

25 I AM AN EVIL MAN  
26 YOU ARE AN EVIL MAN  
27 WE ARE EVIL MEN  
28 THIS IS EVIL

29 I AM AN EVIL WOMAN  
30 YOU ARE AN EVIL WOMAN  
31 WE ARE EVIL WOMEN  
32 THIS IS EVIL

33 I'M ALIVE  
34 YOU'RE ALIVE  
35 WE'RE ALIVE

36 THIS IS LIFE

37 I LIVE THE GOOD

38 I LIVE THE GREAT

39 I LIVE THE BEST

40 THIS IS LIFE

41 I HAVE WORK

42 YOU HAVE WORK

43 WE HAVE WORK

44 THIS IS WORK

45 I PLAY

46 YOU PLAY

47 WE PLAY

48 THIS IS PLAY

49 I'M HAVING FUN

50 YOU'RE HAVING FUN

51 WE'RE HAVING FUN

52 THIS IS HAVING FUN

53 I'M BORED

54 YOU'RE BORED

55 WE'RE BORED

56 LIFE IS BORING

57 I'M BORING

58 YOU'RE BORING

59 WE'RE BORING

60 THIS IS BORING

61 I LOVE

62 YOU LOVE

63 WE LOVE

64 THIS IS LOVE

65 I HATE

66 YOU HATE

67 WE HATE

68 THIS IS HATING

69 I LIKE TO EAT

70 YOU LIKE TO EAT

71 WE LIKE TO EAT

72 THIS IS EATING



# MANIFESTE

festival  
1<sup>er</sup> juin - 1<sup>er</sup> juillet 2017

L'étincelle #17  
journal de la création à l'Ircam

# MANI-FESTE 2017

FESTIVAL  
1<sup>ER</sup> JUIN – 1<sup>ER</sup> JUILLET  
LES RENDEZ-VOUS

## Ouverture Wim Vandekeybus

ULTIMA VEZ  
1<sup>ER</sup>, 2, 3 JUIN / 20H30  
4 JUIN / 17H  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Tenebrae

EXAUDI, ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN/  
POSADAS, VICTORIA  
2 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Piazza

NAKAYA, KTL, ALPONOM  
VENDREDI 2, SAMEDI 3 JUIN, 22H  
PLACE GEORGES POMPIDOU

## Square

BIANCHI HOESCH  
3 JUIN, 19H  
PLACE IGOR-STRAVINSKY

## Rothko Chapel

LES CRIS DE PARIS / FELDMAN, GRISEY  
3 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Diotima

FURE, LANZA, HOSOKAWA, POSADAS  
7 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Campo santo, impure histoire de fantômes

ENSEMBLE CAIRN / COMBIER, NOUVEL  
8 JUIN, 20H30  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Ensemble intercontemporain

BLONDEAU, SCHÖLLER, VIVIER  
9 JUIN, 20H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE

## Sound & Vision (A Liquid Room)

ICTUS / SICKLE / LEGUAY  
10 JUIN, 20H  
NANTERRE-AMANDIERS

## Jardin d'Éden

CHO, LORUSSO, MESSIAEN,  
PALUMBO, SCRIBINE  
12 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Infinite Now

OPERA VLAANDEREN / CZERNOWIN  
14 JUIN, 20H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE

## Temps et musique: Philippe Manoury

16 JUIN, 20H  
COLLÈGE DE FRANCE

## Grisey / Posadas

ENSEMBLE MUSICATREIZE  
17 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Concerts du Cursus

20 JUIN, 19H ET 21H  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Bug (quatuor à corps)

WANTOCH REKOWSKI / FAFCHAMPS,  
FILIDEI, GHISI, SARHAN  
22 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Harvey / Posadas / Vivier

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE  
DE RADIO FRANCE  
23 JUIN, 20H  
MAISON DE LA RADIO

## Les Percussions de Strasbourg

CELLA, MEÏMOUN, POSADAS  
27 JUIN, 20H30  
LE CENTQUATRE-PARIS

## In Vivo Danse-CAMPING / Alessandro Sciarroni

29 JUIN, 18H, 20H ET 30 JUIN, 18H, 19H30  
CENTRE NATIONAL DE LA DANSE

## Concert de l'atelier d'interprétation des musiques électroacoustiques

29 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU

## Concert de l'atelier de composition et de la master class d'interprétation pour quatuor à cordes

QUATUOR DIOTIMA / CRÉATIONS  
DES COMPOSITEURS STAGIAIRES  
30 JUIN, 21H  
LE CENTQUATRE-PARIS

## Concert de l'atelier de composition de musique de chambre

SOLISTES DE L'ENSEMBLE  
INTERCONTEMPORAIN / CRÉATIONS  
DES COMPOSITEURS STAGIAIRES  
1<sup>ER</sup> JUILLET, 16H, 17H30, 19H  
CENTRE POMPIDOU

## Final: Ensemble ULYSSES / Heinz Holliger

CONCERT DE LA MASTER CLASS  
D'INTERPRÉTATION  
POUR ENSEMBLE DIRIGÉ  
ENSEMBLE ULYSSES, ENSEMBLE  
INTERCONTEMPORAIN / CASTIGLIONI,  
MARESZ, SCHOENBERG, HOLLIGER,  
WEBERN  
1<sup>ER</sup> JUILLET, 21H  
CENTRE POMPIDOU

## AVANT-PROPOS

2017, l'année anniversaire du Centre Pompidou et de l'Ircam, est marquée par la rencontre attendue entre les arts du temps et les arts visuels, une configuration réunissant le festival ManiFeste-2017 de l'Ircam et le Musée national d'art moderne. Pressenties et invoquées par la modernité depuis Baudelaire et Rimbaud, les « correspondances » entre les sens, les sensations et les disciplines, marquent l'histoire de l'art. Elles s'incarnent dans ce parcours que présente l'exposition-dossier « L'œil écoute », au sein même des collections du musée. Kandinsky, Braque, Duchamp ou Brancusi, le temps des Ballets russes, de l'abstraction ou de Fluxus, le temps des partitions graphiques, s'y inscrivent naturellement. Pour le monde contemporain, ces intersections mobilisent les grands rendez-vous de ManiFeste-2017. Le compositeur Alberto Posadas observant l'œuvre de Pierre Soulages comme Morton Feldman écouta la peinture de Mark Rothko, la jeune génération de musiciens circulant aisément entre l'œil et l'oreille, la création électronique investissant la piazza Beaubourg redessinée pour l'occasion par une sculptrice du brouillard : chacune de ces aventures ouvre la perspective d'un regard musicien. Cette transversalité, qui donne libre cours à la « ténébreuse et profonde unité » (Baudelaire), est aujourd'hui pleinement investie par le Centre Pompidou, dépassant la séparation révolue entre l'art du spectateur, du visiteur et de l'auditeur.

## SERGE LASVIGNES

PRÉSIDENT DU CENTRE POMPIDOU

é L'étincelle journal de la création à l'Ircam #17

ÉDITÉ PAR L'IRCAM-CENTRE POMPIDOU

Ircam, institut de recherche et coordination acoustique/musique 1, place Igor-Stravinsky 75004 Paris 01 44 78 48 43 - www.ircam.fr  
Directeur de la publication Frank Madlener, Coordination éditoriale Claire Marquet, Communication & Partenariats Marine Nicodeau | En couverture Bruce Nauman *Good Boy/Bad Boy*, 1986/87. Néon et tube de verre monté sur des monolithes en métal 331 x 549 x 47 cm, Collection Daros, Suisse © ADAGP, Paris 2017 | Conception graphique BelleVille | Imprimerie Lamazière

06

## Sur les ruines de l'œuvre d'art totale

PAR LAURENT FENEYROU

12

## Entretien avec Alberto Posadas

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK JAVAUULT

14

## Musique, calcul (cognitif) secret ?

PAR JOSÉ L. BESADA

17

## « Travailler à une idée artistique dans un monde qui ne l'attend pas. »

INTERVIEW CROISÉE AVEC JÉRÔME COMBIER  
ET PIERRE NOUVEL PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS

22

## Entretien avec Chaya Czernowin

PROPOS RECUEILLIS  
PAR PATRICK JAVAUULT

24

## Nature, chant, transfiguration: la musique instrumentale de Chaya Czernowin

PAR TREVOR BAČA

27

## « L'œil écoute »

PAR NICOLAS LIUCCI-GOUTNIKOV

28

## Trois mouvements

PAR PATRICK JAVAUULT

31

## Circulez, il y a tout à voir !

PAR JEAN-LUC PLOUVIER

## Pas de trois

PAR FRANK MADLENER

## Le son au bout des doigts

JAKOB + MACFARLANE, USER STUDIO, MATTHIEU SAVARY, LAB 212,  
BÉATRICE LARTIGUE DU 31 MAI AU 18 JUIN AU CENTRE POMPIDOU





## Le regard musicien

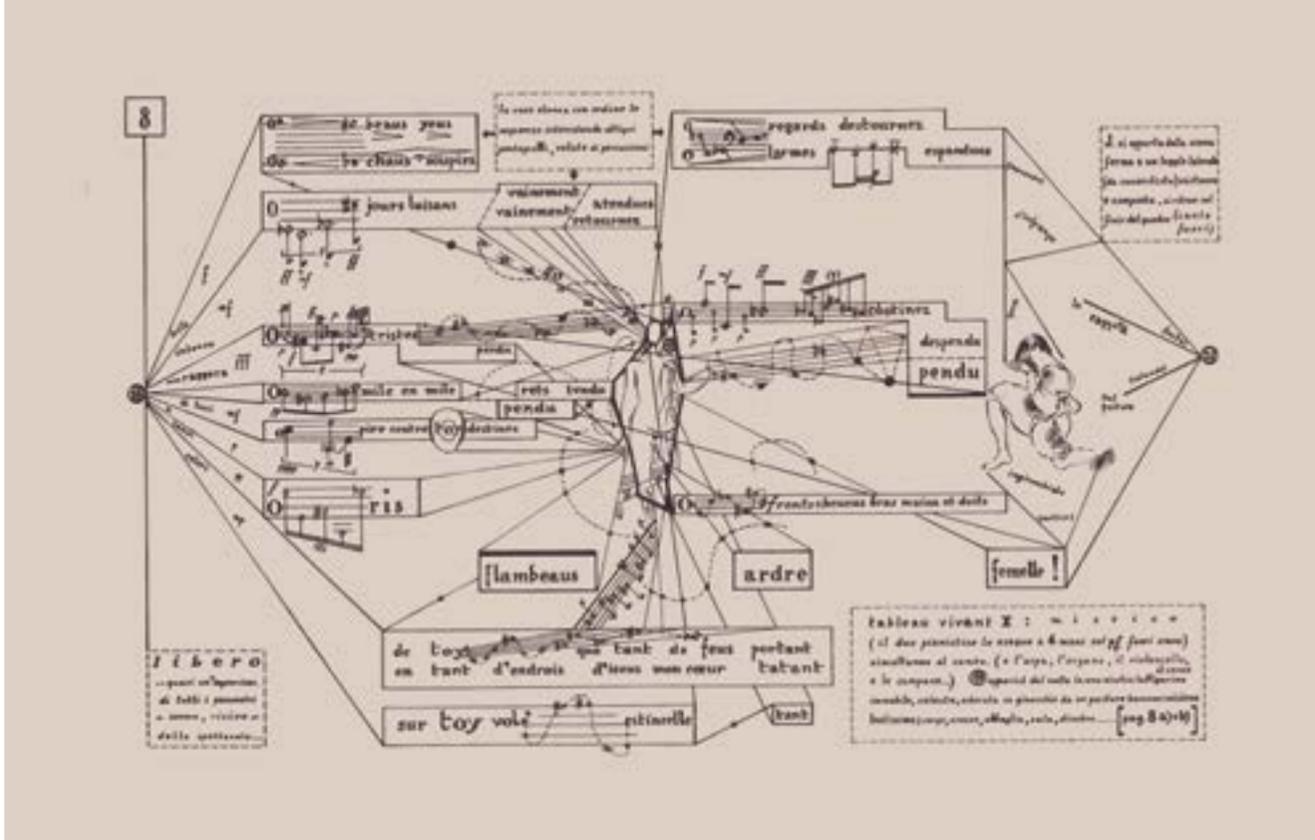
Imaginez un pont entre deux rives distinctes, parcouru par une foule composite de musiciens, chorégraphes et peintres, d'artistes de la lumière, du son et du brouillard, de spectateurs, d'auditeurs et de curateurs, tous animés par l'ambivalence des formes et la «réciprocité des feux». Marquant les 40 ans de l'Ircam, ManiFeste-2017 explore le rêve de synesthésie, ou plus exactement *le regard musicien* qui, de Scriabine jusqu'aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui, est mobilisé par l'expérience visuelle. À partir de l'autre rive, le Musée national d'art moderne engage un parcours inédit dans ses collections où l'œil écoute et ne cessera de le faire. «Pas de deux», d'où peut surgir un troisième terme, dans l'écart vif ou la fusion ponctuelle: une discipline inconnue des deux autres.

La correspondance entre l'écoute et la vision fonde un grand nombre d'aventures fascinantes de la modernité et du monde contemporain. Schoenberg-Kandinsky, Feldman-Rothko, Klee-Boulez, Cage-Fluxus, autant de constellations historiques à double foyer. Apologie de la couleur-timbre et du rythme des formes, analogie de structures, alliances nécessaires contre l'adversité et les conventions, l'œuvre n'est plus seulement *a posteriori*, qu'il fut alors en plein essor. Aujourd'hui, l'invention artistique envisagée peut-être la fin de la signature unique, sans s'y résoudre pour autant, poussée en cela par des dispositifs techniques et esthétiques partagés. Chaya Czernowin aux prises avec l'opéra et le *Hörspiel*, Alberto Posadas scrutant la vocalité et la peinture, les metteurs en scène Wim Vandekeybus et Ingrid von Wantoch Rekowski face au corps musicien ou dansant, Jérôme Combier et Pierre Nouvel écoutant et filmant le lieu déserté de *Campo santo*, ou encore ces deux allégories, *Sound & Vision*, conviées par Ictus pour sa nuit *Liquid Room*: chacune de ces scènes agence les fragments déplacés d'une totalité espérée.

Rêve de correspondance ou pur fantasma de convergence? Le Moderne d'arrière-saison, soucieux de pureté disciplinaire, peut à loisir ou à raison pointer le gouffre entre ce qui relève des arts sonores, ces performances ou installations domiciliées dans une région obscure mais tolérée des arts plastiques, et ce qui accède à l'écriture musicale. Il peut démontrer l'abîme entre le temps disposé de l'œuvre visuelle et le temps imposé par la musique. Observé depuis la rive musicale, le culte infatigable que vouent les arts plastiques à Cage paraît exotique et amusant; mais, sur l'autre rive, les artistes visuels s'étonnent à juste titre que le rituel philharmonique du concert reste l'horizon unique de l'écoute. Que tout ne corresponde pas n'enlève rien au désir puissant de se reconnaître, visé ou cueilli par un autre. Ainsi les arts visuels, en proie à l'immédiateté de leur consommation massive, en arrivent-ils à envier deux fonctions essentielles de la musique, l'interprétation et le code-partition, par lesquelles l'œuvre n'existe qu'au travers de réalisations successives. Éloge de la pensée venue du dehors: cette allure caractéristique du contemporain fut précisément l'un des motifs de l'invention de l'Ircam, il y a quarante ans. Édifié non sur l'identification de la science et de l'art, mais sur le stimulus entre des forces autonomes, l'artiste, l'ingénieur, le scientifique. Une alliance recommencée.

