

→ du 6
au → 30 mars
→ 2024

Enfant
sauvage

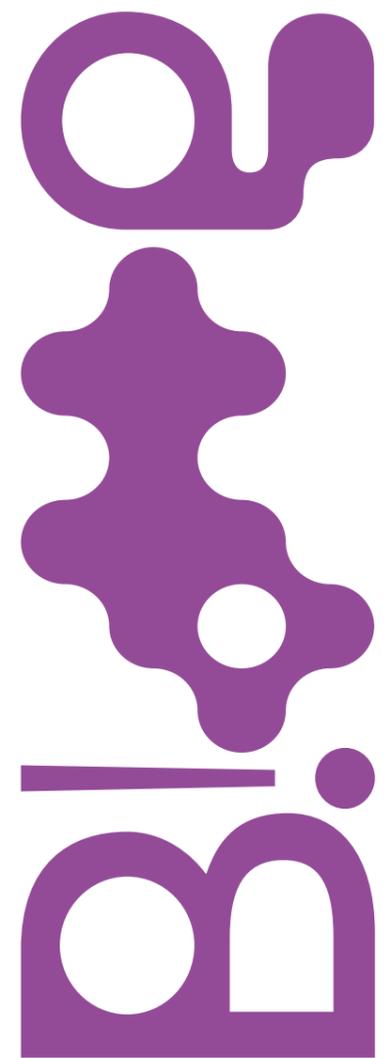
Livret de ressources

Rédigé par Yoann Loir, professeur relais auprès de GRAME

BIENNALE
DES MUSIQUES
EXPLORATOIRES



 GRAME.fr



ENFANT SAUVAGE

Nous vous invitons à réinventer et imaginer, tel un enfant sauvage, un monde sonore, littéraire, plastique, chorégraphique, mais surtout un monde où toutes ces disciplines se croisent, se confrontent, résonnent pour peu que, tel ce sauvage qu'il y a en nous mêmes, nous nous posions au coin du feu, prenant le temps d'entendre ce qu'il s'y passe, pour comprendre ce qu'il se joue, en faire partie et résonner avec.

Ce geste primordial, ce rituel ancestral, est ce que nous cherchons toujours en construisant des théâtres, des salles de concert, d'exposition ou de performance, des espaces publics réels ou virtuels; en composant des mondes imaginaires, des opéras, des spectacles, des danses et des volumes, des images et des interactions. Nous cherchons à prendre le temps, de retrouver un monde sylvestre en résonance, avec notre environnement autant qu'avec notre prochain pour que la corde qui nous relie au monde se mette à vibrer tel un instrument.

✦ Sebastian RIVAS & Anouck AVISSE, co-directeur



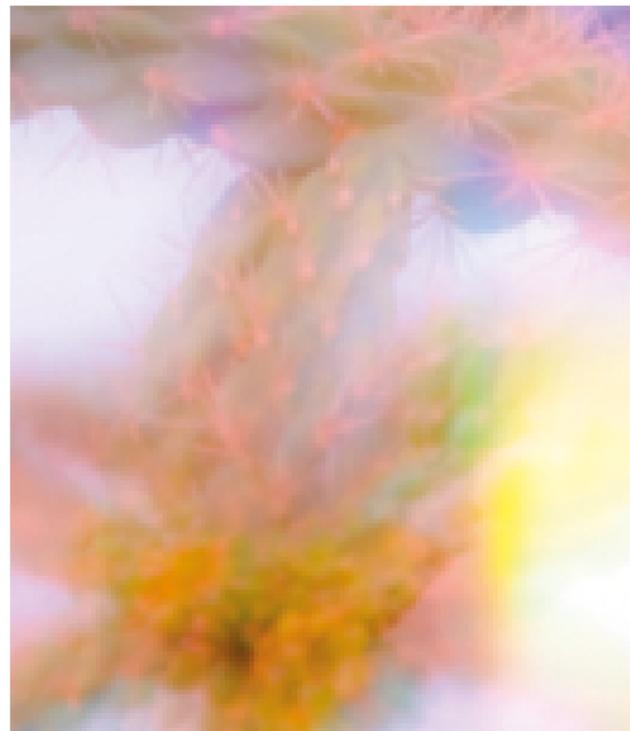
Le langage se donne aujourd'hui comme un bavardage qui ne se heurte jamais à ses propres limites et semble avoir perdu toute conscience de son lien intime avec ce qui ne peut se dire, c'est-à-dire avec le temps où l'homme n'était pas encore parlant. À un langage sans marge ni frontière

correspond une musique (..) qui a tourné le dos à sa propre origine, une politique sans consistance ni lieu. Là tout semble pouvoir se dire indifféremment, le chant en vient à faire défaut, et, avec lui, les tonalités émotives qui l'articulent musicalement.



Giorgio Agamben





« Enfant sauvage » est le nom donné à une vie nue, laissée à elle-même aux marges d'une civilisation. Aussi peu prolixe que les faunes, les satyres antiques et les ermites médiévaux, l'enfant sauvage – du latin silvaticus – vit dans la forêt qui borde la cité. Il fait signe vers elle.

Les enjeux écologiques, autant que notre conscience aigüe du poids de l'histoire, rendent la question actuelle : existe-t-il un être dont l'état du corps et de l'âme porte à peine la trace des cultures humaines historiquement développées ? Entre l'intact et l'inachevé, ce symbole de la porosité de toute frontière entre « humanité », « animalité » et « nature » conforte-t-il le mythe d'une intégrité et d'une pureté originelles à restaurer ? Ou bien indique-t-il en creux les possibilités de bifurcation et d'exploration par-delà ce que la catastrophe de l'histoire a fait advenir ?

La voix de l'enfant sauvage

- La voix avant la parole
- La musique aux marges du langage

3 +

3

4

Extension du domaine de la civilisation

- Sois sage et tais-toi : Discipline et anarchie
- Des rituels : l'ensauvagement comme sortie et retour à la nature
- La nature aux antipodes de la civilisation ?

6 +

6

7

8

La musicalité des mondes non-humains

- Wilderness. Explorer en terres presque vierges
- Les inaudibles voix sauvages : l'insensibilité moderne au vivant
- La musique comme imitation ou le devenir-animal

11 +

11

12

13

Focus : L'Opéra Otages de Sebastian Rivas, d'après le roman de Nnia Bouraoui

- De quoi sommes-nous otages ?
- L'esthétique vaporwave et les liminal spaces

15 +

15

16

Musique, films, documentaires, livres et articles

18 +

Corpus

20 +

Le GRAME et son pôle Transmission

28 +

LA VOIX DE L'ENFANT SAUVAGE

On connaît le fait divers dont François Truffaut tire son *Enfant sauvage* (1969) : un jeune garçon reclus et farouche est découvert dans le massif de l'Aveyron et capturé. Prénommé Victor par le docteur Jean Itard qui le recueille pour tenter son éducation, l'enfant sauvage a aux yeux du monde l'attrait de l'inconnu et son existence devient un terrain d'expérimentation. Un Mémoire et un Rapport retracent comment le médecin a tenté d'attacher à la société, de rendre sensible et intelligent cet être rétif, farouche et brut, « **insensible aux bruits les plus forts comme à la musique la plus touchante** ». Les inventions méthodiques pour le discipliner, corps et âme, l'approchent des comportements attendus de l'homme social mais l'ambition de le conduire à la parole sera tenue en échec malgré cinq années d'efforts.

Ce lointain qu'incarne l'enfant sauvage exerce une fascination d'autant plus forte que dans la proximité de ce corps sensible quelque chose ne résonne pas et ne répond pas à l'humain. Le silence du sauvage est interrogateur : c'est le silence d'un être qui, sans être muet, ne parle pas et reste indéfiniment enfant.



L'enfant sauvage (Truffaut)

©Carlotta Films

LA VOIX AVANT LA PAROLE

L'enfant – le « sans parole » (infans, en latin) – n'est pas privé du langage : il se tient encore à ses marges, au seuil de la profération d'une parole articulée. Cet « autre de tout discours », selon la formule des Lectures d'enfance de Lyotard, répète et porte la mémoire de l'événement biologique et historique qui constitue l'humain en être parlant et qui ne peut donc se dire à l'intérieur même du langage. Comme le poète au commencement de son chant, l'enfant est sur le point d'invoquer les Muses : « infatigable, la parole coule à flots de leurs bouches » (Hésiode, Théogonie).

En ce sens, l'enfance ne doit pas se comprendre chronologiquement, c'est une expérience : entendre sans d'emblée savoir quoi dire, une manière de sentir qui s'initie à l'écart de tout discours établi. « L'enfance retrouvée » au sein même du monde de la parole, là est le problème de l'auditeur néophyte comme du critique d'art, voire de la création artistique selon Baudelaire. Pour le Peintre de la vie moderne, le génie se définit comme une paradoxale « **enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils** », c'est-à-dire capables de faire passer dans la langue ce que saisit sauvagement l'oreille comme l'« œil fixe et animalextatique » de l'enfant qui, ivre et profondément curieux, voit encore toutes choses, singulières, en nouveauté.



Il y a d'abord le silence de la signification ; celui-ci est musical : la parole vient après les balbutiements de la voix et, sans pour autant parler, rares sont ceux parmi les vivants qui se taisent. Alors que les bruits des êtres inanimés ne veulent proprement rien dire, les animaux font trembler l'air comme ils tremblent en eux-mêmes.

Foisonnantes, les voix (en grec : phoné) expriment immédiatement le plaisir et la douleur, remarque Aristote dans Les politiques. Un écart se creuse cependant au sein de la voix de l'animal humain, qui laisse place à la parole (logos) capable de manifester le juste et l'injuste, le bien et le mal. Civilisé par la parole qui en fait un « animal politique », l'enfant est donc d'abord sauvage par la voix.

Aussi l'humain ne fait l'expérience de la nudité de sa voix que par l'enfance, avant de se savoir parlant ou en deçà de la maîtrise de l'articulation des éléments ou des lettres (grammata) qui sont dans sa voix. De l'indistinction de la voix animale émerge et se sépare la voix – scriptible – de l'humain : les consonnes combinées avec les voyelles font le discours parlé qui ne le quitte plus. À moins que l'intensité du plaisir ou de la douleur y déborde un instant, en un cri.

