Iraq, Afghanistan, Turkey as well as in some West African and South American countries. The program enables the students to get access to German cultural and educational institutions (music schools, socio-cultural or adult education centers, public schools, concert and festival organizers, so-called Integration Offices in local councils). In the past, most of those students were in the position to make a living after finishing the course through music, which was nearly impossible before their studies. The world «After Corona» is now different and we must carefully listen to our former students about the new conditions of cultural work and regard them as essential witnesses with enormous expertise for the coming transformations in a multipolar world.

In this MusiMig network, we plan to share with other researchers the ways in which we bring out the concepts that are now at work, concepts of diversity and otherness played out in the curatorial practice of music and performing arts festivals. For this

reason, the observations that we will be able to make in Johannesburg, Beirut or Hanover will allow us to work directly with the teams working on the festivals of Cape Coast, London, Aubervilliers or on the very impressive Tabakalera Art Centre in Saint-Sebastien. For reasons of methods and sharing, our teams will be multidisciplinary and will be composed of researchers from the other teams involved in IRN.

2. CULTURAL FACILITIES

2.1 Le festival Villes des Musiques & le Fort d'Aubervilliers (93) (Coordinator: Prof. Denis Laborde)

Created in 1997 on the initiative of the Aubervilliers Municipal Youth Office, this festival, which was called «Auber'ville des Musiques du Monde», was joined by La Courneuve in 2000. In this land of festivals the partners structured themselves. The association Villes des Musiques du Monde was set up with three objectives: «To create cultural and artistic events based on world music and dance that can bring together socio-cultural and cultural actors, associations and audiences from all origins and generations». In 2011, the association involved twenty-three cities and defined itself as «a territorial project that relies on its local roots to discover and promote encounters and exchanges around world music and culture, in the process of proximity and accompaniment of the public» (Villes des Musiques du Monde festival, 2011). From its inception, those who brought

this festival to the forefront of the association's activities, including André Falcucci, who is now its president, wanted to affirm the cultural richness of these towns open to the world, a richness that was the result of a long process of immigration, and to consider this diversity as a cultural asset rather than a social handicap. Nothing spontaneous, say the cultural operators in charge of the project. For if Villes des Musiques du Monde exists, it is because there is a collective mobilization to make it exist, to «organize its sharing and dissemination, promote access to the highest number by organizing actions before, around and after the artistic events themselves»(idem). From this point of view, the profession of faith of the cultural operators involved in this protean project remains unchanged. According to André Falcucci: «At the end of a decade of experience, the bets on which the commitment to this adventure is based are still relevant today: the diversity of cultures and forms of expression present in our cities and neighbourhoods are not handicaps but rather an asset that must be increased and shared (André Falcucci, interview, 19 October 2009).

All the epistemic tensions linked to the analysis of such a festival lies at the level of capturing the connections between practical realization, on the one hand, which makes a festival one because the «institutional felicity conditions» are present (Goffman), and social performance, on the other hand,

which makes a festival one because it is recognized as such by its target audience. Kamel Dafri, director of Villes des Musiques du Monde, summed up this tension quite clearly in a talk he gave at the very beginning of our fieldwork: «It is a question of going beyond the simple event to propose an in-depth approach and grasping the problems that drive our world cities.» From such a perspective, music is a tool that makes it possible to build what technocrats call an «integrated approach of actors». Kamel Dafri continues: «The objectives go beyond the simple framework of an artistic program [and] bring together the many sensitive actors and professionals involved in a more global reflection that questions living together». In fact, Villes des Musiques du Monde is at the head of a network composed of municipal services, associations in the cultural, youth and educational sectors, and people involved in popular education and artistic and cultural education. Its success became such that the project now brings together more than 20 cities in the Seine-Saint-Denis department, and is gradually spreading to outlying towns such as Paris, Nanterre, Asnières-sur-Oise or Ris-Orangis. The driving force behind this expansion strategy is to create «a geography of shared values in these world cities» (Kamel Dafri, personal interview, 14 May 2011).

The shared value referred to by Kamel Dafri is the making of music as the fabrication of a festive moment which, in turn, creates social ties. Here, the

concert is only a mode of action. Here, the «musical content» is less important than the creations, co-productions, educational activities, workshops, courses, meetings and festive moments, which certainly develop a better knowledge of world music, songs and dances, but above all make it possible to launch collective projects involving multiple actors and mobilizing the public. For cultural operators, the important thing is to build up the possibilities of doing things together for a better life together: an essential public policy mechanism supported by cultural and political activists.

This voluntarist strategy has recently met with another dynamic of expansion: the requalification of Fort d'Aubervilliers - a former 36-hectare military area built in 1843 to defend the northern entrance to Paris - in a «new» site. The idea of the planners, the State and the local authorities is to develop here an eco-neighborhood combining housing, shops and activities. At the heart of the cultural dimension of this project: the Villes des Musiques du Monde festival becomes a unique operator, erected as a symbol of the city's cultural diversity. During the period 2020-30, Villes des Musiques will support the ZAC construction site by prefiguring multiple socio-cultural uses even before the first housing and facilities are delivered, and to accompany the development programme the Grand Paris Aménagement developer and local authorities in their consideration of

the emergence of a sustainable business cluster in the heart of the site.

Villes des Musiques du Monde will create various spaces that will be opportunities to install world music (i.e. cultural diversity) at the heart of this project: an imposing Hall, a performance and live performance space, a wooden marquee, coworking spaces, dance studios and music workshops in casemates, a multi-sports space (streetball and roller-skate) in the surroundings and several conviviality spaces, bar and socio-cultural living space for the inhabitants. An atypical site, in which sports classes and shows, conferences and big events, a space to stroll will coexist. As Kamel Dafri says: «The strength of this project lies in the plurality of the actors who carry them: sports associations, artists, chefs, thinkers, business leaders, designers, teachers. Being contemporary means innovating and fighting against the difficulties imposed on us by our world here and now. It is about including and exploring everything, opening up to all creative, relevant and sensitive gestures, wherever they come from.»

The ARI Institute team is asked to conduct a participant observation of the implementation of this «ode to cultural diversity» over the next five years. How will the good intentions of the real estate developers adjust to the social demands in tomorrow's world? Will the consortia of developers turn diversity into something more than a mere alibi to inaugurate a spectacular real estate program on the outskirts of Paris? Does

this highly innovative project prefigure new forms of cultural policies? Would the gigantic real estate program be to World Music what philharmonics are to Western classical music? About ten researchers linked to the ARI Institute are involved in this fieldwork financed by Villes des Musiques du Monde and the Seine-Saint-Denis Departmental Council (93).

2.2 Tabakalera, an art centre involved in the reception of migrants in the Basque Country (coordinator: Dr. Aitzpea Leizaola)

Tabakalera, Tabakalera: a factory of creation and living together –yet apart? After 90 years as a State-owned cigarette factory Tabakalera reopened its doors in 2015 as an International Centre for Contemporary Culture (ICCC) located in the centre of Donostia. In 1925, over one thousand people worked there, the majority of them women. This former tobacco factory that once vertebrated the neighborhood of Egia, now houses a variety of projects and cultural institutions, including the Donostia San Sebastian International Film Festival, The Etxepare Institute for the promotion of Basque Culture, the Elias Querejeta Cinema School and the Basque Film Archive, among others, as well as several private initiatives.

