

— université  
— lumière  
— LYON 2

CFMI

CENTRE DE FORMATION  
DES MUSICIENS  
INTERVENANTS

# REVERBE

ARTS - CULTURES - ÉDUCATION — 2026 — # 2



**DOSSIER**

**MUSIQUE ET NATURE**

Nous sommes très heureuses et heureux de vous présenter le deuxième numéro de Réverbe, revue en ligne que nous avons conçue au départ d'une thématique qui puisse nourrir la réflexion autour de la musique vivante dans ce monde et cette époque si particulière que nous traversons. Le thème de la musique et de la nature a été retenu, dans une acception large, entre recherche et imaginaire, création et réflexivité, interaction de l'art et de la nature...

Ces temps de préoccupations autour du changement climatique et du devenir du vivant sur notre planète viennent nous interroger sur notre relation à la nature, à nous-même et à nos pratiques, artistiques entre autres. Le sujet peut, à juste titre, facilement devenir anxigène, aussi nous avons souhaité approcher ces questions de manière ouverte et assez large pour tenter d'aller regarder, autant que faire se peut, au-delà des difficultés, là où chercheuses et chercheurs, actrices et acteurs artistiques, musicaux, culturels, développent recherches et projets, et renouvellent les pratiques de la musique et de la création...

Nous avons donc lancé une invitation à contribuer sur le thème de la musique et de la nature.

Nous voulions interroger les liens et échanges entre celles-ci : la nature, objet d'inspiration ou de figuration, les interactions de l'art et des artistes avec elle, la nature que nous avons la chance d'approcher, de ressentir, de toucher, notre nature intérieure aussi, sensible et pleine d'émotions...

Dans ce numéro, vous découvrirez une réflexion sur le vivant et les interactions de la musique avec la nature et comment la création musicale peut nous faire ressentir ses mouvements profonds. Vous pourrez voyager vers l'Ardèche, parcourir son « Partage des eaux » et éprouver par de très belles images un avant-goût d'un paysage discrètement transformé et vitalisé par des œuvres d'art. Vous y trouverez l'éloge de la fragilité, la nôtre, celle de la nature, illustrées par les créations sensibles et poétiques. Quelques autres contributions viendront vous surprendre et nous l'espérons vous faire rêver.

Ainsi, nous vous proposons un nouveau numéro de la revue Réverbe que nous avons souhaité tout à la fois réflexif, régénérant et porteur d'espoir.

Nous vous souhaitons une bonne lecture et de belles découvertes !



## SOMMAIRE

4  
Carte blanche  
**ÉLOGE DE LA FRAGILITÉ**  
Angélique Cormier

6  
Cultures et territoires  
**LIEUX DE DIFFUSION EN EUROPE :  
RÉINVENTER UN MODÈLE DURABLE ET  
DÉSIRABLE ?**  
Mathilde Sallez

8  
À l'international  
**LA FORCE DU SILENCE –  
ET DE LA MUSIQUE**  
Axel Luft-Landrock

40  
Regards d'étudiant.e.s  
**BERLIN ? GENAU !**  
Journal de voyage des étudiantes et étudiants  
en deuxième année de formation au DUMI

44  
Ressources pédagogiques  
**A LA RENCONTRE DES PASSIONS  
MUSICALES**  
Julia Kallmann

46  
Chroniques de la doc  
**NI MUSES NI GROUPIES &  
FEAR OF A FEMALE PLANET**  
Lysandre Pernette

## 10 Dossier **MUSIQUE ET NATURE**

**BIOPHILIE ET MUSIQUE.  
QUELQUES PISTES**

Makis Solomos

Photoreportage  
**PARTAGE DES EAUX**

Parc naturel régional des Monts d'Ardèche

Entretien  
**BIOPHILIE ET MUSIQUE.  
ENTRETIEN AVEC HILDEGARD  
WESTERKAMP**

Makis Solomos

**REVERBE #2**  
Arts – Cultures – Éducation  
Revue du Centre de Formation des Musiciens Intervenants  
de l'Université Lumière Lyon 2  
[cfmi@univ-lyon2.fr](mailto:cfmi@univ-lyon2.fr) - [www.cfmi-lyon.fr](http://www.cfmi-lyon.fr)

**ISSN**  
2804-634X

**Directrice de publication**  
Isabelle Von Buelzingsloewen, présidente de l'Université Lumière Lyon 2

**Coordination éditoriale**  
Anne Decroly, Marion Orlandi, Lysandre Pernette, Cécile Richard,  
Diakha Sow

**Conception graphique**  
Graphica (J. Bayard & F. Lanz) & Isabelle Rolin, Direction de la  
communication et de l'événementiel, Université Lumière Lyon 2

© CFMI de l'Université Lumière Lyon 2, 2026  
Droits réservés pour tous pays

**Diffusion**  
Les éditions du CFMI

**Reportage photo**  
Parc naturel régional des monts d'Ardèche, J. B. Warluzel et P. Gremen

**Crédits photo**  
Parc naturel régional des monts d'Ardèche,  
J. B. Warluzel et P. Gremen, Angélique Cormier

**Ont contribué à ce numéro**  
Angélique Cormier, Julia Kallmann, Axel Luft-Landrock,  
Lysandre Pernette, Cécile Richard, Mathilde Sallez, Makis Solomos

Avec le soutien de la DRAC Auvergne – Rhône-Alpes

# ÉLOGE DE LA FRAGILITÉ\*

Angélique Cormier

Composition pluridisciplinaire -  
Création et direction de spectacle -  
origami- pédagogie

[www.angeliquecormier.com](http://www.angeliquecormier.com)



\* ÉLOGE DE LA FRAGILITÉ



## ÉLOGE DE LA FRAGILITÉ

Qu'avons-nous fait de la fragilité ?  
Nous l'avons accusée de bien des maux,  
Nous l'avons rendue indésirable  
Nous l'avons limitée et attribuée à des espaces,  
à des âges, à des "états", à des symptômes, à des périodes.

La fragilité est devenue faiblesse.

C'est oublier que la fragilité traverse toute  
notre vie, et que nous la traversons elle-même  
sans cesse. Elle est en-dedans, en-dehors, entre  
nous, avec nous.

Nous voudrions souvent la laisser à quai, à la  
maison, mais nous l'emportons partout avec  
nous, comme un gros sac sur notre dos.

Pourtant, elle est là, partout.

A fleur de peau, au bout des yeux, sur le fil de  
la voix, au cœur de nos silences, à travers nos  
respirations.

Invisible, légère et nécessaire : cessons d'en  
faire un fardeau.

Célébrons-la.

La fragilité est notre force première, notre  
essence même.

C'est elle qui donne un sens à la gravité, au  
temps, aux débuts et aux fins.

C'est elle qui nous permet de créer et de nous  
entendre.

Créateurs, artistes du spectacle vivant, nous  
regardons la fragilité droit dans les yeux.

Elle est notre gouvernail, notre colonne  
vertébrale, notre zénith.

Nous ne faisons que cela : œuvrer  
avec la fragilité, avec l'éphémère, avec  
l'impermanence des choses.

Tout en sachant que les musiques, les mots, les  
dances, les formes que nous faisons apparaître  
au monde disparaissent

en une respiration, nous les exprimons quand  
même. Quand même. Coûte que coûte.

Tout en connaissant cette fragilité, en sachant  
qu'elle est inéluctable, nous lui donnons la  
parole, nous lui donnons toute sa place.

En œuvrant, les artistes invitent chacune  
et chacun à regarder et à écouter toutes les  
fragilités, à cheminer avec, à accueillir la leur  
et celle des autres.

Sans cette écoute, comment pouvons-nous  
réellement nous entendre ?

Artistes, créateurs, notre rôle est, entre autres,  
celui-ci :

Offrir au monde ce qui tient à peine debout, ce  
qui est impensable, ce qui est infime, ce qui est  
infini, ce qui est inouï, ce qui frémit, ce qui est  
invisible.

Écrire, chanter, danser, peindre, sculpter,  
chuchoter, déclamer...

Pourvu que ce soit un éloge de la fragilité.

//

# RÉINVENTER UN MODÈLE DURABLE ET DÉSIRABLE? \*

## LIEUX DE DIFFUSION EN EUROPE



<https://www.periscope-lyon.com/>

Salle de jazz et musiques improvisées, Le PÉRISCOPE travaille depuis quelques années à la redirection écologique de la musique live en Europe. Avec l'aide de partenaires européens de longue date, le lieu expérimente des modèles de diffusion plus artisanaux et défend le rôle clé des lieux de petites jauges qui font vivre leurs territoires.

En 2007, le PÉRISCOPE s'est implanté au cœur du quartier Perrache à Lyon. Conçue et construite par des collectifs d'artistes, la salle s'impose au fil des années comme une scène de musiques libres, un laboratoire artistique et un lieu de convivialité, dédié aux musiques innovantes — jazz, musiques improvisées, musiques du monde, rock, hybrides, électroniques — où le local, le national et l'international dialoguent. Le lieu fait à la fois office de salle de concert, locaux de répétition, bureaux partagés, résidence(s) pour artistes, café culturel et navigue entre diffusion, création et médiation, tout en bénéficiant de la labellisation d'état "SMAC - scènes de musiques actuelles". Depuis 2018, le PÉRISCOPE se développe et s'ouvre à l'Europe à travers divers projets de coopération, qui placent la circulation artistique et les transitions écologiques et sociales au cœur de ses pratiques. En effet, la salle et ses partenaires réfléchissent à la manière dont les lieux et festivals de musique de petites jauges peuvent être acteurs de la transition écologique. Ces questionnements et recherches ont donné lieu aux projets Landscape et Better Live et viennent d'un double constat :

d'une part, les émissions carbone les plus importantes proviennent de la mobilité des artistes et du public (plus ou moins 60% si l'on prend la moyenne des différentes sources). D'autre part, il paraît évident qu'il est nécessaire de soutenir le développement des scènes artistiques, et de maintenir la mobilité des artistes pour leur permettre de pérenniser leurs carrières, ainsi que pour favoriser les échanges, rencontres et découvertes pour assurer une diversité culturelle dans nos salles européennes. La manière de jongler avec ces deux injonctions à priori contradictoires a été longuement réfléchi ; et l'idée est venue d'expérimenter une forme plus logique et cohérente de penser les tournées. En d'autres termes : changer les manières de se déplacer pour pouvoir continuer à le faire. Avec les 11 partenaires de Better Live, des tournées locales d'artistes internationaux sont donc imaginées. Chacun s'attache à créer un réseau de lieux sur son territoire permettant aux musicien·nes venu·es de loin de rester plus longtemps et de se produire plusieurs fois. Connectés les uns aux autres, ces « groupes locaux de programmation » pavent la voie vers des tournées géographiquement cohérentes, à contre-courant des pratiques de l'industrie musicale.



Ce genre de tournée implique un travail de coordination de la part des organisateurs. En temps normal, les structures de production organisent les tournées et les salles se contentent d'accueillir les artistes, chacun a sa place. Dans le cas de Better Live, soit ce sont des salles et festivals d'un territoire qui construisent une programmation commune et organisent les tournées ensemble, soit c'est une salle ou un festival qui programme un groupe et lui trouve d'autres dates dans la région. Dans les deux cas, on se retrouve avec des lieux de diffusion qui déplacent leurs pratiques et mettent les mains dans l'organisation de la tournée. En parallèle de ces expérimentations sur le terrain, un travail est mené pour étudier les données carbone, centraliser les retours d'expérience, et multiplier les entretiens pour en extraire des recommandations. Le projet Landscape a notamment abouti à une large étude sur le déplacement des publics dans les salles de musiques actuelles. Celle-ci explicite la corrélation directe entre taille de la jauge et distance moyenne parcourue par le public pour s'y rendre. Autrement dit : plus un lieu est petit, plus son empreinte carbone par spectateur·ice est réduite. En allant plus loin que les enjeux techniques de décarbonation, la salle lyonnaise appelle à une transformation structurelle faite de déconcentration du secteur du live et de soutien à la culture de proximité. Cela passe par des recommandations à destination des pouvoirs publics, mais pas seulement. Pour capter l'attention de son public sur ces questions et affirmer son engagement, une campagne de communication est menée grâce à un slogan simple pour un engagement fort : "SMALL IS BETTER".



