

L'étincelle

LE JOURNAL DE LA CRÉATION
À L'IRCAM AVRIL 2007 # 2

**SPÉCIAL
FESTIVAL AGORA**

FRANÇOIS JULLIEN

ART & LANGUAGE

JONATHAN HARVEY

KENNETH WHITE

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

L'IRCAM, EN BREF 6 MOIS DE CRÉATION ET DE RECHERCHE



© CENTRE POMPIDOU/MANAN

3 NOVEMBRE 2006

PARIS QUI DORT À ROME

Après Riga et Vilnius en octobre, Rome constitue une nouvelle étape de la tournée du ciné-concert *Paris qui dort*. Composée en 2005 par Yan Maresz pour accompagner le film de René Clair, l'œuvre appartient désormais au répertoire Ircam. <http://yan.maresz.free.fr>

24 NOVEMBRE 2006

DESIGN SONORE À SAINT-ÉTIENNE

Comment, dans une démarche de recherche et d'innovation par le design, les grandes entreprises envisagent-elles notre vie quotidienne de demain ? Julien Tardieu et Nicolas Misdariis de l'équipe Perception et design sonores de l'Ircam participent à la biennale internationale du design de Saint-Étienne. Le son, nouvel enjeu économique ? www.ircam.fr/52.html

1, 4 ET 9 DÉCEMBRE 2006

TRANSATLANTISME À PARIS

Le mouvement spectral (Tristan Murail, Hugues Dufourt, Joshua Fineberg), explorant le modèle acoustique du son, a traversé plusieurs fois l'Atlantique au cours de son histoire. Retour à Paris avec l'orchestre philharmonique de Radio France, l'ensemble Fa et l'ensemble 21 de New York dans le cadre du Festival d'Automne. (Voir *L'Étincelle* n° 1).

7-16 DÉCEMBRE 2006

GESTES NUMÉRIQUES À MONACO

Entre recherche et création, l'Ircam est doublement présent au Monaco Dance Forum. Frédéric Bevilacqua, chercheur sur la captation et l'analyse du geste, présente un programme destiné à analyser les mouvements et gestes en danse. Dans le même temps, *Seule avec loup*, installation de Nicole et Norbert Corsino, propose une navigation chorégraphiée en 3D faisant appel à la diffusion par la WFS. *Libération*, 14 décembre 2006 www.nncorsino.com

8 DÉCEMBRE 2006

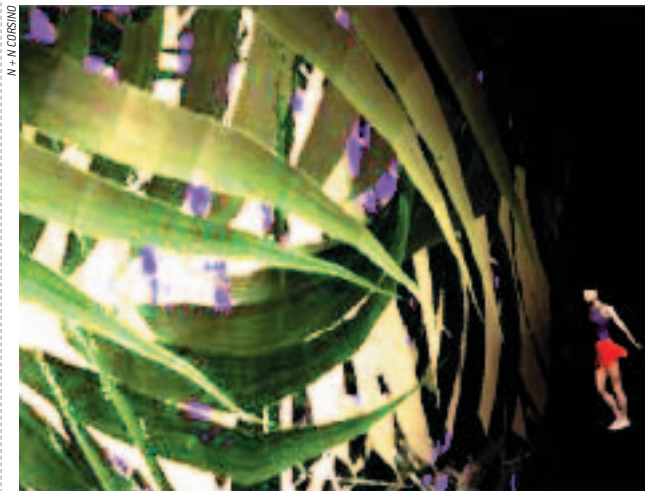
RENCONTRES INÉDITES À MARSEILLE

Les Duophonies, produites par Instant Pluriel, permettent à un compositeur de se confronter à d'autres champs musicaux. Elles réunissent le compositeur Philippe Manoury avec son cycle vocal pour soprano et électronique et le musicien de jazz Éric Watson. *En écho*, la technologie en temps réel et la liberté de l'improvisation. www.duophonies.com

13 NOVEMBRE 2006

VIENNE À PARIS

Au Théâtre des Bouffes du Nord s'ouvre le cycle *La poursuite*. Le compositeur et pianiste Thomas Larcher donne un récital d'œuvres écrites à un siècle d'intervalle à Vienne par Schubert, Schoenberg, Neuwirth et Larcher. Le concert se termine avec le *Soliloque sur [Olga, Arnold, Franz et Thomas]*, une œuvre « informatique » de Fabien Lévy, le commentaire par un ordinateur d'un concert mal compris de lui. www.fabienlevy.net



© N. CORSINO

12 FÉVRIER 2007

HÉRITAGE HONGROIS À PARIS

Un héritage capté par l'héritier, tel est le fil conducteur courant de la Hongrie de Bartók (Sonate pour violon avec le film de Peter Greenaway) jusqu'à la Corée d'une élève de Ligeti.



© FLORENT KLEMBERNY

15 FÉVRIER 2007

ADVAYA À NANTERRE

Créée en 1994, cette œuvre de Jonathan Harvey pour violoncelle et électronique, doit son nom à l'enseignement bouddhiste. *Advaya*, qui signifie « qui n'est pas pour deux », renvoie à une transcendance de la dualité. Interprétée par Florian Lauridon à la Maison de la musique de Nanterre, elle inaugure un cycle autour de Harvey aboutissant à son opéra présenté au Théâtre Nanterre-Amandiers en juin 2007. <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000038/n00000991> www.tmplus.org

**1, 18, 20, 21,
24 ET 26 MARS 2007**

MÉTROPOLIS À PARIS, CAEN, RHEIMS, FRANCFORT...

Composée à la demande de l'Ircam pour le film de Fritz Lang, l'œuvre de Martin Matalon, faite d'emprunts aux sonorités du jazz et du rock (le personnage de Maria caractérisé par le son d'une guitare électrique, distordu pour le personnage maléfique de son double), accompagne en le « mimant méticuleusement » (Peter Szendy) le montage du film. <http://brahms.ircam.fr/compositeurs/textes/c00000064/n00004292> <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Szendy95a>

29 MARS 2007

SAMUEL BECKETT À PARIS

Celui qui le connut (Feldman), celui qui le pense et le lit depuis toujours (Dusapin), celui qui s'en empare et le réfléchit (Combiar) : trois œuvres de trois générations différentes face à l'événement Beckett dans le cadre de l'exposition du Centre Pompidou.

28 MARS 2007

MACHINATIONS À GENÈVE

Sept ans après sa création à l'Ircam, qui marqua la rencontre entre Georges Aperghis et la technologie, ce spectacle musical fondateur est repris au festival Archipel. « *Machinations*, avec ses quatre "diseuses", s'inscrit dans la continuité de mon travail sur le texte. Mais il y a aussi un cinquième et nouveau personnage : quelqu'un, une puissance occulte, qui se tient derrière un écran et qui, à l'évidence, est là pour brouiller les choses. C'est un "machiniste", à l'ordinateur... » (Georges Aperghis). Et quand l'ordinateur tombe amoureux... <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000002/n000009211/> www.aperghis.com/index.html

© NABIL BOUFRIS



29 MARS AU 15 AVRIL 2007

PRINTEMPS DE L'IRCAM À MONACO

L'Ircam est largement présent au Printemps des Arts de Monte-Carlo. Sont interprétées des œuvres d'Aperghis, de Bedrossian, Durieux, Gervasoni, Grisey, Lanza, Maresz, aux côtés de Kagel, Xenakis, Harvey, Bartók, Stravinsky et Bach. Renouveau ou renaissance printanière de la musique ? www.printemps-des-arts.mc/index_2.html

28 FÉVRIER AU 3 MARS 2007

L'IRCAM À MONTRÉAL

La faculté de musique de l'université de Montréal accueille le colloque international *Composer au XXI^e siècle*. Les chercheurs Nicolas Donin et Jacques Theureau présentent un bilan de leur collaboration avec le compositeur Philippe Leroux, à l'Ircam, entre 2004 et 2006. L'étude, sorte de « musicologie en temps réel », consistait à étudier le processus de composition d'une œuvre (*Apocalypsis* pour quatre voix, ensemble instrumental et électronique) au fur et à mesure de son élaboration et jusqu'à la création publique (festival Agora 2006). www.oicm.umontreal.ca/colloque2007/programme.html

21 ET 23 MARS 2007

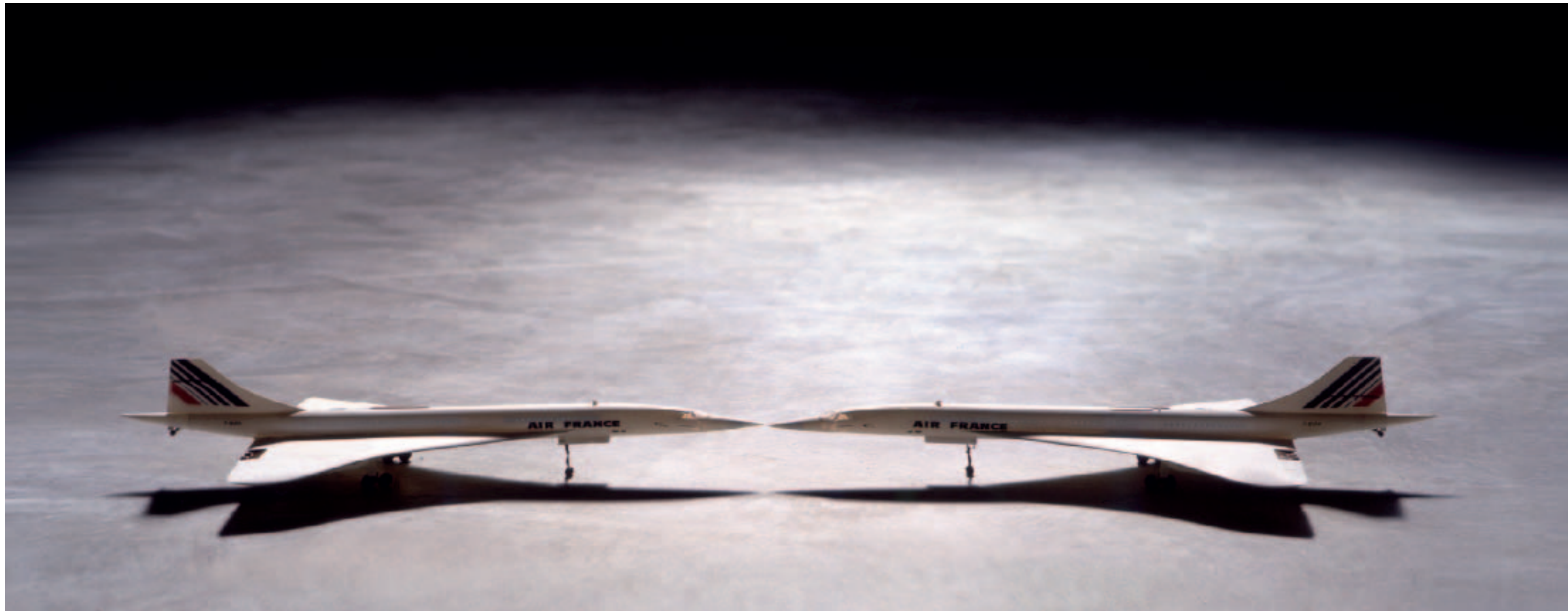
ICTUS ET IRCAM À BRUXELLES

Comme chaque année, le festival Ars Musica ouvre ses portes en mars. Après *Scratch Data* pour percussion et électronique de Raphaël Cendo (lauréat du prix international de composition de l'Orchestre symphonique de Montréal), l'ensemble Ictus, sous la direction de Georges-Elie Octors, interprète *Sul Segno* de Yan Maresz et *Éclairs de Lune* de Bruno Mantovani. Percussions, cordes et électroacoustique au programme... www.ictus.be

28 ET 29 AVRIL 2007

LE RÊVE BOUDDHISTE DE WAGNER AU LUXEMBOURG

Première mondiale de l'opéra de Jonathan Harvey, *Wagner Dream*, au Grand Théâtre du Luxembourg. L'ensemble Ictus est dirigé par Martyn Brabbins. La mise en scène est assurée par Pierre Audi. Son librettiste, Jean-Claude Carrière a accepté de nous parler de sa collaboration avec Jonathan Harvey. (Voir page 29). www.ictus.be/home2



FESTIVAL AGORA
**UTOPIA
 EXOTICA**
 6 AU 24 JUIN 2007

ANGE LECCIA

///Concorde, 1986-2002, courtesy Galerie Almine Rech, Paris.

Né en 1952, Ange Leccia vit et travaille à Paris. Artiste plasticien, ses premiers travaux ont pour support la vidéo. Par la suite il produit des œuvres photographiques détournants notamment des images anciennes ou encore des « arrangements », comme ses baisers-Objets, où il met face à face différents objets, qu'il photographie ensuite.

L'étincelle #2 ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU



DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

FRANK MADLENER
 RÉDACTEURS EN CHEF
 GABRIEL LEROUX & CHRISTOPHE COFFRANT
 (SYRACUSE & CO)
 COORDINATION ÉDITORIALE
 CLAIRE MARQUET
 ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO
 JACQUES AMBLARD, JEAN-CLAUDE CARRIÈRE,
 CHRISTOPHE COFFRANT, NICOLAS DONIN,
 JOËL-MARIE FAUQUET, JEAN-LUC HERVÉ,
 FRANÇOIS JULLIEN, GABRIEL LEROUX,
 FRANK MADLENER, MAKIS SOLOMOS,
 KENNETH WHITE

DOCUMENTATION

GABRIEL LEROUX, CLAIRE MARQUET
 COMMUNICATION
 YÉRONIQUE PRÉ
 CONCEPTION GRAPHIQUE
 AGENCE BELLEVILLE
 COUVERTURE
 @MARTIN PARR/MAGNUM; FLORIAN KLEINEFENN
 REMERCIEMENTS
 ANGE LECCIA, LOTHAR BAUMGARTEN, MICHAEL
 BALDWIN ET MEL RAMSDEN (ART & LANGUAGE),
 GALERIE ALMINE RECH, GALERIE MARIAN
 GOODMAN, GALERIE ERIK MULIER,
 NICOLAS SURLAPIERRE, ALAIN BUYSE

IMPRIMERIE FAURITE

ISSN 1952-9864 © IRCAM-CENTRE POMPIDOU
 LA REPRODUCTION MÊME PARTIELLE D'UN ARTICLE DE L'ÉTINCELLE EST SOUMISE
 À L'AUTORISATION DE LA RÉDACTION
 ÉDITEUR IRCAM
 1, PLACE IGOR-STRAVINSKY - 75004 PARIS - www.ircam.fr

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE
 1, PLACE IGOR-STRAVINSKY | 75004 PARIS
 +33 (0)1 44 78 48 43 | www.ircam.fr

EN BREF

02 L'IRCAM EN BREF, 6 MOIS DE CRÉATION ET DE RECHERCHE

ÉDITO

07 FRANK MADLENER UTOPIA-EXOTICA

DOSSIER : UTOPIA-EXOTICA

09	FRANÇOIS JULLIEN	LES CHANTS DE LA TERRE - ENTRETIEN
14	JACQUES AMBLARD	DE L'EXOTISME EN MUSIQUE : PETITE CHRONOLOGIE SUBJECTIVE ET PARTIALE
16	MAKIS SOLOMOS	NOTES SUR LA POLYSÉMIE DE LA NOTION D'ESPACE MUSICAL
18	JONATHAN HARVEY	LA MUSIQUE DE STOCKHAUSEN (EXTRAITS)
	LAURENT FENEYROU	EMMANUEL NUNES (EXTRAIT)
21	ART & LANGUAGE	PORTE-FOLIO
26	KENNETH WHITE	MUSIQUE ET GÉOPOÉTIQUE
29	JEAN-CLAUDE CARRIÈRE	INDES WAGNÉRIENNES - ENTRETIEN

PROSPECTIVES

32 JOËL-MARIE FAUQUET L'ÉTUDE, MISE EN JEU DE LA MUSIQUE
 33 NICOLAS DONIN ÉTUDES D'AUJOURD'HUI. UN GENRE D'EXPLORATION

DU STUDIO AU JARDIN

36 JEAN-LUC HERVÉ LE JARDIN SONORE - ENTRETIEN

ET DES TEXTES DE

ROBERT MUSIL	L'HOMME SANS QUALITÉS
EDGARD VARÈSE	ÉCRITS
MICHEL FOUCAULT	DITS ET ÉCRITS
FRANCIS BACON	LA NOUVELLE ATLANTIDE



[...]
Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité ; qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité ; qu'on la détache maintenant de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. Le processus est le même lorsqu'un chercheur observe une modification dans l'un des éléments d'un phénomène complexe, et en tire ses conséquences personnelles ; l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie. Que l'élément observé soit l'exactitude même, qu'on l'isole et le laisse se développer, qu'on le considère comme une habitude de pensée et une attitude de vie et qu'on laisse agir sa puissance exemplaire sur tout ce qui entre en contact avec lui, on aboutira alors à un homme en qui s'opère une alliance paradoxale de précision et d'indétermination.
 [...]

Robert Musil, *L'Homme sans qualités*
 traduction de l'allemand par Philippe Jacotet, Seuil

UTOPIA-EXOTICA

Dans le déplacement aux confins du possible qu'est l'utopie, l'imaginaire se déploie, aimanté par le lointain. L'année des trente ans du Centre Pompidou, au cœur d'un espace sensible élargi, l'Ircam inscrit la prospective musicale sous le signe de l'utopie mêlée d'exotisme. Edgard Varèse coupant les ponts avec l'Europe pour vivre la modernité aux États-Unis, Karlheinz Stockhausen rencontrant l'Orient, Jonathan Harvey inventant aujourd'hui la scène lyrique où se croisent Bouddha et Richard Wagner... ces aventures singulières se sont toutes envolées hors des terres natales. L'ailleurs fonde le « sans lieu » de l'utopie, le déplacement révoque l'embarras des héritages et des origines assignées.