Tabakalera aims to help develop the artistic and critical capacity of Basque society through creative and participative leisure activities. However, its foundation –as well as its funding–

came after a long period of controversy, where the mission as well as the cultural content of the institution were at the forefront of intense debates. Since its creation, Tabakalera has been part of the cultural equipment of the Basque Autonomous regions, and as such, it is aimed at playing an important role in the critical Basque cultural scene. Today, five years after its opening it hosts several exhibition spaces as well as multiple use spaces with a vibrant agenda of concerts, performances and theatre. The ICCC is the home of Ubik too, a creation library that offers free of charge technical and technological support and facilities, including a loan service of musical instruments as well as the Sound's corner.

Hybridity and adaptability are some of the Tabakalera key words. The transformation of the former tobacco factory into a CICC has entailed removing fences, surrounding walls and creating an internal public sheltered space in a medium size city where it rains a lot through the year. Located by the main train station and the recently opened bus station makes the ICCC an attractive spot for newcomers, both tourists and migrants. In fact, its space has been appropriated in a variety of ways by different people, including parents with toddlers, teenagers, migrants and homeless people who use the premises for different purposes. Most of the activities organized by and within the ICC are free and Tabakalera wishes to remain a free access space.

This variety of uses has been labelled by the institution as an example of social coexistence that nevertheless has to be addressed and somehow, regulated. With the lockdown due to the Covid-19 crisis, all the physical premises of the ICCC were closed. This closure coincided with the beginning of important refurbishment work on the railway and the North station which involved closing the passage that connects neighborhood with the city centre. The closure of restaurants and bars during the lockout as well as the subsequent health measures had a negative impact on the situation of homeless people, many of them migrants. In 2021, to alleviate their precarious situation, local dwellers organized themselves in order to provide them with a hot meal per day. This movement, called “kaleko afariak” took roots in Egia where the presence of migrants has increased in the last years. How will Tabakalera face the post Covid situation in order to attract more public? And most importantly, how will migrant users be considered in an unprecedented crisis situation that prefigures a broadening of precariousness?

Our aim is to analyze how these various appropriations engage with each other within/around Tabakalera in the post Covid context, and in doing so, contribute to pull together or apart public space and musical creation, in relation to the participation of precarious populations. In parallel to the Tabakalera case study, we intend to focus on the

music festival Atlantikaldia, “the meeting of cultures and music” organized by a group of social movements and cultural associations gathering both local and migrant associations. Atlantikaldia was born in 2014 to recover the maritime memory of Erreterria, to encourage the town to look at the world and the world to look at the town. Set in Erreterria, a former industrial center in Gipuzkoa, 20 km far from Donostia, the town has a tradition of welcoming large numbers of migrants since the 19th century. One of the axes of Atlantikaldia is its continuous evolution to visibilize migrant populations not only in the cultural program, but also in the organizational scheme of the music and culture festival.

3. CREATIVE NETWORKS: EMERGING PRACTICES IN PUBLIC SPACES

3.1 Creative economy and its creative networks: emerging practices in The Netherlands (coordinator: Prof. Robert KLOOSTERMAN)

The researchers in the Dutch team bring together a varied portfolio of expertise and research in the field of the cultural and creative economy. The team would contribute to MUSIMIG by mapping of spaces of music performance and of networks of music production and consumption. What will the impact of current lockdown measures and future residual measures on music practices and spaces of performance in Amsterdam and Rotterdam? What

emerging practices, such as online performances and social media gatherings, will be maintained? And in what ways do they open up new challenges and opportunities for cross-cultural encounters and inclusion? In what ways will the current pandemic have a differential impact on particular sections of music production and consumption in urban landscapes?

The team's multidisciplinary interest in the creative economy and its creative networks would allow for an investigation in the wider production and consumption networks that support thriving music scenes. Grassroots associations, community centres and specialized shops offer spaces of encounter; but also instrument makers, musicians, sound and light engineers provide the enabling support that keeps art worlds going. The current crisis has already unleashed shockwaves across the entire ecosystem of music production and consumption in EU member states with very steep drop in live performances as well as in all kinds of collaborations which comprise face-to-face contacts. How will actors (e.g. musicians, promoters, suppliers, gatekeepers, policymakers) respond to this crisis and more specifically which cultural and urban policy responses to such challenges, with attention to how inclusivity and participation, can be identified and what kind of impacts are linked to them.

3.2 Transgeographies of Sound and Displacement: Music as an Emotional Repository in the Context of Migration (Coordinator: Prof. Alessandra Ciucci, Columbia University New York)

The Columbia University team aims to engage with the central theme of the project -What is Music Capable in a situation of forced migration- through a series of case studies where migrants use music in response to erasure, loss, political and religious violence, trauma, war and genocide. The team intends to participate in this project focusing on the critical role of variables such as culture of origin, circumstances of departure, legal status, and attitudes toward migrants within the receiving society, arguing about the importance that must be given to these variables if migrant musical life is to be actually understood and accounted for (Reyes 2022). Although anchored in geographically distinct case studies, the team seeks to also open up the possibility of collaborative writing, particularly when thinking about the role of music as a catalyst for remembering, but also (re)imagine a future in the context of complex histories of migration.

Sonevsky's project endeavors to generate a panoramic view of the intersecting concerns of Ukrainian migrant musicians of all genres and from different regions of the country, who are struggling to harness the power of music as a non-lethal weapon in the emergency time of war. Her analysis explores how musicians of various

backgrounds instrumentalize their skills to articulate a vision of Ukrainian futurity under the threat of erasure. Also focusing on different genres and styles, Abrahamyan analyzes the crucial role that music plays in shaping communal memory and preserving cultural identity among displaced Armenians. She turns to the use of music in ritual contexts among the Karabakh refugees and to the role of diasporic musicians as mediators of the Armenian cause, asking how practitioners and audiences engage with and respond to the ever-shifting meaning of Armenianity. Ciucci focuses on the music of the most influential group to emerge in post-independence Morocco, during an era so marked by political violence and oppression that came to be known as the “Years of the Lead” (1960s–1990s). She looks at the role of the songs of Nass el Ghiwane among Moroccan migrants in France during the decades in question, and at their ability to give voice to collective hopes, dreams and aspirations of a generation in exile.

The role of devotional songs in embodying and transmitting the gnosis and ethics of two Sikh communities in Italy and the US, is the focus of Cassio's comparative study. Looking at the dynamics of adaptation and the strategies of preserving a musical heritage critical to the survival of this religious minority in the diaspora, Cassio examines how the pandemic contributed to advance and bridge academic research with community-

led initiatives to reintroduce traditional sonic practices in 21st-century Sikh diasporas. In a different type of comparative study, Rubin examines how Palestinian and Irish musicians forge “an acoustemological relatedness” which is audible in political and musical collaborations resulting from overlapping histories of colonialism, land dispossession, forced migration, forced containment, and in movements for national sovereignty. It is in this context that she traces three primary axes on which acoustemological relatedness is sounded.

At the intersection of sound, gender and migration, Cossermelli-Messina explores the sonic articulations of home and belonging by Muslim Lebanese women seeking asylum in Brazil since 2012. Her project aims to examine how lullabies and children's songs have traveled with women serving as nodes of connection and remembrance and, at the same time, what new life do these sounds, voices and stories take in different surroundings, and how their meanings shift and adapt.

