

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT



Nicht Schlafen (Mahler Projekt)

Les Ballets C de la B – Mise en scène Alain Platel

Me 12 oct 19:30 / je 13 oct 19:30

Espace Malraux

Avant-Propos sur la danse d'Alain Platel par Philippe Guisgand

me 12 oct 18:00 – Espace Malraux

Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie

Nicht Schlafen*

Durée 1h40

Mise en scène Alain Platel , **composition et direction musicale** Steven Prengel, **création et interprétation** Bérengère Bodin, Boule Mpanya, Dario Rigaglia, David Le Borgne, Elie Tass, Ido Batash, Romain Guion, Russell Tshiebua, Samir M'Kirech, **dramaturgie** Hildegard De Vuyst, **dramaturgie musicale** Jan Vandenhouwe, **assistance artistique** Quan Bui Ngoc, **scénographie** Berlinde De Bruyckere, **création éclairage** Carlo Bourguignon, **création son** Bartold Uyttersprot, **création costumes** Dorine Demuynck, **régis seur plateau** Wim Van de Cappelle, **direction de production** Valérie Desmet, **responsable tournée** Steve De Schepper

production Les Ballets C de la B, **coproduction** Ruhrtriennale, La Bâtie-Festival de Genève, TorinoDanza, La Biennale de Lyon, l'Opéra de Lille, Kampnagel Hamburg, MC93-Maison de la Culture de la Scène Saint-Denis, Holland Festival, Ludwigsburger Schlossfetspiele, NTGent **distribution** Frans Brood Productions **avec l'appui** de La Ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes, Havenbedrijf Gent, remerciements Université de Gent et Prof. Dr Paul Simoens et Marianne Doom, Guy Cuypers & team, Alexi Williams, Bart De Pauw, Bob et Monir, K49814, Isnelle da Silveira, Lieven Vandeweghe, Griet Callewaert, les volontaires et le personnel de l'atelier Berlinde De Bruyckere, Pierre Philippe Hofmann, Manège de Hoefslag in De Pinte, Warner Classics

* En français : ne pas dormir

Nicht Schlafen

Un groupe d'hommes réunis autour de cadavres de chevaux pour un rite. Formulé ainsi, en une seule phrase, *Nicht schlafen* garde l'apparence d'un récit. Mais tout se contredit immédiatement. Le lieu du culte archaïque est entouré d'une couverture gigantesque. Parmi les hommes, se trouve également une femme. Est-ce l'annonce d'un nouveau *Sacre du Printemps* ? Faudra-t-il une fois encore sacrifier une femme pour la masculinité défaillante ?

Pour sa nouvelle représentation, le metteur en scène Alain Platel a pris comme point de départ – à l'instigation de Gerard Mortier – l'œuvre du compositeur autrichien Gustav Mahler. Ce n'était pas le coup de foudre pour Platel. Initialement, il avait surtout des affinités avec l'époque que Mahler évoque dans son œuvre : une ère de grandes accélérations et de dislocation à l'aube de la Première Guerre Mondiale. Mais petit à petit, Platel découvrait que la nervosité et l'agressivité, la passion et le désir d'une harmonie perdue exprimés par la musique de Mahler, raccordent aux images qu'il recherche dans son travail.

La direction musicale est confiée au compositeur Steven Prengels. Dans ses paysages sonores il cherche le contraste avec les chants polyphoniques africains et il introduit les sons de sonnailles ou d'animaux dormants. Pour le décor, Alain Platel travaille pour la première fois avec l'artiste Berlinde De Bruyckere. Ils partagent la même prédilection pour la souffrance et de la mort. Ensemble avec les neuf danseurs, ils explorent le potentiel de transformation, avec l'espoir fragile de ne pas finir dans la destruction massive. Et c'est ce potentiel, cette possibilité de transformation, que ce groupe de danseurs veut explorer à chaque représentation, sans filet de sécurité. Danser à la vie, à la mort.

“Und selbst im Atem des Schlafes drückt sich dieser irrsinnige Wille zum Leben aus”.

K49814 - <http://atmenohnepause.org>

Et même le souffle du sommeil respire une ferme volonté de vivre.



Platel partage cette prédilection pour les grands thèmes que sont la souffrance et la mort avec l'artiste Berlinde De Bruyckere. Leur admiration est réciproque et De Bruyckere a accepté de concevoir et de réaliser le décor pour *Nicht schlafen*. Au milieu de celui-ci se trouve une sculpture de trois cadavres de chevaux, corps entassés sur un socle, tel un souvenir discret. C'est une sculpture presque obscène de cadavres tordus, enchevêtrés, figés dans un éternel enlacement. Les cadavres présentent les mêmes déchirures que la couverture qui borde la scène. Cette couverture nous rappelle la sécurité de notre propre enfance, mais les tâches de moisissure et les trous nous racontent une autre histoire.

Quelle catastrophe, quelle guerre d'usure s'est produite ici ?

Accrochée au mur de la salle de répétition, au milieu d'un pêle-mêle de photos – sources d'inspiration pour les costumes et les improvisations – se trouvait une photo spécifique de la compagnie néerlandaise Schwalbe : un acteur étendu par terre se fait déchirer les vêtements par deux autres acteurs qui l'étirent chacun d'un autre côté. Dans toute sa puissance performative, le combat qui découlait de cette photo formait à la fois l'essence et la pierre de touche pour le réalisateur Platel. C'est la violence qui transperce la fine couche de civilisation qui tient ensemble différentes communautés. Comment trouver une issue aussi excitante qui se détourne de cette violence ? Lors d'une longue improvisation à la fin, sur une musique de la 2e symphonie (première partie), la représentation se transforme en quête de vitalité et de joie de vivre. L'équipe de danseurs avec lesquels Platel se lance dans cette quête, se compose aussi bien d'anciens que de nouveaux venus. Parmi les anciens : Elie Tass (*VSPRS, pitié!, Out of Context-for Pina, tauberbach*), Ido Batash (*C(H)ŒURS*), Romain Guion (*C(H)ŒURS*) et Berengère Bodin (*C(H)ŒURS, tauberbach*). Pendant les auditions, Platel a rencontré Samir M'Kirech, Dario Rigaglia et David Le Borgne. Les deux artistes congolais Russell Tshiebia et Boule Mpanya sont les chœurs placés au premier plan par Platel dans *Coup Fatal*. Homme/femme ; noir/blanc ; Juif/Arabe ; danseur/chanteur... autant de contrastes qui traversent cette équipe, mais Platel accentue à peine ces différences individuelles en optant résolument pour le collectif dans cette représentation. Le groupe l'emporte sur les différences individuelles.