Songs & Voices (Kafka's Sirens)
Francesca Verunelli, Ensemble C Barré, Neue Vocalsolisten

26 mars - Théâtre de la Renaissance



LA MUSIQUE AUX MARGES DU LANGAGE

C'est par le chant, joyeux ou plaintif, que l'homme célèbre ou commémore la proximité de cette voix avec laquelle il ne coïncide plus. Il faut parler pour chanter, si bien que selon Rousseau « le vrai Sauvage ne chanta jamais » alors que les sauvages

réels des Amériques le font, comme en témoignent les mélodies rapportées par Jean de Léry. Comme les hommes, les enfants crient et se plaignent sans chanter mais « on imite en chantant les cris et les plaintes » (Dictionnaire de musique).



Le premier cri, spontané, ne fut peut-être qu'un grognement inarticulé ; mais bientôt l'enfant apprend à moduler sa voix, se rend maître de ses intonations et des effets qu'elle provoque sur autrui. C'est bien la voix parlante qui déploie sa musicalité ; non par besoin, car c'est « pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, [que] la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. » Si la passion est à l'origine des

langues, leur commencement devait être musical : **« dire et chanter étaient autrefois la même chose »**. Et il faut regretter (contre Rameau) que les beautés de conventions de l'harmonie prennent progressivement le pas sur la mélodie, au point où Rousseau constate que les « oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances ».



23 mars - Auditorium
Orchestre national de Lyon

«La Bocca, I Piedi, Il Suono - Salvatore Sciarrino»

Nulle sophistication harmonique ne saurait pourtant détruire les accents mélodiques, « expression naturelle des passions », qui vont au-delà de l'ébranlement passager des nerfs suscité par quelques accords pour porter les sentiments jusqu'au cœur. Par les modulations de la voix parlante, la musique devient « oratoire, éloquente, imitative », elle s'apparente à un langage des passions. Après des siècles d'amour-propre et de concurrence sociale, l'amour de la musique semble lié à la nostalgie de l'innocence enfantine que l'adulte semble avoir perdu en même temps que la pureté du cœur.

À moins que la voix de l'enfant sauvage ne résonne avec ce qui l'entoure, indistinctement humain ou non-humain. [Les chants diphoniques des steppes mongoles](#) – qui trouvent probablement leur origine dans l'imitation du son de l'eau, du vent et des oiseaux – cherchent le positionnement de la voix humaine dans et face à cet ensemble de forces naturelles.

La musique persiste dans le langage (parlant, l'humain chante) au moins autant que le langage est installé dans la musique (chantant, il reste proche de la parole). S'il est possible de faire de la musique la servante des mots, cette idée classique peut être inversée. « La mélodie enfante la poésie et ne cesse de l'enfanter », répète Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Dans les paroles des chansons populaires, c'est la langue qui tend « de toutes ses forces à imiter la musique » ; le mot, l'image, le concept cherchent « une expression analogue à la musique et par là en subissent la violence ».



EXTENSION DU DOMAINE DE LA CIVILISATION

SOIS SAGE ET TAIS TOI : DISCIPLINE ET ANARCHIE

Quelle est la violence exercée par la musique ?

La musique domestique les événements du monde sonore qui sont toujours en partie imprévisibles : elle les maîtrise par la répétition, par le rythme et par l'harmonie. Sauvage, elle possède et entraîne irrésistiblement le corps et l'âme ; civilisatrice, elle les dompte à la manière d'Orphée qui persuade la nature, non par le fouet mais par la lyre.

« Comment entendre la musique, n'importe quelle musique, sans lui obéir ? », demande Pascal Quignard dans *La haine de la musique* en retraçant les expériences musicales des camps de concentration. Pour s'assurer qu'elle « viole le corps humain », il suffit de remarquer que l'efficacité du clairon ou du roulement de tambour l'emporte sur le commandement verbal. Il est des contextes où la musique oppresse plus qu'elle ne console ou n'enthousiasme. On trouve des usages qui en font la mesure de la sauvagerie.



Son pouvoir domestique une adolescence indomptable dans *Orange Mécanique* de Stanley Kubrick, répétant la Symphonie n°9 de Beethoven qui exacerbe d'abord par sa puissance les excès d'Alex avant de les inhiber.



Jacob Savery, Paysage avec Orphée charmant les animaux (vers 1580-1603)

C'est parce qu'il est possible de contrôler et de manipuler une société, non seulement par le langage, mais surtout par la musique, que Platon traite des questions musicales dans les écrits consacrés à la politique : « On ne peut changer les modes musicaux sans changer les lois fondamentales de la cité », soutient Socrate dans la *République*. Toute musique est-elle policée ? La discipline adaptée à la formation de l'âme suppose de

faire le tri dans les instruments et dans les modes disponibles pour organiser la matière sonore. On écarte la flûte qui adoucit trop l'âme et on conserve la lyre, la cithare et les syrinx dont chaque note est accordée aux autres et peut entrer dans une harmonie. Pourquoi ? Car il y a bien deux côtés de la musique : celui qui conduit à l'obéissance et celui qui conduit à l'anarchie, à la plainte, à l'ivresse et à l'indolence

La musique est associée à tous les rites sociaux, publics ou privés ; son écoute accompagne – selon des conventions strictes – les cérémonies de paix, de guerre, de mariages, de funérailles, et de vente de produits de beauté, etc. Mais n’y a-t-il pas aussi un usage sauvage de la musique qui opère à l’encontre de cette codification ? Le rock ou le punk ont incarné cette position inappropriée ou insensée, autant que le sage taoïste Zhuangzi, connu pour avoir joué du tambour en chantant après avoir appris la mort de sa femme. Indiscipliné, le sage est le sauvage : il entend et fait corps avec une musique « céleste » anarchique qui ne se fonde pas sur les conventions humaines mais sur les perpétuelles mutations de la nature ou de la vie dans leur totalité. Le laisser aller – la non-intervention – est l’opération du « sage [qui] pénètre toutes les émotions et se laisse porter par le cours de la vie ».



Les Souffles – Lac Project

15 & 16 Mars – Les SUBS Hangar

Cette musique n’est pas celle de l’intellect. Elle se fonde sur les rythmes de la respiration et du cœur, sur un profond ancrage dans le corps. Elle fait vibrer et met en mouvement. L’idée de la séparer du mouvement, comme le fait la représentation qui sépare musicien et auditeur, a longtemps été incongru. À l’appel des percussions ou des machines, on danse « sur » la musique : car notre corps se sent anticiper les événements sonores qui s’enchaînent en se répétant. Dès que la répétition favorise

certaines temps, nous sentons la mesure et la battons. La musique nous commande et suscite une énergie inépuisable. Déchaînant le corps, les phénomènes de transe (chamanique, de possession ou de communion), amplifient ce mécanisme de réaction corporelle, notamment par un jeu sur la lenteur et l’accélération, tout en s’appuyant, comme le souligne l’ethnomusicologie, sur un système de représentations.

DES RITUELS : L’ENSAUVAGEMENT COMME SORTIE ET RETOUR À LA NATURE

Le sauvage est le lieu d’une initiation, l’épreuve de passage où l’on se trouve seul avec soi-même, éventuellement pour devenir digne d’être avec les autres. L’initiation dans la forêt est un rituel pour la quitter. C’est ce à quoi se refuse le héros Mélanion, le « **chasseur noir** », qui préfère s’enfuir plutôt que de prendre femme. Ayant raté son initiation, selon l’interprétation de Pierre Vidal-Naquet, l’éphèbe y reste cantonné, s’adonnant à la chasse, au-delà de toute culture. Ceux qui ne savent pas se conformer à la norme sociale et politique sont littéralement renvoyés, comme les célibataires du film *The Lobster* de Yorgos Lanthimos, à l’état asocial sauvage, dans la forêt.



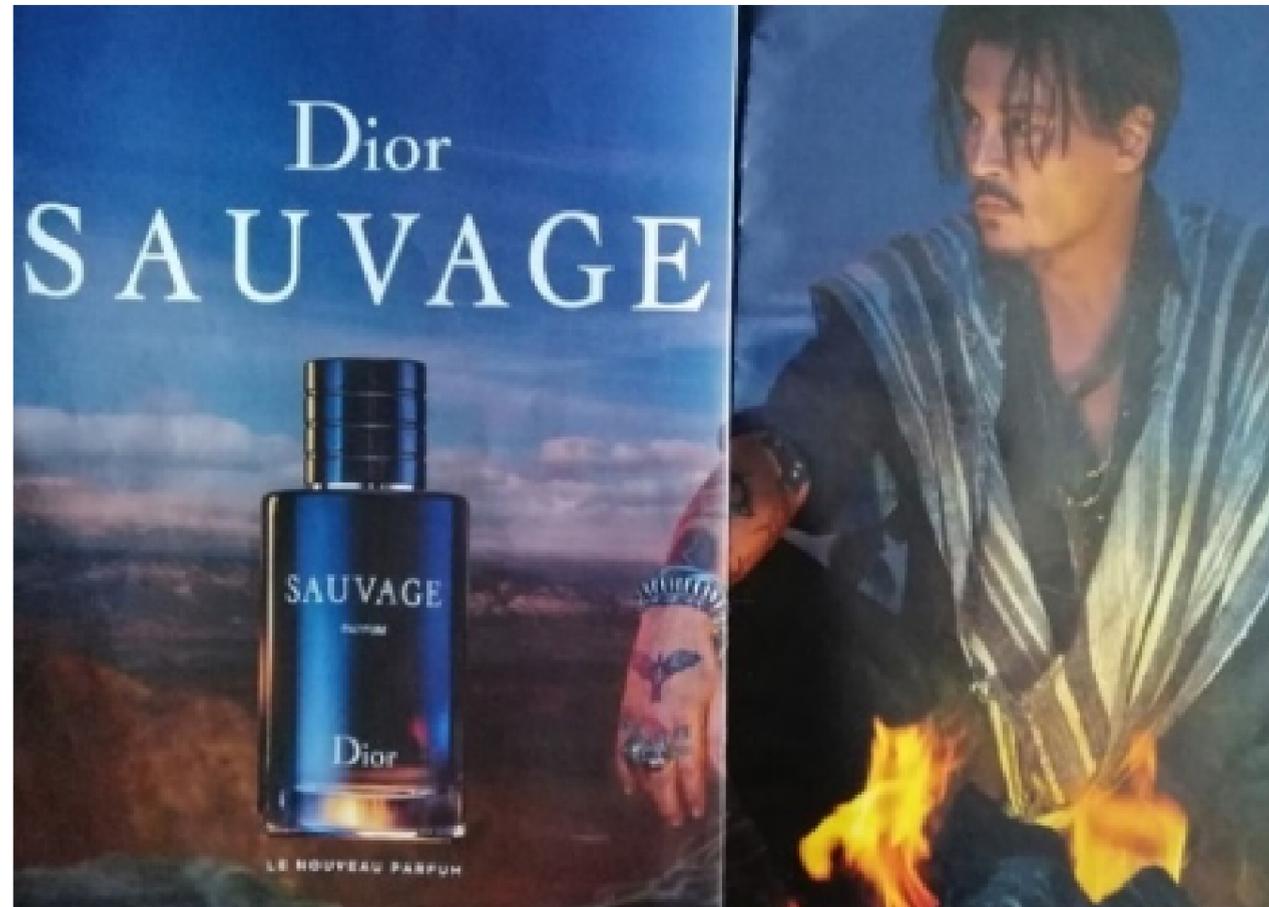
RuptuR – Groupe
Carravagio & les
Percussions de
Strasbourg

16 Mars – Les
SUBS Verrière

A quelle authenticité ces rites « immémoriaux » peuvent-ils prétendre dans la situation d'hypertrophie culturelle où se trouve l'homme moderne ?