Les partenaires du projet ont à cœur de sensibiliser leur audience, de faire entendre leur message : choisir entre aller voir un concert dans un zénith ou dans une salle de proximité est un choix politique.

Au fil des études et des expérimentations, Le PÉRISCOPE et ses partenaires portent haut et fort la pertinence des petites salles dans l'invention d'un modèle de diffusion durable, car souvent plus ancrées dans leur territoire et plus sobres en carbone. C'est d'ailleurs ce que l'on observe lors de la concrétisation de ces tournées : les artistes ont plus de temps pour animer des ateliers, rencontrer le public, jouer dans des lieux non dédiés de petite jauge, pour découvrir les environs, et parfois même dormir chez l'habitant·e. Ça change de la routine classique : arriver dans une ville, se préparer, jouer, aller à l'hôtel puis repartir. Le public a alors accès à une programmation très diversifiée près de chez soi. C'est par exemple l'occasion de voir des familles ravies d'assister à une représentation d'un flûtiste flamand qui fait de la musique radicale au café d'un village le dimanche après-midi, à l'heure du goûter. Le projet vient alors toucher des questions sociales plus vastes que la redirection écologique du secteur, comme le rôle de la musique dans les liens sociaux et l'attachement à son territoire.

\* RÉINVENTER UN MODÈLE DURABLE ET DÉSIRABLE ?



# LA FORCE DU SILENCE - ET DE LA MUSIQUE\*

Axel Luft-Landrock

Directeur du kindergarten  
Ella Barowski (Berlin)

Lors du voyage pédagogique à Berlin, Axel Luft-Landrock a chaleureusement remercié les étudiantes et étudiants du CFMI pour leur intervention dans la crèche qu'il dirige. Il a exprimé son émotion par un texte engagé, écrit en allemand, dédié à la force de la musique.

Aujourd'hui, je voudrais commencer mes paroles par une pensée de Jana Mallwitz — librement restituée par mes soins.

« L'œuvre 4'33 » de John Cage est un silence composé. Pendant quatre minutes et demie, il ne se passe apparemment rien — et pourtant, tout ce qui se passe durant ces quatre minutes et demie devient partie intégrante de l'art. Partie d'une écoute partagée. Car parfois, c'est justement le silence qui nous ouvre les oreilles — et nous permet d'écouter autrement, ensuite.

Je crois en cette force de l'écoute. Je crois que l'écoute peut transformer une personne — et qu'écouter ensemble peut nous transformer tous. Que cela nous renforce en tant que communauté, nous rassemble, et nous fait avancer.

Ce que nous ne pouvions pas imaginer à Berlin, c'est à quel point l'œuvre « Silence » allait soudain devenir d'une actualité bouleversante. Il y a quelques mois à peine, le Sénat de Berlin a annoncé des coupes budgétaires drastiques dans tout le secteur culturel dès janvier 2025 — d'une ampleur que nous n'avons jamais connue.

Des coupes précipitées, sans plan, et aux conséquences potentiellement irréversibles.

Dans ce contexte, l'œuvre « Silence » ne serait pas seulement une expérience artistique — ce serait un avertissement.

Car nous ne surmonterons pas les nombreuses crises de notre époque si nous n'avons plus d'endroits où nous rassembler, pour écouter ensemble. Ressentir ensemble. Comprendre ensemble.

Le moment où nous avons besoin de musique — non seulement en tant qu'individus, mais en tant que société — c'est maintenant.

Si nous n'y prenons pas garde, si nous ne protégeons pas la musique acoustique, classique, expérimentale et contemporaine, qui s'est développée au fil des siècles et a tant façonné l'Europe.

Si nous ne préservons pas ce trésor face aux crises et aux décisions à court terme, alors cela pourrait être définitif.

Alors, les générations futures ne trouveront peut-être plus rien dans nos salles de concert, nos théâtres et nos opéras — rien d'autre que le silence.

Et il nous faudra nous poser cette question, pour quel avenir faisons-nous des économies, si cet avenir est aussi silencieux ?

C'est pourquoi je suis d'autant plus heureux d'être ici aujourd'hui avec vous, à la crèche. Je vois tant de talent, tant de curiosité, tant de cœur en vous. Ce fut un immense plaisir de vous regarder faire de la musique — et surtout : de vous écouter.

S'il vous plaît, battez-vous pour que l'Europe ne devienne jamais silencieuse.

On dit souvent que la langue relie le monde. Oui, l'anglais m'aide — même avec mes connaissances limitées — à découvrir le monde. Mais ce qui nous relie vraiment, partout dans le monde, c'est la musique.

Les notes sont un langage que tout le monde comprend.

La musique construit des ponts — entre les cultures, les générations, les cœurs.

Et aujourd'hui, ici avec vous, nous avons construit ensemble un pont vivant, sonore et puissant entre Berlin et Lyon.

Merci de m'avoir permis d'en faire partie.

À notre amitié.

À l'Europe.

À la musique — et au fait qu'elle ne doit jamais se taire.

//

# MUSIQUE ET NATURE\*

Makis Solomos

Musicologue, spécialiste des musiques contemporaines et de l'écologie de la musique

## BIOPHILIE ET MUSIQUE QUELQUES PISTES

Une culture de la mort envahit le monde, avec le génocide à Gaza, l'invasion de l'Ukraine, la guerre au Soudan, les énormes incendies de forêt... Il s'agit bien d'une « culture », même si elle n'est pas autant théorisée qu'elle l'a été chez les nazis (cf. l'« Être-vers-la-mort » heideggérien). Ainsi, Eyal Weizman, le fondateur de Forensic architecture, évoque « une architecture complètement nouvelle » que construit l'armée israélienne à Gaza : une « architecture de la mort »<sup>1</sup>. Face à une telle hégémonie culturelle de ceux qui soutiennent le droit du plus fort, qui présentent les guerres et les génocides comme inévitables, comme faisant partie de la nature de l'humanité et de la nature tout court, il est important de développer une autre culture, qui défende le vivant, qui ne présente pas la vie uniquement comme un passage vers la mort. Par leur amour du vivant, les pensées écologiques – globalement, mais à l'exception de certains de leurs courants, tels que ceux qui adoptent une position malthusienne<sup>2</sup> – vont dans ce sens.

« il est important de développer une autre culture, qui défende le vivant, qui ne présente pas la vie uniquement comme un passage vers la mort. »

1. « Ils ont construit des centres de distribution alimentaire à partir des gravats des maisons détruites, selon ce que j'appelle une architecture de la mort. Ils le font dans une petite enceinte qui devient un genre de "trappe de mort" où les gens peuvent se faire facilement tirer dessus par les forces israéliennes » (« Eyal Weizman : Israël déploie à Gaza une "architecture de la mort" », entretien avec Lucie Delaporte, Mediapart, 1/9/2025 <https://www.mediapart.fr/journal/international/O10925/eyal-weizman-israel-deploie-gaza-une-architecture-de-la-mort>).

2. « Quelqu'un devra s'atteler à la réduction du nombre d'humains, sinon ce sont les lois de l'écologie qui feront s'effondrer la population », dit Paul Watson (in « Racisme, sexisme : les accusations à l'encontre de Paul Watson sont-elles fondées ? », entretien avec Alexandre-Reza Kokabi, Reporterre, 12/9/2025, <https://reporterre.net/Paul-Watson-un-pirate-en-eaux-troubles>), le militant écologiste bien connu – notamment défenseur des baleines –, qui est parfois qualifié d'« écofasciste ».

Le vivant : au sein des pensées écologiques, ce mot s'est, en effet, substitué, dans une certaine mesure, au mot « nature ». Ce dernier renvoie à la dichotomie nature/culture qu'on s'efforce aujourd'hui de dépasser, tandis que le mot de « vivant » le fait, sans, bien entendu, la nier. En outre, le capitalisme et le colonialisme, en transformant la nature en matière première, en l'objectivant, en la réduisant à un ensemble de causes déterminées, en en donnant une conception mécanique,

« Il s'agit de « raviver les braises du vivant » : « Pour comprendre la nature évolutive de la biosphère, il faut la penser comme un feu vivant, un feu prodigue ».

ont dévalué le vivant. Comme l'explique le philosophe Baptiste Morizot, il nous faut retrouver la « confiance dans les dynamiques du vivant »<sup>3</sup>. Agir pour défendre la nature aujourd'hui, ou même la « préserver », ne peut pas se faire avec l'idée de la « restaurer » ou de la mettre sous cloche, idées qui, au mieux, relèvent d'un « écopaternalisme »<sup>4</sup>. Il s'agit de « raviver les braises du vivant » : « Pour comprendre la nature évolutive de la biosphère, il faut la penser comme un feu vivant, un feu prodigue »<sup>5</sup>.

Et l'on peut, avec les philosophes et théoricien-nes de l'art Roberto Barbanti et Lorraine Verner, évoquer l'émergence du « paradigme du vivant » comme à même de traverser ces domaines distincts que sont les sciences du vivant et l'art : un paradigme basé sur l'organique, le qualitatif, le complexe.<sup>6</sup>

« L'amour du vivant » est la définition du concept de biophilie, un concept qui peut être utile – si l'on reste prudent dans son usage – lorsqu'on travaille sur l'art et la musique. Erich Fromm semble avoir introduit le terme dans les années 1960. Partant de la constatation que les gens semblent peu mobilisés par la menace nucléaire – un enjeu décisif pour le milieu des années 1960, l'équivalent dirions-nous aujourd'hui de la menace de l'effondrement écologique –, il en vient à l'idée que certains sont peut-être indifférents à la vie et peut-être même préfèrent la mort. Il développe ensuite les caractéristiques de ce qu'il appelle le « nécrophile », pour finir par lui opposer le « biophile », qu'il définit ainsi : « La personne qui aime pleinement la vie est attirée par le processus du vivant dans toutes les sphères. Il préfère construire, plutôt que de conserver. Il est capable de s'émerveiller, et il préfère découvrir quelque chose de nouveau plutôt que de se contenter de la sécurité que procure la confirmation de l'ancien ».<sup>7</sup>

3. Baptiste Morizot, Raviver les braises du vivant. Un front commun, Arles, Actes Sud/Wildproject, 2020, p. 86.

4. Ibid., p. 75.

5. Ibid., p. 46.

6. Roberto Barbanti, Lorraine Verner (éd.), Les Limites du vivant, Paris, Éditions Dehors, p. 15. Sur la question de la complexité et du vivant, cf. aussi le livre de Roberto Barbanti, Les Sonorités du monde – De l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore, Dijon, Les presses du réel, 2023.

7. « The person who fully loves life is attracted by the process of life in all spheres. He prefers to construct, rather than to retain. He is capable of wondering, and he prefers to see something new to the security of finding the old confirmed ». Erich Fromm, « Creators and Destroyers », *The Saturday Review*, New York, 4 janvier 1964, p. 22-25 (<https://fromm-online.org/wp-content/uploads/fromm-titles/1964f-eng.pdf>). Fromm développera l'opposition nécrophilie / biophilie dans son livre *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

La notion sera ensuite développée par le biologiste Edward O. Wilson, dans son livre de 1984, *Biophilia* : « Je définirais la “biophilie” comme la tendance innée à se concentrer sur la vie et les processus biologiques », écrit-il<sup>8</sup>. Par « innée », Wilson entend ancrée dans la biologie : il est l'un des fondateurs de la « sociobiologie », qui entend mettre à jour les fondements biologiques supposés des comportements sociaux. Et c'est pourquoi il affirme : « La biologie moderne a conçu une façon toute nouvelle de considérer l'univers, laquelle s'accorde avec ce point de vue de la biophilie. En d'autres termes, l'instinct, pour une fois, s'aligne sur la raison.

J'en tire une conclusion optimiste : c'est pour autant que nous en viendrons à comprendre d'autres organismes que nous leur accorderons plus de prix, comme à nous-mêmes<sup>9</sup>. Cette question de l'inné, de l'ancrage biologique est délicate – Wilson a souvent été critiqué sur ce point.

Si nous nous centrons sur l'art, nous ne sommes pas obligés de nous référer à l'inné. C'est ainsi que procède Samantha Walton, dans son beau livre *Beauté, notre souci. La nature nous guérit-elle ?*<sup>10</sup>, livre qui a constitué l'inspiration de ce bref article<sup>11</sup>. En s'appuyant sur des éléments (eau, air), des paysages (montagne, la forêt, jardin, parc) ou certaines activités (cultiver, jardiner, nager, se promener) dont les effets bénéfiques sont, depuis des temps très anciens, attestés, Walton retrace l'histoire de nos relations avec la nature. Et en s'adossant à la littérature et l'art, elle développe l'idée que, face à la crise écologique, qui est aussi une crise mentale (éco-anxiété, solastalgie), la communion avec la nature peut avoir des vertus thérapeutiques – non pas selon les « cures de nature » proposées par le marketing, mais selon une approche authentique !