Si l'utopie signifie la possibilité d'un pas de côté, l'exotisme en manifeste l'effet sensible. Non pas un exotisme de conversion, d'immersion ou de consommation mais une intense production de distance. Déjà l'Orient de porcelaine du *Chant de la terre* de Mahler scintillait-il par son inauthenticité même, son étrangeté irrépressible. Proche de nous, l'utopie d'un monde sonore nouveau s'est incarnée dans la création d'espaces absolument autres et séparés, réels et virtuels où la source se tient à distance de son rayonnement. *L'espace de projection*, la dimension du timbre chez Varèse, la *Lichtung* (clairière) chez Nunes avec les trajectoires multiples du son, la spatialisation chez Stockhausen où la totalité procède du multiple avant que le mysticisme ne la fasse surgir de l'unique, chacune de ces constructions manifeste la puissance du lieu. Et si l'idée de l'orchestre présent et invisible – Bayreuth – se trouvait, après l'électronique surgie de la terre et des murs – *Hymnen* de Stockhausen – de nouvelles incarnations insoupçonnées ?

Utopia-Exotica, le vaste périple entrepris par le festival Agora, s'offre pour carnet de route le nouveau journal de l'Ircam, *l'Étincelle*. Au travers de perspectives littéraires, philosophiques, musicologiques et visuelles, la visée historique et apocalyptique de l'utopie s'infléchit par la modestie du mouvement topographique de l'exotisme. Utopie et exotisme, ce double équipage est, dès son origine, tributaire du déplacement. *L'Utopia* de Thomas More aura surgi de la découverte du Nouveau Monde en 1492. D'autres noms viendront lui succéder comme la pensée du dehors chez Michel Foucault, l'hétérotopie de François Jullien désignant l'ailleurs absolu de la Chine, l'utopie de l'Autre État chez Robert Musil plaçant l'homme du possible, le chercheur, à l'écart du productivisme. Apparentée à l'esprit utopique, l'attitude expérimentale considère la réalité comme invention et tâche perpétuelles. Elle effectue des essais ou des études qui ne réduisent pas l'éventail des possibles. Qu'en serait-il si... ? Cette question contagieuse, la question de l'Ircam, appartient pleinement à la création qui ne vient pas « doubler » le monde. Plus fertiles que la nostalgie pétrifiée des grandes utopies historiques fracassées, ces voyages imaginaires dessinent un écart ou un jardin proche. Un autre méridien.

FRANK MADLENER



QUE LE MONDE S'ÉVEILLE. L'HUMANITÉ EN MARCHÉ. RIEN NE PEUT L'ARRÊTER. UNE HUMANITÉ CONSCIENTE, QU'ON NE PEUT NI EXPLOITER NI PRENDRE EN PITIÉ. EN AVANT! ALLONS! ILS MARCHENT! LE PIÉTINEMENT DE MILLIONS DE PAS, QUI RÉSONNE, SOURDEMENT, INLIASSABLEMENT. LE RYTHME CHANGE. VITE, LENTEMENT, STACCATO, TRAÎNANT, PIÉTINEMENT SOURD. ALLEZ. CRESCENDO FINAL DONNANT L'IMPRESSION QUE L'IMPITOYABLE MARCHÉ EN AVANT NE S'ARRÊTERA JAMAIS... SE PROJÉTANT DANS L'ESPACE...

DES VOIX DANS LE CIEL, COMME SI DES MAINS MAGIQUES ET INVISIBLES TOURNAIENT LES BOUTONS DE POSTES DE RADIO FANTASTIQUES, DES VOIX EMBLISSANT TOUT L'ESPACE, SE CROISANT, SE CHEVAUCHANT, S'INTERPÉNÉTRANT, SE BRISANT, SE SUPERPOSANT, SE REPOUSSANT, S'ÉCRASANT, SE BROYANT LES UNES CONTRE LES AUTRES. DES PHRASES, DES SLOGANS, DES FORMULES, DES CHANTS, DES PROCLAMATIONS: LA CHINE, LA RUSSIE, L'ESPAGNE, LES ÉTATS FASCISTES ET LES DÉMOCRATIES BRISANT TOUTES LES GANGUES QUI LES EMPRISONNENT...

Ce qu'il faudrait éviter: les accents de la propagande, aussi bien que les spéculations journalistiques sur les événements et les doctrines du jour. Je veux rendre la puissance de choc de notre époque, dépouillée de tous ses maniérismes et de tous ses snobismes. Je propose d'utiliser çà et là des bribes de phrases empruntées aux révolutions américaine, française, russe, chinoise, espagnole et allemande: des étoiles filantes et des mots aussi qui tombent des coups de marteau-pilon. J'aimerais un ton exalté, prophétique, incantatoire, l'écriture restant toutefois sèche, dépouillée. Et aussi quelques phrases de folklore, pour leur qualité humaine, terrestre. Je voudrais embrasser tout ce qui est humain, depuis ce qu'il y a de plus primitif jusqu'aux plus lointaines frontières de la science. [...]

Edgard Varèse, « ESPACE », in *Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, 1983, p. 90. Cité par Henry Miller, in *Le Cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 182-193. Édition originale, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, New Directions, 1945.

LES CHANTS DE LA TERRE ENTRETIEN AVEC LE PHILOSOPHE FRANÇOIS JULLIEN

Dans cet entretien accordé à *l'Étincelle*, François Jullien revient sur ce « pas de côté » au centre de son aventure philosophique. Alors que l'époque est à l'exotisme de désir, aux pseudo-conversions New Age et aux fascinations de tout genre pour le lointain, François Jullien construit, pas à pas, une pensée du dépaysement de la pensée.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR FRANK MADLENER ET GABRIEL LEROUX

FRANK MADLENER & GABRIEL LEROUX: L'Ircam met en contact l'intuition artistique et la formalisation scientifique, la création et l'esprit chercheur. Il nous faut quelques perspectives neuves sur ces mondes en formation, il nous faut donc penser la musique et ce qui lui est hétérogène. Il semble intéressant de vous demander comment vous avez construit votre propre point de vue étranger. Comment s'est élaboré – et s'élabore – ce pas de côté que vous revendiquez ?

FRANÇOIS JULLIEN: Je viens de la philosophie, donc de la Grèce, et j'ai fait le choix d'un pas de côté par la Chine, non pas pour fuir la pensée européenne, ni par un quelconque désir de conversion, mais pour trouver un point d'écart. J'ai choisi la Chine pour des raisons d'extériorité. Je n'ai pas supposé qu'elle était originellement différente, mais nous constatons qu'elle est ailleurs. C'est l'ailleurs le plus marqué par rapport à la pensée européenne. Le passage en Chine nous oblige à quitter la grande langue indo-européenne, qui relie en sous-main à travers le grec, le sanskrit, le latin (et toutes les langues qui en dérivent) l'arrière-plan de nos possibilités d'articulation des choses. Ce passage nous oblige, également, à sortir de l'Histoire européenne. Car même si l'on perçoit quelques rares échanges s'opérant indirectement (par la route de la soie) à l'époque romaine, les deux côtés du grand continent n'entrent effectivement en contact qu'à la seconde moitié du XIV^e siècle, quand les missions d'évangélisation débarquent en Chine; et ne commencent véritablement à communiquer que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la guerre de l'opium et l'ouverture de force des ports chinois.

L'Europe triomphante, grâce à la science, entreprend alors de coloniser la Chine par la force et, non plus, par la foi.

C'est cette condition d'extériorité – d'extériorité radicale – qui m'intéresse. Pourquoi? Parce ce qu'elle me permet de faire deux choses.

De dépayser la pensée. Qu'arrive-t-il à la pensée quand on rompt non seulement avec nos grands philosophèmes (l'Être, Dieu, la Vérité, la Liberté, etc.), mais aussi avec l'histoire de la philosophie qui les a forgés, et plus encore avec la langue qui les a portés ?

D'opérer un retour réflexif sur la culture d'où l'on vient. Cet effet de retour devient la source d'un étonnement et d'un questionnement intarissables, en redonnant prise sur ce qui, à force d'être ressassé, ne nous apparaît plus, et, même, ne nous est jamais complètement apparu. En revenant sur les partis

Ce que j'essaie de faire, c'est d'avoir une prise oblique – stratégique – sur l'impensé de notre pensée.

pris de la raison européenne à partir de l'ailleurs chinois, on fait surgir ce qu'elle n'a pas songé à interroger: les choix implicites qui l'ont orientée, qu'elle véhicule comme de l'évidence et que, par là même, elle n'a pas pensé à penser.

Ce que j'essaie de faire, c'est d'avoir une prise oblique – stratégique – sur l'impensé de notre pensée. Il n'y a pas de rapport frontal avec l'impensé de notre pensée, en quoi je me sépare de la position cartésienne (de la méthode), et ce qui me permet de revenir en amont du *cogito*. Chez Descartes, comme

on sait, le « préjugé » intervient tardivement, au stade du jugement (du vrai ou du faux, du bien ou du mal) très en aval finalement dans l'élaboration de la pensée, par rapport à ce que ne soupçonne pas Descartes, à savoir qu'il parle (pense) dans certaine langue (latin-français). Autrement dit, la question est : quel est ce « Nous » (de la langue, des catégories de pensée, de l'idéologie...) enfoui dans ce « Je » qui dit superbement « Je » pense. À mes yeux, la philosophie est d'abord un problème de prise : de prise sur notre impensé, en amont du vrai et du faux. Cet impensé, c'est ce que j'ai appelé le pré-attendu, le pré-questionné, le pré-notionné, etc., bref, tout ce préalable à partir duquel on pense, et que par là même on ne pense pas.

F.M. & G.L. : On s'aperçoit que de nombreux compositeurs contemporains (Varèse, Stockhausen, Harvey, etc.), pour se défaire de l'embaras des héritages qui pèse sur la création, ont ressenti le besoin d'un déplacement. Comme si une certaine coloration exotique, assumée par ces compositeurs, participait de leur utopie. Peut-être cet exotisme, ce saut de côté, a-t-il disparu avec la globalisation. Mais ne constitue-t-il pas une vraie vertu ?

F.J. : L'écart est une vertu qui a été reconnue dès le début de la philosophie. On a dit, encore récemment (Deleuze, Foucault...), que philosopher c'est penser autrement. Ce que je redirais à ma façon : philosopher c'est s'écarter, c'est ouvrir un écart dans la pensée. Vu historiquement : un philosophe ne devient effectivement philosophe qu'autant qu'il s'écarte de ses prédécesseurs. Comment lisons-nous Aristote ? En suivant comment il s'écarte de Platon et fait surgir de ce fait d'autres voies d'investigation, inconnues jusqu'alors, menant par exemple à la biologie. Comment lisons-nous les

Philosopher, c'est produire de l'écart, pour ouvrir une autre possibilité dans la pensée.

Stoïciens ? Par leur déplacement, déjà un peu oriental, vis-à-vis de la métaphysique de l'Être. Philosopher, c'est produire de l'écart, pour ouvrir une autre possibilité dans la pensée.

Ce qui ne va pas le plus souvent, reconnaissons-le, sans une certaine méconnaissance ou même incompréhension à l'égard de la pensée précédente. Si Hegel avait totalement compris Kant, il serait demeuré kantien. Quelque part il s'est mépris sur ce qu'a dit Kant et a ouvert, par là, une autre possibilité dans la pensée. En un sens, il faut quelque chose de l'ordre du malentendu pour ouvrir une telle possibilité (en plus bien sûr de l'intérêt porté à de nouveaux objets). Si l'entente était totale et la compréhension parfaite, nous resterions simplement dans un sillage. Pour sortir du sillage, intervient une certaine incompréhension mais qui est en même temps ouverture et intelligence.

On peut aussi comprendre le saut de côté que vous

décrivez, comme un phénomène contemporain, lié à des interrogations sur un possible tarissement de la culture et de la tradition dites européennes. Il semble que la rationalité européenne, et mieux encore l'inspiration européenne, tout ce qui a fait notre idéalisme, s'interrogent aujourd'hui sur leur fécondité. Aussi, ce pas de côté, sur le plan culturel, se légitime-t-il à condition de ne pas tomber dans une forme d'exotisme négatif : que ce soit l'exotisme du désir (dont je parle dans mon dernier livre, *Chemin faisant*), et que l'on trouve, notamment chez ceux qui prônent la thèse, qui n'est absolument pas la mienne, de l'altérité radicale de la Chine ; ou l'exotisme de la conversion (il n'est pas nécessaire de se convertir, de se siniser ou de se

Il y a des ressources de pensée comme il y a des gisements sous la terre.

« tatamiser », même si l'on passe ses journées à lire des textes chinois ou japonais).

C'est l'expérience que nous avons déjà faite au XX^e siècle dans le domaine de la peinture. On sait combien la découverte de l'estampe japonaise, des arts africains, ou de l'art cycladique, a saisi, et saisi radicalement, les artistes européens – les a ébranlés, mais d'une secousse qui elle-même a été réécrite en des termes européens. Ils n'ont pas jeté leurs pinceaux. Ils ont continué à créer, mais en se saisissant autrement des choses. Or ce qui s'est fait d'abord sur le plan du visuel ou du musical, peut se produire plus tardivement en philosophie. Comme vous le savez, la philosophie se lève tard...

F.M. & G.L. : Il y a un thème philosophique sur lequel vous avez travaillé, qui est celui d'« inauthenticité ». N'est-ce pas une vraie qualité ? En musique on peut penser au *Chant de la terre* de Malher. Malher part de poèmes chinois (Li Bo, Meng Haoran et Wang Wei), mal traduits par Hans Bethge, et recrée à partir d'eux une sorte de Chine en porcelaine avec vue sur les Dolomites mais qui, en un sens, « parle » plus par son inauthenticité que s'il avait essayé, d'intégrer à tout prix des éléments plus « authentiques ».

F.J. : Il y a effectivement une fécondité de l'*inauthentique*. J'emploie le terme de « fécondité » à dessein, parce que je choisis de parler de l'écart des cultures en termes de ressources. S'il y a une chance de notre époque, sans doute est-elle de pouvoir ainsi circuler : car il y a des ressources de pensée, comme il y a des gisements sous la terre, et rien n'empêche de se déplacer ailleurs pour exploiter d'autres filons. Je me sens moins comparatiste que sourcier. Un sourcier qui va voir où il y a du gisement possible ; puis tente de faire rentrer ces gisements en communication pour voir ce que l'on peut produire de commun à partir d'eux.

En quoi l'*inauthentique* peut-il intéresser ? Parce qu'il ne suppose pas un rapport de visu à une chose



LOTHAR BAUMGARTEN, ACCÈS AUX QUAIS/TABLEAUX PARISIENS, 1985-1986.
VUE DE L'INSTALLATION (EXPOSITION À L'ARC/MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS).
COURTESY : MARIAN GOODMAN. PHOTOGRAPHE © FLORIAN KLEINFENN.

qui serait la chose même. Le culturel, c'est toujours de la transformation (comme le dit si bien le chinois : *wen-hua*). La chose même, je ne sais ni ce qu'elle est, ni où elle est. Reconnaissons qu'il y a souvent un arrière-plan métaphysique, qui ne s'avoue guère et ne s'éclaire pas comme tel, dans cette pensée de l'« authentique ». Sans compter que je la trouve idéologiquement un peu suspecte.

Concernant Malher, sans aucun doute il en a perçu quelque chose. Comme dans le domaine de la peinture : les grands peintres du XX^e siècle (Matisse, Picasso, etc.) ont saisi quelque chose dans la peinture de l'Extrême-Orient, même s'ils ne l'ont pas étudiée : retrait de la perspective, intérêt pour la résonance plutôt que pour la ressemblance, importance organique du tracé... C'est l'œil du peintre qui voit ces ressources ; et même si ce n'est pas conçu, c'est pertinent. Car c'est justement l'opération de décalage, ou de « décalement », qui rend cela pertinent : à travers la transformation, qui n'est que déplacement, de nouvelles ressources se font jour. Ce qui rappelle quelque peu la métaphore : à travers le

transfert s'opère une promotion. Car dès lors qu'il n'y a pas singerie, dès lors qu'il ne s'agit pas d'un fac-similé, dès lors qu'on ne cherche pas à faire « authentique », mais qu'on reconnaît la transposition, il y a là une nouvelle créativité.

F.M. & G.L. : En fait l'un des nœuds du problème réside peut-être dans le mot d'« altérité », usé jusqu'à la corde, et dont vous vous méfiez. Vous parlez de l'ailleurs, de l'autre, mais aussi d'indifférence. Comment cela s'articule-t-il ?

F.J. : La question de l'« altérité »... C'est une notion qu'on ne peut aborder sans précautions. Et d'abord, il convient de séparer l'ailleurs et l'autre. L'ailleurs se constate : la Chine est ailleurs. C'est un fait (Foucault parlait ainsi d'« hétérotopie »). Tandis que l'altérité, si altérité il y a, est à construire. L'autre est l'outil d'une grammaire philosophique, commencée depuis Platon ; il est l'instrument nécessaire à toute élaboration dialectique. L'ailleurs n'est pas l'« autre », ni non plus le « différent », ni

non plus l'« opposé » ; mais simplement (rigoureusement) ce qui ne s'inscrit pas dans notre cadre initial, ce qui ne fait pas partie du paysage (linguistique, notionnel) dans lequel nous avons d'abord grandi et nous trouvons situés, donc au sein duquel nous pouvons d'emblée nous « orienter ». L'ailleurs est hors-cadre. Alors que, quand je parle du « différent », je suppose déjà un cadre commun ; ou quand je dis « l'autre », je l'implique déjà dans un vis-à-vis. Mon travail est un travail de construction, mais dont les figures d'altérité ni n'isolent la Chine ni ne se limitent à elle. Certes la Chine me sert de support pour construire des figures possibles de l'altérité, que ce soit la sagesse (face à la philosophie), l'efficacité (face à l'efficacité) ou la fadeur (face à la saveur), etc. Mais ces figures d'altérité, ensuite, je les réverbère du côté européen : pour voir comment la pensée chinoise du « potentiel de situation » rejoint la Métis de la Grèce archaïque recouverte ensuite par le choix platonicien de la forme modèle ; ou pour voir comment certains courants minoritaires de la pensée chinoise (par exemple les Mohistes)

ont recoupé des logiques grecques (par la pensée de la causalité, etc.). Il m'est arrivé aussi de construire l'altérité au sein de la seule pensée européenne, par exemple dans *L'Ombre au tableau* ou dans *Si parler va sans dire*.