4. ACTIVISTS

4.1 Migrants and music-based initiatives in Europe (Coordinator: Dr. Hélène Neveu, University College, London)

The UCL team proposes to explore the relationship between migrant groups (asylum seekers, refugees and other categories of migrants) and institutions in the UK, France, Germany, Greece

and Lebanon, which have developed music-based initiatives aimed at enabling these groups to act as hosts, thereby enabling them to recover some of their lost agency in the face of displacement.

Recent research into forced migration has shown that the ability to 'host' others is a fundamental aspect of a meaningful life and that the role of refugees hosting others has been neglected in scholarly research (Fiddian-Qasmiyeh 2016). This ability to act as host is compromised in forced migration, particularly where people have been forced to leave their possessions behind, where no shared language exists and where states purposefully maintain migrants in situations of dependency, limbo or a protracted state of waiting. Giving people the ability to host events centered around the sharing of music, food and other cultural artefacts and shared practices, then, contributes to restoring a fundamental aspect of their human dignity. Looking at the ways in which migrants use and make music provides exceptional insights into their cultural creativity and heritage – not only as individuals, but also as groups (Baily and Collyer 2006), into their imaginations of 'home' (Al-Ali and Koser 2002) and their changing notions of conviviality.

Music opens a space of encounter, allowing people to redraw maps of inclusion and integration, breaking with assimilationist paradigms and subverting logics of who is a host and who is

hosted. It can function as a sounding board of solidarity, an amplifier of creative activism, and a performance of citizenship. Music may also help to create shared social spaces that cut across differences, thereby helping to smooth out the tensions arising from competition between migrants and others. This is particularly important in contexts where post-2008 austerity policies have undermined welfare schemes and increased inequalities, making space for the politicization of migrant support by right-wing movements (Thieme, Kovacs, and Ramakrishnan 2020).

Throughout Europe, the past few years have seen the emergence of a number of local initiatives using music, museums and other artefacts to enable migrants to act as hosts, in a restrictive context marked by 'hostile environment' immigration policies and by drastic budget cuts for public institutions and local authorities. Indeed, some of these initiatives have been aimed at filling the gaps left by austerity policies, particularly following the arrival of thousands of migrants from the Middle East since 2015. While there has been recognition that the integration of migrants could not be reduced to fulfilling basic survival needs, the political context has meant that state support has often been reduced to humanitarian aid. In this context, initiatives by non-traditional humanitarian actors, including civil society organizations, charities, museums, universities, festivals and

corporate foundations, become even more crucial in creating spaces for encounter, creativity, dignity and care. But what is to become of these institutions and initiatives in a post-Covid 19 world where funding for the arts is likely to be scarce, and where nations are likely to lean towards nationalism and isolation? Do music and musical encounters have a role to play in fostering alternatives to current, global tendencies towards 'closure'? And how may music and musical encounters contribute to more equitable ways of living together, in a future world set to become increasingly securitized?

Research will be carried out with young researchers coming from the other teams of the Network. We will also work together with organisations which include (but not limited to): Play for Progress <https://www.playforprogress.org/>; Confluence Collective Oxford <https://confluenceoxford.com/>; WOMAD Festival <https://womad.co.uk/>; Good Change Theatre <https://www.goodchance.org.uk/>; The Syrian and Greek Youth Forum <https://sgyf.city/>; Orphé, Berlin <https://www.camps2cities.com/project/orphe/>

4.2 Cape Coast (Ghana) (coordinator: Dr. Eric OTCHERE)

Deeply etched in the annals of history are narratives around the Cape Coast and Elmina Castles which draw numerous tourists annually from within and outside of the country to Cape Coast, Ghana's Central Regional capital.

The Pan-African Historical Theatre Festival (PANAFEST), a special biennial cultural event for Africans and people of African descent meant to promote understanding, peace and unity among African people and her great Diaspora (often celebrated with Emancipation Day), is also held in Cape Coast, and attracts massive participation of people from all-over the world. The 2019 episode of the festival, themed "beyond 400 years; reaching across continents into the future" was particularly exemplary as it coincided with the "Year of Return" (a deep spiritual and birthright journey which invited the Global African family everywhere to observe 400 years of the arrival of the first enslaved Africans in Jamestown, Virginia). Furthermore, the Oguaa Fetu Festival, the annual traditional festival of the indigenes of Cape Coast attracts many tourists as well. In all these, music plays a very central role.

There are a good number of music/dance groups whose diurnal routine is tied to the flow and ebb of tourist activities in Cape Coast. Membership of these groups includes skilled performers who have migrated from all over Ghana and beyond, and who make a living through the revenues generated from performing (and teaching/dance workshops) mostly for tourists. Some of these groups also have foreign partnerships through which they are able to do occasional tours; particularly in Europe and America and receive various donations. Considering the effects of the COVID-19 pandemic

and its attendant negative toll on tourist traffic, it goes without saying, that these performance groups will be badly affected.

Within the IRN cooperative project, the UCC team is committed to intensifying the studies on music/ dance groups within Cape Coast. Among other things, the team will be interested in (1) highlighting the impact of migrants in these groups on the perpetuation of traditional music/dance forms and the development of new artistic expressions; (2) Examining the post-COVID-19 realities among members of the various groups particularly as it pertains to engendering new audiences; (3) Exploring partnerships between the Department of Music at the University of Cape Coast and music/dance groups which can help sustain the groups; (4) Contributing to the ever burgeoning discourse on music, migrants, mobility and migration through critical engagements with migrants in the various music/dance groups in Cape Coast.

The UCC team will be happy to share and explore new insights on the topics through interactions with other teams within the MUSIMIG project. Research of the Center for World Music team (Hildesheim) are already involved in such programs with the Cape Coast university team. In addition to this, Helene Neveu Kringelbach is working on related themes in Senegal, and Marta Amico (ARI Institute team) has just published a reference book on

similar forms of cultural recomposition among the Tuaregs in Mali. We will welcome them into our research team. Furthermore, Sandrine Lecoz is preparing a PhD thesis at the Paris EHESS under the direction of D. Laborde on the world markets of World Music. We will be hosting her in Cape Coast, and she will be directly involved in our fieldwork in the framework of this IRN.

4.3 Performing migration and multiple belonging through the arts (Coordinator: Monika Salzbrunn, UNIL, Lausanne)

For more than a decade, my research team on “Religion, Migration, Arts” has been working on the link between music, religion and migration (Aterianus-Owanga, Djebbari and Salzbrunn 2019; Capone and Salzbrunn 2018; Navarro 2018; Salzbrunn 2016, 2017; International conference on “Migrating through the arts” in 2019 in Lausanne, with keynotes from colleagues implicated in the present IRN: Hélène Neveu Kringelbach, Denis Laborde and Martin Stokes; a related special issues of *New Diversities* currently co-edited by Ana Rodriguez Quinones and Monika Salzbrunn). More recently, we have focused on three dimensions of this question, through projects funded by the Swiss National Research Foundation (SNF): 1. Music and (potential) refugees (haraga) (Salzbrunn, Souiah and Mastrangelo, 2015; Rodriguez Quinones 2019), 2. Music and religion,

in particular sufi islam (Salzbrunn 2014a, 2016, 2017), and 3. migration, refugees and multiple belonging processes during public performances (Salzbrunn 2014a, 2014b, Ellinghaus and Salzbrunn 2019; under review). The latter reveal various ways of staging belonging and constructing different forms of alterity, often in an interactive process, where mutual stereotypes become visible. We have been observing how migration and diversity occur in artistic forms during official carnival parades and during political carnivalesque performances as well as festivals in different countries (Italy, Germany, France, Cameroon, United States of America). Those include institutions, foundations, non-governmental organisations as well as self-organised anarchic groups. During the next years, I will deepen these issues so that I can contribute to the present IRN with findings from my research project “ARTIVISM. Art and Activism. Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities” funded by the European Research Council (ERC). Monika Salzbrunn and her team have produced two short films, one medium-lengths and one long documentary film, an exhibition, a blog and an important conference-concert open to a larger public in order to disseminate scientific knowledge widely in an engaged way.

