



www.musiques-medievales.eu

Portail francophone des musiques médiévales

# Entretien

avec

**Christophe Deslignes**

Propos recueillis au Havre le 5 décembre 2009

par

Christian BRASSY

Mise en ligne le 15 janvier 2010



© Andrea Sestito

<http://www.andreasestito.it/>

*Christophe Deslignes est surtout connu pour être le musicien qui a su redécouvrir l'orgue portatif et y développer une technique expressive spécifique. Mais son approche des musiques du Moyen Âge ne peut se concevoir sans tenir compte de nombreux autres facteurs qu'il met au cœur de sa pratique.*

*A travers ce long entretien, il nous dévoile toute une vision du monde musical médiéval et de son approche au XXI<sup>e</sup> siècle.*

*Votre nom est aujourd'hui associé à la redécouverte de l'orgue portatif. Comment avez-vous été amené à rencontrer cet instrument ?*

- J'ai commencé à jouer du piano vers l'âge de 6 ans et j'ai continué pendant une dizaine d'années, en conservatoire. J'ai joué du Mozart, du Beethoven, du Liszt ... Je progressais assez bien, mais j'aurais pu mieux faire ; en fait, ça ne m'intéressait pas trop ! Ce répertoire, ce n'était pas trop mon truc ! Mais techniquement et musicalement, je me débrouillais bien ! J'ai commencé la flûte à bec en autodidacte. En fait, pour avoir la paix en voiture, mon père m'avait acheté une flûte et des partitions. Et je jouais, souvent sur des enregistrements. La musique médiévale, je l'ai découverte comme cela, avec les *Musiciens de Provence*<sup>1</sup> : je jouais sur les enregistrements des *Musiciens de Provence*. Après, quand j'ai eu une flûte alto, j'ai fait pareil sur les sonates de Haendel, par Hans-Martin Linde<sup>2</sup>... et je jouais sur les adagios exactement les mêmes ornements que Linde, à l'oreille. Après, j'ai pris des cours de flûte à bec, mais seulement après. Par ce biais-là, grâce à Patricia Lavail<sup>3</sup>, j'ai abordé les musiques anciennes, et parmi elles les musiques médiévales. J'ai continué la flûte à bec jusqu'à un bon niveau. A 18 ans, je suis parti à Bologne pour me perfectionner auprès de Pedro Memelsdorff<sup>4</sup>, puis à la *Schola Cantorum Basiliensis*<sup>5</sup>. Auprès de Pedro Memelsdorff, j'avais découvert que la musique médiévale pouvait être d'une complexité inouïe, et je voulais la comprendre. A ce moment-là, en 1989, lorsque je suis rentré à la *Schola*, il n'y avait pas beaucoup d'étudiants qui voulaient faire principalement du médiéval. J'ai donc passé le concours d'entrée à la flûte, mais j'ai aussi chanté, et aussi joué un peu de clavier. Et très vite, j'ai vu que, parmi les instruments mis à la disposition des étudiants, il y avait un orgue portatif et j'ai essayé ! Et c'est là que je me suis dit : « c'est ça ! C'est l'instrument qu'il me faut ! » C'était pourtant un très mauvais instrument ! D'ailleurs, c'était amusant : il avait un ambitus assez limité et je ne pouvais pas faire grand chose. Alors, j'ai demandé si on pouvait faire une rallonge pour avoir une note de plus. Je suis allé chez un facteur d'orgue de Bâle, car j'avais également un souci de clavier, et il m'a dit : « encore cet instrument minable ! » Peu après, comme je cherchais à acheter un instrument, je suis allé voir plusieurs facteurs, dont un qui l'a ouvert pour regarder la mécanique : et on a trouvé à l'intérieur une indication en bâlois, du genre « quelle nullité, cet instrument !!! »

---

1 Ensemble fondé en 1970 et privilégiant les musiques anciennes, en particulier de Provence.

2 Virtuose allemand de la flûte à bec et du traverso, né en 1930. Il fut un des pionniers de l'interprétation des répertoires anciens.

3 Alors professeur au conservatoire de Saint-Cloud.

4 Virtuose de la flûte à bec d'origine argentine, né en 1959. Il s'est particulièrement intéressé aux musiques du tournant du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles.

5 *Schola Cantorum Basiliensis* : « institut de recherche et d'enseignement » fondé à Bâle en 1933. Elle est réputée transmettre un enseignement très pointu.

*Vous n'aviez jamais touché à l'orgue, auparavant ?*

- Si, si ! Quand j'allais chez mes grands-parents, en Allemagne, j'avais accès à l'orgue de l'église et je jouais... comme ça... Mais je n'aimais pas trop cette grosse machine, en particulier le pédalier.

*Vous parliez donc allemand ?*

- Oui, j'étais bilingue et, en fait, ça m'a permis d'apprendre très facilement d'autres langues, que ce soit l'anglais ou l'italien. Et ça a facilité pas mal de choses dans les études et les rencontres... même si à la *Schola* les profs parlaient tous plusieurs langues.

*Vous avez été un des rares français à entrer à Bâle ... et à aller jusqu'au bout !*

- Peu de monde va vraiment jusqu'au bout... Il y a le concert de diplôme, mais après il faut encore faire un mémoire de recherche : j'ai fait le mien sur le *Codex Faenza*<sup>6</sup>... mais finalement très peu d'étudiants le font. Beaucoup ont déjà un autre diplôme et quand ils sortent, ils sont déjà dans des circuits pour faire carrière. Du coup, ils ne le font pas. Mais, déjà que je n'ai jamais aimé les profs et les écoles, je m'étais dit que si je faisais ce sacrifice d'entrer dans cette école-là, j'irais jusqu'au bout ! En fait, je cherchais avant tout, je le répète, à comprendre un peu mieux cette musique qui me fascinait, mais qui m'était complètement étrangère. Venant des conservatoires, c'était impossible de comprendre quoi que ce soit aux subtilités de la musique du XIV<sup>ème</sup> siècle que j'avais découverte avec Pedro Memelsdorff. Et le seul moyen de comprendre, c'était d'aller dans une école comme ça. Aussi, je m'étais dit que si j'y entrais, j'irais jusqu'au bout... Et puis, finalement, faire des recherches, ça a été un grand plaisir. A l'époque, je pensais encore que faire parallèlement de la musique et de la musicologie était possible. Mais je me suis vite aperçu que c'était bien plus intéressant de ne faire que de la musique. Faire de la recherche, ça prend beaucoup de temps... et puis... disons que c'est un milieu qui n'est pas toujours très intéressant... parce qu'il est trop limité et que la recherche n'est malheureusement que trop peu appliquée. Les conservatoires, ce n'est pas toujours passionnant, c'est même assez aberrant comme approche de la musique... mais au moins on y fait un peu de musique. En musicologie, on n'en joue pas... Le fait qu'il y ait maintenant des *masters professionnels* change peut-être les choses... mais il ne faut pas séparer les deux ! A la *Schola*, pendant les cours de notation - on avait une prof excellente – on nous mettait un texte musical sous les yeux, on nous donnait les moyens de le déchiffrer, et on le déchiffrait en chantant ; pour la semaine suivante, on nous donnait le texte qu'on avait chanté à transcrire, avec deux autres textes... On avait donc avant tout déchiffré en chantant : la pratique avant tout, directement ! C'est très difficile au début, mais on s'y habitue vite. Et le travail théorique, noté car il y avait un examen, ne venait qu'après. En analyse, c'était aussi tout basé sur l'écriture : on avait un texte, un poème, et il fallait faire « dans le style de ... ». Par exemple on avait à faire une ballade dans le style de Machault<sup>7</sup> ; on le faisait, puis après on comparait en chantant les ballades des uns et des autres. C'était toujours de la pratique avant tout.