« La personne qui aime pleinement la vie est attirée par le processus du vivant dans toutes les sphères. Il préfère construire, plutôt que de conserver. Il est capable de s'émerveiller... ».

8. Edward O. Wilson, *Biophilia*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, Prologue. Traduction française : *Biophilie*, Éditions Corti (collection Biophilia), 2012.

9. Idem.

10. Samantha Walton, *Beauté, notre souci. La nature nous guérit-elle ?*, traduction Bertrand Fillandeu, Paris, Biophilia, Éditions Corti (collection Biophilia), 2022 (original anglais : *Everybody Needs Beauty. In Search of the Nature Cure*, Londres, Bloomsbury, 2021). À noter que les éditions Corti ont une collection « Biophilia » qui, outre les traductions de Wilson et de Walton, a fait paraître des livres de Rachel Carlson, John Muir, Mickhaïl Prichvine et de biens d'autres auteurs proches des pensées écologiques.

11. Dans mon livre récent de synthèse sur musique et écologie (*Pour une écologie de la musique et du son. Le vivant, le mental et le social dans la musique, les arts sonores et les artivismes d'aujourd'hui*, Paris, Les Presses du réel, 2025), je n'avais pas abordé la notion de biophilie.

## MUSIQUE ET BIOPHILIE

« ... l'écologie acoustique » (...) a introduit la composition à base de paysages acoustiques (*soundscape composition*) où l'on rompt avec la tradition de la représentation... »

Pour aborder de manière concise la question dans la musique, je vais prendre quatre cas d'études, appartenant à des cultures musicales très différentes. Et tout d'abord, la forêt, avec une œuvre de Hildegard Westerkamp, *Beneath the Forest Floor* (1992)<sup>12</sup>. Westerkamp (née en 1946 en Allemagne et installée depuis 1968 au Canada) est une pionnière du courant de l'« écologie acoustique » qui, au niveau musical, a introduit la composition à base de paysages acoustiques (*soundscape composition*) où l'on rompt avec la tradition de la représentation : la « nature » n'est pas stylisée (violons pour les oiseaux, etc.),

mais on l'entend enregistrée ; par ailleurs, la notion de « paysage sonore »<sup>13</sup> implique une écoute globale de la nature, selon ses écosystèmes, et non pas en y prenant ce qu'on veut – à la manière d'Olivier Messiaen qui nous donne à entendre non seulement des oiseaux en cage (simplifiés, humanisés), mais aussi en les mélangeant indépendamment de leurs écosystèmes ou de leur provenance géographique.

Pour *Beneath the Forest Floor* – un classique des compositions à base de paysage sonore –, Westerkamp a enregistré des forêts anciennes de la côte-ouest de la Colombie-Britannique (près de Vancouver, où elle vit), et notamment de la vallée de la Carmanah sur l'île de Vancouver. « Cette vieille forêt humide abrite certaines des plus grandes épinettes Sitka connues au monde ainsi que des cèdres âgés de plus de mille ans. Son calme est énorme, il est ponctué seulement occasionnellement par les sons de petits oiseaux chanteurs, de corbeaux et de geais, d'écureuils, de mouches et de moustiques »<sup>14</sup>, nous dit-elle. La composition fait entendre des paysages sonores reconnaissables, le travail de composition consistant principalement dans le montage et le mixage. Cependant, quelques sons sont transformés, par exemple un croassement de corbeau, que l'on entend tel quel à 0'26", a été très ralenti au début de la pièce pour donner naissance à une sorte de basse obstinée.

12. La pièce circule dans le CD de Hildegard Westerkamp *Transformations*, empreintes DIGITales, 2010. On la trouve facilement en ligne en accès libre.

13. Théorisée par Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Gleize, Paris, J.-C. Lattès, 1979

14. Hildegard Westerkamp, notice pour *Beneath the Forest Floor*, <https://www.hildegardwesterkamp.ca/>, je traduis de l'anglais.



La forêt dans la vallée de la Carmanah. Photo Hildegard Westerkamp, juillet 1991<sup>15</sup>

« La pièce nous fait traverser la forêt visible pour nous amener jusqu'à son monde d'ombres, à son esprit ; vers ce qui affecte notre corps, notre cœur et notre cerveau lorsque nous faisons l'expérience de la forêt »<sup>16</sup>, ajoute la compositrice. La première partie (du début à 4'39") nous donne un aperçu général de la forêt, de sa complexité et de sa richesse. La seconde (4'39"-7'30") nous plonge dans un moment fort de la forêt, où elle est envahie par la pluie. La troisième (7'30"-8'43"), moment de transition, nous rapproche du monde intérieur de la forêt, du fait de ses silences. La quatrième (8'43"-13'10") offre un autre moment fort de la forêt, avec ses divers types d'eau. Enfin, la dernière (13'10"-17'23"), avec sa prédominance de nappes quasi harmoniques, nous rive définitivement du côté de l'esprit de la forêt et de son calme. À l'issue de l'écoute de *Beneath the Forest Floor*, nous sommes donc prêts à reconnaître avec la compositrice que :

« En plus de nous permettre de ressentir l'impressionnant silence, une visite [de la forêt] donnera aussi un sens très réel de ce qui est perdu lorsque ces forêts disparaissent : non seulement les arbres, mais aussi cette paix intérieure qu'ils nous communiquent – un sentiment d'équilibre et de concentration, d'énergie nouvelle et de vie. La forêt intérieure, la forêt en nous »<sup>17</sup>. On rejoint ici l'idée développée par Samantha Walton que, avec la forêt, il s'agit d'« étreindre l'obscurité »<sup>18</sup>, ce qui peut, lorsque c'est bien mené – notamment au travers d'une œuvre d'art – avoir une vertu thérapeutique<sup>19</sup>.

« ... avec la forêt, il s'agit d'« étreindre l'obscurité », ce qui peut, lorsque c'est bien mené – notamment au travers d'une œuvre d'art – avoir une vertu thérapeutique. »

15. <https://www.hildegardwesterkamp.ca/>

16. Idem.

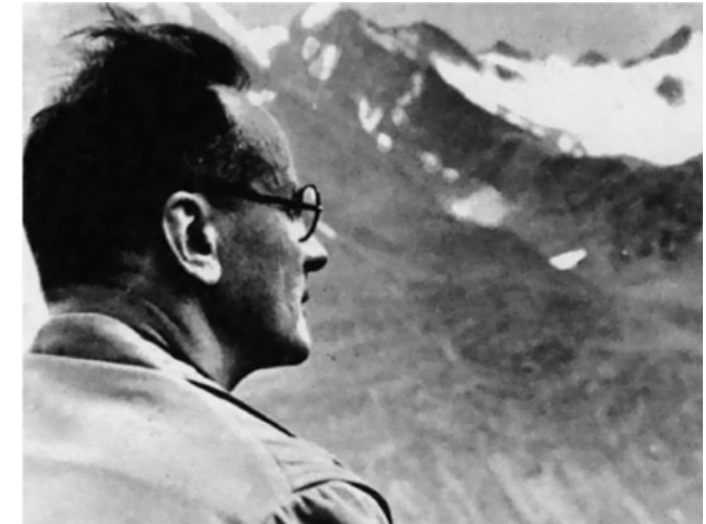
17. Idem.

18. Samantha Walton, *op. cit.*, p. 95.

19. « Des gens qui souffraient d'anxiété, de dépression et de troubles obsessionnels ont été soulagés par la forêt. Je me souviens avoir rencontré une femme à Bristol [...] Elle expliquait que l'angoisse récurrente provoquée par ses pensées négatives, obsessionnelles s'était atténuée grâce aux odeurs, aux couleurs et aux sons étranges et naturels de bruissement et de cris animaux. Son esprit se vidait laissant place à un moment de pureté et de plaisir sans entrave » (*ibid.*, p. 105)

Second cas d'étude : la montagne, « un passage », selon Walton : « les montagnes sont les cimes grâce auxquelles nous espérons dépasser et transcender nos limites »<sup>20</sup>. Ici, je mentionnerai le compositeur de la seconde École de Vienne Anton Webern (1883-1945) et sa *Symphonie op. 21* (1928). Comme beaucoup de ses contemporains au tournant du XXe siècle, Webern était fasciné par la montagne et passionné d'alpinisme – il admirait la peinture de Giovanni Segantini<sup>21</sup> et ses lettres évoquent le bonheur d'être seul face à l'immensité des montagnes.<sup>22</sup>

On peut suggérer que sa pratique de l'alpinisme entretient une relation avec sa pensée musicale : avec Webern, la modernité et l'abstraction, loin de constituer une fuite dans une autonomie de l'art qui virerait en autoréférentialité, introduisent des liens puissants à la nature. Ainsi, le compositeur viennois aimait reprendre la métaphore goethienne de la plante : « L'organisation de la plante est la chose la plus simple que l'on puisse penser ; tout y est identique : racine, tige, fleur. Et, selon Goethe, il en est de même du corps humain. [...] L'idée de Goethe est que l'on pourrait inventer des plantes à l'infini. Et c'est aussi le sens de notre style de composition ».<sup>23</sup>



Webern à la montagne<sup>24</sup>

20. *Ibid.*, p. 59-60

21. Cf. Günther Metken, « L'élévation en musique : Webern et Segantini », *Revue de l'Art* n° 96, 1992, p. 82-84.

22. Cf. Anton Webern, *Journal à une amie. Lettres à Hildegard Jone et Josef Humplik*, traduction, préface et commentaires par Elisabeth Bouillon, Paris, J.-C. Lattès, 1975.

23. Anton Webern, *Chemins vers la nouvelle musique* (1932-1933), traduction A. Servant, D. Alluard et C. Huvé, Paris, J.-C. Lattès, 1980, p. 106.

24. Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Julian Johnson, qui se livre à une archéologie de la notion de nature chez Webern, suggère que ses dernières œuvres, célèbres pour leur précision et leur raffinement quasi mathématiques, peuvent parfois être mises en relation avec des paysages naturels<sup>25</sup>. Par-delà les clichés et les références nostalgiques à la nature, ce qui est fort intéressant, c'est que, alors que la musique de Webern – qui a poussé jusqu'au bout l'atonalité et le dodécaphonisme de Schönberg – est réputée « compliquée », dès qu'on la pense en termes de paysages naturels, comme par miracle, elle devient une évidence ! C'est ce que je suggère à tous les auditeurs, y compris les musiciens : n'écoutez pas la *Symphonie op. 21* pour y chercher des séries (impossibles à entendre, elles constituent l'infrastructure nécessaire à sa musique), mais comme une promenade à la montagne.

« ... avec Webern, la modernité et l'abstraction, loin de constituer une fuite dans une autonomie de l'art qui virerait en autoréférentialité, introduisent des liens puissants à la nature. »

Le premier mouvement de la *Symphonie op. 21*, sobrement intitulé *Ruhig schreitend*<sup>26</sup>, « incarne le plus clairement sa préoccupation musicale pour les qualités qu'il avait toujours cherchées dans les paysages de la montagne : une temporalité tranquille ainsi que la sensation de spatialité correspondante, créées par l'absence de mouvement direct et la présentation simultanée de formes simples dans un espace immuable, reliées seulement par l'horizon »<sup>27</sup>. J'ai analysé ailleurs les caractéristiques musicales de ce mouvement<sup>28</sup>, qui nous permettent de le mettre en relation avec un paysage sonore de montagne : rythme régulier au début, puis canons sur des petits motifs de notes tenues.

Le troisième cas porte sur un enregistrement de Kaluli, peuple autochtone qui vit aux alentours du mont Bosavi en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Il a été réalisé par l'anthropologue de la musique Steven Feld – auteur également d'un livre sur le sujet<sup>29</sup> – pour le disque *Voices of the Rainforest : Bosavi, Papua New Guinea* (S. Feld, 1991)<sup>30</sup>, qui, grâce à la compagnie discographique, a largement circulé. Le disque, un montage, se présente comme un condensé de 24 heures chez les Kaluli, selon des plages enchaînées en tuilage.

