

# **Intervention Jean-François Vrod**

## **Assises Cpmtd 19 janvier 2010, Gannat.**

Cher(e)s ami(e)s, cher(e)s collègues

En guise d'introduction, je voudrais par avance m'excuser du fait que je vais beaucoup parler de moi pendant cette intervention.

Si j'ose cet étalage égocentrique ce matin, c'est rassurez-vous pour de bonnes raisons.

J'ai pu en effet constater lors d'assises précédentes ou en d'autres circonstances l'intérêt que présente pour des artistes, de voir l'un des leurs expliciter ses modes de travail.

Je vais donc me livrer ici à cet exercice introspectif, en espérant être aussi intéressant que mes prédécesseurs dans nos assises.

En guise d'introduction et pour mieux situer mon propos, je dirais qu'au sein d'une esthétique musicale, un musicien a le choix entre plusieurs postures :

Interprète du répertoire mis à sa disposition.

Revivaliste d'un répertoire exhumé de l'histoire de sa tradition musicale (Pour les musiques savantes, on citera les baroqueux ou les interprètes de musiques médiévales).

Ou commanditaire/ compositeur d'objets musicaux innovants qui s'inscrivent ou non dans une continuité historique de son esthétique musicale.

J'ai bien conscience que dans le cas des musiques traditionnelles, ces différenciations peuvent paraître arbitraires, et pourtant à écouter un musicien de bal interprète de son répertoire certes varié et ornementé, j'ai du mal à le reconnaître comme un créateur.

Puisqu'il faut bien commencer ici à parler de soi, je dirais que j'ai traversé ces différentes postures, et que cet itinéraire en zig zag s'est construit en dedans et en dehors des musiques traditionnelles.

Le dedans ;

En désignant dans ce qui nous est donné à comprendre de ces musiques et plus généralement des cultures populaires, ce qui peut alimenter une pratique artistique contemporaine située donc en dehors du contexte traditionnel d'origine.

Le dehors ;

En considérant que notre pratique musicale entre en résonance avec un certain nombre de courants artistiques de la période contemporaine, et que mieux connaître ces courants c'est d'une part se sentir moins seul, et c'est d'autre part peut être mieux articuler une posture contemporaine de Rejeu (l'expression est de Marcel Jousse) des ces éléments traditionnels.

Dans ce parcours, je me propose de désigner quelques déclencheurs de découvertes importantes pour moi.

Je ne le ferais qu'avec les déclencheurs qui me paraissent pouvoir éventuellement servir à d'autres que moi. Je m'efforcerais quand c'est possible, de donner des exemples d'application pratique de ces processus dans mon travail; tout en mesurant les limites de l'exercice ; c'est toujours un

ensemble conjugué d'influences qui produit un geste artistique. Ces exemples se feront à l'aide de sons et d'images que je vous demande d'écouter et de regarder avec indulgence quand il s'agit d'extraits de filages de concerts ou de travaux en cours.

Commençons par le dedans.

Suite au temps de la collecte et à la rencontre directe avec quelques musiciens de tradition orale qui ont marqué ma pratique musicale jusqu'à aujourd'hui, une de mes premières questions fut : « Comment rejouer le répertoire traditionnel ? » ; Cette question est toujours pour moi d'actualité.

Je ne m'étendrais pas ici, pour cause de place sur le travail qu'elle engendre pour celui qui essaye d'y répondre, je préciserais simplement que c'est en préparant le disque solo pour le label 5 planètes en 1998, que l'idée que chaque mélodie traditionnelle pouvait être dotée d'une identité propre a commencé à émerger.

Dans le travail préparatif à l'enregistrement, pourquoi un jour étais je inspiré pour jouer une mélodie et pas une autre, alors que le lendemain c'était le contraire ?

J'ai peu à peu fini par apporter une réponse toute personnelle en considérant que chaque mélodie possède une identité propre constituée d'un ensemble de différents traits.

On citera par exemple :

Les tournures mélodiques, les mouvements de doigts, le souvenir de celui qui l'a jouée, son interprétation, sa fonction, son tempo idéal, son caractère général, sa couleur modale, ses paroles quand elles existent ...

Pour jouer cette mélodie, il faut appeler à soi cette identité puis se laisser porté par l'état de jeu ainsi déclenché. Ce processus se révéla pour moi assez efficace.

