

HAIZEBEGI

LES MONDES
DE LA MUSIQUE
MUSIKAREN MUNDUAK

#5

4-14

URRIAK • OCTOBRE
BAIONA • BAYONNE

haizebegi.eu

HAIZEBEGI, LES MONDES DE LA MUSIQUE

Revue annuelle d'Anthropologie de la Musique

publiée par l'association
Munduko Musiken Etxea

dans le cadre du festival
HAIZEBEGI, MUSIKAREN MUNDUAK / LES MONDES DE LA MUSIQUE

Association **Munduko Musiken Etxea**
12, avenue Gabriel Deluc
64100 Bayonne

haizebegi@gmail.com
haizebegi.eu

Directeur de la publication
Denis Laborde

Conception graphique et mise en page
Rémi Rivière - HAIZEBEGI

Impression
La Dinamo

© Munduko Musiken Etxea

ISSN : 2606-586X
ISBN : 978-2-9565943-0-7

Dépôt légal: octobre 2018

TABLE DES MATIÈRES

HAIZEBEGI #5

LES MONDES DE LA MUSIQUE - CAHIERS SCIENTIFIQUES

Le groupe Zebda ou la revendication d'une « toulousianité » au service d'une fabrique de citoyen-neté, p. 12
par Armelle Gaulier, LAM, Sciences-Po, Bordeaux

La musique de Cologne, p. 26
par Birgit Ellinghaus, agence Alba Kultur, Cologne

La conversation scientifique I
Éco-acoustique : l'étude du comportement sonore des animaux, p. 35
par Jérôme Sueur, Museum National d'Histoire Naturelle (Paris) et Lucille Lisack, ethnomusicologue, Université Paris Nanterre

Temporalities of Arab Music Tradition in Buenos Aires, Argentina, p. 43
by Andrea Shaheen Espinosa, University of Texas, El Paso, USA

La cérémonie Diwan d'Afrique du Nord, du rituel à la World Music, p. 57
par Camel Zekri, artiste musicien et ethnomusicologue, EHESS

Qu'est-ce que la musique arabe ? p. 79
par Abderraouf Ouertani, oudiste & ethnomusicologue, EHESS, Paris

Des ethnographes en résidence artistique. Légèreté des corps, lourdeur de la technique, p. 101
par Claudia Llamas & Camille Riverti, EHESS, Paris

Vicariance et transmutation : la chorale chez les chrétiens Sérères noon (Sénégal), p. 123
par Anthony Grégoire, Université de Montréal, Québec, Canada

La musique comme dispositif de rencontre : la *free music* des migrants, p. 140
par Pierrick Lefranc, musicien et ethnomusicologue, EHESS,

La conversation scientifique II
Accueillir le son et le laisser partir sans forcer... Ronnie Lynn Patterson et le *Palais de Mari* de Morton Feldman, p. 185
par François-Xavier Féron (CNRS, Ircam, Paris) avec Ronnie Lynn Patterson, pianiste

Makamsız. Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey, p. 204
par Martin Greve, ethnomusicologue, Orient Institut, Istanbul

Les Grands Débats de Bayonne. L'islam et la musique. Festival Haizebegi, Bayonne, 15 octobre 2016, p. 219
Transcription et présentation par Talia Bachir-Loopuyt, ethnomusicologue, Université de Tours avec Talia Bachir-Loopuyt, Fawaz Baker, musicien, ancien directeur du Conservatoire d'Alep (Syrie), Mohamed Boujalal, oudiste (Casablanca - Bayonne), Denis Laborde, CNRS-EHESS, Marc Loopuyt, oudiste (Villeurbanne), Véronique Rieffel, Commissaire d'expositions (Paris), Monika Salzbrunn, ethnologue, Institut des Sciences Sociales des Religions Contemporaines, Université de Lausanne (Suisse)

LES MONDES DE LA MUSIQUE - CAHIERS SCIENTIFIQUES

Salle du trône du palais de Mari. Photo prise en avril 1935 lors d'une mission archéologique française. Archives André Parrot, <http://archeologie.culture.fr/mari/>

RONNIE LYNN PATTERSON
ET LE PALAIS DE MARI DE MORTON FELDMAN

ACCUEILLIR LE SON ET LE LAISSER PARTIR SANS FORCER

François-Xavier Féron

CNRS, Ircam,
Sorbonne Université,
Ministère de la Culture, Sciences et
technologies de la musique
et du son

A lors que je résidais à Montréal au début de ce mois de juillet, je reçus un courriel de mon collègue Denis Laborde qui connaissait mes accointances, tant pour la musique contemporaine et le jazz, que pour le Pays Basque. Il souhaitait que je réalise un entretien avec le pianiste Ronnie Lynn Patterson qui allait interpréter le 13 octobre 2018 à Bayonne, *Palais de Mari* de

Morton Feldman dans le cadre du festival *Haizebegi*. Je connaissais de nom Ronnie Lynn car j'avais eu entre les mains l'album *Music* qu'il avait enregistré il y a quelques années en trio avec les frères Moutinⁱ. Je le connaissais donc en tant que jazzman, et non en tant qu'interprète de la musique de Feldman, malheureusement si peu jouée en France. Il n'en fallait pas plus pour aiguïser ma curiosité et faire quelques recherches rapides sur ce pianiste au parcours atypique. Je découvrais ainsi qu'il débuta le piano à 20 ans, après avoir entendu des enregistre-



Ronnie Lynn Patterson, Ircam-Centre Pompidou (Paris), 17 août 2018. ©François-Xavier Féron

ments de McCoy Tyner et Keith Jarrett ; qu'il fut un parfait autodidacte ; que le premier disque paru sous son nom était consacré à Feldmanⁱⁱ ; qu'il avait appris l'*Euskara* et bien d'autres langues... Il ne m'en fallait pas plus pour accepter la proposition de Denis et convenir d'un rendez-vous, au cœur de l'été, avec Ronnie Lynn pour discuter de la place qu'occupe l'œuvre de Feldman dans son parcours musical.