Alors que *tauberbach* (la création de Platel en 2014) dessine l'existence de l'humain, perdu sur le dépotoir de la civilisation et son potentiel de transformation, *Nicht schlafen* dessine l'existence de l'homme comme être social, le groupe, la communauté. Et aussi l'espoir fragile de ne pas finir une fois de plus dans la destruction massive. Même si la musique de Mahler nous brosse le tableau d'un monde volé en éclats : à l'aube de la Première Guerre Mondiale, pendant laquelle le monde volait effectivement en éclats. C'est en produisant *Coup Fatal* (sa création avec des musiciens congolais en 2014) que Platel a découvert l'incroyable instinct de vie qu'ont les gens condamnés à vivre dans des situations invivables. Et c'est ce potentiel, cette possibilité de transformation, que ce groupe de danseurs veut explorer à chaque représentation, sans filet de sécurité. Danser à la vie, à la mort.

Hildegard De Vuyst, dramaturge - août 2016

Musique pour un monde brisé

Entretien avec Alain Platel et Steven Prengels à propos de Mahler, de la musique pygmée et de Bach

Depuis la représentation *Gardenia*, Alain Platel travaille régulièrement avec le compositeur belge Steven Prengels, qui crée non seulement les paysages sonores pour les représentations de danse du chorégraphe et réalisateur gantois, mais se charge également de la direction musicale. Dans *Nicht schlafen*, ils se sont laissés inspirer par les symphonies et les chants de Gustav Mahler. Le compositeur viennois composa sa musique à la fin du 19e siècle et pendant la première décennie du 20e siècle. Ce fut une période de grande incertitude. Les nouvelles technologies, la globalisation, le terrorisme, les tensions sociales et les nouvelles formes de communication dominèrent tant les conversations quotidiennes que les médias. Le monde accélérât à toute allure et personne ne savait où ça se terminerait. Fils de parents juifs, Mahler naquit dans une auberge et grandit près d'une caserne militaire. Toujours en bas âge, il perdit six de ses frères et sœurs morts peu après leur naissance. Très vite, la musique folklorique et la musique de danse, les marches militaires, les marches funèbres et la musique juive se mélangent dans son imagination musicale. Ce seront les fondements de son langage musical jusqu'à ses dernières compositions. Sa musique est un voyage nerveux à travers les mondes sonores antagoniques de sa jeunesse, marquée simultanément par la fête, le deuil et les tambours. Gustav Mahler écrivit une musique fragmentée pour un monde brisé sur le point de disparaître.

Steven Prengels : «Tel un sismographe, la musique de Mahler enregistra les tensions souterraines des années avant la Première Guerre Mondiale. L'époque de Mahler a beaucoup de parallèles avec la nôtre. De ce fait, sa musique semble également résonner avec un sentiment de vie actuel. Le livre *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914* dans lequel l'historien Philipp Blom décrit les années avant la Première Guerre Mondiale, fut l'une des sources d'inspiration pendant le processus de création de *Nicht schlafen*».

Alain Platel : «Au départ, je me suis opposé à une représentation articulée autour de Mahler. Cette musique symphonique du romantisme tardif ne me disait rien. Mais en lisant le livre de Blom, le fait de travailler avec la musique de Mahler me parut soudainement un défi intéressant. Tout ce que je lis ces derniers jours à propos de Donald Trump ou d'Erdogan, de la terreur de Daesh, du Brexit et du nationalisme partout en Europe, présente de nombreuses parallèles inquiétantes avec l'époque à laquelle vivait Mahler. Beaucoup d'amis et de collègues qui nous ont visités ces dernières semaines pendant les répétitions dans notre studio à Gand, nous ont dit que la représentation leur inspire un sentiment très contemporain de confusion, d'angoisse, d'incertitude et d'explosivité, même si au premier abord, on a l'impression de regarder une tribu archaïque et primitive sur scène ».

La musique de Mahler a-t-elle influencé la forme chorégraphique et musicale de *Nicht schlafen* ?

Platel : «*Nicht schlafen* se caractérise par les mêmes ruptures et contrastes que la musique de Mahler même ; la représentation se compose d'ingrédients très divers, d'ambiances très contrastantes. Mahler fut l'un des premiers compositeurs à «sampler» la musique. À cet égard, je vois des ressemblances avec mon propre travail. Dans ses symphonies et ses chants, Mahler combine le grand art et l'art populaire. Différents styles et états d'âme s'y percutent. Steven et moi-même voyons sa musique comme une invitation à continuer à sampler. Je voulais par exemple immédiatement la connecter aux traditions polyphoniques africaines, apportées par les chanteurs congolais Boule Mpanya et Russell Tshiebua».

Prengels : «À l'instar des symphonies de Mahler, *Nicht schlafen* est très narratif, bien qu'il n'y ait pas d'intrigue distincte. Le spectateur ne sait pas exactement de quoi ça parle, mais il a le sentiment de comprendre quelque chose. Pendant les répétitions, j'ai eu le sentiment que la représentation fonctionnerait comme un grand adagio de Mahler. Mes paysages sonores ne sont pas le résultat d'un plan prédéfini visant à pousser à outrance les techniques de collage de Mahler ; ils sont par contre le fruit des échanges créatifs avec Alain et les danseurs pendant les répétitions. J'essaie de réagir de manière organique à ce que chacun produit pendant les improvisations».

Dans ses premières œuvres, Alain semblait avoir une prédilection pour la musique baroque : Bach dans *Iets op Bach, pitié!* ou *tauberbach*, ou Monteverdi dans *vsprs*. Mozart semblait être l'exception confirmant la règle dans *Wolf*. Mahler est un choix pour le moins surprenant, ou est-ce que je me trompe ?