Si l'altérité se construit et si elle est le fruit d'une opération dialectique, ce qu'on éprouve au départ, dans le passage d'Europe en Chine, est plutôt de l'indifférence. Non pas de la différence – qui vient après quand j'ai déjà un cadre où je peux ranger le même et l'autre – mais de l'indifférence. Car la pensée chinoise s'est élaborée durant si longtemps sans nous regarder, sans s'intéresser à nous, donc indifféremment à nous. La difficulté pour nous, sinologues, c'est de faire que commencent à se regarder des pensées qui ne se regardaient pas. C'est pourquoi j'opère par montages successifs, d'essai en essai, pour sortir ces deux pensées de leur *in-différence* mutuelle, afin de constituer peu à peu les nouveaux cadrages et « reprofilations » théoriques permettant justement de repérer entre elles des différences.

F.M. & G.L. : Venons-en à la question de l'utopie. On pourrait définir l'utopie comme un lieu qui n'est pas encore, et qui ne sera peut-être jamais. Peut-être, en fait, l'utopie consiste-t-elle à traiter la réalité comme un essai, comme une tâche perpétuelle jamais accomplie. Cette figure de l'utopie est-elle proprement européenne, ou se rencontre-t-elle aussi en Chine ?

F.J. : La question de l'utopie a à voir avec deux choses : d'une part, le statut d'idéalité, transcendant le monde phénoménal, celui des rapports de force – l'idée qu'il y a un autre plan où l'esprit peut opérer ; d'autre part, la question de la rupture historique et de sa possibilité effective.

Je commencerai par le second point. Comment, par exemple, a-t-on fait l'histoire de la peinture européenne ? Depuis l'époque grecque (et romaine), déjà dans Plin l'Ancien, sur le mode de la rupture. On a affaire à une sorte d'épopée de la rupture. Être artiste pour un Européen, c'est venir dire non à tout ce qui a précédé ; c'est faire la Révolution. L'Europe a développé une représentation héroïque de l'art, avec des Manifestes, des dates, des mouvements innovants, fracassants, des *ismes*, etc. Table « rase » et mise en scène : le théâtre européen. Dans le discours chinois sur la peinture, en revanche, il n'est jamais question de rupture. Pour autant, l'art chinois change et même n'a jamais cessé de changer, mais il a muté sans manifestes et sans revendications de rupture, comme s'il n'y avait pas innovation, mais seulement tradition. D'un côté, donc, on a affaire à un régime de révolution continue, tel que l'Europe du moins se plaît à le croire, même si en fait subsiste une large part de tradition ; de l'autre à un régime de « transformation » (*hua*), où l'on se présente toujours discrètement comme étant le disciple de l'autre, et jamais en rupture avec lui. Pensez, par exemple, à Confucius lorsqu'il dit qu'il n'a rien créé,

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.

Michel Foucault, Dits et écrits 1984, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

qu'il n'a fait que transmettre... Tandis qu'en Europe, mais en Chine aussi, il est tenu pour un initiateur, lui-même se coule modestement dans la filiation. La rupture a fasciné l'Europe et l'a portée. Selon une valorisation du négatif, périodiquement reprise, qui est au fond de notre idéologie, qu'elle soit politique ou artistique. Du côté chinois, c'est plutôt la figure de la continuité et de la tradition qui prévaut, même si la discontinuité n'est pas aussi réduite qu'on le dit. À preuve, l'évidente originalité des peintres chinois. Mais fait défaut ce grand fantasme de la rupture. Conséquence politique : la Chine a dû emprunter l'idée de Révolution à l'Europe. Cette idéologie de la rupture, est sans doute ce qui différencie le philosophe du sage. Tandis que le philosophe, c'est quelqu'un qui dit non, le sage, lui, entre dans une filiation : l'attitude recommandée est d'étudier-imiter (*xue*, déjà dans Confucius). Quant à la question de l'idéalité, je m'y suis notamment intéressé à la fin de *Nourrir sa vie*. Je me suis rendu compte, qu'au fond, un des points d'écart les plus marquants entre la pensée chinoise et la pensée européenne, c'est que nous avons opéré une séparation de plans ; notamment nous avons détaché celui de l'idéalité de celui de la vitalité, dont nous avons fait également un plan. Or, dans une expression chinoise comme « nourrir sa vie », ancienne mais toujours en vigueur, on se retrouve dans une non-disjonction de plans. Nourrir sa vie ce n'est pas seulement nourrir son corps, ce n'est pas non plus

nourrir son âme (par la vérité). Or l'utopie a à voir avec un tel dédoublement de plans. Elle est certes une figure d'absence, comme idée, mais elle est productive.

Ainsi la Chine, qui n'a pas séparé un plan de l'idéalité de celui de la phénoménalité et des rapports de force, n'a pas pu créer non plus la figure de l'intellectuel. Car l'« intellectuel », c'est quelqu'un qui s'adosse à un monde idéal pour juger, voire accuser, le monde comme il va, celui des rapports de force.

F.M. & G.L. : Et le conseiller du prince ?

F.J. : Le conseiller des princes est plutôt le *non-intellectuel*. Il est dans la remontrance, une remontrance très codée, rituelle, mais il n'a pas un autre plan, transcendant, auquel s'adosser : il ne peut s'extraire du monde des rapports de force pour mieux le juger.

C'est dans la Grèce antique que naît cette capacité à penser « le ciel des Idées » (Platon), c'est-à-dire un lieu d'idéalité ; et ce qui

est de l'ordre de l'idéalité, nous dit Platon, n'a pas besoin d'exister historiquement pour avoir sa valeur. Dans sa *République*, Platon explique que sa constitution idéale, sa *politeia*, n'a pas besoin de se rencontrer quelque part, ni d'être appliquée ; il lui suffit d'être parfaite. Comme telle, elle a un effet de modèle, et le modèle trouve en lui-même sa justification. Tel est bien le statut de l'utopie : elle ne vaut pas par son application mais par sa fonction de *décollage* par rapport au monde tel qu'il est. Le modèle n'est pas défaillant parce qu'il n'y aurait pas de lieu concret – u-topie – où se montrer. Dans la pensée chinoise, on trouve de l'âge d'or, mais l'âge d'or n'est pas l'utopie. On reste dans l'ordre de la fiction régressive : une fiction du « bon ordre » (*zhi*), qui n'est le plus souvent que l'inverse du désordre actuel (il y a de l'âge d'or chez Platon, le temps de *Chronos*, l'Atlantide, mais qui n'a rien à voir avec la constitution de sa République). Ce qui me conduit à penser que l'opération d'élaborer un autre plan en rupture avec celui des phénomènes, sur lequel s'appuyer pour prendre ses distances avec le monde ambiant, comme distance critique, ainsi que d'exploiter la fécondité qui en ressort, est typiquement européenne. C'est elle qui conduit à ces figures familières de la Révolution, politique ou artistique. Mais peut-être avons-nous aujourd'hui quelque peu *décroché* vis-à-vis de cet idéal : n'est-ce même peut-être pas là le problème de l'Europe d'aujourd'hui ? ■



© PHILIPPE MATSUDA/ORALE

FRANÇOIS JULLIEN

Philosophe et sinologue. Il est professeur à l'université Paris Diderot-Paris 7 et membre de l'Institut universitaire de France. Il dirige l'Institut de la pensée contemporaine.

Dernières publications

- /// *Nourrir sa vie* (SEUIL, 2005)
- /// *Si parler va sans dire* (SEUIL, 2006)
- /// *Chemin faisant, connaître la Chine, relancer la philosophie* (SEUIL, 2007)

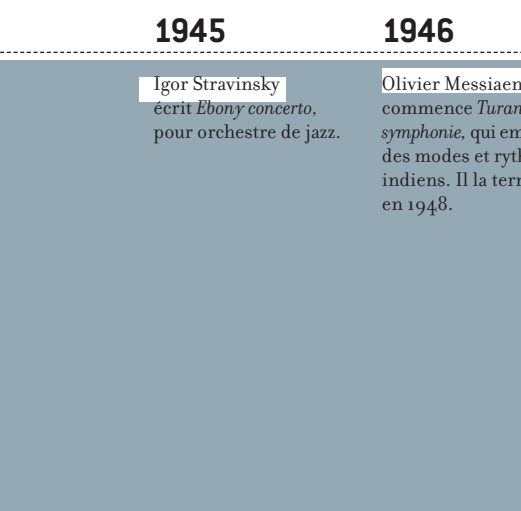
DE L'EXOTISME EN MUSIQUE : PETITE CHRONOLOGIE SUBJECTIVE ET PARTIALE PAR JACQUES AMBLARD

Avec cette chronologie, le musicologue Jacques Amblard propose un point de vue – désenchanté – sur l'exotisme dans la création musicale contemporaine. À l'exotisme d'apparat succède l'ethnomusicologie, la découverte des musiques « traditionnelles », la banalisation de l'exotisme et sa disparition.



© MARTIN PARR/MAGNUM

1913 Le Hongrois Béla Bartók collecte des chants traditionnels en Afrique du Nord.	1915 Peu avant sa mort en 1918, Claude Debussy compose la <i>Sonate pour violoncelle</i> et la <i>Sonate pour alto, flûte et harpe</i> . Elles comportent des passages hétérophoniques inspirés des gamelans indonésiens que Debussy avait découvert à l'exposition universelle de 1889 à Paris.	1918 Création de l'opéra <i>Padmāvati</i> d'Albert Roussel, sur un livret exaltant une Inde d'opérette.	1919 Serge Prokofiev écrit son <i>Ouverture sur des thèmes hébraïques</i> .	1920 Première au Théâtre des Champs-Élysées du <i>Bœuf sur le toit</i> , ballet à grand succès – grâce à son exotisme sud-américain ? – de Darius Milhaud (sur un argument de Cocteau). Il emprunte son nom à une chanson brésilienne et le cédera bientôt à un cabaret de Montparnasse.	1928 Création de <i>Boléro</i> de Maurice Ravel à l'Opéra de Paris. Son thème, repris en boucle, emprunte plusieurs formes du mode andalou. Ce mode exotique a-t-il contribué à faire de cette œuvre la « pièce de musique classique la plus jouée encore aujourd'hui » ?	1931 Départ pour Bali de l'ethnomusicologue et compositeur américain Colin McPhee. Bien davantage que Debussy, c'est lui qui fera « définitivement connaître » le gamelan au monde occidental, notamment à travers son <i>Balinese Ceremonial Music</i> (1934, trois pièces pour deux pianos).	1934 Création d' <i>Ecuatorial</i> d'Edgard Varèse, œuvre vocale s'inspirant du Popol Vuh, livre sacré des Quichés mayas guatémaltèques.	1935-1936 Bartók, ethnomusicologue, est en mission officielle. Il collecte des chants traditionnels dans les campagnes turques.	1937 Création du département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme à Paris. Il est dirigé par André Schaeffner.
--	--	---	---	--	---	--	--	---	--



© MARTIN PARR/MAGNUM

1945 Igor Stravinsky écrit <i>Ebony concerto</i> , pour orchestre de jazz.	1946 Olivier Messiaen commence <i>Turangalila symphonie</i> , qui emprunte des modes et rythmes indiens. Il la termine en 1948.	1947 Le compositeur André Jolivet publie « Musique et exotisme » (dans <i>L'Exotisme dans l'art et la pensée</i>).	1955 Après McPhee, Benjamin Britten entreprend un voyage à Bali où il commence la composition de son ballet <i>Le Prince des pagodes</i> .	1956 Messiaen achève l'écriture d' <i>Oiseaux exotiques</i> .	1957 Concert de l'Indien Ravi Shankar à la salle Gaveau. Coorganisé par le Domaine musical, le concert est patronné par un comité comprenant Boulez, Jolivet, Narayana Menon (poète indien 1878-1958), Messiaen, Michaux et Nabokov. La même année, Shankar est également invité à... Darmstadt (!), haut lieu de diffusion du sérialisme intégral.	1962 L'électroacousticien Pierre Henry écrit <i>Le Voyage</i> , d'après <i>Le Livre des morts tibétain</i> .	1964 Luciano Berio compose ses <i>Folk Songs</i> . C'est là, la première œuvre vocale exaltant un folklore réellement « international », s'inspirant de traditions aussi diverses que celles de l'Auvergne, de la Sicile, de la Sardaigne, de l'Arménie ou de l'Azerbaïdjan.	1970 Karlheinz Stockhausen écrit <i>Mantra</i> , dont le titre et l'esprit s'inspirent de la mystique contemplative indienne (comme <i>Carré</i> , <i>Momente</i> , <i>Stimmung</i> , <i>Ceylon</i> , <i>Telemusik</i> , <i>Inori</i> ou encore <i>Der Jahreslauf</i>).	1974-1976 Dans <i>Coro</i> , Berio s'inspire désormais des traditions sioux, péruvienne, polynésienne, gabonaise, perse, croate, navajo, hébraïque ou encore chilienne. Le concept d'exotisme commence à mourir de par sa propre « systématisation ».
--	---	---	--	---	---	--	--	--	---



© MARTIN PARR/MAGNUM



© MARTIN PARR/MAGNUM

1979 <i>Pléiades</i> de Iannis Xenakis, pour six percussionnistes, recrée l'hétérophonie balinaise.	1983 György Ligeti découvre les polyrythmies des Pygmées Aka de Centrafrique. La musique occidentale achève peut-être ainsi – métaphoriquement – sa découverte des traditions musicales les plus inaccessibles (quand par exemple « l'infiniment exotique », en musique, était encore assumé, durant les années trente, par les musiques indonésiennes).	1994 La composition de <i>Two walking</i> de Pascal Dusapin s'inspire de jeux vocaux de femmes inuit (face à face, les protagonistes emploient la bouche de l'autre comme caisse de résonance à leur chant).	1996 Pour ce qu'aura été la musique du xx ^e siècle, Philippe Albèra tire les « Leçons de l'exotisme » (dans les <i>Cahiers de musiques traditionnelles</i> , Genève, n° 9, p. 53-84).	1997 Sortie du CD <i>Mozart l'Égyptien</i> , qui mêle des extraits d'œuvres de Mozart et des improvisations par des instrumentistes traditionnels arabes sur des thèmes de ce dernier. Le grand public est désormais témoin de la mort de l'exotisme par le mondialisme et la fusion effective des « traditions ».	1999 La Maison de Radio France ajoute un s à France Musiques et affiche en lettres gigantesques le nouveau nom de la chaîne de radio sur les murs de la Maison ronde : un symbole politique des musiques du monde (mais aussi des esthétiques) unifiées.	2000 Le 20 décembre, lors d'un concert au Théâtre du Châtelet, Ligeti présente une pièce inspirée par une polyrythmie pygmée. La pièce est expliquée par le musicologue Simah Arom, lequel analyse ensuite la polyphonie exécutée sur scène par cinq Pygmées. Par la <i>pédagogie</i> , la fusion mondialiste est rendue définitivement accessible au public.	2000 Le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence programme, aux côtés de Mozart et Offenbach, Monâjât Yulchieva (Ouzbékistan), Alim Qassimov (Azerbaïdjan), Chahram Nâzeri (Iran) et El Hadj Djeli Sory Kouyate (Guinée). Depuis le concert de Shankar en 1957, la musique occidentale savante et les traditions du monde se côtoient dans les mêmes – grands – circuits de diffusion. Entretemps, l'exotisme a disparu !
---	--	--	--	--	--	---	---

JACQUES AMBLARD

Maître de conférence en musicologie à l'université de Provence. Ancien producteur d'une émission musicale sur France Culture, il a publié trois livres (un roman « ordinaire », un ouvrage de musicologie consacré à Pascal Dusapin et un « roman musical » intitulé *L'harmonie expliquée aux enfants*).

NOTES SUR LA POLYSÉMIE DE LA NOTION D'ESPACE MUSICAL PAR MAKIS SOLOMOS

Une musique projetée dans l'espace, une sensation inouïe de la puissance du timbre, un bouleversement sonore sans précédent, « l'événement Varèse » au début du ^{xx}e siècle exalte l'idée d'un Art-Science. « La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression, et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. Je rêve les instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur » (1917). Le voyage spatial du son, lié à la naissance de l'électronique, empruntera de nouvelles voies comme l'électroacoustique chez Stockhausen ou le contrepoint rythmique chez Emmanuel Nunes.

généralisèrent la notion d'espace. Et, depuis, loin de se démoder, celle-ci est devenue un passage obligé pour un ensemble de plus en plus important de musiques : Harvey, Vaggione, Nunes, nombre de musiques de l'*electronica* ou de l'*ambient*, musiques « immersives » de tous bords ainsi qu'une pléthore de créations quasi quotidiennes de la musique contemporaine... Mais y a-t-il un dénominateur commun à toutes ces pratiques musicales de l'espace ? Tout d'abord, Varèse le pionnier. Le compositeur franco-américain nous met en présence de la double acception du mot : on parle communément d'espace « interne » (à l'œuvre) d'une part, et d'espace « externe » d'autre part. La première expression se réfère au fait que, dans la musique écrite, le vocabulaire spatial est utilisé depuis longtemps – en son temps, Jankélévitch dénonçait le « mirage spatial » qui nous fait parler de « lignes » et « courbes » mélodiques, de « superpositions », etc. Varèse est le premier à envisager une consistance acoustique à cet

Varèse est le premier à envisager une consistance acoustique à l'espace virtuel (sur papier) en lui prêtant une troisième dimension et en évoquant des « volumes ».

espace virtuel (sur papier) en lui prêtant une troisième dimension et en évoquant des « volumes », que l'on entend clairement dans *Intégrales* (1923-1925). Quant à l'espace externe, qui concerne par exemple la sensation de « trajet » d'un son à travers des haut-parleurs, il le conçoit tout naturellement comme le prolongement de l'espace interne : il le définit comme « projection sonore » et comme « quatrième dimension », une dimension dont l'expérience a certainement bouleversé les spectateurs du *Poème électronique* qui fut donné dans le célèbre Pavillon Philips de l'Expo universelle de Bruxelles (1958), où des « routes du son », dessinées par Xenakis, créaient un *mouvement* sonore grâce à un nombre légendaire (plus de quatre cents) de haut-parleurs disséminés sur les parois du Pavillon.