**FRANK MADLENER**  
DIRECTEUR DE L'IRCAM

CONSTANTIN BRANCUSI,  
*La Colonne sans fin III*  
© ADAGP, Paris / Photo © Centre Pompidou,  
MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



SYLVANO BUSSOTTI, *La Passion selon Sade* (p.8)  
© Ricordi, Milan, 1969

# Sur les ruines de l'œuvre d'art totale

Si Richard Wagner avait théorisé et composé l'union des arts, insistant sur le texte, la musique et la scène, le xx<sup>e</sup> siècle n'a cessé de déplacer les frontières entre musique et arts plastiques. Mais sous quelles formes? Par le signal émis, par le sens auquel celui-ci s'adresse, par les pratiques artistiques qui viennent le codifier à la suite d'une séculaire histoire, par l'espace et le temps que ce signal habite. Autant de niveaux où l'union se décline, et parfois se brise.

PAR LAURENT FENEYROU, MUSICOLOGUE

## AGENDA

### ROTHKO CHAPEL

SAMEDI 3 JUIN, 20H30

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

### JARDIN D'ÉDEN

LUNDI 12 JUIN, 20H30

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

### FINAL

SAMEDI 1<sup>ER</sup> JUILLET, 21H

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

## SONS ET COULEURS

Dans *L'Almanach du Blaue Reiter*, en 1912, Léonide Sabaneïev décrivait l'extase comme l'« intuition des desseins supérieurs de la Nature ». Pour l'atteindre, disait-il, la liturgie convoque la musique (chant et cloches), les mouvements plastiques (gestes rituels), les parfums (encens), les lumières (cierges), la peinture (icônes)... Il revenait au créateur de perpétuer cette union des arts. « Tous doivent, conjugués dans une œuvre, entraîner l'âme dans un élan si titanique que cet élan doit provoquer nécessairement une véritable extase ». Alexandre Scriabine s'y était risqué dans *Prométhée ou le Poème du feu* op. 60 (1909-1910), avec *clavier à luce*, l'œuvre reposant sur la théorie d'une correspondance entre les sons et les couleurs, ainsi que sur la notion de vibration universelle. Outre la *divina proportione*, le nombre d'or qui

en régit les structures à plusieurs niveaux, la théosophie, l'ésotérisme ne sont pas étrangers à ces jeux de lumière, où l'ordre des couleurs, en cycle de quintes ascendantes, répond presque à celui de la décomposition spectrale de la lumière blanche. Le *clavier à luce*, dont l'écriture est minutieusement synchronisée par une notation rythmique traditionnelle, déclenche le plus souvent deux projections lumineuses: l'une de base, strate symbolique sous-jacente, évoluant à peine, qui installe une atmosphère dans la salle de concert et dénote l'évolution spirituelle de l'auditeur; l'autre, traduisant les tonalités, partant, les modulations harmoniques. Et la projection simultanée de deux couleurs d'en produire une troisième.

do	◆ rouge intense	volonté (humaine)
sol	◆ orange	jeu créatif
ré	◆ jaune	joie
la	◆ vert	matière
mi	◆ bleu azur (clair de lune ou givre)	rêve
si	◆ bleu nacré	contemplation
fa#	◆ bleu brillant ou violet	créativité
réb	◆ violet ou pourpre	volonté de l'esprit créatif
lab	◆ violet ou lilas	mouvement de l'esprit dans la matière
mib	◆ chair (éclat d'acier)	humanité
sib	◆ rose (ou acier)	désir ou passion
fa	◆ rouge profond	diversification de la volonté

Cette union du son et de la couleur, en rien sécularisée, se décline, mais autrement, chez Ivan Wyschnegradsky ou dans le dialogue entre le théoricien Johannes Itten et Josef Matthias Hauer qui, dans cette correspondance sensorielle, privilégie non la note en soi ou la tonalité, mais l'intervalle. Olivier Messiaen forge, peu après, l'idée d'un son-couleur. Plus que la synopsis de son ami, le peintre Charles Blanc-Gatti, née d'un dérèglement du nerf optique et du nerf auditif qui lui faisait voir des couleurs lorsqu'il entendait des sons, et loin de l'expérience de la mescaline ou du peyotl, Messiaen évoque « un phénomène synesthésique merveilleux, indépendant de la conscience claire, irréductible aux classements et aux catalogues ». Le dernier volume de son *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* illustre cette réalité intérieure, indémontrable, mais dont l'expérience toucherait à la vibration et à l'acoustique, ainsi qu'au domaine des couleurs complémentaires. Une réalité des modes et des harmonies, dans la dominance des intervalles constitutifs d'un accord ou dans la transposition de celui-ci à l'octave, vers l'aigu (le clair) ou le grave (le sombre), ou selon d'autres rapports qui modifient en profondeur la correspondance. Entre la couleur (et

sa symbolique) et le mode ou l'harmonie, entre le visuel et l'auditif, se glisse, subreptice, le toucher, la sensation de froid de la quinte ou de chaud de la tierce. Une autre messe, noire cette fois, est célébrée dans l'œuvre de Hermann Nitsch, née de la Vienne des années 1960 qui résistait à l'examen de conscience politique et se nourrissait de symboles chrétiens. La musique y tient un rôle essentiel. Le modèle cérémoniel, communel, sinon eucharistique, sertit le blasphème d'œuvres sacrées (chant grégorien et autres messes du temps jadis), le dionysiaque symphonique (de Haydn à Mahler), la régression dans le rituel du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, ou dans un art total dit *OM Theater*, *Orgien Mysterien Theater*, voire une continuation, mais en excès, du projet scriabien, où action, musique, couleurs, parfums et matières fusionneraient: « Une combinatoire synesthésique pourrait provoquer la naissance de nouvelles possibilités d'enregistrement. On pourrait peut-être définir l'esthétique ou mieux l'élément spécifique qui doit être transmis par l'art comme la connaissance d'un fragment de la vérité proprement dite. L'esthétique devient un contact enivré avec l'existence, excédant la vie normale. [...] Par une combinatoire d'impressions sensorielles, arrangées par l'artiste, on donnerait accès à une réalité élargie et surélevée. » Ne prime plus l'union du son et de la couleur, mais la totalisation des arts, ou peut-être plus exactement, la sollicitation de tous les sens.

## L'ŒIL ET LE REGARD

Les concerts bruitistes des futuristes et les clameurs dadaïstes rendaient souvent indivises les expressions artistiques, et caduque la distinction entre plasticiens, écrivains et musiciens. Il en est souvent de même, sous l'égide de la vie, de ceux de Fluxus, des *Danger Music* (1961-1962) de Dick Higgins à la *Symphony* (1964) de Benjamin Patterson, de la *Dé-coll/age Musik* de Wolf Vostell à *Instruction* (1961) de George Brecht. Nam June Paik rendit à John Cage (lui-même compositeur, poète, plasticien...) un hommage dont la première, le 13 novembre 1959, à la Galerie 22 de Düsseldorf, à l'invitation de Jean-Pierre Wilhelm, est à l'origine de l'*action music*. Celle-ci vise l'anéantissement systématique des critères traditionnels de la musique, y compris le « maniérisme dodécaphonique », en vue d'une « a-musique » ou, selon Paik, d'une « anti-musique ». Toute chose, qu'elle soit sonore ou non, y est matériau à composer. Peu après, Joseph Beuys ouvrit l'action de sa *Sibirische Symphonie* (*Symphonie sibérienne*, 1963) par un solo de piano, enchaîna avec des extraits de la *Messe des Pauvres* et des *Sonneries de la Rose-Croix* d'Erik Satie, se leva, pendit un lièvre la tête en bas à un tableau noir situé derrière le clavier, déposa en ligne droite cinq tas d'argile le long du couvercle du piano, y planta une petite brindille de pin, dont la fourche servit de support à la ficelle qui aboutit au lièvre mort, « tel un câble électrique tendu entre les bras des pylônes », relia par ladite ficelle le piano et le cœur de l'animal. De manière répétée, Beuys écrivait au tableau une

série de phrases ou de chiffres, aussitôt effacés : « C'était ça la composition, principalement du sonore, puis quelque chose venait s'inscrire à la craie sur le tableau. » Dès lors la musique, le son, l'actant, son corps et ses gestes, l'instrument, l'animal et le tableau, en tant que trace de l'action ou œuvre d'art en soi, sollicitent l'œil et l'oreille.

À l'inverse, serait-on tenté d'écrire, et si les arts visuels investissent la partition ? En 1961, à Darmstadt, Adorno lisait son cours « Vers une musique informelle », dans lequel il se livrait à une critique du sérialisme, coupable d'avoir renoncé à l'expression et aux tensions entre matériau, composition et sujet créateur. Où l'on retrouve l'idée qu'une nécessité strictement mathématique, universelle, indifférente au phénomène en soi, dégénère toujours en insuffisance musicale ; que l'urgence, pour une construction, d'apparaître comme fondée accuse son caractère contingent et extérieur au sujet ; et que ce sujet, quand il ne sombre pas dans l'arbitraire, est d'autant plus asservi qu'il intériorise la contrainte sociale par une absolutisation de l'ordre. À cette rationalité contrefaite, Adorno opposait la *musique informelle* – une expression, en français, qui signalait le rapprochement de la musique et de la peinture. Dans le sillage du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, des actions de Fluxus et du Living Theater, Sylvano Bussotti entendit donner voix à cet informel par la notation de la musique. Contrairement à la partition d'antan, parfois élégante, mais qui n'était que tablature, sinon instrument, tissu des signes sur lignes et portées, symbolisant la forme immatérielle du son, une partition qui n'arrêtait pas le regard et ne donnait esthétiquement rien à voir, l'œuvre de Bussotti est calligraphie, gorgée de notes, de mots, de dessins et de codes. La notation la plus minutieuse d'événements sonores s'enrichit de sections d'invite au *happening*. Une relation s'établit entre visuel et sonore, où la graphie, hyperbolique, n'est conçue ni comme fixation d'un matériau acoustique précis ni comme prescription d'un geste le produisant, mais comme appel à l'imagination de l'interprète et comme association, rendant le signe étranger à une symbolisation univoque, stable, du son et à la linéarité d'une forme établie. Un espace « homologique », comme l'écrit Roland Barthes, qui est déjà, en soi, œuvre totale, et où « le Livre (l'œuvre) n'est pas un produit, mais une opération ». La tâche de l'artiste, qu'illustre la graphie, est de rendre de plus en plus complexe son art, non la combinatoire, mais la manière d'exercer l'imagination. Cette passion du signe sur la page résonne d'une passion du signe, sadien, sur la chair, où un sujet atteint l'autre et est atteint par lui. Aussi Bussotti compose-t-il *La Passion selon Sade* (1965-1966).

#### ÉCOUTER ET VOIR

Le *xx<sup>e</sup>* siècle et, après lui, le *xxi<sup>e</sup>* observent les influences d'un art sur l'autre, leurs transpositions, et les mesurent à l'aune de procédures formelles, avec les passages, plus ou moins obligés, de dialogues entre artistes, à l'occasion *post*

*mortem*, voire établis par d'autres. « Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d'être absurde », remarque Pierre Boulez. Si les principes acoustiques ne sont pas ceux de la couleur, la relation, pour obvier à la confusion ou à d'inconsistances équations, ne saurait être de nature que structurale, prenant acte de la scission de la signification et du signe. Rappelons dès lors, pour mémoire, Pablo Picasso et Igor Stravinsky, Vassily Kandinsky et Arnold Schoenberg (ou Emmanuel Nunes), Piet Mondrian et Anton Webern (ou Jean-Pierre Guézec). Comme Schoenberg l'écrivait à Kandinsky, dans une lettre du 24 janvier 1911 : « Seule l'élaboration inconsciente de la forme, qui se traduit par l'équation "forme = manifestation de la forme", permet de créer de véritables formes. » Ce n'est pas le mot « forme », pourtant, que Kandinsky avait utilisé dans sa lettre du 18 janvier précédent, la première qu'il adressait au compositeur et peintre, mais « construction », processus abstrait, antilogique, d'un réel conçu comme ce qui reste de la représentation d'un objet mondain, après érosion, après « réduction ». Néanmoins, la tentation est grande de considérer que l'art abstrait résulte d'une prise de conscience commune de ce qu'est l'art et de lire l'émancipation des sons, rendant inopérante la classique division entre dissonance et consonance, comme l'émancipation des couleurs et des formes géométriques. Des formes kandinskiennes que Boulez dit absolues, en tant que, contrairement à la ligne, au carré ou au cercle de Paul Klee, ne s'y manifeste pas la main de l'artiste. De Klee, précisément, dont les relations avec la musique sont bien connues, dont le vocabulaire musical jalonne le discours, et dont il lit *La Pensée créatrice* à l'initiative de Karlheinz Stockhausen, Boulez apprend à réduire les éléments et à comprendre le principe même qui les ordonne, en deçà de la spécificité des langages, de leurs jargons, mais aussi à déduire d'eux des conséquences multiples. De cet art abstrait, chez Kandinsky, Klee ou František Kupka, nous retiendrons alors l'idée de rythme, *ρυθμός*, en tant que c'est là où elle est rythme que la couleur est forme, comme dans le damier *Rhythmisches* de Klee. De sorte que, comme l'écrit Henry Maldiney de Kandinsky, « une forme n'agit pas par l'image dans laquelle elle se donne en représentation, mais par le ton de l'espace de présence qu'elle ouvre en se formant ». À la perspective des formes symboliques puise Hugues Dufourt, qui relate volontiers l'importance, dans son histoire, de l'atelier d'artiste, avec ses odeurs de peinture et ses palettes de couleurs. Son œuvre musicale, musée singulier, se revendique moins de la tradition toscane, soucieuse de dessin, de la représentation ordonnée et de la maîtrise du monde sensible, que de la vénitienne, celle de Giorgione ou de Tiepolo, miroitant l'apparence, l'éphémère, le surgissement ou l'émergence de l'instant, mais aussi de subtiles couleurs aux qualités contraires – n'oublions pas que l'*i'déa* grecque se traduit d'abord par apparence, aspect extérieur. Ni analogie, ni métaphore, ni même correspondance baudelairienne entre les arts, ce que Dufourt, lecteur d'Aloïs Riegl, scrute dans l'histoire de l'art, c'est une



PAUL KLEE, *Rhythmisches (En rythme)*, 1930  
Collection Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle  
/ Photo © Centre Pompidou / MNAM-CCI / Bertrand Prevost / Dist. RMN-gp



MARK ROTHKO, *Sans titre (Noir, Rouge sur Noir sur Rouge)*, 1964

© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko - ADAGP, Paris / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP

dissolution du monde de l'objet dans un monde de relations intériorisées et une temporalité propre à chacune des toiles qu'il entend composer.