DOCUMENTARY FILM PROJECT (52 MIN.)

The MUSIMIG network will engage in

a reflection on «scientific documentary film». The ARI Institute is inaugurating a documentary film team under the leadership of Alexandra ENA (film director from CNRS Image) and all the required technological equipment. It seems to all of us that the link to the image is crucial in this project. We plan to make a documentary film on our objects of study as well as on the way we are dealing with them: what does «making science» means? The ARI film team will make short films on each project. At the very end, we aim to make a feature film on all of these cases.

This MUSIMIG network considers music as a tool to understand societies, individuals in crisis situations by crossing observation scales and comparing innovative commitments in various economic situations and various cultural contexts. The film will pursue the issues that structure the research program: 1) How the issue of migration modifies the programming and functioning of this institution; 2) How does an institution open to alterity recompose itself in «the world after the coronavirus»; 3) What the meeting of cultures might look like in a multi-centered world.

The ARI Institute will put its technical equipment and facilities at the disposal of all the research teams involved in the MUSIMIG network. Alexandra ENA will be able to travel on-site with the equipment. Each team will put technicians at her disposal to carry out the filming and sound recording. This work will be realized in consultation with

the ethnologists under the responsibility of the team's coordinator. An annual meeting will take place in Bayonne on the theme of Visual Anthropology. It will allow us to map the progress of the project on two levels: 1. The realization of short films put online on the website dedicated to the MUSIMIG network; 2. The elaboration of a 52-minute documentary film on the whole project. This work will be realized with dedicated funding (see budget).

A Scientific Research and Artistic Creation Incubator for Social projects

People who understand neither art nor science believe that these are two immensely different things, of which they know nothing. They think that they aid science by allowing it to be unimaginative, and they believe that they are elevating art by preventing anyone from expecting intelligence from it. Even if humanity has often and for a long time had to do without knowledge as well as art, the fact remains that both are essential to what we consider to be «humanity»¹⁵

On a third level, the IRN project should entitle us to build altogether an **Incubator for Scientific Research and Artistic Creation for projects with a social vocation**. Over the last twenty years or so, the number of artistic residencies has multiplied. Each festival has its «artist residency», each theatre, each project incorporates an «artist residency». The network of Heritage Sites for Culture (ACCR in

french) initiated by the Royaumont Foundation in 1999 now brings together 17 institutions in France (Abbaye aux Dames, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, the abbeys of Royaumont, Fontevraud, Sylvanès...) and about twenty around the world.

I myself have been involved in this network¹⁶ and Julie Oleksiak (Post-Doc researcher at the ARI Institute) devoted her PhD thesis on the Royaumont Fondation itself, leader of this network of Heritage Sites for Culture. Aitzpea Leizaola has been involved in a two year project bringing together an artistic and scientific project tackling on dwellers participation in Hazparne. The Zapat(h) ari project carried out in conjunction with the EKE-ICB (Basque Cultural Institute), the Ethnopôle basque and Clarenza in which the anthropologist worked jointly with the photographer Polo Garat and local dwellers on bringing to the light the hidden memory of the industrial past of the village. The IRN project would like social sciences to play a central role in this system. This has to do with the creation of a place of great ambition as an international residence center for artists and social scientists, a place to welcome artists involved in the development of projects of international standing, a place to welcome conversely artists of international standing for artistic residencies involved with projects conducted with social scientists, a place to build a shared horizon of life, particularly through the development of participatory projects designed primarily

with audiences who are unable to attend. The strength of this place and its absolute originality will be to associate the CNRS with it in the way pioneered by the Royaumont Foundation. This project of **a Scientific Research and**

artistic creation Incubator for projects with a social vocation has received a very strong support from the Carasso Foundation within the framework of its “Art, Science, Citizenship” program.

1. FRANCE / BASQUE COUNTRY – PROF. DENIS LABORDE,

Social Anthropology, ARI Institute – UMR 5319 Passages 3 av. Jean Darrigrand
64100 Bayonne <https://ari.hypotheses.org/>

2. GHANA – DR. ERIC DEBRAH OTCHERE,

Ethnomusicology, University of Cape Coast, Music and Dance Department
Cape Coast, Ghana <https://music.ucc.edu.gh/>

3. USA – PROF. ALESSANDRA CIUCCI,

Ethnomusicology, Columbia University, The Department of Music 621B Dodge
Hall - 2960 Broadway, New York, NY 10027 USA <https://music.columbia.edu/>

4. GREAT BRITAIN - PROF. MARTIN STOKES,

Ethnomusicology, London University, King's College London Music Department,
Strand, WC2R 2LS, London <https://www.kcl.ac.uk/music>

5. GREAT BRITAIN - PROF. HÉLÈNE NEVEU KRINGELBACH,

Ethnology, University College London – African Studies Research
Center Gower Street, London, WC1E 6BT
<https://www.ucl.ac.uk/institute-of-advanced-studies/african-studies-research-centre>

6. THE NETHERLANDS – PROF. ROBERT KLOOSTERMAN,

Economic Geography, University of Amsterdam – Amsterdam Institute for Social
Science Research - Roeterseilandcampus 1018 WV Amsterdam <https://aissr.uva.nl/>

7. GERMANY – DR. HABIL. MICHAEL FUHR,

Ethnomusicology, Center for World Music Universität Hildesheim
Universitätsplatz 1 – 31141 Hildesheim
<https://www.uni-hildesheim.de/center-for-world-music/>

8. SWITZERLAND – PROF. MONIKA SALZBRUNN,

Ethnology, Université de Lausanne – Institut de Sciences Sociales des Religions
Anthropole CH-1015 Lausanne <https://www.unil.ch/issr/fr/home.html>

9. SPAIN / BASQUE COUNTRY – DR. AITZPEA LEIZAOLA,

Ethnology, Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpt. de Filosofía de los Valores y Antropología Social - Tolosa Hiribidea 70, 20018 Donostia / San-Sebastián
<https://www.ehu.eus/es/web/fvas-bfga/home>

10. CHILE – DR. MARISOL FACUSE,

Sociología Facultar de Ciencias Sociales, Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas culturales, Universidad de Chile, Santiago

Notes

01 - Without entering into school quarrels or epistemology, we consider that “ethnology” and “anthropology of music” are lexical equivalents. Whenever we talk about ethnomusicology, we are also talking about the anthropology of music.

02 - Doytcheva, M. *Le multiculturalisme*. Paris: La Découverte, 2018 : 1.

03 - Crul, M. R. J., Schneider, J., & Lelie, F. (2013). *Super-diversité*. Amsterdam: VU University Press.

04 - I refer to Laurent Aubert, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Geneva/Paris: Georg and always left hand on my desk: Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, The University of Illinois Press, 1983.2001; Philip V. Bohlman [member of this IRN Project], *World of Music. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2002.

