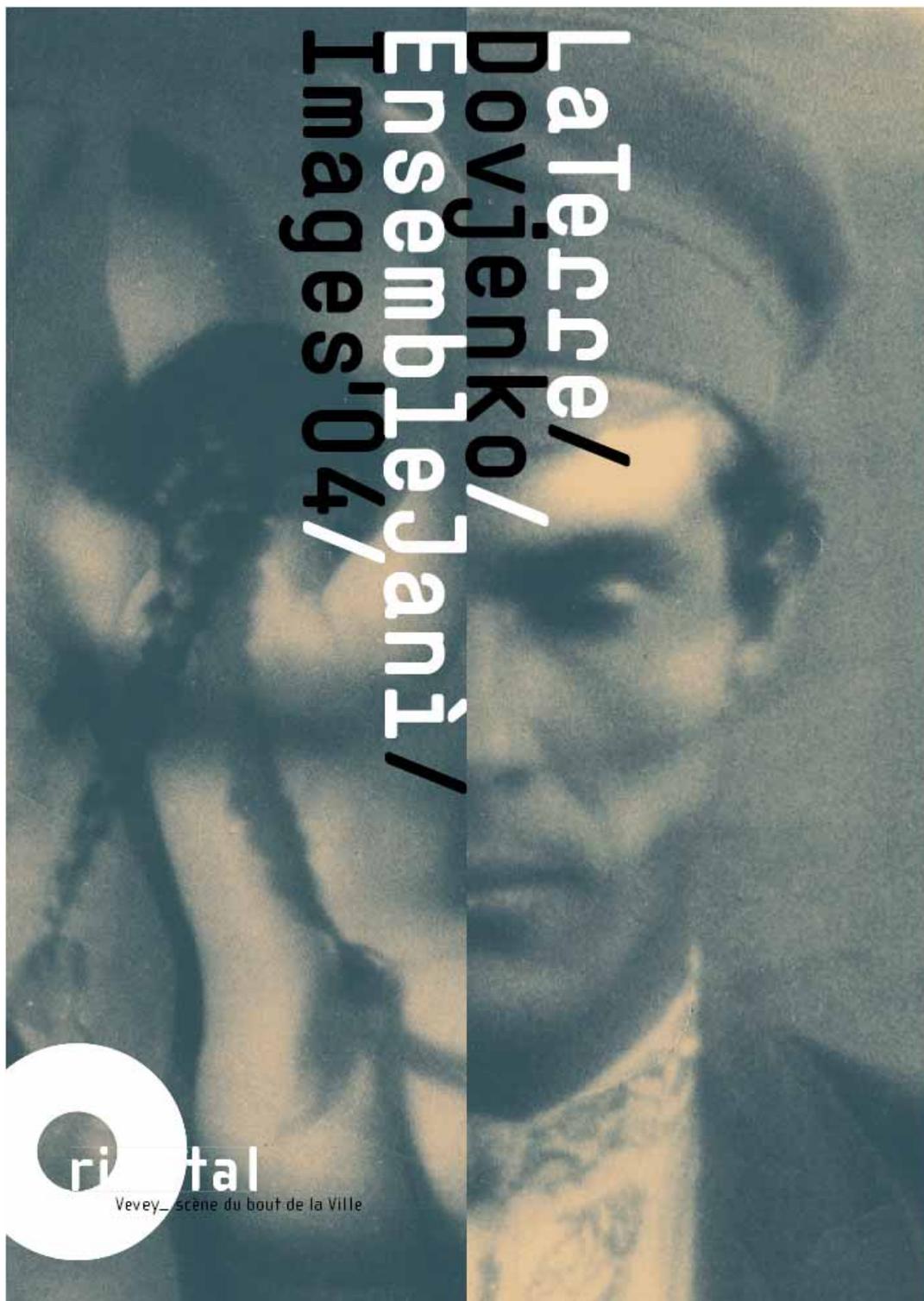


La Terre d'A.Dovjenko (1930) / Ensemble Jani



Projection cinématographique et accompagnement live /
Création musicale originale: Rocco de Santis /
Oriental-Vevey, scène du bout de la ville /
Du 16 au 19 septembre 2004

En partenariat avec

IMAGES '04

Vevey, 3>26.9.04 (www.images.ch)

La proposition

L'Oriental-Vevey inaugure sa saison 2004-05 par un spectacle cinématographique et musical qui s'inscrit dans le cadre du festival IMAGES '04.

C'est renouer avec la vocation première du lieu, qui fut un des cinémas les plus attachants de la région, et c'est poursuivre une politique de création inaugurée avec l'association nouvelle dirigeant la maison.

Le spectacle proposé appartient à un projet qu'IMAGES'04 entend développer et varier d'une édition à l'autre : faire voir des films muets grâce à l'intervention de la musique interprétée *live*, du solo au petit ensemble, de l'improvisation à la composition.

Le thème d'IMAGES '04, *Emporte-moi ! Extase, possession et autres transports* sera illustré durant tout le mois de septembre par un programme de films et des expositions photographiques.

Un des choix s'est porté sur le tarentisme et la tarentelle, avec des films documentaires et des fictions réalisés par Giancarlo Mingozzi et Eduardo Winspeare, le premier actif dès les années 60 et le second appartenant à la nouvelle génération des cinéastes italiens.

On sait quels liens profonds le phénomène de la transe qui anime les tarentulés entretient avec la musique. L'existence d'une tradition musicale moderne liée à cette histoire a poussé IMAGES'04 à formuler au coeur de son programme un rendez-vous particulier: proposer l'un des chefs-d'oeuvre du cinéma muet, *La Terre* de l'Ukrainien A. Dovjenko, à l'invention musicale du musicien et compositeur italien Rocco de Santis, qui vit dans la province de Lecce.

Pour la création de la musique d'accompagnement, Rocco De Santis a réuni autour de lui cinq musiciens. Ils se produiront sous le nom d'Ensemble Janì, d'un mot qui signifie le « soc » dans la langue de la Grecia Salentina, le griko.

