

Mirtha POZZI



photo Gonzague Defois

Vous êtes née en Uruguay à Montevideo puis avez vécu essentiellement au Chili à Santiago et à Viña del Mar avant de vous installer en France en 1974. Ces cultures qui ont baigné votre enfance et votre adolescence ont-elles eu un rôle dans votre choix d'être percussionniste ?

Dans ma petite enfance à Montevideo j'ai eu l'occasion d'entendre jouer les tambours du *Candombe* (polyrythmie afro-uruguayenne à trois tambours). Au moment du Carnaval, mon père nous amenait pour suivre les *comparsas* (formations de soixante à cent percussionnistes) qui jouaient dans les rues ou dans les *tablados*. Les musiciens accordaient les tambours en les chauffant à des petits feux de bois ou de journaux sur les trottoirs... La sonorité de ces tambours, la force de ce rythme, la résonance entre les murs des petites rues étroites... Je suis retournée chercher tout ça plus tard pour "raccorder" mes souvenirs à la réalité... Et aussi apprendre à jouer de ces tambours très particuliers... Mon éducation musicale à l'école primaire (beaucoup de pièces du répertoire classique étaient chantées par les enfants), et les études de piano ont été déterminantes pour mon orientation vers la musique. Mon passage par le Chili a renforcé ce désir. Comme dans toute l'Amérique Latine, la musique, le rythme, la danse sont toujours présentes dans la vie des gens. Les prétextes ne manquent jamais pour faire la fête...

J'ai décidé de faire des études de percussion en France, même si, déjà au Chili, j'avais acheté une paire de bongos. Je les ai fait exploser en prétendant les accorder au soleil de Viña del Mar, sans doute en pensant aux percussionnistes uruguayens et à leurs petits feux... À ce moment-là, il y avait très peu de filles qui pratiquaient la percussion, au moins publiquement... J'ai pris des cours de congas en France et plus tard j'ai joué dans des ensembles de jazz dirigés par Patricio Villarroel (pianiste, batteur, compositeur, chef d'orchestre, pratiquant aussi les tablas indiens) au Conservatoire de Yerres.

J'ai eu la chance de faire mes études de percussion au Conservatoire Expérimental de Pantin avec Gaston Sylvestre et Jean Pierre Drouet. Nous étions amenés à interpréter des pièces de musique contemporaine ; principalement John Cage, Edgar Varèse, Luciano Berio, Luc Ferrari et Vinko Globokar. Un endroit en ébullition où l'on se nourrissait de toutes les expériences musicales et où les arts plastiques, la danse, le théâtre musical, la poésie, la musique se rencontraient dans des ateliers de réalisation et dans des concerts mêlant professeurs et élèves.

En tant qu'instrumentiste, dans quels répertoires et avec quels musiciens aimez-vous vous exprimer ?

Ma pratique musicale est très variée. Elle est liée à ma trajectoire. J'ai joué avec de nombreux musiciens, mais je préfère évoquer certains projets qui m'ont « nourri » artistiquement et m'ont permis de m'exprimer en tant que percussionniste et de développer mon langage. J'ai eu l'occasion de participer à des projets mélangeant des musiques d'origines différentes comme

l'orchestre de François Tusques, qui rassemblait musiciens africains, musiciens de jazz et musiciens traditionnels bretons, bien avant la mode de la world music. On s'est retrouvé avec une vingtaine de musiciens à répéter et vivre dans un gîte en pleine campagne et à manger de la cuisine antillaise spécialement préparée pour nous... Le cuistot faisait partie de l'équipe...

En tant que percussionniste j'ai collaboré à d'autres projets de création comme le Bal de la Contemporaine, un projet de Pablo Cueco, où il s'agissait d'interpréter des musiques de création, composées pour faire danser le public. Jean-Pierre Drouet, Michel Portal, Luc Ferrari, Michel Musseau, Henri Fourès et d'autres ont participé à l'aventure... Une autre expérience musicale importante a été la rencontre "Orient-Occident" à l'occasion de la création de *Adi Anant*, composé par Hariprasad Chaurasia et arrangé par Henri Tournier et Pablo Cueco. C'était très émouvant et fort pour notre groupe de musiciens « occidentaux » - l'ensemble Transes Européennes - de jouer cette musique avec ce grand maître de la flûte Bansuri et son tabliste, à Paris au Théâtre de la Ville et aussi à Londres. Nous avons aussi monté avec Pablo Cueco, un duo « Percussions du Monde » autour de notre collection d'instruments de toutes origines, matières, tailles...

