

L'étincelle

LE JOURNAL DE LA CRÉATION
À L'IRCAM NOVEMBRE 2007 # 3



DATER/FAIRE DATE

Georges Aperghis
Georges Didi-Huberman
Arlette Farge
Philippe Manoury
Thomas Struth
Hiroshi Sugimoto
...

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

28 mai 2007

VESPERBILD À COLOGNE

L'œuvre pour ensemble et électronique, *Vesperbild*, de Mauro Lanza a été interprétée pour la première fois dans les studios de la radio allemande WDR. Commande conjointe de l'Ircam, Radio France, musikFabrik et Kunststiftung NRW, elle a été créée en France, le 9 juin, dans le cadre du festival Agora 2007.

<http://www.ircam.fr/466.html?&L=0>
&event=506



11 mai 2007

TEMPS RÉEL À MARSEILLE

Le 4^e *Quatuor à cordes* de Jonathan Harvey était au programme de la 20^e édition du festival *Les Musiques* qui s'est déroulé du 5 au 22 mai. Avec un système électronique complexe en temps réel, le quatuor Diotima a interprété une pièce cyclique spirituelle. Renaissance et réminiscence...

8 juin 2007

HYMNEN AU CENTRE POMPIDOU

C'est certainement à l'une des plus importantes œuvres électroniques de Karlheinz Stockhausen que se sont attaqués les chorégraphes Didier Deschamps et Lia Rodrigues. Écrit en 1967, *Hymnen*, que le compositeur décrivait comme une sorte d'orgue des bruits du monde, est composé d'hymnes nationaux, tous entendus, souvent méconnaissables, et d'objets sonores pris ici ou là, empruntés, trouvés. C'est aux sons de cette langue imaginaire universelle, dans une scénographie signée par le plasticien Gérard Fromanger, qu'ont évolué les 33 danseurs du Ballet de Lorraine. (Cf. *Le Monde*, 12 juin 2007)



© L. PHILIPPE

Du 6 au 24 juin 2007

ICI, AILLEURS QU' NULLE PART À PARIS ET NANTERRE

Pour sa 10^e édition, le festival Agora organisé par l'Ircam tout au long du mois de juin 2007, avait pour thème *Utopia-Exotica* : pas de côté, voyages initiatiques, déplacement de la création contemporaine, parcours vers de nouveaux imaginaires, vers de nouvelles utopies « géo-musicales », une autre manière de comprendre et d'entendre l'attitude expérimentale en musique.

<http://agora2007.ircam.fr>



© MARION KALTER

7 juin 2007

PERCUSSIONS (IN)AUTHENTIQUES AU MUSÉE DU QUAI BRANLY

C'est dans l'amphithéâtre Claude Lévi-Strauss (tout un symbole) qu'à 75 ans Maurizio Kagel a dirigé sa pièce, créée dans les années 1970, pour instruments extra-européens : *Exotica*. Une quarantaine de percussions et d'instruments en provenance de tous les continents sont joués par 6 musiciens qui ne les maîtrisaient pas complètement. À la frontière de l'authentique et de l'inauthentique, *Exotica* offre une réflexion ironique sur l'ailleurs en même temps qu'il déconstruit les codes de l'exotisme. « Dans *Exotica*, je n'ai pas voulu incorporer des modes, des figures et des rythmes exotiques de façon savante, mais au contraire à l'état sauvage, naturel, brut », confiait-il. (Cf. *Libération*, 4 janvier 2007)



© DREAM LUX

23/24 juin 2007

WAGNER DREAM AU THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS

Création française de l'opéra de Jonathan Harvey, sur lequel *L'Étincelle* (cf. n° 1 et 2) est largement revenu. L'ensemble Ictus, sous la direction de Martyn Brabbins a interprété cette œuvre notamment en présence du compositeur et de son librettiste Jean-Claude Carrière.

<http://etincelle.ircam.fr/>

© BART GRETEUS



14 juin 2007

CARNETS D'ÉTUDES AU CENTRE POMPIDOU

L'étude musicale repousse les limites de l'interprète et les limitations de l'instrument-logiciel, par l'ingéniosité du compositeur. L'Ircam a ouvert ses propres carnets d'études sur le plateau du Centre Pompidou où se sont croisés le violoniste Laurent Korcia et le danseur Thomas Hauert, le clarinetiste Alain Billard et l'altiste Geneviève Strosser.

15 juin/13 octobre 2007

NUNES EN EUROPE

La seconde moitié de 2007 est sans conteste l'actualité du compositeur portugais Emmanuel Nunes avec, notamment, l'intégralité de son cycle *Lichtung*. Un périple qui débute à Paris dans le cadre du festival Agora, avec la création mondiale de *Lichtung III*, dernière partie d'une constellation musicale électronique, commandée par Maurizio Pollini. Le portrait Nunes se poursuit à Berlin, Porto et Strasbourg, dévoilant peu à peu, sous la forme d'épures, le futur opéra *Das Märchen*.

<http://brahms.ircam.fr/index.php?id=2432>

5/20 juillet

7-7-07: ARRIVÉE DE L'IRCAM À METZ

La session 2007 du Centre Acanthes à Metz et à Luxembourg, a mobilisé le quatuor Arditti et les équipes de l'Ircam pour une série d'ateliers d'informatique musicale. Première présence à Metz de l'Ircam-Centre Pompidou avec des œuvres de Pierre Boulez, Yan Maresz, Marco Stroppa.

5 octobre 2007

CASSANDRE À STRASBOURG

Opéra sans chant, monodrame parlé qui fut inspiré par le récit de l'écrivain Christa Wolf, *Cassandra* de Michael Jarrell ouvre la saison lyrique de l'opéra de Strasbourg. « Tu as le don de prédire l'avenir, personne ne te croira. » La figure tragique de Cassandra est ici incarnée par l'actrice Astrid Bas, dans une mise en scène de Georges Lavaudant.

L'Étincelle #3 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
GEORGES APERGHIS, ESTEBAN BUCH, NICHOLAS COOK,
JEAN-FRANÇOIS CORNU, GEORGES DIDI-HUBERMAN,
NICOLAS DONIN, ARLETTE FARGE, ANDREW GERZSO,
MARTIN GUESNET, GABRIEL LEROUX, FRANK MADLENER,
PHILIPPE MANOURY, CRAIG SAPP

DOCUMENTATION
GABRIEL LEROUX
COMMUNICATION
CLAIRE MARQUET
CONCEPTION GRAPHIQUE
AGENCE BELLEVILLE
COUVERTURE
© 2007 THOMAS STRUTH
REMERCIEMENTS
HIROSHI SUGIMOTO, THOMAS STRUTH,
GALERIE MARIAN GOODMAN, AKADEMIE DER KÜNSTE
(BERLIN)

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-CENTRE POMPIDOU
<http://etincelle.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





HIROSHI SUGIMOTO, *THE MUSIC LESSON*, 1999
 PIGMENT PRINT
 135 X 106 CM
 PRIVATE COLLECTION

DATER/FAIRE DATE

SOMMAIRE

EN BREF

02
 6 mois de création et de recherche

ÉDITO

05
 Frank Madlener

DOSSIER : DATER/FAIRE DATE

06
 Arlette Farge
 Fragment d'un discours historien

09
 Henri Bergson
 La pensée et le mouvant
 Pierre Boulez
 Mémoire et création

10
 Esteban Buch
 Was ist atonal ?

12
 Andrew Gerzso
 Portage et dépendances
 Martin Guesnet
 Dater dans le contemporain

16
 Nicolas Donin
 Chronophagies, une chronologie

19
 Nicholas Cook et Craig Sapp
 Une pure coïncidence ?
 Joyce Hatto et les *Mazurkas* de Chopin

23
 Georges Didi-Huberman
 Remontée, remontage du temps

DU STUDIO À LA SCÈNE

26
 Georges Aperghis
 Palimpseste musical

EN SUPPLÉMENT PROSPECTIVES

Philippe Manoury
 Considérations (toujours actuelles)
 sur l'état de la musique en temps réel

... et des œuvres de Walter Benjamin,
 Gerhard Richter, Thomas Struth,
 Hiroshi Sugimoto

« Par le seul fait de s'accomplir, la réalité projetée derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation. De là, une erreur qui vicie notre conception du passé ; de là notre prétention d'anticiper en toute occasion l'avenir. »

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*

« Dater/Faire date », sous ce double envoi, *L'Étincelle* confronte la mémoire de la culture et la nécessaire amnésie créatrice. L'idée d'une histoire homogène et continue, sans rupture aucune, inscrit et contraint la création dans un maillage serré de dates. Cet historicisme prégnant, très étranger à l'esprit de recherche ou à l'invention scientifique, s'incarne aujourd'hui dans un échange paisible de la création avec toutes les formes répertoriées et respectables du passé. Comme si le présent ne cessait de se guetter, en puissance, sur les rayonnages d'une immense bibliothèque, comme s'il avait à se légitimer sur les lieux de mémoire. Cette vision de l'histoire à rebours peut introduire paradoxalement un véritable oubli du passage des temps, l'oubli de la discontinuité et de l'interruption, l'oubli de l'imprévisible, précisément l'oubli de l'histoire.

L'une des réponses esthétiques à la puissance de l'historicisme est aussi l'une de ses manifestations les plus fortes : l'intervention contemporaine sur le site du patrimoine. Il sera bientôt difficile de croiser une œuvre ancienne qui ne soit pas mobilisée par un vis-à-vis contemporain. Mais une différence s'affirme pourtant irréductible entre cette lecture consciente de l'histoire et l'écriture inconsciente d'un moment historique, hantée par la durée. Précisément l'écart reconduit entre mémoire et création, appelons cette ligne de différenciation, « dater-faire date ». Stravinsky se saisissant du patrimoine musical ne l'arpentait jamais en lecteur attentif ou en commentateur besogneux, mais en prédateur actif.

Le journal de la création à l'Ircam présente quelques intrigues spécifiques du présent avec les passés qui lui coexistent : relations tumultueuses et violentes chez Georges Aperghis, montage anachronique pour Georges Didi-Huberman, pensée de l'événement historique pour Arlette Farge, concept du « temps réel » dans l'électronique, travaillé et médité par Philippe Manoury. Ces configurations musicales, esthétiques et historiques sont davantage marquées par le télescopage des temps que par leur accord. Le passé n'est plus alors un socle immobile mais une image mouvante, réveillée par les temps présents et, simultanément, indifférente à toutes les manœuvres. « Faire date », c'est-à-dire irruption, bifurcation ou tournant, ne surgit pas en invoquant l'atemporel, le saut hors de l'histoire. Toutes les œuvres marmoréennes qui crurent en leur beauté éternelle ont naturellement disparu avec leur époque. Les cantates de Bach, quant à elles, portaient toutes dates et fonctions. Mais « anachroniques » en leur temps, elles se sont abstraites du service qui présida à leur naissance. Un tel jaillissement anachronique, traversé par l'histoire, « fait date ». Il pulvérise la nostalgie des temps anciens ou la prophétie des temps nouveaux, qui enchâssent de façon similaire le « possible » dans un passé pétrifié ou dans un futur indéfini. Or le réel qui seul nous concerne, n'est-ce pas ce réel qui s'invente, sans cesse et maintenant, comme possible ?

Frank Madlener

Fragment d'un discours historien

Rencontre avec Arlette Farge À contre-courant des conceptions positivistes de l'histoire, l'historienne Arlette Farge a développé une conception plus fragmentaire et plus sensible du fait historique où le travail d'analyse des archives, loin d'être froid et désincarné, permet de reconstituer les événements dans leur contexte et leur tissu émotionnel. Nous avons choisi de proposer ici des extraits thématiques de l'entretien qu'elle nous a accordé à l'Ircam. *Propos recueillis par Gabriel Leroux*

Hétérogénéité et imprévisibilité de l'histoire

«Aujourd'hui, on voit de plus en plus se développer une tendance, que nous, historiens, appellerions positiviste, c'est-à-dire qui accreditte l'idée qu'il y aurait une espèce de marche de l'histoire, avec des événements que l'on déroulerait les uns à la suite des autres. Ces événements ont une logique, ou plutôt ils sont accompagnés par une logique, qui peut relever soit de l'histoire des idées, soit de l'histoire environnementale, soit de l'histoire sociale, etc.

Il se trouve que je ne suis pas très représentative de cette histoire-là. D'une part parce que j'ai eu l'occasion de travailler avec Michel Foucault et, d'autre part, parce que depuis que je fais de l'histoire j'ai toujours été plongée et immergée dans les archives, c'est-à-dire immergée dans la brisure, dans l'éclat, dans les figures composites du passé. J'ai rencontré très peu d'homogénéité. J'y ai surtout vu des contextualisations successives en même temps que passionnantes. Mais il ne s'agit pas d'isolats, ce qui permet de réfléchir sur des dispositifs sociaux, des types d'événements, des types de comportements, qui sont la plupart du temps, et on le voit sur des périodes de plusieurs années, contradictoires et complexes. »

«L'action de dater est essentielle. Il y a bien évidemment des événements qui marquent plus que d'autres. En travaillant sur une émeute, peu connue, en 1750 à Paris, j'ai eu conscience de fixer une date. La datation était dans ce cas non seulement importante, mais également symbolique, puisqu'en 1750 nous étions exactement au milieu du XVIII^e siècle.

Plus que le fait de dater, ce qui me pose question, c'est la façon dont les historiens se trouvent dans une situation pour le moins singulière, problématique à beaucoup d'égard et paradoxale. Ils connaissent toujours la fin de l'histoire. C'est un handicap. Lorsque, par exemple, je me plonge dans les archives du XVIII^e siècle, je sais par avance qu'à la fin du siècle il y aura la Révolution française. Du coup, je m'empêche de savoir et d'entrer dans une logique causale déterminée à l'avance. Autrement dit, je refuse de voir 1789 comme l'aboutissement logique et inéluctable de ce qui s'est produit tout au long du XVIII^e siècle et, de même, je refuse de

considérer que le XVIII^e siècle s'explique parce qu'il précède la Révolution française. Ce n'est pas parce qu'il y a eu une émeute en 1720 que 1789 va inéluctablement se produire. J'essaie de réintroduire de l'imprévisibilité, du surgissement, persuadée que ce qu'il y a de prévisible dans l'histoire, c'est son imprévisibilité. Nous sommes plusieurs à travailler ainsi, sur l'idée d'une imprévisibilité totale de l'histoire, à refuser un point de vue téléologique, linéaire, continu, notamment Pierre Laborie, historien de la période de Vichy.

Évidemment, c'est une attitude intellectuelle un peu ascétique que de prendre l'événement dans sa profondeur, de tenir compte de tous les éléments qui l'ont constitué – je n'abandonne pas pour autant l'idée de causalité –, de le saisir dans son contexte, et dans un contexte global, en prenant en considération les phénomènes artistiques et culturels de l'époque, les événements sociaux, bien sûr, mais aussi les formes du rapport au corps. »

Retrouver les sons du XVIII^e siècle

«Après avoir terminé un ouvrage sur le corps, j'ai eu le désir de réfléchir sur la voix. Je me suis aperçue être en possession d'énormément de notations sur le son des voix et sur la façon dont le peuple prononce. Certains manuscrits aux archives (interrogatoires, plaintes) sur lesquels je travaille ont la particularité d'avoir été écrits par des gens peu lettrés, ou par des individus pauvres qui commencent tout juste à écrire et le font très souvent au moyen de la phonétique. Avec ce matériau, on peut retrouver la scansion du parlé, en partant du principe que cette écriture phonétique traduit la prononciation. La phrase, par exemple, "il faudrait décoller les affiches" va être écrite de cette façon : "il faudrait décoll - er les - a - fiches". Écrire ainsi, n'est-ce pas reproduire ce que l'on entend, dit ainsi.