05 - Among recent meetings: **Ana Maria Ochoa** (Columbia University, New York) and **Denis Laborde** (CNRS, EHESS), Colloque international, *Musical Displacements, Economic Dispossession and Climate Change*, Institut ARI, Bayonne, May, 23-25th 2019 ; **Monika Salzbrunn** (ISSR-UNIL), International Conference, *Migrating through the Arts: Rethinking worlds of music and dance through the lens of contemporary (im)mobilities*, Lausanne, June, 6-7th 2019.

06 - Luc Charles-Dominique: *Les « Bandes » de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols Publishers.

07 - Veit Erlmann, *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*, Chicago University Press, 1996.

08 - Adelaida Reyes, *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia, 1999.

09 - Alejandra Bronfman, *Isles of Noise. Sonic Media in the Caribbean*, Chapel Hill, Uni. of North Carolina Press, 2016.

10 - Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford & New York, Berg, 1994; Anne Damon Guillot & Méline Lefront, *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne*, Villeurbanne, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, 2017; Michael O'Toole, *Sonic citizenship: Music, migration, and transnationalism in Berlin's Turkish and Anatolian diasporas*, Doctoral thesis, University of Chicago, 2014 (dir. Prof. Philip Bohlman) <http://search.proquest.com/docview/1559962172>

11 - Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*. London, Routledge, 1995; Laurent Aubert (dir.) : *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*, Collection Tabou, vol. 2. Gollion : Infolio / Genève : Musée d'ethnographie, 2005; Emmanuelle Olivier (dir.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzac, Ed. Delatour, 2012; Hugo Ferran, « «Rate This MezmuR» », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 28, 2015 : 107-125.

12 - Ditty Dokter (ed.), *Arts Therapists, Refugees and Migrants. Reaching Across Borders*. London & Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2005; Tia DeNora, *Music Asylums. Wellbeing Through Music in Everyday Life*, Farnham, Ashgate, 2013; Brynjulf Stige, Gary Ansdell, Cochavit Elefant ans Mercédès Pavlicevic, *Where Music Helps : Community Music Therapy in Action and Reflection*, Mondon ; Routledge, 2016.

13 - <https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2015/12/567a746ec/million-refugies-migrants-rejoint-leurope-2015.html>

14 - Laborde, Denis, « La musique pour s'entendre ? L'accueil des migrants à Baigorri » in Talia Bachir et Anne Damon-Guillot. *Une pluralité audible ? Musiques et mondes sonores en contact*. Tours : Publications Universitaires François Rabelais, 2019 : 27-51.

15 - Bertold Brecht, *Was kostet das Eisen?*, 1939 (How much is Your Iron? my translation...)

16 - Denis Laborde (éd.), *Le cas Royaumont*, Paris, Creaphis, 2014.



Ils nous soutiennent

• PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

Bayonne
BORNE FANTASME



PAÏS
BASQUE
EUSKAL
HERRIA
CULTURE ET PATRIMOINE
UNIVERSITAIRE
BORNE FANTASME



Nouvelle-
Aquitaine



PRÉFET
DE LA RÉGION
NOUVELLE-AQUITAINE
Jean-Luc
Pons



MAIRIE
3 LOCH
Centre Zénobius Marc Bloch



Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

• AVEC LA PARTICIPATION DE



ATZORDEA



Conservatoire du Pays Basque

Maurice Ravel

Iparraldeko Kontserbatorioa



Musique - Danse-Théâtre

Le Conservatoire Maurice Ravel est un établissement classé par le Ministère de la Culture dans la catégorie des Conservatoires à Rayonnement Régional « Garantie de qualité et de professionnalisme ». Trois spécialités sont proposées – Musique, Danse, Théâtre – aux 1700 élèves répartis sur le Pays Basque. La structure fonctionne sur quatre sites localisés à Bayonne, Biarritz, Saint-Jean-de-Luz et Hendaye.

Le Conservatoire a pour mission principale la formation initiale des musiciens, danseurs et comédiens dans l'optique d'une orientation amateur ou professionnelle. Il souhaite contribuer, par le biais de la musique, de la danse et du théâtre, à l'épanouissement de la personnalité de tous ses élèves. Entre concerts, spectacles mixtes et projets thématiques, le conservatoire investit au fil de chaque saison, différents espaces scéniques, salles de spectacles, théâtres, plein air, en partenariat avec les acteurs culturels du territoire.

Contact

29 cours du Comte de Cabarrus - 64100 Bayonne

Té: 05 59 31 21 70

www.cmdt-ravel.fr

Le Conservatoire du Pays Basque Maurice Ravel est porté par un syndicat mixte regroupant la communauté d'Agglomération Pays Basque et les villes de Saint-Jean-de-Luz et Hendaye. Il est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication via la DRAC, le Conseil Régional Nouvelle Aquitaine, le Conseil Départemental des Pyrénées Atlantiques.



CAFÉ DES PYRÉNÉES

Le quartier du Petit-Bayonne a parfois les allures d'un seul grand bureau à vocation militante et étudiante. Ce faux air d'open space serein, où chacun vaque nonchalamment, trouve son sens et sa cohérence autour de sa machine à café : *Les Pyrénées*. Drôle d'entreprise, bigarrée, où se côtoient les étudiants et leurs profs, les commerçants et leurs clients, les journalistes qui mènent interview, les collègues qui réunissent, les rugbymen qui s'empaquent devant les matches, les réfus qui, par potéo concentriques, se rapprochent de cet épiscetre, les joueurs de mus qui parviennent à faire table rase, les francophones, les euskaldun et même ces « petites françaises de la fac » qui délient toutes les langues.

Il faut dire que cette petite société idéale est tenue par le principe fondateur du lieu : « un bar où l'on discute » définit Xina. Avec sa sœur, Sandrine, ils ont repris cette institution petit-bayonnaise il y a huit ans. Un coup de peinture et « c'est comme si un nouveau cycle avait démarré » résume t-il. Bien sûr, il faut da-

vantage qu'une déco pour donner une âme à un lieu, surtout quand on garde l'enseigne et la clientèle du précédent. Mais ça, c'est leur grande affaire.

Xina et Sandrine sont nés avec une cuillère à café dans la bouche. Enfants de cafetiers, ils ont grandi à l'ombre d'un

comptoir et prônent le bistrot comme lieu de vie, d'échange, de rencontre. Le lien social et tout ce tralala qui définit les nouvelles politiques de villes, ils en ont l'intuition autant que la science. Le « vivre ensemble » est un miracle quotidien, aux Pyrénées, depuis le café-

journal de 9h au fameux *Pyrénées Kantuz* mensuel, quand tout le monde se serre, les soirs d'hiver, pour pouvoir chanter.

Avec ces terrasses qui s'étirent sur la place, le quartier se développe. Les bars font florès mais *Les Pyrénées* restent à la croisée du quartier, une pulsation sourde, le rythme de la ville. C'est peut-être pour cette mesure que le café, dont un livre a consacré les trente ans en 2012, reste la porte d'entrée privilégiée de Bayonne, pour ceux qui viennent de l'intérieur du Pays Basque.