*Et, selon vous, cet enseignement de la Schola est toujours unique ?*

---

6 Manuscrit copié au XV<sup>e</sup> siècle, conservé à la Bibliothèque communale de Faenza et regroupant un grand nombre de pièces pour clavier.

7 Christophe Deslignes est attaché à cette orthographe, avec un "l" ... comme le village de même nom.

- Oui. En fait, c'est ancien, la *Schola* : elle a été fondée en 1933 par Paul Sacher, et dès cette époque, on avait trouvé plus intéressant de donner un enseignement mêlant à part égale théorie et pratique. C'était les prémices de la redécouverte des musiques anciennes, surtout baroque et Renaissance alors. Et depuis, même si ce n'est pas toujours évident, on a toujours essayé d'allier la théorie à la pratique. C'est vrai que le cadre théorique a parfois tendance à limiter la volonté créatrice. Jouer d'après les traités, ce n'est pas toujours forcément réjouissant !

*Revenons à l'organetto ! Vous aviez un enseignement spécifique ?*

- Non. Il y avait Dominique Vellard pour le chant, Crawford Young pour le luth et Randall Cook pour la vièle et les hauts instruments. Et comme on était plusieurs flûtistes cette année-là, ils avaient fait venir Pedro Memelsdorff pour une *Master class*. Très vite, je suis allé voir le directeur pour lui dire que je voulais changer d'instrument, que je voulais arrêter la flûte pour l'orgue portatif. Il m'a dit : « ce n'est pas possible, Monsieur Deslignes, car vous avez fait le concours d'entrée comme flûtiste... mais... si vous réussissez à nous démontrer que c'était un instrument soliste à l'époque, eh bien on pourrait revoir votre cas. Mais... on ne veut pas d'images, uniquement des textes et des traités ». Pendant deux mois, je suis allé à la bibliothèque pour réunir de la documentation. Et à l'étude de mon dossier, ils ont accepté... à moitié. Il fallait que je conserve la flûte à bec pour moitié pour le diplôme, mais ils me donnaient des cours d'orgue.

*Comment avez-vous développé votre technique ? Vous pouviez vous inspirer d'autres interprètes ?*

- Il n'y avait presque personne à l'époque ! Un peu avant moi, il y avait eu à la *Schola* un hollandais, Jankees Braaksma<sup>8</sup>, également flûtiste, qui s'y était intéressé et qui avait fait refaire plusieurs instruments par un facteur hollandais, Winold van der Putten. Il avait décidé de ne se consacrer qu'à cet instrument. Avant, il y avait bien eu Andrea Von Ramm<sup>9</sup> et Esther Lamandier ; mais elles étaient avant tout des chanteuses qui cherchaient à s'accompagner à l'orgue portatif. Moi, ce qui m'intéressait, c'était le jeu soliste et la virtuosité. Alors, mon inspiration, je suis allé la prendre ailleurs, et en particulier à l'écoute d'Astor Piazzola<sup>10</sup> ! Mais la manière de chanter d'Esther Lamandier m'a également beaucoup inspiré, en particulier son disque "Decameron"<sup>11</sup>.

*Le fait de venir d'un instrument à vent vous a-t-il aidé ?*

- Oui, ça aide pour la construction des phrases, car on a déjà conscience de la limite de la capacité d'air, et on fait en fonction de cela. Et on en a encore plus conscience quand on vient de l'accordéon ou du bandonéon ! Moi, on me dit souvent que je joue comme un flûtiste ! Et c'est du fait de mes articulations, parce que les flûtistes aiment à jouer sur des phrasés particuliers. C'est vrai que les organistes ont tout dans les doigts, mais ils n'ont pas d'expressivité car ils ont un moteur : ils n'ont pas d'influence sur l'air. C'est un jeu alors assez mécanique... alors que le jeu d'un accordéoniste va être beaucoup plus expressif ; il va jouer sur les variations de pression, enfler le son, faire des crescendos et decrescendos, faire du vibrato, faire des attaques au soufflet...

8 Jankees Braaksma enseigne aujourd'hui au conservatoire de Groningen, où il anime l'ensemble *Super Librum*. Il joue également dans l'ensemble de flûtes à bec *Bassano Quartet*.

9 Chanteuse du *Studio der frühen Musik*

10 Virtuose argentin du bandonéon, considéré comme le plus grand compositeur de tango.

11 Enregistrement consacré aux *Ballate* monodiques de l'ars Nova Florentine - *Astrée E 7706* - 1980

*L'instrument semble assez délicat à maîtriser, ne serait-ce que par sa tenue.*

- La tenue de l'instrument est très particulière : pour pouvoir avoir le maximum d'influence sur l'air, il faut casser l'avant-bras. Je me souviens d'avoir eu une double tendinite au tout début, mais c'est parce que je jouais trop, et je forçais. Je débordais d'enthousiasme ! Le problème avec cet instrument, et je pense que c'est comme ça avec de nombreux instruments, c'est qu'on voit tout de suite si la personne va jouer ou pas.... rien qu'en posant l'instrument sur elle. Quand on prend un instrument, si on n'est pas tout de suite « confortable » avec, on va avoir rapidement des problèmes de coordination. Là, avec le soufflet et le clavier, l'instrument va pencher d'un côté ou de l'autre, ne pas trouver son équilibre, on ne va pas être bien. Une fois, j'ai mis le petit organetto entre les mains d'un jeune gamin, lors d'une animation. Tout de suite, il a été à l'aise, ça se sentait. Et il comprenait le son. Et quand je lui ai demandé de le ranger, de ranger les tuyaux dans la caisse, il les a mis exactement au bon endroit, de façon impeccable. Je crois qu'un instrument, il faut le ressentir immédiatement. Il y a par exemple une question qu'on me pose souvent : « comment sais-tu quand il faut reprendre de l'air ? » Et il y a des gens qui comprennent tout de suite qu'il y a une quantité d'air limitée et qu'en fonction de la phrase musicale, il faut anticiper où respirer ; et surtout ils comprennent comment doser l'air et coordonner l'action du soufflet et des doigts. Si ça ne vient pas naturellement dès le départ, on peut dire que ça restera toujours un problème. On s'en rend compte aussi quand il faut accorder l'instrument : on a une main pour activer le soufflet et l'autre pour accorder. Il faut donc une maîtrise du soufflet, une oreille qui écoute les intervalles et en même temps pouvoir toucher le tuyau à accorder. Des gens disent : c'est trop difficile ; on va le faire à deux. Mais c'est idiot, car celui qui accorde n'est pas celui qui joue... Chaque personne apporte une pression différente qui n'est valable que pour soi. Pour ça, il faut être complètement à l'aise avec l'instrument.



Christophe Deslignes présentant ses instruments  
Historissimo 2007 - © Apemutam

*Vous avez dit que vous avez débuté sur un instrument assez médiocre...*

- A l'époque, je ne connaissais que cet instrument-là, et je n'avais aucun point de comparaison. Je commençais à chercher des facteurs qui avaient essayé d'en construire. Mais il y en avait peu. Mais c'est en débutant avec un mauvais instrument qu'on apprend le plus. Il faut trouver des solutions, et dépasser les possibilités médiocres de l'instrument.