Né le 12 janvier 1926 à New-York, Morton Feldman est issu d'une famille juive d'origine ukrainienne. Formé au contrepoint à partir de 1941 par Wallingford Riegger, pionnier du dodécaphonisme aux États-Unis, il étudie ensuite la composition, à partir de 1944, auprès de Stefan Wolpe qui lui arrange une rencontre avec Edgard Varèse. Feldman se rendra alors chez Varèse presque toutes les se-

maines, "ne se sentant pas très différent des gens qui font un pèlerinage à Lourdes et en espèrent une guérison"ⁱⁱⁱ. En 1950, il fait la connaissance de John Cage et réalise, cette même année, une des toutes premières partitions graphiques dans l'histoire de la musique "savante" de tradition écrite : dans *Projection 1* pour violoncelle, les notes et les portées traditionnelles disparaissent au profit de petits carrés ou rectangles dont les positions indiquent le type de sonorités (harmonique, pizzicato, avec l'archet) et les registres (aigu, médium, grave). Les notes elles-mêmes sont librement choisies par l'interprète.

Avec l'arrivée de Christian Wolff, Earle Brown et David Tudor, naît, autour de Cage et de Feldman, ce que l'on nomme communément la "New-York School" et qui regroupe des artistes de diverses disciplines tournés vers les mouvements d'avant-garde. "Si vous arriviez à connaître des créateurs dans d'autres disciplines, expliquait Feldman, votre propre développement intellectuel et artistique n'était pas le même"^{iv}. Il puisera ainsi son inspiration dans les toiles de ses amis peintres tels que Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Willem De Koonig ou encore Cy

Twombly et développera un style musical d'une profonde originalité où les silences apportent différents éclairages sur le matériau sonore. Feldman est un compositeur qui privilégie l'expérience de l'écoute, laissant respirer les sons et suspendant le temps. En découle une musique douce aux confins du silence ; une musique de caractère statique qui semble n'avoir ni début, ni fin. "Les degrés de statisme, que l'on peut trouver dans un Rothko ou dans un Guston, furent peut-être les éléments les plus significatifs que j'ai apportés à ma musique à partir de la peinture"^v, aimait-il rappeler. Mais ce statisme n'est qu'illusion, tant le compositeur opère d'infimes modifications sur le matériau musical.

Dans les années 1970, Feldman revient à un système de notation traditionnel et accorde

alors de plus en plus d'attention au monde métrique, réfléchissant au nombre de pulsations à l'intérieur de chaque mesure et au choix de l'unité de base de cette pulsation – une double croche, une croche, une noire... Ce travail d'orfèvre sur la structuration du temps musical confère à sa musique une dimension plastique que l'on ressent aisément dans *Palais de Mari* (1986) pour piano. Cette œuvre commanditée par Bunita Marcus qui était une élève de Feldman, est dédiée au peintre italien Francesco Clemente. Elle a été créée à New-York le 20 novembre 1986 dans l'atelier du peintre par Bunita Marcus elle-même. L'année suivante, Feldman quittait ce monde, emporté par un cancer foudroyant. *Palais de Mari* est ainsi la dernière pièce pour piano solo qu'il composa. Le titre fait référence à l'un des plus vieux vestiges de l'humanité : le palais impérial bâti à Mari – actuellement en Syrie – il y a plus de 20 siècles avant notre ère sur l'une des principales voies de commerce du Proche-Orient, au carrefour des trois continents que sont l'Asie, l'Europe et l'Afrique^{vi}. Feldman ne l'avait pas visité mais avait pu le contempler à travers des photographies exposées au musée du Louvre. Il remarqua ainsi que certains des motifs qui ornaient le palais de Mari présentaient une forme de symétrie imparfaite, aspect qui le fascinait déjà depuis plusieurs années et dont il avait pris pleinement conscience en s'intéressant à la tapisserie orientale. "Les tapis m'ont donné des idées dans la musique que j'ai composée récemment pour concevoir une symétrie disproportionnée, dans laquelle une série rythmique

symétriquement chancelante est utilisée [...] comme point de départ"^{vii}.

Dans *Palais de Mari*, la répétition quasi à l'identique des fragments mélodiques s'inscrit dans une telle conception. Ode à la méditation empreinte de douleur et de tendresse, cette œuvre ne dure que 25 minutes si on se fie aux indications de la partition mais la version que propose Ronnie Lynn Patterson avoisine les 40 minutes. "Pour qui s'immerge suffisamment longtemps dans la *transparence*, le "déspectaculaire", la pauvreté revendiquée de la musique de Morton Feldman, un nouvel ordre de perception se fait jour, s'offre à l'esprit, irradie réellement", écrit Christian Tartig dans le livret qui accompagne le disque de Patterson^{viii}. Comment ce pianiste de jazz, né aux États-Unis en 1958, a-t-il découvert la musique de Feldman ? Que lui inspire-t-elle et quel impact a-t-elle sur sa manière de jouer du jazz ? Pour avoir des éléments de réponse à ces questionnements, je me suis entretenu avec Ronnie Lynn Patterson à Paris, au sein de l'Ircam-Centre Pompidou le vendredi 17 août 2018. Je pensais que l'entretien durerait un peu moins de 2 heures mais dès qu'il est question de Feldman, le temps semble s'arrêter... et l'entretien dura finalement presque 5 heures pour s'achever dans un bar de la place Stravinsky autour de quelques pintes de *Brooklyn Lager* à défaut de *Txakoli*. Je tiens à remercier très chaleureusement Ronnie Lynn pour cette journée passée en sa compagnie et souhaite dédier ce texte à la famille Blain qui n'a eu de cesse de me montrer ces dernières années ce qu'était l'hospitalité basque.

ⁱ Ronnie Lynn Patterson – *Music*, Out Note Records OTN 001, 2010 avec François Moutin (contre-basse) et Louis Moutin (batterie).

ⁱⁱ Morton Feldman / Ronnie Lynn Patterson – *Palais de Mari & Piano*, L'empreinte digitale ED 13137, 2001.

ⁱⁱⁱ "Biographie de Morton Feldman", B.R.A.H.M.S. – Base de documentation sur la musique contemporaine, Ircam-Centre Pompidou, 2008. En ligne : <http://brahms.ircam.fr/morton-feldman> (consulté le 20 août 2018).