Platel : «Par le passé, j'ai toujours prétendu que la musique baroque et mon langage de danse étaient tellement éloignés l'un de l'autre, tellement contrastants, qu'ils se renforçaient. La laideur terrestre se dotait d'une sorte de beauté par la musique. Inversement, Bach ou Monteverdi semblaient devenir encore plus émotionnels en raison de la combinaison avec les mouvements tourmentés, grinçants, crus des danseurs. Or, dans *C(H)ŒURS*, une représentation articulée autour des chœurs de Verdi et de Wagner, je constatai à ma grande surprise que ma danse semblait en quelque sorte arriver à bon port dans la musique de l'opéra wagnérien *Lohengrin*. La musique et la danse évoluent en parallèle et se soutiennent l'un l'autre. On voit naître quelque chose de similaire chez Mahler. La nervosité et l'agressivité, la passion et le désir d'une harmonie perdue exprimés par la musique de Mahler, se raccordent aux images que je recherche dans mon travail. Bien sûr, je continue aussi de travailler avec des contrastes dans *Nicht schlafen*, comme dans le célèbre Adagietto de la *Cinquième Symphonie*, que je combine avec de courtes phrases dansées nerveuses.

Dans le premier long mouvement de la Deuxième Symphonie, je demande toutefois à mes danseurs de rester le plus près possible de la musique avec leurs mouvements et de chercher une sorte de fusion entre Mahler et leur danse. Personnellement, je trouve que la musique de Mahler suscite l'idée de l'abandon total. Les danseurs doivent se donner complètement, en suivant la musique. Il est fascinant de voir que ce sont surtout les danseurs qui suivent rigoureusement la musique de Mahler, qui savent transmettre une sensation de détachement et de libération. Les danseurs qui vont à l'encontre de Mahler, paraissent moins libres.

Il s'agit là d'une expérience très paradoxale, qui semble pour une grande partie avoir trait à la personne de Mahler même. Obsédé du contrôle, il encombrait ses partitions d'indications dynamiques et expressives détaillées à l'extrême pour les musiciens : 'etwas zurückhaltend', 'etwas täppisch und sehr derb' ou 'nicht schleppen'... D'autre part, sa musique est très entraînante. J'y reconnais quelque chose de moi-même. Mes représentations sont souvent une forme de chaos dessiné, mais dans la vie quotidienne, j'aime la ponctualité et l'ordre ... ».

Prengels : «Plus je lis sur la vie de Mahler, plus je découvre de parallèles avec Alain. (Rires.) Ils semblent tous les deux rechercher consciemment la souffrance dans leur travail, bien qu'ils sachent que le processus de création leur réservera également sa part de souffrance».

Platel : «Je vais souvent très loin pendant les répétitions. Mais ne vous en faites pas, je suis loin d'être malheureux».

À un moment donné dans *Nicht schlafen*, vous associez Mahler à la musique africaine. D'où vient cette combinaison ?

Platel : «La rencontre avec Boule et Russell dans le cadre de la représentation *Coup Fatal* fut une expérience personnelle très enrichissante. Ils apportent une façon d'être très personnelle et chantent la musique pygmée avec une forme très singulière de polyphonie et de complexité rythmique. Dès les premiers préparatifs pour *Nicht schlafen*, j'imaginai une sorte de contrepoint entre cette musique africaine et les adagios de Mahler. Mais loin de moi l'idée de faire de grandes déclarations politiques en optant pour cette fusion, ni sur le post-impérialisme, ni sur le post-colonialisme par exemple. «Reste fidèle à toi-même», me dis-je souvent, à mes danseurs aussi d'ailleurs. Est-ce une déclaration politique que d'avoir deux danseurs noirs ? Qu'il y ait un musulman et un danseur israélien ? Qu'une seule femme danse entre tous ces hommes ? Non, pas du tout. Tout le monde sur scène doit rester fidèle à soi-même».

Prengels : «Less is more. C'est également ce que je pense souvent en créant les paysages sonores. Boule et Russell improvisent avec le matériel de Mahler et se retrouvent de manière organique dans leur propre langage musical africain. Cette influence est d'ailleurs une voie à deux sens : nous opposons notre musique classique occidentale à la culture africaine. En même temps, Russell et Boule ont appris à chanter Mahler en allemand. Au début, ils avaient horreur de Mahler et nous demandaient comment nous pouvions écouter une musique aussi affligeante en guise de détente. Aujourd'hui, ils aiment Mahler».

Pourquoi ce projet mahlérien contient-il – en plus de la musique africaine – quand même encore un extrait de Bach ?

Platel : «Tout comme Hitchcock dans ses films, Bach ressurgit à chaque fois dans mes représentations. On dirait un fétiche. Bach me rassure. Mais la présence de Bach dans *Nicht schlafen* est également en phase avec le contenu de la représentation. 'Den Tod niemand zwingen kunnt', issu de la cantate 'Christ lag in Todesbanden' de Bach, vient à un tournant dans la représentation, le moment où l'on montre qu'il existe une nouvelle manière de ritualiser la mort. Pour moi, la ritualisation de la mort est l'un des thèmes principaux de *Nicht schlafen*».

Interview: Jan Vandenhoutte, dramaturge musical - août 2016

L'équipe artistique



Alain Platel mise en scène

Alain Platel est orthopédaque de formation et autodidacte en tant que metteur en scène. En 1984, il forme avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif. À partir de *Emma* (1988), il se distingue plus clairement en tant que metteur en scène. Il crée *Bonjour Madame* (1993), *La*

Tristeza Complice (1995) et *Iets op Bach* (1998), des productions qui propulsent les ballets C de la B (c'est le nom adopté par la troupe) à l'international. En compagnie de l'auteur Arne Sierens, il obtient un succès comparable avec la compagnie de théâtre jeune public Victoria de Gand, en proposant *Moeder en kind* (1995 *Mère et enfant*), *Bernadetje* (1996) et *Allemaal Indiaan* (1999 *Tous des Indiens*). Après *Tous des Indiens*, Alain Platel annonce qu'il ne produira plus de nouveaux spectacles. Mais Gérard Mortier le convainc de créer *Wolf* (2003), une pièce sur Mozart pour la Ruhr-Triennale. Le projet choral *Coup de Chœurs* monté par Alain Platel à l'occasion de l'ouverture du nouveau KVS marque le début d'une étroite collaboration avec le compositeur Fabrizio Cassol. *vsprs* (2006) signale un changement de cap. L'exubérance des spectacles précédents, s'exprimant par la diversité des interprètes et les thèmes abordés, cède la place à une plus grande introspection et une plus grande nervosité, en révélant un univers de pulsions et d'aspirations. Et aussi de violence, comme dans *Nine Finger* (2007) avec Benjamin Verdonck et Fumiyo Ikeda. Après le style baroque de *pitié!* (2008), *Out Of Context – for Pina* (janvier 2010) constitue une réflexion quasiment ascétique sur l'arsenal de mouvements entourant les spasmes et les tics. À travers ce langage du mouvement, Alain Platel poursuit logiquement sa recherche d'une traduction des sentiments trop forts. Son aspiration à quelque chose qui dépasse l'individu est de plus en plus palpable. En collaboration avec Frank Van Laecke, il crée *Gardenia* (juin 2010), dans lequel la fermeture d'un cabaret pour travestis constitue le point de départ d'une plongée au cœur des vies privées d'un groupe de vieux artistes. En 2015, Alain Platel et Frank Van Laecke renouvèlent leur collaboration avec la création de *En avant, marche !*, un spectacle s'inspirant de la tradition des orchestres de fanfare et des harmonies et dont la direction musicale est confiée au compositeur Steven Prengels.