*Comment avez-vous alors trouvé un instrument qui vous convienne ?*

- En 1992, j'ai dû me décider pour commander un instrument. D'une part, je commençais à savoir ce que je cherchais. D'autre part, Pedro Memelsdorf m'avait proposé de jouer dans *Mala Punica*<sup>12</sup>. Mais il fallait un instrument avec un rôle spécifique, dans un répertoire très spécifique : il fallait tenir des parties de *Tenor* et de *Contretenor*, et occasionnellement avoir un rôle de soliste. Et quand on discutait de l'ambitus souhaitable pour *Mala Punica*, ça me convenait bien car ça correspondait aussi au jeu soliste que je voulais développer. J'aurais, du fait du diapason très haut, plus de graves à ma disposition, un instrument plus grand, plus majestueux. Je suis allé voir Johannes Rohlf, un facteur qui en fabriquait régulièrement pour divers ensembles allemands. Lui-même en avait joué, et il avait un employé qui avait réalisé un organetto comme *chef d'oeuvre* de compagnon, après une longue recherche. Pour ces raisons, je tenais à ce que ce soit cette fabrique qui réalise l'instrument. Et, hasard ! Il y avait alors un autre employé de cette fabrique qui avait - chose exceptionnelle à l'époque - un instrument à vendre d'occasion. J'ai déjà acheté cet instrument-là, car c'était une chance. Mais je voulais vraiment un instrument spécifique. Et ils n'avaient pas le temps... Alors j'ai enregistré une cassette pour les convaincre. Le jour où j'ai voulu enregistrer, toutes les salles de la *Schola* étaient occupées dès le matin... Alors, je l'ai enregistrée... dans la cave à vélos ! Dans une acoustique en « béton armé » ! Et j'ai envoyé la cassette à Johannes Rohlf. Il m'a répondu aussitôt : « Monsieur Deslignes, nous avons compris que nous devons rapidement vous faire un instrument » ! Et il passait quotidiennement ma cassette à ses employés dans l'atelier ! Il a fait tous les plans selon mes besoins, l'a construit avec son employé et... c'est un instrument parfait. Je n'ai jamais rien trouvé de mieux depuis... jusqu'à l'an passé où, à Saint-Chartier, je suis tombé sur un facteur inconnu venant d'Allemagne de l'est, Jens Güntzel, qui propose quelque chose de différent mais ... de très bien. Là, j'ai vraiment eu l'impression de trouver le frère de mon organetto, et j'ai pris un énorme plaisir à le jouer.

*Mala Punica a enchainé sur Bâle ?*

- Non ! J'ai tout fait en même temps... J'ai commencé *Mala Punica* en 92 alors que j'enseignais encore la flûte à bec en école de musique, et fini Bâle en 94 avec le concert de diplôme, et rendu mon mémoire en 95.

*Et c'était une volonté de Pedro Memelsdorff d'avoir ce son ?*

- Pedro avait commencé *Mala Punica* en 1986 avec une chanteuse, trois flûtes à bec et une actrice. C'était très particulier : du théâtre musical assez expérimental... même assez... ésotérique. Mais là, il s'était lancé dans un projet pour la WDR, la radio de Cologne, sur la fin du XIV<sup>e</sup> italien. Il s'imaginait toutes les possibilités du jeu polyphonique, et il trouvait l'organetto indispensable dans ce répertoire.

---

<sup>12</sup> Ensemble animé par Pedro Memelsdorff se consacrant exclusivement à la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle.

*Mala punica a alors beaucoup joué... et beaucoup marqué l'interprétation des musiques de la fin du XIV<sup>e</sup>*

- Oui. Ça a marqué, d'abord par ce que ce répertoire est très difficile. Autant les pièces d'*Ars subtilior* du *Codex Chantilly*<sup>13</sup> avaient été déjà reprises de façon assez intéressante, autant personne ne s'était risqué dans le répertoire *subtilior* italien. Les musicologues disaient que ce n'était pas fait pour être joué, et que c'était de la pure spéculation destinée à rester écrite et étudiée. Mais Pedro était persuadé qu'il fallait le jouer, et il avait des idées bien précises, pensant que le chant devait être très expressif malgré la complexité, que le *contratenor* devait être très rationnel, très mathématique et critique, et le *tenor* très stable. Il a véritablement révélé le fonctionnement de cette musique qui devenait aussi magique que l'*Art de la fugue* ou les derniers quatuors de Beethoven.

*Mala punica a modifié votre façon de traiter l'instrument.*

- Ça m'a surtout marqué au niveau du jeu d'ensemble. On a vraiment beaucoup répété... déjà pour jouer ensemble, pour la justesse... et surtout pour rendre cette musique vivante. Et puis Pedro Memelsdorf, Kees Boeke, Jill Feldmann, ce sont vraiment de très grands musiciens. C'était un énorme plaisir et une chance de jouer avec de telles personnalités pour un jeune musicien (23 ans) comme moi. Au niveau du jeu, ça a achevé ma formation, et de la meilleure façon. Le fait de jouer avec de grands musiciens, ça ne pouvait qu'élever mon niveau de jeu et ma performance musicale. Je me rappelle que pour les premiers concerts en public, Pedro m'avait demandé de jouer une diminution du *Codex Faenza* avec Kees : je l'ai beaucoup travaillée avec lui et j'ai là énormément appris. On y a passé des heures, et j'ai développé une complicité énorme avec Kees, qui avait auparavant été un de mes profs... Il ne voulait pas seulement m'accompagner dans une pièce d'une grande virtuosité, il voulait me montrer comment on pouvait dialoguer entre musiciens. Mais je continuais parallèlement à développer le jeu soliste et à me fabriquer mon répertoire, à arranger des pièces. Et j'ai très vite, dès 94-95, été invité pour des récitals solistes.



© Michel Garnier, Saintes

13 Célèbre manuscrit, conservé au *Musée Condé* de Chantilly : il regroupe 112 chansons des compositeurs français de la fin du XIV<sup>e</sup> s.

*Quand votre premier enregistrement solo est sorti en 1998, ça a été un choc pour la critique !*

- J'ai eu la chance, pendant mes recherches à la *Schola*, de tomber sur des textes qui parlaient des interprétations de Francesco Landini ! Comme modèle, c'est formidable ! Ce grand poète, compositeur, philosophe italien de la fin du XIV<sup>ème</sup> était le virtuose de cet instrument ! C'était extraordinaire ! Très intéressant comme modèle ! Donc j'ai mis au point un récital constitué d'estampies, un autre sur la musique religieuse et un autre sur le *Trecento*. Et là, j'ai choisi comme projet d'enregistrement ce récital *Trecento*, aboutissement de neuf ans de progression sur l'instrument. C'est effectivement un enregistrement qui a permis de découvrir l'organetto, avec son expressivité et sa virtuosité, mais en même temps, c'est un Cd qui se suffit en soi. Plus qu'un choc pour la critique, cela a été une découverte enthousiasmante pour beaucoup de personnes qui m'en parlent encore aujourd'hui. C'était le début de ma collaboration avec Thierry Gomar. Et j'en suis toujours satisfait, parce que j'y ai vraiment mis tout ce qui était au plus profond de moi-même à l'époque, même si douze ans après, je le réécoute différemment ! Et c'est vrai que récemment, j'ai ré-enregistré une grande partie des pièces de ce Cd ; en comparant, je me dis qu'aujourd'hui je joue mieux... ou plutôt différemment ! Je crois qu'à l'époque, je jouais très bien ; mais je pense qu'en dix ans, j'ai encore appris beaucoup de choses sur l'instrument, sur la musique... et je continue d'apprendre. Je vois, par exemple, une chose que je faisais couramment comme pianiste : les octaves parallèles... je n'en ai jamais faites pendant toutes ces années ! Et ça m'est venu il y a peu de temps... Et je les réutilise maintenant ! Et ça apporte vraiment quelque chose ! Là encore, c'est beaucoup d'expérimentations, au gré des envies, des inspirations.