CIDRERIE TTIPIA

C'est toute l'ambiance des cidreries en plein cœur du Petit Bayonne. Dans un magnifique bâtiment, de pierres et de bois, la cidrerie TTIPIA a su recréer cette chaleur unique qui accompagne les festins dans les règles de la tradition. Quand les basques allaient acheter le cidre de l'année et dégustaient au tonneau, pour y inscrire à la craie leur commande. Ils amenaient, pour accompagner cet apéro, de quoi casser la croûte. Une pièce de boucher, de la morue, des œufs, des piments, du fromage de brebis, de la pâte de coing et des noix. C'est le menu exact qui compose aujourd'hui encore l'ordinaire de TTIPIA. Avec son cidre, que l'on se sert au tonneau, selon le rituel séculaire, en faisant tinter son verre pour aérer et faire mousser le délicat breuvage. Seule nouveauté, le chef propose également des menus du jour, le midi, pour varier les plaisirs, mais reste exclusivement dans les produits frais. Pour le

reste, les lourdes tables de bois rappellent le principe de la cidrerie et des instants conviviaux et partagés. Une vraie communion qui opère dans cette cathédrale des plaisirs, élevée sur trois niveaux et pouvant accueillir jusqu'à 200 personnes, dans un climat de bonne humeur et d'entrain qu'autour d'Isabelle, l'équipe de TTIPIA a également su recréer.

TTiPiA
27 Rue des Cordeliers, 64100,
Bayonne
ttipia.364.fr





100% LOREKI

Loreki est une entreprise du Pays Basque, spécialisée dans la valorisation de la biomasse et la fourniture de produits pour les métiers de l'horticulture locale.

La Société **Loreki**, SCOP SARL à capital variable, a été créée en juillet 1985 à Itxassou, par quatre étudiants motivés par la protection de l'environnement, l'économie sociale, le développement local et ... la création de leurs propres emplois, sur l'idée de valoriser des ressources organiques inexploitées en Pays Basque.

Loreki produit des substrats, paillages et amendements horticoles pour la floriculture, la pépinière, les espaces verts, terrains de sports, golfs, le maraîchage, la viticulture et l'arboriculture fruitière à partir de matières sélectionnées, pour les professionnels. **Loreki** distribue des marchandises provenant de partenaires sélectionnés (amendements calcaires et minéraux, engrais organiques, semences). **Loreki** recycle par compostage des déchets verts

et autres déchets organiques locaux. Elle assure des prestations en chantiers.

En complément, **Loreki** assure la distribution de fournitures pour l'horticulture et les espaces verts grâce au Comptoir Horticole Basco-Landais Baratzezainen Etxea (La maison du jardinier), filiale à 100% de Loreki.

Loreki est une Société Coopérative Ouvrière de Production. Tous les salariés sont amenés à devenir associés de la SCOP et participent alors aux assemblées générales avec une voix équivalente pour chacun. Dans un esprit de justice sociale et de solidarité, l'échelle des salaires est modérée, et l'ensemble des salariés bénéficie d'un accord d'intéressement et d'un accord de participation. Les bénéfices sont affectés prioritairement aux salariés (45%) et aux réserves impartageables (45%), et secondairement aux actionnaires (10%). De par son statut, l'entreprise est définitivement indépendante des grands groupes.



CHOCOLAT PASCAL



Créatif et interprète
passionné de jazz
maître ès chocolat

Pascal Moustirats a travaillé à Paris à La Maison du Chocolat, chez Pierre Hermé puis chez Ladurée avant de revenir chez lui, à Bayonne, pour ouvrir sa chocolaterie jazz sur les quais de la Nive, tout près du Musée basque. Venu en voisin, il nous offre son chocolat chaud lors des concerts au Musée Basque, à Hendaye lors de la Fête de la Science et à la Cité des Arts lors de la grande soirée du 19 octobre, entre Fiesta Cubana et Ecoute des Paysages du Cap Horn



Chocolat Pascal
32 Quai Galuperie
64100 Bayonne



CHOCOLAT CAZENAVE

L'histoire du chocolat nous relie à la mésoamérique du XVI^e siècle. En 1528, Hernán Cortés en rapporte pour la première fois et les communautés juives du sud de la péninsule ibérique s'approprient la technique de fabrication. En 1609, chassés d'Espagne et du Portugal, fuyant l'Inquisition, ces artisans trouvent refuge dans le quartier Saint-Esprit de Bayonne. En implantant cette tradition en Pays Basque, ces magiciens bayonnais du goût introduisent le chocolat en France.

En 1854, Pierre Martin **Cazenave** fonde rue Lormand la chocolaterie qui porte son nom. En 1864, il transfère sa fabrique et sa boutique au 19 rue des Arceaux. Plus tard, la chocolaterie **Cazenave** sera vendue à la famille Biraben, célèbre dynastie de chocolatiers de la rue Pannecau.

Au début du XX^e siècle, Claudine Bimboire et sa sœur Jeanne Lafourcade travaillent dans cette chocolaterie.

Lorsque Madame Biraben vend la chocolaterie, elle leur propose de perpétuer la tradition. Une usine équipée de machines à vapeur pour produire le

chocolat à partir des fèves de cacao brutes est installée sur les Allées Marines. La chocolaterie des Arceaux devient ce salon de thé dont mobilier, vaisselle de Limoges, décor de miroirs, boiserie et vitraux sont la marque. Pendant 60 ans, Claudine Bimboire et Jeanne Lafourcade aidées par leurs époux, puis leurs enfants maintiennent la tradition d'une production artisanale de chocolat.

Aujourd'hui les petits enfants de Claudine Bimboire continuent de faire vivre la **Chocolaterie Cazenave**, plus d'un siècle après l'arrivée de leur grand-mère comme serveuse en ces lieux. En 2004, un nouveau laboratoire remplace l'atelier des Allées Marines du XIX^e siècle, les machines à fabriquer le chocolat sont démontées et réinstallées pour continuer à produire le **Chocolat Cazenave** selon les mêmes recettes. Ainsi depuis plus de 150 ans, la chocolaterie fabrique toujours son chocolat de manière artisanale, à partir des fèves de cacao importées du Venezuela, de Trinidad et de Sao Tomé et de produits naturels.



GRAIN DE SOLEIL

Installé à Bayonne dans le Forum,

Grain de soleil est un magasin de produits biologiques et naturels en même temps qu'un centre de soin. La conjonction des deux domaines d'activité, jugés inséparables, fait de Grain de Soleil une entité unique en Pays Basque. Le point commun à ces deux activités est le soin de l'environnement et le respect du corps. Les deux activités privilégient donc les produits d'origine biologique certifiée pour le respect de nos organismes et de notre planète.

Au rez-de-chaussée, le magasin bio compte une grande variété de produits, dont le plus grand

rayon « sans gluten » d'Aquitaine. Ses 380m² permettent de proposer 85 variétés de pâtes, 25 sortes de riz et de nombreuses farines et céréales pour le petit déjeuner pré-

sentées dans des emballages écologiques, ou en vrac. Il y a aussi des fruits et légumes variés, des vins biologiques, 350 thés ou infusions, des desserts au rayon frais, etc.

L'équipe a également sélectionné des compléments santé (molécules naturelles aux principes actifs puissants) dont 300 huiles essentielles. Pour l'hygiène, les soins du corps et la cosmétique, Grain de Soleil propose des gammes originales et 100% naturelles. A l'étage, l'espace santé offre des consultations de diététique et de naturopathie, le salon de coiffure privilégie les produits naturels et végétaux, l'institut de beauté propose des cures et des soins basés exclusivement sur l'emploi de produits bio et naturels.