#### L'ESPACE ET LE TEMPS

Proche des expressionnistes abstraits, Morton Feldman partageait leur *vibrato* de lumière, notamment chez Philip Guston, dont il admirait l'absence de pesanteur et dont la peinture existe, disait-il, quelque part entre la toile et nous, invitant à un cheminement au rythme lent. Mark Rothko, auquel le compositeur consacra *Rothko Chapel* (1971), pour soprano, contralto, chœur et trois instruments, annulait pareillement les distances. Non que la toile nous regarde, mais, dans l'interstice, il s'y donne comme une vibration. La lumière y contribue, en tant qu'elle enveloppe, ne peut être située et irradie la couleur ou le son, ne distinguant pas les modes d'appréhension du phénomène – et *ça vibre* se traduit par mettre en lumière, éclairer, rendre visible, faire paraître. Commentant *L'Atelier rouge* de Matisse, Rothko déclarait que sa couleur sature entièrement, et comme le ferait la musique, celui qui la regarde – avançons que les toiles de Pierre Soulages que convoque Alberto Posadas pour *La Lumière du noir* (2010) partagent cette même vertu. C'est précisément de cela qu'il s'agit. Le peintre atteint, comme le musicien, la vérité immédiate du sentir, avant même un percevoir où le temps et l'espace se distinguent, de sorte que le sonore et le visuel, intimement, se mêlent encore. Le format de la toile est essentiel: «Les grands formats vous prennent en eux», constatait Rothko. De même, Feldman entérine le passage de la forme à l'échelle, dénotant un présent immense qui ne sépare plus les points disposés sur les plans de la mémoire et de l'attente. La stase qui en résulte, *monotone but not without tension*, comme Samuel Beckett le suggérait à l'une de ses actrices, est à l'image des toiles de Rothko et de Matisse où, selon Feldman, «c'est gelé et en même temps, ça vibre». Là se situerait l'influence majeure de la peinture sur la musique: la lumière, plus que le chromatisme des couleurs ou des sons, est une condition de l'écoute. Aussi Rothko revient-il sur le clair-obscur chez Léonard de Vinci et entend-il cette lumière comme l'«instrument d'une unité nouvelle», ouvrant l'espace et le temps, leur succession et leur simultanéité, donnant à l'atmosphère une certaine tactilité, ou comme le liant qui substitue à la sensualité ce qu'il appelle l'émotionnalité. «C'est l'émotionnalité qui a remplacé le mythe. La désignation commune de l'émotionnalité est l'atmosphère (*mood*).» De cette lumière atmosphérique, ou de cette atmosphère lumineuse, de cette luminance, Feldman, revenant de son sens figuré à un sens littéral, se fait le patient exégète.

Plus récemment, dans son ouvrage *Le figure della musica*, Salvatore Sciarrino expose une pensée figurale, que la musique partage avec les autres arts (peinture, dessin, gravure, photographie, cinéma, jeux vidéo...). Leur étude vise à la constitution d'images musicales, nées d'images men-

tales, indistinctement visuelles et sonores. Aussi les esquisses compositionnelles, en forme de diagrammes, représentent-elles graphiquement, spatialement, le projet ou le plan de l'œuvre, la succession des événements dans le temps, et la donne à voir en un coup d'œil, synthétiquement, et non analytiquement, par l'image. Dans ces esquisses, outre l'écriture du son et de la durée, Sciarrino utilise la couleur, ou l'épaisseur du trait, pour désigner la dynamique. Il attire ainsi l'attention sur les rapports qu'entretiennent entre eux les sons, constructivement, illusoirement «hors temps», sur le papier, mais aussi leurs associations dans un espace thymique et, bien plus encore, dans une écoute globale où les sens s'impliquent les uns les autres: nous n'écoutons pas de la même manière le matin et le soir, le jour et la nuit, avant ou après un repas, s'il fait chaud ou froid, si le temps est sec ou humide – l'ébauche d'une météorologie de l'écoute, en somme. L'espace et le temps sont liés. C'est pourquoi, en traitant un argument de forme musicale, nous pourrions y rapporter les arguments d'un événement pictural parallèle. Non que le visuel soutienne le sonore, mais il en partage maints principes d'organisation. Quelles figures, alors, pour la musique? L'accumulation et la multiplication, ces croissances, ces saturations de l'espace, dont le Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner et le Lever du jour du *Daphnis et Chloé* de Ravel, mais aussi l'atelier de Francis Bacon, les toiles de Jackson Pollock ou les séries de Mario Ceroli sont autant d'exemples. Ou encore, ce que Sciarrino appelle la «forme à fenêtre», l'ouverture d'un cadre dans le cadre, une discontinuité spatio-temporelle impliquant une coupure, une brèche ou une incision, à l'instar du mont Fuji vu au travers d'une toile d'araignée chez Hokusai.

Mais à chercher, dans un corpus pléthorique au sein duquel nous avons tenté de tracer une voie personnelle, l'Un du son et de la couleur, de l'œil et de l'oreille, de l'écouter et du voir, de l'espace et du temps, nous en avons oublié la dualité, la tension, voire la rivalité entre musique et arts plastiques, peintures, sculptures de matières solides ou non, actions et performances, *land art* et jardins, installations, vidéos et arts numériques, ou au-delà. Renoncer à l'unité, à la correspondance, à la concordance, et faire l'expérience d'un lieu et d'une durée en totalité ou en partie communs à deux expressions artistiques: de cette dualité qui fragilise le propre de chacune non dans l'*a priori* de l'union, mais par une co-présence instable, le festival ManiFeste se fait l'écho. ■



© Harald Hoffmann / Edr. Durand

Alberto Posadas

## Entretien avec Alberto Posadas

Qu'il s'agisse de Goya ou de Mondrian, Alberto Posadas trouve dans la peinture ou dans des œuvres plastiques des sources d'inspiration sur le mode du défi lancé à l'écriture et à l'interprétation musicale. Alors qu'il entame pour la première fois une œuvre en collaboration avec un artiste vivant, il nous rend attentif à ce que peut avoir de fascinant et de risqué à s'aventurer sur le terrain des analogies.

**Nombre de vos productions citent des œuvres picturales comme source d'inspiration. Comment opère chez vous cette analogie entre univers visuels et sonores ?**

Il n'y a pas qu'une seule réponse à cette question. Ma première œuvre inspirée par la peinture est *Anamorphosis* pour ensemble, en 2006. Il s'agit toujours pour moi de chercher des affinités, des similitudes entre les disciplines pour trouver ensuite des points de collision et des points de rencontre. Il s'agit de manière empirique de transférer certains phénomènes des arts visuels à l'intérieur des sons. Par exemple, quand on parle du son, il arrive qu'on dise qu'une chose est sombre ou lumineuse, cela permet de se comprendre, mais c'est une terminologie qui n'est pas adaptée au son mais à la lumière. Quand, dans les arts visuels, on dit qu'une chose est sombre, cela revient à dire qu'elle absorbe la lumière, et quand elle est lumi-

neuse, cela signifie qu'elle réfléchit beaucoup de lumière. Mais l'équivalent en musique, ce serait sec ou réverbérant, un vocabulaire qu'on n'utilise pas en dehors des laboratoires d'électronique. Nous nous servons de «sombre» afin de simuler quelque chose qui commence à perdre le détail, mais, normalement, pour un musicien une chose lumineuse est quelque chose de très précis. Ce n'est pas le cas dans les arts visuels où quelque chose de très, très brillant nous fait perdre le détail. Cette fausse relation est l'approche phénoménologique.

Il y a un autre point de rencontre avec les arts visuels qui se rattache à un concept sous-jacent de l'artiste, mais qui viendra de ma propre lecture des arts visuels. La plupart du temps, je trouve un point de contact à travers cette perspective qui est la façon dont je lis les arts visuels. Lorsque je recherche ce point de rencontre, celui-ci offre un grand

nombre de positions. Ce mécanisme de production et celui de la perception sont totalement différents.

**Est-ce que le cycle *Sombras* vient aussi des arts visuels ?**

Au départ, l'idée provient d'un texte de Cioran. Le reste gravite autour de la perte du détail et de la redéfinition. Pour moi, le principal, quand j'essaie des rapprochements entre musique et arts visuels ou entre musique et science, c'est d'être capable d'aller à un problème que je veux affronter. Concrètement, je trouve de nombreux modèles qui viennent des arts visuels. Par exemple, dans le cas d'*Anamorphosis*, j'avais comme référence un portrait de Charles Quint par Lucas Cranach qui se trouve dans la cathédrale de Valence. C'est une œuvre que j'ai découverte lorsque j'avais huit ans. J'ai utilisé le processus de création d'une anamorphose pour contrôler

l'évolution du son. D'un côté, la perception de l'image, et, de l'autre, la perception du son questionne la signification de cette technique. La façon dont on produit une anamorphose visuelle est très claire, ce n'est pas le cas avec le son. Il y a cette idée d'une distorsion de la perspective. Un concept de l'harmonie contrôlé par une distribution topologique dans l'espace. La technique anamorphique était une façon de contrôler cette distribution topologique des points.

**D'une certaine façon, tout se rattache à des problèmes de forme.**

Oui, dans ce cas, cela tenait plus au formel et à la structure. Quel type de relation entre les différentes sections de la pièce et les différents paramètres de la musique ? Mais, par exemple, dans le cas de *Tres Pinturas Imaginarias*, créée à ManiFeste-2015, le premier des trois mouvements «traite» de la question de la technique du sfumato. Comment créer une véritable perception de profondeur et de lumière ? Il fallait choisir un type de matériau, musical ou sonore pour créer cette réalité avec le son – c'est moins une technique commune qu'un concept sous-jacent. Dans le deuxième mouvement, *Variaciones perforadas* sur un tema de Mondrian, il s'agissait de savoir comment affronter un timing gradué, de la même façon que Mondrian utilise une sorte de grille. Comment organiser une perception du temps fondée sur des grilles, en employant un matériau aussi homogène que les couleurs de Mondrian. Cela se rattachait aux couches qu'il fallait être capable de diviser, dans l'espace pour Mondrian, ou d'être en mesure de diviser le temps dans le cas du son. Encore une fois, c'est un lien sous-jacent. Pour le troisième mouvement, *Tachisme*, c'est encore très différent. Il n'existe pas de modèle, et je voulais essayer de travailler différemment. C'était un défi parce que je suis habitué à travailler d'une façon très formaliste. Le matériau musical était comme lancé d'une façon très spasmodique, un geste très direct, et au cours du mouvement nous avons ces différents tirs de gestes énergiques, avec des sons «venus» de nulle part. Tout cela nous ramène à la question de la perception du temps et de l'espace. Lorsque ce son imprévisible apparaît pour la première fois, l'effet direct est là. Mais, naturellement, la deuxième fois, on commence déjà à établir une relation avec le premier.



© Marc Domage

KRIJN DE KONING, vue de l'exposition « Espaces-Couleurs » au CENTQUATRE-PARIS, 2015  
Courtesy Krijn de Koning.

**Mais quand la musique est une confrontation avec la masse, c'est le cas éminemment dans *Magma* pour orchestre, vous utilisez des procédures de contrôle assez proches de celles de Xenakis. D'une certaine façon, le geste direct localisé n'est plus considéré que comme élément d'une masse, et nous avons affaire à un phénomène stochastique.**

Dans *Tachisme*, précisément, je souhaitais éviter tout modèle, tout formalisme qui viendrait contrôler, à la différence de *Magma*. Peut-être parce qu'après des années d'expérience, j'ai eu le désir et la capacité d'aller dans cette direction nouvelle, de ne pas répéter le même processus, de me déplacer dans un autre endroit. Que se passe-t-il quand on ne dispose plus de ses outils habituels ? Il faut inventer un autre chemin pour trouver une solution aux problèmes.

**Pourquoi, pour un compositeur, y-a-t-il cette nécessaire référence à l'abstraction lorsqu'il s'agit d'imaginer une articulation aux arts visuels ?**

En musique, nous avons le même problème que les peintres, nous tentons d'échapper à nos propres contraintes qui sont de nature temporelle plutôt que spatiale. C'est pourquoi tant d'artistes au vingtième siècle sont devenus si importants pour les compositeurs parce qu'ils apportent des perceptions différentes de l'espace. La plupart de mes collègues compositeurs s'inspirent de l'abstraction et moi aussi, parce qu'elle permet d'affronter plus

facilement nos problèmes abstraits qu'une œuvre figurative. Mais dans mon cas, je me suis également inspiré de Goya.

**Pour la première fois, vous vous engagez dans une collaboration avec un artiste visuel vivant, Krijn de Konig. Pouvez-vous nous dire quelque chose de ce projet ?**

C'est encore un peu tôt pour en parler. Je suis en train d'écrire six pièces pour les six saxophones qui existent, du soprano au basse, et ces pièces sont conçues en relation avec des poèmes dont un de José Ángel Valente. J'ai eu l'idée de sortir de la situation normale de concert où l'auditeur serait davantage impliqué ou saisi dans son écoute. J'ai proposé à Krijn de Konig de ne travailler qu'à partir d'un seul instrument. Il va bâtir des structures (nous ignorons encore combien), mais chacune des pièces sera jouée dans un espace-structure différent. À un certain moment, on entendra des poèmes. Le projet est de donner au public – des auditeurs-visiteurs en nombre très réduit pour permettre à chacun de se déplacer – un cahier avec quelques esquisses de Konig, quelques exemples de ma partition, des extraits des poèmes et des pages blanches. Sur ces pages blanches, ils pourront écrire tout au cours de la performance. À la fin, nous demanderons aux spectateurs d'échanger leurs cahiers.