On a assisté à la disparition du **Wilder mann**, de l'homme poilu dont le photographe Charles Fréger archive les dernières traces folkloriques. **En quel sens la nature sauvage relève la nature profonde des individus ?** La série *Westworld* (de Jonathon Nolan et Lisa Joy) présente un parc d'attraction far west où les hommes exercent sans limite leur sauvagerie sur les machines.

C'est en se retirant dans la nature pour crier comme des loups et pratiquer des rituels empruntés aux amérindiens (voir Robert Bly, **L'homme sauvage et l'enfant**) que certains hommes répondent à la crise de la virilité. **La mise en scène du sauvage dans la société post-rurale** est un objet d'étude nouveau pour l'anthropologie, qui y reconnaît une théâtralisation qui semble pourtant répéter voire singer d'anciennes pratiques.



Du camping jusqu'au Game Fair, la nature sauvage apparaît comme un lieu utopique où l'on trouve l'« initié » (l'homme hors pair, l'aristocrate) qui sommeille en chacun d'entre nous » ou un « nouvel espace dominical où l'on exerce la bonté à des doses homéopathiques ».

Le wild est à la mode et tourne facilement à la parodie dans l'esthétique punk-rock édulcorée ou dans le kitsch publicitaire. **Peut-on subvertir et réhabiliter le sauvage face à une civilisation qui n'a pas fait ses preuves ?**

Sauvage est le geste par lequel l'art manifeste puissamment ce qui se joue obscurément dans la société. À propos de la peinture, Yannick Haenel écrit :

«Un grand peintre, comme le Caravage ou Bacon, n'est ni du côté du mal ni contre le mal : c'est quelqu'un qui s'empare de la violence dont les humains sont l'objet pour lui donner une forme qui la dénude. Le monde est abject, sauvage, criminel ; un peintre en restitue l'énigme nerveuse. »

(Bleu Bacon)

Comprimés de vie (Anti-show) – Charles Berling & Yannick Haenel

25 Mars - Théâtre des Célestins - La Célestine



Limbus – HYPERDUO, Pierre Jodlowski

C'est le drame de cette violence fondatrice et sacrificielle de la civilisation qu'explore Yannick Haenel dans *Tiens ferme ta couronne* pour découvrir qu'« une étincelle s'allume au cœur de la destruction (...) et que cette étincelle suffit pour mettre feu au monde ». Dans le roman se croisent les massacres américains (de *La Porte du paradis* de Cimino), la chasse mythique (de *Moby Dick* chez Melville) et la guerre du Vietnam où germe la folie de Kurz (dans l'adaptation de *Heart of darkness* de Conrad par Coppola). On garde en tête la bannière d'*Apocalypse now* où Jim Morrison répète : « Lost in a Roman wilderness of pain / And all the children are insane » (The Doors, « The end »).

LA NATURE AUX ANTIPODES DE LA CIVILISATION ?

«Jadis un oiseau aquatique se posa en dehors des murailles de la capitale de Lou. Le roi, ravi, lui offrit un grand sacrifice, fit exécuter devant lui les plus belles danses, jouer ses plus beaux airs, le régala des mets les plus exquis, tant et si bien que l'animal, abasourdi par le tintamarre de la musique, ébloui par le chatolement des couleurs, affolé par les cris de la foule, ne put avaler une bouchée. Au lieu de traiter l'oiseau en oiseau le prince l'avait traité comme s'il était lui-même. Pour traiter l'oiseau en oiseau il eût fallu le laisser percher au fond des forêts, dériver sur les rivières et les lacs où il se serait nourri d'anguilles et d'alevins. Ou bien le lâcher dans la plaine».

(Les Œuvres de Maître Tchouang)

L'anecdote mythique de Zhuangzi remet en question les hommages au sauvage ; elle dit qu'il souffre qu'on ne le laisse pas être. **Peut-on penser sa spontanéité, à l'écart de toute forme de domestication ?** L'animal sauvage peut être familier – nous entourer, même discrètement – mais n'entre pas sous le concept biologique de domestication (perte de tonus musculaire, poils qui tombent, hypertrophie des instincts d'accouplement et d'alimentation). Certains animaux perçoivent finement et participent à des situations humaines au point de se décentrer en direction du maître. Le maître qui siffle et met ses chaussures, c'est le signe de la sortie qui s'annonce : une réponse adaptée est provoquée. Sous l'effet d'un surcroît de socialisation, les animaux développent de nouveaux comportements qui sont selon le biologiste Buytendijk des « îlots d'humanité dans le comportement animal » (*L'homme et l'animal*). Les animaux domestiques sont des précurseurs de notre humanité.

Kal'inas exhibés au Jardin d'acclimatation de Paris (1892)



Accueillant et hospitalier, le sauvage plaît ; rétif à toute marque de la civilisation, il repousse. Ces humains de l'âge d'or, d'une liberté et d'une simplicité natives séduisantes, ne sont-ils pas faits pour être esclaves ? demande-t-on lors de la controverse de Valladolid. On y reconnaît une bêtise et une brutalité prêtes à être exploitées. Comme la désignation colonialiste, la définition commune du sauvage est donnée en creux, en renvoyant aux antipodes de la civilisation, c'est-à-dire aux valeurs nobles de paix, de justice, de tempérance. Pensé négativement, le sauvage n'est que l'absence ou le retard de civilisation, celle-là même que l'on a prétendu exposer **au cœur des zoos humains**. Idéalisé, il acquiert pourtant une fonction polémique : il offre chez Rousseau l'image d'une humanité possible, heureuse et innocente, face à l'humanité actuelle.

Dans quelle mesure faut-il chercher de la culture là où nous ne la voyions pas auparavant ? La capacité artistique et symbolique de l'homme préhistorique est reconnue tardivement par les scientifiques. Après la découverte de la grotte d'Altamira et le « **Mea culpa d'un sceptique** » (1902) du préhistorien Émile Cartailhac, l'idée que l'art pariétal paléolithique est une forme d'art à part entière s'impose (chez *l'homo sapiens* et, plus récemment chez l'homme de **Néandertal**). Reconstituer l'univers sonore à partir d'un vestige osseux ou d'un lieu habité semble moins évident. Des découvertes récentes témoignent pourtant de **l'association des peintures au chant, à la musique et à la danse** et l'environnement acoustique est l'objet d'une attention grandissante, notamment à travers les **études de paléo-acoustique de l'INRIA** pour la modélisation 3D de la Grotte Chauvet.

Alors que le narrateur de « *Dans un monde sonore* » de Victor Segalen revient d'un séjour d'études ethnographiques avec la conclusion « que les sens des peuples non civilisés ne diffèrent pas, en acuité réelle, des sens des races affiniées », le texte fait se croiser des êtres mystérieusement isolés par leurs manières de sentir et d'entendre. Comme l'écrit Debussy à propos de la nouvelle, Segalen traite de « ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime des incompris », de l'expérience d'une sensibilité aiguisée qui fait communiquer les sens à la manière des synesthésies.



Fitzcarraldo de Werner Herzog

S'il n'y a pas d'universalité de la perception du goût, la reconnaissance des affects ne relève peut-être pas seulement des habitudes culturelles. De récentes enquêtes anthropologiques éprouvent ainsi le lien entre l'émotion suscitée (colère, tristesse, joie) et l'intention qui s'incarne dans telle harmonie ou tel rythme (Beethoven, Chopin, Mozart). Reste que les « langages » musicaux sont façonnés par l'histoire et la culture, ils résultent de la projection du sens sur le son plutôt que

d'une langue naturelle et universelle. C'est ce que semble oublier Fitzcarraldo (dans le film de Werner Herzog) qui, passionné d'art lyrique, entreprend de construire un opéra au milieu de la jungle péruvienne. Ce projet fou d'entrer en contact avec les peuples « sauvages » grâce à la musique la plus raffinée lui vaut le surnom de « Conquistador de l'inutile ». Par son action démesurée et vouée à l'échec, il témoigne d'un désir d'élévation à la fois ridicule et sublime



Pierre Schaeffer

Bien sûr, l'enfant sauvage ne manquera pas de s'émerveiller devant les beautés de la capitale, écrivent les journalistes dans le film de Truffaut. Alors qu'on compile au XXème siècle les traces de la « sauvagerie » au sein de la civilisation, on commence à se demander si le triomphe de la civilisation sur la nature n'est pas le mythe propre des « civilisés ». Baudelaire fait déjà l'éloge de la présence des « formes artificielles » chez les sauvages, les distinguant des normes fixées par la « civilisation » pour les rapprocher de la recherche et du goût immodérés de l'enfant pour le beau.

Ceux que l'on a appelé « sauvages », souligne Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, mettent en œuvre une logique spécifique qui existe encore et permet de resituer la rationalité moderne. Contrairement à l'ingénierie qui opère en fixant au préalable des objectifs à atteindre, la pensée sauvage cherche dans ce qui l'entoure, trouve les virtualités et la richesse des possibilités présentes. Les choses sont ainsi organisées pour tenir ensemble, selon la façon tâtonnante du bricoleur. Par l'aventure et la trouvaille, il croise ainsi la dimension exploratoire des arts.