Sa grande originalité, qui explique également son succès, c'est que, à la différence des ethnomusicologues classiques, Feld n'a pas cherché à isoler la musique : il l'a enregistrée dans son environnement sonore – parfois, il nous fait écouter uniquement l'environnement sonore. La première plage, intitulée « Du matin nocturne au véritable matin », fait entendre l'éveil de la nature et des oiseaux. Suivent des plages où entrent en scène les humains : des femmes qui chantent pendant qu'elles pilent le cœur de troncs de palmiers pour extraire du sagou, chant auquel se mêle le sifflement d'un homme imitant un oiseau ; des hommes

25. Cf. Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

26. On trouve sur Youtube plusieurs liens avec l'enregistrement et la partition de la pièce.

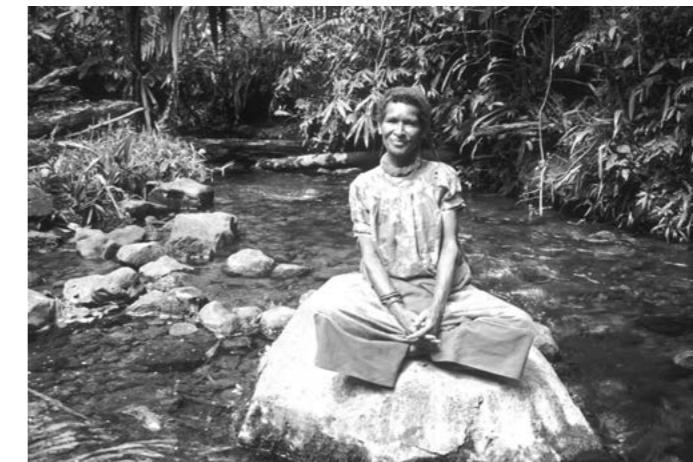
27. Julian Johnson, *ibid.*, p.203.

28. Cf. Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, chapitre 5.

29. Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1982. Deux rééditions, augmentées de préfaces et d'un postscript : 1990 et 2012.

30. Steven Feld, *Voices of the Rainforest: Bosavi, Papua New Guinea*, CD/cassette avec livret, The World, produit par Mickey Hart, Rykodisc RCD/RAC 10173, 1991. Réédité par Smithsonian Folkways Recordings, 2011. On trouve le disque facilement en ligne an accès libre

couplant les arbres d'un jardin en chantant, criant et yodlant, dans un jeu polyphonique où l'on perçoit clairement l'espace ambiant... Puis sont enchaînées des plages où les Kaluli se reposent en musiquant<sup>31</sup>. Se succéderont d'autres moments avec sons ambiants, extraits de cérémonies – tambours qui imitent l'oiseau tibodai associé aux esprits d'enfants morts, puis chant entraînant les pleurs des hommes, pleurs quasi musicaux qui se mêlent au chant – et, pour finir, une dernière plage de sons environnementaux, « De la nuit à la nuit intérieure ». Arrêtons-nous sur une femme assise au bord d'une rivière (page 6). Ulahi, tel est son nom, chante en style gisalo, pour parler d'un oiseau qui, se révélant être un esprit, évoque les divers lieux qu'il a quittés. Le chant, lui, semble totalement en dialogue avec la sonorité du cours d'eau. Feld explique que la terminologie des Kaluli et leur conceptualisation des formes musicales est liée aux « chutes d'eau, aux sons d'eau et au mouvement de l'eau »<sup>32</sup>. Et cela, bien sûr du fait que les Kaluli vivent entourés d'eau, mais aussi parce que plusieurs cultures renvoient, d'une manière générale, la musique à l'eau, du fait de son « écoulement » naturel.



33. Ulahi, la chanteuse qu'on entend au bord d'une rivière dans le disque *Voices of the Rainforest*. Photographie Steven Feld

On comprend ainsi la vertu thérapeutique qu'on accorde à la musique, à toute musique. « Il est tentant de considérer l'eau comme un support de métamorphose et le plongeon comme un processus de purification, de renaissance et de guérison », nous dit Samantha Walton<sup>34</sup>. Pour le chant d'Ulahi et le ruisseau qui l'« accompagne » (ou qu'elle accompagne !), c'est encore plus évident. D'une manière générale, nous pourrions discuter longuement de l'étroite relation entre les pratiques sonores et musicales des peuples autochtones et les pratiques thérapeutiques et de santé mentale : on pourrait ici citer les pratiques particulières de transe sonore à des fins d'exorcisme<sup>35</sup>, un article récent sur les Huni Kuin d'Amazonie brésilienne<sup>36</sup> et bien d'autres travaux.

31. « Musiquer » ne doit pas être pris dans un sens péjoratif, il se veut proche de l'anglais *sound making*. Cf. Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, traduction Jedediah Sklower, éditions de la Philharmonie, 2019.

32. Steven Feld, *Sound and Sentiment...*, *op. cit.*, p.164.

33. Steven Feld, *Sound and Sentiment...*, *op. cit.*

34. Samantha Walton, *op. cit.*, p. 30.

35. Cf. le CD : Jean During, *Baloutchistan. Musiques d'extase et de guérison*, Paris, Ocora, C 580017/18, 1992.

36. Cf. Denis CHARTIER, Ibã Isaias Huni Kuin SALES, Emilia SANABRIA, « "Tout nous regarde, tout nous écoute", chants, sons, récits et vibrations d'Amazonie », *Terrestres. La revue des écologies radicales*, 2 juillet 2025, : un géographe et artiste sonore, un membre du collectif autochtone Huni Kuin et une anthropologue ont travaillé à partir du programme de recherche *Healing Encounters: reinventing an indigenous medicine in the clinic and beyond* (Rencontres thérapeutiques : réinventer une médecine autochtone dans les cliniques et au-delà).

Quatrième et dernier cas d'étude : il porte sur plusieurs éléments et paysages, terre, mer ou montagne. Mais ce n'est pas tant l'idée d'élément ou de paysage qui importe ici, que l'idée d'une fusion avec la nature et le vivant, selon une esthétique que l'on qualifie traditionnellement de « dionysiaque ». La référence musicale sera faite ici au compositeur d'avant-garde Iannis Xenakis (1921-2001), dont la musique est aussi fréquemment caractérisée de « difficile », mais qui, si on l'écoute en se laissant aller, sans chercher à la comprendre – à comprendre par exemple les mathématiques qui ont parfois servi à sa composition –, vous prend, vous porte et, surtout, vous secoue !

On pourrait se centrer sur tous les aspects de la musique de Xenakis, fort nombreux, qui évoquent des tempêtes, des phénomènes sismiques, des cataclysmes naturels... :

« Quand j'ai composé La Légende d'Eer (1977), je pensais à quelqu'un qui se trouverait au milieu de l'Océan. Tout autour de lui, les éléments [...] se déchaînent »<sup>37</sup>, nous dit-il à propos de sa pièce électroacoustique majeure. Il y a parfois une nature calme chez lui (cigales, grillons...), mais, fort souvent, elle est *chaotique*. Chaotique, d'abord, au sens antique du terme : on se souvient que la Grèce antique que Xenakis convoque n'est généralement pas la Grèce classique – la Grèce de l'harmonie et de la raison –, mais celle archaïque, où dominent les combats des dieux olympiens et des Titans ainsi qu'une nature orgiaque. Chaotique, ensuite, au sens de la science moderne : il y a une extraordinaire convergence entre l'imaginaire xenakien et la science moderne qui, à l'encontre de celle classique, ne présente plus la nature comme un univers ordonné, déterministe, mécaniste, dont l'homme serait le centre. »

Je voudrais citer ici plus particulièrement sa pièce pour grande orchestre *Terretektorh* (1965-66), dont la particularité est que l'orchestre n'est pas disposé frontalement, sur la scène, mais dispersé au sein du public : Xenakis y travaille une spatialisation du son extrême. Pour le titre, il indique : « 'tekt' : construction (construction par action) + 'orh' : action de + "terre" : préfixe amplifiant les racines du mot suivant »<sup>38</sup>. Et en effet, on a souvent qualifié la musique de Xenakis de « chtonienne ». Mais il y a aussi la mer déchaînée, comme il a été dit. Enfin, pour la montage, je cite la notion de *Terretektorh* qui mêle les deux : « L'auditeur sera [...] soit perché sur le sommet d'une montagne au milieu d'une tempête l'envahissant de partout, soit sur un esquif frêle en pleine mer démontée, soit dans un univers pointilliste d'étincelles sonores, se mouvant en nuages compacts ou isolés »<sup>39</sup>.

37. Iannis Xenakis in Dominique Druhen, « Entretien avec Xenakis », pochette du CD *Iannis Xenakis 2 : La légende d'Eer*, Paris, Auvidis, MO 782058, 1995.

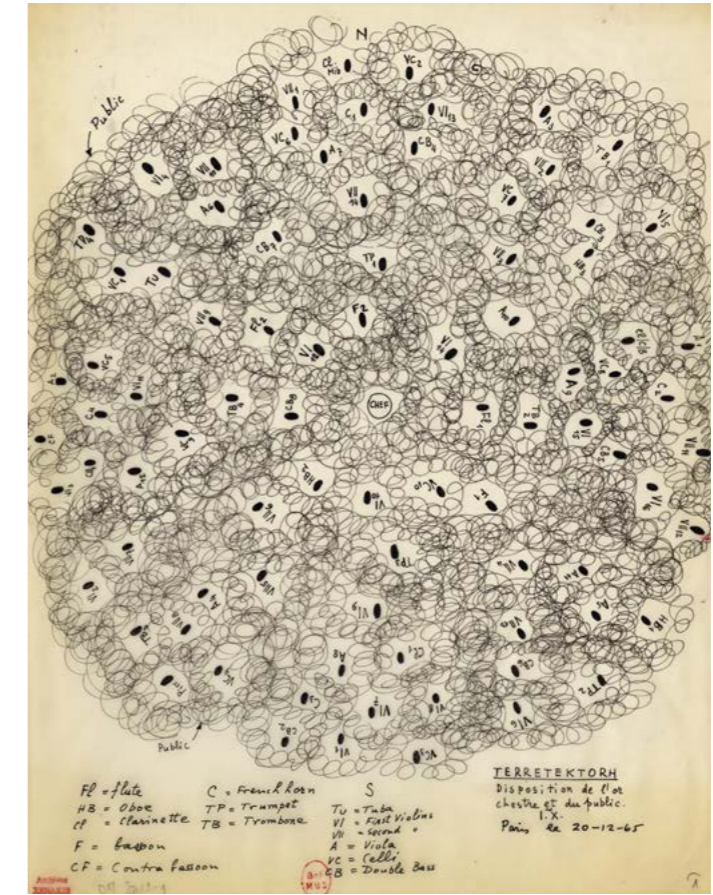
38. Iannis Xenakis, pochette du disque ERATO STU 70529, 1969.

39. *Idem*.

« ... il y a une extraordinaire convergence entre l'imaginaire xenakien et la science moderne qui, à l'encontre de celle classique, ne présente plus la nature comme un univers ordonné, déterministe, mécaniste, dont l'homme serait le centre. »

Dans cette nature déchaînée, non ordonnée et imprévisible, Xenakis, à travers sa musique, semble prendre un grand plaisir à se fondre. C'est pourquoi je qualifie son esthétique de dionysiaque : son propos serait une expression immédiate à travers l'union avec la nature.

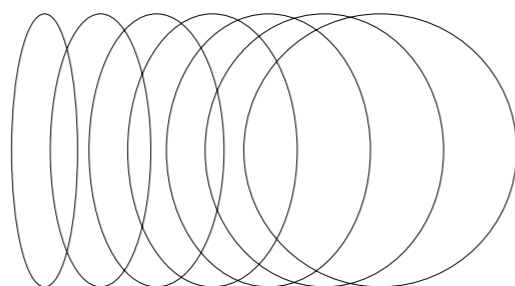
Disposition de l'orchestre de *Terretektorh* de Iannis Xenakis : esquisse du compositeur<sup>40</sup>



Et l'on conclut ainsi sur l'idée d'une communion très poussée avec la nature qui peut vous apporter un bien-être mental. J'ai tenu à finir avec Xenakis car, comme on l'aura compris, ce bien-être n'est pas nécessairement lié à une nature sereine, bucolique : le vivant n'exclut pas la mort, loin de là, c'est une affaire d'équilibre, comme le suggère aussi mon entretien avec Hildegard Westerkamp.