Si la notion de mouvement semble être l'enjeu que Varèse prête à l'espace (tant interne qu'externe), le premier Stockhausen (*Gruppen*, 1955-1957) explore l'espace comme *paramètre*, dans des recherches que résume son article « Musique dans l'espace », publié en 1959. Dans les deux pièces qui seront jouées dans le cadre d'Agora, *Telemusik* (1966) et *Hymnen* (1966-1967, version pour bande), ces

recherches constituent des acquis et Stockhausen peut se lancer vers de nouvelles conquêtes. Comme son nom l'indique, *Hymnen* est composée d'hymnes nationaux ou autres, retravaillés. Quant à *Telemusik*, le propos est d'intégrer des éléments venus des civilisations de la terre entière. C'est donc le Stockhausen de l'union non dialectique des peuples qui se déploie, un Stockhausen qui, à l'époque, fut vivement critiqué pour son « impérialisme ». Quoiqu'il en soit, on notera que l'œuvre musicale travaille ici comme un *espace fusionnel*, océanique.

Bien qu'il fut l'élève de Stockhausen, Nunes semble développer une notion d'espace radicalement opposée, qu'on aura l'occasion d'entendre dans la création de *Lichtung III*. Le musicien portugais œuvre, comme Stockhausen et bien d'autres compositeurs actuels, pour la composabilité de l'espace : comme le dit Éric Daubresse, son assistant musical, il y a dans les *Lichtung* une véritable écriture de l'espace, qui se matérialise par une forte imbrication entre l'instrumental et l'électronique ainsi que par la réalisation même d'une partition informatique. Cependant, cette écriture ne vise pas, comme chez Stockhausen, à faire fusionner des éléments hétérogènes. Au contraire, elle sert à séparer le même : l'auditeur pourra distinguer un matériau de son traitement électronique grâce à la distance qu'introduit la spatialisation. La poétique de la distance que met en œuvre Nunes travaille les divers degrés du proche et du lointain : l'espace est un moyen pour générer un espacement.

Quatrième et dernier compositeur : le jeune Italien Valerio Sannicandro. *Ius Lucis*, pour deux ensembles avec électronique, a une facture labyrinthique, particulièrement dense – véritable métaphore des réseaux complexes de la vie réelle. Elle est conçue comme un palindrome avec, en son centre, un solo de clarinette basse, conduisant à un déphasage –

La poétique de la distance que met en œuvre Nunes travaille les divers degrés du proche et du lointain : l'espace est un moyen pour générer un espacement.

décalage temporel entre les ensembles –, puis revenant à la synchronisation. L'espace y est convoqué triplement. D'abord, bon nombre des matériaux (rythmiques, dynamiques, mais aussi mélodiques) sont issus de l'analyse des modes de résonance des deux salles de concert. Ensuite, l'auditeur aura bien sûr droit également à une spatialisation du son, dont les trajectoires sont liées à son amplitude et à sa dynamique. Enfin, *deux salles* avons-nous dit : en effet, l'œuvre sera exécutée dans deux salles différentes, l'Espace de projection de l'Ircam et la salle de concert du Centre Pompidou ; dans chaque salle, un des deux ensembles ;

des haut-parleurs permettront la communication entre les salles. Surgit alors une idée de l'espace qui n'est ni architectonique ni reliée au temps (ou à l'événement musical), mais qui constitue le résultat de ces deux perspectives dans la mémoire de l'auditeur. Raison technique de la séparation spatiale des deux ensembles : le traitement électronique utilise la synthèse croisée d'un ensemble par l'autre et, pour ce faire, les deux ensembles doivent être isolés. Quant au propos esthétique : il s'agit d'une « sorte d'intertextualité au sein de la même œuvre » et non pas, comme ce fut le cas de la *Sinfonia* de Berio, par rapport à l'histoire de la musique : « Le problème de la forme ouverte trouve une solution nouvelle : la situation musicale n'a pas nécessairement besoin d'être modelée selon une pluralité d'esthétiques (faisant notamment appel à la citation) : *Ius Lucis* crée une syntaxe musicale autonome qui sert à interpréter et à mettre en relation des événements présents et passés. » ■



PAVILLON PHILIPS, EXPOSITION UNIVERSELLE, BRUXELLES, 1958. D.R.

Depuis plus d'un siècle, la question de l'espace s'est progressivement hissée au rang de problématique centrale de la musique. Il y eut d'abord des rêveurs comme Debussy (qui évoquait le « plein air ») ou Ives (projet de la *Universe Symphony*). Puis, vint le tour des pionniers et expérimentateurs : Varèse, Stockhausen ou Xenakis. Durant les années 1970, le rock planant, puis la musique spectrale

MAKIS SOLOMOS

Musicologue et enseignant-chercheur à l'université Paul-Valéry. Spécialiste de Xenakis et, plus généralement, de la musique contemporaine, il a publié de nombreux articles et plusieurs livres.

Dernière publication

///Espaces composables. Essai sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione (L'HARMATTAN, 2007)

LA MUSIQUE DE STOCKHAUSEN PAR JONATHAN HARVEY

« Quel est donc le but de la musique ? C'est, pour moi, de révéler la nature de la souffrance et de réconcilier. » L'interrogation singulière de Jonathan Harvey habite la scène de sa dernière création, *Wagner Dream*, présentée en clôture du festival Agora. Son œuvre considérable opère une fusion originale entre la puissance lyrique et le nombre, entre l'artisanat instrumental et l'électronique, entre l'orient du bouddhisme et la transcendance du christianisme. Une quête de l'unité parmi des mondes pluriels. Autant de thèmes que l'on retrouve dans cette méditation de Harvey sur l'œuvre de Stockhausen.

[...] Le thème d'*Hymnen* dérive de la transformation électronique d'hymnes nationaux préenregistrés et chacune des quatre sections de la pièce (nommées « régions ») est dominée par un hymne particulier. La banalité délibérée du matériau sert de point de départ pour des transformations plus complexes – plus le thème est facile à reconnaître, plus on peut le distordre dans les « variations ». La pièce comporte des passages parlés, par exemple lorsque le mot « rouge » est diffusé dans quatre langues différentes grâce à quatre haut-parleurs disposés autour de la salle. L'œuvre est une « œuvre ouverte » par excellence : « *Hymnen* pour radio, télévision, opéra, ballet, disque, salle de concert, église, plein air [...]. L'œuvre est composée de telle manière qu'on puisse lui adapter de nombreux scénarios de films ou livrets d'opéra et de ballets. L'agencement des différentes parties et la durée totale sont variables. Certaines régions peuvent être rallongées, ajoutées ou supprimées en fonction des nécessités dramatiques ». L'utilisation que fait Stockhausen du *ready-made* constitue également une nouvelle forme d'ouverture. Il nous apprend que son intérêt antérieur pour les mondes intérieurs de l'imaginaire s'associe ici, grâce à un processus de médiation, au monde extérieur concret avec ses sons et ses bruits triviaux² (une inclusion qui doit sans doute beaucoup au *Poème Électronique* de Varèse composé en 1958) pour former une unité supérieure qui s'achève sur l'union grandiose du « pluralisme » et du « monisme » dans le « royaume utopique d'*Hymunion* avec une *Harmonie unter Pluramon*. » [...]

¹. Notice de couverture de Stockhausen pour le disque de DGG. ². Voir Karl Wörner, *Stockhausen: Life and Work*, Faber & Faber, Londres, 1973.

[...] Dans l'esprit de Stockhausen, le fantasme utopique est clairement associé au fantasme sadique « d'une fantastique catastrophe à venir [...] ». Il a parlé ailleurs d'une destruction par le feu. Il s'agit d'un des nombreux points où mon interprétation personnelle d'*Hymnen* se rapproche du *Ring*. La destruction de l'ancien monde par le feu dans le *Götterdämmerung* est le genre d'image qui me vient à l'esprit à l'écoute du climax extrêmement brutal et cruellement prolongé de l'élément 4, notamment lorsque le son s'arrête momentanément pour laisser le croupier dire d'une voix particulièrement énigmatique : « Messieurs et 'dames rien ne va plus », après quoi il repart à nouveau avec une violence extrême. On trouve également chez Stockhausen et chez Wagner une technique similaire pour manipuler de longues périodes de temps, une conception dramatique d'ensemble par plans successifs, l'utilisation de matériaux aisément reconnaissables (un expédient permettant d'assurer la cohérence d'une grande forme aux contours flottants), le contraste entre l'extraversion et l'introversion, la transition de l'une à l'autre grâce à des basses « plongeant » chromatiquement (comme dans *Tristan*) ou à des glissandi (référence au processus méditatif hindou où l'on plonge à l'intérieur de soi que les deux compositeurs connaissaient fort bien), une aversion partagée pour le plaisir que tirait Hanslick des « belles formes » et pour une musique pensée en termes d'architecture figée, etc.

Hymnen est une œuvre forte, l'une de celles qui, si l'on sait abaisser ses défenses, vous touche profondément.

Hymnen est une œuvre forte, l'une de celles qui, si l'on sait abaisser ses défenses, vous touche profondément. Aller à une représentation de cette pièce ne signifie pas pour moi nécessairement aller à un concert, de la même manière qu'aller à une représentation de *Die schöne Müllerin* signifie pour moi aller à une séance de lecture de poésie. *Hymnen* est un « drame musical » qui utilise le son comme médium et les relations

entre les éléments de la pièce fonctionnent sur le plan musical sur un mode un peu similaire à celui du théâtre – des traits se développent, évoluent bon gré mal gré et se mêlent les uns aux autres, le rythme d'ensemble est soigneusement contrôlé et s'élabore à partir des rythmes secondaires qui le composent. Les traits de l'œuvre sont plutôt unidimensionnels et cet aspect constitue précisément une marque distinctive. En effet, les traits que je m'attends à rencontrer lors d'un concert sont plutôt de nature pluridimensionnelle, j'entends par là des idées musicales très développées s'appuyant sur un « système de référence », qu'il soit tonal, sériel ou autre. *Hymnen* vise ainsi à atteindre une certaine richesse en superposant plusieurs traits changeants, en y faisant allusion à des intervalles de longue durée, en faisant varier la forme avec invention, en utilisant un procédé de fécondation mutuelle d'une idée par l'autre et enfin en suscitant clairement des sentiments par association – sentiments véritablement plus dramatiques que dans une pièce qui met en jeu des relations musicales pluridimensionnelles. Il s'agit de l'une des plus hautes idées artistiques de notre temps, une idée dont la compréhension plénière ne requiert aucune formation musicale préalable. [...]

Traduit de l'anglais par Gilles Rico / Jonathan Harvey, *The Music of Stockhausen*, Faber & Faber, London, 1975.

EMMANUEL NUNES (EXTRAIT) PAR LAURENT FENEYROU

MODÈLES

Entre Boulez et Stockhausen, entre la rigueur de l'harmonie et la quête du son dans ses composantes acoustiques et son déploiement spatial, Emmanuel Nunes revendique une conception de l'œuvre d'art en tant qu'organisme vivant. S'il suivit, à Darmstadt, les séminaires de Pousseur sur les techniques électroniques, avant de se rendre auprès de Stockhausen à Cologne, Nunes situe les fondements de son art dans l'étude de Bach, des trois musiciens de la seconde école de Vienne, et de l'ouvrage théorique de Boulez *Penser la musique aujourd'hui*.

Sur l'*Invention en fa mineur* de Bach, Nunes compose *The Blending Season* et *Rubato*, registres et résonances, dont le titre résume les modulations affectant l'original : le rubato comme élément d'interprétation et métamorphose des proportions rythmiques ; les registres, souvent discontinus, que Beethoven dota d'une fonction structurelle ; les résonances enfin, dans l'allongement d'événements harmoniques et mélodiques suscitant d'autres rapports. Des références à la tradition romantique, de Schubert à Mahler, émergent dans *73 Oeldorf 75 – II*, utilisant des extraits de *La Belle Meunière*, du *Quintette à cordes* D. 956 et de la *Sonate*

pour piano D. 960, et plus encore dans *Ruf*, traversé notamment de bribes du dernier mouvement du *Chant de la terre* (une œuvre où la trilogie Appelant, Appel et Appelé se réduit à des dyades excluant tour à tour le troisième terme). L'histoire de la musique légitime de tels renvois, en raison de son cheminement non linéaire : dans l'évolution de la modalité, puis de la tonalité, coexistent toutes les tendances, selon un « dosage différent ». *Dawn Wo* reprend ainsi l'effectif du *Kammerkonzert* de Berg, mais sans les solistes, certains de ses enchaînements rythmiques étant déduits des *Trois Pièces pour violoncelle et piano* – indépendamment

d'autres allusions à Schoenberg, à Varèse ou à Stockhausen. Néanmoins, les sources ne se devinent guère, qu'un travail d'écoute et une acuité analytique transforment jusqu'à les rendre subreptices. Cette attitude culmine dans *Quodlibet*, biographie musicale empruntant ses matériaux à des compositions antérieures de Nunes, dont Peter Szendy a dressé la liste : les traits individuels de *Degrés*, un intervalle de *Fermata*, le madrigal de *Voyage du corps*, la harpe d'*Impromptu pour un voyage II*, un enchaînement harmonique de *Purlieu*... Une biographie qu'il convient de prendre au sens strict : non pas le triste bavardage autobiographique, mais l'écriture de la vie. De Stockhausen, Nunes retient la « forme ouverte ». Comme les derniers quatuors de Beethoven ou certaines sonates de Schubert, la forme s'écoute *in statu nascendi*, presque inconsciente de soi, et fait rythme, moment d'émergence,

lieu de l'Ouvert. L'intérêt de Nunes porte donc moins sur le dédale de la partition que sur une « forme ouverte potentielle permettant d'écouter *n* formes fermées ». Avec *Momente*, Stockhausen, s'inscrivant dans la filiation de Beethoven et de Wagner, recherche une durée, une unité dans la durée, laquelle se constitue par l'immobilisation provisoire de certains éléments. « Je crois que, de tout temps, un certain gel de telle ou telle dimension du discours musical, et une incessante adéquation de ce gel aux différents degrés de mobilité de telle ou telle autre dimension, mènent, entre ces dimensions, à une transformation profonde des rapports de force, dont l'un des aspects les plus importants est la mutation de responsabilité d'une dimension à une autre, en ce qui concerne leur rôle dans la concrétisation de ce que j'ai appelé la portée téléologique du geste musical¹ », écrit Nunes, chez qui

la réduction du matériau n'a d'égal que le foisonnement de la combinatoire. S'il retient encore de Stockhausen l'idée d'une musique au croisement de la constitution interne du son et du langage, scrutant l'ensemble des conditions et des modalités qui confèrent à une dimension acoustique le statut de dimension musicale, Nunes dit avoir aussi appris la contradiction fondamentale entre le temps de la conception, le temps de la réalisation et le temps de l'écoute. [...]

¹. Emmanuel Nunes, « Grund », dans Emmanuel Nunes, *Grund, Minnesang*, Pierre-Yves Artaud, flûte (I), Groupe vocal de France (II), Michel Tranchant, dir. (II), CD Adda, 1990, n° 581 110, p. 9-10.

<http://brahms.ircam.fr>

Ce texte sera publié dans son intégralité sur Brahms, base d'informations en ligne sur la musique contemporaine développée à l'Ircam.