L'Ensemble Janì est composé de Rocco de Santis (guitare), Angelo Berardi (violon), Massimo La Zazzera (flûtes), Rocco Nigro (accordéon), Eufemia Mascolo (contrebasse), Pino Basile (percussions).



La Terre de Dovjenko



Histoires et encyclopédies du cinéma le répètent à l'envie, *La Terre de Dovjenko* est "l'un des films les plus charnels de l'histoire du cinéma". Mais qui connaît l'œuvre aujourd'hui?

Qui peut rêver à la scène initiale de cet étonnant poème visuel filmé par Daniel Demoutzki : la mort sereine de Semion, l'aïeul, sur un tapis de fruits? Qui peut retrouver, les yeux fermés, ce vertige qui prend le spectateur quand passe au premier plan, caressé par les branches des pommiers, le cercueil ouvert de Vasil, abattu en pleine danse jubilatoire solitaire, à la lumière de la lune? Ou se remémorer comment, dans le désespoir d'avoir à céder ses champs, Khoma le meurtrier enfonce la terre jusqu'aux épaules dans la terre-mère?

Troisième long métrage d'Alexandre Dovjenko (1894-1956), après *Zvenigora* (1928) et *Arsenal* (1929), *La Terre* (*Zemlja*) appartient, comme *La Ligne générale* d'Eisenstein (1929) ou *Le Bonheur* de Medvedkine (1934) à la production soviétique consacrée à la collectivisation de la campagne, sous le slogan de l'ancien et du nouveau.

Il fut réalisé au moment où Staline enclenchait le bouleversement définitif du monde rural ukrainien, qui se fera au prix de déportations massives et d'une famine délibérément infligée à la population.

A l'heure où se dessinait la doctrine de fer du réalisme-socialiste et que la collectivisation prenait la tournure d'une véritable guerre, *La Terre* reçut un accueil extrêmement controversé, étant jugé idéologiquement et politiquement discutable : comment pouvait-on concevoir qu'un tel bouleversement historique prît place dans une vision lyrique du cycle de la nature?

Dovjenko dut également se battre contre la censure, qui aurait voulu que deux scènes disparaissent du film, celle où les hommes urinent dans le réservoir du tracteur à sec et l'un des moments les plus extraordinaires qu'on ait vu à l'écran, la fiancée de Vasil se livrant, nue, à l'hystérie du désespoir.

L'enracinement dans une tradition ukrainienne rendue fragile par la visée unificatrice du pouvoir central, la capacité de ne jamais réduire les personnages à des types, même ceux que l'appareil de propagande désignait comme « ennemis de classe », le sentiment d'une relation mystérieuse entre les corps – fruit, tournesol, sillon, sein, blés, nuage et vent... –, un lyrisme extatique dans l'évocation de la mort comme de la vie : *La Terre* de Dovjenko est un film peu oubliable.

A l'origine, une musique du compositeur ukrainien Levko (Lev) Revoutski, crédité dans le générique, accompagnait le film. Aucune information n'a été trouvée sur cette partition.

En 1997, c'est une musique composée spécialement par Alexander Popov qui fut enregistrée pour la télédiffusion de *La Terre* par Arte, dans une co-production Arte-ZDF. En avril 2002, le quartet expérimental pop Drey (Strasbourg) accompagnait le film au festival Okup Karavan (Sarajevo), reprenant ce ciné-concert à Paris en février 2004 (Festival Ciné-Concert)

La Terre (Zemlia) / Informations utiles

Réduit à sa trame, *La Terre* raconte la collectivisation de la terre ukrainienne à travers le destin d'un jeune communiste, Vasyl, dont le grand-père, le vieux Symon, s'éteint paisiblement au début de l'histoire. Vasyl tente en vain de convaincre son père, Opanas, qui ne veut rien entendre du kolkhose. Alors que les paysans riches, les koulaks, manifestent leur désespoir et leur opposition, Vasyl amène un tracteur au village et laboure en travers des limites de leur propriété. Il est traîtreusement assassiné par un fils de koulak, Khoma. Cette mort, douloureusement vécue par sa fiancée Natalia et célébrée laïquement par la collectivité, entraîne le ralliement d'Opanas et des villageois à l'organisation nouvelle de leur vie.

Fiche technique :

Production :	VUFKU (Kiev), 35 mm., muet, noir et blanc.
Réalisation :	août 1929 - mars 1930.
Première :	8 avril 1930.
Métrage original :	1704 m.
Copie projetée à IMAGES '04 :	tirage Gosfilmofond, Cinémathèque suisse Lausanne, 18 images / seconde.
Scénario et mise en scène :	Alexandre Dovjenko.
Images :	Daniel Demoutzki.
Décor :	Vasyl Kritchevski.
Assistants .	Julia Solntseva, Lazar Bodik.
Partition originale (pour exécution en direct) :	Levko (Lev) Revoutski
Distribution:	
Symon (ou Semen) Troubenko, le grand-père:	Mykola Nademski.
Opanas Troubenko, le père:	Stepan Chkourat.
Vasyl Troubenko, le fils:	Semen Svachenko.
La fille d'Opanas:	Julia Solntseva.
Petro, ami de Symon:	V. Krasenko.
Khoma Bilokine (ou Belokon), le jeune koulak:	Petro Massokha.
Le père de Khoma:	I. Franka.
Natalia (ou Natalka), la fiancée de Vasyl :	Elena Maximova.
Le pope:	V. Mikhaïlov.
Le secrétaire du Komsomol:	Pavel Petrik.
Le président du soviet du village:	O. Oumanetz.
La jeune paysanne:	E. Bondina.
Le jeune koulak:	Luka Liasenko.

D'août à novembre 1930, Dovjenko voyage à l'étranger pour s'informer de la production sonore (Prague, Hambourg, Paris, Londres, Amsterdam) et montre *La Terre*.

Le film fut projeté à la première Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, qui se tint au Lido de Venise dans le cadre de la 18^{ème} Biennale, sans compétition officielle. Il sera plébiscité parmi les dix meilleurs films du monde à Bruxelles en 1955, par un jury international de critiques.

Bibliographie consultée:

Alexander Dovjenko. *Alexander Dovzhenko*, Sovexportfilm, Moscou, s.d.