La difficulté d'écoute des contemporains confrontés aux formes nouvelles de musique est comparable, selon Pierre Schaeffer, à celle « d'accéder au contenu d'une langue inconnue ». Nul confort de la musicalité familière – car fixée de longue date – lorsqu'on entre en contact avec « une musique "autre" : étrangère, insolite ou sauvage » comme la musique concrète dont il est l'initiateur. Faut-il préciser qu'alors le « sauvage » ne désigne pas une « musique exotique – toujours fort élaborée –, mais une musique qui se découvre, qui balbutie, qui n'est peut-être pas de la musique » ?

WILDERNESS. EXPLORER EN TERRES PRESQUE VIERGES

Le sauvage ne remet-il pas en question la stricte séparation entre la civilisation bruyante et la nature silencieuse ? Certains animaux sortent de leur état de domestication, et forment des espèces férales. Depuis la « splendide forêt de murailles (*mirabilia silva moenium*) » dont parle Cassiodore après la chute de Rome jusqu'aux friches industrielles, le sauvage s'étend au sein même de la civilisation, tout au long de son histoire. Il désigne moins un retour à une pure nature qu'un mouvement qui fait sien l'abandon. « La plus petite place négligée par l'homme devient aussitôt belle », écrit Schopenhauer en observant l'activité libre de la nature.

« Ne pas assister aux oratorios et aux opéras, ce n'est être frustré d'aucune musique. Les mélodies qui nous inspirent réellement sont gratuites et universelles – le fils du pauvre comme le fils du riche peuvent les écouter », écrit Henry David Thoreau dans le chapitre « Sounds » de *Walden, ou la vie dans les bois* (1854). L'existence sonore d'une nature vierge affirme son droit à l'existence en rivalisant dans le cœur de l'homme avec les agencements de l'art sonore. Cette idée s'impose avec d'autant plus de force que la révolution industrielle produit ses effets.

LA MUSICALITÉ DES MONDES NON-HUMAINS



Thomas Cole, The Course of Empire : The Savage State (1836)

Ce n'est pas la fin de l'histoire que la littérature américaine de la *wilderness* annonce à partir de la virginité, mais la possibilité de construire une histoire neuve et indépendante du Vieux Continent. Le souci de Ralph Waldo Emerson dans *Nature* (1836) de retrouver l'innocence à l'écart des normes sociales établies se

prolonge dans le *Walden* de Thoreau dont les phrases, écrit le philosophe Stanley Cavell, « doivent à chaque instant toucher à la lisère ». « Ce n'est pas la forêt primaire et profonde où l'homme se fait oublier, mais la marge de la civilisation qui devient un lieu d'expérience où l'individu se trouve. »

Qu'entend-on du sauvage ?

À l'inverse des tendances anthropocentrées du roman réaliste ou romantique qui font de la nature un décor ou le reflet des sentiments, l'imaginaire *wilderness* trouve dans le sauvage un objet qui retient l'attention pour lui-même. À l'écoute du mouvement d'éclosion du moindre bourgeon ou des échos de la vaste nature, Thoreau se décentre vers un univers sonore et musical (« tout bruit perçu à la plus grande distance possible ne produit qu'un

seul et même effet, une vibration de la lyre universelle »). Il s'accoutume à l'harmonie du mouvement des animaux, du climat et des végétaux auparavant imperceptibles ou encore à percevoir « une mélodie que l'air avait filtrée, et qui avait conversé avec chaque feuille, chaque aiguille du bois, telle part du bruit que les éléments avaient reprise, modulée, répétée en écho de vallée en vallée ».

La Chambre aux échos –
Quatuor Béla, Orchestre des
pays de Savoie, Musiciens du
CRR de Lyon

23 Mars – Auditorium
Orchestre national de
Lyon



LES INAUDIBLES VOIX SAUVAGES : L'INSENSIBILITÉ MODERNE AU VIVANT

Quelles restrictions le fait de ne plus entendre la vie sauvage impose à notre expérience sensible ? Entendre le sauvage est un enjeu esthétique et écologique. Les modernes souffrent d'une forme spécifique d'insensibilité, eux qui ne perçoivent plus les vivants qui les entourent, à l'exception de quelques animaux domestiques.

Horizons Chimériques
- Ensemble Orbis,
Proximas Centauri

22 Mars - Théâtre de
la Renaissance



Rares dans les villes – où leurs cris ou leurs chants sont recouverts par le vacarme – les animaux sauvages sont radicalement invisibilisés. Ils ont un caractère fantomatique pour le « moderne moyen » qui ne découvre à la campagne que des paysages muets. Selon Baptiste Morizot leur présence est vécue comme un fond sonore indistinct, un « bruit blanc » ou un « silence reposant » (*Manières d'être vivant*).

Après l'esthétique romantique du sublime du *Wanderer* et l'aventure légère du voyage à dos d'âne de Stevenson, la manière de pénétrer et de circuler dans le milieu sauvage oscille entre la balade ressourçante, l'« authenticité » présumée de l'ethno-tourisme et le sport extrême : raquette à neige, 4x4, canyoning ou motorbike... Par ces nouvelles formes d'appropriation des espaces « sauvages », l'homme n'oublie pas d'être maître de ce qui l'entoure. Il refuse cette forme de solitude associée au fait de se trouver dans une nature non balisée ; il n'accepte pas l'absence de repères.



Horizons Chimériques - Ensemble
Orbis, Proximas Centauri

Spectre sonore de la faune d'un lieu en Amazonie, extrait de *Fragments of extinction*

Ces formes s'apparentent davantage au traçage GPS des animaux protégés (qui tend à effacer la frontière entre le domestique et le sauvage) qu'à l'approche par le pistage. Ce dernier comprend le comportement des animaux à partir des signes qu'ils ont laissés. Avant d'être une technique de prédation, comme le souligne Morizot dans *Sur la piste animale*, le pistage est une forme d'attention aux espèces animales. En repérant leurs manières d'habiter un territoire, il prépare à cohabiter avec elles. C'est une forme d'« écosensibilité » qui enforeste les sens et l'écoute pour rendre attentif au voisinage de ce qui reste sauvage.

Collectant les sons de la nature, les *Fragments of extinction* de David Monacchi témoignent de la difficulté à approcher des milieux vierges de tout effet des activités humaines. Ils gardent la trace sonore de ces milieux en voie de disparition en faisant entendre le partage du spectre sonore ou la polyphonie de la nature qui se déploie le temps d'une journée. Il ressort de l'écoute de la coordination des voix des différentes espèces qu'il existe une intelligence acoustique des écosystèmes, une grande et fragile musicalité des milieux sauvages.

Faut-il reconnaître dans la musique l'une des caractéristiques humaines les plus distinctives ? L'expérience musicale, qui s'oppose fondamentalement à la pollution sonore, a un rôle à jouer dans la compréhension et dans le développement de la sensibilité aux vivants non-humains. Cette expérience consiste à prêter attention aux potentiels gestes esthétiques et contemplatifs qui nous en rapprochent, tout en préservant leur lointain.

Car la voix – sinon l'ensemble des langages animaux – annonce un être sensible, comme Hegel le décèle chez les oiseaux qui « vont jusqu'à cette jouissance de soi enjouée : la voix n'est pas, chez eux, une simple annonce du besoin, elle n'est aucunement un simple cri, mais le chant est l'extériorisation sans désir, dont l'ultime détermination est la jouissance immédiate de soi-même » (*Philosophie de la nature*)

LA MUSIQUE COMME IMITATION OU LE DEVENIR-ANIMAL

Comment donner voix aux êtres sauvages sans parler à leur place ? On fait souvent monter l'animalité à la tribune, elle pourrait être introduite dans la musique que nous écoutons. .



23 Mars – Auditorium
Orchestre national de
Lyon

Vox Animalis-Ensemble Intercontemporain

Comment donner voix aux êtres sauvages sans parler à leur place ? On fait souvent monter l'animalité à la tribune, elle pourrait être introduite dans la musique que nous écoutons. Olivier Messiaen se fait musicien-ornithologue, il relève le chant des oiseaux lors de ses promenades pour les reprendre dans ses compositions et défend la supériorité de la musique de la nature sur la musique humaine. Si l'imitation était la pure copie, l'ambition serait vaine de transcrire avec exactitude (comme sur une partition) les cadences sauvages qui n'entrent pas dans des mesures, la vélocité ou les timbres dont aucun instrument, humain, trop humain, ne s'approche. Par leur musicalité, nous retrouvons un ancrage au sein même de la nature : la répétition frénétique du chant des oiseaux, leur ostinato, répond en écho aux dérèglements de la civilisation, aux rythmes de l'industrie et du taylorisme.



Masterclass
élèves ENM-
Denis Dufour

29 Mars –
Salle West
Side ENM
Villeurbanne



19 & 20 Mars – Auditorium
Orchestre national de Lyon

Piano Machine – Claudine Simon

La capacité à capter et traduire les signes (à être aux aguets) est elle-même un rapport animal avec les animaux : « Il faut être toujours à la limite qui vous sépare de l'animalité, mais justement de manière qu'on n'en soit plus séparé » (*Mille plateaux*). Il y a une « inhumanité » propre au corps et à l'esprit humain que Deleuze nomme « devenir-oiseau », « devenir-enfant », « devenir-animal ». Ce devenir n'est pas l'imitation de l'oiseau, de l'enfant ou de l'animal : c'est notamment la voix musicale « qui devient elle-même enfant, mais en même temps l'enfant devient sonore, purement sonore ». On pensera à ces artistes qui s'entraînent aux vocalises qui mettent à l'épreuve la voix humaine pour chanter la langue des oiseaux et à ceux qui font corps avec leurs instruments et machines.

FOCUS : L'OPERA OTAGES DE SEBASTIAN RIVAS, D'APRÈS LE ROMAN DE NINA BOURAOUI

« Je m'appelle Sylvie Meyer. J'ai cinquante-trois ans. Je suis mère de deux enfants. Je suis séparée de mon mari depuis un an. Je travaille à la Cagex, une entreprise de caoutchouc. Je dirige la section des ajustements. Je n'ai aucun antécédent judiciaire. »

Nina Bouraoui est née en 1967 à Rennes d'un père algérien et d'une mère bretonne. Elle étudie la philosophie et le droit avant de devenir écrivaine. Son roman Standard (2014) prend pour thème la souffrance de la vie en entreprise, au lien entre misère économique et amoureuse. Pièce de théâtre (écrite pour le « Paris des Femmes » en 2015) puis roman (publié chez JC Lattès en 2020), Otages poursuit l'exploration des conditions de vie actuelles en posant la question de la liberté, confisquée ou arrachée dans un contexte socio-politique aliénant. Suite au départ de son mari et empêtrée dans les conflits moraux liés à sa vie professionnelle, Sylvie Meyer prend en otage son patron, Victor Andrieu.