Grain de Soleil
34 rue Arnaud Detroyat
Le Forum
64100 Bayonne
Tél. : 05 59 42 10 83
www.graindesoleil.fr/



JARDINERIE LAFITTE

Tout a commencé dans les années 30, à Mendionde. Germain Lafitte, agriculteur s'engage dans la production de châtaigniers japonais résistants à la maladie de l'encre. C'est une nouveauté : ses châtaigniers résistants se vendent partout en Pays Basque. Les pépinières Lafitte sont nées.

Aujourd'hui, le groupe Lafitte propose la palette complète des métiers du jardin, avec :

- les Pépinières Lafitte, production et vente de plantes d'ornement,
- la Jardinerie Lafitte, offre complète de végétaux, d'accessoires complémentaires pour le jardin et une animalerie,
- Lafitte Paysage, la création de jardins,
- Lafitte Services, entretien des jardins de particuliers,
- Lafitte Sport, création et entretien de sols sportifs.

Le groupe Lafitte aujourd'hui, c'est 110 collaborateurs, plus de 1000 variétés de plantes en culture sur 104 ha de pépinières, plus de 500 jardins réalisés chaque année et 150 chantiers d'entretien. Cette grande diversité de produits

et de services divers s'adressent aux amateurs, aux professionnels, aux collectivités, aussi bien au niveau local qu'à l'export.

La Jardinerie Lafitte est située à l'entrée sud de la ville de Bayonne, en bordure du Rond-Point de Maignon, où nous avons souvent l'occasion d'apprécier longuement sa façade bilingue.

Ses 4500 m² d'exposition sont ouverts tous les jours. On y trouve une belle diversité de végétaux, des poteries, de la décoration et du mobilier de jardin.

La jardinerie accueille également une animalerie (poissons, oiseaux, gallinacées, rongeurs...)



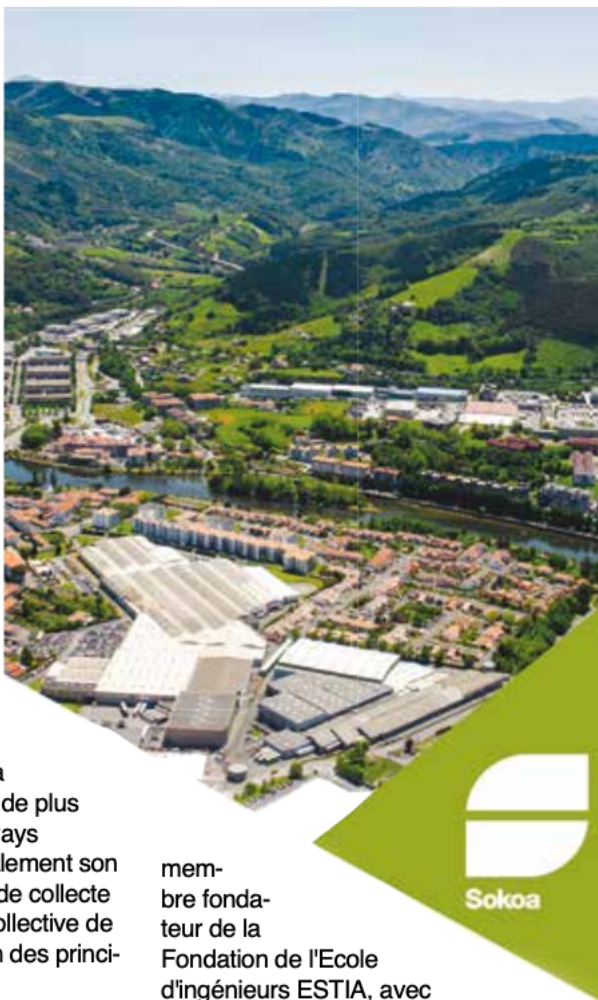
ENTREPRISE SOKOA

SOKOA est née en 1971, grâce à l'épargne populaire et à des acteurs implantés sur le territoire qui croyaient à la prise en charge de l'avenir par soi-même et à l'animation du tissu économique local afin d'y créer des emplois. Désormais, premier fabricant français de sièges de bureau, à la tête d'un groupe de 20 entreprises, majoritairement implantées au Pays basque, SOKOA emploie 560 salarié(e)s, dont 250 à Hendaye. SOKOA est profondément implantée dans son territoire et ce dernier est ancré dans l'entreprise.

Membre fondateur de HERRIKOA, qui a contribué, à travers les 314 entreprises qu'elle a financées, à la création ou à la consolidation de plus de 3 000 emplois directs au Pays Basque, SOKOA apporte également son soutien à LURZAINDIA (outil de collecte d'épargne pour l'acquisition collective de foncier agricole), dont il est un des principaux actionnaires.

En cohérence avec ses valeurs, partagées par la majorité de ses 900 actionnaires, la politique de mécénat de SOKOA bénéficie à une soixantaine d'associations locales.

Parmi les principales actions structurales, on peut relever l'appui au défi de l'agriculture paysanne et durable en Pays Basque, avec la participation active de SOKOA dans l'association LABORANTZA GANBARA, et son financement. Ainsi que l'appui en tant que



membre fondateur de la Fondation de l'Ecole d'ingénieurs ESTIA, avec pour objectif de créer de la "matière grise" qui participera au développement futur de son territoire. Enfin, le capital de SOKOA reste accessible à toute personne désireuse d'investir dans une entreprise locale qui, engagée dans une démarche de développement durable, conjugue ancrage territorial et ouverture sur le monde, création de richesses et partage équitable des profits.

www.sokoa.com



Accompagnement
Handicaps & Familles

Association CHRYSLIDE

10, place André Emlinger - Le Forum
64100 BAYONNE

Tél. : 05 59 42 16 03

E-mail : asschrysalide64@gmail.com

www.association-chrysalide.org



<https://fr-fr.facebook.com/chrysalide.lassociation>



La raison d'être de l'Association CHRYSLIDE est d'accueillir et d'accompagner des familles de personnes en situation de handicap, de considérer chacune d'entre elles dans son parcours de vie, et de lui permettre de capitaliser sur ses potentiels, de développer son autonomie, pour vivre et grandir en société.

Forte d'une expérience de près de 29 ans de combats pour la reconnaissance du handicap et de la différence, l'association CHRYSLIDE est attachée à ce que chaque personne en situation de handicap soit considérée d'abord comme « *une personne à part entière* », avant d'être une personne en situation de fragilité ou d'exclusion.

Rejoignez-nous pour ensemble partager nos expériences, nos compétences, nos énergies.

Adhérez à notre Association

Reconnue d'intérêt général, l'Association permet la défiscalisation de vos dons, legs.....

ECOUTER

AGIR CONSEILLER

SOUTENIR AIDER

INFORMER



COLLÈGE ALBERT CAMUS (BAYONNE)

Le Collège Albert Camus est implanté au cœur du quartier Sainte-Croix de Bayonne. C'est un collège du monde. Plus de vingt nationalités différentes, autant de langues, de savoir faire et de cultures à partager. D'importants travaux de rénovation et d'extension en ont fait un collège d'une belle architecture contemporaine, avec sa rotonde caractéristique qui abrite notamment une très belle salle polyvalente et qui fait du collège l'icône du quartier. Livré en 2015, le bâtiment avec ses deux nouvelles extensions a été inauguré en février 2016.