*J'ai lu quelque part cette citation de Christophe Deslignes par Christophe Deslignes : « Si la tâche de l'instrumentiste désirant jouer la musique instrumentale de la Renaissance et de l'Âge baroque est de constituer une interprétation à partir des sources, la tâche de l'instrumentiste désirant interpréter la musique instrumentale du Moyen Âge est de reconstituer une pratique à partir d'indices. L'histoire de la musique instrumentale occidentale et sa prétendue émancipation au XVI<sup>ème</sup> siècle ne commence pas à la Renaissance, elle se divise en deux périodes : une première période qui va des pères de l'Eglise à 1500 et une seconde qui va de 1500 à nos jours. D'un côté plus de dix siècles de tradition orale, de l'autre côté, cinq siècles de production écrite »<sup>14</sup>.*

- Et c'est vrai ! Je l'ai dit, et c'est tout bête. Mais si en 1995 je l'avais écrit dans mon mémoire, c'est parce que, quand je rencontrais quelqu'un et que je lui disais sur quoi je travaillais, il me demandait : « mais... quel répertoire avez-vous ? »... et c'était un vrai problème car les gens fonctionnaient en terme de répertoire, alors que nous, nous fonctionnons en considérant la reconstitution d'une pratique. Donc, ça n'avait rien à voir. Il fallait préciser les choses. Il fallait dire : nous sommes dans une transmission orale pendant près de 1000 ans, et depuis moins de 500 ans nous sommes dans la production écrite d'un répertoire. Dans la composition d'oeuvres qui sont destinées à être interprétées... même si pendant longtemps encore (jusqu'à aujourd'hui ! ) on a encore improvisé, et en particulier sur l'orgue.

*Mais qu'appellez-vous un indice, en particulier dans ce cas spécifique ?*

- C'est particulièrement intéressant de parler d'indice. J'en parlais il y a peu avec une archiviste, chartiste de formation. Mon étonnement était : « pour analyser les indices qu'on a rassemblés, on ne fait pas appel en Occident à des sciences comme l'ethnologie ou l'anthropo-

---

14 Mémoire de diplôme : « Le manuscrit 117 de la bibliothèque de Faenza. Styles et pratique. » - 1995. Cité dans « Les orgues gothiques », Actes du colloque de Royaumont – 1995 (p. 67)



logie pour savoir quelles étaient les manières d'être, de jouer, d'être musicien... On a certes, de plus en plus, l'archéologie musicale, mais sur l'étude des comportements des gens des différentes classes sociales de l'époque, on n'a rien ! » Elle m'a répondu : « c'est normal ! En fait, nous, occidentaux, nous nous prétendons toujours le centre du monde ! On envoie des ethnologues étudier des tribus à l'autre bout du monde, leurs comportements sociaux, mais avec notre regard d'homme « développé » face à des gens « sous-développés ». Or, on n'aurait jamais l'idée d'étudier les modes de fonctionnement de nos anciennes sociétés de cette manière-là car nous nous estimons développés par rapport aux indigènes. Nous, nous avons notre *Histoire de civilisation du progrès*. Pour moi, ça, c'est très grave ! Il y a différentes cultures dans différents endroits de la planète, et nous, par exemple, on a eu une civilisation celtique colonisée par les Romains, envahie par les barbares, puis christianisée, avec ses modes de fonctionnement, ses religions, ses traditions, ses musiques, son art... On est obligé d'avoir un regard d'ethnologue pour essayer de comprendre comment vivaient les gens sur le territoire européen. Et c'est indispensable de déchiffrer ça pour comprendre la musique. Pour les instrumentistes, on trouve bien quelques textes musicaux hébergés par quelques manuscrits, quelques fragments d'instruments retrouvés ou quelques images conservées dans la pierre ou les manuscrits... mais ce n'est pas suffisant. D'une part, pour comprendre ce qu'était un instrumentiste et en particulier un jongleur, puisque avant qu'un musicien soit payé et attaché à une cour ou une chapelle, on trouvait des multi-instrumentistes qui étaient aussi chanteurs, conteurs, jongleurs, magiciens... D'autre part, pour savoir quels types de personnages on trouvait, quelle fonction et quelle évolution de la fonction on avait, on est obligé de faire une étude sociale, ethnologique de ce personnage, de sa fonction. C'est un sujet passionnant et largement sous-étudié : on a par exemple une tradition musicale chez les paysans du Moyen Âge, mais on n'en sait rien. On sait que les paysans avaient des chants de travail, mais on n'en sait rien. Quelques érudits ont fait du collectage aux XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, mais... on ne sait que peu de choses et c'est très subjectif. Quant aux rares sources, elles sont apportées par ceux qui ont le savoir et l'écriture : des personnes qui travaillent pour un seigneur et qui traduisent une scène, même vécue. C'est pareil pour la musique. On a des musiques popularisantes, réutilisées par l'Eglise ou les Troubadours par exemple, mais elles ne sont pas directement issues du peuple : elles sont recyclées par des clercs ou des nobles. Il y a là toute une étude à faire ! Et quand on s'intéresse à d'autres cultures anciennes, Gaulois ou autres, on se rend compte que la musique reste toujours marginale. Le seul moyen d'avancer est de passer par la recherche et le recouplement d'indices pour reconstituer une pratique. J'aime parler d'indices, car je pense qu'il s'agit d'une véritable enquête. Tout peut servir pour la reconstitution d'une manière d'être, d'une manière de faire, d'une manière de penser, d'une manière de jouer. C'est comme pour la reconstitution d'une scène de crime. On n'y était pas, on fait des enquêtes de voisinage (en étudiant les chroniques, les images, les livres de compte), on étudie les indices sur le terrain pour chercher à comprendre, dans un contexte, ce qui a bien pu se passer.

*Et pour vous, est-ce la recherche de cette « pratique » qui vous pousse à d'autres pratiques : la danse, le conte, le batelage... ?*

- Mais c'est un tout ! Il n'y a pas à l'époque de séparation entre celui qui joue d'un instrument, celui qui le fabrique et celui qui compose. Le jongleur n'est pas seulement musicien, c'est un amuseur qui intervient dans toutes les classes sociales. Il maîtrise plusieurs instruments, il chante, il danse, il raconte. Ce que je trouve intéressant dans cette époque médiévale, c'est la fonction du musicien, qu'elle soit dans un rituel populaire ou religieux, ou dans celle du jongleur qui circule dans toutes les diverses classes sociales de l'époque. Et par cela, je peux

comprendre la fonction de la musique en son époque. Il y a bien sûr une musique de divertissement... mais pas comme on l'entend aujourd'hui. On a aujourd'hui une musique avant tout de consommation. On achète de la musique et du divertissement. La musique était autrefois une musique usuelle, un moyen de communication, mais aussi, par exemple dans les chants de travail, un moyen de motivation collectif. Donc, une fonction sociale qui a disparu dans nos sociétés. Bien sûr, la fonction de divertissement existe alors, par exemple quand un seigneur reçoit un hôte... Mais le jongleur a aussi une fonction de diffusion, de transmission, de délivrer un message... Ce n'est pas seulement du divertissement... Ainsi les étudiants en « vag-cance » qui partent sur les routes : ils sont encore étudiants, comme transporteurs de valeurs ou de contrevaleurs... et sont aussi des « grandes gueules » dont le premier degré pouvait offusquer.