À la demande de Gérard Mortier, Alain Platel crée *C(H)ŒURS* (2012) avec les scènes chorales des opéras de Verdi. Dans un deuxième temps, il y ajoute des morceaux de l'œuvre de Richard Wagner. Dans *C(H)ŒURS*, son plus vaste projet jusqu'à présent, Platel, avec ses danseurs et le chœur du Teatro de Madrid, montre à quel point la beauté d'un groupe peut être dangereuse. La connotation politique de spectacles comme *Tauberbach* (2014) et *Coup Fatal* (collaboration avec Fabrizio Cassol, 2014) réside dans la joie de vivre et l'énergie qui éclatent de la scène et qui témoignent des moyens de (sur)vivre dans des circonstances indignes comme sur un dépotoir (*Tauberbach*) ou dans la réalité quotidienne des musiciens au Congo (*Coup Fatal*). Mais pour éviter tout malentendu, Platel ne cherche pas forcément l'expansion. Sa collaboration à des petits projets comme *Nachtschade* (pour Victoria en 2006) et le coaching comme pour Pieter et Jakob Ampe et leur création *Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes form the past* (2011) en sont la preuve. Ces deux projets ont d'ailleurs laissé des traces indéniables dans son approche du théâtre. Entre-temps, il a multiplié les films de danse en toute discrétion, que ce soit avec la réalisatrice britannique Sofie Fiennes (*Because I Sing* en 2001, *Ramallah!Ramallah!Ramallah!* en 2005 et *VSPRS Show and Tell* en 2007) ou en solo avec les ballets de ci de là (2006), une plongée impressionnante dans la vie d'une troupe formée il y a vingt ans et qui nous amène jusqu'au Vietnam et au Burkina Faso. Il s'agit aussi et surtout d'une ode à la ville de Gand, son port d'attache.

Les ballets C de la B

Cette troupe créée par Alain Platel en 1984, est à présent une compagnie se faisant régulièrement acclamer en Belgique et ailleurs. Au fil du temps, elle a adopté une structure de plate-forme de travail réunissant plusieurs chorégraphes. Depuis toujours, les ballets C de la B tiennent à associer des artistes, actifs dans différentes disciplines et venus d'horizons différents, à leur processus de création dynamique. Le mélange unique de visions artistiques diverses, rend impossible toute définition exacte des ballets. Pourtant, une espèce de «style maison» se dessine. Il est populaire, anarchique, éclectique et engagé, sous la devise *Cette danse s'inscrit dans le monde et le monde appartient à tous.*

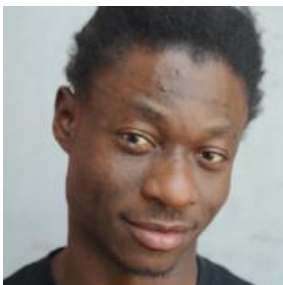
www.lesballetscdela.be

Boule Mpanya – interprète



Né en 1987, Boule Mpanya a grandi à Kinshasa. Son père aimait beaucoup jouer de la musique à la maison et faire la fête, Boule étant son danseur. Il l'a beaucoup encouragé à se lancer dans une carrière artistique. Boule rejoint alors une chorale d'église en tant que chanteur. Par la suite, avec son grand frère et quelques amis, il forme un premier orchestre qui mélange musique pop et hip-hop. Son talent de chanteur le mène vers d'autres horizons et découvertes, comme chanteur de gospel dans une chorale ou un groupe de musique de recherche (musique alternative), jusqu'à la collaboration avec le regroupement musical Washiba. Peu après, il rencontre Paul Kerstens, le coordinateur du projet africain à Congo du KVS (Théâtre Royal Flamand à Bruxelles) qui lui propose de mettre en valeur son expertise en participant au projet *Coup Fatal* avec Fabrizio Cassol et Alain Platel. Depuis plus que deux ans, il fait avec *Coup Fatal* une tournée mondiale de plus que cent représentations.

Boule Mpanya a travaillé de pair avec de nombreux artistes de chez lui, principalement chrétiens, ainsi qu'avec des artistes internationaux tels que Rokia Traoré, Marie Daulne, Fabrizio Cassol, Fredy Massamba. Parmi tous les styles de musique qu'il écoute et apprécie, il préfère la salsa. En même temps, Boule Mpanya poursuit une carrière de comédien en jouant notamment dans une série télévisée. Il a aussi suivi un cursus d'architecture d'intérieur à l'académie des beaux-arts à Kinshasa.



Russell Tshiebua – interprète

À tout juste 20 ans, Russell se fait remarquer dans le monde musical de Kinshasa. Auteur, interprète, chanteur, show man, il invente une musique qui n'est qu'à lui. Doué pour la composition, il commence à écrire des musiques pour lui et pour les autres à partir de ses 9 ans. Une musique originale donc, servie par une voix puissante et par un jeu de scène ; Russell rêve de faire entendre sa voix et de partager son univers musical avec la planète entière. Après avoir travaillé et collaboré avec plusieurs artistes nationaux comme internationaux, qui ont contribué à sa maturité dont Lokwa Kanza, Jean Goubald, Tshala Muana, Papa Wemba, Salif Keita, Rokia Traoré, Fabrizio Cassol, Fredy Massamba, le groupe Puggy, les Washiba etc..., il commence à monter ses propres concerts qu'on découvre grâce au collectif SADI lors des soirées acoustiques à la Halle de la Gombe à Kinshasa.