^{iv} Morton Feldman, "Symétrie tronquée" (1981), dans *Écrits et paroles*, textes réunis par J.-Y. Bosseur et D. Cohen-Levinas, (1^{ère} éd. Paris, L'Harmattan, 1998), rééd. s.l., Les presses du réel, 2008, p. 346.

^v Morton Feldman, "Symétrie tronquée" (1981), dans *Écrits et paroles*, *op. cit.*, p. 347.

^{vi} Le palais de Mari devait être classé au patrimoine mondial de l'humanité mais a malheureusement été en grande partie pillé et détruit suite à son occupation par DAESH.

^{vii} Morton Feldman, "Symétrie tronquée" (1981), dans *Écrits et paroles*, *op. cit.*, p. 332.

^{viii} Morton Feldman / Ronnie Lynn Patterson – *Palais de Mari & Piano*, *op. cit.*

Tu vas interpréter dans le cadre du festival Haizebegi, Palais de Mari de Morton Feldman. Le public semble te connaître davantage comme un musicien de jazz, excellent dans l'art du trio piano-basse-batterie, formation avec laquelle tu as d'ailleurs enregistré trois disques à ton nom^{ix}. Mais ton tout premier opus discographique, paru en 2001 sur le label *L'empreinte digitale*, met à l'honneur deux pièces pour piano seul de Morton Feldman, *Palais de Mari* (1985) et *Piano* (1977). Comment as-tu découvert la musique de ce compositeur ?

Ma femme avait un certain nombre de disques de musique contemporaine dont les *24 préludes* de Maurice Ohana, des œuvres d'Arnold Schoenberg... La musique contemporaine, ce n'était pas vraiment mon monde. Je l'ai découverte d'une certaine manière dans la sphère du jazz avec le pianiste Marc Copland : ses harmonies, le placement des accords, son toucher... ça ne ressemblait à rien de ce que j'avais pu entendre dans le jazz mais c'était la musique vers laquelle je voulais aller. Chaque fois qu'il venait jouer à Washington, j'assistais au concert. C'est grâce au jeu de Marc Copland que la musique de Feldman m'a parlé.

J'avais entendu les *24 préludes* de Ohana par Jean-Claude Pennetier^x et je m'étais rendu rue de Rome à Paris pour acheter cette partition. Et c'est là que j'ai découvert par hasard Morton Feldman. Ce n'était pas *Palais de Mari* mais *Piano* et *Triadic Memories*. J'ai pris le temps de regarder ces partitions et je me suis dit : "Waouh ! Ça sonne... mais qu'est-ce que c'est que cela !". Je n'ai pas acheté ces partitions mais quand je suis rentré à la maison, j'ai commencé à faire des recherches sur internet. Puis je suis allé à la Villette au CDMC [Centre de Documentation de la Musique Contemporaine] pour en écouter.

Malheureusement, comme tu le sais bien, nous vivons dans une société dans laquelle tout tend à être bien catégorisé, la musique et les artistes n'échappant pas à cette triste tendance. Ne prenais-tu pas un risque en débutant ta carrière discographique en 2001 avec un album de mu-

sique contemporaine et non de jazz ?

Non. Toutes les musiques peuvent être jouées ! J'étais un jazzman et je faisais des *jam sessions* dans les clubs mais je n'arrivais pas à avoir de maisons de disques avant que je fasse cet enregistrement avec Catherine Peillon sur son label *L'empreinte digitale*. C'était pénible car j'étais sur la fin de la trentaine et j'essayais de trouver le moyen de me faire entendre dans le milieu du jazz. Je sentais que j'avais des choses à dire et Catherine m'a donné l'opportunité d'entrer dans le système, dans le milieu de la production de disques médiatisés.

Comment s'est opérée la connexion entre toi et Catherine Peillon ?

Durant toutes ces années de difficulté, je me rendais toujours à Musicora où Catherine se trouvait là chaque année. Je me suis présenté tout simplement, avec humilité. Elle m'a donné sa carte et je l'appelais régulièrement. Ça ne l'intéressait pas trop que je figure dans sa collection dédiée au jazz et aux musiques improvisées. Elle cherchait autre chose et je lui ai parlé de Morton Feldman. Je lui ai envoyé une description de mon projet de disque et elle m'a rappelé pour me dire qu'elle avait réfléchi à ma proposition et me demandait dans quel studio je voulais enregistrer. Je lui ai alors parlé de Pernes-les-Fontaines car j'avais rencontré Gérard de Haro il y a peu de temps^{xi}.

Le disque est sorti en 2001 mais quand a-t-il été enregistré précisément ?

C'était durant l'été, il faisait chaud. Ça devait être en juillet et le disque est sorti à la rentrée. Je n'ai fait qu'une seule prise pour chacun des morceaux sur le Steinway D, le piano de concert. C'était superbe comme expérience professionnelle.

Même si Feldman réfute le terme d'improvisation pour parler de l'interprétation de ses partitions graphiques, ton savoir-faire en tant qu'improvisateur de jazz aurait pu t'inciter à te frotter à ce genre de partitions plutôt qu'à des partitions traditionnelles telles que *Palais de Mari* ou *Piano* où tout est précisément noté.

J'ai ressenti une émotion particulière pour

Palais de Mari que je n'ai pas ressenti dans d'autres partitions. Je me suis penché sur la vie de Feldman, découvrant son histoire, ses origines, la manière dont il a pu être marginalisé et déprécié par quelques-uns de ses collègues contemporains. Son histoire m'a touché. Je sentais une grande tristesse dans sa musique ; je sentais que dans sa vie personnelle intime, il y avait quelque chose qui me ressemblait aussi... *I'm not Jew but I'm African-American*. Mais avant même de découvrir dans quel contexte il vivait, j'écoutais sa musique avec une extase et je me disais que j'allais pouvoir utiliser son matériau dans ma propre musique. Et puis en le découvrant plus en profondeur, tu comprends que lorsqu'il compose *Palais de Mari*, il était déjà malade.