J'ai beaucoup travaillé cette approche du répertoire avec la musique de Joseph Perrier, violoneux. Paradoxalement elle me fait considérer aujourd'hui les mélodies de son répertoire comme des objets beaucoup moins mobiles qu'auparavant. Un modèle identitaire assez fixe s'est peu à peu mis en place au cours des interprétations, et j'y suis maintenant relativement fidèle.

Cette approche m'a aussi permis de créer un concert avec les mélodies de ce seul musicien jouées sans aucun arrangement : «Le jour de l'air de Jo ». Jusqu'à lors ce type de proposition me paraissait impossible.

Deuxième découverte liée au rejeu de cette musique, c'est l'interrogation sur le contexte initial des musiques rejouées.

C'est en préparant en 1987 le concert « Chants de quête de la période de Pâques » avec la compagnie Chez Bousca qu'il est devenu clair pour moi que la connaissance du contexte initial du jeu de certaines musiques pouvait grandement me, (nous) servir pour les jouer, voire les arranger aujourd'hui.

Sans vouloir reproduire ce qui existait dans certaines traditions orales, car tout le monde sait bien que c'est impossible, il s'agit ici de prendre appui sur un contexte que je qualifierais d'amont du geste musical pour transposer ce dernier.

Par exemple, nous retrouvant avec des dizaines de chansons de quête que nous ne savions pas organiser formellement, c'est le déroulement du rituel le plus complet des quêtes pascales qui nous a donné la forme définitive de notre concert.

A savoir : Demandes, annonces/ réveillez/ passion/ remerciements.

Deuxième exemple, toujours à propos de ce spectacle :

Nous savions que dans certaines régions à cette époque de l'année, on se sert de crécelles ou autre instrument bruyant appelé contre-cloche par les ethnomusicologues, pour appeler les fidèles aux offices.

Découvrir que dans certaines traditions ces instruments figurent les sons d'un autre monde, celui des ténèbres voire de l'enfer, savoir qu'ils étaient joués à l'extérieur mais aussi dans certains cas à l'intérieur des églises pendant l'office des ténèbres jusqu'à une époque récente, relier cette fonction figurative au sens général du rituel pascal, fait aborder et jouer ces instruments d'une façon particulière.

Enfin dans ce travail de réinterprétation, au-delà de la compréhension du contexte de jeu initial, j'essaie dans certains cas de comprendre ce qui motive, ce qui agite le musicien ou le chanteur traditionnel pour interpréter telle ou telle pièce du répertoire.

Quel est son état d'esprit au moment de jouer ou de chanter ?

Dans ces cas particuliers, une immersion dans un bain que l'on peut qualifier de « psychologique » permet « d'appuyer » une interprétation, voire d'aller au-delà de l'objet musical lui-même, car on sait bien qu'il n'est finalement qu'un support d'expression de l'émotion.

Par exemple, à lire les paroles de la chanson de quête « la Passion de Jésus Christ », on peut finir par l'entendre comme une chanson de lamentation, une chanson qui appelle les pleurs.

« Vous verrez mon corps suspendu sur une croix si haute,

Vous verrez mon sang s'écouler tout le long de mes membres,

Vous verrez la terre trembler et les rochers se fendre,

Vous verrez la lune monter et le soleil descendre,

Vous verrez la mer flamboyer comme un tison qu'on brûle,

Et les poissons qui sont dedans devenir tout de cendres,

Vous verrez les petits oiseaux mourir dessus la branche,

Vous verrez les feux s'allumer aux 4 coins du monde ! »

On pense ici aux traditions qui mettent les pleurs en scène, par exemple celle des pleureuses africaines ou de l'Europe de l'est et faire de cet état d'esprit un axe d'interprétation.

Après l'avoir souvent fait en concert avec le Trio la soustraction des fleurs, je me suis donc livré à l'exercice à froid un matin chez moi en me filmant pour la présente communication.

Doc 1 : la Passion (JFV film)

Parlons maintenant de la corporalité particulière et de l'engagement physique de certains musiciens traditionnels.

Par exemple, un violoneux, c'est quelqu'un qui joue du violon, qui tape des pieds, qui chante, qui interpelle les danseurs. C'est donc quelqu'un qui met en jeu toute une polyphonie corporelle au service d'un geste performatif assez complet. La virtuosité tient dans la gestion de cet ensemble.

Doc 2 : Dennis Mc Ghee 1893-1989 (violon cajun film)

Doc 3 : extrait sonore de « Triporteur Sonata » Bourrée à Maurice et Eugénie

Au delà de cette corporalité, l'engagement physique de quelques interprètes reste pour moi une grande source d'inspiration.