Ce jeune artiste est devenu un porteur d'espoir de sa génération. Exigeant et travailleur, il est constamment en recherche de nouvelles sonorités et n'a pas le souci de copier qui que ce soit. Ses racines font sa particularité et son esprit ouvert et créatif qui se nourrit du rock, funk, techno, pop, rnb et flamenco font sa force.

Parallèlement à son travail personnel, Russell participe aussi à des projets collectifs de création, tels *Sadi-Echos* (un projet de sensibilisation autour de la conservation de la biodiversité naturelle du bassin du Congo, soutenu par le WWF) comme directeur artistique, compositeur et interprète des chansons de cet album ; il participe également à la création et à la tournée du spectacle *Coup Fatal* mis en scène par Alain Platel, dont une tournée mondiale est en cours depuis 2 ans comme chanteur, danseur et percussionniste.

Pour aller plus loin...



Gustav Mahler (1860-1911)

Situé à la période charnière du XIXe et le XXème siècle, Gustav Mahler initie la transition vers le post-romantisme et le modernisme. Le compositeur autrichien bouleverse le genre symphonique et devient l'un des symboles du romantisme exacerbé. Issu d'une famille juive modeste, Gustav Mahler étudie au Conservatoire de Vienne où il suit notamment les cours d'harmonie de Robert Fuch et de composition de Franz Kenn. C'est à cette occasion qu'il

rencontre Bruckner. Mahler occupe ensuite différents postes de chef d'orchestre et de directeur musical en Europe centrale et en Autriche. Son génie de l'orchestration est remarqué lorsqu'il dirige Mozart, Beethoven et Wagner à l'opéra de Prague, salle qu'il quitte en raison de conflits avec l'administration et les musiciens. Sa nomination comme directeur musical de l'opéra de Vienne, capitale alors en pleine ébullition artistique, constitue l'apogée de sa carrière. Dans le désaccord qui oppose les conservateurs (Brahms) aux progressistes (Wagner), Gustav Mahler choisit son camp, celui de Wagner qui le fascine par la révolution musicale qu'il porte. Victime d'antisémitisme malgré sa conversion et son épanchement pour le mysticisme catholique, il quitte Vienne et finit sa carrière à l'orchestre philharmonique de New York.

Par leurs dimensions monumentales, la démesure de l'effectif orchestral, la volonté d'embrasser un monde, les symphonies de Mahler constituent des chefs d'œuvre du romantisme. Jouant sur les contrastes entre trivialité et gravité, il excelle dans l'écriture contrapuntique, libre, dissonante et de plus en plus audacieuse. De son vivant, c'est davantage son talent orchestral que son génie de compositeur qui sera célébré. Par l'évolution subtile de principes à laquelle son œuvre participe, il influence notamment Schönberg ou Chostakovitch.

L'œuvre de Mahler en 6 dates :

- 1884-1885 : *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Chants d'un compagnon Errant*)
- 1888-1896 : *Symphonie numéro 1 «Titan»*
- 1888-1894 : *Symphonie numéro 2 «Résurrection»*
- 1901-1904 ; *Kindertotenlieder* (*Chants pour des enfants morts*)
- 1903-1904 : *Symphonie numéro 6 «Tragique»*
- 1908-1909 : *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la Terre*)

La vie de Mahler en 6 dates :

- 1883-1885 : second Kapellmeister à l'Opéra de Kassel, il y rencontre Johanna Richter à qui il dédie les *Lieder eines fahrenden Gesellen*
- 1886 : Il dirige à l'opéra de Prague des représentations de Mozart, Gluck, Beethoven et Wagner
- 1888-1891 : directeur musical de l'Opéra Royal de Budapest
- 1897- 1908 : Il dirige l'opéra de Vienne
- 1901 : il épouse Alma Schindler
- 1908 : Il dirige le Metropolitan Opera de New York.

Mahler et le 20^e siècle

Entre deux mondes, dernier grand compositeur du 19^e siècle, premier grand compositeur du 20^e ; des débuts dans le sillage de Bruckner, qui fut brièvement son professeur, de Brahms, qui admirait son art de la direction d'orchestre dans *Don Giovanni*, adulé lui-même dans sa maturité par Schönberg et les fondateurs de la Deuxième Ecole de Vienne ; cultivant presque exclusivement la forme symphonique héritée des romantiques en continuant la quête de la démesure, ouvrant par son langage la porte à la musique du XX^e siècle ; formidablement excessif et luxuriant, formidablement chantant et intime ; vulgaire et banal, d'un raffinement sonore et d'une subtilité inouïes : tel est Mahler, toujours déchiré entre sa volonté puissante de faire vivre le monde romantique, ses chants sublimes, sa musique populaire transcendée, le monde de Schubert, de Schumann, de Wagner et le sentiment terrible que ce monde tant aimé se décompose inéluctablement sous ses yeux. Mahler chante son monde, car rarement musique aura été aussi chantante, avec tous les renforts de l'orchestre et des voix ; il le raille aussi, avec un humour grinçant rarement vu en musique depuis Beethoven ; il semble aussi en décrire prophétiquement l'agonie et les futures catastrophes du siècle. Voici le portrait de deux œuvres phares de ce visionnaire du XIX^e siècle :

Symphonie n°7

La septième symphonie clôt la trilogie médiane purement instrumentale. Elle a la réputation d'être particulièrement difficile, de fait son accès semble réservé à ceux qui ont déjà appris à aimer les autres symphonies, spécialement la sixième dont elle atteint le niveau, du moins pour les trois premiers mouvements. Extérieurement, son organisation formelle est assez simple. Ses cinq mouvements sont disposés de manière concentrique : deux grands mouvements plutôt rapides aux extrémités, un bref scherzo médian qui sépare deux mouvements lents. Souvent appelée *Chant de la Nuit*, elle reprend la thématique nocturne chère aux romantiques (on pense à Schubert et à Schumann) : la nuit fantastique, hallucinée dans les trois premiers mouvements ; la nuit favorable aux amoureux dans le quatrième, en opposition à la banalité du jour dans le cinquième mouvement. Cette thématique est rendue par la couleur fauve très particulière de l'harmonie et de l'instrumentation, d'une beauté qui n'a de rivale que celle du *Chant de la Terre*, qui crée constamment un climat saisissant.