La "voix" du peuple suscite l'effroi pour les autorités. Les policiers, observateurs proches du roi et des autorités, font constamment un travail d'écoute quand ils traversent la ville. Ils sont très attentifs aux sons et aux prononciations. Lorsque les sons sont rauques, lorsque les gutturales des

THOMAS STRUTH, *THE RESTORERS IN SAN LORENZO MAGGIORE*
NAPLES, 1988
COLOR PHOTOGRAPH, FRAMED
119,0 X 159,5 CM
© 2007 THOMAS STRUTH



femmes sont trop éraillées, cela signifie déjà quelque chose, un mouvement de colère collective ou autre. Il y a toute une grammaire des sons et des intonations.

Par ailleurs, le peuple est tenu de suivre les cérémonies royales par le livret et la musique. Il suit les gestes du roi, les décode, il sait lui aussi si les gestes royaux sont ou non empreints de mépris.

La voix est signe. À travers la voix, se dévoile tout un système de préjugés et de différenciations sociales. Il y a des utilisations codées et officielles de la voix, et aussi des utilisations non-officielles qui renseignent tout autant. »

« Il me faudrait retrouver la "musique" des rues, ce que l'on a parfois appelé "les cris de Paris", mais aussi le parlé, le dire, en incluant les manières de dire, les tons et les intonations, etc. Ce que j'ai déjà à ma disposition, pour débiter cette archéologie des sons et des intonations, ce sont d'abord ces archives où sont écrites les paroles du peuple.

En sachant que, ce qui complique encore les choses, tient au fait que la plupart des hommes et des femmes de Paris avaient des accents. Certains avaient l'accent auvergnat, d'autres picard, d'autres allemand, d'autres encore venant de la langue d'Oc, etc. Et il fallait parfois des interprètes auprès

du commissaire de police. Ainsi à travers les manuscrits se trouve-t-on constamment confronté à des échanges de voix, de sons et de traductions. Derrière ce parlé, se véhiculent beaucoup d'indices de la situation sociale et culturelle. Par exemple ce sont les domestiques qui savent reconnaître les timbres musicaux des petits marchands ambulants. La maîtresse, elle, ne peut pas entendre et ne sait pas comprendre. Ce sont les domestiques qui reconnaissent tel ou tel marchand au son de voix. Ce que la voix dévoile du contexte social de l'époque est étonnant. »

Dater/Faire date

« Pour moi, ce qui fait date, c'est lorsque je fais la différence entre un fait et un événement. Quelque chose se passe qui pourra être daté, si ce fait a fait événement. C'est-à-dire, si ensuite il y a eu des discours sur lui, si l'on en trouve des représentations, si s'est constituée après une mémoire, bref, si quelque chose s'est tracé de façon profonde. À ce moment-là, un fait devient un événement. L'événement est donc constitué du fait lui-même – ce qui s'est passé –, des discours qui le décrivent et des représentations qui en donnent une image. Sur ce point, il me semble que tous

les historiens sont d'accord. Des faits il y en a des milliers, auxquels généralement nous ne prêtons pas attention. L'événement, c'est un fait qui a effectivement eu une réception et, souvent, une réception écrite. Quant à "faire date", on entre là dans des questions plus sociales et plus "politiques". Il y a des choses qui ne feront jamais date pour des constructions particulières et d'autres, au contraire, qui feront date pour d'autres constructions, pour d'autres groupes sociaux. Pas seulement après coup, mais aussi sur le moment même. La société vit sur plusieurs temporalités. Tout le monde n'a pas les mêmes temporalités. »

« Avec l'histoire des femmes, nous avons réussi à montrer qu'il y avait une chronologie féminine, une chronologie des événements féminins, une chronologie du souvenir féminin. Et qu'il y a donc une chronologie du masculin. Ce qui fait date pour l'histoire des femmes ne fera pas forcément date pour l'histoire des hommes. Par exemple, 1974 correspond à la date où les femmes ont pu signer seules des chèques. Voilà une date qui n'a pas le même sens pour les femmes et pour les hommes, et qui ne fait pas date de la même manière. Il y a donc des temporalités différentes et multiples. Et, du coup, il y a aussi des ruptures très différentes. Je pense que les chronologies ne sont jamais innocentes. Avec une chronologie on entre dans des constructions mentales que la plupart du temps nous nous imposons, et qui disent beaucoup sur nous, et sur la représentation que nous nous faisons de nous. Faire date, c'est une construction. »

L'écriture et l'histoire

« Après le déchiffrement des archives, et une fois constitué le plan, le principal souci, déjà présent dès le départ, devient l'écriture. Moment fondamental. D'ailleurs je ne sépare pas l'écriture de l'histoire. Écrire c'est d'abord rechercher un certain régime sonore. Par exemple, ne jamais utiliser de mots qui pourraient brutaliser le XVIII^e siècle. En outre, chercher à travailler avec des mots et avec une syntaxe qui puissent donner la teneur, le ton, la musique de l'événement ou des situations à décrire. J'aime cette relation entre la recherche des mots et ce qu'il est nécessaire de dire, avec également le souci de faire preuve. Il faut que ce soit vrai ou du moins véridique. C'est pourquoi on peut avoir le souci de donner au départ son protocole de recherche. Autant, il n'est pas nécessaire d'exprimer le rapport intime que l'on a avec son travail, autant il semble nécessaire de donner les clefs de sa recherche, seule manière de pouvoir se soumettre à la critique. Une fois le protocole donné, la suite est un travail d'écriture mais marqué par l'époque sur laquelle j'écris, marqué jusque dans sa syntaxe. »

REPÈRES BIOGRAPHIQUES



Arlette Farge

Historienne spécialisée dans l'étude du XVIII^e siècle. Elle est directrice de recherche au CNRS et enseignante à l'EHESS. Elle s'est intéressée aux comportements populaires à partir de l'étude des archives, aux relations entre les hommes et les femmes, aux rapports au corps et à l'identité. **DERNIÈRES PUBLICATIONS** /// *Effusion et tourment, le récit des corps: Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Odile Jacob, 2007 / *Le Bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*, Bayard, 2003 / *La Nuit blanche*, Seuil, 2002.

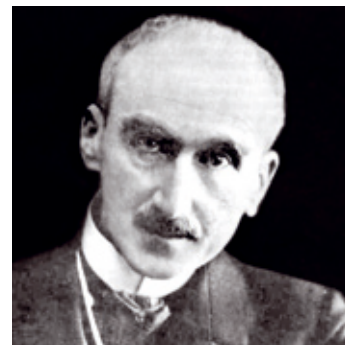
Méthodologie et bricolage historique

« Il faut à la fois se défaire du poids de la "bibliothèque" mais aussi de l'obsession de l'exhaustivité. C'est une erreur de penser que l'on peut et que l'on sera exhaustif, et c'est aussi un risque réel. On peut passer sa vie à lire les archives. Or, à un moment, il faut savoir partir. Partir tout seul. Je pense que les notes prises, les choix apparus, même s'ils sont fragmentaires, tracent déjà le chemin. Bien évidemment un ouvrage d'histoire a besoin de références et de citations. Et il faut qu'elles soient exactes. Mais, à un moment il faut savoir quitter et décider de se lancer sur le chemin, à partir du travail fait sur ce qui a été lu. Ce qui est compliqué pour nous, historiens, c'est que l'histoire est une "science molle", c'est-à-dire qu'elle n'a pas une méthodologie aussi précise que d'autres sciences; on est donc amenés à composer avec de l'incertain, à bricoler, comme le disait si bien Michel de Certeau. »

Le télescopage passé/présent

« Je crois que l'on interroge le passé que parce qu'il se passe quelque chose dans le présent. C'est très paradoxal. Mais il me semble que ce télescopage – incessant – entre le passé et le présent nécessite beaucoup de précaution et de rigueur. Par exemple, dans une même conversation, on peut dire que le Moyen Âge était une période barbare et, un peu plus tard, parler du raffinement absolu du Moyen Âge. Or, si l'on dit que le Moyen Âge est barbare, c'est très souvent pour dire que nous sommes revenus au Moyen Âge. On entre là dans une certaine construction mentale qui est tout sauf innocente, et qui est emplie de sous-entendus et de non-dits. Car, si nous sommes revenus au Moyen Âge, cela signifie que nous avons régressé. Et dire cela, ou simplement le sous-entendre, c'est dire bien plus. C'est dire qu'il faut toujours aller dans le sens de l'histoire. Certes. Mais c'est quoi le sens de l'histoire? »

« En tant qu'historienne, j'essaie de ne pas trop faire de parallèles entre les situations historiques et les situations présentes. De ne pas chercher à comprendre la réaction des individus du XVIII^e siècle, en fonction de nos réactions d'aujourd'hui. Je m'immerge surtout dans les imaginaires de l'époque, dans les moyens de retrouver les imaginaires et les visions du monde. Sans quoi, il est facile de dérapier. Ces dérapages peuvent être graves. Je ne pense pas qu'on puisse comparer une émeute dans Paris au XVIII^e siècle à la violence dans les banlieues, comme on le fait très souvent. Sur cela il faut être très précautionneux. Remonter dans le temps, lire les archives, provoque une certaine tension où l'on se sent à la fois toujours dépaycé – c'est un autre monde – et en familiarité. C'est dans cette tension-là que se construit ma recherche. »



La pensée et le mouvant

Henri Bergson, 1907

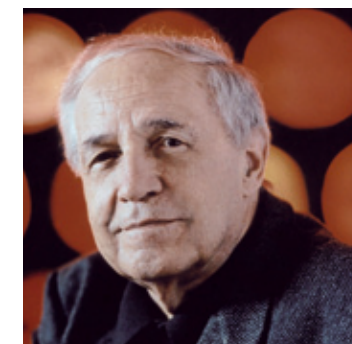
« Au cours de la Grande Guerre, des journaux et des revues se détournent parfois des terribles inquiétudes du présent pour penser à ce qui se passerait plus tard, une fois la paix rétablie. L'avenir de la littérature, en particulier, les préoccupait. On vint un jour me demander comment je me le représentais. Je déclarai, un peu confus, que je ne me le représentais pas. "N'apercevez-vous pas tout au moins, me dit-on, certaines directions possibles? Admettons qu'on ne puisse prévoir le détail; vous avez du moins, vous philosophe, une idée de l'ensemble. Comment concevez-vous, par exemple, la grande œuvre dramatique de demain?" Je vis bien qu'il concevait l'œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d'elle la clef de l'armoire. "Mais, lui dis-je, l'œuvre dont vous parlez n'est pas encore possible." – "Il faut pourtant bien qu'elle le soit, puisqu'elle se réalisera." – "Non, elle ne l'est pas. Je vous accorde, tout au plus, qu'elle l'aura été." – "Qu'entendez-vous par là?" – "C'est bien simple. Qu'un homme de talent ou de génie surgisse, qu'il crée une œuvre: la voilà réelle et par là même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été, si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aura été possible aujourd'hui mais qu'elle ne l'est pas encore." – "C'est un peu fort! Vous n'allez pas soutenir que l'avenir influe sur le présent, que le présent introduit quelque chose dans le passé, que l'action remonte le cours du temps et vient imprimer sa marque en arrière?" – "Cela dépend. Qu'on puisse insérer du réel dans le passé et travailler ainsi à reculons dans le temps, je ne l'ai jamais prétendu. Mais qu'on y puisse loger du possible, ou plutôt que le possible aille s'y loger lui-même à tout moment, cela n'est pas douteux."

Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été. »

Mémoire et création

Pierre Boulez, éditions Christian Bourgois, 1989

« Ferai-je de nouveau l'éloge de l'amnésie? Il semble qu'au milieu d'un temps chargé de plus en plus de mémoire, oublier devienne l'urgence absolue... Et pourtant, non seulement on n'oublie pas, mais on arbore en panoplie toutes les bibliothèques possibles de toutes les Alexandries: la référence devrait faire partie de l'invention, être la source du seul renouveau encore possible. Le temps des avant-gardes, de l'exploration, étant définitivement passé, viendrait celui du perpétuel retour, de l'amalgame et de la citation. La bibliothèque idéale ou imaginaire nous fournit une pléthore de modèles, il nous reste l'embarras du choix et la forme de l'exploitation. Bien sûr, il existe toujours des conservatismes intrépides qui, constatant l'échec toujours renouvelé de la recherche, de l'essai et de l'expérimental, ne cessent d'en appeler aux valeurs éternelles, universelles, éprouvées et jamais épuisées: l'homme, l'humanisme, ne sauraient se traduire que par des modes d'expression, qui eux, trouvaient le chemin d'une large compréhension publique. Il y a bien de la fatigue dans tout cela, qu'il s'agisse de la consultation permanente de la bibliothèque culturelle, ou du refuge en un passé intangible; de la fatigue et du manque d'imagination. Il est vrai que nous croulons non seulement sous les modèles, mais sous les documents secondaires qui, à leur tour, deviennent modèles; il est vrai aussi que nous ne nous contentons plus des modèles tels qu'ils nous ont été transmis par une tradition ou bien indolente, ou bien absorbante, nous exigeons l'authenticité absolue, du moins ce que nous croyons tel. [...] On plaque notre mentalité de conservation et de restitution sur une époque et sur des hommes qui possédaient avant tout la vertu du mouvement; au contraire de leur attitude entière de progrès et de découverte, nous les affublons d'une paralysie génétique qui fausse le sens profond de leur œuvre et de leur action. On en arrive ainsi à une mémoire stérile à force de tendre à l'authenticité. »



© HARKO HOFFMAN

Was ist atonal ?

Enjeux politiques de la définition de l'atonalisme

Et si le Troisième Reich avait gagné la Seconde Guerre mondiale... Partant de cette hypothèse contrefactuelle terrible, Esteban Buch s'interroge sur la possibilité d'un « atonalisme nazi » et sur ses répercussions contemporaines. Ce texte engagé, qui esquisse la trame d'une histoire politique, est extrait d'une conférence prononcée en avril 2007 dans le cadre du colloque Politiques de l'analyse musicale¹ au Centre Pompidou. Par Esteban Buch

Dans son roman *The Man in the High Castle*, paru en 1962, Philip K. Dick imagine un monde où l'Allemagne et le Japon auraient gagné la Seconde Guerre mondiale. Les États-Unis sont divisés en une côte Est devenue une colonie allemande, et une côte Ouest sous contrôle nippon. Les quelques Juifs américains qui ont survécu à la Shoah dissimulent leur identité. Hitler, devenu fou, a été remplacé par Bormann. Les gens traversent les océans sur des fusées Messerschmitt. La Troisième Guerre mondiale menace, déclenchée par le Troisième Reich contre l'Empire du Soleil Levant au nom de la supériorité de la race aryenne. Pendant ce temps circule sous le manteau un roman décrivant un monde où l'Axe aurait perdu la Seconde.

Dans ce cauchemar, l'art des avant-gardes historiques n'existe plus et, à sa place, règne un soi-disant art moderne dont la mission officielle, fixée par le Dr Goebbels, est de « faire progresser la spiritualité de l'homme² ». Dans les taxis de San Francisco, la radio fait entendre de la musique populaire, c'est-à-dire un orchestre d'accordéons qui joue des polkas. Pendant que les rares Allemands dissidents écoutent Bach et Beethoven, le chef du Philharmonique de New York s'appelle Herbert von Karajan, avec, au programme, Wagner et Carl Orff.