Doc 4: Briolage de Christian Robin, Enquête Brunot 1913

Doc 5: Nathan Abshire (1913-1981) Pinegrove blues film

Doc 6: Noces pays de l'Oach Roumanie images de Lortat-Jacob et Jacques Bouet.

Il va sans dire que ce champ d'investigation est vaste et que je n'en suis qu'au début du travail.

La quatrième découverte, c'est que le musicien traditionnel joue toujours en relation avec un espace social, historique et physique particuliers car la musique loin d'être uniquement un objet d'esthétique pure est toujours au service d'une fonction sociale particulière.

On joue à Pâques les mélodies de quête de cette époque, pas des noëls.

On joue une marche de noces en tête du cortège de mariage et en marchant, etc....

Le musicien traditionnel modèle donc son geste musical en fonction de l'alentour.

J'ai cherché à transposer cette façon de faire dans ma pratique et ainsi, à adapter mon geste musical en fonction de l'environnement présent.

Doc 7 : Musique au terrier avec Benoit Sicat sept 2008 extrait son

Le développement de cette réflexion a fait l'objet d'un travail spécifique : le concert « Triporteur Sonata » avec le Gmea d'Albi, dont je voudrais parler maintenant.

L'idée de base est simple : choisir un lieu et en faire un partenaire de composition en s'appuyant sur un certain nombre de ses paramètres.

Ces paramètres sont :

Des paramètres acoustiques (réverbération, égalisation naturelle du lieu, diffusion du son...)

Des paramètres spatiaux (où se mettre pour jouer ? bouger ou pas)

Des paramètres historiques, ethnologiques, anthropologiques qui constituent ce que j'appelle : « La poétique du lieu » en écho au texte du philosophe Gaston Bachelard « la poétique de l'espace ».

Avant de faire écouter quelques extraits, il me faut donner des précisions sur le dispositif utilisé pour la diffusion du son.

Voilà la fiche technique qui montre le système multiphonique utilisé.

Doc 8 : Fiche technique Triporteur Sonata

La messe des fous

J'écrivais en novembre 2007 à propos de cette pièce improvisée dans la cathédrale de Saint Bertrand de Comminges dans mon carnet de bord :

« A force d'être dans ce lieu grandiose et de regarder les innombrables sculptures en bois du jubé commencé en 1525 évoquant le monde médiéval et, en réponse à la demande de Laurent Sassi l'ingénieur du son qui m'accompagne, de jouer quelque chose qui sature l'espace, me revient je ne sais pourquoi le souvenir du rituel de la messe des fous.

Au moyen âge, la messe des fous dite aussi messe de l'âne, était célébrée à l'époque de Noël. Elle s'inscrivait dans le contexte général de la fête des fous qui, par une inversion des valeurs sociales, visait à réguler la marche de la société. Elle était liée aux réjouissances marquant le solstice d'hiver.

La messe des fous s'inscrivait dans un renversement ritualisé de l'ordre social et de l'autorité à travers une cérémonie religieuse. A cette occasion, un roi ou un fou était élu parmi les démunis et il jouait le rôle de l'évêque au cours de ce simulacre de messe ».

Doc 9: Extrait son la messe des fous.

Enfin dernier élément avant de passer à l'extérieur, le musicien traditionnel c'est aussi dans certaines traditions un chroniqueur de l'actualité, une sorte de Griot à l'occidental. Nous possédons peu d'exemple de ce type de pratiques dans les pratiques régionales proches, mais plusieurs traditions européennes en offrent de belles illustrations. Je citerais de mémoire la chanson de Nicolae, violoniste du Taraf de Haïdouk sur Ceausescu : « La ballade du tyran ».

Il y a là aussi de belles pistes à creuser.

Passons maintenant au dehors.

Avant de rentrer dans le détail de certains mouvements artistiques du vingtième siècle qui touchent de près ou de loin nos pratiques, je voudrais évoquer le débat qu'a provoqué à partir des années 60 l'arrivée du courant Post-moderne.

Il me semble que par ricochet il nous concerne directement.

A partir de cette époque, un certain nombre d'artistes, de critiques d'art, d'institutions annoncent la fin des avant gardes artistiques dont le but même était de toujours rompre avec le passé pour inventer un nouveau langage ne devant rien à la tradition (surréalisme, dodécaphonisme, cubisme...)