**À L'OCCASION
DU 30^E ANNIVERSAIRE
DU CENTRE POMPIDOU
ET DE L'IRCAM,
L'INSTITUT ACCUEILLE
SUR SA FAÇADE
UNE ŒUVRE
EN NÉONS BLANCS
ET REFLETS
DE PATRICE HAMEL,
PLASTICIEN.**

EN TEMPS RÉEL, RÉPLIQUE N° 36,
VERSION N° 1, 2006
DE PATRICE HAMEL

EN TEMPS RÉEL

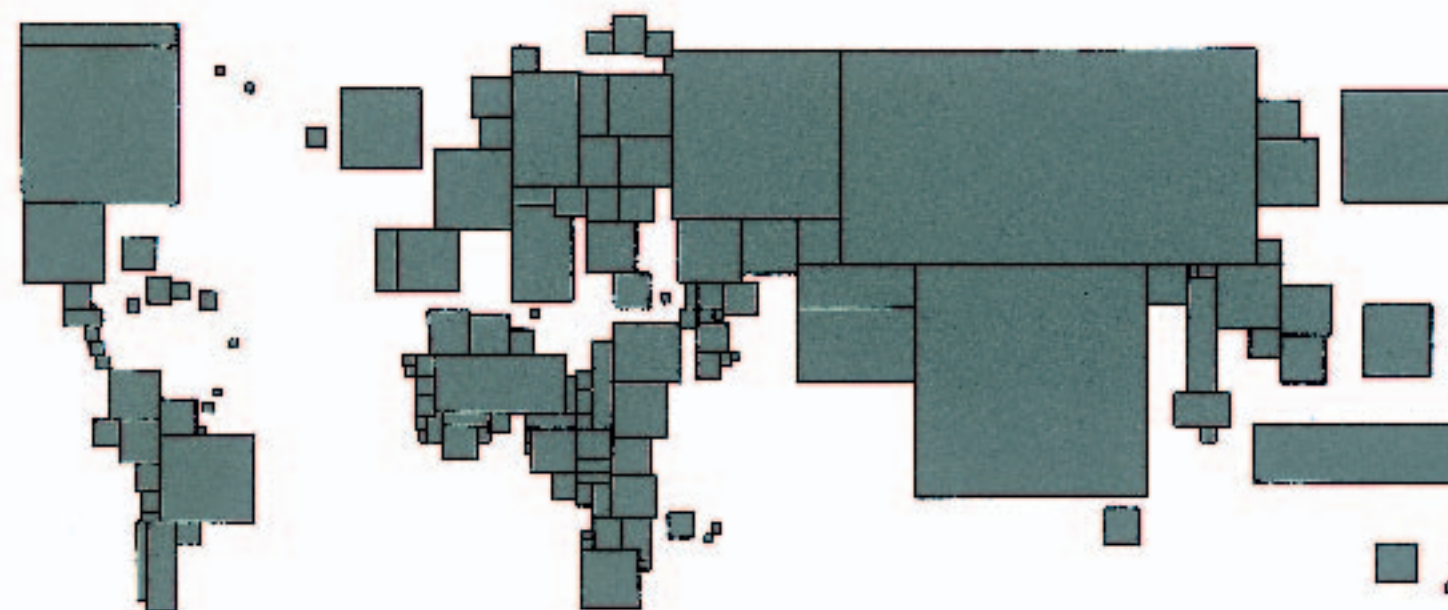
Cette œuvre s'inscrit dans la continuité des recherches que mène Patrice Hamel sur l'appréhension des différents signes répertoriés : symboliques, iconiques, indiciels... et leur dépendance réciproque. Elle appartient à la série des *Répliques* où se réalise la conjonction du conçu, du perçu et de l'*in situ*. Les interventions de Patrice Hamel, présentes sur la verrière de la Gare du Nord ou la façade du marché Saint-Quentin, renvoient à des visions et lectures multiples, jouant sur l'illusion, l'apparence, la disparition. Cette *Réplique*, faisant intervenir des signes en un jeu de miroir, suspendue entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment, s'illumine à l'occasion des grands rendez-vous de l'Institut, stigmatisant ainsi le moment de l'événement contemporain, l'espace d'un instant.

PATRICE HAMEL

Plasticien, il est également scénographe, metteur en scène, concepteur-lumière et théoricien. Pour la création d'un opéra, il a collaboré notamment avec le compositeur Marc-André Dalbavie. Théoricien de la sensation et des relations image-musique, il enseigne la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et des techniques du théâtre depuis 1998 et publie des textes à lectures multiples.

www.patricehamel.org

EN BREF ÉDITO UTOPIA-EXOTICA PROSPECTIVES DU STUDIO AU JARDIN

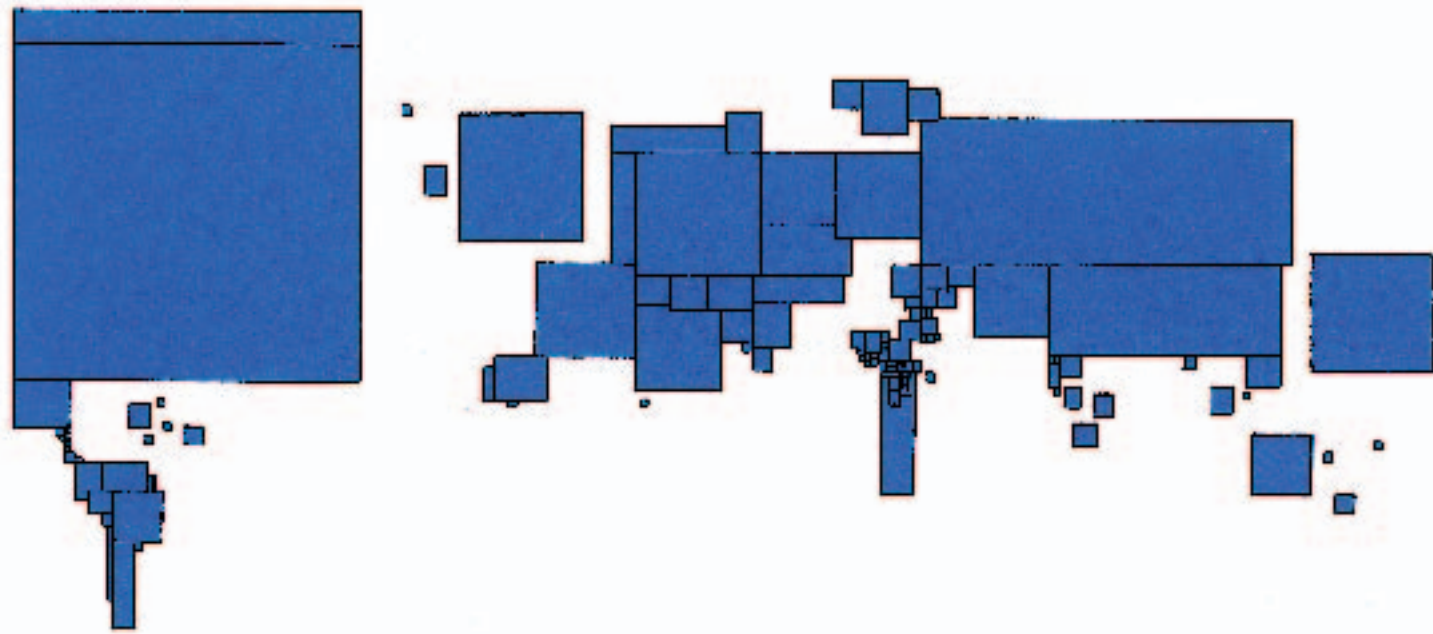


Map to indicate countries according to capacity to glimpse the possibility of the absence of presence, and thus the possibility of change.
Carte désignant les pays en fonction de la capacité à entrevoir la possibilité de l'absence de présence et donc la possibilité de changement.

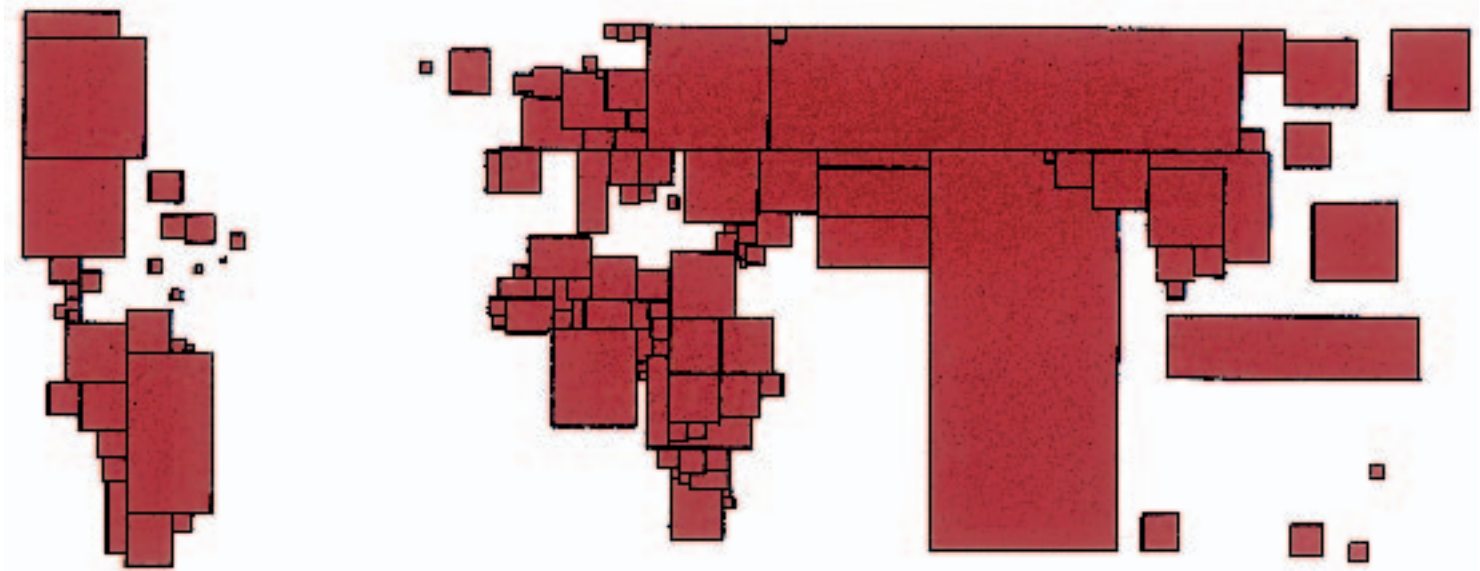
**ART & LANGUAGE / MEL RAMSDEN ET
MICHAEL BALDWIN / SIEDBRUCK, 50 X 35 CM**

Fondé en 1968 par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell, Art & Language a regroupé jusque trente artistes. Aujourd'hui Michael Baldwin, Mel Ramsden et Charles Harrison continuent à œuvrer dans le cadre de ce groupe. Les travaux conceptuels et critiques d'Art & Language ont exploré tous les médias et tous les supports, depuis les textes, qui jouent un rôle majeur dans leur production, jusque la peinture. Le thème de la cartographie est présent dès leurs premières créations.

A : L ART & LANGUAGE 45/31/1/50 R. 1975 19-2007



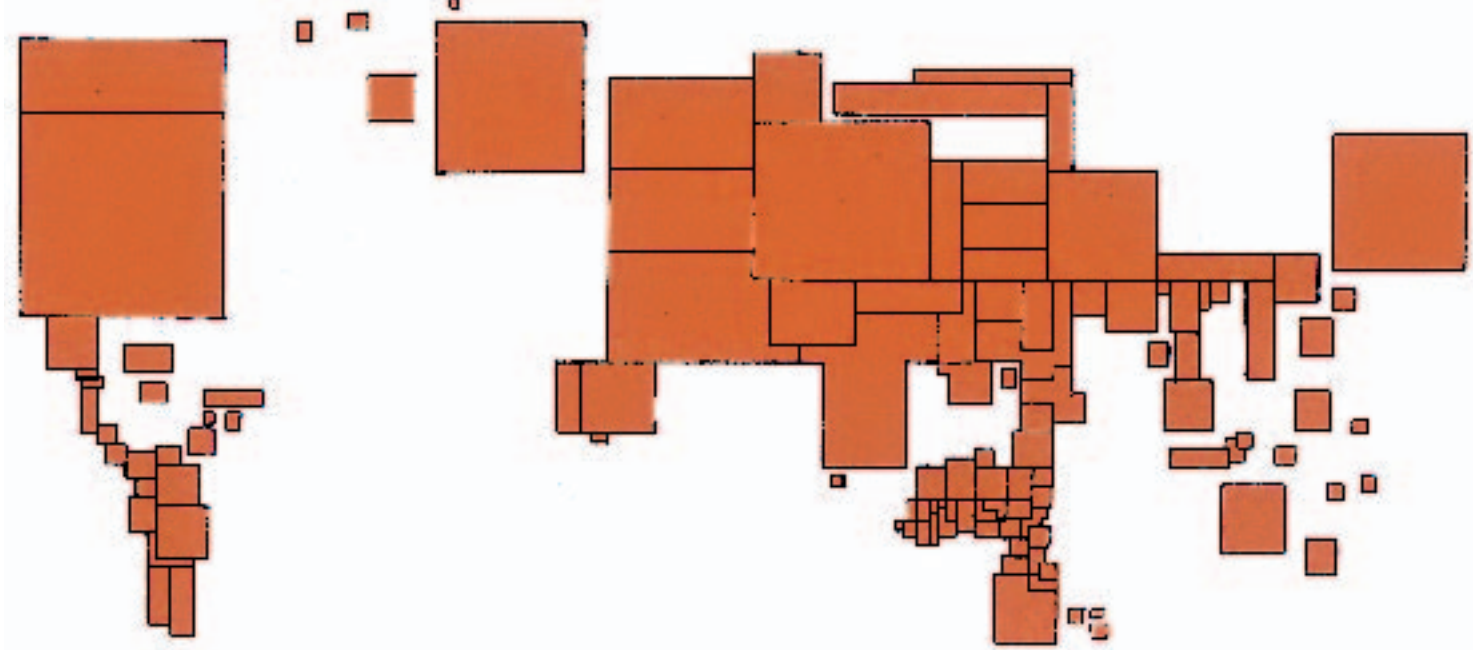
Map to indicate countries according to penetration by work beyond the object
Carte désignant les pays en fonction de la pénétration par le travail au-delà de l'objet



Map to indicate countries according to development of an everyday critique of false universals
Carte désignant les pays en fonction du développement d'une critique quotidienne de faux universaux.



Map to indicate countries according to ability to understand reality as hyperrealistic
 Carte désignant les pays en fonction de la capacité à comprendre la réalité comme hyperréaliste



Map to indicate countries according to development of the politics of representation
 Carte désignant les pays en fonction du développement des politiques de représentation

MUSIQUE ET GÉOPOÉTIQUE PAR KENNETH WHITE

Analysant tour à tour l'utopie et l'exotisme, Kenneth White esquisse dans cet essai poétique, écrit spécialement pour *l'Étincelle*, les contours d'une musique géopoétique.

Qu'est-ce que l'utopie ? C'est une projection imaginaire vers un ailleurs à partir d'un état de réalité ressenti comme contraignant et mortifère. C'est un espace situé en dehors du cauchemar de l'histoire, qui permet évidemment à l'esprit de s'alléger (la musique elle-même n'est-elle pas une utopie abstraite ?). On pense, évidemment, en termes de discours, à l'*Utopia* de Thomas More, au *Nulle Part* (Erewhon) de Samuel Butler, au « socialisme utopique » de Charles Fourier, etc. Mais si le mot continue à faire partie du vocabulaire d'une culture contemporaine où tout se mêle à tout dans un confusionnisme total, s'il continue à « faire rêver » certains esprits, comme d'autres notions analogues, mais nettement plus creuses, telles que « principe d'espérance » ou « réenchantement du monde », voilà longtemps que, dans le contexte

**Qu'est-ce que l'utopie ?
C'est une projection
imaginaire vers un
ailleurs à partir d'un état
de réalité ressenti
comme contraignant
et mortifère.**

de l'art chercheur et de la pensée exigeante, il n'a plus du tout cours. Même en sociologie, un domaine considérablement plus fourre-tout, il est tombé en désuétude. Il y a déjà quarante ans parut, à Berlin, le livre d'Herbert Marcuse, *La fin de l'utopie*, où l'on peut lire ceci : « Les nouvelles possibilités d'une société humaine et de son milieu ne peuvent plus être conçues comme le prolongement des anciennes, comme leur

suite au sein de la même continuité historique : ces nouvelles possibilités supposent au contraire une rupture de la continuité historique, à savoir une différence qualitative. »

Ces nouvelles possibilités ont, à mon sens, leur lieu, non dans une utopie, dont les projections ne se dégagent jamais complètement du statu quo ante, mais dans ce que j'appelle une *atopie*. L'*atopie* se situe en dehors des « topiques » du discours courant. Chez Aristote, le mot *atopos* est l'équivalent d'« absurde ». Étymologiquement, « absurde » signifie « en dehors de l'ordre » (*abs ordine*). Mais il y a ordre et ordre. Dans les *Dialogues* de Hume, on peut lire ceci : « Il n'est pas exclu que la matière puisse contenir un ordre tout aussi complexe et puissant que celui de l'esprit. » Nous nous situons là aux bases de la géopoétique. La géopoétique est l'esthétique de l'*atopie*. Tournons-nous maintenant vers l'exotisme. Dans le contexte de la modernité tardive, l'exotisme a pris la relève de l'utopie. L'utopie ne rompt jamais complètement le cordon ombilical avec l'histoire ; l'exotisme, par contre, va vers l'ethnoculturel géographique. Les enrichissements passagers dans le domaine de l'art sont évidents, répertoriés et catalogués. Mais pour trouver un courant de pensée plus profond, il faut suivre des pistes plus ardues. Prenons Victor Segalen qui, voulant sortir d'un contexte standardisé, uniformisé, part chercher le « divers » à travers le monde : Polynésie, Chine, Tibet... Mais, si Segalen, encore un peu naïf, a été de prime abord attiré par « l'autre », il est, au fond, de plus en plus conscient que sa

quête n'a rien d'ethnologique, ni d'ethnoculturel. Il n'est pas parti pour rencontrer l'autre, il est parti en « exote », afin, en s'aliénant, en déployant ses sens et sa pensée à travers des terrains inconnus, de se (re)trouver lui-même autre. L'ethnoculturel, la référence exotique, s'efface. La géographie culturelle devient une idéographie intellectuelle. En poussant l'exo-

**L'utopie ne rompt
jamais complètement
le cordon ombilical
avec l'histoire ;
l'exotisme, par contre,
va vers l'ethnoculturel
géographique.**

tisme jusqu'à l'extrême, Segalen retrouve l'« au-delà » du « divers » dans l'ici-bas local. L'effet d'éloignement renouvelle la vision du proche. Là encore nous sommes sur le terrain de la géopoétique. Abordons maintenant plus précisément la question de la musique. Je l'ai déjà fait dans « La musique du monde », une des sections de mon introduction à la géopoétique, *Le Plateau de l'albatros*, où j'évoque, parmi d'autres, les œuvres de Satie, de Busoni, de Russoli, de John Cage et de Glenn Gould. Ici je voudrais tenter une autre approche. Il y a quelques années, Karlheinz Stockhausen, qui venait d'écrire un texte de présentation d'une de ses œuvres, rencontra Pierre Boulez dans un couloir de l'Ircam. « Nous avons un problème avec ton mot "formule", lui dit Boulez. On ne peut pas utiliser ce terme en musique. Tu veux sans doute dire "forme", je suppose. » À quoi Stockhausen répondit : « Je tiens absolument à "formule", ce même



© MARTIN PARR/MAGNUM

mot qui est utilisé en mathématiques ou en chimie. » Et, ajouterai-je, en poésie — en pensant, évidemment, à la phrase fondamentale de Rimbaud (un de ces poètes, rares, qui ne séparent pas poésie et pensée, et qui savent qu'à la base de toute poésie puissante, il y a la prose du monde) : « le lieu et la formule. » Attardons-nous ici un moment, afin de mieux entrer dans le territoire géopoétique, avant d'en découvrir le mouvement, la scansion et la tonalité. « Je n'ai jamais trouvé de lieu où je me sente véritablement chez moi, dit Stockhausen. Le cosmos entier est ma demeure. » C'est pour cela que Stockhausen fait de la Cosmic Music. C'est cela qui fait sa grandeur. Mais sa déclaration cosmique me laisse sur ma faim, et l'analyser me permettra de mieux cerner la notion de musique géopoétique. Que le cosmos soit, mieux qu'une référence, un milieu général, c'est certain. Avant de parler de géopoétique, j'ai parlé moi-même de biocosmopoétique. Mais, à part la lourdeur du vocable, le fait est que sur la terre, on est nécessairement dans le Cosmos, tandis que l'on peut

être dans le cosmos sans être sur terre. C'est le cas de Stockhausen. Il entend le cosmos uniquement en termes astronomiques. Il écrit, si je puis dire, la musique des sphères, ou des étoiles, *Sternklang*, alors que, plus « terre à terre », j'entends plutôt *Steinklang* (la musique des pierres). Avant que l'on ne prenne cet attachement au lieu terrestre pour une restriction, une limitation, je me hâte de citer la définition aristotélicienne du lieu tel que l'on peut le trouver dans sa *Physique* : « Il est difficile de dire ce qu'est exacte-



KENNETH WHITE

Poète, écrivain et essayiste écossais, Kenneth White vit en France depuis plus de trente ans. Inventeur du concept de géopoétique, il est le fondateur de l'Institut international de géopoétique.