Le livre de Philip K. Dick est un roman de science-fiction, mais il serait mieux décrit comme une fiction contrefactuelle. En imaginant comment serait le monde si le passé avait été différent, on n'est pas loin de ce qu'on appelle l'histoire contrefactuelle. Cette province des sciences historiques peut paraître étrange, et pourtant les affirmations contrefactuelles font partie de l'argumentation normale des historiens³. Dès qu'on dit que l'événement A fut la cause de l'événement B – par exemple, le fait que Schönberg était Juif fut la cause de l'hostilité des nazis à l'égard de l'atonalisme –, on affirme que le contraire de A aurait causé, toutes choses égales par ailleurs, le contraire



GERHARD RICHTER, *ONKEL RUDI*
© MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES

de B – par exemple, que si Schönberg n'avait pas été Juif, l'atonalisme n'aurait pas été rejeté par les Nazis.

Sur les pas de Philip K. Dick, imaginons un instant le destin de la musique atonale et de son analyse si l'Allemagne avait gagné la guerre. La première hypothèse est de penser que l'atonalisme, le dodécaphonisme et toutes les alternatives au système tonal auraient simplement disparu, y compris des livres d'histoire de la musique. Dans le domaine de l'analyse, les idées de Schenker n'auraient jamais été reprises, vu ses origines juives, la *Set Theory* n'aurait jamais vu le jour, faute d'objet, et ainsi de suite. L'analyse consisterait plutôt en une description des processus de modulation et des modes de reprise des formes traditionnelles, au sein d'un répertoire du XX^e siècle intégralement tonal.

Tout cela sonne sans doute sinistre, mais ce n'est pas là le seul scénario contrefactuel possible. Imaginons un deuxième monde où l'Allemagne nazie aurait toujours gagné la guerre, mais l'atonalisme, au lieu d'être brocardé *entartete Musik*, serait devenu le style officiel de la musique contemporaine. Le rôle de l'analyse musicale, pratiquée par des bataillons de musicologues encartés, serait de déployer le processus « organique » allant du chromatisme wagnérien aux harmonies atonales des jeunes compositeurs du Troisième Reich.

Comme pour tout exercice d'histoire contrefactuelle, il est essentiel d'être scrupuleusement fidèle aux sources. En novembre 1934, Herbert Gerigk, un proche collaborateur d'Alfred Rosenberg, publie dans *Die Musik* l'article « Eine Lanze für Schönberg ! ». Il y accuse le Juif Schönberg d'être empêché par sa race d'être un véritable musicien. Mais, dit-il aussi, il se pourrait que, malgré lui, Schönberg ait mis le doigt sur quelque chose d'intéressant.

« Même dans la dénommée atonalité peut fleurir un art valable, si derrière il y a quelqu'un dont le sang lui permet de se libérer des préjugés et d'être créatif. La Symphonie en ut dièse mineur de Pfitzner abandonne à plusieurs endroits le domaine de la tonalité, sans que cela soit perçu comme quelque chose de négatif.⁴ »

Voilà qui ouvre la porte à quelque chose qu'on peut appeler, de manière un peu provocatrice, un atonalisme nazi. Et ce n'est pas un marginal ou un dissident qui le dit, mais un nazi convaincu et intégré aux rouages de l'État. Son attitude, avec d'autres indices, invite à nuancer l'idée reçue d'un Troisième Reich qui aurait persécuté toute manifestation de la nouvelle musique, laquelle à son tour n'aurait été l'affaire que de démocrates convaincus.

Il est vrai que, de tout cela, il n'en est rien sorti, de sorte que l'idée d'un atonalisme nazi reste bien cantonnée à l'his-

toire contrefactuelle. Retenons toutefois que le propos de Gerigk sur l'atonalisme implique une définition de celui-ci, établie par induction à partir de l'exemple de la *Symphonie en ut dièse mineur* op. 36a de Hans Pfitzner. Et que cette définition réfute sans la nommer celle qu'Alban Berg avait proposée en 1930 dans sa conférence radiophonique *Was ist atonal ?*, à savoir une musique « sans rapport avec un centre harmonique⁵ ».

C'est un exemple de comment l'analyse musicale dévoile son rapport au politique par la reconstitution de ses pratiques. Or, si cela relève de ce qu'on pourrait appeler une histoire politique de l'analyse musicale, la question du politique se pose également pour le musicologue contemporain. On peut dire avec assez d'assurance que le début du mouvement est atonal :



HANS PFITZNER, SYMPHONIE EN UT DIÈSE MINEUR, OP 36A, MM. 1-4, EULENBURG

Mais quand est-ce, au juste, qu'il cesse de l'être ? À la mesure 11, avec l'accord de ré majeur ? À la mesure 5, avec l'esquisse d'une fondamentale ré ? À la mesure 4, avec une triade de si majeur ? Ou ne serait-il pas mieux de parler d'un morceau en ut majeur, où la tonalité n'apparaît que progressivement, à partir d'un premier motif qu'on peut entendre, déjà, comme une figure en la mineur incluant une dominante secondaire *via* le ré dièse ? Ne pourrait-on pas alors affirmer que ce troisième mouvement n'est pas atonal du tout ?

Cela implique de la part de l'analyste une décision. On peut, certes, et même on doit, observer la multiplicité des significations et usages du concept d'atonalisme au cours de l'histoire. Mais cela ne permet pas de se débarrasser de la question morale et politique que soulève l'atonalisme nazi. Pfitzner connaît depuis quelque temps un regain d'intérêt, où désormais on remarque volontiers le caractère « avancé » de son langage. En un mot, on chante ses louanges au nom de Schönberg. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'a rien fait pour mériter cela. C'est pourquoi j'affirme que la symphonie de Hans Pfitzner n'est pas atonale. Je reste prêt, sur ce point, à m'engager.

⁴ Herbert Gerigk, « Eine Lanze für Schönberg ! », *Die Musik*, novembre 1934, p. 89.

⁵ Alban Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 52.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Esteban Buch

Maître de conférences à l'EHESS (Paris), où il est directeur adjoint du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), associé au CNRS. Spécialiste des rapports entre musique et politique au XX^e siècle, dans une perspective historique et musicologique. **PUBLICATIONS** /// *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Gallimard, 1999 / *Le Cas Schönberg, naissance de l'avant-garde musicale*, Gallimard, 2006.

¹ Colloque organisé par l'Ircam et l'EHESS. Une version plus conséquente de cette conférence sera publiée dans l'ouvrage collectif *Du politique en analyse musicale*, à paraître aux éditions Delatour en 2008.

² Philip K. Dick, *Le Maître du Haut Château*, Paris, J'ai Lu, 1974, p. 49.

³ Voir notamment Johannes Bulhof, « What If ? Modality and History », *History and Theory* 38/2 (mai 1999), p. 145-168.

Portage et dépendances

La mémoire des œuvres Comment conserver une œuvre

électroacoustique quand les technologies évoluent et que les langages informatiques changent ? Comment retraduire l'intention musicale du compositeur ? Tel est l'enjeu du portage. Mais bien plus qu'un simple défi technologique, c'est aussi une manière de s'interroger sur le rendu sonore des œuvres. Par Andrew Gerzso

Trente ans après sa création, l'Ircam a suscité environ quatre cent cinquante œuvres, dont une centaine fait l'objet d'une programmation régulière dans les saisons artistiques en France et à l'étranger. Leur vie au concert fait de ces œuvres un véritable répertoire, expression de la culture musicale de l'institut. Mais il est une caractéristique essentielle de ce répertoire qui, tout en étant cohérent avec une longue

tradition musicale, rend problématiques sa préservation et son évolution : c'est qu'il est fait pour être interprété. En effet, l'Ircam a fait très tôt le pari non pas de l'indépendance de la composition acoustique (instrumentale) par rapport à la composition électroacoustique, mais celui de leur fusion ou de leur interaction dans le moment même du concert, grâce à un programme informatique qui marchera à chaque

représentation de l'œuvre. Ce choix est motivé par le désir d'apprivoiser le geste musical de l'interprète et de dialoguer avec ce dernier. À travers les technologies du « temps réel », l'institut a fait le choix non du disque mais de l'interprétation sans cesse renouvelée de l'œuvre.

Pour chaque œuvre, l'évolution inexorable de l'informatique induit tôt ou tard la nécessité d'une mise à jour ou d'un portage (transfert d'un système technique à un autre) du programme utilisé. Dès que ce portage implique le passage d'un langage informatique à un autre, le problème de traduire fidèlement l'intention musicale de l'œuvre se pose. Le programme informatique sert pour jouer l'œuvre, mais il livre peu d'informations sur le plan musical. Un bon exemple des difficultés rencontrées pour faire vivre une œuvre dans ces conditions est le portage de la première version d'...*explosante-fixe*... de Pierre Boulez : il fallait faire migrer vers un seul système la partie

informatique, qui était répartie sur deux systèmes distincts ayant leurs langages respectifs – la machine 4X avec le langage Cpat pour le traitement, et un Macintosh avec Patcher (la version prototype de Max/MSP) pour le contrôle...

L'édition de l'œuvre pose d'autres problèmes. Sachant que les technologies changent rapidement, et que les maisons d'édition sont mal équipées culturellement, techniquement et économiquement pour faire les régulières mises à jour

La mémoire et la transmission de la musique traditionnelle reposent à la fois sur une tradition écrite (à travers la partition) et sur une tradition orale (à travers l'enseignement).

nécessaires, quelle forme adopter ? Pour nous, la façon la plus pérenne d'éditer et de documenter une œuvre passe par une approche qui, afin de la décrire sur le plan technique, en explicite les principes de fonctionnement plutôt que de faire référence à une technologie spécifique liée à une époque donnée. Cela offre un certain nombre d'avantages : elle garantit la longévité de l'œuvre

en la libérant d'une association trop restrictive avec telle ou telle technologie ; elle met plus nettement en évidence l'intention musicale ; elle facilite le portage des œuvres ; enfin,

Dater le contemporain

Entretien avec Martin Guesnet Pour le marché de l'art la date

est un élément essentiel qui fixe la valeur de l'œuvre. Processus déterminant, la datation des œuvres contemporaines ressemble à une archéologie du contemporain, où l'histoire des œuvres rencontre la personnalité des artistes et la psychologie des amateurs. Expert du marché de l'art contemporain, Martin Guesnet en dresse un singulier panorama. Entretien réalisé par Gabriel Leroux

On sait aujourd'hui très bien dater les œuvres plastiques antiques ou anciennes. Il y a pour cela des méthodes scientifiques. Dans le cas de l'art contemporain est-ce que cette question de la datation a encore du sens ? Par exemple comment date-t-on un Carl André ? Est-ce que la même question se pose ?

Effectivement dans le cas des artistes conceptuels, ou même avec une œuvre de Sol LeWitt, la question se pose réellement. Les pièces en métal de Sol LeWitt peuvent être repeintes comme on repeint la carrosserie d'une voiture. C'est d'ailleurs tout à fait accepté. Souvent les artistes le demandent. Il faut que la sculpture soit parfaite. Il ne faut pas qu'il y ait d'éclat. On a donc tout à fait le droit de la repeindre. Pour les puristes, cela pose quand même problème. Si certains pensent que cela n'a pas vraiment d'importance puisque l'artiste le fait, et que restaurer une œuvre, une œuvre de Sol LeWitt, c'est comme lui donner

une nouvelle respiration, il reste que pour toute œuvre d'art plastique, une restauration est une intervention, est une modification. Faut-il modifier une œuvre ? Et, si oui, jusqu'à quel point est-ce acceptable ?

Si vous modifiez une œuvre de Carl André, par exemple, ce sera forcément perceptible. La patine sera différente. Une plaque de métal qui a trente ans n'a pas le même aspect visuel que si elle sort tout juste de l'usine. Pourtant dans le cas de Carl André, quand vous achetez une de ses œuvres, vous n'achetez pas des plaques. Vous achetez un certificat qui décrit l'œuvre et la date. Si une des plaques est rayée ou détériorée, rien ne vous empêche de la remplacer. La date restera la même. Si un collectionneur est amené à remplacer toutes les plaques de l'œuvre, certes la date de l'œuvre ne sera pas modifiée, mais les éléments, eux, ne seront plus d'origine. Est-ce que cela entraîne une moins-value esthétique et visuelle ? C'est un vrai problème. Ce qui est sûr, c'est

que cela entraînera une moins-value « financière » de l'œuvre. Chaque intervention sur une œuvre modifie sa cote, parce que les amateurs et les collectionneurs sont extrêmement vigilants. Dans notre domaine les dates ont une très haute importance. Et on est souvent confronté à un conflit entre la volonté de bien faire et le souhait de laisser en l'état.

Pour certaines œuvres contemporaines, néanmoins, le remplacement des pièces s'avère nécessaire. Par exemple qu'en est-il des œuvres de Nam Jun Paik ? Que se passe-t-il quand une des télévisions qui les compose tombe en panne ?

C'est une question qui m'a énormément intéressé, notamment parce qu'au début des années quatre-vingt-dix j'étais très proche de Nam Jun Paik, et que j'avais même imaginé un bureau et des services qui permettraient de remédier à ces problèmes.

Effectivement quand, dans une œuvre de Paik, une télévision tombe en panne on ne peut pas aller chez Darty pour la remplacer. Dans l'idéal il faudrait des stocks d'anciennes télévisions. C'est la même chose avec les pièces de Dan Flavin. Que fait-on lorsqu'un des néons s'arrête ? On le remplace. Or, tout le problème, c'est de trouver le bon néon, le bon modèle, c'est-à-dire un néon des années soixante-dix. Avec le temps, de tels néons vont finir par ne plus être disponibles. Dans l'idéal il faudrait un stock de ces néons. C'est le seul moyen, en un sens, de conserver non seulement l'esprit d'origine mais aussi peut-être l'aspect d'origine, les couleurs d'origine, etc.

Nam Jun Paik savait que les éléments qu'il utilisait allaient forcément tomber en panne. Il savait que les techniques allaient évoluer également. Il en était tout à fait conscient. Pour de telles œuvres, on trouve des gens qui ont travaillé

avec ces artistes et qui interviennent pour restaurer et remplacer les objets « périssables ». Mais plus on avance dans le temps, plus cela va être compliqué.

Dans le cas de Paik, dans certaines de ses œuvres, il a utilisé des magnétoscopes. Si, aujourd'hui, on les remplace par des lecteurs DVD cela ne modifie pas vraiment l'œuvre. Ni son aspect général ni son esprit finalement. Ce qui importe davantage, c'est que les images projetées restent les mêmes. Ce qui compte, c'est que le contenu de la vidéo reste, lui, inchangé et pas tellement le support.

Mais alors, est-ce que cela ne signifie pas que les œuvres d'art ont plusieurs temps, plusieurs dates ?

On touche là précisément à la différence que l'on peut percevoir entre par exemple le théâtre ou la musique classique et l'art plastique. Une œuvre d'art plastique une fois réalisée reste (y compris sous la forme de témoignages ou de photographies dans le cas de performances). On ne va pas la refaire. En ce sens très matériel, elle reste figée. Après, ce qui peut se produire c'est qu'on la remplace dans d'autres contextes qui modifieront, de ce fait, le regard que l'on portera sur elle. Bref, on peut la découvrir et la redécouvrir constamment de manière différente. Dans ce cas, la question de la datation entre peu en ligne de compte. C'est la manière de voir l'œuvre qui compte, la manière de la montrer et de la mettre en valeur.