George O. Liber, *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, BFI Publishing, Londres, 2002.

Vance Kepley, Jr., *In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1986.

Alexander Dovzhenko, *The Poet as Filmmaker. Selected Writings*, The MIT Press, Cambridge, Mass., Londres, 1973 (Marco Carynnyk, éd.).

Marcel Oms, *Alexandre Dovjenko*, Serdoc, Lyon, 1968 ("Premier Plan", 48)

Luda et Jean Schnitzer, *Dovjenko*, Ed. Universitaires, Paris, 1966 ("Classiques du cinéma", 24).

Le projet musical

La Terre d'Alexandre Dovjenko : une lecture musicale de Rocco De Santis

"Dans le cadre d'un programme qui fait la part belle à diverses formes d'emportements, IMAGES a décidé de montrer *La Terre* d'Alexandre Dovjenko (*Zemlja*, URSS, 1930) en proposant pour ce film muet une musique nouvelle. M'en confier la composition et l'exécution, c'était s'adresser à un artiste d'origine populaire et souligner ainsi la volonté de tailler pour ce classique un habit musical proche de son motif principal, la terre.

On ne pouvait ignorer non plus que le musicien appelé à réaliser cette « lecture » était marqué par une sensibilité créatrice propre à la culture musicale dont il est issu et qu'il représente, une culture étroitement liée à la terre, mais avec ses spécificités.

Avant de prendre connaissance du film, mes premières idées sont nées de la commande elle-même et d'informations réunies sur l'œuvre.

Ma démarche initiale fut d'aller à la recherche des éléments qui pouvaient être communs au monde rural de la Russie (ou de l'Ukraine) de cette époque et au vécu social des paysans de la *Grecia Salentina* de l'Italie du Sud.

J'ai pu constater que, malgré leur éloignement géographique, ces deux cultures partageaient de nombreux points communs et particulièrement un passé féodal qui les a dominé pendant des siècles. L'aspect religieux constitue un autre rapprochement important. En effet, la culture *grika* est née avec l'arrivée dans le Salento de moines de rite gréco-byzantin – la matrice religieuse de l'église orthodoxe de Russie – qui avaient fui Byzance pendant la période de l'iconoclasme (711-802). Ce rite n'a pas persisté au-delà du 17^{ème} siècle, mais il a marqué pour toujours le sentiment religieux de la communauté *grika*. J'ai retrouvé le même sentiment dans *La Terre*, notamment dans la gestualité des paysannes ukrainiennes.

Des similitudes musicales apparaissent aussi. En effet, certaines des plus importantes mélodies de la tradition *grika* ressemblent beaucoup à une typologie du genre populaire russe.

Contexte social, religion et musique : voilà les points sur lesquels on pouvait envisager de faire converger les nombreuses différences qui subsistent malgré tout entre ces deux cultures, représentées ici sous une forme artistique, d'abord par Alexandre Dovjenko, dans un langage visuel magistral, puis par la musique, que j'espère avoir écrite avec la dignité et le respect dus à un chef d'œuvre comme *La Terre*, oeuvre d'art poétique d'une grande efficacité narrative qui photographie, métaphoriquement, une des périodes les plus révolutionnaires de la pensée de l'homme.

Toutes ces similitudes et ces différences, y compris celles qu'entretiennent les langages artistiques du cinéma et de la musique, sont autant d'éléments d'un message universel, d'un message qui se passe de légendes ou d'explications, sinon celles que l'émotion seule peut donner.



Les instruments

Après une vision attentive de l'œuvre et avant de commencer la phase de composition, il fallait envisager l'ensemble des instruments qui allait donner sa voix à la pensée musicale, en harmonie avec le contexte et les séquences du film.

Le choix de l'accordéon s'est fait presque naturellement. En effet, l'accordéon n'est pas seulement le roi des instruments de la musique populaire, mais il est aussi fortement représentatif de la tradition russe, tout en étant moins caractéristique que la balalaïka. En outre, l'instrument est important pour l'étendue du son et sa capacité polyphonique.

La flûte ne pouvait manquer à l'appel. Sa douceur est absolument indispensable pour souligner les nombreux moments de poésie qui enrichissent le film. Elle est extrêmement évocatrice quand les images décrivent le paysage rural.

Le violon, un des instruments traduisant le mieux les états d'âme et capable de sublimer n'importe quelle situation qu'elle soit joyeuse ou triste, a été choisi pour exprimer principalement les moments dramatiques. Dans la tradition gréco-salentine, le violon joue un rôle essentiel surtout dans la musique thérapeutique intervenant dans le traitement du tarentisme : la *Pizzica pizzica*.

Accompagné du tambourin, le violon interviendra en ambassadeur de cette culture. Il sera greffé à l'œuvre de Dovjenko là où le message universel de libération dont est porteuse la *Pizzica pizzica* trouve sa place naturelle dans la dramaturgie du film.

Dans un ensemble, la contrebasse est un élément essentiel. Elle apporte un fond rythmique sombre qui met l'architecture musicale en évidence par une sorte de jeu d'ombres. Le son grave et profond de la contrebasse traduit une sorte de subconscient de la pensée musicale.

La guitare, autre instrument de la musique traditionnelle universelle, peut suggérer à l'auditeur, au même titre que l'accordéon, un imaginaire lié à un contexte populaire. C'est l'instrument idéal pour accompagner accords arpégés ou rythmiques.

La rythmique est confiée presque exclusivement au tambourin, avec ou sans petites cymbales. Cet instrument joue lui aussi un rôle fondamental dans la musique gréco-salentine, au point d'être devenu une icône de cette culture grâce à la diffusion toujours plus large de la tarentelle *Pizzica pizzica*. Malgré l'extrême simplicité de sa structure, le tambourin permet de nombreux jeux de timbres. Ils seront explorés par un percussionniste extraordinaire, Pino Basile, qui en complétera l'intervention par d'autres instruments et des bruits d'ambiance.