*Le fait d'intégrer la musique dans un conte n'est-il pas un moyen de faire passer un message en ce sens ?*

- Le *Voyageur et les cinq cercles*<sup>15</sup> présente une petite cosmologie de l'ordre juste féodal qui m'est venue en deux temps. D'abord une réflexion sur comment cette société a pu fonctionner, entre son idéal et sa réalité ; et ensuite un questionnement sur la fonction du jongleur - un marginal. Quelle est sa fonction ? Sa vie ? Comment il s'en sort ? C'est ma vision du fonctionnement du jongleur dans la société de l'époque... C'est vrai qu'au XIII<sup>e</sup>, il y a un chamboulement de l'ordre féodal avec l'émergence d'une nouvelle classe. On peut alors dire qu'il y a cinq ordres, si on y ajoute les vagabonds, les marginaux... Et il faut replacer ces ordres dans une autre notion du temps. Cela fait quelques années aussi que je m'intéresse au « Temps ». En étudiant cet aspect, c'est vrai que je me suis aperçu qu'on peut saisir dans la musique la transformation de la société et la naissance du monde moderne. Parce que la musique est aussi une science - la musique populaire n'est pas une musique à considérer pour les élites d'alors. La musique est une science, elle devient démonstration pour des idées philosophiques, et en particulier pour des considérations sur le temps et la mesure du temps... et ça amène une évolution très intéressante de la société, de ses rythmes, des rythmes de travail, au même moment où la bourgeoisie commence à institutionnaliser l'argent, à organiser le travail en fonction de l'argent et à faire du commerce en fonction de cet argent. Et ce, à un moment où on commence scientifiquement à pouvoir mesurer le temps. Et on le fait avec des démonstrations musicales... en inventant des systèmes de notation qui mesurent le temps ...

*Il y a eu un colloque sur ce sujet à Royaumont...*

- Exactement, et c'est en réfléchissant aux actes de ce colloque<sup>16</sup> que ça m'a interpellé et où je me suis dit que c'est là une des clés de la compréhension de notre monde, du changement de la vision du monde et de la conception du temps. On le voit très bien dans les oeuvres de l'*Ecole Notre-Dame* où on a un système de représentation des valeurs musicales qui est fait de longues et de brèves, un système relatif car on ne sait pas combien vaut exactement une longue ou une brève. Et on a plusieurs modes rythmiques qui sont conçus dans ce système relatif de mesure du temps. Un siècle plus tard, on a un temps absolu, calculé mathématiquement, soit par division de grandes unités, soit par addition de petites unités. Et là, on a un changement total de conception du monde qui va conduire à une mesure du temps, auquel on

---

15 Conte écrit par Christophe Deslignes, et intégrant un parcours musical pour 1, 2, 3 ou 4 musiciens.

16« La rationalisation du temps au XIII<sup>e</sup> siècle : musique et mentalités » - Sous la direction de M. Pérès – Ed. Du CERIMM - 1998

donne ensuite une valeur monétaire. On entre alors dans le système de représentation de notre monde actuel où « le temps, c'est de l'argent ». Avant le temps n'était même pas mesuré. Dans l'écriture neumatique, on trouve le temps liturgique qui s'écoule au rythme du jour et de la nuit, des heures monacales : il s'écoule selon le temps monacal... C'est complètement relatif, sans valeurs absolues... Puis on entre dans un monde où on a rendez-vous à telle heure, où on est payé tant de l'heure, etc... et on invente des machines qui découpent le temps avant d'effectuer des tâches en décomptant le temps... et on finit par programmer les actions humaines et les actions des machines dans un temps mathématiquement calculé où un jour est fait de 24 heures, et une heure de soixante minutes, et une minutes de soixante secondes. On travaille 35 heures par semaine, on met son réveil à 6h30 tous les matins et on prend le métro à 7h43 ! Au Moyen Âge, lorsqu'un atelier de moines copistes commence un manuscrit, leurs différentes tâches sont réparties en fonction d'un temps qui s'écoule. Le manuscrit sera terminé quand il sera terminé... Il faut le réaliser avec soin, et cela prend le temps qu'il faut, ni plus ni moins. En plus, on réalise un ouvrage pour les siècles. L'unité de temps monastique, c'est le siècle, et pas le quart de millième de seconde du monde moderne. Les moissons se faisaient selon un autre temps, en fonction des contingences météorologiques... Il n'y avait pas de machines qui coupaient les blés la nuit sous les spots. Mais du coup, il y avait aussi, dans ce fonctionnement communautaire, une place particulière pour le rituel. Nous, aujourd'hui on peut vivre en dehors des contingences météorologiques : on peut boire ou manger le même produit chimique quelle que soit la saison. Alors qu'on avait un produit local, issu d'un milieu naturel, de saison, et des chants de travail alignés sur la saison. Ce sont pour moi des choses fondamentales si je veux comprendre la musique de l'époque. Le passage du « temps qui n'appartient qu'à Dieu » au temps mesuré qui va permettre à l'homme moderne d'exercer sa domination sur tout ce qui est vivant change tout dans l'approche de la musique comme dans celle de toutes les autres valeurs sociales.

Aujourd'hui, sur la planète, on s'aperçoit que d'autres peuples, en Afrique ou en Asie, fonctionnent dans une autre notion du temps ; on a du mal à s'imaginer ce que ça pouvait être ainsi au Moyen Âge. Aujourd'hui, par exemple, quand on habite dans un village, on a une église dont la cloche sonne régulièrement, alignée sur le temps universel. Avant, quand l'Angélus sonnait, ce n'était jamais exactement à la même heure.



C Deslignes jouant un clavichordum  
réalisé par J.C. Monzani - © Ed. Lugdivine

*Vous avez récemment enregistré certaines pièces sur des claviers à cordes, comme le clavicitherium ou le clavicimbalum. Vous l'aviez envisagé auparavant ?*

- C'est vrai que c'est une expérience... Je n'avais pas eu l'occasion auparavant car ce n'est quand même que depuis peu qu'on trouve de tels instruments. Il y a dans les divers claviers du Moyen Âge une grande richesse de timbres. Et c'est bien de pouvoir proposer la découverte des claviers médiévaux, trop peu connus. Peu de personnes savent que tous les instruments à clavier étaient déjà présents au XV<sup>ème</sup> siècle : clavecin, virginal, épinette, clavicorde, clavicitherium. Ces instruments me plaisent beaucoup, en particulier le clavicitherium de Matthias Griewisch que j'ai la chance de jouer au sein de l'ensemble *Le Voir Dit*, à Reims. J'aime bien jouer les pièces du *Codex Faenza*, ou mes propres arrangements, mais cela reste exceptionnel, comme pour la réalisation du *Them'Axe7* et du *MédiévalKit* pour les éditions Lugdivine<sup>17</sup>. Mon instrument de prédilection reste l'orgue portable.

*Venons en à l'enseignement... ou plutôt à la transmission !*

- J'ai enseigné assez jeune! De 20 à 23 ans, j'ai enseigné la flûte à bec en Suisse, mais j'ai très vite arrêté parce que je pensais enseigner très mal. En plus, je n'aime pas les écoles... Je penche plutôt pour un enseignement libre, une découverte en autodidacte. C'est sans doute pour ça que le fait de découvrir un instrument où il n'y a pas de professeurs m'a passionné, parce que c'est une attitude très médiévale d'autodidacte qui va s'inspirer à différentes sources : on apprend par soi-même, on crée soi-même sa propre technique et son propre langage, adaptés à son instrument. Et maintenant, quand j'enseigne, j'estime qu'il est parfaitement ridicule de vouloir enseigner ma manière de jouer : je vais conseiller l'élève sur des points de base, puis lui donner envie de développer un jeu personnel. Ça me paraît plus intéressant que de créer une « Ecole » ou d'élaborer une méthode. Je suis complètement anti-méthode. Il faut une expérimentation, une démarche très personnelle. Moi, si j'ai envie de jouer comme je le fais, c'est pour des raisons qui sont profondément les miennes. Et quelqu'un qui copierait mon jeu, je trouverais ça dommage pour lui ! Pourtant, c'est vrai que je me suis inspiré de modèles ! Astor Piazzolla par exemple ! Et j'exagérais ! Mais ça a été un point de départ, et j'ai peu à peu développé un jeu spécifique en fonction de ma sensibilité et de ma propre vision du monde. Je trouve que ce qui est vraiment important, c'est l'improvisation. Assurer son instrument à travers l'improvisation libre, aller chercher au fond de soi-même la créativité et des choses très personnelles. A la flûte à bec, j'avais des méthodes, et il fallait que j'enseigne selon des méthodes.