En revanche, une œuvre datée de 1925, reste et restera toujours de 1925. La question de la datation se pose différemment. Par exemple, un Raymond Hains de 1962, ce n'est pas la même chose qu'un Raymond Hains de 1978. Dans les deux cas il peut s'agir d'affiches lacérées, mais il se trouve que pour un amateur, ce n'est pas la même chose. L'amateur aime partager le moment où tout a commencé. Donc, géné-

elle rend plus aisée l'étude scientifique de l'utilisation des technologies dans la musique récente.

Reste la question essentielle du rendu sonore de l'œuvre, qui en induit d'autres : quels sont les rapports sonores nécessaires entre la partie acoustique et la partie électronique ? Est-ce que la partition doit être accompagnée d'exemples sonores pour donner une idée plus juste de la manière dont l'œuvre doit sonner ? La mémoire et la transmission de la musique traditionnelle reposent à la fois sur une tradition écrite (à travers la partition) et sur une tradition orale (à travers l'enseignement). La tradition orale des musiques mixtes (œuvres pour instruments et électronique) – s'il n'est pas trop prématuré de parler ici de tradition – doit être complétée par les moyens audiovisuels disponibles aujourd'hui. Dans cet esprit, le département Médiations recherche/création mène trois projets documentaires : Brahms* (base de données en ligne sur les compositeurs de musique contemporaine), Répertoire (qui fournit des présentations et analyses de certaines œuvres « clefs » créées à l'Ircam), et Mustica (qui rend accessible les technologies et informations nécessaires pour l'exécution de ces œuvres).

* Consultable sur <http://brahms.ircam.fr>

HIROSHI SUGIMOTO, VLADIMIR ILYICH LENIN, 1999
GELATIN SILVER PRINT
149,2 X 119,4 CM
PRIVATE COLLECTION

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Andrew Gerzso

Entré à l'Ircam en 1977 comme chercheur, il y occupe successivement des postes de direction. Créateur du Pôle Spectacle, il dirige depuis 2006 le département Médiations recherche/création où il coordonne l'interaction entre le secteur artistique et scientifique de l'Ircam. Il a publié des articles sur la musique informatique dans *La Recherche*, *Pour la Science*, *Scientific American* et *Leonardo*. Depuis 1980, il collabore avec Pierre Boulez à l'Ircam [réalisation électroacoustique de *Répons*, 1981 ; *Dialogue de l'ombre double*, 1985 ; *...explosante-fixe...*, 1991 ; *Anthème II*, 1997] et au Collège de France jusqu'en 1995. Les enregistrements chez Deutsche Grammophon de *...explosante-fixe...* et de *Répons* ont reçu le prix Grammy aux États-Unis respectivement en 1996 et 1999.

ralement, il préférera l'œuvre du début des années soixante. Le cas de Hains est intéressant. D'abord parce qu'il n'a jamais cherché à reproduire ce qu'il avait fait. Mais aussi dans sa manière de procéder. Il avait récolté dans les années cinquante-soixante un stock considérable d'affiches arrachées ou de taules récupérées. Or, chez lui, ce qui est important ce n'est pas le moment où il prend ces éléments, mais le moment où il leur donne le statut d'œuvre : lorsqu'il appose sa signature et une date. Et c'est seulement au moment de la transmission, c'est-à-dire, du passage de l'œuvre à un tiers (achat, cadeau) que Hains signait et datait. Dans les années soixante tout cela était très clair. Par la suite, une fois passées les années historiques, il signait souvent 1965. Il ne faisait pas cela pour antidater l'œuvre, ni pour lui donner une plus grande valeur (une valeur « historique »), mais pour indiquer la date à laquelle il avait récolté l'œuvre. En datant 1965, il signifie deux choses en réalité. D'une part que l'œuvre ne date pas d'avant 1965, qu'elle n'appartient pas, précisément à la période « historique », et qu'elle est même probablement d'après 1965. D'autre part, il indique néanmoins qu'il a récolté l'œuvre vers 1965. Tout cela était entendu. Tout cela est connu. Il ne cherche pas à tricher. Chez d'autres artistes, c'est beaucoup plus trouble, beaucoup plus ambigu. C'est le cas de Rotella par exemple. Il lui est arrivé d'antidater une œuvre. D'indiquer 1958 alors même que la trame de l'affiche montrait que l'œuvre était bien plus récente. Il savait, en revanche, que dater son œuvre de 1958 lui donnerait une

On veut une part de cet art qui a formé notre perception et notre mémoire.

plus grande valeur sur le marché. C'est aussi une manière de se jouer de la naïveté du marché.

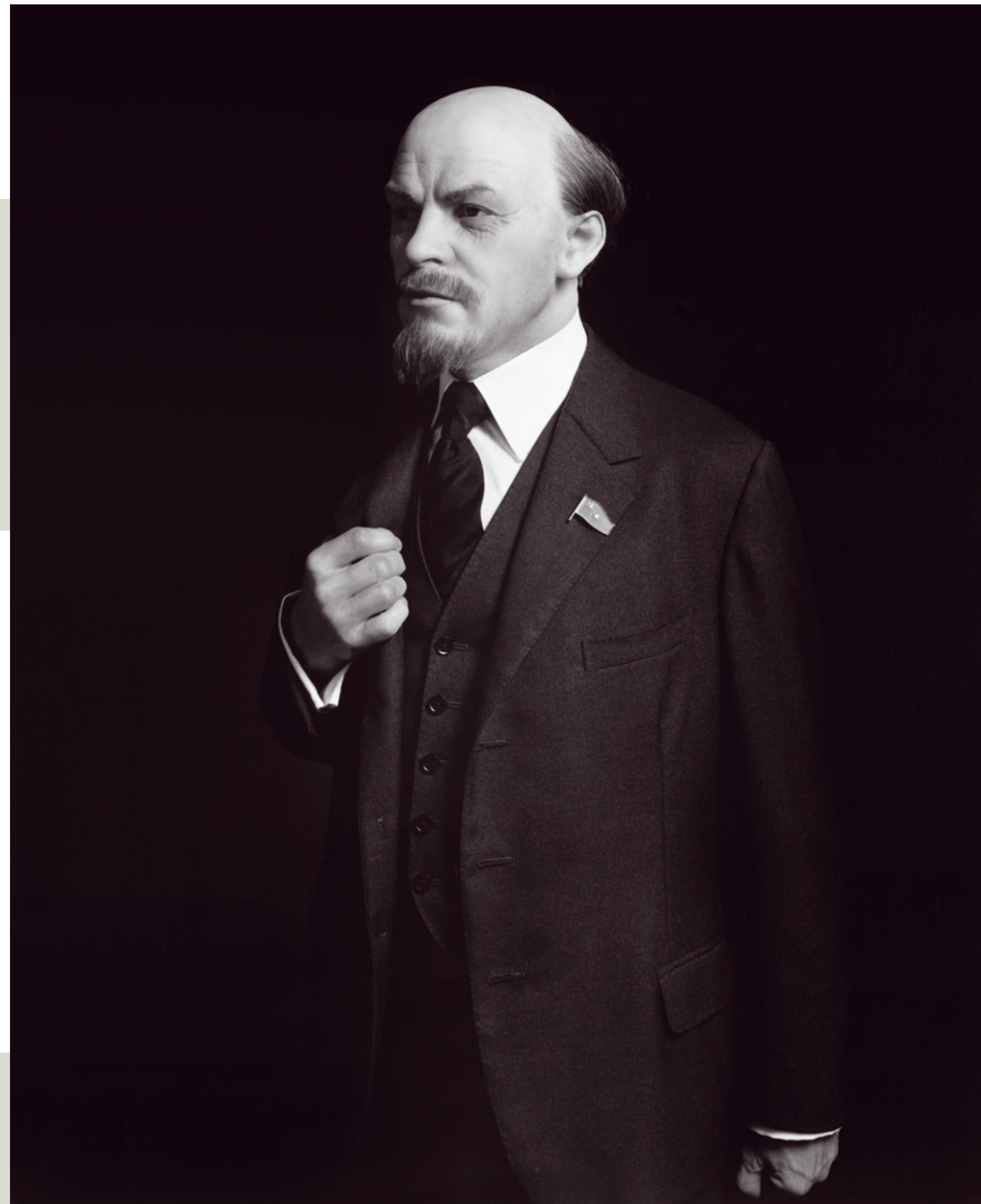
Le marché de l'art, et plus précisément de l'art contemporain, ne fonctionne-t-il que par rapport aux dates ?

Pas seulement. On est aussi confronté à des changements de goûts générationnels, avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'acheteurs. C'est d'ailleurs ce qui explique, en partie, le phénomène de l'art très contemporain. Ma génération a grandi dans les années cinquante, soixante, et c'est donc l'art des années soixante qui l'intéresse. On veut une part de cet art qui a formé notre perception et notre mémoire. Et là, les dates sont essentielles. On ne veut pas une œuvre des années quatre-vingt qui soit faite à la manière de celles des années soixante. On veut une œuvre authentique des années soixante. On veut posséder, se réapproprier authentiquement un peu de ces années-là. Pas seulement l'apparence de ces années. C'est très générationnel.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Martin Guesnet

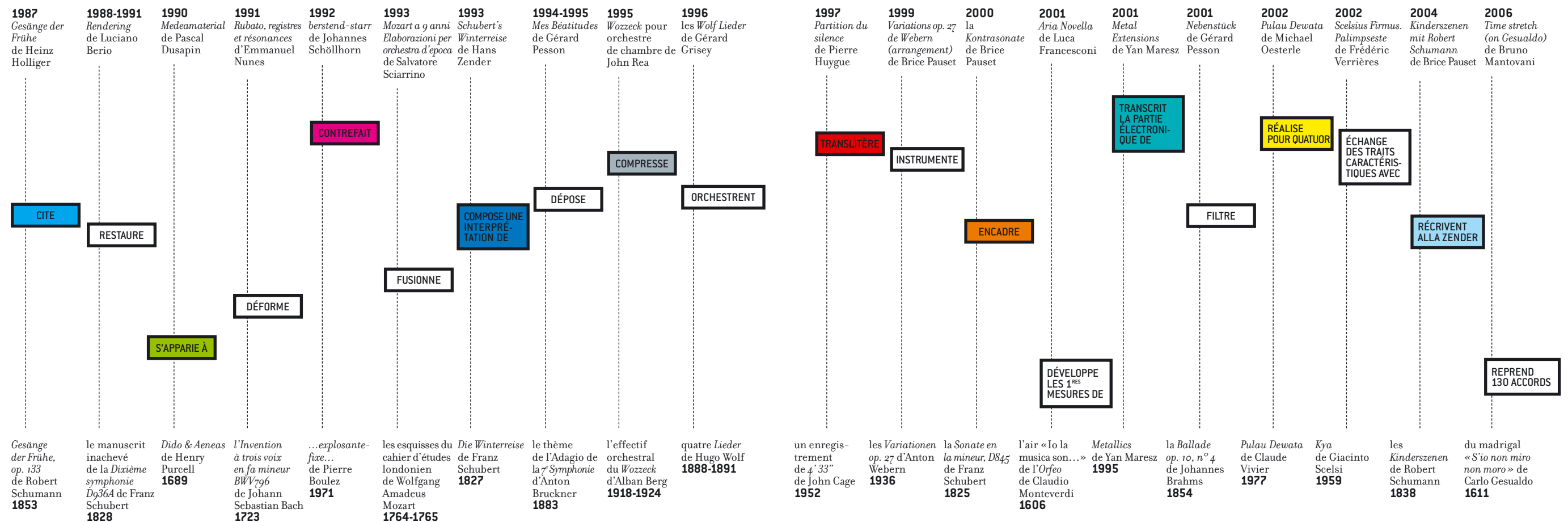
Directeur associé chez Artcurial. Spécialiste de l'art contemporain, il a d'abord été comédien en Allemagne. Il s'est ensuite consacré à l'art contemporain en dirigeant notamment la galerie Karsten Greve à Paris. Il s'attache à développer le marché de l'art contemporain.



CHRONOPHAGIES, UNE CHRONOLOGIE

Depuis qu'Igor Stravinsky s'est emparé de quelques pièces attribuées à Pergolèse pour en tirer son ballet *Pulcinella* en 1920, le droit des compositeurs à reprendre du matériau déjà composé avant eux est devenu un enjeu esthétique particulièrement sensible. Par Nicolas Donin

Mais il y a différentes façons plus ou moins possessives et plus ou moins conscientes de se saisir des œuvres du passé. Trois œuvres de l'an 1968, aux qualités fort dissemblables, le symbolisent durablement : *Sinfonia*, la grande fresque de Luciano Berio qui articule l'âge du structuralisme et celui de la postmodernité ; *Ludwig van* de Maurizio Kagel, qui définit un protocole de lecture/interprétation, partielle et partiale, de feuillets beethoveniens ; enfin, le recyclage obsessif du *Premier prélude du Clavier bien tempéré* dans *Credo* d'Arvo Pärt. Nous en recensons ici, quelques autres en nous limitant aux deux dernières décennies. L'accent est mis sur les relations d'œuvre à œuvre, moins que d'une œuvre à un style ou un corpus. Nous nous en tenons aux œuvres en notation musicale traditionnelle, laissant de côté le répertoire purement électroacoustique, tant la famille de la transcription situe l'ensemble de ces opérations du côté des techniques d'écriture, avec leur propre art de dater.



REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Nicolas Donin

Musicologue, responsable de l'équipe Analyse des pratiques musicales de l'Ircam, rattachée à l'Unité mixte de recherche du CNRS « Sciences et technologies de la musique et du son ». Ses recherches portent principalement, d'une part, sur l'histoire des pratiques d'analyse et d'écoute attentive de la musique depuis la fin du XIX^e siècle ; d'autre part, sur les pratiques musicales savantes contemporaines – en particulier la composition.

En somme, toutes ces opérations de lecture, d'écriture, de relecture et de réécriture, finissent par s'emanciper des usages traditionnels de la transcription, et définissent ainsi de nouveaux genres musicaux : le filtrage, la restauration, la translittération, l'encadrement (les anglophones parlent à ce sujet de *companion* pièces), l'interprétation composée... Reste à savoir si ces notions s'emanciperont à leur tour de leurs origines historicistes, en intégrant ou suscitant les pratiques compositionnelles de demain.

HIROSHI SUGIMOTO, DIANA, PRINCESS OF WALES, 1999
 GELATIN SILVER PRINT
 149.2 X 119.4 CM
 PRIVATE COLLECTION



Une pure coïncidence ?

Joyce Hatto et les Mazurkas de Chopin Joyce Hatto est cette pianiste britannique qui s'est fait connaître sur le tard par une série d'enregistrements discographiques hors du commun. Après sa mort en 2006, au sommet de sa gloire, le magazine *Gramophone* a révélé en février 2007 la supercherie : sa discographie était presque entièrement composée d'enregistrements préexistants.

On lira ci-dessous un extrait d'un des textes qui ont contribué à saisir le dénouement de l'affaire. Il fut rédigé au début de l'année 2007, peu avant que le producteur des disques dû avouer publiquement le plagiat.