Les concerts de l'émission "A l'Improviste" d'Anne Montaron à France Musique ont été des situations propices à mon expression musicale. J'ai eu l'occasion de présenter mes projets et de provoquer des rencontres avec des électroacousticiens, et aussi avec des duos homogènes : deux pianos préparés, deux altistes, avec deux clarinettes basses... Et j'imagine qu'il y aura des suites...

J'aimerais souligner un nouveau projet qui propose une musique composée collectivement, un langage inventé à quatre musiciens : en « double duo », notre duo avec Pablo Cueco et un duo de jazz des musiciens de Minneapolis-Saint Paul, Nathan Hanson (sax) et Brian Roessler (contrebasse). Ce projet très collectif nous permet aussi de nous exprimer individuellement par l'improvisation.

Il m'arrive aussi de jouer dans des projets d'autres artistes (plasticiens, poètes, danseurs, artistes de cirque...) et dans mes propres projets qui impliquent souvent d'autres disciplines artistiques. Je participe à toutes sortes de rencontres artistiques qui permettent de communiquer avec toutes sortes de publics...

Quels rencontres ou événements ont été décisifs pour vous dans votre orientation vers la composition ?

J'ai rencontré Luc Ferrari dans les ateliers de composition du Conservatoire de Pantin. Il nous a ouvert des voies pour l'expression individuelle et collective ; un travail passionnant à l'époque des magnétophones analogiques... Dans le même conservatoire, je participais parallèlement à l'atelier de réalisation, on choisissait des pièces des Microcosmes de Bela Bartok que l'on devait arranger pour l'ensemble des instrumentistes de l'atelier. J'ai aussi étudié l'harmonie avec Gérard Grisey puis avec Alicia Alsina.

Mais mon enfance apparaissait dans ma tête, et des thèmes sur des rythmes de *Candombe* se dessinaient. J'ai fini par les écrire sur une portée. Ainsi est née ma première composition que j'ai appelée simplement "Candombe".

Les percussions de Strasbourg y sont aussi pour quelque chose. J'ai suivi un stage de la méthode « Percustra » avec toute sorte d'exercices qui commençaient par des jeux se basant sur le souffle, « ce rythme primordial de la vie », comme l'écrit Pierre Boulez dans la préface de leur méthode... Des jeux musicaux collectifs proposant d'utiliser comme instrument ce qui nous est le plus proche : notre voix, nos mains, nos pieds... Il s'agissait aussi de créer nos propres jeux collectifs... la composition était aussi là.

D'autre part, la participation à des orchestres de latin jazz m'a amenée aussi à composer pour eux des thèmes.

Des occasions de composer se sont aussi présentées dans la pédagogie. J'ai été professeur aux Conservatoire de Nanterre et de Villiers-sur-Marne. Pour les cours d'Ensembles de Percussion, il n'y avait pas beaucoup de répertoire intéressant adapté aux élèves. J'ai composé pour eux des petites pièces pour huit à quinze musiciens, qui ont été jouées en concerts d'élèves. De même j'ai composé pour mes élèves de percussion qui étaient tellement contents de jouer dans des concerts à la place des examens qu'ils me demandaient de rejouer le concert une deuxième fois pour des parents qui arrivaient en retard...

La voix tient une belle place dans vos compositions. Pouvez-vous nous dire quelque chose de votre propre voix ? De votre rapport à la voix ?

Dernièrement la voix constitue le « centre d'attraction » dans mes compositions... Il existe un rapport privilégié entre la percussion et la voix. Des nombreux rythmes se « chantent » avec des onomatopées qui imitent les sons de percussions : « tac, pi-tac, pi-tac, tac » pour le rythme de tibois antillais, ou comme dans la musique indienne, les « bols », syllabes mnémotechniques qui expriment le contenu d'une phrase musicale : Dhin na / Dhin Dhin na /ti na / Dhin Dhi na. Je chante les rythmes naturellement, ce qui me permet d'inventer n'importe où, par exemple en me promenant...