C'est pourquoi j'ai laissé tomber l'enseignement pour ne faire que des concerts. Et je pense que ce n'est qu'aujourd'hui, arrivé à 40 ans, que je me sens capable de transmettre un enseignement, tant sur l'organetto que, plus largement, sur l'improvisation et la musique médiévale. Il y a bien sûr un problème de subsistance : quand on sort d'une école, à 25 ans, on est tout de suite en situation d'enseigner. Pour ma part, j'estime qu'on n'en est pas capable. Mais il faut gagner sa vie, et comme il y a peu de gens de haut niveau qui peuvent vivre uniquement de concerts, on se reporte sur l'enseignement, qu'on fait du mieux qu'on peut. Mais on n'a pas assez accumulé les expériences pour réellement se dire « je peux transmettre ! ». Reproduire des schémas est parfaitement stérile! Pour transmettre, il faut avoir quelque chose à transmettre. Il faut d'abord se remplir! Quand on a des élèves, il ne faut pas faire d'erreurs. Il faut être sûr de soi et être capable de leurs donner les impulsions justes, qui leur permettront de se révéler et de s'affirmer en tirant le meilleur d'eux-même. Ceci dit, il y a des très bons profs qui ont enseigné très tôt. Et qui se sont améliorés ! Mais ils sont très rares.

---

17 Enregistrement dans le cadre de Them'Axe7 – Instruments et musiques du Moyen Âge – Ed. Lugdivine - 2008

*C'est pourquoi vous ne faites des Master classes que depuis peu ?*

- C'est bien distinct du stage ! Un stage, comme je l'entends, ça doit être le plus complet possible. On peut, sans contrainte, chanter, danser, apprendre un instrument, faire du théâtre et monter un spectacle complet ! Et y mêler tous les niveaux, tous les âges. C'est ce que je fais au stage d'été de Saint-Bris<sup>18</sup> depuis 1997 !

Mais je ne pouvais pas donner là un enseignement spécifique sur un thème, un compositeur, ou sur une pratique musicale. Ça je peux le faire aujourd'hui, après 25 disques, un tas de concerts, de stages, avec un élève seul ou un petit groupe. Ce sont bien sûr là des gens d'un certain niveau, des professeurs, des professionnels. Ça, aujourd'hui, je m'en sens capable car j'y vois beaucoup plus clair.

Classe de maître ! Je pense maintenant avoir une certaine maîtrise, mais seulement maintenant. Il y a dix ans, j'expérimentais encore, et j'avais du mal à transmettre ; aujourd'hui, j'ai des choses qui se font immédiatement.

Moi-même, à 20 ans, j'ai pu profiter de l'enseignement de maîtres qui avaient alors 40 ans. Il y avait une fluidité, une évidence quand ils me transmettaient quelque chose, et aussi un contact facile. C'est ça qui fait avancer un étudiant. Non seulement par rapport à un instrument, mais par rapport à son attitude de musicien.

*Et comment envisagez-vous ces Master classes ?*

- Avant tout, c'est pour apprendre comment jouer en soliste, quel que soit l'instrument, dans des répertoires variés. On fonctionne par période ou musicien : Machault, Landini, Dufay ou même l'*Ecole Notre-Dame*. Le but est d'apprendre à diminuer, à jouer ensemble, à s'accompagner si on souhaite chanter en même temps. L'an passé, j'ai fait travailler une claviériste sur le clavecin médiéval : elle a travaillé des diminutions sur Machault. Mais je peux autant guider un luthiste, un vièliste...

On m'avait demandé à Belfort une *Master class* sur l'improvisation, et là j'avais essayé de formuler l'existence des différentes musiques dans les différents ordres de la société féodale, ainsi que leur évolution. J'avais réussi à conceptualiser cette évolution. Pour chaque catégorie, j'avais défini la musique fonctionnelle (par exemple le chant de travail), la musique rituelle (par exemple la danse du jaloux), et la transgression. Avec l'idée que c'est en transgressant l'usuel et le rituel qu'on parvenait au « Beau » ! par l'invention et la création. Par exemple, une chanson de troubadour, ça va être une transgression de l'usuel ou du rituel pour devenir une oeuvre en soi, et donner peu à peu une oeuvre écrite qui n'est plus ni usuelle ni rituelle, qui relève du domaine de l'invention, de la création et de la Beauté qui... ne « sert à rien » ! On n'est plus dans le cor de Roland au rôle signalétique, ou dans une danse qui a un rôle rituel, comme de faire tomber la pluie... ou celle par exemple du Jaloux dans la « reine d'avril ». Un rondeau de Machault, ce n'est plus pour être dansé, c'est vraiment de la création... pure ! Oui ! Quand je dis qu'elle ne sert à rien, c'est un peu exagéré... parce qu'elle sert... Elle interpelle, provoque des émotions, fait réfléchir... mais elle ne sert pas directement à une tâche. On entre là dans le domaine de la sensibilité et de l'abstraction.

*Ces dernières années, vous donnez de plus en plus de place à la danse. Comment y êtes-vous venu ? Vous portiez déjà un intérêt envers la danse traditionnelle, ou une autre forme de danse ?*

---

18 Saint-Bris-le-Vineux – Yonne (89)

- En fait, je n'avais que très peu dansé. Ça a commencé lorsque j'étudiais à la *Schola*. J'avais une amie, Veronique Daniels<sup>19</sup>, qui faisait danser un groupe d'amateurs toutes les semaines. Elle nous faisait danser les danses italiennes du XV<sup>ème</sup> siècle, mais aussi les danses Renaissance, les *Country dances*... Et à la Schola, pendant un semestre, on a eu un cours sur les danses du XV<sup>ème</sup>. Ça me plaisait bien ! Mais c'est tout ; j'avais bien envisagé pour mon concert de diplôme de faire danser mais... finalement, ça n'avait intéressé personne. Et, en 1996, j'étais chez Bernard Revel<sup>20</sup>, à Strasbourg, et il cherchait en vain quelqu'un qui pourrait faire une conférence sur la danse au Moyen Âge. Il avait organisé tout un programme sur la danse médiévale pour le Festival de Saint-Chartier : spectacle, animations, conférence ... et finalement, il se retrouvait sans conférencier et animateur... et pour cause, car très peu de personnes y connaissaient quelque chose. Et on ignorait tout alors des travaux de Catherine Ingrassia et d'une ou deux autres personnes... Embêté, il s'est retourné vers moi et m'a demandé : « tu ne pourrais pas me dépanner ? » C'est vrai que je m'y étais intéressé, que j'avais quelques connaissances sur la danse au XV<sup>e</sup>. Et j'ai accepté ! J'ai fait le dépannage ! Mais j'aime énormément les défis, les aventures... Aller là où la main de l'homme n'a jamais mis les pieds ! Mais j'ai du faire beaucoup de recherches. J'ai fait mes premières restitutions sur *Stella splendens*, *Petits riens*, *Mariam matrem*... et il se trouve que ça a bien fonctionné. Ca s'est prolongé par un premier stage. Ensuite, il y a eu des compagnies de reconstitution allemandes et tchèques qui m'ont invité à Prague. Puis j'ai continué dans des écoles primaires... et ça m'a permis, de stage en stage, de refaire plusieurs danses. C'était de la recherche aussitôt appliquée, où on voyait ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas. Parfois, il y avait des stagiaires qui me demandaient une chorégraphie sur un morceau précis, et je le faisais. Depuis l'an 2000, j'organise un stage de printemps à Saint-Bris-le-Vineux, consacré à la danse. Il attirait peu, mais depuis trois ans, ça a changé et ça attire maintenant beaucoup plus de monde. Et depuis qu'on a sorti *La danse médiévale*<sup>21</sup>, Catherine Ingrassia comme moi avons beaucoup plus de propositions. Avant, c'était un ou deux déplacements par an. Le fait d'avoir maintenant la publication a accéléré les choses.

