

Joëlle Léandre : la virtuosité au service de la transversalité musicale

Sophie M. Stévançe*

Née à Aix-en-Provence en 1951, Joëlle Léandre, contrebassiste de formation puis improvisatrice et vocaliste, est l'une des figures incontournables de la scène musicale internationale. Ses multiples talents, qui partent de la composition à l'interprétation virtuose de son instrument, sont salués tant par les critiques et programmateurs que par le public. C'est par l'apprentissage du piano, entre neuf et quatorze ans, que la jeune artiste rencontre son instrument, la contrebasse, pour finalement ne plus le quitter. « C'est l'accordeur du piano qui a parlé aux parents d'une classe de contrebasse qui s'ouvrait au conservatoire d'Aix-en-Provence. Hasard ? Chance ? Il fallait bien trouver des élèves pour cet instrument ! », se remémore la musicienne avec la pointe d'ironie qui la caractérise¹. Sous les encouragements de son professeur Pierre Delescluse, Joëlle Léandre entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1969. Elle y remporte très vite un Premier Prix de contrebasse. Une bourse du *Center for Creative and Performing Arts* (State University of New York, Buffalo) lui est octroyée en 1976. Sur le sol américain, entre galeries d'art et club de jazz, performances et concerts *underground*, la musicienne peut librement éprouver la musique de Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff et surtout celle de John Cage. L'enseignement du maître de la musique expérimentale pousse la jeune passionnée à *écouter le monde* : « Laisser le son être ce qu'il est [...]. Il m'a ouverte à une infinité de possibles que je continue à explorer aujourd'hui »². Tel un père spirituel, Cage et sa pensée ne la quitteront désormais plus. L'inspiration de Joëlle Léandre puise également à la source de la musique européenne : Béla Bartók, Claude Debussy, Erik Satie, Edgar Varèse, Iannis Xenakis, plus spécialement Giacinto Scelsi, qu'elle rencontre à Rome, en 1978. De retour de Buffalo, la musicienne reçoit dès la première écoute le choc d'*Okanagon* (pour harpe, contrebasse amplifiée et tam-tam, 1968) du compositeur italien. Se tissent entre eux des liens d'une amitié indéfectible et de remarquables interprétations de la part de Joëlle Léandre pour les redoutables pièces que Scelsi dédie à son instrument (*Le réveil profond*, pour contrebasse solo, 1977)³.

Une brillante formation académique mène la musicienne confirmée à participer à des ensembles reconnus, comme l'Itinéraire, 2e2m ou l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez. Jamais elle ne se confine dans une seule identité musicale : de la danse au théâtre en passant par la poésie⁴ et la performance artistique, son activité de créatrice, d'instrumentiste, d'improvisatrice ou de vocaliste, tant en solo qu'en collectif, l'entraîne vers les scènes les plus prestigieuses de l'art musical. En plus de sa mission d'exploration, l'artiste poursuit des objectifs pédagogiques précis et transmet son savoir et sa technique lors de stages, de *master class*, de séances scolaires ou de concerts jeunes publics. En 1994, elle entre en résidence à la Deutscher Akademischer Austauschdienst, à Berlin, puis à L'Arsenal de Metz, entre 1997 et 1998. Elle y enseigne et se produit avec tout un pan de l'improvisation musicale (Anthony Braxton, Steve Lacy, Georges Lewis, Evan Parker, Irène Schweizer, Eric Watson, Carlos Zingaro ou John Zorn). De septembre à décembre 2002, Léandre est à la tête des classes de composition et d'improvisation du Mills College (Oakland, Californie), qui lui confie, en 2004, la chaire Darius-Milhaud. Depuis, Joëlle Léandre parcourt le monde et diffuse sa musique autant que celle de ceux qui font vivre son instrument dans les plus importants festivals de jazz, de musiques improvisées ou « actuelles » (*Festival international de musique actuelle de Victoriaville*, Québec, Canada, en 1988 et 2003). La musicienne a également créé son propre quatuor instrumental (*Joëlle Léandre Project*) et compte à son actif une volumineuse discographie de plus de soixante-dix documents⁵ ; on peut notamment y apprécier sa collaboration avec les plus grands improvisateurs de notre époque.

*Docteur en musicologie, Université de Rouen

¹ LÉANDRE, Joëlle, « Basse tension », entretien avec Philippe Robert, *Les Inrockuptibles*, n° 294, juin 2001, p. 56.

² *Ibid.*

³ SCELSEI, Giacinto, « Le réveil profond », *Nuits*, cycle II, Paris, Salabert, 1972.

⁴ LÉANDRE, Joëlle, *Caraque*, Marseille, Éditions Spectres Familiars, 1993.

⁵ MARTINELLI, Francesco, *Joëlle Léandre : Discographie*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2002, pp. 7-94.