De quoi sommes-nous otages ?

En tant que femme, Sylvie Meyer est retenue par la domination masculine ; en tant qu'être humain, elle est retenue par le poids du passé, de la famille ou des forces de l'inconscient. Tout s'imbrique de telle sorte que sa vie, sans qu'elle le remarque d'abord, ne lui appartient plus : le boulot est devenu son amant, la fatigue s'empare

de son corps, ses désirs et ses rêves sont mutilés, aliénés par le travail et par le pouvoir des hommes.

Le travail peut-il rendre libre ? Sylvie dit aimer son travail et les qualités qui y sont associées (rigueur, effort, ponctualité, attention, confort de la répétition), jusqu'au jour où le « pouvoir invisible » que lui confie la direction la fait passer de la position de bienveillante et protectrice de « reine des abeilles » à celle de délatrice. Chargée de surveiller et de classer ses « abeilles » ouvrières, Sylvie se rend complice d'un fonctionnement que sa personne ne parvient pas à assumer. Quelque chose en elle se refuse à transgresser sa morale, à accepter cette trahison qui l'humilie et l'enferme dans le cynisme : « le travail, c'est quand même de la soumission. On a beau dire, mais il y a un truc qui cloche. » (p. 50).

La soumission est-elle le sort des individus dans l'économie actuelle ? Comme ressources humaines, ils sont interchangeable ; impuissants, ils font face à un pouvoir qui les fait œuvrer à leur propre aliénation : « Passez à la compta, ne m'en voulez pas, je ne peux pas faire autrement. C'était cette phrase aussi qui me rendait folle : je ne peux pas faire autrement » (p. 55). « Faire autrement », c'est à quoi en vient Sylvie. En prenant en otage son patron, elle confronte sa liberté confisquée par le système social et économique à celle découverte dans un acte qui brave la loi.

Quelle est la marge de liberté pour agir dans une situation politique et sociale où l'individu est dominé par un pouvoir qui le dépasse ?



La langue des oiseaux (film d'Erik Bullot)

Cette altérité à peine représentable, mais expérimentée (« les oiseaux prennent expression dans des *gruppetti*, des appoggiatures, des notes piquées qui font d'eux autant d'âmes »), réesquisse selon Deleuze la frontière et le voisinage de l'animal et de l'humain. L'humain est toujours traversé par un immaîtrisable ou un chaos sauvage que le musicien peut laisser survenir en un déchaînement. Son corps jouant est un terrain d'exploration.

Coincée entre la « responsabilité » à laquelle le patron la contraint et sa responsabilité à l'égard des autres et de ses valeurs, Sylvie subit les impératifs du néolibéralisme sans pour autant se résoudre à se présenter seulement comme une victime. « Nul n'est innocent », répète-t-elle.

Faut-il comprendre son passage à l'acte, la prise d'otage, à partir de l'« enchaînement logique des événements » (p. 25) qui y conduit ou que l'on constate après coup ? Les monologues intérieurs de Sylvie insistent sur l'infiltration de la violence dans son existence fissurée par le départ de son mari et les directives humiliantes de son patron :

« Tout était logique, tellement logique. Et si cela ne l'était pas encore, ça allait le devenir, comme une explosion. Une explosion qui se prépare. La masse de travail à accomplir, la surveillance des employés, la peur du lendemain, les commandes à gérer, les clients perdus, ceux à séduire : tout s'est accumulé. » (p. 18)

Par la violence, on réactive une autre violence, qui semble libératrice et témoigne d'un certain courage. **Quelle est la légitimité de son acte ?** « Cela peut paraître fou, mais ôter la liberté à quelqu'un a affirmé ma propre liberté », confesse Sylvie. En renversant la domination, fait-elle à son tour l'expérience de l'ivresse du pouvoir ou parvient-elle à s'émanciper (voir p. 51-52) ?



Quelle est cette violence que Sylvie Meyer dit d'abord ne pas connaître ? Invisible ou inaudible de manière immédiate, celle-ci est décelable après coup dans les moindres recoins de la vie. C'est le silence :

« La violence était là, partout, infiltrée, au cœur de la nuit et au petit matin, dans mon regard et dans mes rêves. Là, comme de l'encre. Elle prenait toutes les formes, toutes les textures, épousant l'espace, les manques, tout. Elle portait un nom, je le sais aujourd'hui, un nom qui coupe ; elle s'appelait le silence » (p. 26).

Otages - Sebastian Rivas



17, 18, 19, 21, 22 & 23 Mars -
Théâtre de la Croix Rousse -
Grande Salle

Crédit photo : Erwin Olaf / Galerie
Rabouan Moussion - Paris

Le rôle de la littérature et de la création lyrique est-elle de dénoncer ou de mettre en scène la violence ? Comment la rendre sensible, avant et au moment où elle explose ? En prêtant attention à la manière dont le roman est adapté, on pourra se demander comment l'opéra fait coexister le silence avec la parole et le chant, avec les bruits des espaces de travail (un néon ou la ventilation ou d'un ordinateur) et comment s'opère la transition de l'un à l'autre.

L'ESTHÉTIQUE VAPORWAVE ET LES LIMINAL SPACES

Pour l'opéra Otages, Sebastian Rivas puise dans l'esthétique *vaporwave* (dont on pourra par exemple redécouvrir "[Lisa Frank 420 / Modern Computing](#)" de [Macintosh plus](#)). Branche de la *synthwave* au vintage ironique, ce genre musical propre au cyberspace propose de faire revivre l'idylle des années 80-90 dans les années 2010 et suivantes. Ses fans peuvent « chiller » devant les images, visuelles et sonores, des fragments d'une époque qui a vu naître l'informatique, les promesses de l'économie néolibérale et la mécanisation de la finance... Cette mise en scène rétrofuturiste de la nostalgie d'un passé qui n'a pas été à une dimension critique ou dystopique.



À partir des échantillons sonores altérés de ce passé et d'un traitement de l'ambiance sonore au croisement du lounge, du smooth jazz et de la musique d'ascenseur, cette musique procède à un étirement du temps semblable aux *liminal spaces*. Les espaces liminaux sont les ruines contemporaines, non pas le résultat de la lente dégradation du temps, mais d'un abandon plus ou moins marqué. Ces espaces de transition, – d'entre-deux, d'avant ou d'après la crise – sont les purgatoires de la créature du secteur tertiaire : les hôtels, les aéroports, les carrefours, le bureau et son kitsch « corporate », ou encore la salle d'attente ...

Peut-on les comprendre à partir du seuil (du latin *limen*) des Rites de passage étudiés par l'ethnologue Arnold van Gennep, c'est-à-dire comme une symbolisation de la phase liminale lors de laquelle l'individu perd son ancien statut avant d'en trouver un nouveau ? Sans savoir ce qui en sortira, on erre dans ces lieux inquiétants par leur familiarité, désespérément vides et statiques filmés par Kane Parsons (*The Backrooms*) et fondus dans les couleurs et les sonorités chaudes et douces de la *vaporwave*.

A l'écoute, podcast en 2 épisodes sur l'opéra Otages, réalisé par les élèves de Master 1 en musicologie de l'ENS Lyon et les élèves en Master 2 philosophie de l'Université de Lyon 3



MUSIQUE, FILMS, DOCUMENTAIRES, LIVRES ET ARTICLES

Sélection d'œuvres musicales

Le Chant des oiseaux de Clément Janequin (XVI^e s.)
L'Orfeo de Claudio Monteverdi (1607)
Les Sauvages de Jean-Philippe Rameau (1727)
Le Devin du village de Jean-Jacques Rousseau (1752)
La Chauve-Souris de Johann Strauss II (1874)
Le Carnaval des animaux de Camille Saint-Saëns (1886)
Le Lac des Cygnes de Piotr Tchaïkovski (1875-76)
Pierre et le Loup de Sergueï Prokofiev (1936)
L'Enfant et les sortilèges de Maurice Ravel (1919-25)
L'Oiseau de feu d'Igor Stravinsky (1909-10)

La voix de l'enfant sauvage

François Truffaut, L'enfant sauvage (1970 ; 90 min)
Hervé Mazurel, *Kaspar ou l'obscur enfant de la nuit*, La Découverte, 2020.
Aristote, Les politiques.
Aristote, De l'interprétation.
Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1755).
Rousseau, Essai sur l'origine des langues (1781).
Giorgio Agamben, « Experimentum vocis » et « La musique suprême » dans Qu'est-ce que la philosophie ?, Galilée, 2018.
« *Le chant diphonique des steppes* » (émission radio LSD, La série documentaire)

Johanni Curtet, « *Une première approche sur la transmission du chant diphonique en Mongolie* ».

Extension du domaine de la civilisation

Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1982)
« *Sapiens, et la musique fut* », documentaire de Pascal Goblot (Fr., 2020, 52min)
« *À la recherche de la musique de l'Antiquité* », documentaire de Bernard George. Conseiller scientifique : Sibylle Emerit, CNRS, 2021, 52 min)
« *L'instinct de la musique* », documentaire d'Elena Mannes.
« Sauvages, au cœur des zoos humains », documentaire réalisé par Pascal Blanchard.
Platon, La République.
Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990.
Sophie Duhem, Cristina Noacco, *L'homme sauvage dans les lettres et les arts*, PUR, 2019.
Sergio Dalla Bernardina, *Le retour du prédateur. Mise en scène du sauvage dans la société post-rurale*, 2011
Revue Ethnologie française « Habiter la nature ? Le camping » (2001), voir en particulier les articles de Sergio Dalla Bernardina, « *La nature sauvage et ses consommateurs : le Game Fair* » et de Bernard Kalaora, « *À la conquête de la pleine nature* ».
G. Monbiot, Feral: Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding, Penguin Books, 2013.
Henry David Thoreau, Walden (1854).
Pauline Nadrigny, « *Ambiances sonores, ambiances de pensée : Thoreau et Ives* »

CORPUS

Marie-Claude Strigler, « [La wilderness : un espace fantasmé](#) ».

