

REVUE & CORRIGÉE

N° 86 Janvier 2011

Interview par Jérôme Noetinger

R&C : Au sein de l'ensemble]h[hiatus, tu travailles sur une rencontre, un croisement de la composition et de l'improvisation. Ce travail est autant effectif pour les interprètes que pour les auditeurs, passant d'une écoute à l'autre, pour au final se rendre compte qu'il s'agit de musique au-delà du comment elle a été conçue.

Cet ensemble (né d'une proposition de Martine Altenburger et Lê Quan Ninh) me semble illustrer une certaine sagesse (liée peut-être à l'âge ?) qui vient effacer les frontières - sans les nier - et mettre l'accent sur la musique avant tout.

Thierry MADIOT : Je vais tout d'abord discuter certains de tes mots qui orientent très précisément les termes de notre dialogue. Avec « rencontre » et « croisement de la composition et de l'improvisation » un décor est planté. Or depuis pas mal d'années, je cherche à m'extraire de ce dualisme qui représente plus le passé d'une histoire musicale que son avenir.

Le nom de groupe "hiatus" a été très finement trouvé par Ninh (je pense que c'est lui), pour poser les termes d'un travail qui ne résoudra dans le fond absolument rien.

Par contre, il nous enjoint de nous préoccuper de ces questions et à agir sur la manière d'envisager les questions artistiques du Son aujourd'hui à partir de l'histoire musicale de ces 50 dernières années (années 60 qui nous ont vues naître). Au demeurant la question de la sagesse est à double tranchant. Passée la quarantaine la question de vivre sur ses acquis ou de les remettre en jeu est cruciale.

Dans ta question pointe aussi la question de la transcendance. En tant que musiciens d'une génération donnée, il me semble que nous avons décidé de nous exposer régulièrement devant un public, muni d'instrument de musique. Et par le biais de l'improvisation, nous cherch(i)ons probablement à travailler quelque chose qui nous échapp(er)ait (l'objet "musique" "artistique") tout en restant le moteur (rapport entre ego et inscription sociale). Dans ce sens Hiatus ne déroge pas à ce besoin ou envie.

R&C : N'hésites surtout pas à reprendre mes mots, tu peux même corriger les fautes si tu en vois. L'idée de mes questions est aussi de faire réagir et donc de discuter. Depuis pas mal d'années, je me suis extrait du dualisme journaliste / lecteur.

Cette dualité appartient-elle vraiment au passé ? Ou plus précisément à un passé récent d'après guerre ? Tu parles d'histoire musicale, as-tu la volonté de t'inscrire dans une telle projection ?

Thierry MADIOT : Cette dualité semble aller de paire avec la montée des avants-gardes avec comme signe, un accord clair dans les années 60 entre Cage, Boulez et Stockhausen de se distinguer de toute pratique improvisée en la rejetant comme insatisfaisante.

Est-ce que les motifs donnés à l'époque étaient bien ceux énoncés? Que pour réellement explorer de nouveaux espaces sonores, il fallait s'imposer des règles contraignantes telles le

sérialisme intégral ou le hasard ? Ou n'était-ce pas aussi une manière d'imposer leur influence personnelle ?

La découverte plus intime par l'interprétation des compositeurs américains du minimalisme et de la musique répétitive quasiment tous au préalable improvisateurs et souvent étant leur propre interprète, m'a aidé à sortir de ce dualisme trop réducteur et un temps confortable.

La contextualisation qu'elle soit historique ou sociale est un aspect important non négligeable de mon travail. Et cela n'est jamais à priori. La musique n'est pas que simple abstraction. Nous ne sommes qu'un élément d'un processus artistique et culturel général. Nous participons toujours au flux que nous générons, comme nous en sommes l'objet.

Je n'ai pas de volonté spécifique d'une inscription personnelle volontaire dans l'histoire musicale. Celle-ci est inhérente à un travail donné en public, si elle existe.

Par contre j'ai conscience de travailler l'histoire musicale telle qu'elle peut s'imposer officiellement en essayant de m'appuyer sur d'autres référents que je trouve plus forts, plus intéressants, moins soumis à des communications institutionnelles ou courants dominants.