L'artiste aux facettes musicales très diverses tient une place étonnante dans la composition et l'interprétation d'aujourd'hui. En plus de ses grands talents de contrebassiste, Joëlle Léandre témoigne d'un éclectisme éclaté et éclatant où le savant et le populaire se côtoient de manière insolente pour former une nouvelle culture musicale, sise à la croisée des chemins. Est-il possible de définir ce nouveau signifiant musical, supposé être déchargé du poids des esthétiques imposées, au regard de la pratique musicale de Joëlle Léandre ? Sous quelles formes se manifeste-t-il dans l'œuvre et la technique instrumentale de la musicienne ? Si l'artiste s'inspire librement des acquis de l'histoire qu'elle mêle savamment à ceux d'aujourd'hui, l'improvisation qui résulte souvent de sa production peut-elle, à elle seule, engendrer la virtuosité ? Celle-ci n'est-elle pas également, ou surtout, le résultat d'une expression *intellectuelle* autant qu'un investissement *corporel* ? D'emblée, quels sont les impacts de telles directions, d'une telle virtuosité sur la contrebasse, son instrument de prédilection, jusqu'ici trop souvent reléguée au modeste rôle de support rythmique et harmonique de l'orchestre ?

Une identité musicale originale

D'hier comme d'aujourd'hui, les musiques répondent à la complexité du sens de l'existence par la diffusion et la réception des énergies du son. Pourtant, lorsqu'il est question de musiques, le débat est généralement orienté vers ce qui les divise et sur les querelles qui animent les différentes écoles. Or les traits communs qui peuvent exister entre les chapelles et celles qui se confondent avec la culture dite « de masse » sont souvent ignorés. Entre la musique savante écrite, nécessitant l'apprentissage des conventions musicales et des bases théoriques qui, par l'écriture, justifie d'un savoir-faire et se pérennise, et la musique populaire orale, se transmettant de génération en génération sans pour autant avoir d'histoire ni jurer d'un avenir⁶, un souffle nouveau apparaît : il se fait chantre de la société, témoin immédiat de l'évolution technologique, rejeton de l'environnement sonore. Ses protagonistes (entre autres John Zorn, Steve Lacy, Joëlle Léandre, Lori Freedman, Laurie Andersen, Christian Marclay ou Paul D. Miller, alias DJ Spooky) justifient à la fois d'une formation institutionnelle, d'une conscience historique et d'une parfaite acclimatation à la situation musicale contemporaine – sa pratique, ses enjeux, son impact et ses dérives. Il faudra alors expliquer cette identité musicale originale à partir des éléments qu'elle assemble ; un objet n'existe, en effet, que lorsqu'il peut être nommé.

À défaut de consensus pour qualifier l'intermédiaire existant entre les deux typologies savantes et populaires, le ministère des Affaires culturelles opte depuis la fin du second millénaire pour l'expression de « musiques actuelles » ; or dans les différentes institutions ou certains ouvrages on parle encore de « musiques nouvelles »⁷ ou de « musiques plurielles »⁸. S'il fallait ici en découdre, on décrirait cette tendance « actuelle » comme abordant une multiplication du nombre de variables dans l'appréhension des musiques savantes, vernaculaires, improvisées et leurs modes à l'échelle planétaire. Elle dégage ainsi des corrélations significatives avec un public assez large par la diffusion discographique. Sans doute apparue au Québec, en 1983⁹, cette nouvelle catégorie musicale s'oppose à la musique contemporaine issue du sérialisme¹⁰ dans ses règles établies une fois pour toutes : parce que les ténors des musiques actuelles, ne pouvant se satisfaire d'une identité musicale en particulier, explorent sans cesse de nouvelles directions.

⁶ On notera que l'apparition des techniques d'enregistrement a considérablement élargi les possibilités d'inscription et d'archivage de la tradition orale, donc sa pérennité. L'enregistrement se charge de fixer définitivement la réalité de ces musiques par un travail *in vivo* des ethnomusicologues (c'est l'ethnographie musicale) au moment où certaines formes musicales (jazz, rock, rap, pop, etc.) n'existent que par cette empreinte de conservation, de diffusion et de prolifération.

⁷ GRABOCZ, Martha (dir.), *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles : musicologie et création*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999.

⁸ LETORT, Bruno, *Musiques plurielles*, Paris, Balland, 1998.

⁹ Cf. OLIVIER, Dominique, « Les 'Musiques Actuelles' », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome I, « Musiques du XX^e siècle », 1/ Turin, G. Einaudi, 2001, 2/ Arles, Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 1335.

¹⁰ *Ibid.*

« J'ai joué pendant vingt ans de la musique classique, contemporaine, lu des centaines de partitions, de structures et de formes complexes [...]. Il faut se foutre des styles, des écoles, des modes, des civilisations même, des études – bien sûr il faut en faire, mais il faut élaguer aussi »¹¹.