Certains des saxophones utilisés dans la pièce seront transformés dans l'esprit de ce

que je nomme micro-instrumentation, et qui consiste à explorer les intervalles microscopiques. Pour le soprano, par exemple, j'ai, pour la première fois, utilisé une sourdine. C'est très surprenant ; on obtient des effets multiphoniques et on peut même produire facilement des battements. C'est une recherche que je mène avec l'instrument, mais il serait intéressant de mener aussi des recherches scientifiques pour expliquer pourquoi on obtient ces effets. Pour le saxophone basse, on a aussi conçu une sourdine avec un anneau en caoutchouc. La sourdine ne fait pas que tempérer le son, ce n'est pas le but, elle agit comme un filtre de basse. Ce sont des phénomènes acoustiques qui rejoignent les sons produits par l'électronique. L'électronique est pour moi, comme pour d'autres compositeurs de ma génération, la plus grande influence que j'ai reçue. Elle a modifié l'ensemble de mon travail avec le son. Même pour des œuvres « sans électricité », elle est présente comme horizon de travail. ■

Propos recueillis par Patrick Javault, critique d'art

AGENDA

**TENEBRAE**

VENDREDI 2 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

**DIOTIMA**

MERCREDI 7 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

**GRISEY / POSADAS**

SAMEDI 17 JUIN, 20H30  
CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

**HARVEY / POSADAS / VIVIER**

VENDREDI 23 JUIN, 20H  
MAISON DE LA RADIO, AUDITORIUM

**LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG**

MARDI 27 JUIN, 20H30  
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

**CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE DE CHAMBRE**

SAMEDI 1<sup>ER</sup> JUILLET, 16H, 17H30, 19H  
CENTRE POMPIDOU,  
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE



PIERRE SOULAGES, *Diptyque*, 1979 © ADAGP, Paris

# Musique, calcul (cognitif) secret ?

## ALBERTO POSADAS OU L'ÉCHAPPÉE HORS DU FORMALISME

*Les emprunts scientifiques occupent une place privilégiée dans la pensée créative d'Alberto Posadas. Parmi ses concepts et ses modèles mathématiques les plus chers, on y trouve la combinatoire, la topologie, les fractales et les courbes de Bézier. Un nouvel ouvrage dans la collection Musique/Sciences, à paraître en 2017, explorera les fondements cognitifs et formels de ce transfert dans l'œuvre du compositeur espagnol.*

PAR JOSÉ L. BESADA, MUSICOLOGUE

L'essence de la musique est-elle du côté des nombres, ou de l'émotion ? Cette opposition était déjà celle d'Aristoxène de Tarente qui, au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., critiquait l'abstraction pythagoricienne des intervalles définis par des rapports entre nombres, et préférait juger les gammes musicales à partir de l'expérience auditive. Plus près de nous, l'opposition entre représentation abstraite et perception psycho-émotionnelle se retrouve en mathématiques au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, avec la querelle entre Hilbert et Poincaré, entre formalistes et intuitionnistes. Les premiers ont gagné le débat, marquant

indélabilement la recherche mathématique jusqu'à nos jours. Pourtant, les dernières avancées en psychologie et en linguistique cognitive font vaciller ce primat du formalisme dans la réalité de la pensée mathématicienne – comme y ont insisté Georg Lakoff et Rafael Núñez dans leur ouvrage *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*. Pour Lakoff et Núñez, la créativité mathématicienne n'est pas un attribut détaché de nos sens mais une tâche incarnée.

Cette remise en question du formalisme par la prise en compte de l'activité cognitive se retrouve, à l'intersection entre musique et mathématiques, dans l'évolution de la pensée compositionnelle au cours du siècle dernier. Autour de 1950, et lors de la réflexion théorique d'Ernst Krenek, Milton Babbitt et ses collègues de Princeton ont poussé à concevoir la *music theory* en tant que systèmes dotés d'une axiomatique. Ce « purisme mathématique » commence à changer subtilement avec Xenakis. Même si l'axiomatique est aussi repérable dans ses écrits, le compositeur grec, avec sa notion de parabole, semble présager en termes musicaux la notion théorique du *conceptual blending* – amalgame conceptuel –, forgée par Gilles Fauconnier et Mark Turner. En Espagne, Guerrero a prolongé cette approche combinant formalisme et intuition, à la recherche de modèles fertiles pour la composition.

Posadas s'inscrit dans le droit fil de cette généalogie, loin d'un formalisme strict : pétri de peinture, d'architecture, de littérature, son regard sur les mathématiques est principalement analogique, voir métaphorique. Parmi les modèles qui ont trouvé place dans son atelier créatif, on peut faire un classement en quatre domaines principaux, qu'il a exploré successivement : combinatoire, topologie, fractales, courbes de Bézier.

Dans son œuvre orchestrale *Magma* (2000), plusieurs déviations subtiles d'un même matériau entretissent une micro-polyphonie qui ne cesse de changer de couleur sonore. Si le

titre de l'œuvre affiche une métaphore géologique qui peut rappeler la notion de cristallisation chez Varèse, Posadas a eu essentiellement recours à la topologie pour définir ses processus de déformation des patterns rythmiques et harmoniques. L'exploitation d'objets fractals est certainement l'héritage le plus évident de son maître Guerrero. Avec eux, Posadas vise à transférer métaphoriquement l'autosimilarité de ces objets en cohérence musicale, sous la forme d'une structure et de certains éléments saillants d'aspect autoréférentiel. Parmi ses objets fractals les plus chers on retrouve le mouvement brownien – déjà exploré par Xenakis dans *Mikka* (1971) –, l'ensemble de Mandelbrot – aussi déclencheur de *Sahara* (1991) de Guerrero –, les systèmes de Lindenmayer – qui ont aussi attiré l'attention de compositeurs si différents comme Kyburz, Manoury ou Poppe – et certains mécanismes physiologiques des animaux supérieurs.

Récemment, avec son septième quatuor à cordes – *Elogio de la sombra* (2012) –, Posadas a commencé à explorer l'univers des courbes de Bézier. Cette enquête a donné lieu à une étroite collaboration avec moi, en tant qu'assistant informatique, pour transférer en musique les faisceaux géométriques surgis des variantes rationnelles de ces courbes, à l'instar d'une métaphore conceptuelle enracinée avec les ombres. Au-delà de cette collaboration ponctuelle, j'ai eu la chance de pouvoir analyser en profondeur le processus créatif lié à la composition de *Liturgia Fractal* (2003-2007), l'une des œuvres les plus accomplies de Posadas. Tout en constituant son dossier génétique, j'ai pu bâtir un discours critique des enjeux cognitifs et formels conduisant à la composition de ce cycle de quatuors à cordes. Mes résultats seront disponibles dans le nouvel ouvrage de la collection Musique/Sciences que Moreno Andreatta dirige à l'Ircam : *Metamodels in Compositional Practices. The Case of Alberto Posadas's Liturgia Fractal*. Paraphrasant Jean-Claude Risset – qui à son tour citait Gottfried Leibniz –, j'ai voulu dévoiler le calcul (cognitif) secret chez Posadas. ■



# « Travailler à une idée artistique dans un monde qui ne l'attend pas »

ENTRETIEN CROISÉ AVEC **JÉRÔME COMBIER** ET **PIERRE NOUVEL**

Les deux hommes se connaissent bien : voilà plus de six ans qu'ils collaborent. Le compositeur Jérôme Combiér et le vidéaste Pierre Nouvel se sont lancés dans un projet atypique : *Campo santo*, qui les a portés des pages de W. G. Sebald aux confins du Grand Nord. Rencontre avec un duo de créateurs qui n'a, littéralement, pas froid aux yeux.

## AGENDA

### CAMPO SANTO, IMPURE HISTOIRE DE FANTÔMES

JEUDI 8 JUIN, 20H30  
LE CENTQUATRE-PARIS, SALLE 400

#### D'où vous est venue l'idée de *Campo santo*?

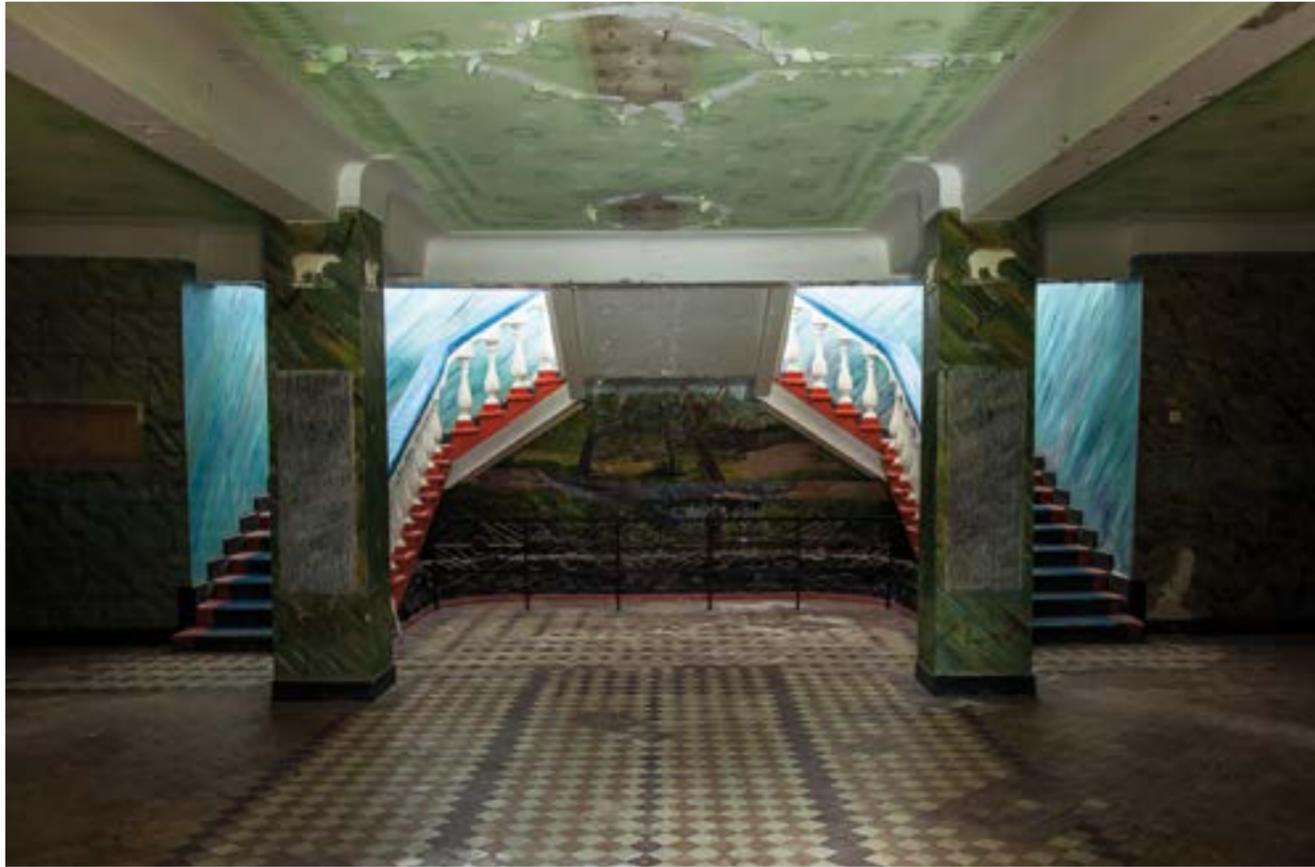
**JÉRÔME COMBIER :** L'idée initiale tient dans la démarche même qui consiste à commencer un projet artistique par un déplacement, un espace à explorer, un lieu à questionner par une expérience sensorielle, physique. Et cela avant toute chose, avant toute recherche de documents, avant même toute discussion artistique entre nous. Cette démarche fait référence à l'auteur de *Campo santo*, W. G. Sebald, à qui nous n'emprunterons finalement que son titre, et sa posture artistique (il n'est nulle question de Pyramiden dans son livre). Nous avons déjà entrepris semblable démarche pour *Austerlitz* en 2011, qui nous avait conduits sur les pas du personnage du livre de Sebald, Jacques Austerlitz, depuis la Belgique, Anvers et le fort de Breendonk, jusque Londres et le Pays de Galle, puis Prague et Terezin. Ici, nous avons tenté de garder l'esprit propre à l'auteur, cette manière d'interroger l'histoire humaine, mais il n'y a plus ni drame ni personnage, seulement un sujet : les ruines d'une cité, très proche dans l'histoire. Ce propos-là a ouvert le projet : enquêter sur des ruines de par le monde, des ruines contemporaines dont la principale raison d'existence n'est autre que le fait d'une faillite économique, d'un simple abandon.

**D'où Pyramiden, cette cité minière fantôme, prise dans les neiges du Spitzberg, à 600 km du pôle Nord : comment avez-vous travaillé lors de votre séjour là-bas ? Votre démarche**

#### sur place relevait-elle du documentariste, de l'historien/archéologue, du paysagiste ?

**JC :** Nous n'avions pas de démarche préétablie car nous ne savions pas vraiment ce que nous allions trouver. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons dû retourner à Pyramiden une année plus tard. Notre démarche reste avant tout artistique, tournée vers un projet qui se construit peu à peu sous nos yeux, et sans perdre de vue l'objet scénique, sonore et visuel que nous rêvons de réaliser. En ce qui me concerne, j'ai adopté une démarche qui relèverait effectivement d'une archéologie du son : j'ai enregistré une à une les touches d'un vieux piano oublié dans l'ancienne salle de concert de Pyramiden, pour lui faire rejouer ensuite, dans les studios de l'Ircam, une partition trouvée dans une salle de classe de l'école. Cette chanson, *Rondina Moya*, que tout enfant russe connaît bien, m'a du reste servi à l'élaboration de la musique de *Campo santo*. J'ai également capté les réponses impulsives de différents lieux, les anciennes cuisines, la salle de concert, la piscine, pour en modéliser les acoustiques et m'en servir de réverbération autour des voix ou des sons. Enfin, nous avons retrouvé la trace d'Alexandre Nankin (en la personne de son fils) et ainsi obtenu les films que celui-ci avait réalisés sur place dans les années 1960. Alors oui, peut-être, on peut parler d'une sorte de démarche archéologique, mais une archéologie qui ne cherche pas à expliquer, seulement à donner à voir et à entendre en posant côte à côte des éléments sonores et visuels.

Pyramiden, Ile de Spitzberg, Norvège  
(ci-contre et pages suivantes)  
© Pierre Nouvel





### **Vous dites avoir dû retourner à Pyramiden: pourquoi?**

**PIERRE NOUVEL:** À l'issue de notre premier voyage, nous sommes revenus avec beaucoup de matière, mais aussi avec le sentiment paradoxal de n'avoir capté que superficiellement l'aura du lieu. Ce fut donc finalement comme un repérage, qui nous a permis de nous projeter dans l'univers de cette ville et préparer notre seconde visite. Au reste, aucune des images du premier voyage n'apparaît dans le spectacle. Ce qui m'avait frappé la première fois, c'était cette impression d'un temps suspendu et cet étrange rapport à la lumière. À dix degrés du pôle Nord et autour du solstice d'été, le soleil décrit un cercle dans le ciel sans jamais se coucher. C'est assez perturbant dans un premier temps, mais il m'a semblé intéressant d'évoquer le rapport au temps en rendant compte de ce phénomène.

Nous sommes donc revenus avec plusieurs dispositifs de prise de vue nous permettant de capter cette évolution du temps à travers le phénomène de rotation des astres: prises de vue en time-lapse à 360°, prises de vue sur 24 heures... Le photographe Raphael Dallaporta nous a accompagnés dans cette aventure et a réalisé une série de panoramas à 360°. C'est

pour rendre compte de tout ce travail que j'ai conçu le dispositif scénographique: un écran rectangulaire susceptible de se déformer et de devenir un demi-cylindre puis un fragment de sphère.

### **Campo santo est traversé de multiples références littéraires et philosophiques: pourquoi et comment conditionnent-elles le processus de création?**

**JC:** C'est le texte qui nous fournit le socle sur lequel échafauder notre propos, organiser les images et les musiques. Comme il n'y a pas de texte dramaturgique préexistant au projet, pas d'histoire proprement dite (le livre de Sebald est un recueil de réflexions), il a fallu créer une dramaturgie à partir d'une pluralité de textes, dans des langues différentes, pour souligner le caractère universel de la ruine. Ce sont alors des textes de Diderot, Rainer Maria Rilke, Georges Didi-Hubermann, Sebald bien sûr, mais aussi Italo Calvino, Jacques Derrida (sur la fascination de Marx pour les fantômes), Maïakovski, Mandelstam ou encore Auguste Blanqui (*L'éternité par les astres*, un traité d'astrologie incroyable). *Campo santo* se réfère précisément à Pyramiden, dans cette partie du globe bien particulière, mais ces ruines sont

les mêmes partout ailleurs: ce pourrait être celles de Détroit ou de Gunkanjima, toutes ces cités érigées à la gloire du travail, que des hommes ont construites puis abandonnées. Les textes sont organisés selon des thèmes qui se recoupent plus ou moins: la ruine dans une acceptation générique, la ville et ses décrépidités, la poussière, les fantômes, le temps et les astres; ces textes ont servi de charpente à la construction temporelle de *Campo santo*. Pour son organisation, j'ai été assisté par Bertrand Lesca, jeune metteur en scène qui m'a déjà assisté sur *Austerlitz*. Ensuite, Jacques Gamblin a prêté amicalement sa voix (parmi d'autres) à cette petite dramaturgie de la ruine.