Le collège Albert Camus fait partie du Réseau d'Éducation Prioritaire (REP) qui accueille les enfants des écoles du secteur. Cette sectorisation permet aux équipes administratives et pédagogiques d'instituer une continuité des apprentissages au moment de l'entrée en sixième grâce, notamment, aux échanges, aux dispositifs de formation et aux projets communs menés tout au long de l'année avec les écoles. Les élèves qui quittent les CM2 alentours arrivent donc au collège Camus en terrain connu. L'appartenance au Réseau d'Éducation Prioritaire permet en outre au collège Camus de disposer de moyens financiers et humains plus importants pour mener à bien des projets ambitieux et innovants. La mise en œuvre de ces projets sont rendus possibles grâce à l'implication d'une équipe pédagogique et éducative qui développe une pédagogie collective conçue par projets. Cette pédagogie participative et inspirée par un enseignement mutuel qui cherche à nouer des solidarités entre élèves permet au collège de s'impliquer dans les réalisations du réseau Canopée et de conduire des actions qui entrent en interaction avec les événements de la ville de Bayonne (Musée Basque, festival Haizebegi 2017 pour l'accueil des musiciens colombiens de Tumaco). Ce dynamisme se traduit par l'animation d'une Web Radio très écoutée bien au-delà du collège, et dont les émissions sont enregistrées dans un studio dont l'équipement de grande qualité est unique dans la région. L'animation de cette Web Radio est aussi rendue possible par le fait que le collège sait solliciter les compétences réunies dans ce quartier qui fait l'histoire récente de Bayonne. Cela permet de proposer aux élèves de cultiver un jardin partagé, grâce à l'association Graine de Liberté, mais aussi des cours d'archéologie ou des mathématiques numérisées, et de nombreux ateliers de pratique artistique,



COLLÈGE MARRACQ

Situé en centre-ville, le Collège Marracq est un établissement ancien construit sur les plans de l'architecte Charles Lecœur qui dessina par la suite de grands lycées parisiens. Le Collège que nous connaissons aujourd'hui est l'héritier du Lycée de Bayonne fondé le 7 octobre 1879. Les bâtiments sont imposants, d'une grande richesse architecturale et occupent une parcelle de 45 000 m². 820 élèves sont scolarisés dans ce collège. Le point fort du collège réside dans l'accueil d'enfants en situation de handicap. Les élèves de SEGPA sont intégrées à l'architecture générale de l'établissement. Les élèves sont associés pleinement à la vie du collège et à ses différentes activités (projets culturels, formation des délégués, association sportive, clubs et animations FSE). En outre, le collège a ouvert dès l'année 2010 une Unité Localisée d'Inclusion scolaire qui accueille 12 élèves présentant des troubles cognitifs. Issus de Classes d'Inclusion Scolaire, d'établissements spécialisés de type ITEP (Institut Thérapeutique Educatif et Pédagogique), et IME (Institut Médico Educatif) ou venant du cursus ordinaire, ils sont pris en charge par un professeur des écoles spécialisé ainsi qu'une Auxiliaire de

Vie Scolaire Collective. Dans ce dispositif, la pédagogie et les rythmes sont adaptés à leurs besoins ainsi qu'à leur niveau. A partir de la troisième année, ils suivent des stages en entreprise ou dans les CFA, ce qui débouche sur un DNB qui permet leur inclusion sociale. En parallèle, ils bénéficient de soins adaptés dans des SESSAD (Services d'Education Spéciale et de Soins à Domicile), à l'Hôpital de jour ou dans les CMPP (Centre Médico Psycho Pédagogique). En outre, le Collège Marracq s'ouvre à l'accueil d'enfants atteints de Troubles du Spectre Autistique et d'enfants sourds. Par ailleurs, le collège a mis en place des filières d'enseignement diversifiées avec des sections langues désormais bien reconnues (anglais, espagnols, chinois, basque) et des sections sportives (rugby, aviron) qui participent du rayonnement du collège.



AGENCE BLOOM STORIES

Cultivons votre raison d'être.

Pourquoi Bloom ? Pour faire éclore votre identité, votre histoire, vos convictions. Et valoriser vos contributions dans un monde en transition.

Aujourd'hui, communiquer c'est s'engager. Pour mettre en oeuvre la transition écologique, pour soutenir la croissance économique, pour prendre soin de la société. Chez Bloom Stories, la mission est d'accompagner les partenaires sur le chemin d'une communication qui a du sens et de l'utilité. Pour faire ainsi de leur récit, une contribution à la société.

Située à Bidart et membre fondateur du regroupement Le Labo et du réseau Elabe Territoires, l'agence travaille en écosystème avec des partenaires qui proposent des expertises complémentaires et qui partagent les mêmes valeurs d'exigence, de curiosité et de bienveillance.

Fondée en 2015 par Carine Senft, Bloom Stories est une agence indépendante et combative, qui prône une nouvelle lecture des métiers de la communication :

- **Le récit** comme point de départ de toute stratégie de communication.
- **La relation** avec l'écosystème des partenaires comme moteur de la communication.
- **L'intégration** de tous les canaux, traditionnels et digitaux, pour garantir la cohérence des messages et l'efficacité des stratégies.

L'agence accompagne les entreprises de tous secteurs et de toutes tailles, ainsi que les institutions publiques, dans leurs stratégies de communication, éditoriale et d'engagement avec leurs publics.

*« Parfois la réalité est complexe.
Les histoires lui donnent forme. »*
Jean-Luc Godard



MUSIKENE

Musikene est le Conservatoire supérieur de musique du Pays Basque, créé par le gouvernement basque en 2001. Installé à Saint-Sébastien, Musikene est un Conservatoire de rang international qui forme des musiciens professionnels de très haut niveau dans les domaines de l'interprétation, de la composition, de la direction d'orchestre et de la pédagogie. Musikene a ouvert un programme à destination des personnes en situation de handicap et travaille en particulier avec la Fondation Gautena sur la question des personnes souffrant de Troubles du Spectre de l'Autisme (TSA).

Les conditions requises pour accéder au Centre Supérieur de Musique du Pays Basque, Musikene, sont celles établies dans la réglementation en vigueur sur l'accès aux études de degré supérieur de musique, sans aucun type de discrimination pour des raisons d'origine, sexe, race, religion, opinion ou toute autre condition ou circonstance de caractère personnel ou social. Parmi les éléments-clé de la philosophie éducative de Musikene se trouve l'attention portée au

développement du talent de chaque étudiant et de chaque étudiante. Pour y parvenir au meilleur niveau, Musikene s'est doté d'un personnel enseignant prestigieux, formé d'instrumentistes renommés à l'échelle internationale, qu'ils ou qu'elles soient solistes ou membres des meilleurs orchestres européens.

Le programme d'enseignement associe les matières propres à chaque spécialité à d'autres de nature théorique et humaniste. Ces dernières ne sont pas conçues comme un simple complément de l'enseignement technique des instruments, mais elles sont étroitement liées à des objectifs humanistes. Notre objectif est que les musiciens et les musiciennes soient professionnels dotés d'une qualification intégrale, capables d'exercer leur talent musical à un niveau d'excellence et en même temps de participer avec compétence à un exercice de réflexion sur les apports de la musique dans notre société.

© Haizebegi
ISSN : en cours
ISBN : 978-2-9590088-1-8

Dépôt légal : octobre 2023





12€

© Haizebegi

ISSN : en cours

ISBN : 978-2-9590088-1-8



9 782959 008818