Le premier mouvement alterne les épisodes lents et rapides, organisés d'une façon proche de la sonate classique. Le thème inaugural aux trombones, lent, majestueux, rappellerait le thème "Ce que me disent les rochers de la montagne" de la troisième symphonie, n'était son ambiguïté harmonique. Une progression dynamique saisissante conduit à l'épisode rapide, dans une ambiance certes nocturne, mais sauvage, rappelant "La nuit étoilée" de Van Gogh.



Un nouvel élément, d'essence populaire ainsi qu'un troisième thème très lyrique apportent un peu de détente. Dans la partie centrale, Mahler semble pour une fois s'abandonner aux sortilèges de sa propre musique, qui atteint ici une beauté pure, hors du temps. Après une réexposition très modifiée, dans la coda, tout s'emballe : mais au milieu de la tempête, lentement, le thème initial retentit, solennel, ivre de puissance, dans une forme un peu différente du début mais qu'on sent être un aboutissement. Puis une ruée sauvage conclut ce morceau sublime.



Le deuxième mouvement serait inspiré du tableau *Ronde de nuit* de Rembrandt. On peut d'ailleurs voir dans la formule qui lance le morceau le geste de l'officier qui met sa troupe en mouvement. Généralement dans la nuance piano, dans un tempo de marche, cette musique est stupéfiante d'invention toujours renouvelée. L'instrumentation, faisant la part belle aux bois, est d'une beauté ensorcelante. Les ténèbres y disputent la place à un humour grinçant, inquiétant même quand au détour d'une phrase on entend le motif conducteur de la sixième symphonie. Pour être bref, le scherzo n'en est pas moins capital. Il porte en lui plus d'un siècle d'évolution du genre. Une plaisanterie ? Voici une musique hallucinée, psychotique, constamment interrompue puis relancée, aux contrastes timbriques saisissants (avec les tymbales notamment). Voici une nuit de terreur, on se débat au milieu des créatures de cauchemar, on cherche en vain une issue à sa peur. Et au milieu de tout cela, soit au milieu de la symphonie, une innocente valse viennoise, étrangement déformée, comme le spectre d'un monde en décomposition.

Le quatrième mouvement apporte un total (et pour tout dire quelque peu incongru) changement d'ambiance. Avec la guitare et la mandoline, c'est une sérénade au chant magnifique, triste et beau à la fois. La nuit redevient fréquentable, propice aux amoureux. Mais comme le chantait Brangäne au deuxième acte de *Tristan et Isolde*, la nuit va bientôt faire place au jour. L'affreux jour... comme dans Wagner (dont les *Maîtres Chanteurs* sont d'ailleurs cités), Mahler a choisi pour lui une musique bruyante et vulgaire, sa plus vulgaire sans doute. Multipliant à dessein les fautes de goût, les ruptures, les relances poussives ne débouchant sur rien, les mélodies banales. À la fin, le thème du premier mouvement revient glorifié. Ce final est-il le plus moderne de Mahler, ou simplement raté ? A chacun de juger...

Symphonie n°10

Mahler était effrayé par la «malédiction» qui semblait vouloir, avec Beethoven, Schubert, Bruckner, empêcher un compositeur de dépasser le chiffre de neuf symphonies. Il avait cru tromper le destin en ne numérotant pas le *Chant de la Terre* : le voici finalement rattrapé, car la Dixième symphonie restera inachevée. Toutefois, à la différence de la *Dixième* de Beethoven, ou du final de la *Neuvième* de Bruckner, le travail a été suffisamment avancé pour permettre à l'œuvre d'être jouée. En effet, Mahler «voyait sa symphonie en entier» et l'a esquissée d'un bout à l'autre, le travail d'orchestration qui devait suivre à quant à lui été mené à terme pour le premier et troisième mouvements seulement ; pour les autres, une orchestration parcellaire et quelques indications ont permis à des musicologues experts de la musique de Mahler de tenter une complétion afin de rendre l'œuvre audible, des compositeurs sans doute plus indiqués (comme Schoenberg) s'y étant refusés. La révélation des esquisses n'a été achevée que dans les années 60 par Alma Mahler, malgré l'opposition du fidèle Bruno Walter ; en outre, nombre de mahlériens fervents, comme Bernstein ou Boulez, n'ont pas voulu cautionner le travail de reconstitution des musicologues et ont préféré se tenir au seul premier mouvement. Il est d'ailleurs vrai que la différence, même sur la seule orchestration, entre le génie et le savant, est audible... Pour une version complétée, on se tournera donc vers les mahlériens d'aujourd'hui, par exemple Rattle. Portant la trace, jusqu'aux exclamations douloureuses aux marges du manuscrit, de la terrible crise conjugale de l'été 1910, la *Dixième symphonie* est le prolongement de la précédente : une musique sublime, éthérée, détachée d'un monde qui ne manifeste, pitoyable et railleur, que dans les mouvements centraux. La structure (pour autant bien sûr qu'on puisse la considérer comme acquise) est concentrique : deux longs mouvements lents, aux caractères assez proches de leurs homologues dans la *Neuvième*, encadrent deux scherzi, qui eux-mêmes flanquent un mouvement bref et terrible, intitulé *Purgatorio*.

Le premier mouvement, achevé par Mahler, est de la même hauteur de vue que le premier mouvement de la *Neuvième*. Sa connaissance est donc indispensable. Il oppose, plutôt que trois thèmes, trois visages d'un même thème, qui vont peu à peu se contaminer dans une progression saisissante. La phrase initiale, aux altos, pourrait à elle seule qualifier toute cette musique : une phrase tourmentée, nue, indéfinie, un terrible goût d'éternité.

On explore ici des contrées désolées, aux confins de ce qu'il est accordé aux humains de connaître, on pressent un secret terrible. Le deuxième visage est un chant magnifique, avec une orchestration luxuriante : mais les innombrables dissonances sont autant de blessures. Un chant de gloire à la beauté du monde que l'on va quitter. Le troisième visage, dans un premier temps, détend quelque peu l'atmosphère, par son caractère bondissant : il révèle vite un côté sarcastique et inquiétant. Les trois visages réapparaissent, en échangeant à chaque fois certains de leurs éléments et renforçant leur caractère : le premier est de plus en plus désolé, le deuxième poignant, le troisième angoissant. Un nouveau retour du premier laisse la musique suspendue dans des dissonances glacées : mais l'orchestre, dans un puissant tutti, déclenche une révolte. Celle-ci conduit à une catastrophe, une atroce superposition de onze des douze sons possibles. Après cela seulement, la musique peut trouver le repos, dans une fin où les visages réapparaissent, profondément transformés, apaisés.