*Pourtant Catherine Ingrassia avait un diplôme universitaire*<sup>22</sup>.

- Oui, mais ça faisait justement un peu peur. Maintenant, dès qu'on voit la publication et sa pratique, ça fait autorité, ça paraît sérieux... Ça amène aussi des critiques...

*Jongleur, bateleur, musicien, transmetteur... Spécialiste en communication aussi ?*

- Si on veut ! C'est vrai que j'ai fait ma page *Myspace*<sup>23</sup> tout seul ! Mais j'envisage la création d'un site, et ce n'est pas moi qui vais le faire ! Et puis, maintenant, j'ai un associé qui est très efficace pour la communication !!!

Quand je suis revenu en France en 1995, je me suis trouvé seul, et j'ai proposé mes services, seul ! Je fais moi-même devis, dossiers, parce que je le fais depuis longtemps. Pendant dix ans, je me suis occupé d'un ensemble avec un autre associé, puis tout seul... et c'est lourd ! Mais dans notre créneau médiéval, on n'y coupe pas car on n'a pas de manager.

19 Ancienne élève de la *Schola cantorum basilienensis*, et aujourd'hui professeur de notation et de danse renaissance dans cette même institution, spécialisée dans les danses du XVe au XVIIe siècle.

20 Musicien polyvalent, auteur, compositeur et interprète, Bernard Revel a nime en particulier l'*Ensemble Convivencia*

21 <http://ladansemiedievale.free.fr/>

22 Thèse de Doctorat en histoire de l'art soutenue en 1991 par Catherine Ingrassia à Paris I - Panthéon-Sorbonne : "Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Age. Recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale".

23 <http://www.myspace.com/christophedeslignes>



Christophe Deslignes animant un stage de danse  
Sulniac – octobre 2009 - © A. Maillet

Il faut avoir un soutien un peu conséquent pour avoir un administrateur. Mais moi, je déteste autant les administrations que les écoles ! Et je ne pourrais pas supporter de gérer des fonds publics. J'ai envie de rester auto-entrepreneur, de rester libre et indépendant. Ce que j'aime bien dans notre projet sur la danse médiévale, c'est qu'on est trois associés. Nous sommes des personnes libres et indépendantes et nous nous associons sur un projet. Et c'est extraordinaire ! La création d'un fascicule comme ça, c'est fantastique, surtout parce que l'on collabore avec des personnes avec lesquelles on s'entend bien. Maintenant, avoir un administrateur... Non ! C'est vrai que je suis avant tout soliste. Et c'est vrai que quand on est musicien, on n'est pas fait pour se vendre. Moi, je ne me suis jamais vendu. J'ai proposé des prestations, des services, j'ai fait des projets, j'ai eu des idées, des inspirations, mais je n'ai jamais fait de vente... Et le côté *business* ne m'intéresse absolument pas... Ce qui est intéressant, c'est la création. Je fais plein de choses qui ne se vendent pas mais qui me tiennent à coeur. Bien sûr, quand je propose un concert, c'est payant ; mais il m'arrive de jouer « au chapeau » ou aux entrées, en complément d'un autre engagement. J'ai beaucoup aimé jouer dans la rue par exemple. C'est extraordinaire ! Alors bien sûr, comme ça, on ne gagne pas grand chose. Mais c'est une expérience.

*Pendant dix ans, vous avez animé l'ensemble Millenarium...*

- On a fait six enregistrements, sur des beaux projets, avec une belle collaboration avec Jérôme Lejeune et *Ricercar*<sup>24</sup>, mais c'est là où j'ai vu la limite de l'ensemble musical constitué... Quand on a une collaboration comme celle-là, en collectif, sans chef, entre artistes qui discutent des choix artistiques, c'est passionnant ! Mais ça a des limites. Parce que soit on est très organisé, et on se répartit les tâches... comme par exemple le *Loeckie Stardust Quartet*<sup>25</sup> : chaque semaine, un des 4 musiciens prend un ou deux jours pour faire l'adminis-

24 Label belge se consacrant aux répertoires anciens. Jérôme Lejeune en est le directeur artistique.  
<http://www.ricercar.be>

25 Amsterdam *Loeckie Stardust Quartet* : quatuor de flûtes à bec néerlandais, considéré comme un des meilleurs au monde.

tration, trouver les concerts... C'était vraiment un collectif à quatre, autogéré, mais très organisé. Soit on accepte les soutiens des institutions, on prend un administrateur, une chargée de diffusion et on devient une machine à faire des concerts. Ce qui était intéressant dans *Millenarium*, c'était l'aventure humaine et musicale. Donner une autre vision de cette musique. On a quand même mené des gros projets, comme les deux derniers enregistrements sur la *Messe des fous* et le *Livre vermeil*, mais c'est difficile à gérer. Et puis, c'est malheureux à dire par rapport à l'industrie discographique, mais quand on a des idées ou des envies, on se rend compte qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même. L'auto-production, c'est vraiment le mieux. J'en reviens à « *La danse médiévale* » : le fait de pouvoir être les seuls maîtres à bord, auto-producteurs, et de se répartir tous les bénéfices du produit, c'est beaucoup plus intéressant que n'importe quelle collaboration avec un label... à tous les niveaux ! Tant pour nous, petits artistes faisant de la musique médiévale, que pour des artistes ayant signé pour de grands labels !

*J'y mettrais peut-être une limite : je constate que depuis deux-trois ans, de tous les cds auto-produits ou produits par des éditeurs indépendants, pas un seul n'a été commenté par la presse spécialisée, alors que les « critiques » de certains enregistrements sont publiés au moment même de leur sortie ! Et les artistes invités aussitôt sur France musique !*

- Moi ça ne me dérange pas trop ! Et c'est à voir... Les derniers enregistrements que j'ai faits n'ont pas été commentés ! Mais à quoi bon ! Ils se vendent ! Je trouve cela dommage que les gens ne s'informent que par *France Musique* ou *Télérama* ! C'est de la pseudo-culture prémâchée ! Je préfère découvrir un artiste dans la rue, dans un festival ou parce qu'un ami me l'a fait découvrir sur un CD que par une récompense dans une revue. Je n'ai jamais lu un article concernant les Cds que j'ai faits comme *leader*, *co-leader* ou simple *side-man* qui soit intéressant. Ces histoires de récompenses, ça m'indiffère complètement. Autant au début de ma carrière, j'appréciais. Mais c'est vrai que j'ai très tôt été vacciné parce qu'avec *Mala Punica*, on a tout rafflé ! Je sais ce que c'est d'avoir les récompenses et d'être invité parce qu'on est le groupe qui a reçu toutes les récompenses. Et je trouve cela absolument lamentable. Cela n'a aucun sens. Je ne fais pas de la musique pour être le meilleur en gagnant des récompenses ! Il ne faut pas mélanger l'Art et l'élection de Miss France ou la Coupe du Monde de Football !