Publications

ESSAIS

///L'Esprit nomade (GRASSET, 1987),
 ///Hokusai ou l'horizon sensible -
 Prélude à une esthétique du monde
 (TERRAIN VAGUE, 1990)
 ///Le chemin des crêtes,
 avec Stevenson dans les Cévennes
 (ÉTUDES ET COMMUNICATION ÉDITIONS, 2005)
 RECUEILS DE POÉSIES
 ///Limites et marges
 (MERCURE DE FRANCE, 2000)
 ///Le passage extérieur
 (MERCURE DE FRANCE, 2005)
 ///Un monde ouvert (GALLIMARD, 2007)

Institut international
 de géopoétique :
<http://www.geopoetique.net/>

ment le lieu. Le lieu est un emplacement, mais il a aussi une puissance. La puissance du lieu est étrange, et elle est antérieure à toutes choses. Il faut dire aussi qu'il y a un lieu du lieu et ainsi indéfiniment. »

La musique géopoétique serait donc l'expression de cette puissance infinie.

Que des éléments de géopoéticité existent dans la musique telle qu'elle a été pensée et pratiquée à travers le temps et l'espace, c'est certain. On pourrait multiplier les exemples depuis le chamanisme primitif jusqu'aux symphonies

Après avoir repéré l'espace géopoétique, il faut évidemment l'étudier, il faut le travailler, il faut se travailler pour être à son diapason.

archi-structurées de Beethoven. Mais on n'en a pas tiré toutes les conséquences et toute la logique. Pour qu'un espace devienne un champ du possible, il faut qu'il soit nommé. Comme le dit Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : « Qu'est-ce que l'originalité ? C'est voir quelque chose qui n'a pas encore de nom, qui ne peut encore être nommé, bien que cela soit sous les yeux de tous. Tels sont les hommes habituellement, qu'il leur faut d'abord un nom pour qu'une chose leur soit visible. Les originaux ont été le plus souvent ceux qui ont donné des noms aux choses. » Après avoir repéré l'espace géopoétique, il faut évidemment l'étudier, il faut le travailler, il faut se travailler pour être à son diapason.

Ce que je viens de dire pourrait constituer le prélude à tout un réseau de recherches et de créations. Ce sera peut-être la « révolution » (reformulation) musicale de demain, susceptible de donner à la musique à la fois un nouveau fondement et un nouvel élan.

Pour le moment, je me contente de citer, comme approche tâtonnante d'une musique géopoético-atopique, cet extrait de mon poème « Fin août sur la côte » :

*J'écoute, j'accueille
 (un matin, fin août)
 la musique du paysage :
 vent du large
 qui voile le vallon de Goaslagorn
 de brusques rafales de bruine
 vols d'oiseaux vagissants
 au-dessus des champs
 jeunes bouleaux
 aux troncs à peine givrés
 qui chuchotent dans la pluie
 sapins hirsutes et rauques sur l'horizon
 le long du rivage
 (toutes les îles sont noyées de brume
 mais l'écume les ourle
 d'un grondement muet)
 une mouvance, une inconstance
 une bruyante turbulence :
 masses de sons désordonnées
 percées de cris aigus
 ou une vague qui se brise
 sur un rocher gravé par la glace
 (ce lieu ne se prête pas
 aux sympathies ni aux symphonies
 à une quelconque harmonie :
 le temps varie sans cesse
 et du complexe centré de Ploumanac'h
 à la pointe du Dourven
 le relief est rude) –
 pourtant il y a là
 quelque chose comme une musique
 dans la pluie grise
 et les cris aigus
 et le vent
 qui voyage dans les ciels changeants
 quelque chose
 qui comble l'esprit
 au-delà de toute mesure
 qui répond
 à ses plus hautes exigences :
 refusant les équations trop faciles
 se riant des questions inutiles. ■*

INDES WAGNÉRIENNES LA PART D'UN RÊVE ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Librettiste de *Wagner Dream*, Jean-Claude Carrière revient sur sa collaboration avec le compositeur anglais Jonathan Harvey et sur l'imaginaire indien. ENTRETIEN RÉALISÉ PAR FRANK MADLENER ET GABRIEL LEROUX

FRANK MADLENER & GABRIEL LEROUX : Quel a été le point de départ de *Wagner Dream* ? Est-ce né à partir d'un projet inabouti de Wagner ?

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE : Le point de départ de cet opéra vient de Jonathan Harvey. Il est venu me le proposer un jour. Pour être tout à fait honnête, je ne savais pas que Wagner avait eu un projet durant sa vie de composer un opéra d'après une histoire d'origine bouddhique. Il faut être assez calé pour savoir ça et encore plus pour l'imaginer. C'est quelque chose de tellement surprenant que, dès le début, cette idée m'a plu. À ce moment-là nous n'avions pas la moindre direction de travail. Simplement Jonathan avait écrit un synopsis de ce que pourrait être l'histoire de Prakriti.

Dans l'opéra on a affaire à une dramaturgie simultanée.

Nous avons commencé à travailler ensemble, et l'idée de la mort de Wagner, des derniers jours de Wagner à Venise, s'est imposée assez vite. Et une autre idée : ce chef-d'œuvre inconnu, lui était offert comme dernier cadeau, un cadeau double, l'accomplissement de sa vie et aussi la possibilité de mieux mourir, de ne pas mourir dans la fureur, dans la colère, dans la déception et l'amertume. Ce double cadeau me plaisait énormément. À partir de cette trame, bien entendu, les difficultés commencent. Il y a une chose qu'on ne trouve que dans l'opéra et qui me passionne, c'est sa dramaturgie particulière. D'ordinaire, dans une pièce de théâtre ou dans un film, une scène en remplace une autre, une scène succède à une autre en la supprimant. C'est ce que l'on peut appeler une dramaturgie successive. Dans l'opéra, on a affaire à une dramaturgie simultanée. Il peut y avoir des restes de la scène précédente dans la scène qui se joue et quelques fois même deux scènes voire trois ensemble. À la fin des *Noces de Figaro*, combien y a-t-il de personnages qui chantent ensemble, chacun suivant, si j'ose dire, sa propre partition. Pour un dramaturge c'est fascinant.

Or, si l'une des premières idées qui nous est venue a été la mort de Wagner, il m'a semblé qu'il ne fallait pas qu'il meurt tout de suite. Il fallait prolonger l'instant de la mort, et faire de cet instant le sujet de l'opéra. C'est un opéra qui dure un instant. Jean-Luc Godard disait à propos du film d'Ingmar Bergman, *Cris et chuchotements*, qu'il se passe dans un battement de paupières. Cette idée m'a suivi tout au long de cet opéra. *Wagner Dream*, c'est le dernier souffle de Wagner. Une fois cela établi, il fallait trouver tout un ensemble de petits moments dans l'opéra où l'on revenait à Wagner, à Cosima et à tous les personnages historiques mais qui eux ne voient pas ce que Wagner voit.

F.M. & G.L. : Dans cette configuration, le spectateur est dans l'esprit de Wagner...

J.-C.C. : Totalement, d'un bout à l'autre. Il y avait même une chose à laquelle on avait pensé, mais qu'on n'a pas gardée : c'est de faire réagir Wagner à la musique de Jonathan Harvey. Il faut toujours essayer de tourner en dérision ce que l'on fait. Donc à un moment la musique s'élève et Wagner se demande ce que c'est que cette musique. Il la déteste. On ne l'a pas conservé, mais quelque chose de cela est resté qui nous a beaucoup amusés. Parce

Ce qui m'a intéressé c'est de me demander comment Wagner aurait réagi à une musique d'inspiration indienne.

qu'en réalité, on fait cadeau à Wagner de la musique de Jonathan Harvey. Sans même encore parler de l'Inde, tout ce que je voyais se dessiner m'offrait la perspective de travailler sur une œuvre entièrement nouvelle. Et, très étrangement, le bouddhisme y arrivait. Cette histoire-là, je la connaissais très bien, d'une part pour avoir travaillé sur le *Mahabharata*, d'autre part avec le Dalaï-Lama. C'est une des raisons pour lesquelles Jonathan est venu me voir. On s'est donc mis à travailler et j'ai repris le texte écrit par

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Dramaturge, Jean-Claude Carrière a approché quasiment tous les modes d'écritures. Scénariste, essayiste, également metteur en scène et acteur, il a notamment travaillé avec Pierre Étaix, Luis Buñuel, Milos Forman, Andrzej Wajda, Louis Malle, au cinéma, Jean-Louis Barrault et Peter Brook (avec lequel il a adapté le Mahabharata), au théâtre.

Romans, récits et essais

///La Controverse de Valladolid (1992)

///La Force du bouddhisme : Mieux vivre dans le monde d'aujourd'hui (ENTRETIENS AVEC LE DALAÏ-LAMA, PLON, 1996)

///Dictionnaire amoureux de l'Inde (PLON, 2001)

///Les Mots et la chose (PLON, 2002)

///Les Fantômes de Goya

(AVEC MILOS FORMAN, PLON, 2007).

Jonathan pour lui donner une forme théâtrale. En même temps, Jonathan, comme il est naturel qu'un compositeur le fasse, me donnait des indications pour accommoder le texte. Dans cette collaboration, il y a une chose qui m'a plu, c'est qu'il m'a demandé d'écrire une ballade. Ce qui ne vient pas du registre bouddhique. C'est un des points qui nous a beaucoup rapprochés.

F.M. & G.L. : Le rapport de Wagner au bouddhisme a-t-il joué un rôle important dans la manière de concevoir son personnage ?

J.-C.C. : Wagner a connu le bouddhisme à travers Schopenhauer. Il en a recueilli certains éléments, mais surtout il a voulu faire un opéra à partir de l'histoire de Prakriti. C'est surprenant quand on connaît le reste de l'œuvre de Wagner qui, pour nous, est totalement enracinée dans une mythologie de l'Europe du Nord. Or, tout à coup, il se déplace pour aller dans une tout autre tradition, quasiment inconnue en Europe avant Schopenhauer. Ce qu'il connaissait du bouddhisme on peut le deviner. Mais la question à laquelle nous n'avons pas de réponse c'est : que connaissait-il de la musique indienne ? Ce qui m'a intéressé c'est de me demander comment Wagner aurait réagi à une musique d'inspiration indienne. Une musique qui, en plus, jusqu'à aujourd'hui ne s'écrit pas.

F.M. & G.L. : Ce qui est intéressant, c'est que la musique électronique est de ce point de vue assez similaire, elle qui ne se "lit" pas.

J.-C.C. : Il y a quelque chose dans l'électronique qui ne s'écrit pas. On parle de vibration, on parle de résonance, on parle du traitement sonore, etc. Mais comment l'écrire ? Je me souviens toujours de ce que m'avait dit un musicien indien. Il disait qu'il avait passé de longues années de formation

avec un « gourou », qui lui avait dit : il faut d'abord que tu cherches un son et un seul. Ça peut prendre des mois. Quand tu as ce son, tu en fais une corde dans l'air. Tu te représentes cette corde, et ensuite tu fais des nœuds. Et il y a là quelque chose d'essentiel dans la musique indienne qui, on le voit, se figure mais ne s'écrit pas.

F.M. & G.L. : Et votre Inde, que vous avez écrite et décrite dans vos ouvrages, est-elle aussi une Inde imaginaire ?

J.-C.C. : Je crois que toutes les Indes sont imaginaires, même pour les Indiens. Si on essaye de trouver une réalité en Inde on est perdu. On ne la trouvera pas. Comment cette démocratie fonctionne-t-elle depuis soixante ans avec trois mille langues différentes, avec des coutumes différentes d'un village à l'autre ? Ce qui la fait tenir, c'est l'imaginaire. L'Inde d'un Indien est imaginaire, elle est faite de mythologie et de légendes. C'est une Inde imaginaire, recomposée, imaginaire aurait dit Corbin.

Je n'ai fait que suivre le mouvement. Quand j'ai transposé le Mahabharata pour le théâtre, il y avait des moments où il fallait inventer quelque chose. Par exemple, quand il est dit : « Il lui donne le secret de l'arme d'extermination. » Au théâtre, il faut montrer comment. J'ai donc inventé une scène où ce secret est figuré. Et tous les Indiens l'ont accepté comme si cela venait de l'Inde. C'est par l'imaginaire qu'on se rejoint.

F.M. & G.L. : Est-ce que chez vous le détour par l'Inde a creusé un écart ?

J.-C.C. : L'écart que nous constatons d'abord, c'est l'absence de transcendance. C'est très frappant. Ce n'est pas pour rien que le bouddhisme est né en

Je crois que toutes les Indes sont imaginaires, même pour les Indiens. Si on essaye de trouver une réalité en Inde on est perdu. On ne la trouvera pas.

Inde. C'est une tradition sans dieu. Qui en vient finalement à dire que la vraie prière c'est celle qu'on s'adresse à soi-même. Et ça, c'est une des choses qui quelque part se retrouve dans l'opéra. Si tu pries, prie-toi toi-même. La première phrase de Bouddha que toutes les écoles ont reprise au cours des siècles, c'est : « Attends tout de toi-même. » Ils n'ajoutent pas comme nous le faisons, « le ciel t'aidera ». Nous ajoutons le ciel !

Le rapport à la transcendance a une incidence réelle sur la manière de concevoir le théâtre. Ainsi, notre théâtre, à nous occidentaux qui sommes hantés par le transcendant, est réaliste. Il est traversé par le spectre du réalisme. Il se réfère constamment à la réalité. À l'inverse, en Chine, au Japon ou en Inde, le théâtre est toujours codé et n'est jamais une représentation de ce monde-ci. On va au théâtre non pas pour voir un acteur mais pour voir un mythe.

F.M. & G.L. : Vous avez écrit *Le Dictionnaire amoureux de l'Inde*. N'y a-t-il pas là quelque chose qui tient d'un exotisme de désir, et cette possibilité du désir n'est-elle pas la force du dramaturge ?

J.-C.C. : Je voyage pour travailler. Quand je suis allé en Inde, c'était pour adapter le Mahabharata. J'y suis allé pour travailler dans les écoles de théâtre, de danse et de musique indiennes. Parce que la question qui se pose est celle-ci : quelle doit être la part de la source originale ? Dans le cas du Mahabharata : quelle est la part de l'Inde ? La part de l'Inde dans le texte, dans la mise en scène, dans les costumes, etc. C'est pareil pour *Carmen* de Bizet. Quelle est la part de l'Espagne ? Faut-il même qu'il y ait une part d'Espagne ? C'est une vraie question. Les Espagnols, par exemple, ont mis au premier rang des livres parlant de l'Espagne le *Gil Blas* de Lesage. Buñuel disait que ce livre est parfaitement espagnol.

F.M. & G.L. : Pourtant vous avez ressenti le besoin d'aller en Inde...

J.-C.C. : Pour chercher cette part de l'Inde. Ce que l'on voulait savoir avec Peter Brook, c'était comment était interprété le Mahabharata aujourd'hui ? Dans tel État, dans telle tradition, dans telle école... C'est très varié. Qu'est-ce qu'on en choisit ? Il y a un épisode qui s'appelle « La mort de Jayadratha ». Au cours

de notre premier voyage nous l'avons vu dix-sept fois, à chaque fois joué par des écoles différentes. Il y a des conteurs. Il y a des chanteurs. Il y a des magiciens. C'est cette immense variété qui nous intéressait. Nous y sommes allés sans aucune idée préconçue, simplement en connaissant bien l'histoire. Ensuite, il fallait rapporter tout cela, en gardant quelque chose de l'Inde. Et c'est ce que disait Peter Brook, à savoir, qu'il fallait que le spectacle puisse s'appeler le Mahabharata. Il ne fallait rien négliger des différents niveaux qui le composent, depuis la *Bhagavad-Gitâ* jusqu'à la farce la plus grossière.