R&C : Tu parles d'instrument de musique et là aussi tu as beaucoup travaillé à en effacer les limites. Le trombone est très souvent plus qu'étendu, et parfois même il n'y en a même plus. Les raisons qui t'ont poussé à cette extension sont-elles uniquement sonores ou l'aspect visuel est-il également pris en compte ?

Thierry MADIOT : Historiquement le trombone apparaît bien avant l'instrument de type classique (fin du 15^{ème} siècle, la sacqueboute de Monteverdi n'est ni plus ni moins qu'un trombone avec un pavillon et une perce légèrement plus petite permettant l'utilisation de toutes les notes quelle qu'en soit la tonalité du morceau contrairement à la quasi totalité des instruments à vents de l'époque et donc il déborde de la pensée classique des instruments en gardant une lutherie quasi archaïque).

Plusieurs raisons m'ont poussé à "étendre" le trombone voir à le délaisser. Au fur à mesure de l'approfondissement de mon travail, j'ai pris conscience que le souffle en était le centre, l'axe principal. Je reviens toujours à des objets ou instruments permettant un continuo des hauteurs et n'ayant pas la nécessité d'un travail d'indépendance des doigts.

C'est un instrument qui travaille l'espace par la projection de son son. Cet aspect m'a toujours interpellé. Je m'évertue souvent à appliquer au trombone les évolutions des autres instruments et celles par exemple pour la guitare préparée, à plat. Hors visualiser son propre instrument en le jouant est radicalement différent que de l'avoir soudé à la bouche comme une extension organique du corps. Cela change la conscience que l'on a de l'acte de jouer.

Le visuel est toujours pris consciemment en compte à posteriori. Auparavant je désirais parfois cacher l'aspect spectaculaire de mes instruments et de certains de mes gestes qui pouvaient gêner l'écoute des auditeurs. Maintenant j'en ai conscience et j'en fais un atout, principalement quand je travaille avec des danseurs, performeurs ou comédiens ainsi qu'en dehors des scènes dédiées.

Le trombone est un instrument spectaculaire qui a une tendance au rire et au grotesque, qui pête au oreilles des petits voir des grands, fait le clown pour d'autres tel Luciano Berio et sa Sequenza, qui se joue assis dans le sens contraire de la marche sur les charrettes des enterrements de New Orleans, qui défile en tête des fanfares à cause de sa coulisse, qui, en action, est le seul avec l'accordéon à modifier sa forme...

R&C : Tu prêches un convaincu qui a eu la joie de goûter aux douceurs de La Touffe de

Fabrice Charles. Mais je trouve très intéressante ta remarque de visualisation car elle crée une distance, te place dans un regard sur, en plus de conserver le lien au corps. Cette distance, et la contextualisation que tu évoquais avant, on les retrouve aussi fortement dans tes nombreuses participations à la performance ou aussi avec Topophonie. On quitte la scène pour se fondre dans l'espace public. Et évidemment pour aller jusqu'au bout de ce possible, les massages sonores où on est dans un lien privilégié entre toi et une seule autre personne.

Thierry MADIOT : Topophonie, les massages sonores, sont entre autres les résultats imprévisibles d'une réappropriation non plus de l'espace de l'interprétation mais de ceux de la production et de l'organisation. L'idée est de réfléchir au cadre avant de l'emplir par des actions sonores et artistiques.

Topophonie permettait de sortir du professionnalisme sclérosant des scènes auxquelles nous étions destinés. Nous créions un espace de travail collectif de réflexion puis de mise en œuvre sans représentation publique en interrogeant notre être sonore dans l'espace publique sans autorisation préalable. Seuls le lieu, les participants et la durée étaient préalablement définis.

Les massages sonores sont issus d'un travail avec des enfants non instrumentistes utilisant de tous petits sons avec qui j'ai pu disposer d'un ratio performeur-public très avantageux : soit un artiste pour deux spectateurs. Ce qui nous a permis de nous approcher à quasiment toucher les oreilles des spectateurs et diminuer d'autant plus la puissance sonore émise. Le son s'est fait véhicule de bien d'autres choses que des stimuli abstraits en faisant clairement apparaître l'auditeur comme le principal acteur par sa réceptivité toute personnelle des ondes. Ce qui dit que le rapport privilégié est tout d'abord entre la personne et le son, l'artiste n'étant que le vecteur de cette expérience particulière.