Le premier scherzo est particulièrement chaotique : un jeu endiablé entre des motifs qui s'entrechoquent, d'une inventivité jamais mise en défaut. Le caractère faussement populaire prend une dimension sarcastique : pour la dernière fois, Mahler ricane...

La brièveté et l'étrangeté du troisième mouvement ne doivent pas occulter son importance : il est le pivot de l'œuvre, dont il nourrira les deux mouvements suivants. Musicalement, ce *Purgatorio* n'a rien de spectaculaire, il est assez proche du Wunderhorn lied "La vie terrestre", sombre histoire d'un enfant mourant de faim en attendant que le pain soit cuit. Une vieille qui tourne en grinçant, un essai de révolte, un retour au point de départ, en quatre minutes, la vanité, la mesquinerie et la souffrance de la vie sont saisies.

Le deuxième scherzo qui suit est d'emblée tragique : une danse noire, ou plutôt une course à l'abîme. C'est d'ailleurs ainsi que le mouvement s'achève, plus de rutilance, seulement le quasi-silence des percussions dans le lointain. Puis, pour marquer le début du final, un son terrible, un coup assourdi de grosse caisse. La dernière marche funèbre de Mahler est peut-être la plus terrible : lente et lourde, sans cesse ramenée à terre par ce coup de grosse caisse, comme engluée dans le deuil. Un effort permet cependant à la flûte de s'échapper. Merveilleux solo de flûte, s'il ne fallait qu'une justification à l'exécution d'une œuvre pourtant si tragiquement inachevée, ce serait lui : un chant tenu, suspendu entre ciel et terre, si indécis et fragile qu'un souffle pourrait le briser, mais qui pourtant porte en lui la promesse d'un envol réalisant ce que le premier mouvement avait pressenti. Les cordes reprennent le chant, lui donnant plus de force. Mais la progression ne conduit qu'à un retour de la marche funèbre. Celle-ci se combine avec le thème du *Purgatorio*, qui bien vite ré-occupe le devant de la scène. Une deuxième fois, le chant tente de conjurer le sort, une deuxième fois, le *Purgatorio* revient. La troisième fois cependant, l'envol est définitif. Détaché de toute pesanteur terrestre, le chant atteint le ciel. Sublime et poignante est cette musique, qui ne se retourne vers une Terre à jamais aimée que pour en célébrer la beauté et pour lui dire adieu. Peu à peu, tout s'éteint, tout s'éloigne... comme dans la fin de la *Neuvième*, la musique se dilue dans le bleu infini du ciel. Non : au moment ultime, un terrible cri des violons déchire l'espace. C'est fini.

Les musiques traditionnelles d'Afrique



Au départ très liée aux traditions, la musique en Afrique, accompagne la vie. Elle représente comme la langue, la religion ainsi que certaines pratiques traditionnelles, l'une des bases importantes de la société traditionnelle. Elle est en générale d'essence circonstancielle, fonctionnelle et rituelle. Dans un monde moderne où l'évolution a atteint sa vitesse de croisière, les sources les plus sûres et les plus authentiques des musiques traditionnelles ont tendance à disparaître.

La tradition orale, qui a longtemps constitué le moyen le plus aisé utilisé pour la conservation de la musique ainsi que d'autres traditions, ne peut elle-même nous assurer que d'un faible degré de fiabilité quant à l'information transmise car, il est bien clair qu'aujourd'hui certains vestiges de chant et musique traditionnels nous provenant du fond des âges nous sont transmis dans des versions variées, chacune se réclamant parfois être plus originale.

De toute évidence, les musiques traditionnelles ont donc comme sources potentielles :

- Les airs des contes, comptines, fables, fabliaux et mythes anciens
- Les villages les plus enclavés dans lesquels persistent encore certaines pratiques
- Les sages et grands chefs traditionnels, qui sont les dépositaires des traditions
- Les contenus des répertoires des groupes folkloriques et traditionnels existants
- Les lieux et sites historiques dont l'histoire est étroitement liée à la pratique de la musique
- Les événements et rassemblements populaires qui constituent des moments d'intenses émotions et des occasions propices pour entonner ou improviser le chant, la danse
- Les instruments anciens reproduits ou conservés jusqu'à ce jour
- Les sectes et religions d'Afrique dans lesquelles se conservent et se perpétuent les traditions artistiques les plus anciennes, car les pratiques dites sacrées ont souvent l'avantage de résister aux influences et donc de se transmettre de génération en génération.

Thématiques

Dans une perspective comparative, il paraît clair que les musiques traditionnelles d'Afrique abordent des thèmes variés dans lesquels l'Homme, la nature, les Esprits ainsi que les Divinités constituent les centres principaux d'intérêt. Elles relatent souvent de façon lyrique ou dramatique, toutes les péripéties de la vie (naissance, décès, intronisation, initiation, rite de passage, exorcisme, divination, proclamation des oracles et prophéties, divertissements, mariage, pêche et chasse collective, cérémonies à caractère culturel ou festif, jugements...), mettant ainsi en relief toute sa quintessence ainsi que sa propriété singulière de «Musique-objet», une musique véritablement au service de l'humanité pour la régénération des âmes et dont l'homme se sert principalement pour des fins pures et sacrées.

Les thèmes et sujets tels que les berceuses, les divertissements tant infantiles que juvéniles, les complaintes, les satires, les palabres, les épilogues, la séduction, la jalousie, la provocation, la dénonciation, la confession, l'égoïsme, les épopées, les chants moralisateurs, les élégies, les chansons funèbres, les chants et cris des opprimés, les chansons narratives, les chants des cultivateurs, les chants des sages, les chants de louange pour vénérer les grands chefs, etc..., en fournissent des preuves.

Echelles, modes, caractères, rythmes

Les musiques traditionnelles d'Afrique sont construites sur plusieurs échelles et modes. Elles sont plus à tendance modale que tonale. On devra reconnaître à l'Afrique son attachement à la modalité par rapport à la musique occidentale qui elle, est partie de la modalité à la tonalité, défiant même l'atonalité jusqu'au sérialisme.

Néanmoins, on y retrouve aussi d'autres modes identiques ou proches aux modes anciens comme le dorien, le myxolydien, etc., des échelles diverses (bi-tonique, tri-tonique tétra-tonique ainsi que d'autres ; l'échelle pentatonique étant celle qui prédomine). On notera le rarissime emploi du chromatisme et du dodécaphonisme.