La musicalité des mondes non-humains

Erik Bullo, *Langue des oiseaux* (2022 ; 55 min)

Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, 2018.

Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Acte Sud, 2020

Michel Pastoureau, *Le Loup. Une histoire culturelle*, Seuil, 2018.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Seuil, 2006.

Frans De Waal, Frans, *Quand les singes prennent le thé : de la culture animale*, Fayard, 2001.

Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Flammarion, 2001.

Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgeois, 2013.

Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard, 1998

Peter Singer, *La libération animale*, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

Revue Itinéraires, « Discours animal. Langages, interactions, représentations » (2020), voir en particulier l'article de présentation du numéro : « *Écouter les animaux parler. Présentation du numéro* » par Laura Goudet, Marie-Anne Paveau et Catherine Ruchon.

Virginie Maris, *La part sauvage du monde : penser la nature dans l'anthropocène*, Seuil, 2018.

David Rothenberg, Why birds sing. A journey into the mystery of birds song, Basic books, 2006.

David Rothenberg, Un rossignol dans la ville, Actes sud, 2024.

Article d'Antonia Soulez, « “Sonorité” pour une “mélancolie de la résistance”, Vox Balaenae, de G. Crumb, un précurseur » dans Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société, mai 2015.

Docteur Itard, extraits du Mémoire sur les premiers développements (1801) et du Rapport sur les nouveaux développements de Victor de l'Aveyron (1806) :

« On trouve parmi les crétins beaucoup de muets et qui pourtant ne sont pas sourds. Il y a parmi les élèves du citoyen Sicard, deux ou trois enfants qui entendent parfaitement le son de l'horloge, un claquement de mains, les tons les plus bas de la flûte et du violon, et qui cependant n'ont jamais pu imiter la prononciation d'un mot, quoique articulé très haut et très lentement. Ainsi l'on pourrait dire que la parole est une espèce de musique, à laquelle certaines oreilles, quoique bien constituées d'ailleurs, peuvent être insensibles. En sera-t-il de même de l'enfant dont il est question ? Je ne le pense pas, quoique mes espérances reposent sur un petit nombre de faits, il est vrai que mes tentatives à cet égard n'ont pas été plus nombreuses, et que longtemps embarrassé sur le parti que j'avais à prendre, je m'en suis tenu au rôle d'observateur. Voici donc ce que j'ai remarqué. Dans les quatre ou cinq premiers mois de son séjour à Paris, le Sauvage de l'Aveyron ne s'est montré sensible qu'aux différents bruits qui avaient avec lui les rapports que j'ai indiqués. Dans le courant de frimaire il a paru entendre la voix humaine, et lorsque dans le corridor qui avoisine sa chambre, deux personnes s'entretenaient à haute voix, il lui arrivait de s'approcher de la porte pour s'assurer si elle était bien fermée, et de rejeter sur elle une porte battante intérieure, avec l'attention de mettre le doigt sur le loquet pour en assurer encore mieux la fermeture. Je remarquai quelque temps après, qu'il distinguait la voix des sourds-muets, ou plutôt ce cri guttural qui leur échappe continuellement dans leurs jeux. Il semblait même reconnaître l'endroit d'où partait le son.

Car s'il l'entendait en descendant l'escalier, il ne manquait jamais de remonter ou de descendre plus précipitamment, selon que ce cri partait d'en bas ou d'en haut. Je fis, au commencement de nivôse, une observation plus intéressante. Un jour qu'il était dans la cuisine occupé à faire cuire des pommes de terre, deux personnes se disputaient vivement derrière lui, sans qu'il parût y faire la moindre attention. Une troisième survint qui, se mêlant à la discussion, commençait toutes ses répliques par ces mots : Oh ! c'est différent. Je remarquais que toutes les fois que cette personne laissait échapper son exclamation favorite : oh ! le Sauvage de l'Aveyron retournait vivement la tête. Je fis, le soir, à l'heure de son coucher, quelques expériences sur cette intonation, et j'en obtins à peu près les mêmes résultats. Je passai en revue toutes les autres intonations simples, connues sous le nom de voyelles, et sans aucun succès. Cette préférence pour l'o m'engagea à lui donner un nom qui se terminât par cette voyelle. Je fis choix de celui de Victor. Ce nom lui est resté, et quand on le prononce à haute voix, il manque rarement de tourner la tête ou d'accourir. »

« Ses sens réduits à un tel état d'inertie que cet infortuné se trouvait, sous ce rapport, bien inférieur à quelques-uns de nos animaux domestiques ; ses yeux sans fixité, sans expression, errant vaguement d'un objet à l'autre sans jamais s'arrêter à aucun, si peu instruits d'ailleurs, et si peu exercés par le toucher, qu'ils ne distinguaient point un objet en relief d'avec un corps en peinture : l'organe de l'ouïe insensible aux bruits les plus forts comme à la musique la plus touchante : celui de la voix réduite à un état complet de mutité et ne laissant échapper qu'un son guttural et uniforme »

« Après m'être bien assuré, par le mode d'expérience que je viens d'indiquer, que tous les sons de la voix, quel que fût leur

degré d'intensité, étaient perçus par Victor, je m'attachai à les lui faire comparer. Il ne s'agissait plus, ici, de compter simplement les sons de la voix, mais d'en saisir les différences, et d'apprécier toutes ces modifications et variétés de tons, dont se compose la musique de la parole. Entre ce travail et le précédent, il y avait une distance prodigieuse, pour un être dont le développement tenait à des efforts gradués, et qui ne marchait vers la civilisation que parce que je l'y conduisais par une route insensible »

« L'oreille était de tous les sens celui qui paraissait le plus insensible. On a su cependant que le bruit d'une noix ou de tout autre corps comestible de son goût ne manquait jamais de le faire retourner. Cette observation est des plus vraies, et cependant ce même organe se montrait insensible aux bruits les plus forts et aux explosions des armes à feu. Je tirai près de lui un jour, deux coups de pistolet ; le premier parut un peu l'émouvoir, le second ne lui fit pas seulement tourner la tête. »

Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article « Chant » :

« Le Chant ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. (...) Les enfants crient, pleurent, et ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, et ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple, Le Chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la Voix parlante ou passionnée ; on crie et l'on se plaint sans chanter : mais on imite en chantant les cris et les plaintes ; et comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le Chant. »

Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, extraits :

« Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. »

« Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son ; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes : la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue ; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique : il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie

ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose. »

« Tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons ; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée ; c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire. L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir et pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances. Quand les proportions naturelles sont altérées, il n'est pas étonnant que le plaisir naturel n'existe plus.

[...] La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit ; il faut que les objets parlent pour se faire entendre ; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières. Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que, s'il faisait croasser des grenouilles, il faudrait qu'il les fit chanter : car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise ; sans quoi sa maussade imitation n'est rien ; et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression. »

« Tous les peuples qui ont des instruments à cordes sont forcés de les accorder par des consonances ; mais ceux qui n'en ont pas ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses parce qu'elles n'entrent pas dans notre système et que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des sauvages de l'Amérique, et c'est ce qu'on aurait dû remarquer aussi sur divers intervalles de la musique des Grecs, si l'on eût étudié cette musique avec moins de prévention pour la nôtre. »

« Le chant devint, par degrés, un art entièrement séparé de la parole dont il tire son origine ; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix ; et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature ».

Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Gallimard, 1997, extraits :

« La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945... Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort... Il faut entendre ceci en tremblant : c'est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre. »

« La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique, l'oreille ne peut se fermer. La musique étant un pouvoir s'associe de fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées.

Un chef, des exécutants, des obéissants telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique. Platon ne pensa jamais à distinguer dans ses récits philosophiques la discipline, la guerre et la musique, la hiérarchie sociale et la musique... Cadence et mesure. La marche est cadencée, les coups de matraque sont cadencés, les saluts sont cadencés. »

« La première fois où Primo Levi entendit la fanfare à l’entrée du camp jouant Rosamunda, il eut du mal à réprimer le rire nerveux qui se saisit de lui. Alors il vit apparaître les bataillons rentrant au camp avec une démarche bizarre... Les hommes étaient si dépourvus de force que les muscles des jambes obéissaient malgré eux à la force propre aux rythmes que la musique du camp imposait. »

« Primo Levi a nommé “infernale“ la musique... “Leurs âmes sont mortes et c’est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté“. »

« Ce fut pour augmenter l’obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu’engendre toute musique. »

« Ce fut une musique rituelle... La musique, écrit-il, était ressentie comme un “maléfice”. Elle était une “hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ».

« Le fascisme est lié au haut-parleur. Il se multiplia à l’aide de la “radio-phonie”. Puis il fut relayé par la “télé-vision”. Au cours du XXe siècle, une logique historiale, fasciste, industrielle, électrique

– quelle que soit l’épithète qu’on veuille retenir – s’est emparée des sons menaçants. La musique, par la multiplication non de son usage (son usage au contraire s’est raréfié) mais de sa reproduction comme de son audience, a désormais franchi la frontière qui l’opposait au bruit. »

« Le silence est devenu le vertige moderne. De la même façon qu’il constitue un luxe exceptionnel dans les mégapoles.... Je fuis la musique infuyable... »

Zhuangzi, *Les œuvres de Maître Tchouang, L’encyclopédie des nuisances*, p. 118 :

« J’évoluais dans les limites du fini, mais la musique que je composais coulait à l’infini. Tu voulais analyser, mais tu ne pouvais comprendre; tu voulais contempler, mais tu ne pouvais voir ; tu voulais t’élancer à sa suite mais tu ne pouvais atteindre. Tu étais là égaré, planté à la croisée des chemins débouchant sur le néant, et, appuyé sur ton accoudoir, tu soupirais à fendre l’âme. Ton entendement et tes sens étaient dépassés par ce que tu cherchais à voir, tes forces étaient excédées par ce qu’elles cherchaient à étreindre ; tu t’es dit qu’il était vain de m’atteindre. Alors ton corps s’est empli de vide et tu t’es trouvé disponible ; cet état de disponibilité te liquéfia. (...) J’ai fait retentir des harmonies qui avaient la spontanéité de la fatalité elle-même. Ce fut un foisonnement de rythmes cosmogoniques, une jungle musicale totalement informe, un déploiement polyphonique qui ne laissait nulle traîne. Obscur et confus, il ne produisait aucun son ; il se mouvait dans des espaces sans limites et se tenait tapi dans un brouillard indistinct. Tantôt on l’eût cru mort, tantôt plein de vie, tantôt il se nouait en fruits, tantôt il s’épanouissait en fleurs, allant, coulant, se dispersant et se déplaçant en dehors de toute norme musicale.