L'importance induite du facteur professionnel est primordial. Si Fabrice Charles n'avait pas développé une activité pédagogique en parallèle à son expression personnelle, il y a peu de chance qu'il eut pu faire vivre durablement cette expérience d'orchestre euphorique qu'est La Touffe.

Nous sommes constamment traversés par la dimension professionnelle (gagner de l'argent avec notre production, réaliser une œuvre artistique et dealer avec notre ego).

Quand on débute la musique, socialement, on la démarre dans des cadres donnés que l'on interroge que rarement à priori. Or ses cadres définissent tellement les possibles et les impossibilités futures. Bouger ou plutôt se re-approprier ces données essentielles pour parvenir à un travail artistique original, est crucial.

Mes trois années de cours et de travail électro-acoustique intensif avant 1986 au conservatoire de Nantes avec mes camarades Alain Mahé et Kamal Hamadache avec qui j'avais le groupe "Bohème de Chic" (dont a fait parti Pascal Battus) ont préparées la décision de ne m'occuper que du versant acoustique soit essentiellement par le trombone (et de ne plus utiliser personnellement de pédales, synthétiseurs, magnétos et ordinateurs comme producteurs sonores) alors que mes deux compères ont arrêtés de jouer basse et saxophone et poursuivre soit en réalisant les bandes pour le théâtre et la danse (Radeau, Verret, Nadj), soit en plongeant dans l'univers Max MSP.

C'était aussi une réaction au pouvoir qui attribuait de manière conventionnelle la création aux nouveautés technologiques. J'ai plus voulu m'attacher aux changements que cela induisait, changements dans la durée des sons émis, dans le spectre par plus de facilité pour la production de sons graves ou très aiguë, dans l'énergie physique mise en œuvre, dans les

modes de mise en jeu (individualisation)... Il m'a fallu du temps pour m'adapter et m'approprier ses bouleversements.

R&C : Si l'artiste n'est que le vecteur de cette "expérience particulière", sous-entendrais tu que la musique préexiste à l'artiste ou alors que c'est l'écoute qui la fait ?

Thierry MADIOT : Deux expériences très parlantes sont pour moi fortement symboliques à ce sujet. La première fut la visite de la grotte des Combarelles aux Eyzies en Dordogne près de Lascaux. Grotte sans peintures, sans concrétions pas du tout spectaculaire, un long boyau couverts de milliers de traits gravés et enchevêtrés dans tous les sens. Sans connaissances au début, on ne perçoit rien. Puis le guide grâce à son œil entraîné et sa lampe torche éclairant les parois sous divers angles fait apparaître reproductions d'animaux de toutes sortes, les ventres des uns étant le dos des autres. On finit par voir des choses où il n'y en a pas et ne pas voir l'évidence. Les guides de cette grotte pourtant non scientifiques chercheurs ont développé un œil hors du commun. Dans un autre sens avec l'expérience des massages sonores, un même son est tellement perçu de manière totalement différente par chaque public, que j'ai plus l'impression de faire une proposition dont chaque auditeur s'empare de manière très spécifique, impossible à prévoir ni maîtriser. Nous ne sommes alors en tant qu'artistes, que vecteur d'expérience ou bien celui qui ne fait que diriger le flux lumineux de la torche. C'est dans ce sens que notre rôle se rapproche plus du catalyseur ou d'éclaireur que de créateur au sens où la référence principale en Occident appartient plus au monde du religieux.

R&C : Et je suis sincèrement impressionné par de telles positions - ne pas utiliser les outils électroacoustiques car induisant une forme obligatoire et un rapport à la norme culturelle - d'autant plus que c'est en 1986 que, de mon côté, je découvrais ces mêmes outils qui répondaient parfaitement à mon désir de travailler avec le son sans me soucier de la musique ou encore d'apprendre à jouer d'un instrument.

Mais j'aimerais que tu nous expliques un peu comment tu as fait pour faire sans tout cet apport tout en développant de nouvelles approches et sonorités. Il y a une part de luthier en toi ?