Comme la musique savante de tradition pure, ce style musical fonde ses recherches à partir d'une observation et d'une écoute du monde en réfléchissant sur la réception acoustique, la découverte et la théorisation de nouveaux genres, de nouvelles formes, structures et techniques adaptables à la création musicale internationale. Si les musiques actuelles (enregistrées) se diffusent surtout par le disque, garantissant ainsi un nouveau support à la création en sus de la partition, elles demeurent incontrôlables, indépendantes de toute institution ou entreprise commerciale enflées à la productivité et au profit. Elles aspirent originellement à construire une passerelle entre les musiques mais touchent, volontairement ou non, le public-consommateur-nomade (très présent dans les nouveaux lieux de concert : les festivals) sans pour autant correspondre à des *media* de la société post-moderne de consommation à outrance.

Une diffusion massive

Après une formation musicale classique couronnée de succès au Conservatoire national supérieur de Paris, Joëlle Léandre poursuit ses études musicales aux États-Unis et explore d'autres voies. La musicienne traverse les strates des différentes cultures auxquelles elle se confronte et s'entoure de personnalités attachées à des valeurs musicales similaires : la recherche, la découverte, l'observation et l'écoute du son pour lui-même. Son activité plurielle s'organise autour de quatre grands axes : l'interprétation, la composition, l'improvisation et la théâtralité. Sa musique est née d'un mélange d'approches et de genres distincts. Plus qu'une simple juxtaposition ou fusion entre des disparités, son art génère une unité nouvelle. Celle-ci emprunte tant à la tradition musicale savante ou à des connaissances acquises plus récemment et déjà consacrées (musiques atonales, sérielles, dodécaphoniques, aléatoires, silencieuses, concrètes, électroacoustiques, stochastiques, électroniques, spectrales, expérimentales) qu'à des tendances musicales plus actuelles, plus démocratiques, socialement dynamiques et largement diffusées par le marché du disque. De nouvelles pratiques sociales se sont organisées autour de cet objet, à l'instar de la musique occidentale qui a su se constituer autour de la partition et se pérenniser grâce à elle. Sous l'essor des technologies, l'enregistrement sur bande permet de transporter le son à travers l'espace et le temps : la musique n'est plus dépendante de l'interprète en concert dès lors où elle est gravée, archivée. Cette diffusion la rend immortelle, tout comme la page musicale qui a traversé (et traverse encore) les limitations temporelles et géographiques. On objectera l'idée que l'enregistrement fige, dévitalise et insensibilise la musique. Pour autant, n'en est-elle pas moins vivante, présente, voire omniprésente : par la diffusion discographique pléthorique, la musique peut s'apprécier dans les cadres les plus divers.

« Il y aura de plus en plus d'êtres humains. Donc de plus en plus de sortes de musique, et de façons d'aimer la musique, de l'aimer ou de l'utiliser. »¹²

Joëlle Léandre, qui compte à son actif une discographie de plusieurs dizaines de documents, favorise l'enregistrement en public plutôt qu'en studio pour « immortaliser » ses performances au moment même de leur présentation, lors de concerts ou dans les festivals. Pour l'improvisation qui, par définition, n'est pas déposée sur le papier avant son émission, le disque permet, quant à lui, de conserver l'événement musical : il devient la mémoire de la matière sonore non écrite. Fondée sur les mêmes technologies

¹¹ LÉANDRE, Joëlle, « Basse tension », entretien avec Philippe Robert, *Les Inrockuptibles*, op. cit., pp. 56-57.

¹² CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, trad. Daniel Charles, La Souterraine (France), La Main Courante, 2002, p. 27.

électro-acoustiques, la création discographique, reproductible, accessible et transmissible à souhait, garanti à l'improvisation et à l'interprétation (substituée par l'enregistrement, le montage, la gravure) un statut de création musicale à part entière. Depuis plusieurs décennies, la numérisation sonore stabilise donc l'énonciation et l'évolution de la musique écrite. Ainsi, la partition comme l'enregistrement sont des moyens qui ont favorisé la conservation du monde audible et ses interprétations. Cependant, la technologie évoluant, des procédés et dispositifs toujours plus récents deviennent les nouveaux supports de la musique. Si celle-ci est improvisée, donc non écrite, elle est menacée d'extinction. Pour qu'elle puisse être, demain encore, écoutée, il faut rester vigilant et graver sur ces nouvelles résolutions technologiques, au fur et à mesure de leur avancement, les enregistrements désormais « dépassés » de la musique improvisée.