Je viens d'un continent où chanter est une pratique courante, où les musiques folkloriques et populaires sont dans l'air qu'on respire... Par exemple, sans écouter couramment du tango (la musique qu'aimait mon père, très bon danseur), je peux en chantonnant aller d'un tango à l'autre en passant par des milongas, presque en me surprenant qu'ils soient en moi...

Je me suis intéressée aussi au chant choral dans la suite *Acadacoual*. J'ai composé pour un ensemble vocal d'adolescents et un orchestre « jazz ». Cela se présentait comme une promenade dans mes souvenirs et certains de mes centres d'intérêt : l'homme préhistorique, le rapport à la nature, la parole et l'outil, la mémoire des langues et des expressions disparues ou opprimées...

Vous aimez les langues, (vous êtes d'ailleurs vous-même bilingue), les langues anciennes comme celles des indiens guaranis mais aussi les langages inventés qui semblent vous attirer particulièrement. Pourquoi ? Qu'y a-t-il dans ces langues de musical pour vous en tant que compositrice ?

Je suis attirée par le son des mots, par le jeu du sens et du non-sens, par l'utilisation des mots dans des rôles musicaux ou purement rythmiques... Et aussi par leurs pouvoirs évocateurs...

Dans *Acadacoual*, je me suis beaucoup amusée en jouant avec des expressions en français et en espagnol, en faisant des allers-retours d'une langue à l'autre sans les connecter par leur signification, en utilisant des interjections, des redoublements de syllabes, des bruits vocaux imitant des sons de la nature (en pensant à la Corrèze où on avait fait un travail collectif d'écoute et d'improvisation) ou encore des mots en guarani - une langue que je ne connais pas mais, dont j'ai pris soin d'apprendre la prononciation correcte et la signification des mots utilisés.

Et pourquoi le guarani ? En Uruguay, le son du guarani est présent dans beaucoup de mots incorporés à l'espagnol local. Le même phénomène existe au Chili avec la langue mapuche. Une des interprétations du mot « Uruguay » est « Rio de los pájaros », rivière des oiseaux (Uru/oiseaux, gua/lieu, y/eau). Les civilisations indiennes nous laissent ces traces malgré tout... Il y a le désir de masquer le sens, d'échapper à la transmission d'une signification explicite, mais en partant de "quelque part", d'une association, d'une thématique, d'une pensée qui nous pousse à composer. On trouve dans d'autres langues que sa langue maternelle des sonorités inconnues, attirantes, des consonnes, des voyelles et des combinaisons qui agissent sur notre imaginaire...

La littérature et en particulier les écrits de la période surréaliste vous inspirent.

Que pouvez-vous nous dire de l'écriture de votre pièce PONC-TUATIONS, éditée aux éditions A Cœur Joie en 2013, pièce a cappella en parlé-rythmé pour ensembles vocaux à deux voix égales ou mixtes ?

Je suis très attirée par les mouvements artistiques qui proposent des procédés de création et d'expression nouveaux, c'est le cas du Surréalisme qui a, entre autres, une prédilection pour l'humour et le non-sens ainsi que pour l'absence de contrôle de la raison sur l'expression...

On y trouve des poèmes comme celui qui m'a inspiré pour la composition *PONC-TUATIONS*, le poème *Plaintes d'une tricoteuse* de Philippe Soupault. Il m'a été offert par une amie enseignante avec qui j'avais réalisé de nombreux projets pédagogiques. Il m'a tout de suite intrigué : il parle dans le titre de la tricoteuse, mais le poème s'articule autour des ponctuations, pas un mot sur le tricot... Il utilise l'homonymie permettant ainsi de jouer avec les mots. J'ai ajouté une petite dose « d'ironie », chaque groupe de choristes prend en charge l'univers du « point », celui de ponctuations, celui du tricot et celui utilisé dans l'écriture de la musique. Les chanteurs sont

invités à faire des gestes dans certains passages, dans la partie qui se réfère au point dans la musique, ils battent la mesure à quatre temps (clin d'œil à ceux qui étudient le solfège...) en exprimant « une certaine difficulté » liée au sujet...