//

**Photoreportage :**  
**Parc Naturel régional**  
**des Monts d'Ardèche**



Un cercle et mille fragments, Abbaye de Mazan, PNRMA I B. Gremen

Un cercle et mille fragments, Abbaye de Mazan, PNRMA I B. Gremen

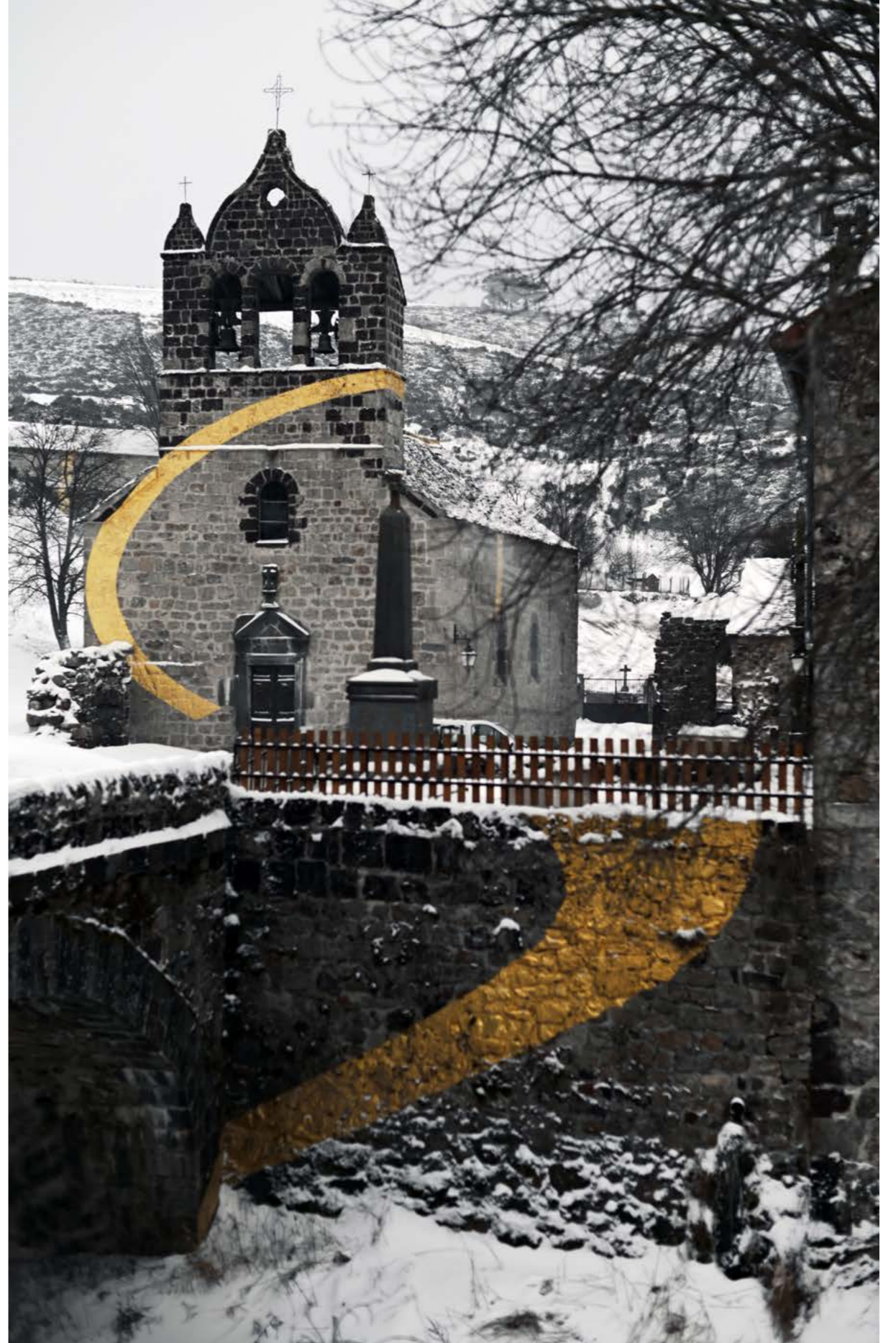


## **PARTAGE DES EAUX**

Le parc naturel régional des Monts d'Ardèche (PNRMA) est traversé par la ligne de partage des eaux, une ligne imaginaire qui sépare les deux bassins versants de la Méditerranée et de l'Atlantique. Cette ligne a inspiré un parcours artistique à ciel ouvert au sein du PNRMA : huit œuvres sont exposées le long du chemin de grande randonnée GR7 par huit artistes différents. Chacune permet de valoriser le lieu unique dans lequel elle se trouve. Dans ce dossier photo, on retrouvera d'abord Un cercle et mille fragments de Felice Varini, puis la Grotte de Cristal de de HeHe, le Phare Borne de Gloria Friedmann, Terre Loire de Kôichi Kurita, et enfin l'Ouroboros d'Henrique Oliveira.



Un cercle et mille fragments (détail), JB Warluzel



Un cercle et mille fragments, Abbaye de Mazan, JB Warluzel



Grotte de cristal, Saint Laurent les Bains, JB Warluzel



Grotte de cristal, Saint Laurent les Bains, PNRMA I B. Gremen



Grotte de cristal, Saint Laurent les Bains, PNRMA I B. Gremen



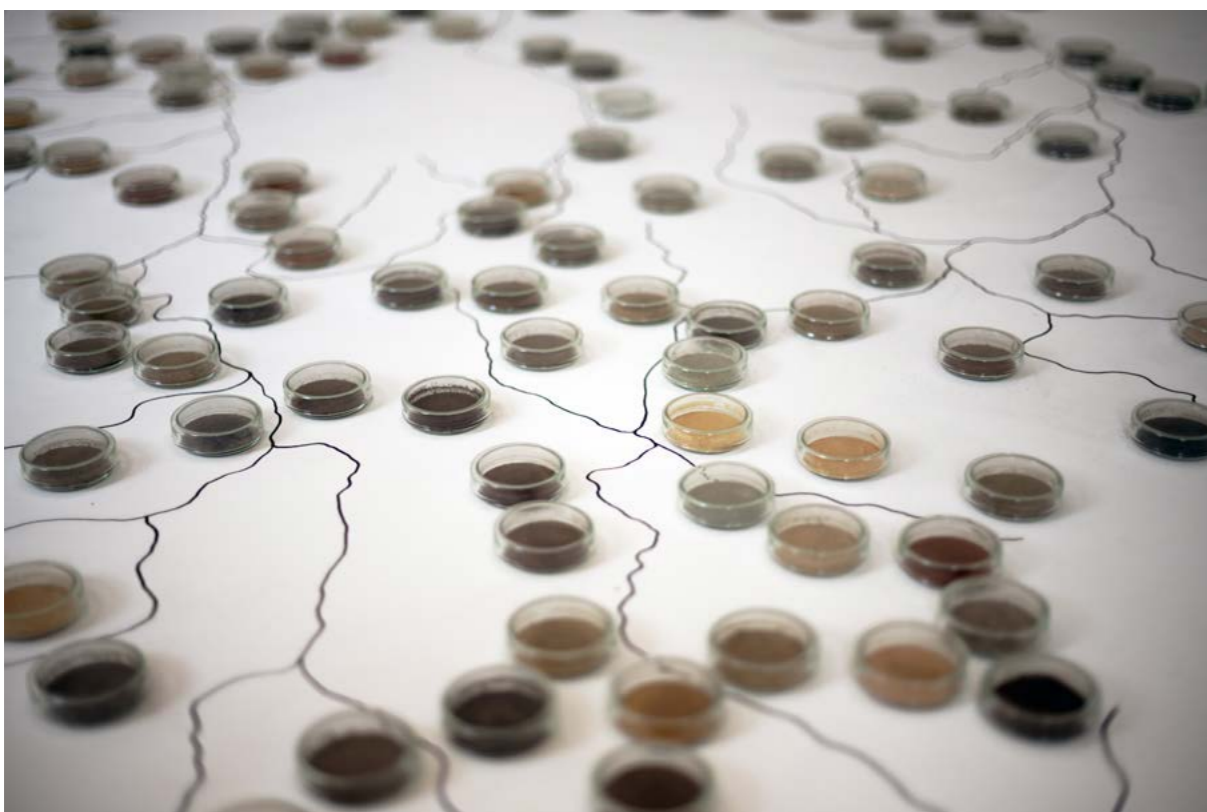
Le phare Borne (intérieur), JB Warluzel



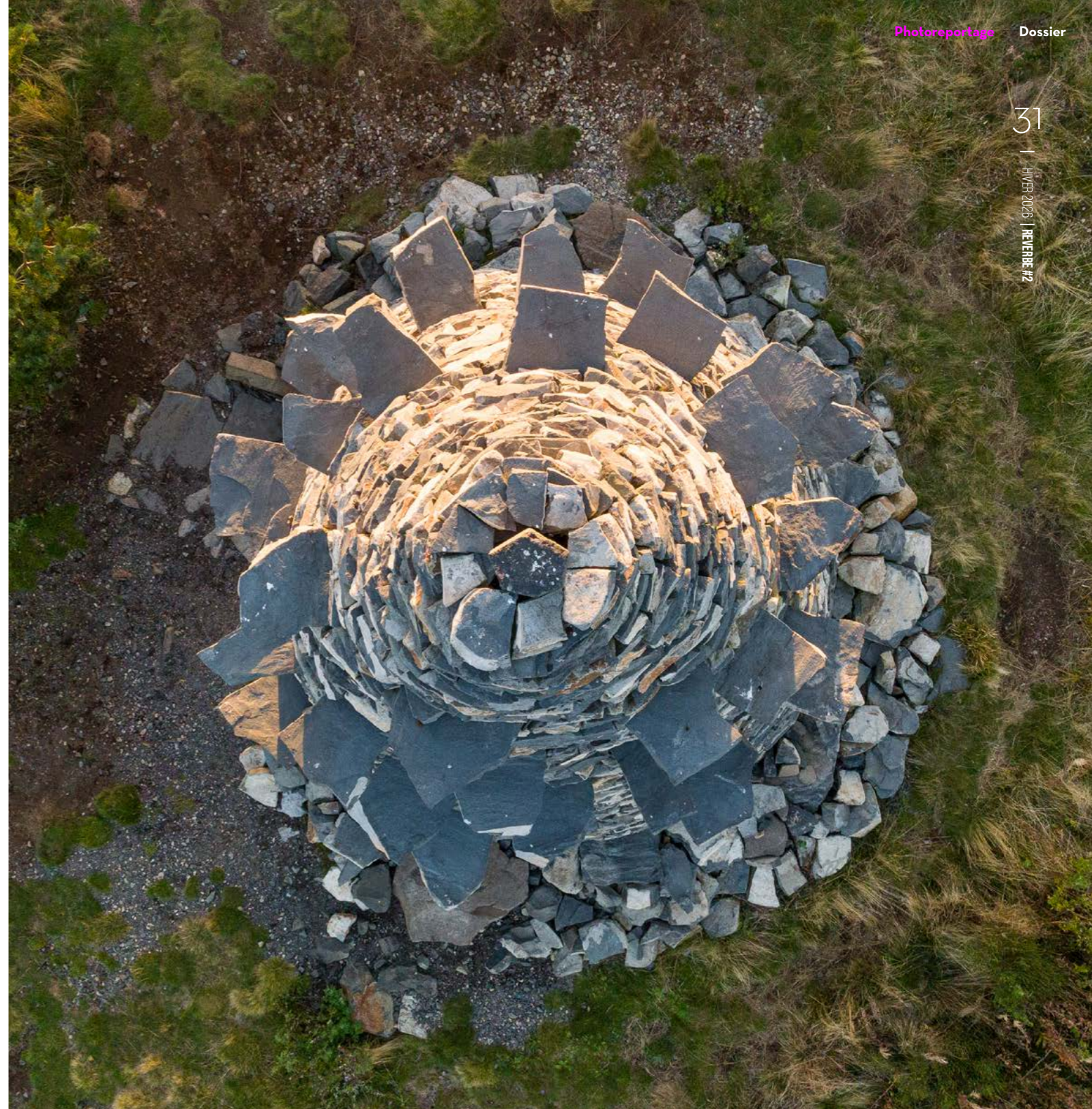
Le phare Borne, JB Warluzel



Terre Loire, Notre-Dame des Neiges, JB Warluzel



Terre Loire, Notre-Dame des Neiges, JB Warluzel



La Tour à eau, Sagnes et Goudoulet, PNRMA I B. Gremen

Louroboro, tourbière de la verrerie Burzet, PNRMA I.B. Gremens



Entretien :  
Hildegard Westerkamp  
-  
Propos recueillis  
par Makis Solomos  
-

## BIOPHILIE, PEUPLES AUTOCHTONES ET HIBOUX

**MS.** Tout d'abord, merci d'avoir accepté de m'accorder cet entretien ! J'ai choisi comme thématique la biophilie – l'amour du vivant – parce que la dérive vers l'extrême-droite qui domine le monde aujourd'hui pousse vers la mort... À l'opposé, votre œuvre musicale est traversée par l'amour de la vie ; eu égard à l'acception la plus simple de l'expression, je citerais simplement le début de la notice de votre composition *Breaking news* :

« *Mon petit-fils est né deux mois et demi après le 11 septembre 2001. Depuis, beaucoup d'enfants sont nés, nous annonçant, comme lui, la naissance et la nouvelle vie, et faisant ainsi pencher la balance de nos vies en faveur de l'amour et de la joie, plutôt que de la haine et de la terreur* »<sup>1</sup>.