L’homme ordinaire, pris de vertige, se tourne alors vers le sage pour comprendre. Le sage pénètre toutes les émotions et se laisse porter par le cours de la vie. (...) Voilà ce qu’on appelle la joie céleste de la musique céleste : elle parle au cœur sans qu’il soit besoin de paroles ».

Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l’Ineffable*, Seuil, 1983

« Comme le cocher du Phèdre apprivoise le coursier vicieux afin de le rendre docile, Orphée attelle les lions à la charrue pour qu’ils labourent les terres en friche, et les panthères aux fiacres pour qu’elles promènent les familles (...). Toutes les créatures de la création font cercle, attentives, autour du chef d’orchestre des lions ; les rossignols retiennent leurs arpèges et les cascades leurs murmures. (...) Le chantre inspiré ne dompte pas les monstres cimmériens par le fouet, mais il les persuade par la lyre ; son arme à lui n’est pas la massue mais un instrument de musique.» Il complète la besogne d’Hercule, et ils sont tous deux les héros de la culture et de la surnature. Comme l’athlète colonise et défriche par la force, ainsi le sage humanise l’inhumain par la grâce harmonieuse et mélodieuse de l’art. »

« La musique (...) est elle-même une sorte de silence, parce qu’elle impose silence aux bruits, et d’abord au bruit insupportable par excellence qui est celui des paroles. Le plus noble de tous les bruits, la parole – car il est celui par lequel les hommes se font comprendre les uns des autres – devient, quand il entre en concurrence avec la musique, le plus indiscret et le plus impertinent. La musique est le silence des paroles comme la poésie est le silence de la prose, elle allège la pesanteur accablante du logos et empêche que l’homme ne s’identifie à l’acte de parler.

Le chef d’orchestre attend pour donner le signal à ses musiciens que le public se soit tu, car le silence des hommes est comme un sacrement dont la musique a besoin pour élever la voix... »

Yannick Haenel, *Tiens ferme ta couronne*, Gallimard, 2017 :

« Chaque fois que m’apparaît un cerf, je vois la chasse ; et dans la chasse, il ne s’agit pas simplement de poursuivre une proie en vue de la tuer, ni même de faire revenir les gestes originels de la prédation ; il ne s’agit pas de baigner ses sensations dans une humidité perdue, ni même de renouer avec le monde des mâchoires ou de se confronter aux bêtes, au danger, à la mort. La chasse est spirituelle. (...) Dans la chasse, vous êtes délivrés : il n’y a plus personne en vous. Vous êtes le couteau et la proie, la gorge, le halètement, vous êtes la plaie. Vous êtes la lumière furtive qui brille sous la lame, où le sourire de la déesse se reflète avant que vous ne succombiez. Même s’il traque un pauvre lièvre avec la cruauté du plouc éméché, le chasseur, sans même qu’il le sache, poursuit une nudité. (...) à travers chaque sanglier, chaque biche, à travers la poursuite qui l’accorde à la transe, il ne cherche qu’une chose : tomber sur Diane, dévoiler le corps interdit de la déesse. »

Victor Segalen, « *Dans un monde sonore* » (extraits)

« — En somme, ma femme est retournée en peu de temps à l’état d’esprit d’un enfant de dix ans, ou d’une sauvagesse de quelque Australie, ou... de bien pis encore. — Mais ceci est une idée absolument personnelle et péniblement personnelle. Imagine une âme de la préhistoire, — je dis « âme » par simplification, et ne m’en veux pas de parler en paraboles... — une âme qui jadis aurait habité un corps de femme semi-femelle, aux temps où les yeux pistaient la proie que les mains étranglaient et dépeçaient;

imagine encore que cette âme revienne s’imposer et se mêler à la vie d’une de nos sœurs contemporaines, et étouffer, en celle-ci, toutes les possibilités de sentir acquises, au prix de milliers d’époques… Alors, cet être erratique, — non pas errant, hein ? — erratique, c’est bien ça, et lourd, et confus, ne saurait pas entendre comme nous, écouter comme nous autres, retentir à nos mêmes joies, et ne pourrait mener qu’une existence pitoyable auprès d’un autre être… »

« — Après l’exaspération de son toucher et de sa vue, il s’est suivi une obtusion du sens auditif… Non, même pas cela. Elle n’est pas sourde. — Je voudrais tant qu’elle le fût ! — Mais il se manifeste en elle une perversion de l’ouïe qui lui fait négliger les plus élémentaires données de cette vie courante, et se réfugier dans le milieu et dans les habitudes d’un être primitif et bas… »

« C’est épouvantable : présente-lui un objet un peu inaccoutumé, elle le saisira dans ses mains, le palpera, le soupèsera… presque, elle le flairerait aussi ! Comme l’on sent alors, très imminent, son passé d’avant tous les déluges, — quand les hommes, sourds, encore, parmi le monde harmonieux, — s’en tenaient pour se conduire, pour vivre, aux plus viles des sensations… quand ils croyaient tout connaître, tout fixer et tout comprendre avec leurs yeux d’anthropoïdes et dans leurs pattes maladroites. »

Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, « Éloge du maquillage »

« Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l’ordre du beau.

réformatrice, peut être transporté dans l’ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l’âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risible, comprennent, aussi bien que l’enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l’immatérialité de leur âme. Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d’une vraie civilisation, mais d’une récurrence de barbarie) pousse la dépravation jusqu’à ne plus goûter que la simple nature ! »

Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, PUF, 2020 :

« Nous avons appris à lier le luth au Moyen Âge, le plain-chant au monastère, le tam-tam au sauvage, la viole de gambe aux habits de cour. Comment ne pas s’attendre à une musique du XXe siècle qui soit celle des machines et des masses, de l’électron et des calculatrices ? C’est bien ce à quoi conclut l’auditeur naïf de concerts qui le sont aussi, des premières auditions du Triptyque à celles qui les suivirent sous le pavillon controversé de la musique concrète. Épouvanté ou enthousiaste, cet auditeur interprétait souvent de la même manière : ce déchaînement de bruits, ce déferlement de sons, en totale contradiction avec tous les qualificatifs habituels de la musique — harmonie et contrepunt, suavité et subtilité, expression et sentiment —, c’était bien là la musique de l’époque, elle-même brutale et bouleversée, époque de l’atome et de la fusée, de la puissance et de la vitesse, des éléments eux aussi déchaînés.

En rester à une interprétation aussi fruste, c’est évidemment passer à côté de la question : c’est expliquer le tam-tam par la sauvagerie, le plain-chant par la piété, et la fugue par la monarchie de droit divin. C’est considérer qu’il existe une relation primaire entre les conditions historiques et les manifestations culturelles qui en seraient le produit brut.

C’est en tout cas de cette manière, et tout naturellement, que les contemporains écoutent une musique insolite : ils ne l’entendent pas pour elle-même mais comme l’indice global d’une technologie, des idéologies, des mœurs. C’est que, tout comme il est difficile d’accéder au contenu d’une langue inconnue, il est ingrat d’écouter une musique « autre » : étrangère, insolite ou sauvage. Par sauvage, on comprend bien que nous n’évoquons pas telle musique exotique — toujours fort élaborée —, mais une musique qui se découvre, qui balbutie, qui n’est peut-être pas de la musique : la musique concrète, par exemple. »

Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, « Remarques détachées sur la beauté naturelle »

« Combien la nature a le sens du beau ! Le moindre coin de terre demeuré inculte et devenu sauvage, c’est-à-dire abandonné en toute liberté à la nature, pourvu que l’homme ne vienne pas porter sur lui sa lourde main, elle s’empresse de l’orner avec tout le goût possible, elle le revêt de plantes, de fleurs, d’arbrisseaux, dont la libre croissance, la grâce naturelle et la charmante disposition attestent qu’ils n’ont pas grandi sous la férule du grand égoïste, mais que la nature a conservé ici toute son indépendance d’action. La plus petite place négligée par l’homme devient aussitôt belle. C’est là le principe des jardins anglais, de cacher l’art le plus possible, pour faire croire à un libre travail de la nature. À ce seul prix elle est parfaitement belle, c’est-à-dire elle montre avec la plus grande netteté l’objectivation du vouloir-vivre encore inconscient, qui s’étale ici en toute naïveté ;

car les formes ne sont pas ici, comme dans le monde animal, déterminées par des fins tout extérieures, mais elles dépendent uniquement et immédiatement du sol, du climat, et d’un troisième principe mystérieux, qui donne des aspects et des caractères si divers à tant de plantes, nées à l’origine du même sol et sous le même climat. »

Gille Deleuze, *Mille plateaux*, éditions de Minuit (1980), p. 373-374.

« Le devenir-femme, le devenir-enfant de la musique apparaissent dans le problème d’une machination de la voix. Machiner la voix est la première opération musicale. On sait comment le problème fut résolu dans la musique occidentale, en Angleterre et en Italie, de deux manières différentes : d’une part la voix de tête du haute-contre, qui chante « au-delà de sa voix », ou dont la voix travaille dans la cavité des sinus, l’arrière-gorge et le palais, sans prendre appui sur le diaphragme ni franchir les bronches ; d’autre part, la voix de ventre des castrats, « plus forte, plus volumineuse, plus alanguie », comme s’ils avaient donné une matière charnelle à l’imperceptible, à l’impalpable et à l’aérien.