La poésie est également présente comme source créative dans certaines de vos pièces avec par exemple le très beau poème Les couleurs de l'écrivain et journaliste uruguayen Eduardo Galeano que vous avez mis en musique à votre manière dans En ce temps-là... Comment avez-vous procédé ?

Pour répondre à cette question je passerai encore une fois par des petits chemins qui vont nous éclairer sur le choix de ce poème. Ce sont les mythes qui nous viennent des Indiens d'Amérique précolombienne qui apparaissaient dans *Les naissances* d'Eduardo Galeano qui se sont transformés pour moi en source créative pour la suite *La Serpente Immortelle... et autres mythes précolombiens*.

Autant dans *Acadacoual* je jouais avec la sonorité des mots et leur sens masqué, autant dans mon projet *La Serpente Immortelle* les textes poétiques, la pensée symbolique, les réponses aux énigmes de l'existence constituent la matière qui a donné lieu aux compositions. « Les couleurs », qui apparaît dans *Les naissances*, est inspiré d'un texte de Benjamin Péret (poète surréaliste) lui-même basé sur un mythe des Indiens Kadiueu du Mato Grosso (Brésil). Dans *En ce temps-là...*, les chanteurs sont invités à « jouer » l'histoire en la « colorant » avec la parole rythmée. Le récit donne une réponse à la question : comment les oiseaux qui étaient tous blancs sont devenus si colorés ?

J'ai partagé les mots des phrases qui parlent de couleurs en syllabes, ces phrases deviendront des phrases musicales qui s'appuient sur l'intonation naturelle de la langue (il s'agit de raconter une histoire mise en rythme...). J'ai imaginé une partie complémentaire, un jeu de réponses entre les deux groupes de choristes énumérant des couleurs et des objets colorés.

La pièce qui sera prochainement éditée aux éditions A Cœur Joie TIOUA-OUIAÉ est toute en langage inventé. Comment choisissez-vous les sons, les phonèmes ? Sur quels critères ? Pour quels effets ? Y a-t-il un sens à deviner à l'écoute de ce langage inventé qui semble vouloir dire quelque chose ?

Je me posais la question : comment donner corps à une masse sonore constituée de voix égales ou mixtes ayant une grande force entraînant et évoluant dans le temps ? La polyrythmie vocale offre de nombreuses possibilités de réalisation, à condition que les chanteurs s'approprient des phrases rythmiques les vivant d'une façon organique... C'est tout le corps qui est en jeu et qui s'exprime par la voix de façon collective, comme je l'évoquais en parlant des groupes de tambours uruguayens...

Pour atteindre ce but on fait appel à des méthodes utilisées dans les musiques traditionnelles : la transmission orale et la mémorisation. Ensuite seulement on peut faire connaissance avec l'écriture, qui nous permettra de conserver plus facilement les musiques...

L'idée d'avoir des « villages » avec les phrases de la polyrythmie (Hahihou, Esteke, Pakoun, Pash, Daoun, Tiko, Zouin) me permettait d'inventer et de combiner des sons très divers : des onomatopées, des sons imitant des percussions, des syllabes inventées, des bruits vocaux.

Si les phrases n'ont pas de signification - ni implicite, ni explicite-, il y a des indications de caractère spécifique à chacune : martiale, convaincante, exubérante, séduisante... Elles ne veulent rien dire, mais elles ont quand même un « contenu » unique...

Interview réalisée par Géraldine Toutain, Directrice artistique de la Mission Voix

<http://www.mirthapozzi.com>

Œuvres disponibles au CDAC

POZZI, Mirtha (20ème siècle;21ème siècle) France, Uruguay

En ce temps-là...

Œuvre pour 2 voix égales de femmes ou égales d'enfants ou égales d'hommes ou mixtes (SA ou TB ou FH)

Editeur : A Cœur Joie, sous référence : 28009 (3 pages)

Cote CDAC : **AD12Bj15**

Ponc-tuations

Œuvre pour 2 voix égales d'enfants ou égales de femmes ou égales d'hommes ou mixtes (SA ou TB ou FH)

Editeur : A Cœur Joie, sous référence : 28010 (4 pages)

Cote CDAC : **AD12Bj16**