Tu as commencé à apprendre le piano à 20 ans, après avoir terminé tes études dans le secondaire. Avant cela, tu as suivi une formation de musicien classique en tant que percussionniste. Pourquoi n'as-tu pas été confronté dans un tel contexte au répertoire classique du XX^e siècle dont beaucoup d'œuvres explorent le potentiel des percussions – je pense notamment à *Amériques* (1922) et *Ionisation* (1929) d'Edgard Varèse.

Je suis né aux États-Unis en 1958 et j'ai commencé à jouer de la batterie à l'âge de 7 ans quand j'étais en Espagne^{xii}. Puis j'ai continué quand on est retourné vivre aux

États-Unis dans le Mississippi. Ma prof m'adorait. J'étais un bon batteur à la caisse claire et je savais bien lire la musique.



Morton Feldman, Darmstadt, juillet 1986. ©Rolf Hanns, Digital Collections - University at Buffalo Libraries.

Quelques années plus tard, j'ai gagné un prix à ma grande surprise car les autres participants étaient plus âgés que moi. Mais pour

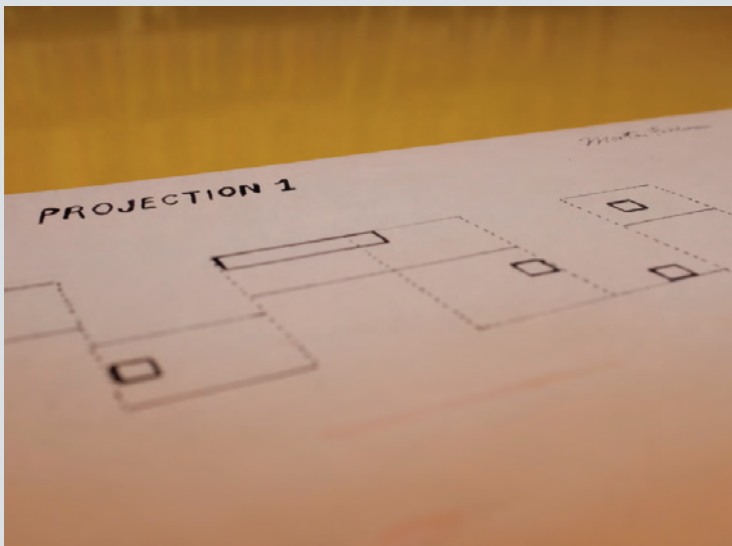
^{ix} Ronnie Lynn Patterson – *Mississippi*, Night bird music NBM 1011, 2003 avec Michel Benita (contrebasse) et Jeff Boudreaux (batterie) ; Ronnie Lynn Patterson – *Freedom Fighters*, Zig-Zag territoires ZZT 080802, 2008 avec Stéphane Kerecki (contrebasse) et Louis Moutin (batterie) ; Ronnie Lynn Patterson – *Music*, op. cit.

^x Maurice Ohana / Jean-Claude Pennerier – *3 caprices, 24 préludes*, Arion ARN 68091, 1989.

^{xi} Gérard de Haro est un ingénieur du son célèbre dans le milieu du jazz. Son studio La Buissonne, à Pernes-les-Fontaines près d'Avignon, a vu passer la crème du jazz hexagonal.

^{xii} Ronnie Lynn Patterson a vécu à Madrid pendant 4 années, entre l'âge de 6 et 10 ans. Son père, infirmier militaire, avait été affecté dans une base espagnole de l'armée de l'air américaine.

répondre à ta question, tu sais, dans le Mississippi, on n'avait pas beaucoup l'occasion d'écouter ces musiques. On n'y était pas exposé. Mes parents avaient des disques de John Coltrane dont les deux *Live at the Village Vanguard*^{xiii}. Le deuxième... là, c'était différent, c'était totalement free ! Il y avait des compositions mais elles étaient jouées de manière très ouverte. Si on parlait de musique dodécaphonique et de musique contemporaine, c'était à ce disque qu'on se référait. Mon père écoutait parfois de la musique jusqu'à 4h ou 5h du mat quand nous étions en Espagne. On était jeune mais j'ai compris plus tard qu'il était en train de nous transmettre quelque chose mais sur le moment je ne comprenais pas... pas à 4h du mat !



Morton Feldman, Projection 1 (1950) pour violoncelle. Extrait de la partition, CF Peters P6945, 1962. ©François-Xavier Féron

Tu avais un père très mélomane !

Très... Il a été infirmier dans les hôpitaux militaires pendant 46 ans... Il ne jouait pas d'instrument mais il sifflait très bien : il pouvait siffler tous les chœurs de Parker !

Ce n'est donc qu'à 20 ans, à la fin des années 1970, que tu débutes le piano et cela après avoir découvert Keith Jarrett et McCoy Tyner. Mais McCoy tu le connaissais déjà à travers la musique de Coltrane !

Oui, bien sûr mais il n'y avait pas tant de solo

que cela. Ce n'est qu'à la fin des années 1970 que je l'ai réellement découvert en trio avec différents batteurs et bassistes. Il a une main droite hallucinante, tant au niveau de la vitesse que de la clarté... et cette facilité pour s'exprimer ! Lui, c'était le roi du pentatonisme si on veut analyser un petit peu sa musique mais à l'époque je ne savais rien de tout cela. Je vivais la musique en temps réel sans l'analyser.

Y a-t-il un disque spécifique qui t'a marqué à cette époque au point d'abandonner la batterie pour te consacrer au piano ?

Oui. C'était une compilation avec quatre pianistes, chacun jouant deux morceaux. Il y avait McCoy Tyner, Keith Jarrett, Chick Corea et Herbie Hancock^{xiv}. Ce disque m'a marqué *a lot* ! McCoy jouait *Lazy Bird*^{xv} avec Elvin [Jones] et Jimmy [Garrison]. C'était *up tempo*... très très rapide ! Et puis le deuxième morceau, c'était *In Your Own Sweet Way*. J'ai eu mes 20 ans en 1978 et c'est à ce moment que tout a commencé. Ce disque a été primordial dans ma vie. Quand tu es *teenager*, tu es en plein développement, en pleine recherche. Mes parents ont été très en colère car j'aurais pu intégrer une université dans le nord des États-Unis pour continuer à étudier la batterie. Mais le piano me hantait. Il fallait donc que je trouve le moyen d'être indépendant financièrement et que je trouve un piano.