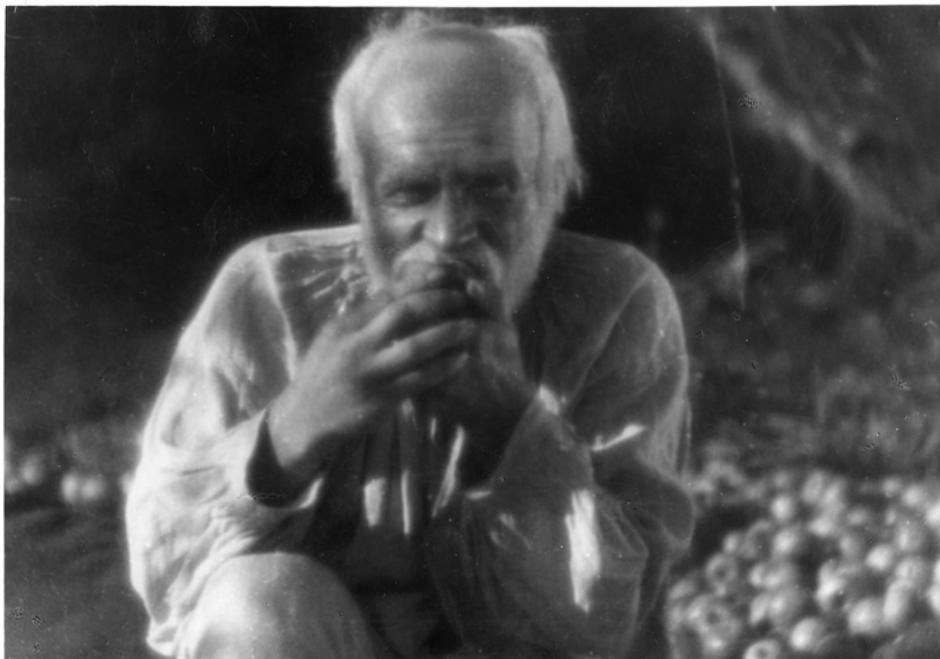


La composition

Les instruments choisis, le travail de composition pouvait commencer. Il fallait suivre pas à pas les séquences du film.

Le film s'ouvre sur l'image d'une étendue en pleine campagne. Le souffle léger du vent sur l'herbe qui ondoie est le prélude de l'agonie sereine du vieux Semion. Pour créer une première ambiance « géographique », je pense tout de suite à l'accordéon qui, solitaire, attaque avec une sonorité typiquement russe. Entre la contrebasse, puis la flûte, qui devient la protagoniste de cette séquence dans laquelle se succèdent des images de plantations et de fruits luxuriants. Apparition du vieux Semion, moribond mais serein, au milieu de sa famille. Cette vision est accompagnée d'une variante sur le même thème, la flûte toujours présente au premier plan, rejointe peu après par le violon. Petro, le frère aîné, lui demande de le tenir au courant une fois arrivé dans l'au-delà. Des images montrant les beautés de la terre et des enfants joufflus chantent en parallèle le paradis certain que Semion va quitter pour un paradis présumé (premier signe de la brèche qu'ouvre Dovjenko, avec une grande habileté cinématographique, dans les fondements d'un credo millénaire). Le vieux meurt.

Le thème musical de cette séquence se répètera pendant toute la projection, en laissant souvent présager les thèmes futurs. Il viendra conclure le film avec une variante inattendue.



Dans la séquence suivante, on passe d'une mort sereine et sans pleurs à une autre mort, accompagnée, elle, de larmes de désespoir : la mort de la propriété (nouvelle bouleversante du point de vue historique !). Les propriétaires ont appris que le gouvernement expropriera les terres des riches pour les donner au peuple. Leur douleur se traduit par un désespoir démesuré et théâtral. Je pense alors à un rythme entraînant et cadencé typiquement salentin, un six/huit à deux triolets sur un fond de contrebasse, avec le violon au premier plan voyageant, langoureux et mélancolique, sur un accord mineur tenu par la guitare et renforcé ensuite par l'accordéon. Puis une variante avec saut de ton pour revenir enfin au rythme antérieur.

Porté par le thème initial (la mort de Semion) esquissé par la flûte, on se déplace dans la maison d'Opanas. On y apprend également la nouvelle de l'expropriation imminente, mais les réactions sont différentes et contrastées. Opanas, qui n'est pas propriétaire, est sceptique. Il est préoccupé par cette nouvelle bouleversante qui rompt avec des règles existantes depuis toujours. Par contre, son jeune fils Vasilij est enthousiaste ; il est presque amusé par la méfiance de son père envers le nouvel état des choses. Je pense accompagner le dialogue entre père et fils en commençant par un son subtil d'accordéon imitant presque l'harmonica. En toile de fond, l'arpège de la guitare. Vasilij, souriant, signifie au père le changement imminent. Le thème musical prend force et devient presque rêveur en évoquant la naissance de la société nouvelle ; la flûte en est la voix. Puis, lorsque le dialogue prend la forme d'une discussion, à la voix de Vasilij s'ajoutent, enthousiastes, celles de ses camarades ; la musique devient plus emportée, renforcée dans ses accents par l'ensemble au complet. Puis le groupe d'enthousiastes part partager l'annonce du nouvel ordre à l'assemblée du peuple. Opanas reste seul.

On revient, pour conclure, à l'état de quiétude musicale du début de la séquence. La contrebasse reprend le thème de Semion, avec des variantes plus articulées en ouverture et plus larges en clôture. La phrase est répétée trois fois avec l'adjonction du violon, puis de l'accordéon.

Un panorama de la pleine campagne ouvre la séquence suivante. Pendant qu'il se prépare à rejoindre ses camarades, avec lesquels il ira chercher un tracteur, Vasilij dit bonjour à son père qui laboure la terre de la vieille et millénaire façon, derrière ses boeufs (au nouvel état des choses s'ajoute la révolution technologique).