**HW.** La notion de biophilie est aujourd'hui importante, aussi bien pour la résilience de la vie et contre les poussées négatives vers la mort. Je suis donc contente d'en discuter ! Cela peut paraître une idée trop simple, mais je pense que, si nous étions centrés sur l'amour de la vie et de la Terre et que nous voulions prendre soin de l'environnement et des autres vivants, nous n'aurions pas de guerres.

« La notion de biophilie est aujourd'hui importante, aussi bien pour la résilience de la vie et contre les poussées négatives vers la mort. »

1. La notice, que je traduis, se trouve sur le site internet de Hildegard Westerkamp : <https://www.hildegardwesterkamp.ca/>: « My grandson was born two and a half months after September 11, 2001. Many children have been born since, breaking the news to us, like he did, of birth and new life and thereby tipping the balance in our lives in favour of love and joy, rather than hate and terror ».

**MS.** En parlant de la biophilie, vous avez déjà glissé les notions de « Terre » et d'« environnement ». Dans la mesure où l'on critique souvent aujourd'hui la notion de « nature » comme étant une construction ou une invention, pensez-vous qu'on pourrait la remplacer par celle de « vivant » ?

**HW.** Nous avons dépensé beaucoup d'énergie à définir le mot « nature », tandis que, pour moi, cela a toujours été une évidence. Alors, oui, c'est une bonne idée que de le remplacer par le mot

« vivant ». Ce dont il est question, les peuples autochtones en parlent depuis toujours : nous existons parmi les vivants, nous voulons prendre soin de tous les vivants ; l'idée de réciprocité, d'équilibre, entre prendre et donner, entre la vie et la mort, est enracinée chez les peuples autochtones. Du point de vue qui est le mien – une immigrante venue au Canada – je suis profondément impressionnée par le fait que cette idée ait survécu au trauma colonial. Il s'agit d'un savoir qui n'est pas intellectuel : savoir comment vivre et comment exister. C'est un savoir perceptuel, intuitif. Pour la colone [de « colon », *settler*] que je suis – c'est ainsi que je suis appelée ici –, il m'a fallu du temps pour le reconnaître, même si je suis ici depuis 1968.

« ... nous existons parmi les vivants, nous voulons prendre soin de tous les vivants ; l'idée de réciprocité, d'équilibre, entre prendre et donner, entre la vie et la mort, est enracinée chez les peuples autochtones. »

**MS.** Vous vous souciez des peuples autochtones : il suffit de voir votre signature pour s'en apercevoir<sup>2</sup>. Pour notre sujet, c'est une relation importante. Dans les cultures des peuples autochtones, la relation au vivant est fondatrice : elle transparaît dans tous les actes de la vie quotidienne, dans les rituels, dans les processus de guérison, etc.

**HW.** La raison pour laquelle j'inclus cette reconnaissance des peuples autochtones dans ma signature est qu'il est devenu commun de la mentionner au début de chaque événement culturel : nous reconnaissons que nous sommes des invités sur ces terres, nous sommes reconnaissants d'être ici et du fait que nous pouvons vivre en relation avec les peuples autochtones d'ici. Parfois, c'est devenu une annonce routinière ; mais parfois, certains prennent la parole et en parlent de sorte qu'on approfondit notre compréhension de cette relation. Mon ex-mari, Norbert Ruebsaat, était très conscient de cette question. Aussi, j'y ai été exposée dès le début, mais, avec le recul, je m'aperçois qu'il m'a fallu du temps pour prendre vraiment conscience du pouvoir de la présence autochtone dans ce pays. Il faut du temps à nous, immigrés, pour se connecter à la terre, à l'environnement, de manière à comprendre la conscience autochtone. Heureusement, la situation a changé ces dernières années. La voix des autochtones est devenue plus puissante, avec une présence culturelle et politique plus importante.

2. Hildegard Westerkamp signe ainsi : « Hildegard Westerkamp vit sur les terres ancestrales des peuples Salish de la côte : les Squamish (Səwɣwú7mesh), les Tsleil-Waututh (səlilwətał) et les Musqueam (xʷməθkʷəy̓əm) ».

Dans mon développement, je sens que j'ai finalement épousé l'idée de travailler en réciprocité avec chaque être vivant ; ce n'est pas une idée intellectuelle, c'est devenu une passion.

Je veux vous raconter une histoire – sans lien apparent avec la question de la conscience autochtone – qui vient d'arriver à mon quartier. Deux hiboux s'y sont installés, ils ont construit un nid dans un beau vieux saule du parc juste au coin de ma rue. Vers mars, le bruit a couru qu'il y avait ce nid et ces hiboux. Je venais de me faire opérer du genou et j'avais besoin de marcher. J'ai donc marché, j'ai vu ce bel hibou perché sur un arbre, et il y avait un groupe de photographes autour du saule. Il en venait de plus en plus pendant des semaines et des semaines, nous les appelions des « paparazzis d'hiboux », ils étaient à la recherche des petits des hiboux ! Mais le fait est que la présence des hiboux attirait de plus en plus de gens, des familles, et nous nous mettions tous à parler entre nous. Tandis que les petits des hiboux grandissaient et commençaient à voler plus loin, un petit groupe d'entre nous, entre cinq et douze personnes, se retrouvaient chaque soir à leur recherche. Nous les trouvions grâce à leur son : des sons à fréquence aiguë, pour demander de la nourriture, presque comme des sons d'insecte. Vers juillet-août, c'est devenu une sorte d'exercice d'écoute que de marcher et d'essayer de les retrouver. Hier, j'ai entendu dire que l'un des petits hiboux femelle était dans un autre parc, près d'ici ; elle a grandi, trouvant sa propre nourriture, elle n'émet plus le son suraigu, elle essaie de hululer, elle n'y arrive pas encore, elle émet un son entre-deux. Je vous raconte cette histoire car elle a totalement transformé l'atmosphère du quartier. Elle a créé un lien, entre les gens du quartier ainsi qu'entre eux et les hiboux – je ne m'étais jamais sentie liée à des hiboux, je ne les sentais pas proches de moi. Bien sûr, il y a la technologie des photographes qui instaure de la distance, mais il y a aussi ce désir réel de relation, qui a transformé le quartier.

« Dans mon développement, je sens que j'ai finalement épousé l'idée de travailler en réciprocité avec chaque être vivant ; ce n'est pas une idée intellectuelle, c'est devenu une passion. »

## DE L'EQUILIBRE

**MS.** C'est un vrai désir de vie, c'est cela la biophilie ! Comment expliquer ce désir ? Edward Wilson, qui a développé le concept, le définissait Wilson, dans son livre de 1984, *Biophilia* :

« Je définirais la "biophilie" comme la tendance innée à se concentrer sur la vie et les processus biologiques »<sup>3</sup>.

Il a été critiqué car cette tendance n'est sans doute pas innée.

**HW.** La modernité nous a poussé à oublier le désir pour la vie, mais il subsiste. Les photographes restaient des heures afin d'avoir la bonne photo – la technologie nous donne des produits. Pareil, lorsque je fais du *field recording*, il y a un conflit entre le désir de posséder (un bon enregistrement) et le fait d'être en lien avec l'environnement : il y a à la fois un conditionnement capitaliste qui conduit à avoir besoin de posséder un objet et un vrai désir de se connecter grâce

3. Edward O. Wilson, *Biophilia*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, Prologue. Traduction française : *Biophilie*, Éditions Corti (collection Biophilia), 2012.

à ce médium.

Je me souviens que, quand je suis venue au Canada – est-ce parce que j'étais une immigrée, est-ce en raison de mon âge ? –, lorsque nous allions camper près d'une rivière, au milieu de la nature, j'avais le sentiment d'être déconnectée de la nature.

**MS.** Est-ce parce que la nature est différente en Allemagne ?

**HW.** C'est une bonne question ! Je ne me souviens pas d'avoir eu ce sentiment en Allemagne. En Allemagne du nord où j'ai grandi, nous vivions à la campagne, j'avais une forte connexion à l'environnement, je connaissais les plantes, les oiseaux, les sentiers. Mon père était très passionné par la nature, ma mère était une bonne jardinière. En arrivant au Canada, avec ses paysages spectaculaires, j'avais l'impression d'être devant une carte postale. Norbert était né en Allemagne, mais il avait grandi ici. Il aimait pêcher, il me montrait les sentiers le long des rivières, il m'apprenait à reconnaître les empreintes des animaux. Mais, au début, cela me paraissait distant, j'avais le sentiment physique que c'était trop beau. Je n'avais pas encore assez vécu à l'intérieur du paysage, à la manière des peuples indigènes ; j'avais encore la culture européenne en moi, une culture où la nature n'est pas autant sauvage, où elle est élaborée comme un grand parc. Aujourd'hui, c'est différent. Ma fille vit dans les montagnes, dans un beau lieu. Tout cela pour dire qu'il faut du temps pour se connecter aux lieux naturels – notamment lorsqu'on n'y a pas grandi –, sans doute plus qu'aux villes, car ces dernières se ressemblent un peu partout.

**MS.** Lorsque nous parlons du vivant, nous n'évoquons pas seulement les lieux, mais l'idée que nous vivons dans, que nous habitons le vivant – nous ne sommes pas face à des photos.

**HW.** Oui, il s'agit de se connecter à ce que la terre nous donne, aux autres êtres. Je me souviens que, lorsque j'ai commencé à travailler au *Soundscape* project lancé par Murray Schafer, cinq années après avoir émigré au Canada, ma relation à Vancouver a changé profondément grâce à l'écoute. L'écoute permet de se connecter, elle m'a aidé à me sentir en relation, que ce soit avec la nature sauvage (*wilderness*) ou la nature, à me débarrasser de ce sentiment d'être devant une carte postale.

**MS.** En développant notre relation au vivant, l'idée de biophilie développe notre sens de l'équilibre. Je crois que tout votre travail est marqué par la recherche de l'équilibre, justement.

**HW.** J'ai grandi avec un père qui avait dû vivre et fonctionner professionnellement dans l'Allemagne nazie. Je suis née juste après la seconde guerre mondiale, dans un développement économique fou : soudainement, nous avons une maison, un jardin, nous vivions bien. Mon père était très reconnaissant. Lorsque je suis devenue adolescente, et surtout un peu après, avec Norbert, qui était très orienté à gauche – il était un peu

dogmatique, un vrai révolutionnaire ! –, nous interrogeons beaucoup mon père sur ces questions.

Il ne répondait que jusqu'à un certain point, il nous demandait toujours de considérer les autres perspectives, de ne pas nous enfermer dans des dogmes. Je pense que cela venait du fait de ce qu'il avait vécu, qu'il avait dû rechercher un équilibre terrible dans sa vie personnelle durant l'époque nazie : protéger sa famille et, en même temps, fonctionner avec l'administration, avec le gouvernement nazi. Il s'interrogeait sur ce qui se passait, mais il devait être extrêmement prudent. À l'époque, je ne le comprenais pas, je l'ai mieux compris après, grâce à ma mère, qui a vécu plus longtemps que lui. Mais à l'époque, cela rendait Norbert fou... En fait, mon père était très conservateur et très formel. Et pourtant, il était très lié à la nature, ce qui donnait un étrange mélange : se comporter d'une manière très formelle dans les situations sociales et, en même temps, lorsqu'on allait dans les îles de la mer du nord, enlever ses vêtements et courir sur la plage ! Lorsqu'il était dans la nature, il en parlait sans cesse, il s'extasiait devant la beauté de la nature, il en devenait fou.