Comment as-tu fait car tu ne pouvais pas t'acheter de piano je suppose ?

Oh... je m'incrustais dans les universités et j'attendais que les salles se libèrent. Je me trouvais illégalement dans les studios en train de bosser comme un chien. Je ne connaissais rien mais j'avais l'oreille absolue et je travaillais tous les morceaux que je voulais jouer. J'assimilais ce que j'entendais. Il n'y avait pas à cette époque-là les *Real Books*^{xvi} donc j'achetais séparément les *Song Books* de Gershwin, ceux d'Hammerstein... Il y avait toujours dans ces partitions

des accords que tu n'entendais pas sur les disques.

Tu n'as jamais eu de professeur de piano ?

Non, jamais. Je n'avais pas l'argent pour cela. Il fallait que je vive, que je loue avec l'argent gagné grâce à des petits boulots, un studio ou une chambre dans une maison partagée.

Où vivais-tu durant toutes ces années d'apprentissage en autodidacte ?

Dans le Mississippi, puis en Caroline du Sud, puis à Washington DC où j'ai résidé pendant presque dix ans. À *Georgetown University*, il y avait toujours un gardien qui était là. J'avais l'âge d'aller à l'université et je faisais exprès d'avoir un cartable avec des partitions dedans qui ne m'ont jamais servi: des morceaux de Chopin que je n'aimais pas du tout, du Beethoven aussi. C'était de la pure imposture ! Le gardien me demandait de montrer ma carte d'identité et ce qu'il y avait dans le cartable et il me laissait passer. Il y avait plein de studios dont certains qui n'étaient jamais utilisés. J'ai même pu jouer sur un piano à queue ! C'était mon quotidien à compter de mes 20 ans et cela pendant au moins cinq années. À cette époque, j'apportais mon propre déjeuner et je courais trois fois par semaine pour préparer le marathon. Je travaillais aussi dans les restaurants comme plongeur ou assistant cuistot : je sentais la bouffe partout où j'allais !

À l'âge de 25 ans, je faisais toutes les *jam sessions* les samedis et dimanches après-midi entre 15h00 et 19h30. C'était un bel apprentissage ! J'ai entendu des pianistes extraordinaires et je comprenais ce qu'il fallait que j'améliore. C'était une école pour moi. Puis il m'est arrivé un truc merveilleux. J'étais en train de répéter dans le *music de-*

partment de Georgetown University et quelqu'un frappa à la porte. C'était un musicien qui ne me connaissait pas mais il cherchait un pianiste pour jouer vendredi et samedi soir dans un club de jazz à Georgetown. "– Nous avons vraiment besoin d'un pianiste de jazz. Est-ce que vous êtes libre ? – Oui, oui... – Est-ce que vous lisez la musique ? – Oui, oui, un petit peu... – Il y aura David "Fathead" Newman qui viendra de New-York." C'était le directeur musical de Ray Charles ! Un saxophoniste et flûtiste qui avait joué aussi avec le célèbre organiste Jimmy McGriff ! J'ai laissé mes coordonnées au gars et une fois parti, j'ai tout de suite mis mes partitions de Chopin et Beethoven dans mon cartable et je suis allé au club pour voir l'endroit où on allait jouer et j'y ai déjeuné. La dame qui était la propriétaire et la programmatrice était là ; elle m'a servi et m'a demandé si j'étais musicien. Je lui ai dit que j'étais un pianiste de jazz et elle me demanda alors si j'étais libre vendredi et samedi parce le pianiste de New-York City qui devait venir avait eu un autre engagement.

C'était ton premier véritable cachet ?

J'avais déjà joué dans des clubs mais pas dans un endroit comme celui-ci. C'était un bon cachet avec des musiciens de profil international. Les gens faisaient la queue pour rentrer. J'avais un peu le trac car David Newman était là ! Je me retrouvais devant ce mec ! Ça s'est super bien passé. J'avais fait de bons *chorus* et avais bien suivi les partitions. Après cela, j'ai commencé à avoir des appels pour jouer dans des hôtels et restaurants.

Lorsque tu vivais à Washington, tu n'avais donc pas de piano. Quand as-tu

^{xiii} John Coltrane – *Live At The Village Vanguard*, Impulse! A-10, 1962 avec John Coltrane (saxophones soprano et ténor), Eric Dolphy (clarinette basse), McCoy Tyner (piano), Reggie Workman (contrebasse) et Elvin Jones (batterie) ; John Coltrane – *Live At The Village Vanguard Again!* Impulse! A-9124, 1968 avec John Coltrane (saxophones ténor et soprano, clarinette basse), Pharoah Sanders (saxophone ténor, flûte), Alice Coltrane (piano), Jimmy Garrison (contrebasse), Rashied Ali (batterie).

^{xiv} Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, McCoy Tyner, Atlantic ATL 50 326, 1976

^{xv} Ce morceau ouvre le dernier album de Ronnie Lynn Patterson – *Music, op. cit.*

^{xvi} Série de livres regroupant les partitions de nombreux standards de jazz.

pu en avoir un à ton domicile ?

Très honnêtement, pas avant de m'installer en France. J'ai débarqué le 12 juillet 1991 à Paris. C'était le premier jour de ma vie à Paris ! J'étais en vacances ; j'étais curieux. J'avais toujours entendu des histoires sur le jazz à Paris. Il y avait des musiciens partout, des musiciens érudits qui avaient une connaissance éblouissante de l'histoire du jazz américain. Ils me racontaient des choses que je ne connaissais pas moi-même ! Ça m'a beaucoup impressionné. L'histoire de la musique afro-américaine, c'est ici en France que je l'ai reçue. J'avais un visa pour trois ou quatre mois mais j'ai commencé à chercher des endroits pour jouer et j'ai découvert qu'il y avait beaucoup d'américains qui vivaient ici depuis déjà vingt ou trente ans. Ils jouaient ensemble avec les musiciens français et il y avait plein de clubs, tavernes et restaurants. Au Duc des Lombards, tous les lundis soirs, il y avait des *jam sessions* de 21h jusqu'à 01h du matin, voire plus tard. Pendant des années j'y suis allé et j'ai commencé à avoir du boulot mais j'étais payé par dessous la table. Et puis un jour j'ai rencontré cette personne qui allait devenir ma femme. Cela fait maintenant vingt trois ans que nous sommes mariés.