Mais je n'ai jamais joué avec *Mala punica* pour les récompenses ! C'était un projet extrêmement intéressant, avec de très grands musiciens avec une sensibilité remarquable ; très exigeants ; qui répétaient beaucoup pour élaborer chaque programme, et c'est ça qui m'intéressait. Ensuite, quand j'ai commencé à faire une carrière solo, je pensais que c'était important d'être critiqué positivement, d'avoir des récompenses, parce que je trouvais cela encourageant, mais j'y ai vite trouvé des limites parce que d'une part ça devient vite du *business*, et alors ça devient vite n'importe quoi ! Des gens ne sont invités que parce qu'ils ont des récompenses, et ils peuvent faire n'importe quoi sur scène, ça passera toujours. D'autre part, par rapport à certains de mes enregistrements qui ont été récompensés ; quand j'ai lu les articles de critiques, ils étaient vraiment très mauvais. Et j'avais presque honte d'avoir eu cette récompense. Elle n'était finalement pas grand chose et elle permettait seulement à un label de vendre un petit peu plus. Aujourd'hui, je trouve vraiment plus intéressant une circulation parallèle, de bouche à oreille, ou bien par internet. Je préfère largement participer à une contre-culture, à un mouvement d'avant-garde et créer des oeuvres surprenantes que d'être un artiste à succès ! Je suis complètement pour la libre circulation de ma musique et la libre opinion des auditeurs, par le téléchargement musical gratuit ou payant. Les gens vont sur des



sites écouter de la musique ; si ça les intéresse, ils payent et ils se font leur compilation. C'est ce que j'ai toujours fait depuis que je suis enfant, que ce soit pour du médiéval ou pour toute autre musique. Et là, on n'a plus besoin de label, de commentaires ou de critiques... Ça fait très longtemps que je n'ai lu une critique qui me donne envie d'écouter un enregistrement... La critique est de toute façon d'une totale subjectivité, et on perçoit différemment à chaque moment de sa vie. L'artiste doit être complètement en dehors de tout jugement de valeur. On ne peut pas dire d'une oeuvre d'art, quelle qu'elle soit : « c'est bon ou c'est mauvais ». On peut dire « je comprends » ou « je ne comprends pas » ou « ce que je trouve intéressant, c'est ça... » On n'aime pas l'artichaut et on ne sait pas pourquoi ! Mais c'est de l'artichaut. On a une aversion pour lui parce que, dans son enfance, on a été traumatisé parce qu'on a été contraint d'en manger... L'art agit au delà des questions de goûts et des commentaires de la critique. De toute façon, quelqu'un qui écoute de la musique doit avant tout ressentir quelque chose, il doit être interpellé, et ensuite il doit se faire une opinion par lui-même et ne jamais se fier aux critiques ! Mais être largement diffusé n'est pas le plus intéressant. Le plus intéressant pour moi, c'est de produire, puis de toucher qui que ce soit... il y a des gens qui ne comprennent pas pourquoi je continue de jouer parfois pour 4 ou 5 personnes. Pourquoi je continue de faire le concert du stage de Saint-Bris alors qu'on n'a jamais dépassé 50 ou 60 personnes dans le public. Mais je trouve que ce qui est intéressant, c'est justement, là où il n'y a rien, de proposer quelque chose. Avoir 12 ou 150 personnes, c'est pareil ! Ça me fait bien sûr plaisir quand il y a 300 personnes, ou même 1500 comme avec *Mala Punica* à Berlin. Mais s'il y en a 30, ce sont 30 personnes qui ont eu envie, et c'est tant mieux ! Alors bien sûr, si on veut faire beaucoup d'argent, on peut faire des calculs : on peut faire ce qu'on veut après... Mais dans le *business*, il n'y a pas d'amis et on se comporte « en tueurs » ! on marche sur tout le monde ! Ce *business*, c'est de l'industrie ! Moi je préfère rester un artisan ! Et ce que j'apprécie dans l'auto-production, c'est que je suis seul responsable et, au final, tout me revient ! C'est plus confidentiel, mais on a la satisfaction de réussir par soi-même. Et si on se plante, c'est soit qu'on a été mauvais, soit que ce qu'on a proposé n'arrive pas au bon moment pour ceux qui le reçoivent, et on doit en tirer seul les leçons. Ce n'est pas parce qu'on a eu une mauvaise critique. Je trouve cela dommage de gâcher un talent en se perdant dans la recherche de la notoriété, de l'argent et de la gloire. L'industrie musicale n'est là que pour profiter des artistes et les utiliser. Très peu d'artistes réussissent à faire une carrière à succès en toute intégrité. Pour moi, il faut se tenir à l'écart du grand cirque médiatique et des compromissions liées à l'argent. Enregistrer des disques, avoir des récompenses et passer à la radio n'est pas le plus important. Le plus important c'est le spectacle, c'est aller à la rencontre du public, c'est l'interpeller et l'émouvoir.

*Vous avez récemment sorti un Cd consacré à la musique suédoise.....*

- C'est le résultat d'une belle rencontre avec la chanteuse suédoise Susanne Rosenberg. C'est Todd Garfinkle de *MA- Recordings* qui nous a réunis. Nous avons échangé nos musiques, traditionnelles suédoises et françaises médiévales et donné libre cours à notre inspiration. Nous avons improvisé à micros ouverts. Cela a donné un très beau disque : *Out of Time and Country*<sup>26</sup> - *Au delà de l'espace et du temps*.

---

26 <http://www.myspace.com/outoftimeandcountry>

*Vous consacrez-vous uniquement aux répertoires médiévaux et à l'improvisation qui y est liée ?*

- Non. Si j'ai une réelle passion pour l'époque médiévale et pour ses différentes musiques, qui sont ma nourriture et une inépuisable source d'inspiration, je reste très attaché à la musique de mon temps, et en particulier à l'improvisation. Lorsque j'avais 16 ans je voulais participer au mouvement d'avant-garde en composant de la musique influencée par Boulez, Berio, Stockhausen. Etudier et jouer les musiques du Moyen Âge m'a permis de redécouvrir l'improvisation. Et si j'aime improviser en musique médiévale, j'aime aussi improviser dans mon style à moi, moderne, ouvert à toutes les formes de musiques du monde. Je considère l'orgue portatif avant tout comme un instrument moderne. Si j'ai l'impression de l'avoir tiré des oubliettes, ce n'est pas uniquement pour faire redécouvrir la musique qui correspond à son existence historique. C'est aussi pour créer une musique vivante qui correspond à mes aspirations d'homme moderne. J'aime beaucoup participer à des projets de musiques du monde, de musiques de fusion, avec des musiciens de jazz, de rock, de musique indienne, mais aussi avec ceux qui font de l'électro. J'aime créer dans l'instant, être inspiré par d'autres musiques. Et c'est aujourd'hui une grande chance pour un musicien occidental de pouvoir rencontrer facilement d'autres cultures musicales. Il n'y a plus que la musique classique écrite, ancienne ou moderne qui règne, avec tout l'immobilisme que cela peut comporter. La musique est vivante, mondiale, universelle. En ce moment, j'élabore aussi des compositions très modernes sur des poèmes que j'ai écrits, avec un musicien qui ne compose que sur des machines. Mais nous intégrons aussi des instruments acoustiques, en improvisation. C'est un projet passionnant. Je collabore aussi avec des vidéastes sur des projets de créations. Je reste très ouvert car j'ai l'intime conviction qu'on peut aller chercher dans le passé des éléments oubliés pour créer, dans un monde sans frontières, la musique du futur.