Les chants les plus anciens sont souvent de type responsorial et antiphoné. Les monodies accompagnées, les structures canoniques ainsi que les homophonies ayant fait l'objet d'un usage courant dans le passé.

L'un des points forts et communs des musiques traditionnelles d'Afrique est leur dimension lyrique et dramatique. Loin d'être insipide, elles sont pleines de caractère et traduisent les émotions avec un maximum d'intensité. La musique africaine tant vocale qu'instrumentale, héritée de nos traditions, est très mobilisatrice, participative, interactive et suggestive. Elle fait souvent appel à l'être tout entier, mobilisant toute son énergie et ne laissant indifférents ni ses acteurs ni ses spectateurs.

L'utilisation de façon singulière de la percussion est l'une des caractéristiques les plus remarquables sinon les plus saillantes de l'organologie africaine. Les divers instruments de percussion d'usage courant dont les idiophones et les membranophones tout comme certains cordophones et aérophones, offrant des variétés de rythme, de sonorité et de caractère, laissant libre-cours à l'improvisation et inspirant une expression totale et collective, incarnent de façon éloquente toute la force et la puissance du lyrisme africain.

Au commencement était le rythme, le rythme accompagne tout et inspire tout. Le rythme, c'est de la musique. Il y a des «rythmes» congolais, sud-africains, togolais, manianga, yombe, mbunza, etc. Pour l'Afrique profonde, le rythme est essentiel, il paraît même comme l'élément primordial, il est très suggestif et inspirateur, il agit parfois comme une corde liant acteurs et spectateurs. Son magnétisme est fort. Si l'occident a porté la polyphonie à son plus haut point, l'Afrique défend sa musique liée au rythme allant du simple au complexe (arythmie et polyrythmie). Nous ne donnons pas ici raison à Pierre Desproges qui a affirmé que l'africain a le rythme dans son sang mais il s'agit d'une composante de la musique que l'Afrique a intégré dans la culture. La triade incontournable «chant-danse-instrument» a plus cédé sa place à la magie de la triade «rythme-danse-percussion».

Le répertoire choral africain

Plusieurs missionnaires arrivés en Afrique se sont intéressés à la production artistique locale et ont donc pu transcrire certains chants, les adapter et les arranger. Il va de soi que les polyphonies chorales africaines sont plus issues, soit des mélodies anciennes arrangées pour le chœur ou des œuvres contemporaines produites par les africains en s'inspirant des formes et styles tant locaux qu'importés. En toute logique, le mouvement choral en Afrique s'est plus enrichi d'un répertoire religieux et ce, surtout pendant la deuxième moitié du siècle passé. Séduit par les œuvres d'anthologie de la renaissance, de l'époque baroque et classique, le mouvement choral africain a donc coopté ces chants importés en les intégrant dans son repertoire. Il y a plus de deux décennies, seuls les chœurs capables d'interpréter Mozart, Haendel, Bach, Beethoven, Saint-Saëns, Haydn et autres étaient considérés comme des chœurs de premier plan alors que ceux exploitant les styles traditionnels ou interprétant les pièces du répertoire contemporain produit par les compositeurs africains de la première génération, étaient vite relégués au bas de l'échelle.

Notons qu'il existe jusqu'à l'heure actuelle d'innombrables mélodies, anciennes ou populaires, à forte vocation polyphonique qui, par des arrangements musicaux contextuels et très subtils, peuvent se révéler être considérées comme de grandes œuvres chorales d'Afrique pouvant naturellement figurer dans le cercle fermé des œuvres chorales mondiales d'anthologie. Imaginez des chœurs interprétant avec brio des chants bien adaptés et arrangés tels que : *Malaika* (Tanzanie), *Anigye abao* (Ghana), *Wallaye* (Sénégal), *Umahlalehla* (RSA), *Zangalewa* (Cameroun), *Iso e Iso e* et *Ngiele ngiele* (RDC).

Voilà un projet majeur qui devrait intéresser tous les acteurs et chercheurs du monde choral. Les arrangements de légende qu'ont faits les contemporains comme Moses Hogan, Robert Shaw, William Dawson et autres, à partir de bon nombre des negro-spirituals traditionnels ne peuvent que nous inspirer davantage. Le répertoire choral africain est comparable à un puzzle dont les éléments sont éparpillés. L'Afrique possède des styles de chant sacré, traditionnel, populaire identifiables dans leur forme, leur fond, leur sonorité, leur rythme, leur type de polyphonie ainsi que dans les éléments organologiques qui les caractérisent. Il est temps donc que ces œuvres composées par les africains soient cataloguées et mises à la disposition de l'humanité pour les générations à venir et que les techniques d'innombrables styles de chant authentiquement africains soient étudiés et maîtrisés pour des fins artistiques très utiles car, comment interpréter une œuvre africaine (sonorité, prononciation, rendu, attitude, gestuelles ...), comment la diriger et qu'est-ce qu'il y a d'africain dans tel ou tel autre chant dit africain ?

Voilà des questions qui nous sont souvent posées par des européens et d'autres non-africains ayant eu l'occasion de participer à différents ateliers et master classes que nous avons animés et dirigés plusieurs fois sur la musique africaine. Ayant tout pour produire une musique chorale richissime, qu'on se le dise, l'Afrique a beaucoup à donner au monde.

Ambroise Kua-Nzambi Toko - Mai 2014

Chef du Chœur Africain des Jeunes (2012-2014)

Vice-président de la Fédération Congolaise de Musique Chorale

Directeur de l'Académie Africaine de Musique Chorale

Vous pouvez écouter :

Mahler

Symphonie n°7 : <https://www.youtube.com/watch?v=QdxvC7NNSLQ>

Symphonie n°10 : <https://www.youtube.com/watch?v=4fu3dqBKDxU>

Chants africains

Malaika (Tanzanie) : <https://www.youtube.com/watch?v=0vQgB6wLksY>

Wallaye (Sénégal) : <https://www.youtube.com/watch?v=Dqs7hFmU-x4&index=2&list=PL15B221C7CEAF8898>

Umlahlehla (RSA) : <https://www.youtube.com/watch?v=kMAa-PJRiiA>

Zangalewa (Cameroun) <https://www.youtube.com/watch?v=soGtEyxOmZ4>