Tu étais reparti aux États-Unis entre temps ?

Non. Mon visa était expiré depuis longtemps. J'ai pris des risques.

Quand tu es arrivé en France au début des années 1990, parvenais-tu à vivre – ou plutôt survivre devrais-je dire – en ne faisant que de la musique ?

Oui. J'ai eu des petits cachets qui me permettaient de dormir quelques nuits dans des petits hôtels pourris où je pouvais néanmoins me laver. J'ai eu la chance d'avoir de vrais amis qui m'hébergeaient mais je ne voulais pas abuser... et j'ai donc dormi dehors de temps en temps mais je ne voulais pas le dire. Certains l'ont compris car je n'avais pas de numéro de téléphone où être joint et je leur demandais d'utiliser le leur pour pouvoir être contacté si un concert se présentait. Et ça m'a sauvé... vraiment sauvé ! C'était une époque difficile. C'était dur car je faisais par-

tie du monde du jazz mais je n'étais pas dans le système : je n'enregistrais pas de disques, je n'étais pas médiatisé, je ne menais pas une vraie vie de professionnel comme Archie Shepp, Michel Portal, Henry Texier ou Aldo Romano... mais j'ai joué avec Aldo Romano tu sais.

Il a d'ailleurs fait appel à toi en 1998 pour enregistrer le disque *Corners*^{xvii} peu de temps après que tu aies été remarqué par Martial Solal me semble-t-il.

Oui, exactement. Je dois beaucoup à Martial Solal et à Jean-Louis Beydon. Jean-Louis est un type hyper généreux, un pianiste qui a accompagné de grands noms de la chanson française. Il m'avait permis de travailler au conservatoire de Vanves dont il était le directeur. Quant à Martial Solal, je lui ai envoyé une cassette à Radio France en 1996 ou 1997. Il avait alors une émission sur France musique où il invitait chaque semaine un pianiste. J'ai été invité à l'émission que beaucoup de gens écoutaient. Peu de temps après, j'ai reçu un appel d'Aldo Romano. J'avais déjà joué avec lui car je l'avais invité une fois en tant que *guest* au Duc des Lombards mais là, c'était lui qui m'appelait pour m'inviter à jouer une semaine entière dans ce même club et après cette semaine, il m'a appelé de nouveau pour faire un disque sur *Label Bleu* : "Est-ce que t'es libre ?" m'a-t-il demandé... Est-ce que le pape est chrétien ? [rires]

Là, les choses ont commencé à se débloquent un petit peu ou du moins je le croyais. J'avais 39 ans et je venais juste de me marier. On a beaucoup tourné en Italie mais on n'a eu qu'une seule date en France en trois ans. Le public ne me connaissait pas en fait ! Pas une seule fois, je n'ai pas eu la chance d'être exposé aux médias français, dans les festivals, dans les clubs, les autres labels... J'étais vraiment très déçu car je voulais que les gens soient au moins au courant de mon travail, de ce que je faisais. J'ai commencé à être un peu amer car j'avais alors plus de 40 ans et je voyais le temps filer.

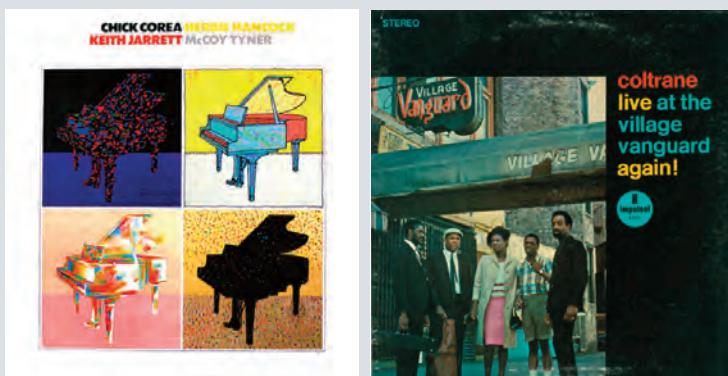
On est à ce moment au début des années 2000. Tu viens de t'installer avec ton épouse dans un appartement à Paris. As-

tu enfin pu avoir un piano à ton domicile ?

Oui, j'avais un piano droit acoustique et un clavier électrique. Je pouvais travailler chez moi mais tu sais... j'avais quand même déjà un certain niveau. Il fallait que je reste actif. Je pratiquais la musique classique, notamment les *Études-Tableaux* de Rachmaninov, certains de ses préludes... une quinzaine de morceaux en tout que je suis d'ailleurs en train de reprendre pour un enregistrement. Je m'étais investi dans le jazz mais je n'avais même pas finalement un départ de carrière professionnelle qui me permettait de vivre. J'ai commencé à ressentir une amertume... et de la tristesse, ce qui m'a amené à Feldman. La musique contemporaine me permettait d'exprimer une certaine colère. Il y avait les *préludes* de Ohana, quelques pièces du *Catalogue d'Oiseaux* de Messiaen – *la Bouscarle* et *le Courlis cendré* – que je jouais à la maison. J'avais aussi commencé à travailler la *Gigue* de la *Suite op.25* de Schoenberg et j'ai découvert les partitions de Morton Feldman, ces blocs d'accords *pianissimo*, ces clusters^{xviii} bien recherchés, l'espace qu'il donnait aux sons...

En septembre 2002, soit à peine un an après la sortie de ton disque consacré à Feldman, tu retournes en studio mais cette fois-ci en trio pour enregistrer *Mississippi*, le premier album de jazz publié sous ton nom. Néanmoins tu glisses au milieu de tes propres compositions *Fragments*, une pièce pour piano seul de Rachmaninov que tu interprètes en respectant le texte à la lettre mais qui, dans un tel contexte et en raison de sa nature mélancolique, prend les traits d'un blues improvisé. Comment t'est venue l'idée d'insérer cette pièce du répertoire classique dans un disque de jazz ?