Une poétique compositionnelle transversale

Dans sa démarche originale et somme toute aboutie, Joëlle Léandre semble ne pas délaissier la leçon de John Cage et l'admiration qu'elle porte aux stratégies artistiques de Marcel Duchamp. La musicienne explore le son dans ce qu'il a de plus immédiat et de plus naturel ; c'est aussi l'enseignement de Giacinto Scelsi. Elle le récolte parce qu'il raconte sa propre vie et celles de chacun de ceux qu'il croise. Dans ses compositions, l'artiste transcrit le monde, ses rencontres, ses doutes, ses joies ou ses peines, donnant du sens à chaque instant, chaque silence, chaque respiration, chaque son, chaque énergie. Dans *Taxi* (1986)¹³, par exemple, la créatrice exprime les banalités de la vie d'une contrebassiste lorsque celle-ci emprunte les transports en commun. Elle doit alors faire face aux réactions parfois un peu frustes des chauffeurs de taxi parisiens, entre autres. Dans la partition, une voix (celle de Joëlle Léandre) s'élève : « Qu'est-ce que c'est votre truc, ça doit pas rentrer dans beaucoup de voitures, c'est pas souvent qu'on prend des machins comme ça [...]. C'est un cadavre ? On attrape de gros bras avec ça [...]. fallait apprendre la flûte [...]. En général c'est plutôt les hommes qui jouent ça »¹⁴. Ouverte, irrationnelle et souvent angoissante, la partition de *Taxi*, essentiellement orientée autour de la fascinante, déroutante et encombrante contrebasse, se matérialise dans les méandres et l'expérience quotidienne de la vie. C'est une réponse, une communication affirmative ou négative avec la vie. La compositrice traverse le son, investit le timbre, la matière : « le son, c'est l'individu, toute son écorce, ce par quoi il passe ou doit passer, ses accidents et ses incertitudes, ses gloires et ses chambres où l'on attend, seul et fou d'aimer, de monter sur scène, et de dire »¹⁵. Autobiographique, son œuvre entière est en éternelle construction (*in progress*), en devenir perpétuel. L'interprète est donc invité à « trouver son tempo, ses propres réactions au texte parlé, tout en suivant le jeu de chaque partie musicale »¹⁶.

L'improvisation sera également entendue de cette oreille : pour Joëlle Léandre, c'est un langage qu'il faut utiliser parce qu'il représente la vie elle-même, dans toute sa complexité. Effectivement, on ne cesse d'improviser, donc de composer. Aussi la musicienne se considère-t-elle comme une « improvisatrice qui compose »¹⁷ ; la vie étant un fertilisant à la réflexion pour que jaillisse l'improvisation – la composition. Léandre donne une forme à cette apparente confusion de l'existence en juxtaposant ou superposant des éléments hétéroclites par nature, en établissant des connexions singulières entre ces disparités. Ce qui était imprévisible devient, sous la baguette de la compositrice, structuré. Le temps semble être maîtrisé. On parle alors d'une *virtuosité intellectuelle* lorsque la virtuose rationalise l'existence et la transcende. D'emblée, n'est-ce pas le propre de l'art que de transcender le réel ? L'essence même de la création musicale n'est-elle pas de transcender le réel sonore ? Généreuse, Joëlle Léandre fait de l'écoute de l'autre et du monde son terrain de jeu favori. Elle explore et réinvente

¹³ LÉANDRE, Joëlle, *Taxi*, solo pour contrebasse et voix parlée, Londres, Yorke, 1986 ; LÉANDRE, Joëlle, *Urban Bass*, CD, Label : L'Empreinte Digitale, 1999 (page 4).

¹⁴ Cf. MARTINELLI, Francesco, *Joëlle Léandre : Discographie*, op. cit., pp. 102-103.

¹⁵ LÉANDRE, Joëlle, « Basse tension », entretien avec Philippe Robert, *Les Inrockuptibles*, op. cit., p. 56.

¹⁶ LÉANDRE, Joëlle, *Taxi*, solo pour contrebasse et voix parlée, op. cit., p. 1.

¹⁷ Joëlle Léandre, entretien avec Brian Marley, The University of Sheffield, 2002, <http://www.shef.ac.uk/~ps/efi/fulltext/ftleandre.html> (nous traduisons).

son instrument autant que la musique elle-même. Or, et nous y reviendrons, la vision d'une telle artiste en concert apporte une force musicale décuplée par rapport à une simple écoute sur disque où l'imagination ne suffit plus.

L'interprète virtuose

Compositrice, Joëlle Léandre devient parallèlement l'une des interprètes dédicataire des compositeurs contemporains comme Giacinto Scelsi, Betsy Jolas ou Édith Canat de Chizy. Ses dons de technicienne et de musicienne sont largement reconnus : un doigté souple et tenace, un archet aussi limpide qu'une eau torrentielle, un jeu incandescent, osé et risqué, un bras vélocé et fort pour une virtuosité diabolique. Comme pour désavouer sa formation instrumentale acquise au Conservatoire, la bassiste exploite de manière inhabituelle l'archet plutôt que le *pizzicato*, remettant ainsi en question la fonction traditionnelle gratifiée à son instrument – « refuge des incompetents »¹⁸ – dans les orchestres symphoniques ou de jazz. Cette place d'accompagnateur réservée au contrebassiste encourage la musicienne à reconsidérer son instrument et l'utilisation limitée qui en est faite. De cette recherche perpétuelle et insatiable, Joëlle Léandre développera des modes de jeux insoupçonnés ou jusqu'ici peu utilisés en jazz et en musique « classique ». Il est en ainsi de l'usage de l'archet : elle y recourt avec ardeur alors que la tradition ou le jazz nous ont habitué à entendre la contrebasse comme l'un des supports rythmiques de l'orchestre. Aussi s'agissait-il d'utiliser le *plucking*, consistant à jouer sans archet, en pinçant les cordes avec les doigts pour marquer le rythme avec plus d'insistance et de précision, ou encore en utilisant la technique du *slap* (littéralement « gifle »), notamment traitée en jazz, où la corde est brutalement projetée contre la touche de l'instrument. Jusqu'au XVIII^e siècle également, on remarque que les registres extrêmes étaient la plupart du temps proscrits : « les [notes graves] résonnaient confusément, les [notes aiguës] étaient d'une exécution difficile »¹⁹. Or Joëlle Léandre exploite avec une grande maîtrise toutes les ressources de la contrebasse qu'elle considère comme de réelles qualités ; la musicienne ayant très vite compris que son instrument peut « réaliser des solos qui valent même la peine d'être entendus »²⁰.