Nicholas Cook et Craig Sapp Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu

La biographie de Joyce Hatto est l'une des plus édifiantes de l'histoire de la musique de ces dernières décennies. Née en 1928, elle s'est acquis, dans les années 1950 et 1960, une réputation de pianiste de concert et de studio, spécialisée dans la musique britannique du XX^e siècle, ainsi que dans les répertoires de Liszt et de Chopin. Mais, en 1970, elle apprend qu'elle est victime d'un cancer et quitte les salles de concert à la fin de la décennie. Pendant les vingt années qui suivent, on n'entend guère parler d'elle. Pourtant, sa carrière connaît un final extraordinaire, avec une avalanche d'enregistrements comprenant un grand nombre d'œuvres majeures du répertoire pianistique, de Scarlatti à Messiaen. Le site Internet Presto Classical dénombre actuellement cent quatre CD, diffusés par le label Concert Artist/Fidelio qui appartient à William Barrington-Coupe, mari de Joyce Hatto et son producteur méconnu, selon Ates Orga. La plupart de ces disques sont édités depuis 2003, mais les enregistrements vont de 1989, pour les plus anciens, à la veille de sa mort en juin 2006, à l'âge de 77 ans. L'accueil critique est variable, comme toujours avec la critique. Pour sa part, Richard Dyer a exprimé, dans les colonnes du quotidien américain *Boston Globe* en 2005, l'opinion d'un grand nombre de mélomanes en la qualifiant de « plus grande pianiste vivante dont presque personne n'a jamais entendu parler. »

À propos de la période antérieure à la maladie de la pianiste, Orga déclare que « la Joyce de cette époque ne donne qu'une faible idée du déferlement, de la renaissance semblable à celle du phénix qui allaient se produire vingt, trente années plus tard. » Les enregistrements réalisés par Joyce Hatto frappent par le contraste entre les très sérieuses difficultés de sa vie quotidienne et l'ampleur de sa production. Selon la notice nécrologique rédigée par Dyer, « Mlle Hatto avait subi cinq interventions chirurgicales lourdes et, durant les dix dernières années de son existence, dut être hospitalisée plusieurs jours par semaine toutes les sept semaines, soit soixante-huit hospitalisations en tout ». (Il ajoute qu'avec les enregistrements effectués, il y a de quoi éditer cinquante nouveaux CD.) On n'est donc pas surpris

que le site MusicWeb d'Ates Orga évoque « l'énergie surhumaine » de Joyce Hatto, ainsi que ses séances d'enregistrement marathon (« s'il faut en croire les rapports d'enregistrement », précise-t-il), « exploit impossible, selon les nombreux cyniques ». Rendant compte des études de Liszt et de Chopin-Godowsky dans *Gramophone*, Bryce Morrison parle également « de ces légions de saints Thomas » qui « peuvent se demander comment Joyce Hatto a pu parvenir à une pure maîtrise de son art et à un tel sens de la musique, alors qu'elle vivait la tragédie de la maladie. Mais, à coup sûr, d'autres sauront rendre hommage au triomphe impressionnant de l'esprit sur la matière, à la nature indomptable de l'esprit humain. »

Morrison fait ici allusivement référence à une controverse née de l'article de Jeremy Nicholas, intitulé « Piano Dreams » et paru dans le numéro de mars 2006 de la même revue. Un certain nombre de lecteurs avaient exprimé leurs doutes quant à différents aspects de cette histoire, notamment la réalité de la maladie de la pianiste ou même le fait que les enregistrements soient bien d'elle. En juillet 2006, Nicholas somma les sceptiques d'étayer leurs accusations par des preuves matérielles « recevables par un tribunal ». Il n'y eut pas preneur, mais la rumeur ne cessa pas pour autant. Elle fut même relancée, au point qu'un participant à un forum de discussions la considéra comme « l'une des rumeurs les plus étranges qu'ait connue notre forum » (voir « Hatto Hoax ? », sur rec.music.classical.recordings). En effet, en janvier 2007, l'un des membres de ce forum commenta ainsi certains CD de Hatto qu'il vient d'acquérir : « J'ai remarqué une chose étrange : il est impossible que l'interprète des sonates de Mozart soit celle ou celui qui joue Prokofiev ou encore Albeniz. J'ai la nette impression d'être victime d'un canular. Suis-je le seul à avoir cette impression ? »

Au Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), nos recherches actuelles portent, entre autres, sur les enregistrements des *Mazurkas* de Chopin. Nous avons réuni à ce jour plus de mille cinq cents enregistrements des mazurkas, dont près de trente ensembles

complets, l'objectif de ce projet étant de concevoir des méthodes informatiques de collecte et d'analyse de données musicalement importantes à partir de ces enregistrements. Nous nous intéressons plus particulièrement au tempo et aux données de nature dynamique. Grâce à ces informations, nous espérons aboutir à des conclusions concernant, par exemple, la mise en évidence de tendances, au fil de l'histoire, dans l'interprétation des œuvres de Chopin, ainsi que l'identification de styles nationaux d'interprétation. Mais, comme nous allons le voir, les techniques que nous avons mises au point peuvent permettre de tirer d'autres types de leçons.

Nous avons très souvent recours à différentes formes de visualisation, parmi lesquelles ce que nous appelons les « images temporelles » (*timescapes*). Comme le nom l'indique, il s'agit d'informations sur le tempo et, en particulier, sur la durée de chacun des temps de l'interprétation; ces informations permettent de montrer les endroits d'un enregistrement dans lesquels le rubato d'un pianiste ressemble le plus à celui d'un autre pianiste. Avantage notable, elles permettent de comparer les *tempi* relatifs, c'est-à-dire l'existence de rapports qui, autrement, seraient occultés par le fait qu'un enregistrement est globalement plus rapide ou plus lent qu'un autre. (Généralement, c'est le tempo relatif, et non le tempo absolu, qui compte le plus

pour caractériser le style pianistique.) LA FIGURE 1 en donne un exemple significatif avec l'enregistrement de la *Mazurka op. 68 n°3* par Arthur Rubinstein en 1939. Les couleurs indiquent à quel autre enregistrement celui de Rubinstein ressemble le plus à chaque stade de l'œuvre (chaque enregistrement est représenté par une couleur différente). L'axe horizontal représente la durée musicale, du début à la fin de l'œuvre, tandis que l'axe vertical montre à quel point les similitudes persistent dans la structure supérieure de l'œuvre. LA FIGURE 1 montre que, dans l'ensemble, le premier tiers, approximativement, de l'enregistrement de 1939 est très semblable à l'enregistrement de 1966 par le même pianiste (représenté par la grande zone orangée). Mais, ensuite, il est plus proche de la moyenne générale de tous les enregistrements pour lesquels nous disposons de données (en noir).

LA FIGURE 1 est caractéristique des rapports mutuels qu'entretiennent différents enregistrements; c'est précisément ce que nous attendons des images temporelles. Habituellement, les reproductions d'un même enregistrement destinées à différentes éditions ou rééditions ne suscitent pas la moindre surprise. Pourtant, l'image très semblable de LA FIGURE 2 nous a stupéfiés. Elle représente l'enregistrement de l'*opus 68 n°3* réalisé par Joyce Hatto, présent sur le coffret Chopin: *The Mazurkas*, édité en 2006

par Concert Artist/Fidelio (CACD 20012). Selon le livret qui accompagne ce coffret, ces œuvres ont été enregistrées aux studios Concert Artist de Cambridge le 27 avril 1997 et le 19 mars 2004, bien que cette seconde date soit remplacée par « décembre 2005 » sur la boîte du coffret. Le site Internet de Concert Artist précise que cet enregistrement a été « révisé par Joyce Hatto peu avant sa mort » et « entièrement remixé ». Mais tout cela demeure fort déconcertant, car LA FIGURE 2 montre que cet enregistrement de l'*opus 68 n°3* ne diffère pratiquement pas de celui figurant sur un enregistrement du commerce, attribué à Eugen Indjic. Or, l'*opus 68 n°3* n'est pas le seul à mettre en évidence cette similitude apparente.



Les images temporelles sont un moyen parmi d'autres d'exprimer les rapports existants entre les *tempi* de différentes interprétations enregistrées. On peut également avoir recours à la corrélation statistique (Pearson), dans laquelle 1 représente la similitude parfaite et 0 l'absence de tout rapport. Le tableau ci-dessous met en évidence les corrélations entre l'*opus 17 n°4* et l'*opus 68 n°3*; il compare les rapports entre les enregistrements de Hatto et d'Indjic avec les rapports entre différents enregistrements d'un même interprète (Rubinstein 1939 et 1966) et les enregistrements de pianistes différents (Indjic et Rubinstein 1939).

Op. 17 n° 4	
Hatto/Indjic	0,996
Rubinstein 1939/1966	0,799
Indjic/Rubinstein 1939	0,616
Moyenne de tous les enregistrements	0,641
Op. 68 n° 3	
Hatto/Indjic	0,996
Miodowicz [deux rééditions]	0,993
Rubinstein 1939/1966	0,773
Indjic/Rubinstein 1939	0,664
Moyenne de tous les enregistrements	0,782

L'indice 0,996 désignant les enregistrements de l'*opus 68 n°3* réalisés par Hatto et Indjic, contre l'indice 0,993 désignant les deux rééditions du même enregistrement de Miodowicz, montre que les enregistrements de l'*opus 17 n°4* de Hatto et d'Indjic se ressemblent tout autant que les deux rééditions de l'interprétation de Miodowicz (si les chiffres n'atteignent pas 1,00, c'est en raison d'imprécisions dans la captation des données). Même chose pour le coffret des *Mazurkas*. Les enregistrements Hatto et Indjic contiennent tous les deux les cinquante-sept mazurkas; pourtant, cela n'est pas immédiatement évident, car les œuvres sans numéro d'opus apparaissent en divers endroits et l'*opus 41 n°1* figure deux fois dans le coffret Hatto. En outre, les durées des plages varient légèrement. Ceci est dû en partie à la présence de silences plus ou moins longs en début et fin de plages, mais également en raison de vitesses légèrement différentes. Pour l'*opus 17 n°4*, la version Hatto est plus lente d'environ 0,7 %, tandis que l'*opus 68 n°3* est plus lent de 2,8 %, alors qu'elle est plus rapide de 1,2 % dans la *Mazurka op. 24 n°2*. (Bien qu'elles reposent sur le tempo relatif, nos images temporelles révèlent les similitudes existant entre différents enregistrements malgré ces changements.) Néanmoins, même si l'on tient compte des changements de tempo, la corrélation existante pour l'ensemble des durées des plages est bien plus étroite pour les enregistrements Hatto et Indjic que pour d'autres enregistrements.

Ce que nous avons mis en évidence ce sont les similitudes existant entre les enregistrements CACD 20012 et Calliope 3321, ce qui, à notre avis, démontre avec une certitude quasi totale qu'en dépit de l'emballage, il s'agit dans les deux cas de la même interprétation (ou du même ensemble d'interprétations). Nous n'avons aucune idée des raisons de cet état de fait. Néanmoins, ceux qui en ont le pouvoir seraient fort bien inspirés de clarifier la situation. Dans la notice nécrologique qu'il a fait paraître dans *The Independent*, Ates Orga rapporte l'opinion du pianiste américain Ivan Davis, élève d'Horowitz, selon laquelle Hatto « bénéficiera d'un accueil posthume extraordinaire ». En l'absence de toute clarification, il est à craindre que l'incertitude qui plane sur la nature et l'ampleur de l'héritage enregistré de Joyce Hatto ne salisse la réputation d'une musicienne remarquable. Sa carrière édifiaante connaîtrait alors une bien triste fin.

Retrouvez l'intégralité du texte sur <http://etincelle.ircam.fr>

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Nicholas Cook

Professeur à l'Université Royal Holloway (Londres). Il est directeur du Centre d'histoire et d'analyse de la musique enregistrée (CHARM) qu'il y a fondé en 2004. Il est l'auteur d'une dizaine d'ouvrages qui ont accompagné les débats musicologiques anglo-saxons contemporains. En langue française on peut lire : *Musique, une très brève introduction* (Paris, Allia, 2006).

Craig Sapp

Chercheur postdoctoral au CHARM, Royal Holloway. Musicien, il a récemment soutenu sa thèse de doctorat sur la détection automatique et la visualisation de structures harmoniques.

Télérama
PARTENAIRE DE VOTRE ÉVÉNEMENT
PARTENAIRE DE VOTRE ÉMOTION

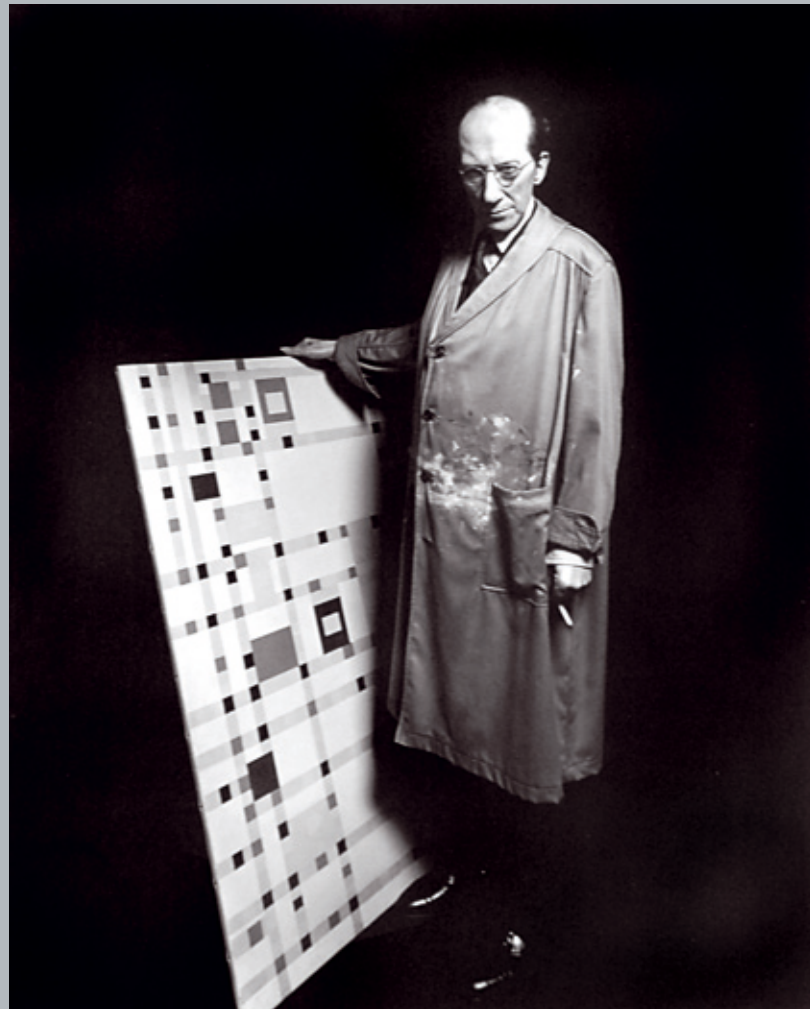
La télé, le cinéma, la radio, le théâtre,
 la musique, la danse, l'art...
 Retrouvez toute l'actualité culturelle
 chaque mercredi dans Télérama.

www.telerama.fr

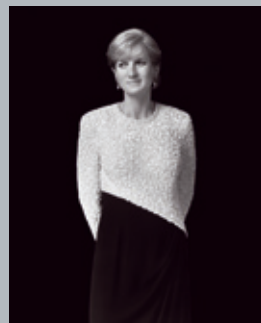
Hiroshi Sugimoto

Né en 1948, Hiroshi Sugimoto est un photographe japonais majeur.

Son œuvre, réputée pour son excellence technique, est toujours d'un grand raffinement où perce un regard poétique. Ses séries photographiques ont exploré la problématique du temps, qu'il soit le temps vécu ou le temps historique. Nous avons choisi de présenter dans ce numéro de *L'Étincelle* trois photographies de sa série de portraits historiques (débutée en 1998), réalisées à partir de figures de cire, et dans lesquelles le photographe se confronte à la technique des portraits élaborés par les peintres depuis Holbein. Dans la quatrième œuvre présentée, *The Music Lesson*, Sugimoto re-joue le célèbre tableau de Vermeer, en adoptant exactement le point de vue qui avait été celui du peintre. Un face à face historique autant qu'une réflexion sur la construction de nos représentations.