**MS.** C'est intéressant, parce que, aujourd'hui, peut-être que l'idée de « conservatisme » a changé : ce sont les défenseurs du vivant, de la nature, de l'environnement qui peuvent passer pour conservateurs.

**HW.** Oui, c'est intéressant, peut-être que s'il vivait aujourd'hui, mon père serait écologiste ! Dans les années 1930, il était impliqué dans l'administration de la région et était intéressé par la conservation du territoire (*land*). C'était une personnalité complexe, mais traversée totalement par son amour de la vie. Peut-être en opposition à l'horreur de son époque ? Et c'est pourquoi j'en parle maintenant : comment, autrement, travailler contre ces forces de la mort qui essaient de nous tirer vers le bas ? Et avec la crise climatique, les contradictions sont exacerbées, n'est-ce pas ?

**MS.** Absolument !

**HW.** Nous devons faire beaucoup plus, non seulement pour nous sauver nous-mêmes, mais aussi pour sauver la vie.

**MS.** Pensant au livre de Samantha Walton *Everybody Needs Beauty. In Search of the Nature Cure*<sup>4</sup>, je recherchais dans votre musique les éléments ou les lieux naturels, tels que l'eau ou les forêts, des éléments et des lieux qui ont des vertus thérapeutiques. Beaucoup de vos œuvres s'y réfèrent : *Beneath the Forest Floor* pour la forêt, *Sensitive Chaos* pour l'eau... On pourrait aussi penser à *Talking Rain* pour la pluie qui, dans cette pièce, a quelque chose de rassurant, elle nous permet de trouver l'équilibre.

4. Traduction française : Samantha Walton, *Beauté, notre souci. La nature nous guérit-elle ?*, traduction Bertrand Fillandeu, Paris, Biophilia, Éditions Corti (collection Biophilia), 2022.

L'écoute permet de se connecter, elle m'a aidé à me sentir en relation, que ce soit avec la nature sauvage (*wilderness*) ou la nature, à me débarrasser de ce sentiment d'être devant une carte postale.

« ... comment, autrement, travailler contre ces forces de la mort qui essaient de nous tirer vers le bas ? Et avec la crise climatique, les contradictions sont exacerbées, n'est-ce pas ? »

**HW.** Oui, en effet. Avec l'écoute, nous sommes à l'intérieur de ces sons. C'est pourquoi j'aime l'expression « à l'intérieur du paysage sonore » – cf. mon CD *Into India* : une tentative de ma familiariser avec une culture très éloignée de moi –, l'idée que, lorsque nous avons affaire au son, nous nous mouvons à l'intérieur du temps qui passe. Et pour moi, cette expérience est très forte lorsqu'il s'agit de l'eau. Lorsque j'enregistrais de l'eau, je pouvais le faire indéfiniment. L'eau est tellement animée ! Il y a tellement de détails dans l'eau, elle occupe tout le spectre sonore. Et cela se transforme sans cesse.

« ... lorsque nous avons affaire au son, nous nous mouvons à l'intérieur du temps qui passe. »

**MS.** Samantha Walton explique que l'eau, du fait de ses transformations continues, est un « support de métamorphose ».

**HW.** Exactement. C'est pourquoi l'eau a un tel effet thérapeutique. Cependant, du fait de sa force, elle peut aussi être destructrice et dangereuse. Il y a plusieurs années, je lisais le roman *Daughter of Earth* d'Agnes Smedley, dans lequel le son d'une rivière qui coule était caractérisé comme menaçant, dangereux. Cela m'a vraiment choqué, car, à l'époque, je ne voulais pas entendre parler de cet aspect de l'eau<sup>5</sup>. Pour continuer sur l'idée de la nature comme thérapie, on peut prendre aussi l'exemple de la forêt. On parle de « bain forestier », cela semble provenir du concept japonais des aspects guérisseurs des randonnées en forêt. Lorsque je composais *Beneath the Forest Floor*, je travaillais avec l'idée de la forêt comme thérapeutique, mais je n'avais pas réalisé à quel point, dans cette pièce, la forêt est représentée comme sombre. Des extraits de cette pièce sont utilisés dans le film de de Gus Van Sant *Elephant*, qui traite d'une fusillade violente dans une école ;

« ... prendre conscience que, là où il y a la vie, il y a aussi la mort. Nous devons respecter cet équilibre, c'est la réalité. »

à ma grande surprise, cela marchait très bien ! Nous savons que les arbres sont liés les uns les autres à travers le sous-sol obscur, grâce à un réseau complexe, qui maintient la vie de la forêt. La forêt, c'est aussi le sentiment de mystère. Et de la peur : la peur de ce qui peut vous attendre au tournant, un sentiment inconfortable. Cela nous rend prudents, comme le chasseur, nous sommes sur nos gardes : une tempête peut survenir, un animal peut nous menacer. Cela nous fait prendre conscience que, là où il y a la vie, il y a aussi la mort. Nous devons respecter cet équilibre, c'est la réalité.

//

5. « The river rolled on mercilessly, dark and troubled against the gleam of the grey sand bank beyond. It was talking to itself... how strange that voice... it was like the night of the flood when it rushed upon us. This was one thing that you could not make love you... it was worse than an animal. That voice, fear held me back... I could not trust a thing with no feeling in it » (Agnes Smedley, *Daughter of Earth*, The Feminist Press, New York, 1973, p. 80-81).

Hildegard Westerkamp propose de terminer cet entretien avec ce poème de Mary Oliver, « *When I Am Among the Trees* » :

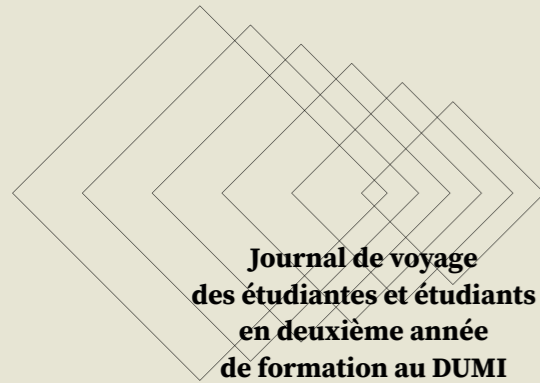
*When I am among the trees,  
especially the willows and the honey locust,  
equally the beech, the oaks and the pines,  
they give off such hints of gladness.  
I would almost say that they save me, and daily.*

*I am so distant from the hope of myself,  
in which I have goodness, and discernment,  
and never hurry through the world  
but walk slowly, and bow often.*

*Around me the trees stir in their leaves  
and call out, "Stay awhile."  
The light flows from their branches.*

*And they call again, "It's simple," they say,  
"and you too have come  
into the world to do this, to go easy, to be filled  
with light, and to shine."*

# BERLIN? GENAU!\*



**Journal de voyage  
des étudiantes et étudiants  
en deuxième année  
de formation au DUMI**

Les étudiantes et étudiants en 2e année de formation au DUMI et en Master sont partis en voyage d'étude à Berlin au printemps 2025, pour observer des pratiques de transmission musicale différentes du modèle français. Dans leur carnet de voyage, elles et ils ont raconté leurs expériences.

## LUNDI

« Nous avons rendez-vous ce matin dans une école européenne franco-allemande, [...] la "Judith Kerr Grundschule"<sup>1</sup>, située dans un quartier et des bâtiments magnifiques. Nous sommes d'abord accueillis avec beaucoup de gentillesse par Hans Meier, professeur de musique et d'allemand, puis avons eu un entretien avec Mme Heycke sur le fonctionnement des écoles européennes en général et celui de la Judith Kerr en particulier : chaque classe a deux maîtres ou maîtresses, un allemand, un français, qui prennent la classe en groupe pour le cours de "langue maternelle" et se répartissent les autres cours. »

« Nous nous répartissons ensuite dans trois classes pour une observation de cours. Certains ont eu l'occasion d'aider une maîtresse dans l'apprentissage de "La symphonie des éclairs" de Zaho de Sagazan. D'autres ont fait des maths en allemand, et les derniers ont remarqué avec quelle aisance les plus petits (CP) passent d'une langue à l'autre pour communiquer avec le professeur ou entre enfants. »

Clotilde

<sup>1</sup>. Ecole primaire

## MARDI

« Nous sommes partis de l'hôtel aux alentours de 9h pour nous rendre au "kindergarten<sup>1</sup> Ella Barowski". Une fois arrivés, nous avons fait connaissance avec Alex qui nous a accueilli et a présenté les lieux. Nous avons ensuite pris contact avec les enfants par des petites interventions musicales. Nous avons également eu l'occasion d'assister à une séance musicale proposée par une intervenante extérieure. Cette séance comportait des jeux de doigts, des chansons à gestes et de la manipulation d'instruments de percussions ! »

« Nous avons fait un concert dans la cour de la crèche pour les enfants et l'équipe. Ce moment musical a été très bien accueilli et s'est enchaîné avec un discours préparé par Alex, sur l'importance de nos métiers dans la défense de la culture et de la musique en Europe face aux choix politiques et aux évolutions sociétales. »

« Nous nous sommes dirigés ensuite à l'école de musique Fanny Hensel pour rencontrer Steffen Höschele et Heinrich Link, responsables de "l'ensemble inklusiv", un ensemble musical ouvert à tous et en particulier aux personnes en situation de handicap. Nous avons pu partager un temps d'échange avec Steffen puis assister à une répétition de l'ensemble. C'était super intéressant et impressionnant de voir un tel dispositif et une telle énergie ! C'était un beau moment ! »

Louis

<sup>1</sup>. Crèche

## MERCREDI

« Nous sommes allés observer deux lieux différents :

- Un atelier de pratique rythmique à la Gesundbrunnen-Grundschule. Au début de la séance, nous avons participé avec les enfants en faisant des percussions corporelles, puis ils ont pris leurs instruments et répété plusieurs morceaux. A la fin de la séance nous avons pu poser nos questions sur le projet. Les enfants ont deux heures de musique par semaine sur l'année pour apprendre une pièce musicale qu'ils joueront lors du concert de la Musikschule. Le projet dure en tout deux ans. »

- « L'autre groupe s'est rendu dans une autre école pour rencontrer Kaori, une chanteuse d'opéra et professeure free-lance. Elle intervenait ce jour-là dans quatre classes différentes, chacune composée de 20 à 25 élèves, pour des séances de musique de 20 minutes. Les séances se déroulaient dans les salles de classe, avec Kaori accompagnée de son enceinte. Elle avait soigneusement préparé ses supports sonores, enregistrant elle-même certains accompagnements pour en adapter la tonalité et le tempo à chaque groupe d'élèves. »

« C'était une journée super intéressante car nous avons pu constater les différences entre la musique à l'école en France et à Berlin. Nous sommes plusieurs à trouver qu'à Berlin, les dispositifs se rapprochent plus d'orchestre à l'école que des séances de MI avec du chant, des percussions corporelles, de la création... »

Olivia & Justine

**JEUDI 1<sup>ER</sup> MAI**

Traversée de Berlin à vélo.

Crédit photo : CFMI, Université Lumière Lyon 2



**VENDREDI**

« Ce vendredi matin, nous avons eu la chance de visiter l'Institut français de Berlin. Nous avons rencontré quelques acteurs afin de comprendre [...] comment l'EAC fonctionne mais aussi quelles sont les possibilités de partenariats et de réseau si l'on veut s'implanter en tant que musicien intervenant dans la capitale allemande. Situé dans la Maison de France, emblème du Kurfürstendamm, l'Institut offre une variété d'activités culturelles, éducatives et artistiques destinées à renforcer les liens franco-allemands et à encourager les échanges interculturels :

**Activités culturelles**

L'Institut organise tout au long de l'année des lectures, des conférences, des expositions, des concerts et des spectacles. Ces manifestations permettent aux francophones et aux francophiles de découvrir les acteurs contemporains de la culture française et d'engager un dialogue interculturel enrichissant.