Tu as bien senti les choses... Mississippi est un des états qui a été le plus démuné de fonds dans le système éducatif. C'est un état désespérément pauvre. Mes souvenirs là-bas ne sont pas toujours gais : je pense notamment à la place de l'homme noir tout comme celle des autres minorités – nos frères et sœurs amérindiens ou latinos... Néanmoins, j'ai voulu rendre hommage à cet état dans un sens positif même si la réalité est tout autre. Pourquoi Rachmaninov ? Il faisait et fait partie de ma vie. Je pense que je



Pochettes des disques : John Coltrane – Live At The Village Vanguard Again! Impulse! A-9124, 1968.
Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, McCoy Tyner, Atlantic ATL 50 326, 1976.

partage avec lui, et Feldman aussi, une certaine mélancolie et une certaine tristesse, des émotions qui sont en phase avec mes propres compositions, comme *Barcelona* par exemple.

Tu as des liens très forts avec l'Espagne et depuis plusieurs années tu te passionnes pour la culture basque. Il paraît que c'est après avoir écouté ton disque consacré à Feldman que le musicien basque Beñat Achiary t'a invité pour la première fois au festival *Errobiko festibala* à Itxassou. Ton amour pour la culture basque est-il né de cette rencontre ?

Je ne sais pas comment il m'a appelé car je

^{xvii} Aldo Romano – *Corners*, Label Bleu LBLC 6615, 1998 (réédité en 2005) avec Aldo Romano (batterie), Mauro Negri (clarinette), Ronnie Lynn Patterson (piano), Tim Miller (guitare) et Michel Benita (contrabasse).

^{xviii} En musique, des clusters sont des agrégats de notes très proches les unes des autres.

ne le connaissais pas du tout. C'est peut-être Catherine [Peillon] qui lui avait donné mon numéro de téléphone. Il m'a appelé un matin et m'a dit que mon interprétation de Feldman lui avait plu et qu'il voulait m'inviter en tant qu'improvisateur à son festival qui est tourné vers les musiques folkloriques et improvisées. Juste après le concert, il m'a demandé si je voulais revenir l'année suivante. C'était durant l'été 2002, je pense. C'était la première fois que j'allais dans le Pays Basque...

qui m'ont invité, mais tu as raison, c'est Morton Feldman qui m'a ouvert cette porte. Si je n'avais pas fait ce disque, peut-être ne serais-je jamais allé au Pays Basque.

En avril 2006, tu t'es produit en duo avec le percussionniste Didier Lasser dans le Musée d'Aquitaine à Bordeaux. Ce concert, conçu à la fois comme un hommage à Morton Feldman et aux victimes de Guernica, a fait l'objet d'un nouveau disque : *The Guernika Suite*^{xix}. Peux-tu me parler de ce projet ?

J'avais rencontré Didier par l'intermédiaire de Philippe Méziat, l'ancien directeur du festival de jazz de Bordeaux. C'est quelqu'un qui soutient les artistes, un vrai militant. Il nous a permis, à Didier et moi, d'enregistrer dans le musée. On a fait le concert le soir mais l'enregistrement, si je me souviens bien, on l'a réalisé après le concert sans le public. Beñat m'avait raconté l'histoire de Guernica lorsque j'étais venu pour la première fois au festival *Errobiko Festibala*. Je ne savais alors rien de la culture basque. J'avais les larmes aux yeux car je ne réalisais pas la magnitude de ce qui s'était vraiment passé. Je savais juste que c'était en pleine guerre civile peu avant la seconde guerre mondiale. On buvait du *etxeko patxaran* et je me souviens avoir eu beaucoup de sympathie et de tristesse pour les Basques. Toujours pendant ce festival, j'avais vu qu'un petit groupe de personnes parlait une autre langue, que je n'avais jamais entendue. Je suis allé les voir, pas pour les interrom-

pre mais pour les observer. Beñat, le soir même, a présenté le concert en basque puis en français, comme il fait toujours. Quand la soirée s'est terminée, je lui ai demandé ce que c'était cette langue. Je trouvais que ça ressemblait un peu à du turc... et puis il m'a expliqué. C'est ainsi que j'ai commencé à m'intéresser à la culture basque. Quand j'ai voulu apprendre cette langue mystérieuse, tous m'ont dit que c'était extrêmement diffi-



Morton Feldman

Palais de Mari

for piano

Morton Feldman, Palais de Mari (1986) pour piano, Universal Edition UE 30238, 1986. ©François-Xavier Féron

je croyais que c'était une région utopique [rires].

Et aujourd'hui tu maîtrises l'*Euskara*...
Bai.

C'est donc Feldman qui t'a en quelque sorte ouvert les portes du pays basque.

Oui... je n'avais jamais vu les choses ainsi. Ce sont Beñat [Achiary] et Mixel [Etxekopar]

cile... J'ai eu accès à tout cela grâce à Morton Feldman, grâce à sa musique. Merci de m'avoir fait prendre conscience de tout cela.

La musique de Feldman a-t-elle eu un impact sur ta manière de jouer du jazz ?

Même dans le jazz, j'applique certaines de ses règles ; je recherche cette souplesse qui se dégage de sa musique. Il y a aussi des harmonies très intéressantes que j'ai intégrées dans ma musique. Ses accords... tu sais, ils sont soigneusement choisis ; ce n'est pas n'importe quoi ! J'en ai piqué certains en les transposant parfois d'un demi-ton ou d'un ton mais ce sont les mêmes harmonies. Je les adapte ainsi dans mes improvisations et mes compositions comme dans *Free as the Wind* dans l'album *Mississippi* où les harmonies sont feldmaniennes... denses mais pas trop ; il y a aussi deux pièces improvisées – *Mystery of the Sea part I and II* – dans lesquelles *you hear Feldman a lot ! A lot !*

Palais de Mari que tu vas interpréter dans le cloître du conservatoire de Bayonne, tard dans la nuit du 13 octobre, est une œuvre très épurée, une véritable ode à la méditation. Si on se fie aux indications du compositeur données à la fin de la partition, l'œuvre doit durer environ 25 minutes mais la version que tu proposes est bien plus longue. Comment expliques-tu ce choix ?