Ils lui opposent une attitude Post-moderne, qui souhaite en finir avec l'absolue nécessité de la succession des avants gardes comme moteur de l'histoire de l'art.

Il s'agira donc pour les « post moderne » non plus de rechercher à tout prix l'innovation, mais d'admettre qu'on peut réutiliser des formes artistiques du passé y compris les plus familières.

Les références à l'art du passé peuvent prendre des formes diverses de la citation au collage...

En musique, on citera les compositions vocales d'Arvo Part s'inspirant de la période médiévale ou les travaux des répétitifs américains marqués par la découverte des musiques extra européennes.

La musique africaine pour Steve Reich et indienne pour Lamonte Young.

L'espace historique et l'espace géographique deviennent donc des lieux d'exploration pour le créateur post moderne.

Il ne s'agit pas ici de prendre parti pour ou contre les post moderne ou les avant garde, mais de remarquer que cette pensée qui s'applique à un champ important d'activités, architecture, art, littérature, philosophie est celle de nombreux créateurs d'aujourd'hui, et qu'elle permet de ré-envisager certaines traditions sous un jour nouveau.

Doc 10 : photos d'architecture postmoderne

La connaissance de ce pan de l'histoire de l'art m'a personnellement aidé à mieux situer mon (notre) geste artistique qui s'appuie sur des formes du passé pour créer. Situation o combien paradoxale !

Mais, le courant postmoderne n'est pas le seul à entrer en résonance avec nos pratiques.

On pourrait citer Cobra et ses liens avec les arts populaires avec des artistes tels que Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Karrel Appel ;

On peut aussi évoquer l'art brut. C'est ce que je vais faire maintenant.

À la fin de la deuxième guerre mondiale le peintre Jean Dubuffet commence une intense prospection d'œuvres marginales en dehors des canons habituels de la peinture et des arts plastiques en vigueur à cette époque. Son périple commencera en Suisse dans le milieu psychiatrique.

Il cherche : « Des ouvrages artistiques ne devant rien ou le moins possible à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées salons et galeries ; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle ; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expressions) de son propre fond ».

Un peu plus tard, Dubuffet définira les artistes bruts comme « des individus indemnes de culture artistique, comme les inventeurs d'un système d'expression personnel, libre de tout héritage traditionnel ».

Ainsi commence l'aventure de l'art Brut pour celui qui cherche de nouvelles références esthétiques tout d'abord pour sa propre pratique plastique.

Il n'est pas dans mon propos de retracer ici cette histoire passionnante, ni d'en pointer les limites intellectuelles, je dirais simplement pour ce qui nous concerne directement que l'art brut va mettre en lumière des artistes bien proches des musiciens rencontrés dans les collectes de la fin des années 70.

Pour n'en citer que quelques uns :

Doc 11 : Le lotois Emile Ratier (1894- 1971) et ses constructions en bois, souvent sonores d'ailleurs.

Doc 12 : Le lozérien Auguste Forestier (1887-1958) interné à l'hôpital psychiatrique de Saint Alban sur Limagnole parce qu'il avait fait dérailler un train en posant des cailloux sur la voie ferrée. Collectionné par Picasso.

Doc 13 : Pierre Avezard (1909- 1992) du Loiret dit « Petit Pierre » et son manège bricolé près de Fay aux loges dans le Loiret, démonté, reconstruit et conservé à la Fabuloserie à Dicy dans l'Yonne.

Doc 14 : André Robillard né en 1932 vit depuis l'âge de 7 ans à l'hôpital psychiatrique de Fleury les Aubrais à côté d'Orléans.

Doc 15 : Gaston Chaissac (1910- 1963) qui même s'il n'est pas considéré aujourd'hui comme un brut en est de mon point de vue assez proche.

Aujourd'hui célèbre, il a vécu dans un grand dénuement jusqu'à la fin de sa vie.

Peintre, sculpteur, auteur de milliers de lettres, il écrit par exemple :

« Bien sur ma peinture rustique moderne est encore assez pauvre, mais dans une vingtaine d'années j'espère qu'elle sera riche, presque autant que la terre. »

« Mon mode d'expression en peinture qui n'a rien à voir avec quelque chose d'épuré et de correct est assez comparable à un patois avec lequel on peut s'exprimer. »

« C'est dommage qu'il n'y ait pas de mot correspondant à accordéoneux pour désigner le peintre que je suis, il faudrait l'inventer »

Et dans une lettre à Jean Dubuffet : « Au fait je joue de la vielle sur l'harmonium que tu m'as donné, je me sers du plus bas Ré pour l'accompagnement, mais le vent fait beaucoup mieux en traversant le marronnier de notre maison ».