### **Quelle place avez-vous accordé à la technologie dans tout ce processus?**

**JC:** La technologie fait pour nous partie des différents outils à disposition pour réaliser l'objet artistique de *Campo santo*. Aujourd'hui, il me semble que les outils informatiques sont intégrés à notre manière de penser et de travailler. On ne se pose pas la question de leur pertinence ou de leur nécessité: ils sont là. Ensuite, il est vrai que nous avons imaginé des choses qui n'existaient pas. C'est une bonne part de notre mission en tant qu'artistes:

«Comment travailler à une idée artistique dans un monde qui ne l'attend pas?» me disait Daniel Yvinec. J'imaginai, au centre du projet, un immense sablier se déversant sur des plaques de métal amplifiées dont le son serait transformé en temps réel. Cela, effectivement, il a bien fallu le réaliser avec le concours de la technologie: confectionner un prototype, faire des essais en studio, réaliser la programmation, réaliser la partition musicale des transformations sonores. C'est en grande partie grâce à Robin Meier que cette installation sonore a pris corps.

**PN:** Concernant les prises de vue, nous avons utilisé différents moyens: drone, caméras à 360°, algorithmes de reconstitution 3D. Ces technologies nous ont permis de brosser un portrait à un instant T de cette ville de Pyramiden, qui fut la ville la plus au nord du monde, aujourd'hui probablement vouée à une lente destruction et érosion. C'est la dimension mémorielle de l'image qui m'intéresse ici, plus que sa dimension technologique, mais il arrive que les deux entrent en résonance, comme cette représentation en nuages de points 3D de la première maison construite à Pyramiden, l'une des images techniquement les plus complexes du spectacle et dont l'aspect fantomatique et granuleux évoque la disparition et le temps qui passe.

### **Comment fonctionne votre duo?**

**JC:** Notre première rencontre artistique remonte à l'exposition Samuel Beckett au Centre Pompidou en 2007, une commande de l'Ircam. Au départ, nous devions travailler sous l'égide de Jean-François Peyret, mais il s'est désisté et nous nous sommes retrouvés tous les deux. Il a bien fallu alors que nous prenions les choses en main. Aujourd'hui, nous nous connaissons bien et notre manière de travailler n'a pas vraiment changé: je parle beaucoup plus que Pierre, car le projet initial vient souvent de moi, je lui donne des pistes de travail, je lui parle de ma manière d'entendre les choses, de mes lectures surtout. La musique elle-même pose ses propres conditions: le temps qu'elle déploie, la disposition des musiciens dans l'espace. Je sais également que Pierre aime à réagir en fonction de telles contraintes, surtout temporelles.

**PN:** Je ne suis effectivement pas un grand bavard! Jérôme définit le cadre du projet et s'occupe de toute la dimension littéraire et sonore. Je me charge de l'aspect visuel du projet. Notre dialogue se nourrit ensuite de la matière que

nous cherchons et produisons au cours du projet. En dix ans, nous avons appris à bien nous connaître et développé un *modus operandi*. Il s'agit en réalité d'un faux duo car, à part notre première collaboration, nous sommes entourés d'une équipe: Bertrand Couderc (lumière), Sébastien Naves (son), Bertrand Lescat (dramaturge), Thomas Leblanc (régie). Présente depuis des années, cette équipe participe beaucoup au travail de création, de recherche et d'écriture de nos projets.

**JC:** Ce sont les va-et-vient entre les différents membres de l'équipe qui ont peu à peu conduit à la forme de *Campo santo*, une forme que nous espérons singulière, un spectacle «sensoriel», à la fois concert, installation sonore et dispositif cinématographique, qui pose une multitude de questions tout en laissant ouvertes les réponses.

### **Quel équilibre avez-vous recherché entre le visuel et le sonore?**

**PN:** C'est un mécanisme complexe qui nous mène au résultat final. Dans notre processus de création, l'image et le son ne se rejoignent que très tardivement. La musique se compose

alors que des images ont déjà été tournées. Cela permet parfois à Jérôme de composer en ayant des images en tête, mais il m'est quasiment impossible d'organiser cette matière visuelle sans avoir une idée de ce que sera la musique. Au cours de nos discussions, nous tentons de «scénariser» l'objet. Car il ne s'agit pas uniquement d'une relation son/image. À ces éléments viennent s'ajouter des textes, de la lumière, et un dispositif scénique complexe faisant appel à de la machinerie et de l'électronique. La musique se dévoile très tard, et jusqu'aux répétitions avec l'ensemble je ne dispose que de très peu d'éléments (durée approximative des pièces, instrumentation, structure des pièces) à partir desquelles j'essaie de construire et d'organiser les images, mais elles évoluent jusqu'aux tout derniers moments des répétitions. D'un bout à l'autre de ce processus, nous nous efforçons de focaliser l'attention des spectateurs tour à tour sur le texte, la musique, l'image, l'espace et la lumière et de créer des interactions ponctuelles entre tous ces éléments. ■

**Propos recueillis par Jérémie Szpirglas, journaliste et écrivain**



Répétitions de *Campo santo* au Théâtre d'Orléans, décembre 2016



© Astrid Ackermann

Chaya Czernowin

Chaya Czernowin, compositrice israélienne, personnalité charismatique pour la jeune génération qui suit son enseignement à Harvard, est beaucoup moins connue en France qu'en Allemagne, Autriche ou Suisse. Son nouvel opéra, *Infinite Now*, créé à l'Opéra des Flandres, à Mannheim et repris à Paris lors de ManiFeste-2017 apparaît comme une somme pour sa recherche musicale et électronique. Czernowin, ou l'intensité d'une musique impure.

## Entretien avec Chaya Czernowin

**Pour la plupart des œuvres, vous avez en tête une très forte image d'origine. Pour votre quatuor à cordes avec électronique, *Hidden*, il y avait notamment cette présence d'un roc, d'une pierre gigantesque...**

J'aime croire que la musique est une forme de philosophie, mais je ne me satisfais pas d'une présentation de la musique comme quelque chose de purement intérieur, comme une simple manipulation de matériaux, ou l'effet d'un paramétrage sériel. En fait, toutes ces choses qui se trouvent bien à l'intérieur de la musique sont contraintes, et la musique les dépasse. Chaque fois que je pense à la musique comme à un champ restreint, j'aimerais découvrir les prémisses de ce champ ou de cette forêt qui en dépassent la limite. L'image n'est pas

l'objet, elle n'est pas picturale, elle est visuelle mais c'est la visualisation du son. Quand j'écoute n'importe quel son, c'est une couleur; un appel, une présence, une texture. La musique est la vie, non pas seulement la fréquence du son ou ses connotations thématiques. La «physicalité» du son est indubitable.

**Dans le cas de votre opéra *Infinite Now*, vous rapprochez deux situations, vous mettez en parallèle deux œuvres littéraires très éloignées.**

Face au machisme de la guerre (le premier conflit mondial dans *À l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque) j'ai pensé immédiatement à faire intervenir l'écrivaine chinoise Can Xue parce que c'est une voix féminine

très sensuelle, et qui n'en est pas moins précise ou analytique. Dès que j'ai pensé à Can Xue, j'ai eu l'idée visuelle que nous aurions quelqu'un réellement en Chine. Tout commence par ce chuchotement, ce murmure, venant de très loin, comme une structure architecturale de conversations.

**Vous décrivez Can Xue comme une sorte de voix jumelle de vous-même. Mais cela peut surprendre que cette voix venue de Chine soit mise en dialogue avec une histoire venue de très loin aussi, le roman de Remarque.**

Exactement, et j'ai parlé très longtemps de ce point avec le dramaturge. Nous avons pensé qu'il nous faudrait traduire sur la scène cette énorme distance, presque comme une page

vide, entre l'histoire chinoise et le front de la guerre. Entre les deux se trouve l'opéra. Cette grande distance a été vraiment une impulsion visuelle et elle a déterminé la façon dont nous travaillons avec le son pour créer réellement de l'espace.

**Vous avez donc une pré-image précise et une préconception de l'espace. Mais le défi de l'opéra et sa difficulté, c'est qu'il s'agit d'un processus collaboratif. Attendez-vous du metteur en scène sa fidélité à cette image originelle ou bien acceptez-vous une transformation totale de votre première vision?**

J'ai réalisé deux opéras jusqu'ici. *Prima* a déjà connu cinq productions successives, *Adama/Zaïde* va dans quelque mois connaître sa troisième production. Pour ce dernier opéra, avant chaque «porte», il y a douze secondes de silence et ces douze secondes correspondent toujours à un noir. J'ai demandé un noir absolu avant que ne s'ouvre la porte et que quelque chose n'arrive. Hormis cela, il n'y a pas de mouvements prescrits et je fais confiance au metteur en scène. Il y a des données structurelles dont il est nécessaire de tenir compte. Si je peux apporter quelque chose de très clair et de très puissant et que je collabore avec quelqu'un de clair et fort, il en sort le meilleur. C'est un dialogue, une dialectique, et les metteurs en scène avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler, comme Claus Gut avant Luc Perceval, ont été extraordinaires. J'ai eu la chance de pouvoir intervenir dans leur choix et les directeurs d'opéra ont très bien su me guider.

**L'intégration de l'électronique change-t-elle quelque chose dans votre façon d'appréhender, de jouer ou de capturer l'espace?**

Même quand je me sers de l'orchestre sans y adjoindre de l'électronique, il y a l'influence de la musique électronique. C'est capital. Il n'y a pas encore de haut-parleurs mais la réflexion porte sur le champ. Des voix, des événements, des actions, des cordes coexistent dans ce champ, et il faut en tenir compte avant de les manipuler, ou s'en emparer, pour le rendre très riche, vivant et actif. Dans un passage d'*Infinite Now*, on entend la respiration d'une seule personne et celle-ci a un effet très physique et très intime. Mais, ensuite, vous commencez à voir comment cette respiration se prolonge; une partie seulement de la respiration est avec une réverbération très

longue. Quelques-unes des respirations sont très silencieuses. Tout un monde va se développer autour de cette respiration, comme s'il s'agissait d'une symphonie. Précisément, pendant que nous avons ce sentiment très suggestif d'être très proche de quelqu'un, nous sommes dans le même temps dans un espace immense. Cet aspect physique est lié à la façon dont nous travaillons avec le son avec le réalisateur en informatique musicale.

**D'une certaine façon, vous réalisez des gros plans. Même si l'espace est vaste, vous tentez une déconnexion entre l'espace où nous nous trouvons et celui de l'écoute.**

Il s'agit vraiment de manipuler et de créer des espaces paradoxaux. Mais je ne raffole pas du mot paradoxal parce qu'il est très dialectique. Je veux être moins dialectique et plus fluide! Il ne s'agit pas seulement de créer des espaces étranges et paradoxaux, mais de s'y mouvoir et de les découvrir d'une façon très précise et avec un point de vue très personnel.

**Pour vous, le paradigme de la polyphonie est en quelque façon du passé. Pensez-vous que la musique, comme art sonore, fait partie des arts visuels en quelque sorte?**

Je pense à l'interdisciplinarité, qui n'est pas seulement l'idée de connecter des paradigmes de formes artistiques, mais aussi de rapprocher une forme artistique de la vie. C'est ce que nous faisons aujourd'hui avec les neurosciences, avec la biologie. Quelque chose se passe là aussi entre la chimie, la biologie et les neurosciences: la connexion et la destruction des frontières s'opèrent parce que nous disposons de technologies qui nous permettent de voir plus loin qu'avec nos seuls yeux. Nous découvrons alors d'étranges liaisons, que nous ignorions auparavant.

**Vous évoquez souvent deux compositeurs américains: Morton Feldman et Alvin Lucier. De quelle façon sont-ils signifiants pour vous?**

Morton Feldman est important pour beaucoup de compositeurs et il l'est certainement pour moi aussi, particulièrement dans sa dernière période. Il est probablement l'unique compositeur de sa génération, et l'un des très rares artistes, à n'avoir jamais cessé de poursuivre son développement. Il a sans arrêt soumis son travail à sa propre critique. Si l'on prend l'exemple de *Patterns in a Chromatic Field*, la résolution de cette pièce est infini-

ment plus élevée que celle de ses pièces des années soixante, y compris son concerto pour violon. Feldman avait coutume de dire qu'il ne demandait pas au son de faire ce qu'il voulait mais que le son lui dictait ce qu'il devait faire. C'est quelque chose qu'Alvin Lucier partage avec lui et que j'admire profondément. Tous deux sont parvenus à créer des structures musicales qui se développent par elles-mêmes. D'une certaine façon, je tente l'impossible en voulant maintenir cette vitalité de l'écriture qui vient aussi du travail avec les improvisateurs, de cette liberté d'expression de l'individu.

**Est-ce que le fait de s'aventurer hors des salles de concert, de concevoir des installations sonores, peut être une voie intéressante à explorer pour vous?**

Quand on se développe en tant qu'artiste, il y a une lutte permanente entre ce que l'on sait et ce qu'on pratique, et ce qu'on ne connaît pas encore: une aventure qu'on voudrait entreprendre avec confiance. Pendant des années, j'ai été une obsessionnelle compulsive avant de reconnaître d'autres formes de perception de la musique... Quand j'étais artiste en résidence à Lucerne, pour la première fois, j'ai pu réaliser ma musique; également, j'ai pu en parler à énormément de personnes. On m'a abordé dans la rue pour me remercier de l'expérience vécue à travers le concert. Et cela m'a donné une immense confiance. Et le résultat de cela, ce fut le quatuor à cordes de 2013 réalisé à l'Ircam. J'ai commencé à rêver en grand, voici *Infinite Now*. ■

Propos recueillis par Patrick Javault, critique d'art

AGENDA

**INFINITE NOW**  
MERCREDI 14 JUIN, 20H30  
CITÉ DE LA MUSIQUE,  
SALLE DES CONCERTS

**CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION  
ET DE LA MASTER CLASS D'INTERPRÉTATION  
POUR QUATUOR À CORDES**  
VENDREDI 30 JUIN, 21H  
LE CENTQUATRE-PARIS, ATELIER 9

# Nature, chant, transfiguration: la musique instrumentale de Chaya Czernowin

PAR **TREVOR BAČA**, COMPOSITEUR

L'œuvre instrumentale de Chaya Czernowin comprend neuf compositions pour grand orchestre, un sextuor à cordes, quatre quatuors à cordes et plus d'une dizaine de partitions pour orchestre de chambre. À l'exception de trois œuvres, ces pièces sont écrites pour des instruments occidentaux, auxquels viennent parfois s'ajouter bandes magnétiques ou *live electronics*.