Tout a commencé en lisant les écrits de Feldman. Dans une conversation entre lui et le compositeur Iannis Xenakis^{xx}, il explique pourquoi sa musique est toujours *pianissimo* et il émet quelques petites réserves quant à la façon dont sont parfois interprétées ses œuvres, expliquant que les musiciens jouent souvent ses partitions de manière trop rigide. J'ai donc pris cette remarque à mon compte et j'ai souhaité proposer quelque chose de plus éthéré, de plus fin, de moins attaqué... avec plus d'espace. Il faut respecter la notation tout en laissant respirer ; il faut prolonger les sons et les laisser se faner. C'est ce que

j'ai compris de la musique de Feldman après avoir lu cette entrevue. Il y a une qualité de silence dans sa musique que je n'avais jamais entendu dans la musique contemporaine. C'est une musique qui nous invite à planer ; qui nous propose autre chose ; qui nous offre du bien-être aussi... physique, spirituel et mental. Je voulais travailler sa musique dans cet esprit.

On connaît l'importance de la résonance dans la musique de Feldman. Il développa au piano une technique de jeu particulière permettant de produire un son très feutré et assourdi. Peux-tu me parler de cette technique ?

Les sons doivent entrer discrètement et s'en aller tout doucement. Feldman parlait d'accueillir le son et le laisser partir, sans forcer... Je me souviens d'un concert de John Tilbury à l'église Saint-Merry à Paris où il a joué *Piano et orchestre*. C'était magnifique. Je n'avais jamais entendu de ma vie entière un pianiste jouer en *live* de cette façon. Feldman a en effet mis au point cette technique consistant à poser ses mains sur les touches du clavier et à laisser alors tomber les doigts naturellement. Tes mains, tes bras, tes épaules sont vides de toute énergie et tes doigts sont au contact du piano. Tu laisses alors juste le poids de tes doigts enfoncer les touches. C'est anormal de jouer de cette façon pour tous les virtuoses ; c'est une toute autre technique qui est extrêmement difficile mais nécessaire si on veut avoir la bonne qualité de son et aussi des silences qui suivent. Il faut maîtriser le poids de tes doigts. Pour les auditeurs, cette musique peut sembler très simple mais elle est en réalité très complexe à jouer.

Feldman était fasciné par les tapis persans dont les motifs se répètent suivant d'infimes variations en raison de leur confection artisanale extrêmement laborieuse. Il était notamment très sensible aux variations de teintes – l'abrash – liées

^{xix} Ronnie Lynn Patterson & Didier Lasserre – *The Gernika Suite*, Amor Fati Fatum 008, 2006.

^{xx} "Morton Feldman et Iannis Xenakis en conversation" (1986), dans *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 419-433.

à l'utilisation de colorants végétaux, variations qui provoquaient un chatolement des couleurs. Comment ressens-tu cette symétrie imparfaite et as-tu de telles représentations visuelles lorsque tu interprètes sa musique ?

C'est évident. Dans *Crippled Symmetry* [œuvre pour flûte, piano et percussions composée en 1983], qui signifie asymétrie en quelque sorte, tu le vois même visuellement sur la partition. Tu comprends cette relation qu'il a eue avec la peinture ou la tapisserie. Les changements sont là, tout petits parfois. Quand je joue la musique de Feldman, je vois surtout les grandes toiles de Jackson Pollock réalisées suivant la technique de *Dripping*. C'est absolument magnifique à tous les niveaux : la définition de chaque couleur mais aussi le placement aléatoire des *dripping of paint*. Ce sont des chefs-d'œuvre. Je vois dans les premières pages du *Palais de Mari* du Jackson Pollock puis quand ça se densifie un peu, je vois... moins du Philip Guston que du Mark Rothko. C'est vraiment intéressant de comprendre comment il rend hommage à ses amis peintres à travers sa musique. C'est somptueux.

Appréhendes-tu la réaction du public, car comme tu le sais, le statisme apparent qui se dégage de ses œuvres n'est pas forcément compris par tous ? Il faut accepter de bien tendre l'oreille pour entrer pleinement dans cet univers sonore et en percevoir alors toute sa magie.

Sa musique peut sembler marginale mais j'ai envie de la défendre parce que c'est une musique que j'aime, une personne que j'aime. Je suis sensible à ce qu'il transmettait aux gens : ses intimes réflexions par rapport à la musique, sa manière de percevoir le monde... Il était quelqu'un d'intègre, de fidèle à sa musique. Je cherche à avoir la même attitude lorsque je joue ses partitions. Sans prétention, je vais donner le meilleur de moi, tout ce que j'ai dans le corps, dans les tripes pour donner un bel hommage à ce Monsieur car il le mérite, lui qui a toujours été considéré comme un marginal ! C'est bien ce genre de personne que je veux être et que je veux soutenir. ■



FRANÇOIS-XAVIER FÉRON

François-Xavier Féron est titulaire d'un master en acoustique musicale et d'un doctorat en musicologie (Sorbonne Université). Il a enseigné à l'université de Nantes et a été successivement chercheur postdoctoral au sein du *Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology* (CIRMMT, Montréal) dont il est actuellement membre collaborateur et au sein de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam, Paris). En 2013, il intègre le CNRS en tant que chargé de recherche et rejoint le Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique et le Studio de Création et Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales (Labri-SCRIME, Université de Bordeaux). Depuis mai 2018, il est chercheur au sein de l'équipe Analyse de Pratiques Musicales de l'Ircam. Ses recherches se concentrent sur les pratiques musicales aux XXe et XXIe siècles et sont d'essence interdisciplinaire, se rattachant non seulement à la musicologie mais aussi à l'acoustique, à la psychoacoustique ou aux *performance studies*. Il s'intéresse aux processus de création artistique, au travail d'interprétation (des musiques mixte et acousmatique), à l'analyse des œuvres musicales mais aussi des phénomènes sonores tels que les illusions auditives ou les figures de spatialisation. Parmi les compositeurs qui sont au cœur de ses recherches figurent, entre autres, Gérard Grisey, Giacinto Scelsi, Stefano Gervasoni, Helmut Lachenmann, Jesper Nordin ou John Zorn.

feron@ircam.fr

<http://apm.ircam.fr/membre/fxf/>