HIROSHI SUGIMOTO
PIET MONDRIAN, 1999
GELATIN SILVER PRINT
149,2 X 119,4 CM
PRIVATE COLLECTION



Remontée, remontage (du temps)

Dans ce texte inédit qui nous offre un aperçu de ses derniers travaux, le philosophe Georges Didi-Huberman poursuit ses investigations sur le temps (et l'image) en endossant le regard porté par Walter Benjamin sur l'histoire. Par Georges Didi-Huberman

On n'expose — poétiquement, visuellement, musicalement ou philosophiquement — la politique qu'à montrer les conflits, les paradoxes, les chocs réciproques dont toute histoire est tissée. C'est pourquoi le montage apparaît comme la procédure par excellence de cette exposition : les choses n'y apparaissent qu'à prendre position, elles ne s'y montrent qu'à se démonter d'abord, comme on parle de la violence d'une tempête « démontée », vague contre vague, ou comme on parle d'une horloge « démontée », c'est-à-dire analysée, explorée, donc éparpillée par la fureur de savoir mise en œuvre par quelque philosophe ou enfant baudelairien¹. Le montage serait aux formes ce que la politique est aux actes : il y faut ensemble ces deux significations du démontage que sont l'excès des énergies et la stratégie des places, la folie de transgression et la sagesse de position. Walter Benjamin n'a, me semble-t-il, jamais cessé de penser côte à côte ces deux aspects du montage comme de l'action politique. D'une part, il conseille à Brecht de s'initier au jeu de go parce que, dit-il, ce jeu confère aux seules positions — et non à la force plus ou moins grande de chaque pièce, comme aux échecs — leur « juste fonction stratégique »². D'autre part, il voit dans le théâtre épique la promesse de quelque chose comme une transgression généralisée, l'art de faire sortir toute chose hors de sa place habituelle et, par ce fait même, l'art de « fai[re] jaillir haut l'existence hors du lit du temps », comme la vague d'une tempête ou le tourbillon dans un fleuve.

Cette image du tourbillon est familière au lecteur de Walter Benjamin. L'année même, 1928, où il publiait son grand roman théorique de la modernité — je veux parler de *Sens unique*, bien sûr —, Benjamin rendait public son exposé philosophique de l'origine (*Ursprung*) qu'est la « préface épistémologique » à son grand livre sur le drame baroque allemand. Il y parlait, justement, du « style philosophique » en histoire comme d'un « art du discontinu, par opposition à la chaîne des déductions »³ généralement sollicitée par les historiens comme garde-fou contre l'essentielle surdetermination du devenir. Il y revendiquait un usage de l'idée comme configuration et non comme concept, loi ou thèse univoques : « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. Cela veut d'abord dire ceci : elles n'en sont ni le concept ni la loi.⁴ » Par conséquent, elles ne prennent sens que de leurs positions respectives, façon de

dire qu'elles ne relèvent ni de l'universalité ni de la raison classificatoire⁵, mais bien de leur place affirmée dans un montage donné.

Le montage n'est donc pas, selon Benjamin — et à la différence de ce que donne à penser Ernst Bloch, par exemple —, l'apanage stylistique ou la méthode exclusive de notre modernité. Il procède, plus généralement, de toute manière philosophique de remonter l'histoire, qu'il s'agisse d'une « remontée » vers l'origine (comme dans le cas du drame baroque allemand) ou d'un « remontage » du contemporain (comme dans le cas de *Sens unique*). Manière « philosophique » : autre façon de nommer ici la dialectique. Car dialectique et montage sont indissociables dans cette déconstruction de l'historicisme. La dialectique, affirme Benjamin, est le « témoin de l'origine » en ce que tout événement historique considéré au-delà de la simple chronologie exige d'être connu « dans une double optique [...], d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert » ; façon de démonter chaque moment de l'histoire en remontant, hors des « faits constatés », vers ce qui « touche à leur pré- et post-histoire.⁶ »

Or, ce double mouvement crée intervalles et discontinuités, en sorte que la connaissance historique — cette « histoire philosophique considérée comme science de l'origine », dont Benjamin se réclame alors — devient un véritable montage temporel, « la forme qui fait procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution » ou des moments dont on n'a pas encore perçu la secrète parenté, le « parcours virtuel »⁷. Il n'y a donc de « remontée » historique que par « remontage » d'éléments préalablement dissociés de leur place habituelle. Façon de dire qu'on ne construira un savoir historique philosophiquement digne de ce nom qu'à exposer, outre les récits et les flux, outre les singularités événementielles, les hétérochronies (employons ce mot si

¹. Cf. C. Baudelaire, « Morale du joujou » [1853], *Œuvres complètes*, I, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 587.

². W. Benjamin, « Lettres à Brecht » [1931-1938], trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique Éditions, p. 155 [lettre du 21 mai 1934].

³. Id., *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. S. Müller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 29.

⁴. *Ibid.*, p. 31.

⁵. *Ibid.*, p. 35.

⁶. *Ibid.*, p. 44.

⁷. *Ibid.*, p. 45.

nous voulons souligner leur effet d'hétérogénéité) ou les anachronies (employons ce mot si nous voulons souligner leur effet d'anamnèse) des éléments qui composent chaque moment de l'histoire.

Montage et anachronie caractérisent bien le gestus philosophique de Benjamin en sa totalité. Il n'y a pas lieu d'opposer un Benjamin « moderniste » pratiquant le montage dans ses textes comme Raoul Hausmann le faisait dans ses images, et un Benjamin « passéiste » cherchant origines et survivances dans le drame baroque comme Aby Warburg le faisait dans la peinture renaissance. La valeur renversante du regard porté par Benjamin sur l'historicité en général serait de se tenir constamment sur le seuil du présent, afin de « libérer l'instant présent du cycle destructeur de la répétition et [de] tirer de la discontinuité des temps les chances d'un retournement », comme l'a bien résumé Guy Petitdemange¹⁸. Théologiquement parlant — puisque Benjamin parlait aussi ce langage —, cela signifie qu'il n'y a pas de rédemption future sans l'exégèse des textes les plus anciens, pas de messianisme possible sans pensée, sans repensée des fondations. Psychologiquement parlant, cela signifie qu'il n'y a pas de désir sans travail de la mémoire, pas de futur sans reconfiguration du passé. Politiquement parlant, cela signifie qu'il n'y a pas de force révolutionnaire sans remontages des lieux généalogiques, sans ruptures et retissages des liens de filiation, sans réexpositions de toute l'histoire antérieure. Voilà pourquoi l'élément le plus « avant-gardiste », chez Benjamin, ne va jamais sans l'anachronisme de sa jonction avec quelque chose comme une « archéologie »¹⁹. A condition, bien sûr, de ne pas réduire la modernité à un pur et simple oubli de l'histoire. A condition de ne pas réduire l'archéologie à un pur et simple amour des décombres. « La doctrine des décombres produits par l'époque, écrit Benjamin en 1930, est à compléter par une doctrine du processus de démontage qui est l'affaire du critique »²⁰.

Bien que Walter Benjamin n'ait pas unilatéralement apprécié les thèses d'Ernst Bloch dans *Héritage de ce temps*, on peut aujourd'hui constater une convergence générale de leurs points de vue sur les rapports entre position et transgression, montage et anachronisme. Bloch voyait dans le montage le symptôme historique d'une « cohérence effondrée » du monde bourgeois livré au « procédé d'interruption » caractéristique des avant-gardes révolutionnaires, où le nom de Brecht, d'ailleurs, apparaît aussitôt :

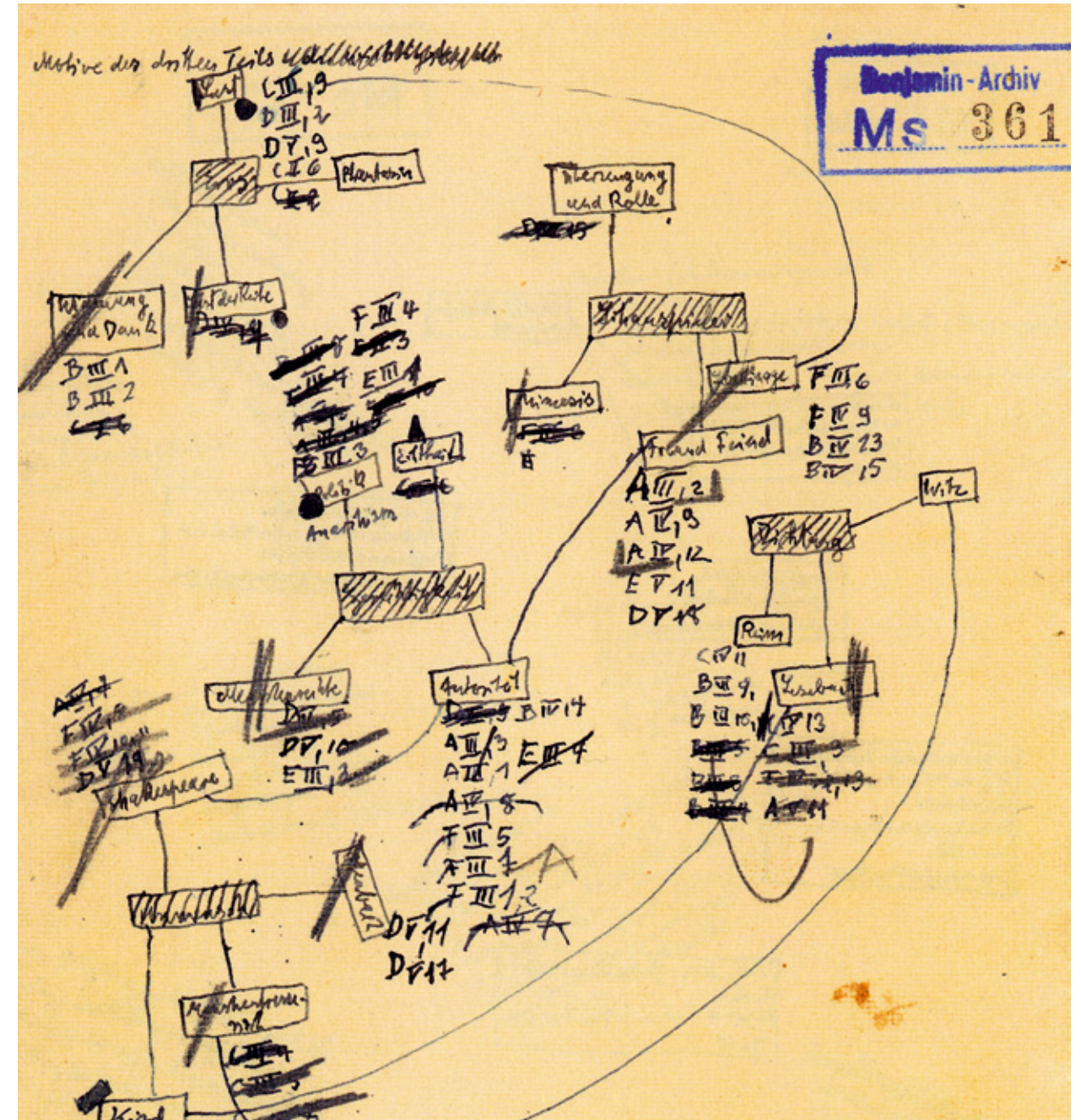
« [...] le montage arrache à la cohérence effondrée et aux multiples relativismes du temps des parties qu'il réunit en figures nouvelles. Ce procédé n'est souvent que décoratif, mais c'est souvent déjà une expérimentation involontaire, ou, quand il est utilisé sciemment, comme chez Brecht, c'est un procédé d'interruption, qui permet ainsi à des parties fort éloignées auparavant de se recouper. Ici, grande est la richesse d'une époque à l'agonie, d'une étonnante époque de confusion où le soir et le matin se mêlent dans les années vingt. Cela va des rencontres à peine ébauchées du regard et de l'image jusqu'à Proust, Joyce, Brecht et au-delà. C'est une époque kaléidoscopique (*eine kaleidoskopische Zeit*), une "revue" »²¹.

« Richesse d'une époque à l'agonie » : comme Aloïs Riegl l'avait compris pour l'Antiquité tardive et comme Walter Benjamin l'avait compris pour le maniérisme et le baroque, Ernst Bloch renonce aux téléologies de la valeur historique. Il n'y a pas plus de « décadence » que de « progrès » en histoire : il n'y a que des hétérochronies ou des anachronismes de processus à directions et à vitesses multiples. « Le Nouveau vient selon des voies particulièrement complexes », écrit Bloch²². Or, cette complexité, il la nomme « non-contemporanéité », façon de dire « anachronisme ». « Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. [...] Ils portent au contraire avec eux un passé qui s'immisce [...] un passé qui n'a pas été remis à jour »²³. Le montage — avec son « catalogue de choses écartées, de ces contenus qui ne trouvent pas de place dans le système de concepts masculin, bourgeois, religieux »²⁴ — serait alors le moyen par excellence de rendre dialectique, c'est-à-dire politiquement féconde, une telle non-contemporanéité²⁵.

Le montage est une exposition d'anachronies en cela même qu'il procède comme une explosion de la chronologie. Le montage tranche dans les choses habituellement réunies et connecte les choses habituellement séparées. Il crée donc une secousse et un mouvement : « La secousse. Nous sommes hors de nous. Le regard vacille et, avec lui, ce qu'il fixait. Les choses extérieures ne sont plus familières, elles se déplacent. Quelque chose là est devenu trop léger, qui va et vient »²⁶. L'explosion ayant eu lieu, c'est un monde de poussière — lambeaux, fragments, résidus — qui, alors, nous environne. Mais « la poussière que soulève l'explosion du non-contemporain est plus dialectique que celle de la distraction : elle est elle-même explosible »²⁷, façon de dire qu'elle offre désormais un matériau, fort subtil au demeurant, pour les mouvements historiques, les révolutions à venir. Pourquoi le matériau issu du montage nous apparaît à ce point subtil, volatil ? Parce qu'il a été détaché de son espace normal, parce qu'il ne cesse de courir, de migrer d'une temporalité à l'autre. Voilà pourquoi le montage relève fondamentalement de ce savoir des survivances et des symptômes dont Aby Warburg affirmait qu'il ressemble à quelque chose comme une « histoire de fantômes pour grandes personnes »²⁸ (*Gespensergeschichte ff[ür] ganz Erwachsene*). Une histoire mélancolique et subtile, endeillée comme un vent de cendres. Une histoire joyeuse et agencée, enjouée comme une horloge que l'on démonte²⁹.

¹⁸ G. Petitdemange, « Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin », *Recherches de science religieuse*, LXXIII, 1985, n° 3, p. 322 (résumé) et 381-400.
¹⁹ Cf. notamment M. Sagnol, « Walter Benjamin entre une théorie de l'avant-garde et une archéologie de la modernité », *Weimar ou l'explosion de la modernité*, dir. G. Raulet, Paris, Anthropos, 1984, p. 241-254.
²⁰ W. Benjamin, *Fragments philosophiques*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 215.
²¹ E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 9.
²² *Ibid.*, p. 7.
²³ *Ibid.*, p. 95 et 107.
²⁴ *Ibid.*, p. 363.
²⁵ *Ibid.*, p. 95-153.
²⁶ *Ibid.*, p. 191.
²⁷ *Ibid.*, p. 187.
²⁸ A. Warburg, « Mnemosyne » *Grundbegriffe*, II (1928-1929), Londres, Warburg Institute Archive, III, 102-4, p. 3. Cf. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
²⁹ Extrait d'un travail en cours sur la « lisibilité » de l'histoire, la connaissance par les montages et l'imagination politique, intitulé *Quand les images prennent position*.