Dans son exploration des quatre éléments – la terre, l'air, l'eau, le feu – la musique de la compositrice attire l'attention sur des instants qui mobilisent les propriétés de la matière en vertu d'un régime fantastique. Ce caractère «élémentaire» de la musique de Chaya Czernowin – parfois étendu à un cinquième paradigme sous la forme de l'électricité et de ses courants – introduit des formes de mouvement inattendues dans son écriture, des détails animés qui donnent l'impression que sa musique coule, monte ou se fige soudain. Triptyque orchestral de près d'une heure, *Maim* (2001-2007) explore les possibilités d'une musique qui tombe comme des gouttes, ruisselle, et sort de son lit; le titre n'est autre que le mot hébreu désignant l'eau. Dans *White Wind Waiting* (2013), l'unique concerto de Chaya Czernowin, une orchestration chatoyante semblable à la perspective aérienne des peintres se combine à une approche du geste qui fait flotter la guitare, double évocation des propriétés de l'air et des voies par lesquelles ce dernier entre en mouvement.

L'élasticité du caoutchouc, la croissance du cristal, le mouvement de va-et-vient du pendule et bien d'autres explorations décelables dans les partitions de Chaya Czernowin attestent de l'importance centrale accordée par la compositrice à la physique du mouvement, trait déterminant de sa composition. Cette manière de penser la composition – l'animation de la musique d'après les lois d'une physique imaginaire – génère des métaphores musicales complexes dans l'œuvre de la compositrice. *Anea Crystal* (2008) comprend deux quatuors à cordes autonomes – *Seed I* et *Seed II* – qui peuvent être joués séparément ou simultanément. La préface de la partition explique qu'«*anea*» est «un mot inventé pour désigner un cristal musical créé de la même manière qu'un cristal ionique». Et comme les cristaux ioniques, à l'instar du sel, sont des composés de particules positives et négatives empilées de manière extrêmement compacte, le «germe» (*Seed*) des deux titres *Seed I* et *Seed II* peut être comparé au germe utilisé par les chimistes pour initier la croissance d'un cristal dans une solution. *Seed I* et *Seed II* sont des «germes» musicaux qui fonctionnent comme

des fragments indépendants, mais qui pris ensemble, précipitent la croissance d'un complexe plus vaste. À travers cette manière de penser la composition, Chaya Czernowin se dote d'une sorte de laboratoire où de nouveaux détails de la structure musicale peuvent être inventés et explorés, véritables métaphores du mouvement de la musique à partir de la compréhension d'un processus chimique.

## L'ESPACE DU CHANT

Certains passages de l'œuvre instrumentale de Chaya Czernowin sonnent comme s'ils émanaient d'un autre espace que la pièce ou la salle où la musique est exécutée. Le début de *The Quiet* (2010), composition pour orchestre divisé en trois groupes, mobilise les instruments au registre grave à travers un *tutti pianissimo* maintenu plusieurs minutes. La «pesanteur» qui résulte de ce calme obtenu par une notation si dense fait que la musique résonne comme si elle était placée à l'intérieur d'une immense grotte, effet fréquent dans l'écriture orchestrale de Chaya Czernowin. Plus loin, toujours dans la même œuvre, deux passages intitulés «fast talk» (*propos rapide*) dans la partition voient les bois et les cuivres prononcer des syllabes inintelligibles directement dans leurs instruments. Du fait de la résonance de ces instruments, la musique obtenue semble passer à travers un espace clos rendu soudainement visible de l'intérieur, comme le terminal d'un aéroport ou le hall animé d'un building où les portes seraient grand ouvertes et les conversations de l'intérieur exposées à l'improvisiste.

Le «chant» instrumental envahit la musique de Chaya Czernowin. Cette forme de «chant» – séquence linéaire de notes plaquées les unes après les autres à la manière d'une mélodie qui avance lentement avec des contours rythmiques rugueux ou des perturbations microtonales – est généralement écrite pour des instruments multiples afin qu'ils «chantent» une hétérophonie désaccordée. *Zohar iver* (2011), œuvre pour ensemble (quatuor de solistes) et orchestre divisé en trois groupes, comprend quatre «madrigaux» instrumentaux écrits pour les solistes qui les chantent par-dessus les vallées nocturnes de l'accompagnement joué par les autres instruments. Le «chant» instrumental qui amène *The Quiet* à sa conclusion est noté comme un *fortissimo* pour l'ensemble de l'orchestre. La cadence ou lamento à la fin de *White Wind Waiting* est écrite comme une forme de «chant» pour la guitare, mais les six cordes de l'instrument sont accordées

à un intervalle d'à peine une fraction de ton, manière de redécouvrir l'hétérophonie de la technique par le seul intermédiaire du soliste. La présence d'une mélodie pouvant sembler si inattendue dans l'univers musical de Chaya Czernowin, il arrive que ceux qui découvrent ses œuvres ne reconnaissent le «chant» instrumental qui s'écoule à travers elles qu'après une écoute répétée. Pourtant, une fois identifiée, cette technique apparaît comme un élément caractéristique de sa musique, une trace où la compositrice chante pour elle-même durant l'acte de composition, un agent de la conscience de l'auditeur au cœur d'une musique préoccupée par la nature et ses transformations. Cette technique contribue également à faire la lumière sur une des plus importantes méthodes d'exposition à laquelle Chaya Czernowin a recours pour introduire un matériau nouveau dans sa musique: le bégalement ou le spasme, pas à pas, comme la progression hésitante de quelqu'un qui cherche sa voix avant de commencer à chanter.

## L'ESPACE DU MONDE

Même s'ils sont rares, d'importants jalons de la musique instrumentale de Chaya Czernowin s'articulent comme des réponses personnelles aux événements qui agitent le monde. Le début du dernier mouvement de *Maim*, «*Mei mecha'a*» (*L'eau de la discorde*), est manifestement une représentation de la protestation: un nombre croissant de petites «taches» – de brefs glissandi descendant confiés aux cordes et aux vents – se recouvrent les unes les autres, vagues successives, pour former une texture évoquant des pierres jetées ou des slogans hurlés lors d'une manifestation; des élans brisés à plusieurs reprises par deux accords bruyants et insistants venant des cuivres, au sujet desquels la partition mentionne «devraient être extrêmement stables et inflexibles, comme un gros objet métallique» écrasant l'opposition. (La compositrice a décrit comment la composition de *Maim* est passée d'une exploration formelle des propriétés de l'eau à un nouvel engagement face aux événements dans le monde à la suite de la seconde Intifada et du 11 Septembre.) Ce même matériau musical intervient à nouveau dans *At the fringe of our gaze* (2013), pièce écrite pour le West-Eastern Divan Orchestra de Daniel Barenboim six ans plus tard. Les sept mouvements de *At the fringe of our gaze* sont intitulés «Music I», «Underneath», «Unmovable I», «Horizon I», «Music II», «Unmovable II» et «Horizon II». Au sein de cet enchaînement, la série tripartite «music → unmovable → horizon» est doublée. La transition de «la musique» à «l'inflexible» (*unmovable*) emmène l'auditeur de formes musicales historiquement reconnaissables à une écriture qui, dans «*Water of Dissent*», fonctionnait comme un agent de l'oppression. Une telle séquence peut se comprendre en analogie à un processus de maturation politique: une compréhension de la vie avant l'âge adulte qui voit le monde – et la «musique» – changer lors de sa première rencontre avec l'oppression. La réalité politique du monde – la manière

dont des groupes oppriment les autres dans nos luttes politiques – s'infiltrer inévitablement dans notre expérience du monde: les lieux à la périphérie de notre regard sont à la source de cette prise de conscience naissante que nous n'échapperons pas au politique mais resterons empêtrés dans celui-ci. La transition de «l'inflexible» à l'«horizon» fonctionne différemment. L'«horizon», ou «champ», est récurrent dans la musique de Chaya Czernowin. Orchestré à la manière d'un point d'orgue pour les graves ou les intermédiaires, l'«horizon» est ce lieu où la musique de Chaya Czernowin imagine l'instant avant l'arrivée des individus ou après leur départ. Dans *At the fringe of our gaze*, les transitions de l'«inflexible» à l'«horizon» défendent un espace suffisamment éloigné du politique et à partir duquel il serait possible de reconsidérer notre place dans le monde et les réalités politiques qui sont celles du monde, élément d'autant plus lourd de sens si l'on songe que Daniel Barenboim a fondé le West-Eastern Divan Orchestra pour que de jeunes Israéliens et Arabes jouent de la musique ensemble.

L'éventail de sensations engendrées par la musique de Chaya Czernowin est complexe. Mais c'est peut-être cet effet de crainte mêlée de respect qui caractérise le plus distinctement la musique de cette compositrice, notamment dans sa confrontation permanente avec les sensations de profondeurs et de massivité. L'obsession de Chaya Czernowin pour une musique s'approchant d'une liberté du pur mouvement – vol, inondation, tremblement, croissance, décomposition, cristallisation, dissolution, suspension, rotation – se combine aux ressources de la partition instrumentale pour créer un espace affectif *in fine* libéré et incroyablement vaste. Les instants de révélation graduelle dans les œuvres de Chaya Czernowin annoncent ce qui s'apparente à des impossibilités musicales – des espaces qui deviennent encore plus sombres et encore plus profonds que ce que l'imagination peut concevoir, des «voix» instrumentales qui finissent par atteindre un degré de transfiguration à mille lieues de ce qu'elles étaient en mesure de devenir au commencement – réunies le long de durées à la longueur impossible ou d'événements à l'impossible brièveté. La perception partagée que le monde est en quelque sorte plus grand que ce que nous savions – que même là où nous pensions que le processus musical était arrivé à terme, d'une façon ou d'une autre, bien des choses peuvent encore advenir –, voilà peut-être l'expression la plus caractéristique de cette crainte mêlée de respect qui émerge de ces passages. La plupart des pièces pour orchestre de Chaya Czernowin abordent ce qui s'apparente souvent à une orchestration de l'absence – les ressources d'un énorme orchestre retenant son souffle alors que d'infimes détails sont restitués avant le retour de la tempête – tandis que les plus brèves de ses partitions de musique de chambre semblent établir une échelle d'événements bien plus grande que la partition ne semble l'autoriser. ■

Traduit de l'anglais par Philippe Abry



De haut en bas, de gauche à droite:  
**ROBERT FILLIOU,**  
*Principe d'équivalence, 1968*  
 © Marianne Filliou / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Mequerditchian/Dist. RMN-GP. Présentation dans l'accrochage des collections contemporaines, Centre Pompidou, Niv 4, nov.2011

**KAZUO SHIRAGA, Sans titre, 1957**  
 © DR / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP

**LOUISE BOURGEOIS,**  
*Precious Liquids, 1992*  
 © Louise Bourgeois Trust / ADAGP, Paris  
 Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI  
 Philippe Migeat/Dist. RMN-GP.  
 Présentation dans l'exposition Chefs-d'œuvre, Centre Pompidou- Metz, Juillet 2010.

**GIUSEPPE PENONE, Respirare l'ombra (Respirer l'ombre), 1999-2000**  
 © ADAGP, Paris / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP. Présentation dans l'exposition Extra Large, Monaco, Grimaldi Forum, 2012.

## « L'Œil écoute »

« Je recommandais au visiteur des musées d'avoir l'oreille aussi éveillée que les yeux, car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité. » Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 189.

PAR **NICOLAS LIUCCI-GOUTNIKOV,**  
 CONSERVATEUR (CENTRE POMPIDOU)

Depuis mai 2015, des expositions-dossiers jalonnent le parcours des collections modernes du Centre Pompidou afin de proposer au visiteur de nouvelles perspectives de lecture sur l'histoire de l'art. Conçues à partir des collections du musée et articulées autour d'un thème transversal, les expositions-dossiers sont pensées comme des espaces d'étude et de recherche. En 2015, elles ont célébré par deux fois les « Passeurs », ces historiens, critiques d'art et amateurs éclairés ayant contribué par leurs écrits à la lecture et à la relecture de l'œuvre de nombreux artistes ; en 2016, les « Politiques de l'art » ont parcouru à travers différents cas d'étude l'engagement des artistes en faveur de quelques-unes des grandes idéologies du xx<sup>e</sup> siècle ; à partir de mai 2017, pour le quarantenaire du Centre Pompidou, en partenariat avec l'Ircam, le Musée national d'art moderne se propose de mettre en lumière certains aspects des liens ayant uni musique et arts plastiques, de 1905 jusqu'au milieu des années 1960.

Cette nouvelle séquence d'expositions-dossiers s'intitule « L'Œil écoute ». Elle emprunte son titre à l'ouvrage éponyme de Paul Claudel, publié en 1946, dans lequel l'écrivain se livre à une « écoute » de plusieurs tableaux, dont *La Ronde de nuit* de Rembrandt ou *L'indifférent* de Watteau. À l'étage des collections modernes, on goûtera par l'œil et par l'oreille à l'ambiance des « soirées parisiennes » qui, de la butte Montmartre aux boulevards de Montparnasse, du Bal Bullier au Bal Tabarin, du Bal Olympique au Bal Banal, de Josephine Baker aux Black Birds, fascinent artistes et musiciens modernes par l'éclat de leurs spectacles et la nouveauté des danses et des numéros qui y sont présentés.

Le ballet, qui permet aux créateurs dans différentes disciplines d'unir leurs forces, est un des genres emblématiques d'une modernité avide d'abolir les frontières entre les arts, rêvant de l'œuvre d'art totale. On le constatera à travers des dossiers consacrés aux Ballets russes, où l'on verra notamment des costumes de scène dessinés par Larionov et Gontcharova pour Stravinski, aux Ballets suédois, mais également à la figure essentielle d'Erik Satie, autour de laquelle ont gravité de nombreux artistes : Picasso, bien sûr, pour le ballet *Parade*, mais également Braque, Brancusi ou Picabia. Marcel Duchamp, quoique moins proche par l'amitié de Satie, partage avec lui une évidente communauté d'esprit, teintée d'humour et d'autodérision, entre *ready-mades* et musique d'ameublement.

Mais des liens plus théoriques unissent aussi arts plastiques

et musique. Dès les années 1910, le modèle musical devient un principe moteur pour le développement de l'abstraction. Dans le domaine pictural, Vassily Kandinsky, Léopold Survage ou František Kupka rejettent la figuration au profit d'un art qui, à l'instar de la musique, soit libéré de la représentation : une peinture qui donne à voir son « rythme », ses « couleurs » et ses « modulations » pour s'adresser directement aux émotions. En avril 1932, Henry Valensi donne une forme institutionnelle à ces recherches en fondant l'association des « Artistes musicalistes ». Ceux-ci se reconnaissent par œuvres « restées libres les unes des autres, pourvu que l'influence musicale les ait inspirées ». Dans d'autres cas, les expérimentations des arts plastiques aboutissent à des découvertes dans le domaine musical. La révélation éprouvée par John Cage pour Marcel Duchamp en est un bon exemple. À l'instar du Grand Fictif, dont les « beautés d'indifférence » mettaient explicitement en jeu le contingent, John Cage ouvre la musique à « tout ce qui arrive ». Alors que Duchamp produit *l'Erratum musical*, transforme l'aléa en formes avec ses *Trois stoppages-étalon* et introduit la vie de tous les jours dans l'art à travers ses *ready-mades*, Cage érige le hasard en méthode dans ses œuvres musicales, littéraires et graphiques. L'influence conjuguée de Duchamp et de Cage se manifeste avec force à la fin des années 1950, lorsque certains des élèves du second créent le happening, d'une part, et posent les bases de Fluxus, d'autre part.