Thierry MADIOT : J'avais un désir-plaisir certain à souffler dans le trombone (l'importance vitale de la maîtrise de la respiration pour l'asthmatique). J'avais l'envie profonde de devoir faire ma musique et de peut être un jour arriver à jouer une musique sans note, sans savoir qu'elle existait déjà et impossible à imaginer, à penser à l'époque avec uniquement un trombone à la bouche. Je suis parti donc avec ces contraintes choisies, munies d'une grande naïveté et une volonté sans faille. J'ai agrégé de multiples informations qu'elles soient de l'ordre du comment jouer avec mes amis qui utilisaient les "nouvelles technologies et fondre mon son dans cette masse ? Comment avoir un trombone "préparé" ? Comment jouer de manière timbrale ? Comment jouer des masses de sons avec un instrument monophonique ? Comment tenir compte des expérimentations de Roland Kirk au trombone ?...

Dans un premier temps par ces dites techniques étendues ou contemporaines (qui sont souvent là depuis toujours, le souffle continu est aussi ancien que l'instrument à vent, les doubles sons aussi bien utilisés par les aborigènes depuis plusieurs milliers d'années que par des solistes classiques du 17ème siècle en Europe...). Dans un deuxième temps en me

réappropriant le trombone, en le réduisant à un simple amplificateur d'une vibration des lèvres, un simple tube avec un pavillon acceptant les sourdines. Or j'avais plongé au début de l'adolescence dans la période Jungle de Duke Ellington, bien avant le swing, avec Juan Tizol et Tricky Sam Nanton qui faisaient réellement parler leur trombone, imitant la voix à la perfection, une sorte de vocodeur archaïque. Il y a eu bien évidemment la découverte de la musique des aborigènes australiens et du didgeridoo. Et là aussi impossible de leur prendre comme cela leur instrument, de les "piller" en les copiant. Je me suis posé ainsi la question encore une fois de la transposition : « Avec quels objets de nos sociétés occidentales pourrais-je tenir compte de cet apport dans notre environnement musical ? » La situation la plus courante pour les musiciens de tous temps est de fabriquer eux-mêmes leur propre instrument. Ce n'est que récemment que le fait d'aller au magasin est devenu la norme. Je ne suis pas un bon bricoleur, mais les solutions arrivent d'une manière ou d'une autre, si on est prêt à les accepter pour ce qu'elles nous proposent. Dans ce sens je ne suis pas du tout un luthier. Aujourd'hui le simple fait de prendre deux morceaux de bois de les couper et de les visser ensemble en fait un objet extraordinaire car simplement original. Il faut aussi laisser du vide pour pouvoir le remplir avec de nouvelles choses, ainsi de nouvelles idées improbables peuvent apparaître d'elles-mêmes.

R&C : Et pour rester un peu dans le même domaine, tu vas jouer très bientôt dans un projet de Kasper Toeplitz nommé LFO où il s'agit d'un regroupement masculin de créateurs de fréquences basses mais la majorité via des instruments électriques ou électroniques. Comment fais-tu pour t'insérer là-dedans ? Tu es là bien obligé de passer par l'amplification j'imagine ?

Thierry MADIOT : Vu que l'on ne s'est pas encore réuni, je ne peux que peu parler de ce projet. Comme instruments acoustiques, il y a aussi le tubax de Serge Bertocchi et le saxophone baryton de Fred Gastard, et le plus drôle c'est que nous avons décidé de prendre une voiture pour nous rendre au premier concert à Huddersfield au vu du poids et de la dimension de nos instruments acoustiques.

La demande de Kasper était de toute façon de fournir deux lignes directes par personne pour la sono. J'ai donc choisi une solution traditionnelle, un micro par instrument : le trombone basse, la petite et la grande trompe. J'ai une dérogation pour jouer si nécessaire assis. Tout ce que je pourrais faire en acoustique, je le ferais, la puissance voulue par Kasper Toeplitz et Pierre Yves Tremblay, et la taille de la salle imposeront le mix. Quoi qu'il en soit j'ai intérêt d'être en bonne forme physique.

R&C : Puisque tu parles de trompes, j'aimerais que tu nous présentes l'ensemble ZIPH et également les ateliers pédagogiques que tu animes de çà-de là.