On se déplace. La contrebasse dessine une phrase étroite et rapide ; un son de cloche bat chaque mesure : on est dans un cimetière. Le vieux Petro, penché sur le tombeau de Semion, demande à son frère défunt des éclaircissements sur l'au-delà. Dissimulé par une tombe, des enfants l'observent, curieux. Amusés, ils l'appellent à plusieurs reprises en se cachant à chaque fois. Il en naît un gag, souligné par l'ajout d'un violon *pizzicato* qui fait contre-chant à la contrebasse, créant un effet de contraste comique accentué par le son de cloche qui devient plus aigu et sourd. Petro, victime de cette plaisanterie, réagit aussitôt en criant des gros mots pour les faire partir. Puis il reste seul devant le sépulcre muet. La caméra revient sur Opanas toujours à la charrue. La musique conclut la séquence en revenant sur le thème de Semion.

Des notes répétitives, articulées par la seule guitare, nous mettent dans l'ambiance qui caractérise la séquence suivante. Tout semble en suspend : la campagne, les hommes, les animaux. Les mains collées aux hanches, entre deux boeufs, Petro semble personnifier une divinité antique. Il attend, avec une certaine expression de menace. Tout le monde guette l'arrivée du tracteur, certains avec suspicion, d'autres avec curiosité, d'autres encore avec excitation. La musique prend de plus en plus corps et s'amplifie : d'abord la guitare seulement, puis guitare et flûte, puis guitare, flûte et contrebasse. Le violon entre à son tour, puis l'accordéon, la percussion se faisant de plus en plus présente. Le tracteur apparaît à l'horizon. Vasilij le conduit pendant que ses camarades le suivent presque en courant. Les gens courent enthousiastes vers les nouveaux héros, mais... le tracteur s'arrête à l'improviste ; la musique s'interrompt sur un air joué en boucle. Les gens s'arrêtent aussi : l'incertitude se répand. Après plusieurs tentatives inutiles, Vasilij et ses compagnons découvrent qu'il n'y a plus d'eau dans le réservoir. Pendant ce temps, un solo d'accordéon nous accompagne au bureau du camarade président. Le téléphone sonne : un fonctionnaire du gouvernement veut savoir si le tracteur est bien arrivé au village. En même temps, survient la nouvelle de la panne. Effrayé, le président confirme néanmoins l'arrivée de la machine : dire le contraire aurait pu créer des « problèmes ». En attendant, Vasilij a une idée : pisser dans le radiateur ! Avec ses camarades, ils sont assez nombreux pour le remplir. Même si le geste reste mimé, la scène est audacieuse pour l'époque. La musique reprend la configuration du début de la séquence et devient de plus en plus chargée lorsque le tracteur repart triomphalement et qu'il arrive à destination, accueilli par la foule en fête.



Le vieux Petro regarde avec sévérité la nouvelle « bête » en acier, mais il finit par l'accepter de bon gré. Au contraire, les membres de la famille des propriétaires prennent la nouvelle comme une catastrophe. Le thème du « Désespoir des propriétaires » revient avec des variantes dans les accords et alterne avec celui de la « Mort de Semion », lui aussi avec des variantes mais seulement ornamentales. L'alternance accompagne l'échange d'opinions entre Vasilij et Khoma, le fils des propriétaires, pendant l'assemblée qui vient se créer autour du tracteur. Contre son gré et en apparence seulement, Khoma se voit contraint d'accepter la nouvelle situation.

Conduit par le jeune Vasilij, le tracteur commence enfin son labourage, démontrant toute son efficacité. A travers une très belle séquence, Dovjenko exalte cette qualité du tracteur avec maîtrise ; il met en relief la puissance avec laquelle la terre est soulevée et souligne la rapidité de la machine en l'opposant à la course d'un garçon qui n'arrive pas à la suivre. La comparaison avec la lenteur des boeufs d'Opanas est inévitable.

Pour accompagner le dynamisme de cette séquence, j'ai pensé à la *Pizzica pizzica* pour deux raisons : l'une est d'ordre sémantique, l'autre est « chorégraphique ». Chorégraphique, parce que le cinéaste montre l'activité d'une série de machines qui traitent la récolte avec une efficacité extrême, de la matière première au produit fini, et il organise son montage en une sorte de danse incarnée par le mouvement mécanique d'un des engins, qui pourrait être une trieuse. Le rythme s'accorde ici parfaitement à la tarentelle salentine.

L'autre raison de ce choix musical est liée à une signification plus profonde. La séquence met en évidence le bénéfice et les avantages de la technologie qui, avec l'émancipation de la classe prolétaire, enfin libre de la soumission au pouvoir des riches, représente le nouveau cours de l'histoire. Danse aux mouvements désinhibés, et par là même libératrice de la psyché des paysans aliénée par les efforts exténuants du travail de la terre, la *Pizzica pizzica* est, dans ce cas précis, fortement évocatrice.

Le morceau commence avec la contrebasse qui répète plusieurs fois, rythmiquement, la même phrase musicale. Pendant ce temps, la flûte dessine d'une certaine façon la syncope d'un mouvement mécanique. Petit à petit, un nouvel instrument se joint à chaque retour, le tambourin battant rapidement le tempo. Puis la *Pizzica pizzica* explose avec le son lancinant du violon. Il ne s'agit pas d'une *pizzica* traditionnelle, mais d'une réinterprétation du genre. Le thème est beaucoup plus varié et l'on perçoit des sonorités russes.

Khoma et son ami sont complètement ivres. Le thème du « Désespoir des propriétaires » accueille leur arrivée titubante avec une sorte de valse désarticulée. Khoma apprend que Vasilij a labouré avec le tracteur la terre qui lui appartenait encore la veille. Son visage, déjà éteint par l'alcool, s'assombrit totalement. C'est peut-être à ce moment là qu'il commence à préméditer l'acte insensé qu'il commettra peu après.

Il fait nuit. Longue tenue de la flûte. Dessous, on entend l'arpège de la guitare. Par moment, les rayons de la lune traversent les nuages ; des couples de jeunes amoureux contemplant le spectacle romantique de cette nuit d'été. Les autres dorment. Vasilij est là aussi, avec son amoureuse. Le violon croise par moments la flûte. Après une dernière embrassade, Vasilij se dirige vers la maison. Le visage de la fille exprime un pressentiment étrange. La marche de Vasilij est accompagnée de la flûte qui répète le même thème pendant que la contrebasse et le violon vont ensemble dans une sorte de contrepoint. La tête dans les nuages, le jeune homme avance en savourant ce moment de bonheur. Sa joie se transforme subitement en une envie irrésistible de danser. L'accordéon esquisse à plusieurs reprises un motif « russe ». Les pas de Vasilij sont typiquement russes, mais ils s'accordent aussi très bien au rythme de la *pizzica*. Le motif se conclut alors sur la « *Pizzica* du tracteur », liant musicalement et sémantiquement cette explosion de joie à l'un des moments-clé du film.