C'est sans doute dans ce registre que s'exprime le plus la virtuosité de la technicienne : dans sa propension à « intégrer les techniques traditionnelles aux techniques récentes, et de passer des unes aux autres dans une œuvre avec vélocité »²¹. Mais sa virtuosité se diffuse tout autant par ses talents de musicienne pour décrire les pages musicales ou les idées sonores avec sensibilité et émotion. Ainsi, la virtuosité correspond à l'habileté qu'a l'interprète à démêler les plus grands nœuds d'une œuvre, tous répertoires confondus. Mais si la virtuosité a longtemps été associée au terme de vélocité et à l'idée d'une technique parfaite et édifiante, sa notion s'est élargie au cours du XX^e siècle : de la gestation de la partition à son exécution en passant par sa lecture, la virtuosité s'impose dans la totalité du travail d'une œuvre. On parle également de la virtuosité du compositeur dans son écriture, la force de son émotion ou encore dans l'exploration des vastes potentialités timbriques et expressives de la masse instrumentale. Joëlle Léandre s'est interrogée sur l'ambiguïté de cette expression située entre rationalité, dextérité, agilité, sonorité et sensibilité : « J'ai toujours cru au travail et à la réflexion mais il faut laisser venir les choses », explique-t-elle alors²². Ainsi, dans son désir de réaliser de libres improvisations, la contrebassiste tend à faire progresser la technique de son instrument, stimulant de nouvelles possibilités d'écriture sans cesse liées à la surprise et aux sentiments.

Compositrice de talent, Joëlle Léandre connaît la littérature et la grammaire musicales. Ce talent associé à celui d'interprète lui permet d'imaginer un (nouveau) langage et de le concrétiser ; le compositeur se doit en effet de connaître toutes les ressources de l'instrument pour lequel il compose.

¹⁸ BRUN, Paul, *Histoire des contrebasses à cordes*, Paris, La Flûte de Pan, 1982, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹ ALBÈRA, Philippe, « Introduction aux neuf *Sequenze* de Berio », *Musique en jeu*, n° 1, Paris, Seuil, septembre 1983, p. 91.

²² Joëlle Léandre, « Basse tension », entretien avec Philippe Robert, *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*, p. 56.

C'est aussi pourquoi quelques compositeurs contemporains ont souhaité s'entourer de la virtuose pour goûter sa maîtrise de la contrebasse et ainsi développer les possibilités de la notation, peut-être même de nouvelles formes théâtrales. Dans sa soif de découvertes, d'innovation et de progression, Joëlle Léandre participe à la création d'un véritable répertoire pour son instrument qui, jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, était trop peu considéré dans les formations orchestrales classiques, comme presque mis à l'opprobre. La recherche de virtuosité dans le jeu ferait alors, naturellement, évoluer la technique de l'instrument²³ et apparaître des idées audacieuses, souvent extravagantes et spectaculaires, tant au niveau des positions du jeu (sur le cordier, le chevalet, le sillet haut et bas, l'attache-cordier, la pique, le corps ou le manche de la contrebasse) que de la pression aux types d'attaques de l'archet, obligeant l'interprète à réaliser des gestes inouïs, souvent inattendus. De plus, et spécialement dans le jeu de Joëlle Léandre, on assiste à l'élargissement du potentiel résonnant de la contrebasse, poussé jusqu'à l'exploration des sonorités percussives des deux corps, désormais prolongés l'un par l'autre. On parlera ici d'une *virtuosité corporelle* : cette idée met en scène le corps de l'instrument et celui de l'instrumentiste en rendant compte de leur symbiose. La *virtuosité corporelle* est particulièrement bien illustrée par Alain-Patrick Olivier dans son ouvrage intitulé *Hegel et la musique* : « Dans la virtuosité, l'instrument perd le droit d'être un organe extérieur ; il devient l'organe vivant de l'artiste »²⁴.