Cette période est celle d'une grande porosité. Alors que de grands festivals unissent artistes et musiciens, de Fluxus à Karlheinz Stockhausen, la poésie sonore s'affirme en Europe autour des figures de Bernard Heidsieck ou Henri Chopin, qui découvrent les potentialités du magnétophone. Cette porosité prend une signification particulière avec l'affirmation de la notation dans le champ des arts plastiques. Celle-ci fait l'objet d'une dernière exposition-dossier, située à la fin du parcours, montrant combien elle se situe à la charnière des deux disciplines. Alors que les partitions musicales s'éloignent d'un solfège strict pour adopter une tournure graphique, laissant plus de marge à l'interprétation, l'artiste proto-conceptuel George Brecht, élève de Cage à la New School for Social Research, note des « événements » sur de petites cartes, invitant tout un chacun à les réaliser. Il ouvre la voie à la tradition conceptuelle qui, de Lawrence Weiner à Sol LeWitt, fera un très ample usage de la notation, sans que ses productions puissent être assignées à telle ou telle discipline. De l'œil qui écoute à l'œil qui lit, de l'œil qui lit à l'œil qui fait... ■

AGENDA

« L'ŒIL ÉCOUTE », EXPOSITIONS-DOSSIERS  
 À PARTIR DU 4 MAI 2017, CENTRE POMPIDOU -  
 MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

FINAL : ENSEMBLE ULYSSES / HEINZ HOLLIGER  
 SAMEDI 1<sup>ER</sup> JUILLET, 21H, CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE



ORIT RAFF, *The Glass Room*, 2013. © Courtesy of Julie Saul Gallery, NYC and Noga Gallery, Tel Aviv  
The Glass Room appartient à la série Priming dans laquelle Orit Raff a conçu avec l'aide de spécialistes de la création d'images 3D certains décors d'œuvres romanesques. The Glass Room s'inspire du livre homonyme de Simon Mawer.

## Trois mouvements

À l'heure où l'exposition comme œuvre et espace du croisement est devenue le nouveau paradigme de l'art, trois mouvements comme trois pistes de réflexion (parmi cent autres possibles) autour des liens entre arts visuels et musique.

PAR **PATRICK JAVAVULT**, CRITIQUE D'ART

AGENDA

**ROTHKO CHAPEL**

SAMEDI 3 JUIN, 20H30

CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE

*“So, I feel that one of the problems with music is that it never had its Matisse.”*

**Morton Feldman**

La figure de John Cage, musicien des artistes, le plus souvent réduit à un geste duchampien de 4'33, couvre encore de son ombre son ami Morton Feldman, lui-même trop souvent réduit à sa *Rothko Chapel*. C'est Cage qui produit un manifeste en faveur de l'écoute, mais c'est Feldman qui inventera des œuvres musicales « sans bords » pour permettre à

l'auditeur d'y entrer librement. Avec *For Philipp Guston* ou le *Quartet (II)*, celui-ci est invité à s'engager dans une véritable expérience de l'espace musical, à porter son attention sur les sons et à effectuer un travail de mémoire. La musique de Feldman ne déroute pas que les non-musiciens comme en attestent les remarques de Gérard Grisey fasciné par celui qu'il considérait comme le « seul et authentique minimaliste<sup>1</sup> ». Lorsqu'on lit les écrits de Feldman<sup>2</sup>, on découvre une façon anti-théorique de théoriser son art. Tout à fait capable d'écrire en compositeur pour présenter chacune de ses compositions, il écrit le plus souvent sur le travail des peintres quand il s'engage dans une réflexion plus large sur la création et semble envier les moyens qui sont les leurs et les rendent à ses yeux plus libres, moins prisonniers de l'histoire, que les compositeurs. La manière dont il compare son métier à celui du tailleur, dont il affirme sa façon extra-européenne d'orchestrer, ou dont il raille ceux qui, tel Stockhausen, recherchent dans l'œuvre musicale l'objet, doit s'entendre non pas comme un équi-

valent américain à la déculturation prônée par Dubuffet mais plutôt comme une manière de se rapprocher un peu plus des peintres.

L'image très largement répandue d'un Feldman s'inspirant des œuvres de Rothko ou de Guston (certains y ajoutent même Rauschenberg) est d'autant moins convaincante qu'il existe un gouffre entre la fonction que chacun d'eux assigne au tableau. Ce que Feldman traduit à sa façon : « Alors qu'avec Mondrian et Guston, on doit sauter dans l'abstraction pour faire l'expérience du tableau (et on peut décider ou non de faire ce saut), avec Rothko on doit trouver une porte de sortie<sup>3</sup>. » Le compositeur est très clairement du côté de Guston, son alter ego très marginal au sein de l'École de New York, et jugé mineur avant son retour à la figuration. Les peintres de l'École de New York sont non seulement parvenus à produire un art qui leur soit propre mais à produire un nouveau type de discours pour théoriser cette deuxième naissance de l'abstraction. Ce sont les conversations de l'Artists Club de la Huitième rue avec des peintres auxquelles s'invitaient aussi les poètes, qui ont, plus que les dialogues entre compositeurs, contribué à forger la vision de Feldman. Ce qui nourrit sa réflexion fait le travail du peintre et la façon dont celui-ci parvient à communiquer son expérience par le langage, même en tâtonnant ; le fait par exemple que Guston puisse déclarer qu'il ne finit pas son tableau mais qu'il l'abandonne<sup>4</sup>. *Rothko Chapel* est la réponse à une commande pour l'espace sacré de Houston pour laquelle il dit avoir recherché des effets comparables à l'ensemble des tableaux de Rothko disposés dans cette architecture orthogonale. À une époque où Stockhausen rêve à des architectures géodésiques pour faire entendre la (sa ?) musique de demain, Feldman compose une œuvre « site specific » et peut être considéré comme un précurseur des arts sonores qui se développent aujourd'hui plus ou moins près de la musique<sup>5</sup>. Marqués par l'esprit et par les procédures de John Cage, et par la musique de La Monte Young ou de Terry Riley, les artistes phénoménologues tels que Bruce Nauman ou Richard Serra ne font jamais allusion dans leurs propos à Feldman, tandis que celui-ci ignore sciemment tout ce qui est hors de la peinture ; l'un des ultimes dédicataires d'une de ses œuvres étant Francesco Clemente.

*18. Oktober 1977* marque en 1990 un tournant dans la trajectoire artistique de Gerhard Richter. Adulé comme grand peintre, dernier maître de l'abstraction, il revient à la peinture photo-réaliste de ses débuts pour une série de tableaux de petits ou de moyens formats qui reprennent des photos de police relatives aux dernières heures de la RAF. Ce cycle est une œuvre de peinture autant qu'un geste et une manifestation de puissance. D'abord exposé au Portikus, cet ensemble s'accompagne d'une déclaration selon laquelle cette œuvre ne sera pas vendue mais déposée au MMK Francfort. Cette présentation et ces déclarations ne font pas qu'orienter la lecture de l'œuvre, elles sont même constitutives de celle-ci dans sa première vie (l'autre vie commence, on le sait, avec l'acquisition de cette œuvre par



AGNES MARTIN, *Untitled 1 (Sans titre 1)*, 1984

© ADAGP, Paris / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Christian Bahier

et Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

*Absence d'attaques, de bords, délicatesse du toucher, lignes vibrantes... on aimerait voir dans la peinture d'Agnes Martin, qui se définissait comme une expressionniste abstraite, un écho à la musique de Feldman.*

le Moma). Jusqu'ici, les tableaux photo-réalistes, même lorsqu'ils montraient des villes bombardées ou un sinistre fait divers, semblaient encore relever d'une esthétique de l'indifférence, ce que confirmait a posteriori le passage à l'abstraction. Avec *18. Oktober 1977*, Richter affirme plus que jamais auparavant un point de vue d'auteur plus encore qu'une position de peintre. Revenir à la peinture photographique, c'est effectuer une relecture de sa vie et réveiller ces images de 1977, c'est revenir à cette stupeur qui a saisi alors toute la gauche révolutionnaire et au-delà d'elle. Je souscris à l'opinion de Hannes Böhlinger qui compare l'œuvre de Richter à un requiem et considère qu'ici « la peinture prend la place de la musique » ; l'électrophone d'Andreas Baader étant « l'image-clé » de ce cycle. Il ajoute que « la peinture rend l'absence de parole et de musique douloureusement audible<sup>6</sup> ».

Gerhard Richter n'a jamais prétendu peindre les derniers tableaux, à l'instar d'Ad Reinhardt, mais a en revanche imposé la figure du dernier peintre, celui qui résume l'histoire de l'avant-garde, du *ready-made* à l'abstraction, qui peut s'offrir des diversions numériques et fait de chaque rétrospective une forme de création<sup>7</sup>. Son œuvre se présente comme une discussion ininterrompue sur la survivance de la peinture (dans la société, dans l'espace muséal, face à l'Histoire, face à l'actualité) et comme le deuil éclatant des utopies.

Quand, en 1996, Helmut Lachenmann viendra finalement à bout de son projet d'opéra, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, *Musik mit Bildern*, on retiendra surtout la citation qui y est faite d'un extrait du journal de Gudrun Esslin à Stannheim pour y voir une forme d'éloge à une génération idéaliste entrée en violence ; inversion du rapport de miroir entre la figure du conte de fées (qui l'occupe depuis



**ALIGHIERO BOETTI, *Cemento dell'armonia e dell'invenzione*, 1970** © ADAGP, Archivio Alighiero Boetti  
En 1969, Boetti réalise une série de dessins sur papier quadrillé pour lesquels il suit précisément chaque ligne avec un crayon bleu ou rouge, variant pour chacun d'eux l'angle d'attaque. Chaque dessin reproduit donc le même motif avec de très fines et subtiles variations. Il donne à la série un titre emprunté à Vivaldi.

le milieu des années soixante-dix) et la révolutionnaire. Pour expliquer sa façon d'aborder l'opéra, Lachenmann écrit: «J'ai toujours pensé que la régénération de l'écoute devait s'effectuer dans la caverne du lion et en référence à notre grande tradition musicale, et non pas au sein du ghetto de la "musique contemporaine", toléré dans l'indifférence.» Il ajoute: «À mesure que le son et le temps sont gérés dans la composition par la synchronisation de leurs spécificités mesurables, s'ouvre le champ où, au-delà de l'écoute, vient s'ajouter la conscience "pensante"<sup>78</sup>.» Malgré la proximité générationnelle avec Richter et la communauté du thème d'inspiration, l'œuvre de Lachenmann reste, elle, portée par la vision d'un horizon utopique et par une forme de rage.

*Gesamtkunstwerk* est un mot bien démonétisé aujourd'hui, et circule presque innocemment dans le monde de l'art. Dans les années 1980, après l'exposition de Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, qui proposait une lecture transhistorique du concept lui-même, il était une lecture polémique pour moquer l'ambition de ceux qui prétendaient œuvrer à une rédemption ou à une réconciliation par l'art<sup>9</sup>. Aujourd'hui, il désigne le plus souvent une forme d'art collaboratif, transdisciplinaire et multimédia, qui trouve son espace dans l'art contemporain. Malgré

la présence de quelques wagnéristes de poids (Matthew Barney, Anselm Kiefer, par exemple) sur la scène artistique internationale, le genre dominant s'inspire plus du Black Mountain College ou du Judson Dance Theater que de Bayreuth. Dans l'art contemporain, l'exposition est aujourd'hui le nouveau paradigme, il a pris la place du tableau et même du cinéma. Cet avènement de l'exposition comme œuvre, voire comme grand œuvre, trouve sa raison d'être dans une relecture constante de l'avant-garde et de ses grandes manifestations, et à l'esprit potlatch censé corriger ou (qui sait) assurer la rédemption de l'art face au marché. Les arts visuels et la plasticité sont des notions depuis longtemps dépassées, et l'exposition et son histoire sont devenues l'argument d'une expérience de type initiatique. Qu'il s'agisse des expositions fleuves confiées par le Palais de Tokyo à des artistes commissaires ou de rétrospectives repensées comme des parcours, c'est ici que l'art contemporain déploie sa puissance, construit sa réflexion et maintient son aura, davantage que sur des œuvres individuelles. On est encore très loin d'un exercice démocratique de l'exposition dans laquelle le musicien ou le danseur feraient sinon basculer la situation vers un ailleurs, du moins permettrait d'entrevoir un possible. La figure de Cage ou de ses esprits frères y est omniprésente, aussi bien dans les références affirmées d'un Philippe Parreno que dans l'environnement très Kaprow dont s'entourait *Flamme éternelle* de Hirschhorn. Si dans ces expositions en grande forme, qui se donnent partiellement comme des relectures d'expositions historiques, la musique ne se trouve généralement présente qu'à titre d'exemple d'un genre ou pour une référence plus ou moins anecdotique, même si «partition» tend à se substituer à «scénario» dans la terminologie des propos sur l'art, la présence de Satie, Stravinsky ou Ravel au générique d'expositions conçues par des artistes importants de la scène artistique n'illustre pas seulement un décalage temporel entre deux mondes contemporains ou un divorce entre deux catégories de créateurs, mais témoigne plus sûrement de l'impossibilité heureuse de faire entrer la musique dans le format ou la forme de l'exposition (il y est moins question d'écouter que d'entendre), du moins tant que celle-ci reste enfermée dans certains modèles d'écriture. Le territoire de l'art sonore qui (pour combien de temps ?) échappe à une attribution aux arts visuels ou à la musique se définira peut-être un jour comme plateforme commune. ■

1. «Avec Feldman, c'est extraordinaire, c'est comme de l'anti-musique dans le sens où toute attente est constamment déjouée. Il met en place un motif et vous vous attendez à ce qu'il aille dans cette direction et, à ce moment-là, il ne le fait pas. Plus tard, il change au moment précis où vous pensez que "ça va durer". Il nie constamment quoi que ce soit que vous attendez.» (Entretien avec David Bünzler, in *Écrits*, Musica Falsa, 2008.)

2. *Give My Regards to Eighth Street*, Exact Change, 2000.

3. *Ibid.*, p. 77

4. Dans les interviews ou dans les tables rondes, il est régulièrement demandé aux peintres de l'École de New York comment ils savent qu'un de leurs tableaux est achevé. La vision d'un Pollock, comme peintre d'instinct et inventeur du *dripping*, ou celle du peintre dans l'arène inventée par Rosenberg, n'ont pas été sans conséquence sur la vision de cette seconde naissance de l'abstraction.

5. Comme un signe, Max Neuhaus, fut, avant de tourner le dos à la musique et d'être l'inventeur

de l'installation sonore en plongeant dans le monde de l'art, le créateur de *King of Denmark*, voulu par Feldman comme un anti *Zyklus*.