WALTER BENJAMIN. PLAN-MONTAGE (DISPOSITIONS-SKIZZE) DE L'ESSAI SUR KARL KRAUS, 1930. SIGN. MS 361 ; WALTER BENJAMIN ARCHIV, AKADEMIE DER KUNSTE, BERLIN, © HAMBURGER STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG VON WISSENSCHAFT UND KULTUR.



REPÈRES BIOGRAPHIQUES



Georges Didi-Huberman
 Philosophe et historien de l'art. Il enseigne à l'EHESS. **DERNIÈRES PUBLICATIONS** // *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001 / *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, 2001 / *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002 / *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, 2002 / *Images malgré tout*, Minuit, 2003 / *Mouvements de l'air*. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides, avec Laurent Mannoni, Gallimard - Réunion des musées nationaux, 2004 / *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Minuit, 2005.

Palimpseste musical

Rencontre avec Georges Aperghis

Alors qu'il termine sa dernière composition, *Dans le mur*, qui sera jouée pour la première fois le 27 mars 2008 à l'Auditorium du Musée d'Orsay, Georges Aperghis nous dévoile en avant-première de l'œuvre un face-à-face fertile entre Histoire et Création. Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux

Comment le projet de votre nouvelle œuvre *Dans le mur* vous est-il venu ? Comment l'avez-vous imaginé ? Et pourquoi *Dans le mur* ?

Ma première idée est venue de ce que je regardais les gens qui taguent sur les murs, qui écrivent et inventent une espèce d'écriture imaginaire. Je me suis interrogé. Pourquoi font-ils cela ? Quel est leur besoin ? Qu'essayent-ils de faire ? Est-ce une façon d'envelopper les murs dans leur propre vie ? De se les approprier ? Ou est-ce une façon de les neutraliser ? De les rendre neutres parce que l'on a écrit dessus ? De faire en sorte qu'ils ne soient plus vierges en y ajoutant des figures écrites ? Ce sont ces premières questions qui m'ont intéressé et interpellé. J'ai voulu essayer de me mettre à la place de ces gens qui, en un sens, sont très agressifs, mais avec un sens du beau, avec une certaine volonté esthétique. Ils ne font pas n'importe quoi. Je me suis dit, que ce serait bien de construire un mur musical, donc l'équivalent musical d'une surface, à l'intérieur de laquelle bougent des sons. Je voulais également qu'on

ait l'impression que cette surface, ce mur, n'est pas d'aujourd'hui. Certes, c'est avec l'électronique que je l'ai fabriqué, mais en me fondant sur une base de piano de sorte qu'il sonne comme un mur d'époque. Plus ancien. Comment j'ai obtenu cela, c'est une autre histoire, mais j'ai ainsi fabriqué une douzaine de surfaces, une douzaine de murs qui se succèdent. En face de ces murs – ou plutôt face à ces murs – se trouve un piano et donc un pianiste pour lequel j'ai écrit. Et il a plusieurs écritures qui correspondent en fait à plusieurs attitudes, à plusieurs réactions. Par exemple l'écriture peut être agressive, comme si l'on se projetait contre les murs. Parfois au contraire, le pianiste essaye de suivre la courbure du mur. D'autre fois encore, il sera accablé. Bref, j'ai essayé d'imaginer tout un ensemble de jeux et de réactions. En même temps, même s'il est dans des gestes très forts, le pianiste n'ira pas jusqu'à taper sur le piano. Il ne s'agit pas d'une violence pure ni d'une violence désespérée. C'est toujours une violence concentrée par rapport aux harmonies du mur.

Ce qui est important c'est de créer des formes qui correspondent et répondent aux problèmes d'aujourd'hui.

Dans votre idée ces murs représentent-ils un temps plus ancien ? Ces murs fonctionnent comme des kaléidoscopes de notes qui ne sont pas de moi, et qui forment un bloc – un peu comme les compressions d'Arman où les choses sont prises et enserrées dans des blocs. Et le pianiste se trouve dans ce bloc. Il s'y débat et il essaye de survivre. Je n'ai pas voulu faire une œuvre à message, par exemple contre l'envahissement des références historiques ou ce genre de choses. Sauf que ce mur est fait avec des matériaux du XIX^e siècle, comme si en peinture un tableau était fait avec des couleurs du XIX^e siècle. Ce ne sont pas des couleurs d'aujourd'hui. Ce ne sont pas des matériaux d'aujourd'hui non plus. Ce n'est pas un mur en verre ou en acier. C'est plutôt du beau bois. De la belle pierre.

Cela peut donc donner la perception d'une sorte d'anachronisme presque. De rupture...

Oui, parce que j'ai utilisé des harmonies que j'appelle banalisées, des harmonies sans message. Ces harmonies sont mises côte à côte, dans des rapports que l'on n'a pas l'habitude d'entendre. De même que je joue sur les rythmes, de sorte que ce ne sont pas des harmonies que l'on est habitué à entendre dans ces rythmes-là. Ce qui crée une espèce de surprise, une espèce de rupture ou d'écartement.

Le fait que vous ayez choisi le piano, est-ce dû à l'association presque automatique du piano avec un temps historique ?

C'est peut-être lié à des souvenirs. J'ai toujours beaucoup aimé les conservatoires de musique où les pièces se superposent, où en arrière-fond on entend toujours résonner quatre sonates et trois quatuors. Ce sont des choses que j'ai très souvent entendues. Néanmoins j'ai pris le parti de traiter le piano d'une façon très percussive.

Certains compositeurs, Boulez par exemple, ont un point de vue mobile sur le passé, qui évolue sans arrêt. N'est-ce pas à l'antithèse de cette sorte de respect et de respectabilité qui se matérialise par exemple par l'envie de reprendre un genre [« moi aussi je veux faire mon concerto »] ? N'y a-t-il pas aujourd'hui une forme de rapport très respectueux et non conflictuel avec le passé ?

Je pense qu'il est beaucoup plus respectueux d'avoir un rapport vivant avec les morts, en les considérant comme s'ils étaient toujours là. Il ne faut pas hésiter à s'engueuler



avec eux, à être contre eux, puis, tout d'un coup, à les adorer. Il ne faut pas hésiter à avoir des conflits. C'est une façon de les honorer. C'est une façon de les faire revivre. C'est une façon, surtout, de ne pas les enfermer dans des vitrines pour les exposer. En ce sens, il faut, tout simplement, essayer de faire comme eux. Faire comme eux, qu'est-ce que cela veut dire ? Selon moi, ce n'est pas faire à leur manière ni refaire ce qu'ils ont fait. Ce n'est pas refaire une sonate ou un concerto. Faire comme eux c'est continuer, c'est poursuivre leur combat, c'est-à-dire comprendre ce qu'ils ont fait de nouveau, ce qu'ils ont inventé qui n'existait pas avant eux, et essayer d'avoir la même attitude. Qu'on réussisse ou non c'est autre chose mais, ce qui est important, c'est de créer des formes qui correspondent et répondent aux problèmes d'aujourd'hui. C'est ce qu'ils faisaient. Je ne pense pas qu'il faut se contenter de reprendre d'anciennes

formes, qui ont eu leur raison d'être, et qui ont été créées pour répondre à des problèmes qui étaient importants à l'époque, mais qui aujourd'hui ne renvoient plus à nos problèmes.

Aujourd'hui, un jeune compositeur a accès à peu près à tout. À toutes les interprétations, à toutes les versions d'une œuvre, à tous les compositeurs, etc. Tout ce corpus ne vous a-t-il jamais gêné ? N'y a-t-il pas eu des sentiments de fascination et d'admiration plus forts que tout ?

J'en ai eu longtemps. Jusqu'à l'âge de vingt ans. Ce n'était pas par rapport aux « maîtres », à ceux qui étaient morts. Ils me semblaient inatteignables. Le problème ne se posait pas. En revanche, j'étais fasciné par toute une génération de musiciens particulièrement impressionnants : Boulez, Stockhausen, Berio... C'était un phénomène très mar-



quant, puisqu'il s'agissait d'une génération de compositeurs qui faisaient la course en avant. Aujourd'hui, ce même phénomène, cette volonté de faire la course en avant, serait considéré comme une absurdité. J'ai une admiration folle pour eux.

À quel moment cela n'a plus été un problème ?

Je crois qu'il y a deux attitudes possibles. Une attitude de respect absolu. L'attitude de celui qui lit les textes et qui les retranscrit, et qui finalement est paralysé par eux. Et il y a l'attitude de se dire, bon c'est une époque qui est derrière moi, je ne la regarde plus et, au contraire, avec une certaine naïveté et avec une certaine insolence, j'essaie d'aller de l'avant. Je ne parle pas du résultat. C'est autre chose. Il peut être bon ou mauvais. Mais je tente de poursuivre et de continuer, bref d'avancer. Cela ne veut pas dire que j'ignore le passé, que je le laisse tomber. Je le mets de côté, peut-être, pour mieux y revenir, mais pour y revenir de manière créative. J'essaie de faire en sorte que le passé m'incite à passer à l'acte.

Les œuvres qui m'ont marqué, *Le clavier bien tempéré* ou *Le marteau sans maître*, sont des œuvres qui ont été faites à une époque, et qui sont portées par une époque. Si elles sont tellement importantes pour nous aujourd'hui, c'est qu'elles continuent à nous travailler. Elles restent donc

actuelles. Je ne peux pas comprendre le retour perpétuel aux œuvres, sauf pour voir comment elles ont pu tenir jusqu'au bout, jusqu'aujourd'hui. Sauf pour comprendre comment elles ont profondément modifié les choses et comment elles ont inventé des choses qui n'existaient pas avant. C'est, pour moi, une manière de lire les œuvres qui m'invite à écrire.

Une autre attitude existe. La chronologie (cf. p. 16) montre très bien la volonté de beaucoup de compositeurs de revisiter des œuvres anciennes, en y faisant référence de manière très différente à chaque fois (transcription, anamorphose, citation...). Comment est-ce qu'on peut l'analyser ?

Je pense que toute la musique peut nous apporter quelque chose et peut nous marquer. En ce sens, toute la musique nous appartient. La musique grégorienne, la musique baroque, la musique classique de manière générale, mais aussi les musiques autres, différentes, étrangères.

La musique balinaise par exemple, le jazz, la variété. Tout cela nous appartient. Ce n'est pas parce que l'on est compositeur d'une certaine façon, ou d'un certain genre, que l'on ne peut pas faire entrer d'autres répertoires dans notre palette. À condition, toutefois, de les respecter. Ou bien c'est complètement retravaillé, morcelé, et l'on ne sait plus d'où ça vient ni quelle en est la source finalement, et c'est ce que faisait par exemple Ligeti. Ou bien cela me semble très risqué. J'ai fait une expérience à Bali. À la fin je me suis aperçu que ce qui marche c'est seulement la juxtaposition de deux choses : la musique balinaise, d'une part, et la musique occidentale, d'autre part. Mais réécrire l'une dans l'autre, la retranscrire, l'intégrer même me semble totalement infaisable. Cela me fait penser à un peintre américain qui peignait des tableaux de maîtres, des tableaux anciens, mais en faisant en sorte qu'il manque des éléments ou des parties. Le spectateur est alors obligé d'ajuster le tableau, de se le recomposer dans la tête.

Vous avez parlé de course en avant. N'est-on pas parfois obligé de faire des pauses pour ne pas s'épuiser ?

Je pense qu'on le fait en effet. Pour moi c'est presque organique. Ce qui me fait courir c'est de me poser des questions. Il me faut donc constamment des problèmes nouveaux pour continuer. Même si, en définitive, on s'aperçoit souvent que l'on est toujours, plus ou moins, obsédé par les mêmes problèmes. Néanmoins, toutes les pièces ne sont pas de cette nature-là. Il y a des pièces où l'on se repose. Où l'on reprend des solutions que l'on a trouvées, où on les développe. Parfois aussi, parce que l'on n'a pas le temps. Mais souvent ces pauses sont non seulement normales mais aussi vitales.

Pour moi c'est presque organique. Ce qui me fait courir c'est de me poser des questions. Il me faut donc constamment des problèmes nouveaux pour continuer.

Dans la création musicale, cette notion d'avancée, de course, de nouveaux problèmes est souvent suspecte. Alors même qu'elle ne l'est pas en science ou en architecture par exemple. N'y a-t-il pas dans la création musicale un poids de l'historicisme ? Il y a une chose qui me frappe, c'est le rôle du temps sur la perception de la nouveauté. *Le sacre du printemps* ou *Le marteau sans maître* furent des œuvres très novatrices à leur époque. Avec le temps, elles sont devenues des classiques. Progressivement, le temps met du sable entre les ruptures. On ne repère plus, avec la même acuité et avec la même urgence, les problèmes auxquels ces œuvres ont été confrontées et dont elles ont été des réponses. On ne saisit plus complètement leur nouveauté. Elle s'estompe. On ne voit plus les problèmes, qui étaient à chaque fois des problèmes de leur temps, on est focalisé sur le résultat, sur la création. Simplement, parce qu'on a l'habitude de les écouter, ces pièces finissent par entrer dans un répertoire. Elles sont comme happées par l'histoire qui égalise, un peu, les choses. Il faut se rendre compte de ce qu'ont été ces pièces à l'époque. Ce qu'elles ont représenté. Leur déflagration. Leur rupture. Entre-temps, on a entendu d'autres choses qui ont forcément modifié notre écoute de ces œuvres. On ne les entend plus de la même façon. On ne les entend plus avec la même surprise. Elles sont constamment réévaluées.

N'est-ce pas aussi une question de matériaux ? N'a-t-on pas besoin de nouveaux matériaux ?

Cela me fait penser aux entretiens avec Varèse. Dans un entretien qu'il donne en 1955, il est extrêmement radical. Il dit ne travailler qu'avec des percussions, des cuivres et de l'électronique. C'était juste après son *Poème électronique*. C'est sidérant qu'il dise ça en 1955. Il modifie radicalement l'approche musicale, rejetant au passage des matériaux pour d'autres.

Il y a plusieurs manières de traiter les matériaux qui sont à notre disposition. On peut, par exemple, changer le timbre ; on peut changer l'harmonie. On peut aussi les faire sonner de manière différente ; etc. En fonction des problèmes à résoudre, en fonction des intuitions que l'on a, on peut adapter les matériaux. En ce qui me concerne, par exemple, l'électronique me donne la possibilité, maintenant, de concentrer ce que je vois, ce que j'entends, de faire passer une certaine violence.

Ce qui m'intéresse avec l'électronique c'est qu'il s'agit d'un matériau malléable.

Cette malléabilité n'est-elle pas un problème ? Car on entend souvent souhaiter que l'électronique se rapproche de l'instrumental. Mais dès lors que la proximité est trop grande, elle pose d'autres problèmes...