Entre musicalité, sonorité et théâtralité

Joëlle Léandre participe au développement de la contrebasse et au dépassement de sa fonction originelle de soutien harmonique (dû à son registre grave) dans un orchestre. Elle démontre que son instrument peut endosser le rôle d'un soliste virtuose à part entière. Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, « l'on [peut] écrire pour la basse seule »²⁵. De grands compositeurs tels que Georges Aperghis, John Cage, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Brian Ferneyhough, Betsy Jolas, Eugene Kurtz, Giacinto Scelsi ou Iannis Xenakis, écriront pour cet instrument. « Plus que d'autres, il est ouvert à toutes sortes d'expériences nouvelles parce qu'il n'a pas de littérature » (Mauricio Kagel)²⁶. Si un répertoire se crée, de nouveaux modes de jeu et d'écriture tendent à apparaître. Partie en quête de découvrir toutes les richesses sonores de la contrebasse, Joëlle Léandre ne s'arrête pas à l'utilisation traditionnelle qui est faite pour tout instrument à archet où le jeu doit essentiellement se dérouler sur les cordes. La musicienne s'emploie à la découverte de nouveaux timbres en explorant le bois de la contrebasse, sa caisse de résonance qui, une fois frappée, produit des effets sonores insolites. Dans toutes ses interprétations, Léandre met à nu sa contrebasse. Ainsi, « la prise de conscience de cette présence corporelle de l'instrument assimile celui-ci au décor scénique »²⁷. De même, le potentiel créatif déployé par les compositeurs contemporains aidant au développement de la contrebasse entend à présent intégrer tout élément susceptible de fournir une dimension acoustique supplémentaire. Après les performances musicales dadaïstes au début du siècle dernier ou la « silencieuse » de John Cage, en 1952, dans laquelle le pianiste virtuose David Tudor se fait le chantre de la partition laissée apparemment pour vide, la présence de l'interprète, son corps, ses expressions physiques, ses gestes ou même sa voix sont définitivement appelés à participer à la trame pour devenir un nouveau paramètre musical. Assister à un concert de Joëlle Léandre permet de profiter de chacun de ces instants éphémères où la musicienne improvise, au gré de la musique, des jeux de jambes et de pieds, de mains et de poings tout en modifiant les expressions de son visage ou en scandant un chant onomatopéique, à l'image de celui jadis dardé par les poètes sonores dadaïstes (la *Ursonate* de Kurt Schwitters, en 1921, ou les expériences de Raoul Hausmann sur la phonétique et la sonorité du mot).

²³ RABBATH, François, *Nouvelle technique de la contrebasse*. Méthode complète et progressive en trois cahiers, Paris, Alphonse-Leduc, 1977.

²⁴ OLIVIER, Alain-Patrick, *Hegel et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 79.

²⁵ LÉANDRE, Joëlle, « Profil : Joëlle Léandre », *La revue de la contrebasse en France*, n° 6, Paris, juin-juillet 1994, p. 6.

²⁶ KAGEL, Mauricio, *Tam-tam*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 135.

²⁷ Brian Ferneyhough, entretien avec Philippe Albèra, « Parcours de l'œuvre », *Contrechamps*, n° 8, Genève, février 1988, p. 29.

Une poésie sonore

Avec *Contrebasse et voix* (1988)²⁸, *Solo Bass* (1990)²⁹ ou *Urban Bass* (1999)³⁰, Joëlle Léandre se met physiquement en scène. En dialoguant inlassablement avec son instrument, la virtuose élargit les rôles de chacun. De plus, elle parvient à instaurer une relation plus forte entre elle et son alter ego en bois aux formes généreuses, voluptueuses, sinueuses. Artiste singulière, l'interprète devient un accessoire apprécié pour ses possibilités sonores et théâtrales. Dans *Macknongam* (pour instrument grave avec voix *non obligato*, 1976)³¹, Scelsi demande à Léandre, la dédicataire de la partition, d'utiliser sa propre voix pour pousser un « cri » (*non obligé* et non dicté sur le support) rauque, profond, mordant, excessif, incisif et vertigineux, *quasi* insupportable pour l'auditeur. Cette qualité d'émission vocale requise pour l'obtention de ce *la* surprenant et saisissant a donné lieu à de longues recherches et tentatives ; la contrebasse devant produire, à la suite de la vocaliste, un son soutenu dans les mêmes sphères. Le compositeur et la musicienne examinent le potentiel symbiotique entre le performer et l'instrument, les deux faisant corps l'un avec l'autre, d'égal à égal, pour produire de nouveaux timbres, rythmes et procédés de notation, d'interprétation, d'exécution. « C'est par la relation extrêmement importante entre le musicien et son instrument que les possibilités techniques peuvent être élargies [...] la relation entre le musicien et son instrument s'avère génératrice de nouvelles modalités d'émission du son qui demandent l'extension de la virtuosité traditionnelle »³². Dans le prolongement du « scat » des *jazzmen*, Joëlle Léandre, intensifie la difficulté en jouant et « chantant » conjointement des phonèmes. C'est l'exploitation du mot en tant que son : une ouverture sur le monde, la vie, l'imagination pour une poésie vivante, bruitiste, sonore, expressive et rythmique qui s'écoute et n'est pas censée être comprise. Juste ressentie.