6. Hannes Böhringer, *Moneten*, Merve Verlag, 1990.

7. La peinture d'avant-garde s'est construite sur la mort de la peinture, tandis que l'art contemporain s'est construit, lui, sur une sortie hors de l'espace pictural, ce qui explique qu'il valorise la solution Kaprow de continuer Pollock en se projetant dans l'espace avec le happening, et qu'il occulte totalement la façon dont Helen Frankenthaler, Morris Louis ou Kenneth Noland ont choisi de peindre après Pollock.

8. Cité dans le livret de l'enregistrement du Staatsoper Stuttgart sous la direction de Lothar Zagrosek (Kairos, 2000).

9. Dans *Unsere Wagner* (Fischer Verlag, 1984), quatre auteurs étudient sous cet angle les œuvres de Joseph Beuys, Heiner Müller, Hans Jürgen Syberberg et Karlheinz Stockhausen, une charge virulente étant réservée à ce dernier.



Ula Sickle

## Circulez, il y a tout à voir !

Jean-Luc Plouvier, directeur artistique de l'Ensemble Ictus et initiateur du projet *Liquid Room*, expose les lignes de force impatientes de son travail avec les compositeurs et avec les autres arts. Des propos recueillis sous forme de courriel par Frank Madlener, qui propose, en guise de réponse, un «pas de trois».

PAR JEAN-LUC PLOUVIER, DIRECTEUR ARTISTIQUE DE L'ENSEMBLE ICTUS

### AGENDA

**SOUND & VISION (A LIQUID ROOM)**

SAMEDI 10 JUIN, 20H

NANTERRE-AMANDIERS, SALLE TRANSFORMABLE

Les concerts *Liquid Room* d'Ictus sont pensés comme de petits festivals thématiques: chaque numéro traite d'un problème particulier. L'édition *Sound & Vision* traite du corps musicien, capturé par la lumière au moment de l'accomplissement d'un geste étrange ou déroutant. Malgré de spectaculaires transformations de surface, tout un pan des esthétiques contemporaines peut continuer de se comprendre selon la boussole paradoxale de Georges Aperghis: c'est au sein du plus grand dépaysement, à l'instant de la désorienta-

tion maximale, que la question «qu'est-ce que faire de la musique?» semble soudain la mieux posée.

Où en sommes-nous? Une nouvelle génération très décidée investit aujourd'hui des lieux comme Darmstadt ou le MaerzMusik de Berlin – je parle de la génération qui a fondé les ensembles soundinitiative ou Nadar, par exemple. La musique d'écriture cohabite là avec des propositions non-écrites ou semi-écrites qui incluent l'installation, l'improvisation, le *live encoding*, les arts sonores, le drone, les performances de microphonie, etc. C'est d'eux que nous parlons dans *Sound & Vision*. Il est assez aisé d'en repérer les proximités et les intérêts: art contemporain, théâtre post-dramatique, *cultural studies*. Et en règle générale: une aisance dans un monde multiple traversé de temporalités à différentes vitesses; avec le danger qu'on connaît bien, celui d'un enthousiasme hilare devant l'arbre de Noël du Pluriel. Mais, du moins, ça ne pleurniche pas – au contraire des modernistes déçus, calcinés par l'amour d'une histoire linéaire de la musique écrite et la promesse d'un nouveau solfège, qui n'est jamais venu.



© Silvano Magnone

La guerre œdipienne n'aura pourtant pas lieu. Car la question, tout à coup, n'est plus formulable en termes binaires, elle n'est plus celle d'une next wave qui déclasserait le répertoire précédent. Mon expérience avec Ictus se modélise plutôt selon un schéma ternaire qui est celui des anneaux borroméens. Pour les rétifs aux mathématiques, j'en ai déposé une image en ligne – [www.ictus.be/3](http://www.ictus.be/3) – et j'en rappelle le principe: soit trois ronds de ficelle; ils ne sont jamais attachés par deux; c'est le rond 1 qui lie 2 à 3, le rond 2 lie 3 à 1, le rond 3 lie 1 à 2; si on coupe l'un des ronds, c'est tout l'ensemble qui se délie. Mon premier rond de ficelle concerne les modes de présentation et les alternatives à la représentation philharmonique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le deuxième rond concerne les modes de collectif: de nouvelles pratiques fleurissent désormais, à mille lieues de celles de l'ensemble pensé comme mini-orchestre. Et le troisième est celui du répertoire: veut-on penser un champ en extension où la musique d'écriture se frotte à d'autres arts sonores? Ce n'est pas un modèle évolutif à modulation lente, ni un modèle révolutionnaire qui fait exploser la situation. Il fonctionne plutôt par perturbations successives: quand ça bouge dans l'un des champs, quel qu'il soit, cela affecte le rapport qu'entretiennent les deux autres. C'est cela qui se passe aujourd'hui.

Cela dit, qu'on reconnaisse des «propres de l'art» – le propre de la musique, de l'art sonore, du théâtre, etc. – m'intéresse toujours, non pas selon une logique identitaire, pour savoir qui je suis (seul l'idiot croit qu'il est ce qu'il est) mais selon une logique du désir, où il s'agit de demander (c'est le mot-clé): moi qui consacre tant de temps à la musique, dont l'exercice me pose des colles à l'infini, que puis-je demander au danseur, par exemple, qui consacre lui-même tant de temps à la danse? Le «propre» du musicien est son étrange corps au travail, et je postule paradoxalement que le corps musicien est un spectacle nécessaire et suffisant. Le concert a de l'avenir. Je me nourris en cette matière des conceptions de François Nicolas, qui pose comme condition nécessaire au musical un «corps-à-corps avec l'instrument», que j'interprète comme ceci: la production d'un son musical n'a rien à voir avec quoi que ce soit de l'ordre du déclenchement ou du

stimulus, qui sont des opérations à sens unique. Le réel du travail instrumental est bien plutôt un processus d'ajustement où l'oreille corrige le geste à vitesse infinie selon des circuits très nombreux et une intuition de potier – et, de mon point de vue, cela peut tout aussi bien concerner un travail sur une machine, une platine, un ordinateur, un ensemble de potentiomètres comme l'a proposé Tarek Atoui. Cela dépend seulement des possibilités d'ajustement. Par ailleurs, et toujours pour suivre librement François Nicolas, le musicien n'adresse pas véritablement la musique à l'auditeur, mais adresse sa production sonore «à la musique»: il fait cap vers le musical, il invoque le musical dans l'ajustement inlassable de son geste dont les indices sont le vibrato ou l'ornement, la résistance au tempo mécanique, l'inflexion modale, la sculpture du timbre dans le temps, bref toute la «vibrance» du son musicalisé. Cela fait du corps au travail «vers la musique» un spectacle tout à fait passionnant tel quel, quand bien même le musicien bougerait peu, je veux dire quand bien même il n'ajouterait aucun signe d'expression supplémentaire. Jennifer Walshe a publié un manifeste à Darmstadt où elle conclut: «il est temps que les musiciens aient un corps», et cela me semble très à côté du problème. Le problème est plutôt de constituer des collectifs de musiciens prêts à tester leur propre type de corporalité dans toutes sortes de nouvelles situations.

En ce qui concerne les modes de représentation: la question de la participation du public, déjà posée dans les années 1970, se repose aujourd'hui en termes un peu différents. Que cela soit par le détour de la psychoacoustique, comme l'ont approché les spectraux, ou par une théorie de l'écoute comme décision, nous admettons aujourd'hui qu'écouter est en soi une activité richement fibrée, qui participe à l'œuvre sans qu'il soit besoin de l'accompagner de distribution de castagnettes. Il n'en reste pas moins que le dispositif du concert classique, transplanté du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle avec la même frontalité, la même immobilité, la même demande de silence religieux, le même défi lancé à la concentration de l'auditeur – toujours-déjà suspect d'être un hyperkinétique échappé du club de jeux vidéo sans sa prise de Ritaline – a commencé à nous

taper sur les nerfs. Symptôme: les polémiques proprement sadiques concernant la *toux*; comme s'il était possible d'empêcher qui que ce soit de tousser au concert... La *toux* nerveuse est une révolte du corps écoutant, et il suffit de dénouer un peu les lacets du corset. C'est ce que Tom Pauwels nous a convaincus de faire en inventant la série des *Liquid Room*, pour proposer au public une circulation fluide entre différentes scènes (histoire de choisir son angle d'écoute), en laissant le bar ouvert pour le laisser régler son attention et, si les gens toussent, on pousse le volume! Quand le musicien de formation classique (que je suis) se tourne avec confiance vers ses camarades qui dédient leur temps aux arts sonores ou à la performance, le grimoire de

la tradition ne disparaît pas pour autant en fumée dans son dos, à la faveur de je ne sais quelle fatalité de désencodage du monde; il lui suffit de leur demander quelque chose sur leur pratique, leur façon de faire un collectif, leurs espaces, leurs modes d'écriture et leur oralité propres, et il lui sera demandé en retour – quelle œuvre écouter, vers quel compositeur se tourner pour régler tel ou tel problème, cent questions lui seront posées loin de toute problématique de chef-d'œuvre. La fraîcheur de ces demandes croisées l'éloignera parfois de ses consœurs et ses confrères revêches, si prompts à juger et à s'indigner, et cet éloignement lui sera peut-être un deuil, mais tout aussi bien la promesse d'une existence plus joyeuse. ■

## Pas de trois

PAR **FRANK MADLENER**, DIRECTEUR DE L'IRCAM

Pas de condition minoritaire heureuse sans alliance avec plus vaste que soi! La grande santé du minoritaire, c'est de pouvoir inclure plus que ce qui lui appartient en propre. Précisément, la création musicale baigne dans le champ vibrant du contemporain, cet état d'esprit qui requalifie beaucoup de genres – danse, théâtre, arts visuels, littérature –, mais sonne toujours comme une menace, lorsqu'il s'accorde à la musique. Ce contemporain, oui, suscite mille feux et mille appétits, relayés par les publics, par les *happy few* ou les marchés culturels guettant le prochain affolement. La musique se retrouve, quant à elle, soumise à un positionnement bien trop exigü en regard de ses forces et de sa dénotation d'origine. Soit elle maugrée, solitaire et incomprise, contre le cynisme de ses contemporains, soit elle s'efforce de s'intégrer paisiblement dans le monde philharmonique, sur les rayonnages d'une grandiose bibliothèque, afin de s'y lire sous bonne ascendance. Soit encore, et l'alternative ne s'élargit pas davantage, elle s'apparente aux arts sonores sous forme d'installation ou de performance, pour exister dans une région obscure mais tolérée des arts visuels. Cette ultime forme d'absorption est, d'une certaine façon, le travail rigoureusement inverse de l'entreprise wagnérienne, qui a littéralement annexé toutes les disciplines, les sommant de lui répondre – et au premier chef la poésie.

D'un vis-à-vis trop raide entre la musique et les autres, rien ne sortira, tout juste un pas de deux noué. De quoi et de qui la musique est-elle contemporaine? Autrement dit, qui vient-elle défier aujourd'hui? Fugitive, insaisissable, autonome, la musique attend tout d'une oreille aux aguets et d'une pensée venue du dehors qui identifient sa puissance et sa forme vivante. Ses alliés substantiels sont tous les arts de la durée, liés à la notion d'intrigue du temps et d'interprétation. D'une certaine façon, les arts visuels, face à la massification et

à l'immédiateté de leur consommation, recherchent ces deux fonctions éminentes de la musique et des arts du temps, l'interprétation et le code-partition, par lesquels une œuvre n'existe qu'au travers de ses multiples et futures réalisations. Intrigue du temps, invention des formes, acte de l'interprétation, ces trois échappées dépassent l'exotisme du son «nouveau», cette affaire restreinte et localisée de matériau «inouï» qui perd de sa vigueur initiale à mesure qu'elle se reproduit sous des formats standardisés. Sans invention des formes, il ne reste que l'académisme d'un espéranto contemporain. Au contraire, les rares œuvres, les aventures exceptionnelles qui repensent intégralement la forme, l'écoute et son lieu – par leur durée, par la recomposition totale de leur propre environnement autant que de leur matériau – marquent un moment décisif de notre vie. Elles se débarrassent alors de la conscience déchirée du minoritaire. Mal larmé, pourtant peu suspect de populisme, notait déjà: «il n'est pas de Présent, non, un présent n'existe pas. Faute que se déclare une foule.» Tout est donc affaire de déclaration. «Désire-moi»: telle pourrait être la déclaration secrète de la musique contemporaine, si secrète qu'elle est le plus souvent recouverte par la militante et laborieuse prière: «connais-moi.» Cet appel s'adresse à ceux qui l'écoutent, à ceux qui la jouent, à ceux qui la «soignent» aussi, ces curateurs ou directeurs artistiques, moins bavards que dans les arts plastiques, mais utiles à la sortie des cadastres. En écho surgit alors une requête légitime adressée à la musique, un «étonne-moi» collectif et individuel qui est le propre du contemporain. Au triple nœud borroméen suggéré par le directeur artistique de l'Ensemble Ictus, nous proposons cette configuration de trois injonctions qui, par un jeu incessant de substitution, se cherchent mutuellement. «Plus encore que de me connaître, désire-moi et je t'étonnerai.» ■



**BRUCE NAUMAN**  
*Good Boy/Bad Boy*, 1986/87  
 Néon et tube de verre monté sur  
 des monolithes en métal. 331 x 549 x 47 cm  
 Collection Daros, Suisse © ADAGP, Paris 2017

## BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman, né à Fort Wayne dans l'Indiana en 1941, figure parmi les artistes majeurs de notre temps. À la fin des années 60, sa production ouvre une nouvelle ère de l'art conceptuel et expérimental : il s'approprie la performance et l'art vidéo d'une manière inédite. *Dance or Exercise Around the Perimeter of a Square* est l'emblème de cette révolution : la matérialité de l'art est interrogée ; le procédé et le message transmis importent autant. Bruce Nauman s'est alors imprégné des idées de John Cage sur la musique et de celles de Merce Cunningham sur le mouvement corporel. Plus loin, le travail sur les structures répétitives, les rapports temps-espace, et le rapport au spectateur sont envisagés de manière très concrète, en écho aux créations de Philip Glass et de Steve Reich. Après 1973, Bruce Nauman fait entrer le néon dans l'art : habituellement associé à la promotion clinquante de la ville et de ses enseignes, le néon réfléchit littéralement le langage dans ses œuvres. Dans *Good Boy/Bad Boy*, le verbe «to be» associé à divers attributs de la bonne morale - «good boy», «bad boy», «good girl», «bad girl» - et d'autres expressions stigmatisant le bien et le mal, est conjugué : *I were a good boy. You are a good boy. We were good boys. That was good.* D'autres expressions radicales, soit par leur factualité banale *I like to eat*, leur portée dramatique *I love*, ou métaphysique *I don't want to die* se déclinent au rythme scolaire de la récitation. Classées par couleur, numérotées et marquées par la convention scolaire grammaticale, ces lignes forment un étrange index, un sommaire philosophique en 100 lignes où l'anodin de la déclinaison se heurte au caractère absolu des énoncés. Une tension tragique se construit.



è

le journal de la création à l'Ircam

[manifeste.ircam.fr](http://manifeste.ircam.fr)