**Cours de français et certifications**

L'Institut propose une large gamme de cours de français adaptés à différents publics : scolaires, étudiants, professionnels, enfants et adultes. Les élèves peuvent y passer leur certification appelée DELF/DALF.

**Projets de réflexion et de création**

L'Institut soutient des projets visant à stimuler la réflexion et la création artistique. Des initiatives comme la "Nuit des idées" offrent une plateforme pour discuter de thèmes contemporains, tandis que des programmes comme "Utopie Europa" rassemblent étudiants et experts pour explorer les enjeux de la coopération franco-allemande.

**Médiathèque et ressources**

La Médiathèque de l'Institut est un espace culturel riche offrant un accès à la presse française et à des ressources pédagogiques. Elle sert de lieu de rencontre et de convivialité pour ceux qui souhaitent approfondir leur connaissance de la culture française. »

Mila



# À LA RENCONTRE DES PASSIONS MUSICALES\*

Julia Kallmann

Chargée de la médiation  
et de l'action culturelle  
au CMTRA

Issu du mouvement revivaliste folk des années 70, le CMTRA, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, est une association villeurbannaise, qui œuvre à la connaissance et la valorisation des musiques traditionnelles de la région. Labellisé Ethnopolé par le ministère de la culture depuis 2017, le CMTRA propose de nombreuses actions et rencontres autour des musiques traditionnelles dont des projets de recherche-action associant des temps d'observations, de rencontres, de collectages, de partage de pratiques musicales, et de réflexivité autour de la thématique « Musique, Territoires, Interculturalités ».

Depuis 2023, l'association construit un **projet de recherche-action qui se veut le plus inclusif possible, considérant que tout le monde écoute de la musique et peut donc partager des émotions musicales sans être spécialiste. Mettant à l'honneur la construction sociale et culturelle des émotions qui émergent de l'écoute musicale, Super Tapages, exploration des passions musicales à Francheville, ambitionne de déceler et partager différents rapports sensibles et émotionnels** à l'espace mondial, tout en invitant à des découvertes et rencontres sur un territoire précis.

En choisissant de travailler autour de l'écoute

## MOÉSIQUE, JEU DE CARTES SENSIBLE

CRÉÉ PAR LE CMTRA



musicale, nous avons très vite constaté qu'en dehors des mélomanes averti-es et musicien-es, **il n'était pas si facile de poser des mots sur les musiques écoutées**. Nous avons donc imaginé un dispositif qui permette d'échanger en profondeur avec les participant-es à Super Tapages : **des cartes-mots pour accompagner l'écoute**. Utilisé avec des collégien-nes, avec les étudiant-es du CEFEDM et du CFMI, puis avec différents publics, **nous avons pu constater comment une proposition simple de mots imprimés sur des feuilles de couleur suscitait l'intérêt et créait un espace d'écoute et de partage inattendu pour les participant-es**. Les discussions passionnées qui ont émergé, les retours enthousiastes, le constat qu'il n'existait pas jusqu'alors de dispositif ludique de ce type, nous ont encouragées à poursuivre dans la réalisation d'un jeu finalisé avec des illustrations **permettant également à des personnes ne parlant pas bien le français ou ne le lisant pas bien de participer**.



Simple et ludique d'utilisation, mais avec des **illustrations à la fois épurées et poétiques**, ce jeu de cartes est alors **autant un outil pédagogique qu'un jeu d'échange**. Il offre l'opportunité aux joueur-ses de reconnaître leurs propres compétences musicales tout en permettant aux animateur-ices de se mettre à l'écoute des personnes qui sont en présence, **rappelant les principes à la base des droits culturels : éradiquer les discriminations et défendre les identités composées et multiples...** Ainsi, s'intéresser aux pratiques d'écoute des personnes constitue une entrée privilégiée pour favoriser leur expression, reconnaître leur savoir, sortir leurs vécus des assignations et discriminations, faciliter l'interconnaissance. Autrement dit, **créer un espace de parole autour de l'écoute musicale permet de reconnaître chaque personne dans ce qu'elle a de singulier** et de développer les conditions permettant à tous-tes de mieux se connaître et de **renforcer ses capacités à participer à la société qui l'entoure**.

Doté d'un livret pédagogique abordant des pistes d'utilisation et de réflexion élaboré par nos soins, Moésique a été utilisé dans des contextes variés, notamment dans le cadre du projet Super Tapages à Francheville : tantôt auprès d'enfants de centre social, en collège, école primaire, tantôt en cours de Français Langue Étrangère (FLE), tantôt auprès de seniors, d'allophones... Un partenariat fort s'est aussi construit avec les équipes et résident-es des Grandes Voisines, tiers lieux et centre d'hébergement d'urgence à Francheville. Au-delà des usages de Moésique, le projet Super Tapages a donné lieu à des entretiens et projets radiophoniques, micros-trottoirs, programmations participatives et capsules sonores consultables sur le site dédié au projet [supertapages.com](https://supertapages.com).

Ces trois années de travail se sont clôturées par un grand temps festif les samedi 28 février et dimanche 1er mars 2026. L'évènement a été l'occasion de rencontrer les participant-es du projet au fil de concerts, débats, temps de jeux et spectacles. Les podcasts et biographies sonores réalisés tout au long du projet ont pu être écoutés en accès libre tout au long du week-end.

Pour découvrir le jeu, n'hésitez pas à consulter la page dédiée à Moésique sur le site du CMTRA ou sur les réseaux, nous y indiquons régulièrement les animations proposées autour du jeu. [https://cmtra.org/Nosactions/Actionculturelle/1525\\_Moysique.html](https://cmtra.org/Nosactions/Actionculturelle/1525_Moysique.html)

# NI MUSES NI GROUPIES\*

CHLOÉ THIBAUD

Lysandre Pernet

Responsable des ressources  
documentaires et pédagogiques

*J'ai parcouru les rayons du centre de documentation du CFMI à la recherche de musiciennes, de punk, et plus largement d'ouvrages qui font le lien entre musique et politique.*

*Je vous propose deux de mes meilleures trouvailles, **Ni muses ni groupies** de Chloé Thibaud, et **Fear of a female planet** de Cara Zina et Karim Hammou.*



*Ni muses ni groupies : une histoire féministe de la musique, Chloé Thibaud, Leduc pop culture, Paris, 2025. ISBN : 979-1-0285-3349-6*

## UNE HISTOIRE FÉMINISTE DE LA MUSIQUE

Dans cet essai sorti en mars 2025, Chloé Thibaud, autrice et journaliste indépendante, nous dresse les portraits de femmes dans une industrie qui n'a « ni le temps, ni l'envie de leur faire une place ». Cet ouvrage met en lumière des musiciennes coincées entre « femmes de » et « fan de ». « Ni muses ni groupies », parce que l'autrice tient à rectifier : elles ne sont pas qu'observatrices, inspiratrices, soutenantes ou fans. Elles sont actrices de l'univers musical.

Elle réfute l'idée reçue selon laquelle le féminisme dans la musique est un phénomène récent ; elle date d'ailleurs la pionnière de la chanson féministe au XIIe siècle, et s'attache à déconstruire des œuvres qui sont ancrées dans le paysage musical collectif.

L'ouvrage se divise en cinq parties, en suivant une progression chronologique qui commence dans les années 1920 pour arriver à notre époque. Chaque partie est ponctuée d'entretiens réalisés avec des artistes d'horizons musicaux très variés, et se termine sur un passage « radio sexisme », dans lequel l'autrice dénonce des chansons cultes qui banalisent, voire romantisent les violences sexistes et sexuelles. La musique est toujours connectée au politique dans le propos de Chloé Thibaud. Le féminisme est d'ailleurs croisé avec d'autres luttes, comme l'antiracisme ou la lutte contre les LGBTphobies et la grossophobie. Elle montre par exemple comment s'opère l'objectification des corps et la volonté de les normer dans l'industrie musicale, ou encore les aspects problématiques du « white feminism ». Elle aborde la question de la sororité, dans un milieu où la mise en concurrence des femmes entre elles est exacerbée.

Elle invite également à une écoute différente des artistes féminines, notamment de la pop, un style qui a souvent été associé au féminin et au populaire, à de la musique qui ne serait ni « sérieuse » ni assez recherchée. Elle déconstruit également certaines figures et certains mythes, comme celui de la « diva », qui serait en réalité tout simplement une femme qui sait ce qu'elle veut et n'a pas peur de le demander. La dernière partie du livre se concentre davantage sur le fait d'agir en artiste féministe, et sur ce que cela implique. Tantôt discréditées, tantôt érigées en symboles plus ou moins malgré elles, les artistes interrogées s'expriment par exemple sur la responsabilité qu'elles estiment avoir en tant qu'artistes et célébrités.

Une des forces de ce livre est que l'autrice n'érige aucune musicienne en héroïne, elle ne construit pas de nouveaux mythes. Elle leur rend ce qui leur est dû, et nous invite à poser un nouveau regard sur la musique que nous écoutons.

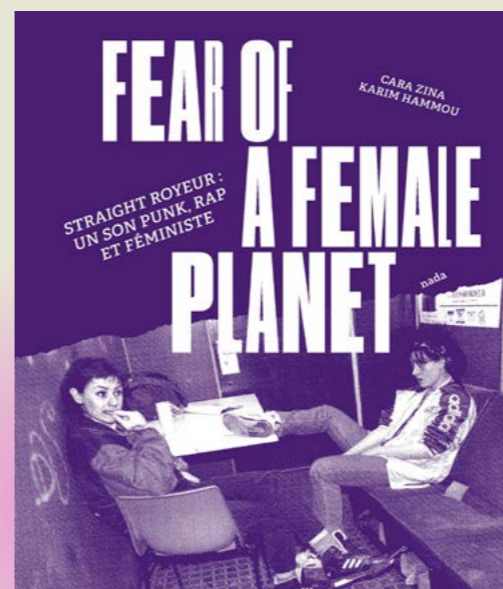
# FEAR OF A FEMALE PLANET\*

CARA ZINA &  
KARIM HAMMOU

Ce livre retrace l'histoire du groupe punk rap Straight Royeur qui a « sévi » de 1989 à 1992. La composition du groupe présage déjà le mélange des genres qui s'y opère : on y retrouve Virginie Despentès, Cara Zina, Gilles Garrigos, aussi guitariste du groupe Haine Brigade, MC et Chérif, « transfuges d'un autre univers social et sonore », qui ont amené avec eux hip hop et graffiti sur scène. Le livre est aussi en lui-même un mélange des genres, puisqu'il mêle histoire, histoire de la musique, témoignage, sociologie, et est ponctué de paroles de chansons et de photos. Le titre de l'ouvrage fait référence à l'une des chansons du groupe, elle-même une référence à l'album « Fear of a Black Planet » de Public Enemy, l'« ami commun » de ses membres, l'un des points d'intersection de leurs réalités et paysages artistiques différents.

Leur autre point d'intersection, c'était Lyon. A travers le récit de la vie du groupe et de ses membres, le livre nous emmène faire un tour dans le Lyon des années 1980-1990. On y découvre ses radios libres (ou radios pirates) qui émergeaient à l'époque, on y reconnaît des

lieux familiers investis par une scène musicale tout autre que celle dont on a l'habitude. Ces scènes sont celles auxquelles les membres du groupe participent, mais aussi ce qui les lie musicalement et politiquement, puisque les deux sont indissociables. Avec Bérurier Noir comme inspiration majeure pour Virginie Despentès et Cara Zina, on aurait pu s'en douter. Ces contre-cultures musicales participent à la contestation politique de l'époque, et représentent, notamment pour les membres du groupe, une manière de se politiser et d'apprendre autrement que par l'université, les lectures ou d'autres moyens plus classiques. On comprend encore mieux qu'elles et ils qualifient leur style de « musique urbaine » mais qui ne parle « pas du centre-ville bourgeois, c'était soit la périphérie, soit les sous-sols ». Les expériences des membres du groupe sont toujours replacées dans un contexte économique, social, politique et culturel. Un peu comme Virginie Despentès qui s'est politisée avec la musique, on peut ainsi se documenter sur une époque en suivant ses artistes.



*Fear of a female planet : Straight Royeur, un son punk, rap et féministe, Cara Zina & Karim Hammou, Nada éditions, Montreuil, 2021. ISBN : 979-10-92457-49-0*