« Ce sont toutes ces expériences du réel qui m'enrichissent. Et la poésie, en mots, évidemment. Par la lecture d'abord, cet acte qui nous porte, nous colporte, rencontres résonances furtives au détour d'un texte, l'oralité et la matière du langage, et la spontanéité du diseur. La lecture de Gertrude Stein (sa pensée déclinée sur un mode répétitif, m'a marqué de son empreinte), Borges, Michaux, les dadaïstes furent par exemple des voyages extraordinaires. *Pour les Oiseaux* de John Cage a aussi été important pour moi, pour la poésie du son. Je l'ai lu à 20 ans, seule, quand je découvrais par hasard Duchamp. De la pensée brute, dérangement avec cette impression que les réponses aux questions posées venaient d'ailleurs : une ouverture d'une amplitude inouïe m'était dévoilée. »³³

La poésie sonore, telle qu'on la conçoit à partir des années soixante, explore deux voies : l'une est à la recherche d'un langage personnel mais non moins sémantique ; l'autre est totalement abstraite, vocale et primitive parce que construite à partir du matériau phonétique. Elle est ardente, émotive et se situe en deçà de la signification, de la logique. Joëlle Léandre déclame une poésie primitive qui consiste en une conception de la littérature héritée des expériences des grands rhétoriciens sonores du siècle dernier. Elle est inventive, riche en découvertes verbales, sonores, visuelles pour un langage universel. Dénuée de sens, lavée de ses valeurs classiques, la poésie phonétique clamée par la virtuose se dissout dans la phonétique pour dévoiler de nouvelles données : entre jeu et sérieux, ironie et humour, permutation,

²⁸ LÉANDRE, Joëlle, *Contrebasse et voix*, Label : ADDA, 1988, avec les solos *Épisode huitième* (Jolas), *C'est bien la nuit, Le réveil profond* (Scelsi), *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (Cage), *Valentine* (Druckman), *Réflexions* (Léandre), *Naked Angel Face* (Bussotti), *Macknongam* (Scelsi), *A Flower* (Cage), *J'ai tant rêvé* (Kanach).

²⁹ LÉANDRE, Joëlle, *Solo Bass*, Mesostics, 2000.

³⁰ LÉANDRE, Joëlle, *Urban Bass*, *op. cit.*

³¹ SCELISI, Giacinto, *Macknongam*, Paris, Salabert, 1976.

³² STOIANOVA, Ivanka, « Luciano Berio, chemins en musique », *La Revue Musicale*, n° 375-376-377, Paris, Richard Masse, 1985, p. 392.

³³ LÉANDRE, Joëlle, « Poétique », propos recueillis par Bertrand Serra, Paris, 4 mai 2001, <http://www.studiokonstrast.net/jazzhalo/artikels/leandre.html>

pluralisme, combinatoire et signification, la poésie sonore et gestuelle de Joëlle Léandre dévoile ses virtualités existentielles... et exponentielles.

Finalement, l'importance accordée au geste, aux activités expressives, rythmiques, lyriques, théâtrales, vocales et au travail sur le mot dans l'œuvre et l'interprétation de Joëlle Léandre étend la fonction et l'implication de l'instrumentiste. Une nouvelle forme de virtuosité se développe alors. Pour la musicienne, il s'agit de mener simultanément des actions d'expression, de vibration et d'intensité autonomes : jouer de la contrebasse, des mécaniques à la pique en passant par les cordes, tout en parlant, chantant, criant, dansant. Les corps deviennent sonores, tant celui de l'interprète que de l'instrument ; les possibilités traditionnelles de jeu sont à présent dépassées. Joëlle Léandre, virtuose d'une remarquable mobilité, investit son interprétation d'un dialogue perpétuel entre ces différentes sources résonnantes pour exposer d'une manière fulgurante des qualités de son et de jeu inexplorées. Tant par ses solos à la contrebasse que par ses activités d'ensemble (elle affectionne particulièrement les duos)³⁴ où l'utilisation de son corps et de sa voix enrichissent toujours plus cette diversité de timbres exceptionnels, l'artiste poly-expressive offre toute sa lisibilité, toute sa vérité : pureté et limpidité du son héritées d'une formation classique, expressivité du style, du geste, du son vocal et instrumental, sculpture des cordes acérées par un archet affûté subissant des traitements particuliers (gratté, grincé, éraflé, frotté, pincé, percuté ou caressé, effleuré, glissé) pour des attaques virulentes, rongées, profondes ou veloutées. Sise à la frontière de la musique contemporaine, du jazz et de l'improvisation musicale, la virtuosité de Joëlle Léandre est teintée de résonances culturelles multiples. Elle s'appuie sur une grande connaissance de la musique qui dépasse de loin les seuls cadres du domaine savant et du monde populaire pour intégrer la quintessence de ces deux versants antagonistes. Cette remarquable concentration de réseaux constructifs associée à une détermination infrangible à pourchasser le son hors des techniques conventionnelles de jeu portent la virtuosité de la contrebassiste-compositrice-vocaliste au sommet de son art, comblé d'échange, d'alliance, d'écoute, de réceptivité, de virtuosité et, finalement, d'intégrité : « se mettre à nu. Être humain, simplement »³⁵.