F.M. & G.L. : De même, il faut que *Wagner Dream* puisse être un rêve de Wagner.

J.-C.C. : Absolument. Et dans le cas de *Wagner Dream*, il fallait éviter deux pièges. Le premier aurait été de faire une œuvre qui soit de vénération absolue au bouddhisme. On ne va pas au théâtre, ou à l'opéra, par devoir. Et l'autre, au contraire, aurait été de se servir de Wagner et du bouddhisme comme d'un tremplin pour faire son numéro. ■

Ensemble Partager Musique d'aujourd'hui
230 œuvres enregistrées 2097 œuvres interprétées Sensations fortes
Interpréter Rencontre Nouveaux territoires sonores Innovation
Musique du XX^{ème} siècle 31 solistes internationaux
Recherche Audace 30 ans et toujours contemporain Création
1 000 000 de spectateurs, et vous ? 5 directeurs musicaux
Engagement Exigence Grain de folie
Techniques instrumentales Moderne
Curiosité Inouï
349 tournées Expérience 1977 > 2007 ensemble intercontemporain
Emotion Energie 287 créations françaises jouer avec l'air du temps
Transmettre 600 compositeurs joués 72 CD et vinyles Diversité
Art vivant Découvrir Original Aventure musicale 2000 concerts
445 créations mondiales dont 206 commandes www.ensembleinfer.com Étonnant

En deux siècles d'existence, les petits cahiers d'exercices destinés à la pédagogie instrumentale que l'on avait nommés « Études » n'ont pas seulement contribué à la démocratisation du piano et à l'invention de la figure moderne de l'interprète virtuose. Ils ont aussi engendré des œuvres musicales majeures, de Chopin à Ligeti, et ont ouvert aux compositeurs des espaces de prospection tous azimuts. Exacerbation de la technicité instrumentale, subversion de la forme, émancipation du timbre : autant de caractéristiques de ce qui est devenu, au cours du XIX^e siècle, un genre musical à part entière. Petits laboratoires pour les compositeurs, outils d'un dépassement de soi pour les interprètes, les études sont porteuses d'un « esprit de recherche », au même titre que les utopies musicales du XX^e siècle... le ton prophétique en moins. Joël-Marie Fauquet et Nicolas Donin en proposent une lecture historique et esthétique.

L'ÉTUDE, MISE EN JEU DE LA MUSIQUE PAR JOËL-MARIE FAUQUET

Si l'étude sert à apprendre la musique, que nous apprend-elle sur celle-ci ? La question se pose aux compositeurs du XIX^e siècle quand le romantisme, épris d'expression, impose au geste instrumental d'atteindre aux extrêmes du possible sonore.

Pourtant l'étude n'est pas conçue dans ce but lorsque, à la fin du XVIII^e siècle, elle naît du croisement de la leçon et de l'exercice. Œuvre en marge de l'œuvre, elle est un moyen plutôt qu'une fin. Elle ajuste une visée pédagogique à un contenu musical dans un format restreint, pour exercer l'habileté de l'exécutant et le rompre à telle ou telle difficulté. *L'Étude pour le piano-forte en 42 exercices de Cramer* (1804) fait de ce type de morceau un genre en soi. En revanche, le célèbre *Gradus ad Parnassum* (1817) de Clementi propose au pianiste de quoi établir avec son instrument une relation réfléchie qui suscite les

L'étude, si elle n'est pas destinée exclusivement au piano, se focalise sur cet instrument nouveau dont Liszt dira qu'il est « l'assimilateur puissant de toutes les musiques ».

formes d'écriture les plus élaborées. Les pièces que renferme ce corpus, sans porter le nom d'études, en sont pourtant de véritables.

On l'aura compris : le genre, s'il n'est pas destiné exclusivement au piano, se focalise sur cet instrument nouveau dont Liszt dira qu'il est « l'assimilateur puissant de toutes les musiques ». Principal agent de la démocratisation

de la musique, le piano, produit de la facture industrielle, connaît une diffusion telle qu'elle provoque un développement rapide du professorat et, par voie de conséquence, de l'édition d'ouvrages didactiques. L'étude bénéficie de cette opportunité. Alors que de nombreux recueils offrent à l'exécutant les degrés progressifs d'un apprentissage qui fixent la typologie du genre (études de formation, de perfectionnement, de mécanisme, de vélocité, etc.), l'étude évolue dans un sens exploratoire qui l'éloigne de la gymnastique digitale pratiquée par Czerny, Hummel, Kalkbrenner et bien d'autres. Alliant prouesse technique et ingéniosité instrumentale, elle révèle un type nouveau d'exécutant : le virtuose qui, par la démonstration de son savoir-faire, doit conquérir la vertu artistique liée à l'étymologie de son nom. L'étude est pour lui, littéralement, une mise en jeu. Mise en jeu du corps révélée par l'attention que les critiques accordent aux capacités physiques ou aux caractéristiques physiologiques : objet de transcendance, la musique est d'abord un travail, le travail de l'instrument qui est aussi, pour l'exécutant, un travail sur soi-même : il s'étudie en étudiant et construit ainsi son individualité d'interprète, alter ego du compositeur. En assumant une telle responsabilité, il met également en jeu son rôle d'acteur social.

Le statut de l'étude est paradoxal puisque, oscillant entre rationalité et subjectivité, application et dépassement, calcul et imagination, il permet au musicien de s'affranchir de façon radicale et spectaculaire sans le libérer de la contrainte technique la plus ardue.

Ce qui n'empêche pas l'étude de s'intégrer dans une stratégie de subversion des formes que nul autre genre ne pousse si loin. Centrée sur l'exploration du timbre, du rythme, du mouvement, elle s'inscrit à l'opposé de la sonate et de la symphonie qui « forcent le temps à s'arrêter par le contenu qu'elles lui confèrent. » (Adorno) Non seulement elle produit elle-même de la musique (les *Caprices* pour violon de Paganini incitent Schumann, Liszt et Brahms à les transposer au piano, sous le titre d'études) mais, de façon parfois

L'étude de l'instrument s'est transformée en étude pour l'instrument. D'exercice, elle s'est muée en poème.

utopique, elle tend à réaliser la forme des formes : les vingt-quatre études opus 10 et 25 de Chopin se succèdent en un cycle qui explore à la fois les combinaisons de sonorités, de rythmes et d'expression propres aux différentes tonalités ; les *Douze études dans tous les tons mineurs* op. 39 d'Alkan constituent une vaste constellation qui enchâsse une symphonie et un concerto ; les *Douze études d'exécution transcendante* de Liszt représentent l'aboutissement d'un cheminement dont le point de départ, à près de trente années de distance, sont des *Études pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*. Ce corpus rassemble les principes d'une poétique de l'effet mesurant la force d'une image ou d'un argument littéraire aux ressources pseudo-orchestrales du clavier.

JOËL-MARIE FAUQUET

directeur de recherche en musicologie et en histoire sociale de la musique au CNRS (Institut de recherche sur le patrimoine musical en France). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont un *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*.

L'étude de l'instrument s'est transformée en étude pour l'instrument. D'exercice, elle s'est muée en poème. De texte méthodique, elle est devenue prétexte imaginaire. Beaucoup d'études qui, par leur aspect démonstratif, titres à l'appui, se réclament du style caractéristique ou pittoresque introduisent dans le champ compositionnel la notion d'œuvre-limite connotée par le risque.

L'étude poursuivra son évolution avec une exigence inventive sans aucune concession à l'effet et souvent en répondant à des sollicitations introspectives, chez Scriabine, par exemple. Dans les *Douze études* de Debussy, dédiées à la mémoire de Chopin, le prétexte didactique donne le change à un esprit spéculatif d'une exceptionnelle intuition novatrice.

Étudier l'étude revient moins à retracer l'évolution de la pédagogie instrumentale que celle de la musique tout court dans ses tendances prospectives les plus neuves.

ÉTUDES D'AUJOURD'HUI. UN GENRE D'EXPLORATION PAR NICOLAS DONIN

Le genre musical de l'étude reste vivant en ce début de XXI^e siècle – tout récemment grâce à Unsuk Chin (pour piano) ou Enno Poppe (pour violon), parmi d'autres. Parallèlement, l'effectif *soliste et électronique* s'est avéré, depuis les années 1970, le format de musique mixte le plus pratiqué (de Stockhausen à Boulez en passant par Stroppa, Maresz et nombre de jeunes compositeurs). En revanche, on chercherait en vain une tradition d'« études pour soliste et électronique » où la difficulté technique à explorer musicalement se situerait précisément à l'articulation entre l'interprète et la technologie.

Pour susciter ce type de croisement sans précédent notable mais chargé d'histoire, l'Ircam a passé commande de telles études à plusieurs compositeurs. Le festival Agora en donne à découvrir les premiers résultats, avec des œuvres de Gervasoni et de Naón. Comprendre les enjeux esthétiques de leur travail suppose de faire retour sur quelques démarches exemplaires du siècle dernier.

CAHIERS & SÉRIES

L'usage veut que l'on pense les études par cycles (comme le note Joël-Marie Fauquet) ou encore par cahiers. Lorsque Ligeti publie en 1985 un recueil de six *Études pour piano*, il le sous-titre « Premier livre », s'inscrivant programmatiquement dans la lignée des *Douze études pour le piano* de Debussy (en deux « livres »). Debussy, quant à lui, faisait signe vers les études de Chopin. Si ces deux compositeurs assignaient à chaque étude le labourage d'un point particulier de technique pianistique, Ligeti a une démarche un peu différente : les spécificités idiomatiques de l'instrument et les limitations naturelles de la main servent plutôt d'aiguillons pour identifier

des problèmes de composition qui définiront véritablement l'unité de chaque pièce. Du pianiste-compositeur Chopin au compositeur – mais pianiste amateur – Ligeti, les impératifs de l'écriture ne se confondent plus avec la puissance créatrice de l'improvisateur. Ils déterminent, ce faisant, une nouvelle forme de virtuosité. À l'écart de la tradition XIX^e et à proximité de la modernité picturale, d'autres « études » abordent la question de la série – reprise indéfinie d'une figure, d'un problème, d'un matériau. On peut entendre ainsi les *Sequenze* (1958-2002) de Luciano Berio : chacune des quatorze pièces est consacrée à un instrument différent dont elle exploite les possibles organologiques et la capacité à connoter un répertoire. Plus près de nous, Michael Jarrell (par ailleurs orchestrateur de trois *Études* de Debussy), qualifie ses *Assonances* de « cahiers d'esquisses » lui permettant de se concentrer sur une idée.

ÉTUDES ÉLECTRONIQUES & MÉCANIQUES

Les premières compositions réalisées avec l'outillage des studios de radiodiffusion, après la deuxième guerre, étaient souvent baptisées « études ». *Cinq études de bruits* (Schaeffer), *Études* de Boulez et de Barraqué, bientôt *Elektronische Studien* de Stockhausen : toutes ces réalisations témoignaient, par leur projet, d'un processus d'appropriation technique, d'une traduction de l'ingéniosité musicale en ingénierie ; par leur titre, elles se réservaient une certaine neutralité esthétique initiale face à un univers sonore que les pionniers eux-mêmes hésitaient à nommer « musique ».

À travers cette extension, le genre aurait pu entrer en crise : l'étude conçue par et pour des machines à



© OLIVIER PANIER/DES TOUCHES/DOLCEVITA

NICOLAS DONIN

Musicologue à l'Ircam. Il anime l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam-CNRS). Il est l'auteur de nombreux articles sur la musique contemporaine, l'histoire des pratiques d'écoute et d'analyse musicale depuis la fin du XIX^e siècle, l'analyse musicale d'interprétation.

sons atteint son auditeur sans aucune re-création par la virtuosité d'un interprète. Mais cet apparent paradoxe nous rappelle simplement que l'étude, avant d'être éventuellement l'objet de travail d'un instrumentiste, est d'abord l'aboutissement d'une période d'étude (de la lutherie) pour le compositeur... Pensons aux *Studies for Player Piano* (1948-1992) de Conlon Nancarrow, admirées par Ligeti. Ces *piano rolls* pour piano mécanique semblent d'abord faire exploser les limites de virtuosité auxquelles les pianistes humains nous ont habitués; mais il s'agit bien plutôt pour le compositeur d'explorer sans relâche les capacités expressives exceptionnelles d'un instrument sous-estimé, jusqu'alors dépourvu d'un répertoire propre.

NOUVEAUX TERRAINS

Pour les compositeurs du siècle dernier, l'« étude », contrairement à la « sonate » ou au « concerto », n'aura pas été seulement un genre musical hypercodifié par l'histoire. Elle aura été, tout autant voire davantage, un *terrain* – friche, terrain vague, parfois terre vierge – pour expérimenter le rendement musical d'une technologie donnée. Surdétermination historique, ouverture à l'imprévisible par un processus d'expérimentation : on retrouvera ces deux dimensions dans les études récemment composées par Stefano Gervasoni

(*1962) et Luis Naón (*1961). Dans *Altitude*, la première étude pour alto et électronique de Gervasoni, l'instrument est pleinement lui-même et l'interprète jongle sans cesse entre les deux cordes les plus éloignées (cordes de *do grave* et de *la aigu*); avec *Solitude* puis *Similitude*, l'électronique prend de plus en plus d'importance au point de mettre en crise la correspondance entre le son produit et l'instrument producteur de son. Quant aux *Caprices* pour violon et pour clarinette basse de Naón, ils sont certes l'aboutissement d'une sérieuse phase d'étude du logiciel Modalys² (ici exploité à la fois dans la préparation des sons de synthèse et dans le traitement en temps réel de l'instrument soliste). Mais ils se réfèrent en même temps à la tradition pyrotechnique des *Caprices* de Paganini, dont ils retiennent les effets d'*obstination* – d'une façon d'ailleurs non exempte d'humour, à travers leur insistance sur la figure du virtuose dans l'arène. ■

¹. Musique associant des parties instrumentales et des parties électroacoustiques (sons enregistrés sur bande magnétique et/ou traitement du son « en temps réel », au fur et à mesure de son exécution).
². Logiciel de synthèse du son par modèles physiques, créé et développé par l'équipe Acoustique instrumentale à l'Ircam.

Télérama, nouvelle formule,

télé, radio, cinéma, livres, concerts, théâtre, danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle.



Télérama

Tous les mercredis chez votre marchand de journaux.

www.telerama.fr

France Musique, beaucoup, passionnément, à la folie!



prolonger l'émotion

Les programmes complets sont sur francemusique.com

Une avant-première, ouverte au public, du jardin sonore aura lieu le vendredi 8 juin à 18h30 à l'emplacement du futur jardin.

LE JARDIN SONORE ENTRETIEN AVEC JEAN-LUC HERVÉ

En 2009 devrait être inauguré le jardin de la cité des arts, situé à la croisée des quais de la Seine et de la rue des Nonnains d'Hyères. Commande de la Mairie de Paris, réalisé par l'agence d'architectes paysagistes Arpentère, ce jardin sonore sera entièrement musical dans sa conception. En avant-première, le compositeur Jean-Luc Hervé, nous en révèle les principes et les plans. **ENTRETIEN RÉALISÉ PAR GABRIEL LEROUX**

GABRIEL LEROUX: Quelles ont été les contraintes liées à l'environnement, notamment sonore, du jardin ? Et comment y avez-vous répondu ?

JEAN-LUC HERVÉ: Le contexte sonore du jardin est principalement constitué des bruits issus de la circulation.



///Localisation du jardin / 1/Emprise du jardin/ 2/Jardin de l'Hôtel d'Aumont/ 3/Parking de la CLA/ 4/Square A. Schweitzer///

Il m'a semblé qu'il était essentiel de ne pas s'opposer au contexte sonore, mais qu'il fallait plutôt essayer d'établir une continuité entre cet environnement et l'œuvre. Il ne s'agit pas d'intégrer les bruits de l'environnement dans le jardin, mais plutôt de concevoir une transition entre ces bruits et des sons musicaux. Le bruit urbain sera d'abord mélangé puis progressivement supplanté par un bruit naturel, le bruit de l'eau, non seulement pour évoquer la Seine toute proche, mais aussi parce que

les bruits d'eau sont dans le même registre sonore que ceux de la circulation, et peuvent ainsi à la fois les masquer et servir de transition. À partir de ce bruit d'eau, pas à pas, au fil de la pénétration dans le jardin, sera construite l'œuvre musicale. On passera donc d'un environnement réel et urbain à un environnement naturel, puis composé et musical. De cette manière, le jardin ne sera pas un espace clos sur lui-même, dont il suffirait de franchir le seuil pour se soustraire à la réalité sonore urbaine. C'est seulement progressivement, en s'enfonçant dans le jardin, en suivant un itinéraire, dans l'espace et dans l'écoute, que nous serons conduits vers un ailleurs musical.



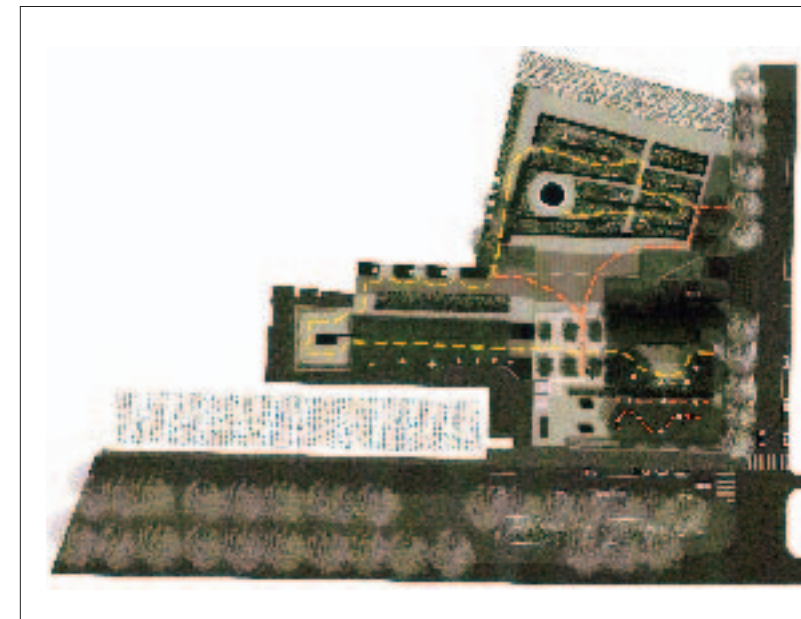
/// Le jardin sonore (projet) ///

G.L.: Y a-t-il des étapes sonores ?