Un coup de fusil interrompt brusquement cette danse nocturne ; Vasilij tombe à terre, foudroyé. La *pizzica* cesse, mourant sur un accord mineur. Khoma a tiré. Par cet acte extrême, il a donné libre cours à sa rancoeur, vengeant ainsi l'orgueil blessé de sa classe.

La maison d'Opanas. Sur l'image du visage « endormi » et serein de Vasilij, la flûte esquisse le thème de Semion pour laisser place au son mélancolique du violon qui accompagne le visage désespéré de sa mère, les larmes d'Opanas et enfin le désespoir de la jeune amoureuse qui invoque le nom de son Vasilij, allongé sans vie sur le lit. La flûte vient alors se mêler au thème triste du violon, comme une sorte de réflexion intérieure et de recherche désespérée d'une raison. Opanas veut trouver le responsable de la mort de son fils ; il interroge Khoma qui nie, les yeux rivés au sol.

On revient à l'intérieur de la maison. Opanas est assis, affligé par la douleur. On frappe à la porte ; la percussion reproduit les battements dont le rythme donne naissance à un nouveau thème musical.

Un éclair apparaît dans les yeux d'Opanas : n'y aurait-il pas, derrière cette porte, quelqu'un venu pour emporter son fils vers un autre règne ?

Traversant plusieurs pièces, Opanas se dirige lentement vers la porte ; la contrebasse, soutenue par la percussion et par la guitare, accompagne ses pas en accentuant l'atmosphère de mystère. Durant ce cheminement, le violon prend la partie de la contrebasse qui devient rythmique. En même temps, l'accordéon accompagne la ligne mélodique en dessinant un mouvement de notes ondulatoire. Le thème s'élargit lorsque Opanas ouvre enfin la porte et que le soupçon se matérialise : le prêtre apparaît sur le seuil.

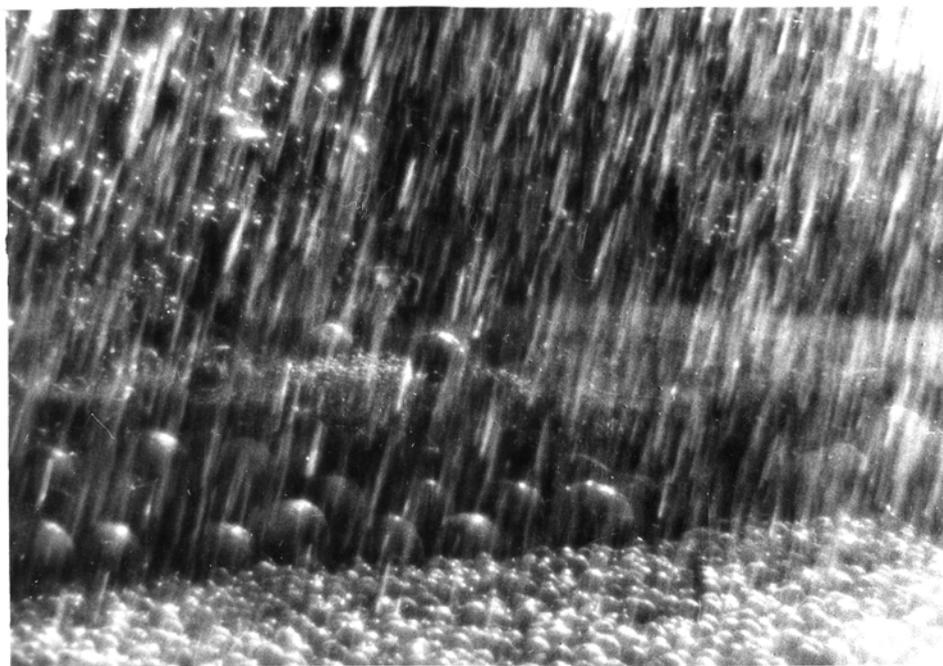
Cette séquence exprime synthétiquement l'effondrement de la religion à l'arrivée de l'athéisme révolutionnaire des bolchéviks. Dovjenko radicalise ici le doute sur l'existence du paradis, suggéré dans la scène de la mort de Semion. Opanas, affligé par la douleur, nie l'existence de Dieu face au prêtre et renvoie ce dernier en soulignant l'inutilité de sa visite.

Sur le même rythme, le thème mélancolique initial revient et accompagne le déplacement de la scène dans le bureau du camarade président.

Opanas se trouve face aux amis, représentants du peuple. Ils sont tous troublés par la nouvelle de la mort de Vasilij. Les visages sont ceux qui étaient présents au début, lors du dialogue entre Opanas et son fils Vasilij ; c'est pour moi une invitation à proposer le même thème. Au son subtil d'un harmonica créé par l'accordéon s'ajoute le violon, qui dessine une phrase complémentaire au thème. Opanas demande une cérémonie sans prêtre ni messe ; il demande que le dernier voyage de son fils soit accompagné de chants célébrant la nouvelle vie, chantés par la jeunesse. Il demande enfin que Vasilij soit enterré dans une terre nouvelle et non au vieux cimetière. La musique devient nostalgique et discrètement emphatique. Le camarade président cède à ses demandes et les adopte en quelque sorte pour le futur.

Un cortège nombreux accompagne en chantant le retour à la terre de la dépouille de Vasilij. J'ai pensé à une musique très proche de la tradition russe, une musique solennelle mais entraînante, avec l'accordéon pour voix principale. Pendant la marche, beaucoup de gens rallient le cortège. A son passage, les femmes se signent. Certaines semblent réagir ainsi au scandale de funérailles sans prêtre, d'autres le font par simple pitié. J'aime penser néanmoins que le réalisateur a voulu mettre en évidence ici l'idée qu'avec ou sans prêtre le sentiment religieux repose sur un fondement qui va au delà des traditions plus ou moins imposées. Une de ces femmes est la mère de Vasilij ; enceinte, elle est prise par les douleurs de l'accouchement. Il s'agit ici d'un autre symbole : non pas l'éternité, mais la continuité.