Thierry MADIOT : L'ensemble Ziph est né d'une part de l'utilisation unique des trompes et d'une collaboration étroite avec Yanik Miossec et du collectif Le Crime à Lille vers 2000. Nous avons parallèlement aux trompes travaillé sur "Les massages sonores".

La réussite de cet ensemble est d'avoir oeuvré de manière strictement collective. Pas de solo, pas de soliste. Sur certaines pièces, on ne pouvait s'entendre individuellement qu'à posteriori, qu'une fois son propre son arrêté. C'est son absence qui en révélait la teneur. Le propre des trompes télescopiques c'est d'être plutôt limité d'un point de vue instrumental. Il a fallu en trouver tous les modes de jeux particuliers avec des résultats spécifiques, les

mettre en situation dans le temps et l'espace et en accord avec les possibilités de l'ensemble. Nous nous sommes référés par analogie aux musiques expérimentales que nous aimions et avons décidé comme mnémotechnie d'une référence par pièce. (Alvin Lucier, Phill Niblock, John Cage, La Monte Young, Atau Tanaka, James Tenney, Charlemagne Palestine, Radu Malfatti, Naoaki Miyamoto, David Tudor, Xenakis, Chris Watson, George Brecht).

Chaque morceau avait un dispositif très précis. Certaines réclamaient un éclatement spatial, d'autres un alignement ou un regroupement. Nous avions une sorte de chorégraphie intermédiaire.

Une bonne partie des membres n'était auparavant ni soufflants, ni musiciens et peu étaient professionnels. Il y avait aussi un tiers de femmes. Le fait de partir de zéro: un instrument à découvrir, une musique à inventer, un chemin à trouver était particulièrement stimulant. L'importance du non professionnalisme de l'ensemble fut à posteriori crucial. Pas d'égo préalable, pas d'envie virtuose. Il fallait compter sur notre propre intérêt, envie et plaisir pour tenir dans la durée l'énergie de travail et avancer. L'ensemble s'est situé hors champs ni improvisations, ni compositions écrites, des inconnus, pas de disposition frontale, un instrument qui n'en était pas vraiment un, une musique acoustique qui sonnait comme de l'électro. Nous étions tout bonnement décalé et seuls Le CCAM et les Instants Chavirés ont suivi ce projet soutenu à la Malterie par "le Crime" devenu Muzzix, sans compter Eric Cordier qui a émis le désir de nous enregistrer en 2004 et qui éditera le CD en janvier 2011 sur Prele. Sans l'apport de chacun et leur confiance rien n'aurait pu avoir lieu.

Pour l'aspect pédagogique, depuis 18 mois il s'est fait plus rare. Mais cela été un aspect non négligeable de mes activités musicales. Probablement parce que je me suis aussi formé en dehors des institutions par une pluralité de stages et ateliers. J'ai ainsi eu l'envie de travailler sur la transmission. Mais aussi parce qu'enseigner est un véritable travail qui me permettait de poursuivre dans le champ musical sans dépendre uniquement des concerts et de confronter mon propre discours et mes choix esthétiques à la réalité du terrain, des plus jeunes aux plus anciens, musiciens ou non, improvisations ou autres, art sonore, amateurs, professionnels ou formateurs, public captif, volontaire ou choisi.

J'avais d'abord enseigné quatre heures par semaine jusqu'en 1998 le trombone à l'école nationale de musique du Blanc-Mesnil, école plutôt très ouverte et donné trois étés des stages à Cluny. À partir de 2000 ou la collaboration avec le CCAM est devenue intense, j'ai participé dans tous les cadres imaginables. Indirectement, c'était aussi une manière de soutenir les structures à mieux faire passer la pilule de programmations aventureuses. J'ai aussi étroitement travaillé avec le CFMI de Lille, particulièrement "créactif". Chaque atelier ou stage fut une expérience intense de création, de rencontre et d'apprentissage. J'y apprenais autant que j'essayais de donner. Et pour clore par une note biographique, j'ai fini ma scolarité à Saint Nazaire en 1981/82 par la création du lycée expérimental. Une année intense d'AG, réunions, réflexions, émotions et travail sur ce que pouvaient l'école et la pédagogie. Une fois créée je suis parti. J'en suis sorti avec l'intime conviction que si je voulais apprendre quelque chose tout dépendait de moi et du choix de mes sources.