C'est un problème qui se pose, en effet, et qui est intéressant. Dans ma nouvelle pièce, par exemple, l'électronique préexiste et le piano va dessus. Il n'y a pas d'interaction. Il y a plutôt un certain éloignement. C'est ce rapport que j'essaie d'instaurer, et de voir comment et jusqu'où c'est possible. Le fait que l'électronique ne vienne pas du piano, c'est un peu l'inverse de ce dont on a l'habitude. Car, généralement, on va du réel vers le virtuel. Là, au contraire, on va vers une coexistence du virtuel et de l'instrument. Les deux sont côte à côte, et mon souci c'est qu'il n'y ait pas d'interaction, c'est de maintenir cette distance entre les deux. Avoir deux discours qui se répondent et ne se comprennent pas. Et je suis très curieux en fait de voir la réaction du pianiste. Les murs ne se recouvrent pas. Ils sont successifs. Il y a une surface. Puis une autre, etc. Comme des blocs différents. Qu'on pourrait écouter chacun en tant que tel. Et devant ces surfaces, le piano cherche quoi écrire dessus. Comment s'inscrire dessus. Si la pièce est réussie on va avoir un maximum de tension entre l'électronique et le piano. Si elle n'est pas réussie, les deux choses seront collées. Le risque c'est que le piano accompagne l'électronique. C'est mon cauchemar. Car, j'essaie de retrouver une certaine violence, celle des tagueurs qui s'approprient une surface. Un certain combat...

RENDEZ-VOUS GEORGES APERGHIS AVEC L'IRCAM

7 novembre, Bagnac, *Machinations*
13 novembre, Tarbes, *Machinations*
26-27 novembre, Bruxelles, *Avis de Tempête*
7 décembre, Lille, *Happy End*, création
27 mars, Paris, *Dans le mur*, création

REPÈRES BIOGRAPHIQUES



Georges Aperghis

est un compositeur grec, né à Athènes en 1945, qui travaille à Paris depuis 1963. Il mène une carrière originale et indépendante, partageant son activité entre l'écriture instrumentale ou vocale, le théâtre musical et l'opéra. En 1976, Georges Aperghis fonde l'Atelier Théâtre et Musique (Atem), et participe à l'aventure du théâtre musical. Parallèlement il compose des pièces entièrement musicales ainsi que plusieurs opéras. En 2000, il compose le spectacle musical *Machinations*, commande de l'Ircam, qui s'est vu décerner par la Sacem le Prix de la meilleure création de l'année.

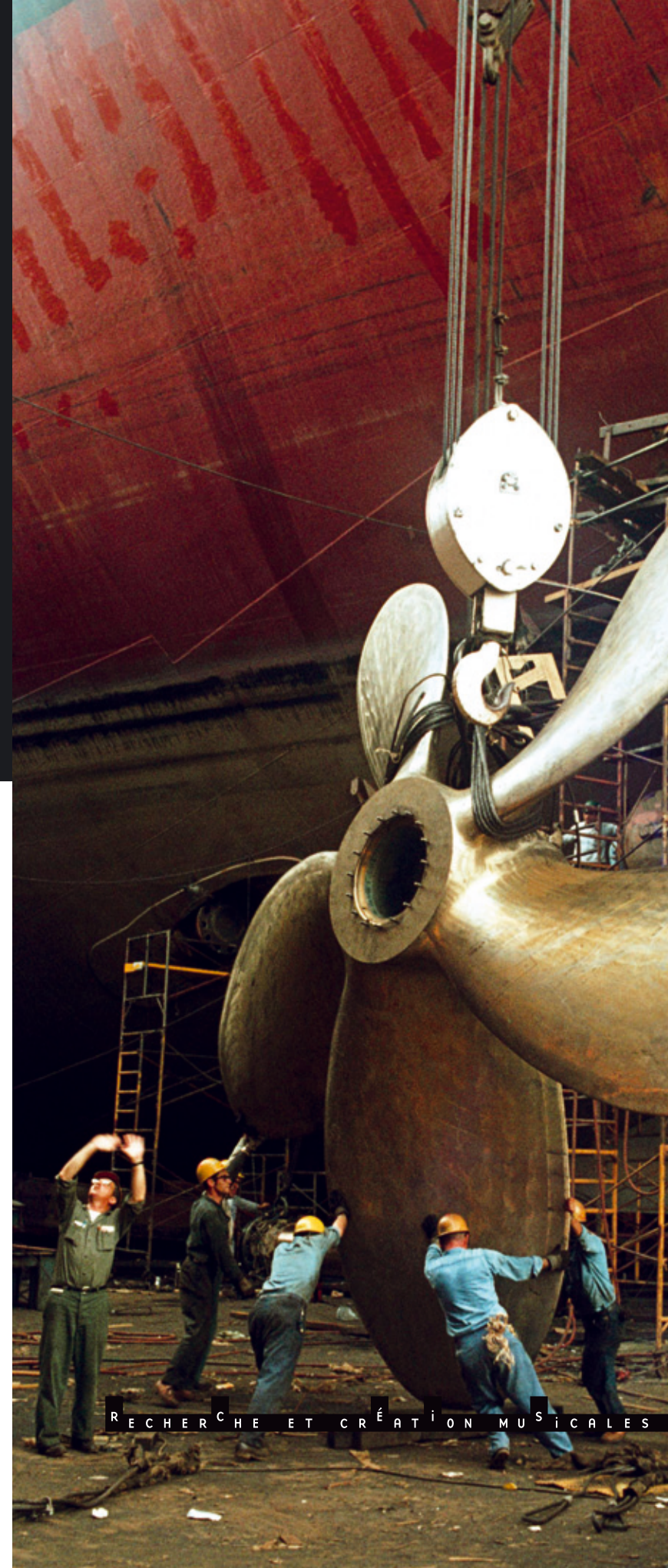


PERGAMON MUSEUM 2, 2001
© 2007 THOMAS STRUTH

Thomas Struth

Artiste et photographe allemand né en 1954

Il compte parmi les artistes allemands les plus importants aujourd'hui, et les plus réputés au niveau international depuis les années 90. Son travail se caractérise notamment par la sérialité. Après avoir réalisé des séries de photographies de rues, de portraits, de fleurs ou de familles, ses derniers travaux se sont emparés du regard sur les chefs-d'œuvre de l'art exposés dans les musées. Ils interrogent notamment la fascination pour les grands tableaux de l'histoire, leur aura, et de manière plus générale notre rapport à l'histoire. Récemment il a fait des clichés d'une série d'installations dans de grands musées internationaux dans lesquelles ses photographies, représentant le public face aux œuvres, étaient placées à côté des œuvres photographiées. Un face-à-face entre l'histoire et le regard sur l'histoire.



SAISON IRCAM À PARIS NOV 07. MAI 08

NOVEMBRE

*Colloque Interaction
Homme-Machine*
13, 14, 15 CENTRE POMPIDOU

Le Grand Dehors
Huynh, Jodlowski
14, 15, 16, 17 CENTRE POMPIDOU
Avant-première 14 IRCAM

*Un dimanche,
une œuvre*
Lachenmann
18 CENTRE POMPIDOU

André Boucourechliev
Quatuor Ysaye, TM+
30 MUSÉE D'ORSAY

DÉCEMBRE

Du spirituel dans l'art
Le Concert français,
Ensemble intercontemporain
Bach, Boulez
8 CITÉ DE LA MUSIQUE

JANVIER

Mots-Reflets
Ensemble intercontemporain
Maintz, Herrmann, Furrer
12 CENTRE POMPIDOU
Avant-Première 12 IRCAM

*Un dimanche,
une œuvre*
Ferneyhough
20 CENTRE POMPIDOU

FÉVRIER

*Un dimanche,
une œuvre*
Aperghis
17 CENTRE POMPIDOU

Poursuite I: Contacts
Orchestre Poitou-Charentes
Stockhausen, Manoury
18 THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

MARS

Contre-histoire
Nicolas Hodges,
Ensemble Alternance
Aperghis, Ferneyhough,
Kokoras
27 MUSÉE D'ORSAY

Avant-concert 26 MUSÉE D'ORSAY

AVRIL

*Poursuite II:
Horloges et nuages*
Winston Choi
Lenot, Stroppa, Nancarrow,
Ligeti, Weymouth, Stravinsky
7 THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

Roméo & Juliette
Orchestre de Paris, Accentus
Dusapin, Cadiot
28 ET 29 OPÉRA-COMIQUE

MAI

Roméo & Juliette
Orchestre de Paris, Accentus
Dusapin, Cadiot
2 ET 5 OPÉRA-COMIQUE

Mot(et)s cachés
Ensemble vocal Exaudi
Tallis, Ferneyhough
5 CENTRE POMPIDOU

LA CARTE IRCAM

30 € Elle permet d'assister aux concerts et de soutenir la création à l'Ircam. Valable jusqu'à la fin de la saison 07-08. **SES AVANTAGES** Accès libre à trois concerts au choix | Dès le quatrième concert, prix des places 5 € | Possibilité d'inviter une autre personne au même prix. | Accès gratuit aux conférences « Un dimanche, une œuvre » | Pré-réservation pour les avant-premières « Images d'une œuvre » et sur le festival Agora 2008 | Réductions sur les concerts hors abonnements: *Le Songe de Médée* à l'Opéra Garnier, *Du spirituel dans l'art* à la Cité de la musique, *Roméo & Juliette* à l'Opéra-Comique | Réductions sur les éditions de l'Ircam | Invitations et offres spéciales auprès de nos partenaires.

ircam
Centre
Pompidou

RENS. 01 44 78 48 16
www.ircam.fr



univers-sons.com

Écoutez, réagissez !

www.musicareaction.com

ensemble
intercontemporain

jouer avec l'air du temps

Moi, ça me fait vibrer
le corps et l'esprit !

Écoutez plutôt cet extrait de la Sonate
pour 2 pianos et percussions de Bartók.

vous ne pouvez pas dire ça ?

La musique contemporaine,
je n'y comprends rien...
mais j'adore !

Musique contemporaine,
musiques actuelles,
musique d'aujourd'hui,
quelle différence ?

Avant de juger,
il faut écouter !

ça se discute.
C'est du bruit.
C'est de l'art !

Bach/Boulez,
quel rapport ?

Jetez un œil à
cette vidéo de Mikrophonie.

Quel choc !

"Le Marteau sans maître" a totalement
révolutionné la composition musicale.

mais c'est une musique

Bernhard Langhans vous connaissez ?

son là c'est un peu la montagne
qui accouche d'une souris.

Assistez donc à un concert et
on en reparlera ;)

C'est une question de voir,
toute autre image est à écarter.

sans la musique,
la vie serait une erreur.

Pourtant, les mots employés par
Varèse sont sans équivoque

Enfin, qu'est-ce qui caractérise
la musique contemporaine ?

La musique spectrale, qu'est ce que c'est ?

La musique contemporaine,
il faut la voir pour l'entendre !!!

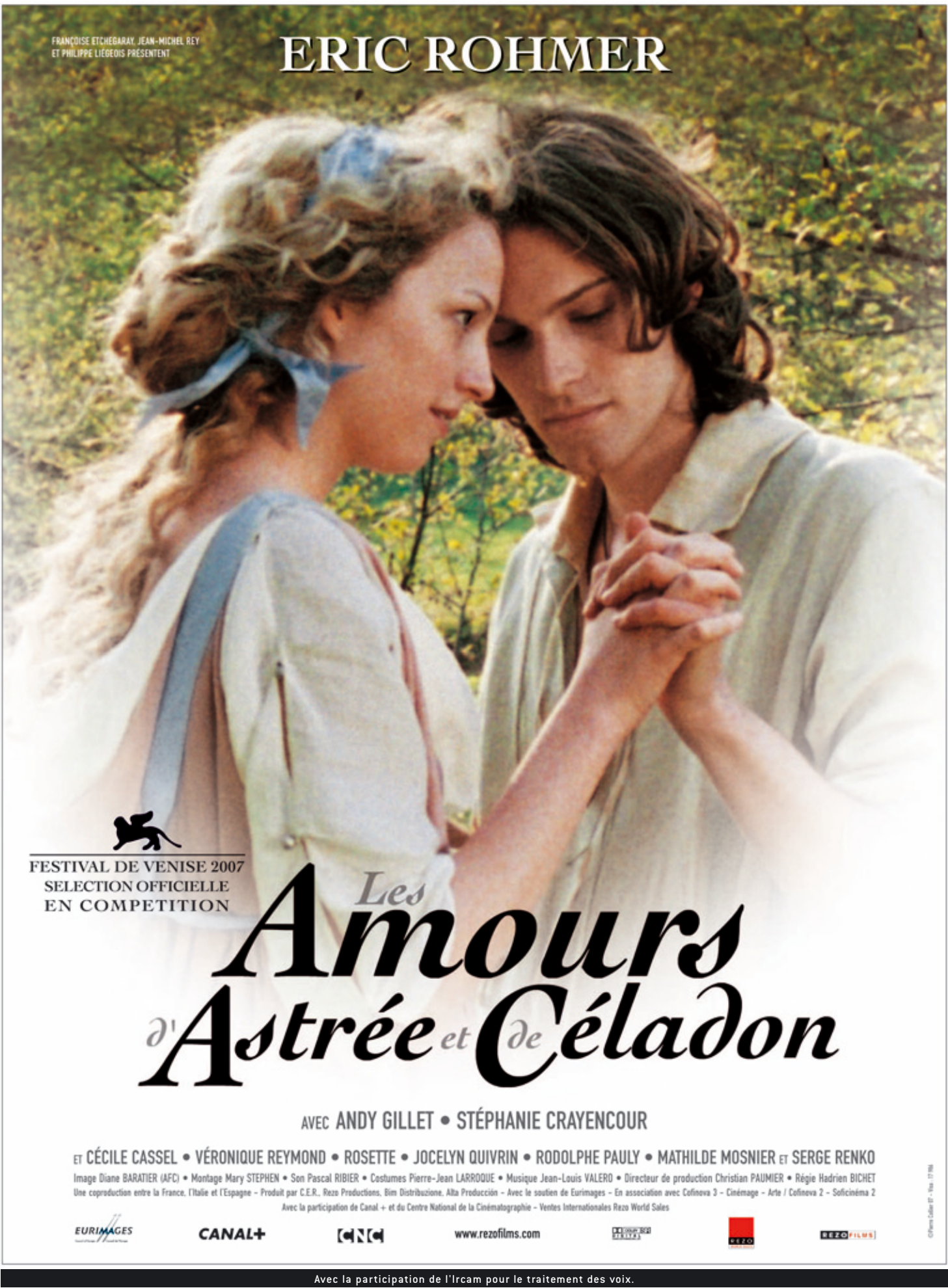
Je n'avais **JAMAIS** rien entendu de pareil !

Heureusement que ça existe.

quelqu'un a un avis sur ce concert ?

FRANÇOISE ETCHEGARAY, JEAN-MICHEL REY
ET PHILIPPE LIÉGEAIS PRÉSENTENT

ERIC ROHMER



FESTIVAL DE VENISE 2007
SELECTION OFFICIELLE
EN COMPETITION

Les
Amours
d'Astrée et de Céladon

AVEC ANDY GILLET • STÉPHANIE CRAYENCOUR

ET CÉCILE CASSEL • VÉRONIQUE REYMOND • ROSETTE • JOCELYN QUIVRIN • RODOLPHE PAULY • MATHILDE MOSNIER ET SERGE RENKO

Image Diane BARATIER (AFC) • Montage Mary STEPHEN • Son Pascal RIBIER • Costumes Pierre-Jean LARROQUE • Musique Jean-Louis VALERO • Directeur de production Christian PAUMIER • Régie Hadrien BICHET
Une coproduction entre la France, l'Italie et l'Espagne - Produit par C.E.R., Rezo Productions, Bim Distribution, Alta Producción - Avec le soutien de Eurimages - En association avec Cofineva 3 - Cinéma - Arte / Cofineva 2 - Solcinéma 2
Avec la participation de Canal + et du Centre National de la Cinématographie - Ventes Internationales Rezo World Sales

EURIMAGES

CANAL+



www.rezofilms.com



REZO FILMS

© 1999 Canal + - Tous droits réservés

Avec la participation de l'Ircam pour le traitement des voix.