Dans cette phase presque conclusive du film, s'organise une alternance de situations qui détermine de façon naturelle une alternance musicale. Le thème du « Désespoir des propriétaires » revient lorsque Khoma, âme sombrée dans la folie, s'agite désespérément pour revendiquer sa propriété et enfonce la tête dans la terre qu'on lui a enlevée. Puis on revient au cortège, et à nouveau au prêtre, qui invoque de façon grotesque le triomphe de Dieu sur les « démons » négateurs. C'est le cortège, à nouveau, puis le désespoir de la fiancée de Vasilij qui, nue, n'arrive pas à croire qu'elle a perdu non seulement l'amour, mais aussi le destinataire de toute sa jeune ardeur féminine (une scène qui me semble aussi très forte pour l'époque à laquelle le film fut réalisé).



Le cortège funèbre se transforme en assemblée du peuple ; la musique s'apaise. Dans sa folie, Khoma revendique rageusement son crime, mais il n'est pas écouté. Le sacrifice de Vasilij aura servi à donner un coup fatal au monde ancien et à ses injustices, ouvrant ainsi la voie à une vie nouvelle.

Une pluie purificatrice tombe sur une terre grosse de fruits luxuriants : c'est la dernière séquence du chef d'oeuvre de Dovjenko, qui se termine par l'embrassade et le sourire de deux jeunes amoureux, image d'un futur chargé d'espoir.

Sur ces images, je chanterai *Nea Zoì* (Nouvelle vie), une chanson inspirée de cette oeuvre magnifique et que j'ai composée sur le thème principal du film, « Mort de Semion », en langue *grika*."

Nea zoì:

Motte me vriski o Tànato
e'ttelo mian lutria;
os travudìsi o jèno-mu
antàma is armonia
motte pu me jurizone
tis màna-mu tin Ghii:
na mu vreti o recetto
pu 'en icha si zoì.

Patèru 'e'ttelo ambrò-mmu,
stavvrù ce ndè livàni;
'e'ttelo pracalimmata
ce ajàmma na mu grani
to sòma-mu ton àsisto;
imèna me canì
to clama tis agàpi-mu
pu afinno manechi.

T'astèria os mu filàzzone
tin nìtta-mu macrèa
ce os vrezzi apà' so nìma-mu
nerà, glicèa glicèa;
ce na mu feri o ànemo
m'ò sporo nea zoì
ce o chorto apà' so't Tànato
na sosi jenniti.

Vie nouvelle:

Lorsque la Mort me trouvera
je ne veux pas de messe ;
mais je veux que mon peuple chante
ensemble en harmonie
lorsqu'on me reportera à ma Terre :
pour trouver la paix
que je n'ai pas eue pendant ma vie.

Je ne veux pas de prêtre à mon côté,
je ne veux ni croix ni encens ;
je ne veux pas de prières
ni d'eau bénite qui arrose
mon corps immobile ;
me suffisent
les larmes de mon amour
que je laisse seule.

Que les étoiles veillent
sur ma longue nuit
et que pleuve sur ma tombe
l'eau doucement ;
et que le vent apporte
avec la graine une nouvelle vie
et que l'herbe sur la Mort
puisse naître.

Rocco De Santis

(Traduit de l'italien par Vera Gilardoni et Roland Cosandey)

Présentation des musiciens de l'Ensemble Janì

Rocco De Santis, compositeur et interprète

Rocco De Santis est né en 1964 à Sternatia, en Grecia Salentina (province de Lecce). Fils du poète et compositeur griko Cesare De Santis (1920-1986), il partage le drame du père, qui vécut dans les années 60-70 l'abandon par les siens de la langue et des racines culturelles de la communauté gréco-salentine et qui exprima son amertume par la poésie (*Glossa-mu etimotànati*, "Ma langue mourante").

Dès l'enfance, il se forge une armure et des armes qu'il voue à la défense de son identité. Ce qui le protège des séductions réductrices de la culture juvénile, c'est une prise de conscience survenue au moment où règnait un ostracisme absolu envers une langue et son terreau culturel transmis jusqu'à nous à coups de bêche.

Les armes sont celles qu'il a héritées de son père : la poésie et la musique, aiguisées et affinées par sa propre sensibilité, par sa propre expérience, par la conscience aussi d'évoluer dans un contexte social qui oblige à composer avec des exigences étrangères à celles qui permirent, dans la répétition quasi rituelle des gestes et des situations, le cheminement millénaire de la culture grika.

De son père, il hérite la scansion du vers, la résonance de la rime, la modulation de la nénie grika, et surtout une vision réhabilitée de l'homme à la bêche : non plus asservi à la terre, mais lutteur superbe sur son propre sol, combattant pour survivre. Hommes et femmes héroïques par nécessité, gagnant leur humanité malgré des siècles de misère, jetant une passerelle vers un présent traversé de contradictions violentes, mais plus vivable certainement.

Héritage aussi de la langue par laquelle ils ont exprimé leurs sentiments et leurs passions, chanté l'amour, pleuré la mort, bercé leurs enfants : le griko, habit et âme de la mélodie de Rocco De Santis et de sa poésie.

Mélodie fille des nénies antiques, des rythmes du monde paysan tantôt cadencés, tantôt obsessionnels. Poésie comme expression d'amour et de colère, comme nostalgie et désespoir, ironie et dérision.

Après avoir commencé par chanter et jouer de la guitare sur les chemins de son pays natal, Rocco De Santis entreprend au cours des années 80 d'approfondir son apprentissage musical et s'engage dans des compositions mélodiques plus raffinées. En 1991, il crée le groupe Avleddha ("petite cour"). Cet orchestre réunit des musiciens d'horizons divers dans une approche universelle de la musique, hors d'un canon fixe. La musique comme émotion à transmettre.