Aujourd'hui encore, on peut rencontrer quelques uns de ces artistes par exemple en Aubrac, Denise Gladine, fille de l'accordéoniste René Chalvet.

Doc 14 : Film Jf.

La découverte de l'art brut a été importante pour moi.

Au delà du fait qu'elle a été le sujet de mon deuxième spectacle solo « L'idiome du village », elle m'a permis de découvrir des individus aux prises avec la création à l'aide d'outils et des matériaux comparables à ceux des musiciens traditionnels. Dans les deux cas, il y a : simplicité des matériaux mis en œuvre, extrême personnalisation du discours artistique, importance de l'alentour, recyclage et récupération...

L'isolement et la marginalité sociale des artistes bruts leur donnent sans doute une plus grande liberté d'invention que celle des musiciens traditionnels dont le geste, dans une tradition vivante, est avant tout au service de la communauté. En tant que créateur, cette liberté m'intéresse.

Au regard de la disparition des arts et traditions populaires, il arrive que certains musiciens traditionnels de la dernière génération se retrouvent dans la position de l'artiste brut, derniers radoteurs d'une tradition orale qui, n'intéressant plus personne devient alors un objet plus malléable.

Ils deviennent alors les « originaux » dont on se moque plus ou moins gentiment.

Doc 15 : photo Urbain Trincal 1904- 1984 violoneux, originaire de Saugues en Haute Loire en était un exemple.

Sa musique composée de longues errances à travers des thèmes traditionnels déstructurés est devenue une sorte de musique brute ...

Le monde de l'art brut c'est pour moi comme un double plastique d'une œuvre sonore encore à composer. L'influence de tout cela se trouve peut être dans les recherches de langage bruitiste sur mon instrument ou dans une partie de mon travail consacré au bricolage et à l'expérimentation sonore.

Avec Régis Boulard batteur, ou Frédéric Le Junter, fabricants d'objets sonores, en duos, ou dans mon travail pour le théâtre.

Doc 16 : ex traits CD « Streamer » avec Marc Gauvin et Noël Akchoté, Blockheads et duo avec Le Junter début concert BBB, + autre exemples

Faute de place je ne ferais qu'évoquer 2 autres domaines qui ont fort marqué ma pratique musicale : la pratique théâtrale et l'improvisation libre.

Je dirais juste en ce qui concerne la première, que pour des musiciens, la prise en compte de la théâtralité peut se révéler une grande aide dans le processus de création musicale.

Doc 17: film les masques, répétition spectacle « L'après de l'avant » avec le trio la soustraction des fleurs

Je m'aperçois que faire ce tour d'horizon m'amène à parler plus de ce qui déclenche la musique, que de la musique elle-même, comme si elle n'existait pas en tant qu'objet autonome, détachée de ses interprètes. Il est vrai que les objets musicaux de cette tradition n'existent pas sans une vigoureuse confrontation aux motivations profondes de celui qui les joue.

D'où mon intérêt pour ces déclencheurs qui stimulent une mise en jeu de la musique.

Je terminerais en disant qu'aujourd'hui, je m'interroge sur la façon dont des processus artistiques tels que je viens de les décrire (ou d'autres) sont perçus par le public qui a encore des difficultés à faire la différence entre ce que nous faisons et le folklore.

Comment faire pour faire mieux comprendre ce que nous faisons ?

J'ai foi dans la qualité et la radicalité du geste artistique.

Notre travail en tant qu'artiste des musiques traditionnelles consiste peut être à inventer une proposition qui par sa qualité et sa radicalité puisse éclairer d'un jour nouveau les savoirs de l'oralité.

« L'art du passé n'existe pas dit Soulages, c'est le notre qui doit le découvrir. »

Je vous remercie de votre attention.

Travail pratique de l'après midi :

1) Pour chacun : définir l'identité d'une mélodie de son répertoire, la jouer et la faire jouer.

En appui sur cette identité, établir des règles d'improvisation et s'en servir pour improviser.

2) Trouver un lieu pour chacun et se mettre en duo ou en trio et établir les paramètres du lieu ;

En composer la musique à rejouer le soir dans le concert.

3) Polyphonie corporelle : pieds, instrument, voix parlée, chantée, mouvement, action ...)

4) L'idée de la chronique du jour (Ex JF « le discours du résident »)