³⁴ Cf. les remarquables *Écritures* (LÉANDRE, Joëlle, ZINGARO, Carlos, *Écritures*, pour contrebasse, voix (Léandre) et violon (Zingaro), Paris, Label : In Situ, enregistré à Paris, 29 mai 1990) et *Sur une balançoire* (LÉANDRE, Joëlle, LENOCI, Gianni, *Sur une balançoire*, pour contrebasse, voix (Léandre) et piano (Lenoci), Montréal, Label : Ambiance Magnétiques, 2003).

³⁵ LÉANDRE, Joëlle, « Poétique », propos recueillis par Bertrand Serra, Paris, 4 mai 2001, site Internet cité.

TAXI

Qu'est-ce que c'est votre truc, ça doit pas rentrer dans beaucoup de voitures, c'est pas souvent qu'on prend des machins comme ça, c'est pas un instrument qu'on voit beaucoup. Comment ça s'appelle ça ? C'est un cadavre ? On attrape des gros bras avec ça. J'ai amené des orchestres complets avec des ronds. Au moins quand vous êtes fatiguée... oh ça vaut 3000 balles. Qu'est-ce c'est votre truc, c'est une guitare de poche ? C'est pas un instrument qu'on voit beaucoup, fallait apprendre la flûte; il y a combien de cordes à ça ? On rencontre de tout dans les taxis. Vous allez pouvoir le rentrer, votre cadavre, fichez-le par là, votre truc. En général c'est plutôt les hommes qui jouent ça. C'est votre métier...

Qu'est-ce que c'est votre truc. Qu'est-ce que c'est votre truc, c'est une guitare de poche ? Fallait apprendre la flûte. Ça pèse lourd, quand même ça. Qu'est-ce que c'est comme instrument ? Vous pouvez vous appuyer, ça sert toujours à ça. Un jour, le gars il me donne un tableau on l'attache tout avec mousse avec le vent le tableau est tombé dans la Seine, il valait plusieurs millions. Il est resté dans la Seine... En plein hiver vous croyez pas que j'allais le chercher son truc ! Votre truc, vous y prenez soin pire qu'une mariée. On gratte c'est plus sensuel; mais elle n'aime pas être serrée, cet appareil. Ça y fait mal à ses cordes vocales. On voit plus de violoncelles, de guitares quoi ! Qu'est-ce que c'est votre truc ? C'est une guitare de poche ? Vous tuez votre amant et vous le mettez dedans. C'est mieux dans le coffre, vous la laissez dépasser, les taxis c'est pour les personnes. J'ai amené des millions de valises en pur croco. C'est pas un instrument qu'on voit beaucoup, c'est une guitare de poche / avec des écailles. C'est pas souvent qu'on prend des machins de poche. J'ai amené de tout, des gros bras avec des écailles. C'est pas une guitare qu'on voit beaucoup, ça. Au moins quand vous êtes fatigué, vous tuez votre amant / comme un sac de patates vous la laissez dépasser votre cadavre, pire qu'une mariée. Remarquez on est tous des artistes du moment que, Les objets dans les voitures / Ça pèse lourd ça / Un jour j'ai pris une femme. C'est pas un instrument qu'on voit beaucoup, il faut avoir envie de faire de la musique. Faut avoir envie de faire de la musique. Dans le train ils la balancent comme un sac de patates. Vous ne risquez pas de l'oublier, petit petit souci, grand grand souci. On peut pas jouer tout seul, c'est pas un instrument toujours facile. On est pas assuré pour les objets. J'ai amené de tout les machins, les ronds de chapeau, les trucs un canari dans une cage. Il vous prend pas / Fallait apprendre l'harmonica: TAXI ! Vous ne voul... TAXI ! Vous ... Ne un canari dans une basse il vous prend pas, c'est un animal. Il peut être allergique à la plume. Un jour le gars il me donne une basse, on l'attache avec mousse avec le vent elle est tombée dans la Seine / comment ça s'appelle ça ? C'est un homme de poche. Ça pèse lourd la musique. On attrape des gros bras. Remarquez on est des, TAX ! Cassc, bassiste, qu'est... ce cadavres, des trains, des musiques. Qu'est que c'est taxese... Votre bras, mousse, poche des tableaux. Des mariées des machins !! Instrumentarressiste... machinniste... trucs... des tableaux. Taxi hommi Klos... Crinari... Taxxx...!!! Cadacaada Bassbusguita...Sekftdddlf/D??? seerEifin.