Avleddah tourne dans toute l'Europe et jusqu'à Babylone (Babilon Festival 1998). Un premier CD composé de dix morceaux sort en 2000 sous le titre *Otranto*. Il marque un tournant décisif pour la musique gréco-salentine, dont il représente, par ses textes et ses mélodies originales, la première production contemporaine. Jusqu'alors en effet la discographie était limitée aux interprétations des chants traditionnels, qui résistaient encore au phénomène de la *pizzica pizzica*.

En 2002, paraît un deuxième album, *Senza frontiera*. Le titre souligne la volonté de s'inscrire dans une dimension universelle tout en se nourrissant des particularités de la culture locale. La violoniste genevoise Constance Frei contribue de manière décisive au développement de ce travail.

En 1992, l'écriture d'une première comédie musicale, *Il Tempo e il bambino*, suivie de *Sogni* en 1994, l'entraîne sur le terrain nouveau du théâtre et de la danse, qui aboutit en 2004 à *Anemos*, une création de la compagnie de danse contemporaine Arké (Turin) fondée sur ses compositions.

Au cinéma, il fait une apparition comme musicien de rue dans un passage d'*Italian Sud Est*, balade ferroviaire sur les terres de la Grecia Salentina réalisée par un collectif de quatre jeunes cinéastes réunis à l'enseigne de Fluid Video Crew (Mostra del Cinema di Venezia 2003, section "Nuovi territori").

2004, c'est la commande par le festival IMAGES '04 (Vevey, 3 – 26 septembre 2004) d'une partition originale pour le film du réalisateur ukrainien Alexandre Dovjenko, *Zemlja* (*La Terre*, URSS 1930), l'une des œuvres les plus fameuses du cinéma mondial de la période du muet.

Angelo Berardi, violon

Angelo Berardi (1973) a fait des études de piano, puis de violon aux Conservatoires de Pesaro et de Bari. Après son diplôme obtenu en 1995, il s'ouvre à la musique contemporaine et à l'improvisation. Il joue dans le collectif Libero Movimento (Luigi Morleo) et dans l'ensemble florentin G.a.m.o (Gruppo aperto musica oggi) de Gianfranco Cardini. Il participe à des rencontres avec des compositeurs comme Bortolotti, Manzoni et Cardì au sein du groupe Laboratorio '900 (Bari).

Depuis 1996, il compose des musiques de scène et de films pour la télévision et le cinéma, collaborant en particulier avec le réalisateur suisse Stefan Jäger (*Birthday*, 2000, *Cyril trifft Moritz*, 2001, *Der Tintenfisch*, 2002).

Massimo La Zazzera, flûtes

Massimo La Zazzera (1972) joue de la flûte, de la guitare et de la cornemuse. Ses recherches musicales dans le domaine de la musique populaire portent aussi bien sur les périodes historiques que sur les expressions d'aujourd'hui, musique antique, celtique, musiques traditionnelles de l'Est européen et de la Méditerranée, en particulier de l'Italie méridionale, pour aboutir naturellement à la musique d'auteur.

Il étudie la flûte traversière avec Laurent Claude Masi et forme le Follorum Ensemble. Abandonnant le conservatoire, il rejoint divers groupes qui tournent en Italie et à l'étranger et produisent des disques : Ziringaglia (musique d'auteurs), Radicanto (musique populaire de l'Italie méridionale), O'Brian's Favourites, The Charmin' Elf, Kiltartan (musique celtique), Calixtinus et Musica Officinalis (musique ancienne), Compagnia Gegè (théâtre et musique populaire de l'Italie méridionale).

Rocco Nigro, accordéon

Rocco Nigro (1982) étudie depuis huit ans l'accordéon, actuellement avec Antonio Loderini (Lecce), et se consacre depuis 2001 plus particulièrement au tango argentin (bandonéon). Sa recherche musicale le fait parcourir les répertoires les plus divers, de la musique classique au jazz en passant par la musique traditionnelle française, le folk ou la chanson d'auteur italienne.

Il fait partie de l'association musicale Santa Cecilia (Oria, Brindisi), de l'ensemble vocal contemporain afro-américain A. M. Family (Conservatoire de musique Tito Schipa, Lecce), du trio Ronam, avec Nadia Martina (chant) et Vito De Lorenzi (percussions), et du groupe Avleddha créé en Grecìa Salentina par Rocco De Santis et son frère Gianni De Santis.

Eufemia Mascolo, contrebasse

Eufemia Mascolo est née en 1975 à Altamura. Elle a fait ses études musicales au Conservatoire E. R. Duni de Matera. Elle s'intéresse depuis des années à la musique populaire de l'Italie méridionale, jouant avec les groupes Uaragnaun et Rosa Paeda en Italie et dans toute l'Europe. Elle a participé à des recherches théâtrales menées par le Teatro Kismet (Baril) et le Teatro dei Sassi (Matera).

Elle joue avec l'orchestre Venus et diverses formations évoluant dans le domaine classique, jazz ou ethno.

Pino Basile, percussions

Pino Basile est né à Zurich en 1969. Il est diplômé en instruments à percussion (Conservatoire de Matera) et membre fondateur de l'ensemble de musique contemporaine Symbola Percussion Ensemble.

Concertiste et enseignant, il consacre cette double activité au tambourin, un instrument considéré comme « non-culturel » dont il cherche à mettre en valeur la richesse dans les contextes musicaux les plus divers : partitions contemporaines pour instrument seul ou pour orchestre (Orchestra Sinfonica della Magna Grecia), big band (Jazz Studio Orchestra), ensembles de musique contemporaine et groupes extra-européens (Sarawan, Iran ; B.C.Manjunath et Srihari Rangaswamy, Inde ; Mourad Morjan, Maroc ; Neuen Vocalsolisten, Allemagne ; Icarus / Cantus Ensemble, Italie et Croatie).



Vous pouvez retrouver une partie de ces textes dans la publication d'Images '04

Emporte-moi! Extase, possession et autres transports

Ed. Images, Vevey, Roland Cosandey et Vincent Juillerat éd.

150 p., avec de nombreuses illustrations, au prix de Fr. 50.-