[...] Il faut que la voix atteigne elle-même à un devenir-femme ou à un devenir-enfant. Et c’est là le prodigieux contenu de la musique. (..) Il ne s’agit pas d’imiter la femme ou d’imiter l’enfant, même si c’est un enfant qui chante. C’est la voix musicale qui devient elle-même enfant, mais en même temps l’enfant devient sonore, purement sonore. Jamais aucun enfant n’aurait pu le faire, ou s’il le fait, c’est en devenant aussi autre chose qu’enfant, enfant d’un autre monde étrangement céleste et sensuel. Bref, la dé territorialisation est double : la voix se déterritorialise dans un devenir-enfant, mais l’enfant qu’elle devient est lui-même

dé territorialisé, inengendré, devenant. « Des ailes ont poussé à l'enfant », dit Schumann. On retrouve le même mouvement de zigzag dans les devenirs-animaux de la musique : Marcel Moré montre comment la musique de Mozart est traversée d'un devenir-cheval, ou de devenirs-oiseau. Mais aucun musicien ne s'amuse à « faire » le cheval ou l'oiseau. Le bloc sonore n'a pas pour contenu un devenir-animal sans que l'animal en même temps ne devienne en sonorité quelque chose d'autre, quelque chose d'absolu, la nuit, la mort, la joie – non pas certes une généralité ni une simplicité, mais une heccéité, la mort que voici, la nuit voilà. La musique prend pour contenu un devenir-animal ; mais le cheval par exemple y prend comme expression les petits coups de timbale ailés tels des sabots qui viennent du ciel ou de l'enfer ; et les oiseaux prennent expression dans des gruppetti, des appoggiatures, des notes piquées qui font d'eux autant d'âmes. Ce qui forme la diagonale chez Mozart, ce sont les accents, d'abord les accents. Si l'on ne suit pas les accents, si on ne les observe pas, on retombe dans un système ponctuel relativement pauvre. L'homme musicien se déterritorialise dans l'oiseau, mais c'est un oiseau lui-même déterritorialisé, « transfiguré », un oiseau céleste qui ne devient pas moins que ce qui devient avec lui. »

ÉDITO PAR GUILLAUME KOSMICKI

La musique est un enfant sauvage

Enfant sauvage... Le thème de cette biennale invite à penser au langage musical et à ses effets. Effets de la musique sur les auditrices et les auditeurs, qu'elle ne laisse jamais indemnes à condition qu'ils et elles acceptent de s'y laisser prendre et d'en jouer le jeu. Également, les effets sur les compositrices, les compositeurs et les interprètes qui, au-delà du travail, de l'application, de la discipline et de l'effort physique et intellectuel pour la créer et la faire entendre, doivent abandonner une part de contrôle afin de laisser passer l'émotion, une composante importante du contrat de communication noué par cet art. C'est la condition pour que se libère ce « Je-ne-sais-quoi » ineffable, fragile et insaisissable, décrit par Vladimir Jankélévitch, ce « Presque-rien », valeur ajoutée au phénomène sonore, qui fait cependant tout le sel de l'échange. Il y a indéniablement dans le langage musical un aspect mystérieux, forcément indicible, car ce langage d'avant le langage verbal n'est précisément pas réductible à la parole. « Enfant » vient du latin « infans », celui qui ne parle pas encore. Nul besoin de parler pour écouter de la musique et en saisir les effets.

La musique revêt, au-delà de sa propre grammaire, son propre champ d'expression. Même si compositrices, compositrices et interprètes en maîtrisent les codes, elle possède sa part d'indomptable, d'incontrôlable, de sauvage. La musique flirte avec notre moi profond, nos pulsions secrètes, nos émotions intimes, nos gourmandes découvertes d'enfant. Art du temps et de la mémoire, elle manie les strates chronologiques qu'elle distend et reconfigure à son aise, elle est capable de nous faire retrouver ce que nous pensions avoir perdu, ce que nous avons même oublié avoir connu un jour, renouer avec cet enfant qui s'émerveillait de tout, qui était capable de tout prendre en considération. Écouter de la musique, c'est faire agir nos différentes mémoires, mémoire à court terme sur ce que nous sommes en train d'entendre, mémoires sémantique et épisodique sur ce que nous avons déjà entendu dans le passé, mémoire perceptive... De fait, la musique joue autant avec nos souvenirs personnels qu'avec la mémoire de l'humanité.

Désapprendre pour réapprendre. Libérer notre audition pour mieux écouter. Si la musique, comme la parole, est capable aussi de nous enserrer dans des chemins tout tracés en se répétant à l'identique, ce qui peut aussi être une de ses fonctions (rituelle, cérémonielle, illustrative, commémorative...), elle est aussi susceptible, en se libérant des carcans, de nous ouvrir tout un champ de possibles, autant de nouvelles voies à défricher.

« Sauvage » vient du latin « silvaticus », celui qui habite la forêt (« silva »). Dans la culture occidentale, « sauvage » est un antonyme de « civilisé », il distingue l'animal de l'être humain. Et si au contraire, la musique nous aidait à comprendre que l'être humain n'est pas séparé de la nature, mais partie intégrante, comme l'anthropologue Fabrice Descola l'a révélé à la pensée occidentale ? « La manière dont l'Occident moderne se représente la nature est la chose du monde la moins bien partagée. » Ainsi, c'est notre ontologie qu'il faudrait remettre en question, la manière dont nous figurons notre être au monde, dans le monde, parmi les autres êtres vivants. Dans bien d'autres cultures, « la nature n'existe pas », l'être humain appartient au monde sauvage. La nature séparée de la culture est un concept occidental, une construction somme toute assez récente, apparue à la Renaissance.

Parfois, par ses leviers émotionnels, la musique est capable de nous faire sentir, voire ressentir au plus profond de nos corps et de nos esprits que nous appartenons au monde sauvage. C'est l'ambition de la B!ME de nous faire redevenir ces enfants sauvages que nous n'aurions peut-être jamais dû cesser d'être. « L'humanité est un des visages de l'animalité », affirme le philosophe Baptiste Morizot. Si les frontières du monde sauvage reculent tant aujourd'hui sous les coups de boutoir de notre « civilisation », pensée comme distincte, jusqu'à la menace

de la disparition qui nous emporterait inmanquablement avec lui, c'est que nous n'avons pas intégré que nous en sommes une partie. Un mystère qui prend souvent tout son sens dans les édifices cathartiques de la musique, dans les émotions collectives ou individuelles qu'elle est capable de susciter, dans les rituels de transe qu'elle accompagne, dans sa faculté à faciliter l'introspection, la méditation ou l'hypnose au cours d'immersions sonores intenses. Surtout lorsqu'elle s'adresse au corps, la musique a le pouvoir de nous plonger dans cette appartenance ontologique au monde naturel, au monde animal, de nous relier avec les autres êtres vivants, les esprits, les éléments, les cycles, dans une véritable communion.

Cet aspect sauvage de la musique, que parfois nous tentons de maîtriser, d'endiguer, de policer, correspond de fait dans notre culture occidentale à une notion d'incontrôlé, d'irrationnel, d'animal, ce qui peut faire peur. Pour se laisser aller à cette insaisissabilité, à cet abandon, il faut savoir rester humble. Surtout, la contemplation et la plénitude vécue au contact de la nature, le sentiment de proximité, d'appartenance, de fraternité ou de sororité, celui qu'on rencontre par exemple en serrant un arbre dans ses bras, nécessite d'abord d'avoir confiance. Le programme de la B!ME est un contrat de confiance.

« Il s'enfonçait dans la forêt d'eucalyptus avec une lampe torche, il disait qu'il avait l'impression d'être seul au monde, d'être dans un processus de disparition, et son corps se remplissait de bonheur parce qu'il n'avait plus de lien avec rien, qu'il se fondait à la nature et que cela lui donnait une force qui n'était plus humaine, mais une force de tous les humains et de tous les esprits, une force qui avait un lien avec la vie, avec ce qu'elle a de plus primitif, la vie en tant que sève, la vie féconde et infinie, et il se sentait flotter au-dessus de tout, de la terre qui le portait, du ciel qui ne l'écrasait plus mais qui l'appelait, il disait qu'il y avait quelque chose de spécial autour de lui, quelque chose auquel il devait céder, mais il n'avait pas encore trouvé le chemin qui menait à lui. »

Nina Bouraoui, Sauvage (2011)

Remettre nos certitudes en question, c'est bien la mission d'une Biennale des musiques exploratoires : commencer par explorer le monde des musiques, avant d'explorer le monde via la musique.

Alors, notre regard pourra changer.

LE GRAME ET SON PÔLE TRANSMISSION

Créé par James Giroudon, Pierre-Alain Jaffrennou et Yann Orlarey en 1982, GRAME est labellisé Centre national de création musicale en 1997, label regroupant à ce jour 7 autres centres en France qui nourrissent la vitalité de la création musicale et sonore. Depuis 2018, GRAME - Générateur de Ressources et d'Activités Musicales Exploratoires - est dirigé par Anouck Avisse et Sebastian Rivas.

GRAME est devenu au fil de son histoire un écosystème alimenté par la production et la création d'œuvres et d'idées nouvelles. Ses trois pôles création, recherche et transmission, en constante interaction, en font un lieu d'incubation, de rencontres créatives, de collaborations fertiles entre artistes créateurs, ingénieurs et chercheurs, médiateurs, enseignants, formateurs, étudiants et publics.

GRAME, en tant que centre national de création musicale, s'engage activement dans des actions de transmission s'adressant à un public diversifié. Cette démarche traduit la volonté de GRAME de dépasser les frontières artistiques et d'ancrer le monde riche et diversifié de la création musicale contemporaine dans les enjeux de nos sociétés.

Par ces actions, GRAME répond aux enjeux de démocratisation culturelle qui visent à permettre au plus grand nombre d'accéder aux connaissances et aux savoirs liés aux musiques de création. Plus spécifiquement, GRAME travaille étroitement avec les institutions de l'éducation nationale pour apporter son expertise et un cadre artistique permettant aux jeunes générations de s'éveiller socialement, et intellectuellement au monde contemporain et futur

Par ailleurs, par sa spécificité artistique et technologique, GRAME est une structure ressource dans l'enrichissement des pratiques artistiques existantes du territoire Auvergne-Rhône-Alpes. Pour cela, les actions de transmission se déclinent en diverses activités de formation à destination des amateurs, des étudiants et des professionnels.

Enfin, les actions de la transmission sont, par leurs formats innovants, une caisse de résonance aux questions sociétales. La création devient alors un moyen singulier d'écoute et de transcription des mutations contemporaines de notre société.

Ces divers projets s'inscrivent tous dans une attention particulière portée aux enjeux d'équilibre culturel territorial, entre milieux urbains, ruraux, et quartiers politiques de la ville.

ribeau@grame.fr

Jeanne Ribeau – responsable de la transmission



GRAME
CENTRE NATIONAL
DE CRÉATION
MUSICALE, LYON