J.-L.H.: Il y a quatre étapes. D'abord le bruit extérieur, qui est supplanté, tuilé, par un bruit naturel, celui de l'eau. Il s'agit toujours d'un bruit, mais qui évoque déjà un ailleurs. Ensuite, ce bruit se transforme en une texture musicale avec tout un travail sur la matière sonore. La dernière étape consiste à passer de ce fond sonore à quelque chose de beaucoup plus

« Nous avons aussi des maisons pour les sons ; là, nous essayons tous les sons, et mettons en évidence leur nature et leur mode de génération. Nous avons des gammes et des accords que vous ignorez, marchant par quart de ton, et des glissades entre des notes encore plus rapprochées. Pareillement, divers instruments de musique de vous inconnus, dont certains sont plus doux que tous ceux que vous avez. Des cloches et des clochettes aussi, délicates et douces. Nous savons produire des sons faibles de telle sorte qu'ils apparaissent comme graves et forts. De la même façon, les sons très forts, nous pouvons les faire apparaître comme faibles et aigus. Nous faisons des trémulations et des trilles à partir de sons qui dans leur premier jaillissement sont uns et entiers. Nous reproduisons et imitons tous les sons articulés et les lettres, ainsi que les cris et les chants des quadrupèdes et des oiseaux. Nous avons certains instruments capables de seconder l'ouïe : posés sur l'oreille, ils augmentent grandement la capacité auditive. Nous avons encore, dus à notre art, divers échos surprenants, qui renvoient la voix plusieurs fois et, en quelque sorte, la lancent en l'air. Certains répercutent la voix en l'amplifiant ; d'autres la rendent stridente, tandis que d'autres encore la renvoient plus grave. Il en est même qui répercutent les phrases en ayant modifié certaines lettres ou certains sons articulés. Nous avons enfin des moyens pour transporter les sons dans des conduits et des tuyaux, y compris sur de longues distances et sur des trajets sinueux. » [...]

Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide* (1623), Flammarion, 1995, p. 127.



///Simulation des ballades sonores (projet)///

formé musicalement par émergence de gestes musicaux qui constituent finalement une véritable œuvre musicale. Chaque étape correspond à un type d'écoute : l'écoute fermée, dans la rue, à l'extérieur du jardin ; l'écoute passive, quasi inconsciente, du bruit naturel d'eau ; l'écoute globale, diffuse, mais déjà active de la texture sonore ; enfin, l'écoute musicale qui est une écoute concentrée, focalisée.

G.L.: Avez-vous conçu un itinéraire musical particulier et fixé ?

J.-L.H.: Il y a un cheminement sonore et musical idéal. Toutefois, il n'est pas possible de tout déterminer dans le jardin, et de forcer les promeneurs à suivre un chemin précis. En revanche, on peut les inciter à suivre un itinéraire plutôt qu'un autre, et à adopter un rythme de marche.

Dans certains jardins japonais, par exemple, la construction des allées est conçue de telle sorte qu'elle dicte la façon de marcher. C'est ce qu'on appelle le choix du pas. Selon la taille des pierres, petites ou plus grandes, et leur disposition, la marche sera différente. Le promeneur fera de petites ou grandes enjambées, avancera plus ou moins vite. Et cela a un impact aussi sur la manière de percevoir l'environnement. Tout n'est pas encore décidé pour le jardin sonore, mais c'est une piste sur laquelle j'aimerais vraiment travailler.

Un autre facteur qui influence la marche est la présence de certains éléments naturels, comme l'eau. On a tendance à suivre l'écoulement de l'eau. Il y aura dans le jardin des petits ruisseaux qui inciteront le promeneur à suivre leur direction. Mais le jardin sonore sera aussi organisé en plusieurs zones, et il sera tout à fait possible de choisir son itinéraire, et de commencer par la zone de son choix, sans que l'ensemble ne perde sa cohérence. C'est là une différence importante avec un concert donné dans une salle. Dans un concert, l'itinéraire (l'ordre des

JEAN-LUC HERVÉ

Musicien, il a étudié l'électroacoustique et l'orchestration au Conservatoire national de région de Boulogne, puis la composition avec Emmanuel Nunes et Gérard Grisey au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. En 1993, il compose *Intérieur Rouge*, remarquée au festival Nuove Sincronie de Milan, qui le fait connaître.

Autres pièces musicales
Envol (1992-1994)
Les deux Infinis (1993)
Ciels (1994)
Presque du feu (1995)
Le temps scintille (1996)

PROJET RÉALISÉ PAR ARPENTÈRE
MARIE FRANCE
ET THIBAUT DE METZ,
PAYSAGISTES
D.P.L.G., MAÎTRE D'ŒUVRE

« Le travail en collaboration avec Jean-Luc Hervé nous a permis d'enrichir le jardin d'un cinquième sens, celui de l'écoute, et de construire des volumes aptes à recevoir un cheminement musical. Le jardin se compose de deux niveaux, l'un donnant sur les quais, l'autre ouvert sur la façade de l'Hôtel d'Aumont. Notre propos est de constituer une épaisseur végétale qui accueille des événements sonores invisibles, dans l'allée couverte par exemple. La végétation haute dans le jardin bas permet une écoute à hauteur d'oreille. Lorsqu'on se rapproche de la façade de l'Hôtel d'Aumont, la végétation basse et fleurie forme un tapis sonore nous invitant à pencher l'oreille vers les fleurs. »

morceaux) est fixé, et on ne peut en aucun cas le modifier. Il n'est pas possible de commencer un concert par la fin. Là, c'est possible.

G.L.: Avez-vous conçu la « texture sonore » et la musique pour s'intégrer et interagir avec l'environnement naturel ? Et comment évoluera-t-elle ?

J.-L.H.: Nous ne sommes pas ici dans une musique de sons « fixés ». Il s'agit d'une musique qui évolue, où l'on n'entend jamais la même chose. Le dispositif informatique permettra une recomposition permanente de la musique. Ce n'est pas pour autant une musique aléatoire. Il y a en quelque sorte une partition électroacoustique, qui sera actualisée en fonction de l'environnement atmosphérique. Le matériau de l'œuvre sera différent selon l'heure de la journée, la saison, la luminosité, de la même manière que les chants des oiseaux, que l'on peut entendre dans un jardin, ne sont pas les mêmes en été et en hiver, le matin ou le soir. L'idée est donc de réaliser une œuvre musicale qui se comporte comme un organisme vivant, réagissant aux variations de son environnement.

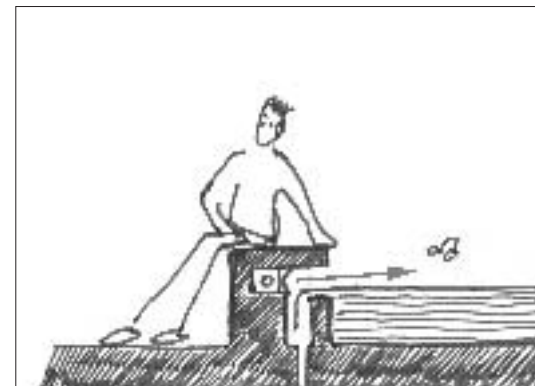
Pour chaque point de diffusion, une partition de la séquence électroacoustique est composée. Sa structure musicale, les situations musicales qui la constituent et leurs évolutions, les gestes sonores, les textures, rapports de nuances, tout cela est rigoureusement organisé. En revanche, les notes, les timbres et les durées précises sont changeants. Les variations feront ainsi entendre toujours la même pièce mais avec des couleurs, des vitesses à chaque fois différentes.

À partir de la partition, l'œuvre sera réécrite en permanence par l'ordinateur, celui-ci réagissant, via des capteurs de luminosité, une horloge interne et une station météo installée dans le jardin notamment, aux variations de l'environnement. On entendra donc, selon les époques de

l'année, selon les heures de la journée, selon le temps ensoleillé ou nuageux, des versions différentes de l'œuvre. On peut imaginer par exemple que les rythmes deviennent plus lents le soir, les timbres plus harmoniques en été et plus bruités en hiver. De cette manière, les promeneurs n'auront jamais la même expérience musicale selon qu'ils viennent à telle ou telle période de l'année ou de la journée, selon qu'il fait beau ou pas, etc.

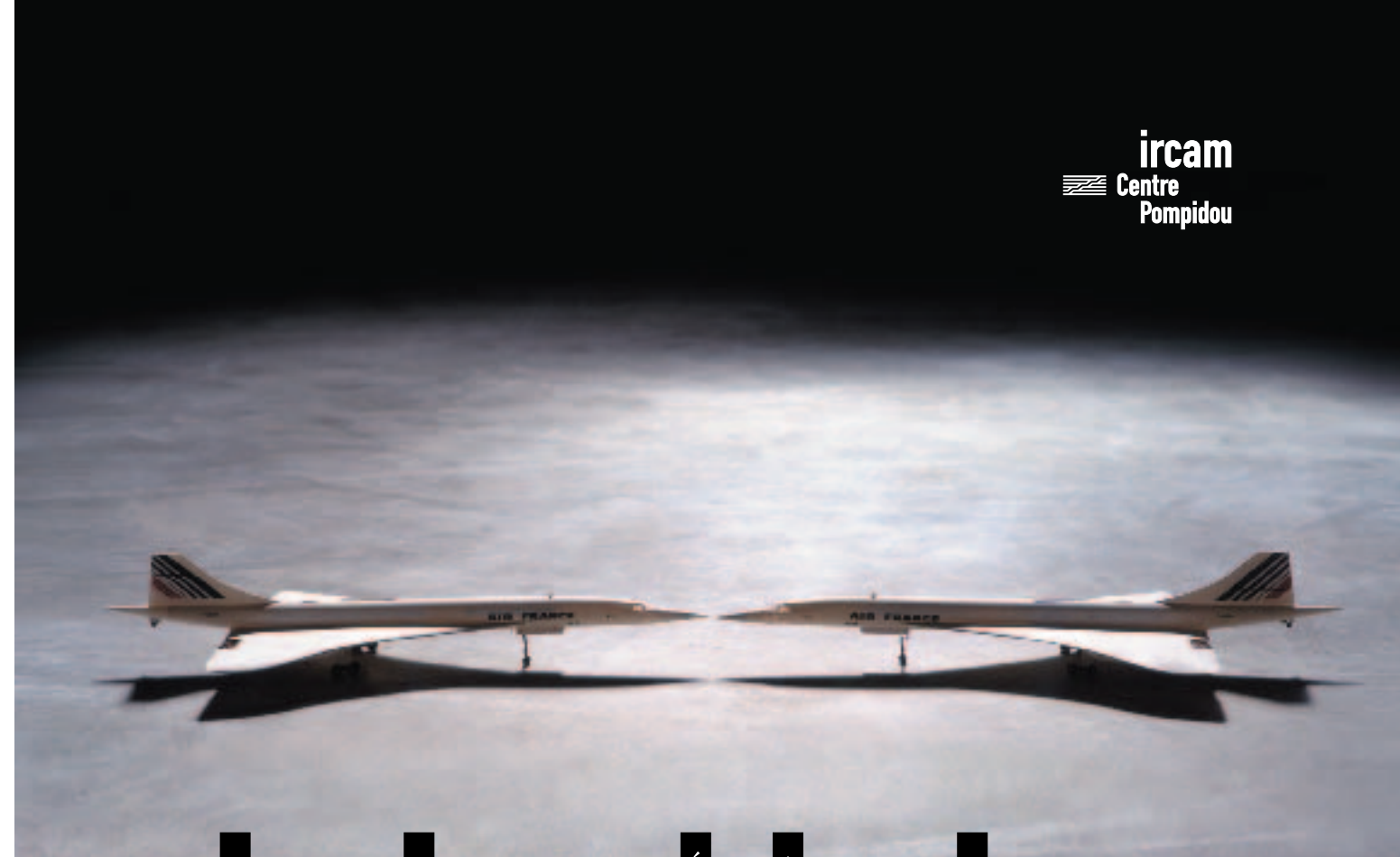
G.L.: Comment avez-vous imaginé le dispositif technique de l'ensemble ?

J.-L.H.: Prenons par exemple le centre du jardin, qui est l'endroit le plus abrité des sons extérieurs : il y a un bassin autour duquel les gens pourront s'asseoir. C'est là que la musique sera la plus construite et la plus développée. La musique diffusée sera focalisée sur l'étendue d'eau. De sorte qu'on aura l'impression que la musique sort, émerge, du bassin. Les dispositifs techniques doivent précisément permettre d'aboutir à ce type d'illusion, afin que



///Dispositif technique au niveau du bassin musical: la musique émerge du bassin ///

l'on retrouve dans le jardin un effet de nature magique. La présence de l'œuvre musicale réactive doit donner au jardin un caractère mystérieux, quasi magique. Pour cela je m'inspire de l'expérience des jardins japonais. Au Japon, la nature est habitée par les Kamis, esprits se cachant dans les pierres, les arbres et les ruisseaux. Ici, le dispositif technique est pensé pour produire cette impression, cette illusion. Ce que je veux, c'est établir une relation forte entre les individus, les promeneurs, et le lieu, grâce à la musique et au dispositif. Du coup, le dispositif ne doit pas être visible, mais caché, de sorte qu'en faisant disparaître totalement tout objet technologique, le visiteur aura la sensation d'être dans un environnement naturel et dans un environnement magique. ■



RECHERCHE ET CRÉATION MUSICALES

FESTIVAL AGORA UTOPIA EXOTICA 6 AU 24 JUIN 2007

6 JUIN OUVERTURE : UTOPIA

VALERIO SANNICANDRO,
EDGARD VARÈSE
Ensemble intercontemporain
CENTRE POMPIDOU ET IRCAM

7 JUIN EXOTICA

MAURICIO KAGEL
Ensemble Modern
MUSÉE DU QUAI BRANLY

8 JUIN HYMNEN

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Lia Rodrigues, Gérard Fromanger,
Didier Deschamps,
Ballet de Lorraine
CENTRE POMPIDOU

PROJET DE JARDIN SONORE

JEAN-LUC HERVÉ
RUE DES NONNAÏNS D'HYÈRES

9 JUIN EXOTICA : VERS L'ORIENT I

CLAUDE VIVIÉ, JONATHAN HARVEY,
KARLHEINZ STOCKHAUSEN,
MAURO LANZA
musik Fabrik

EXOTICA : VERS L'ORIENT II

DAI FUJIKURA, JONATHAN HARVEY,
MISATO MOCHIZUKI, CLAUDE VIVIÉ
Orchestre Philharmonique
de Radio France
MAISON DE RADIO FRANCE

12 JUIN LE BALLET ÉLECTRONIQUE

RAPHAËL CENDO/OLIVIA GRANDVILLE,
ANDREA VIGANI/YUVAL PICK,
HÉCTOR PARRA/FRÉDÉRIC LESQUIRE,
Jeune Ballet et étudiants musiciens
du CNSMD Lyon
ircam

14 JUIN ANIMA

JAMES DILLON, HÉCTOR PARRA,
JONATHAN HARVEY,
LUCA FRANCESCO
Garth Knox, Pierre Strauch
ircam

CARNET D'ÉTUDES : DANSE & MUSIQUE

LUIS NAÛN, STEFANO GERVASONI,
LUCIANO BERIO, IGOR STRAVINSKY,
JEAN-SÉBASTIEN BACH, GYÖRGY LIGETI,
BELÀ BARTÓK, THOMAS HAUERT
Alain Billard, Laurent Korcia,
Geneviève Strosser, Chrysa Parkinson
CENTRE POMPIDOU

15 JUIN L'ESPACE : LICHTUNG

EMMANUEL NUNES
Ensemble intercontemporain
CITÉ DE LA MUSIQUE

15, 16 ET 17 JUIN JAPON : EXOTICA

Cinéma muet en concert
MISATO MOCHIZUKI
KENJI MIZOGUCHI
Ensemble Contrechamps
AUDITORIUM DU LOUVRE

17 JUIN PAROLES DE STEFANO GERVASONI

L'Instant Donné
ircam

19 JUIN IMPROVISATIONS NUNES

Ensemble Recherche
ircam

22 JUIN TREMPLIN

LEILEI TIAN, MICHAEL JARRELL,
MATTHIAS KRÜGER, VALERIO MURAT,
JONATHAN PONTIER
Ensemble intercontemporain
ircam

23 ET 24 JUIN WAGNER DREAM

OPÉRA DE JONATHAN HARVEY
Ictus
THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS

RENCONTRES

MUSÉE DU QUAI BRANLY 6 JUIN

LES GRANDS TÉMOINS
Mauricio Kagel

ircam 8 JUIN

ATELIER
Karlheinz Stockhausen
11 JUIN

COLLOQUE
Nouveaux paradigmes pour l'informatique
musicale

12, 13 ET 14 JUIN

ATELIERS DU FORUM
« Recherche et création »

15 ET 16 JUIN

JOURNÉES MUSIQUE LAB 2
20 JUIN

ATELIER
Autour de Pierre Boulez, Pierre Jodkowski
22 ET 23 JUIN

JOURNÉES PROFESSIONNELLES
Le métier de réalisateur en informatique
musicale

01 44 78 48 16 / www.ircam.fr



MAINTENANT