

MUSIQUES CONTEMPORAINES : MUSIQUES DE NICHE ?

**Formation
ASSPROPRO/Jeunesses Musicales/Musiques
Nouvelles**

Janvier-Février 2012

Deux jours de rencontre et d'échanges autour des sens (de l'essence ?) de la musique écrite aujourd'hui, dite naturellement « contemporaine » et qui pourtant ne peut se décliner qu'au pluriel, toujours autre et infiniment en recherche...

Quelques images souvenirs, comme des invitations à d'autres voyages-découvertes hors de la salle de répétition de Musiques Nouvelles, dans les méandres d'Altra Cosa/Ars Musica 2012 et les programmations qui s'ensuivront.

Pierre QUIRINY, percussionniste



Et l'on devine ici Xavier LAMBERTZ, du Centre culturel de Hannut et Jean-Noël REMICHE, du Festival Emergence



Duo clarinette et marimba, entre Charles MICHIELS et Pierre QUIRINY



Charles MICHIELS et ses clarinettes



Pour en savoir davantage sur les musiciens (tous solistes) de Musiques Nouvelles,
Rendez-vous sur notre site à la page suivante :
<http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Musiciens/>

Sommaire

Pages 5 à 12

La musique contemporaine : être au présent – Jean-Paul Dessy

Pages 13 à 21

Ars Musica, Altra Cosa – Claude Ledoux

Pages 22 à 32

A la croisée des arts : musique et peinture contemporaines – Isabelle Françaix

Page 33

Le XXe siècle et la musique : bref historique – Récapitulatif d'Isabelle Landenne, fourni par Cécile Hoornaert

Page 34

Quelques liens

Page 35

Suggestions

Page 36

Contacts Musiques Nouvelles

Lundi 16 janvier 2012 - 9H30/16H30

Salle de répétitions de Musiques Nouvelles (Rue de la Grande Triperie, 5 - 7000 Mons)

La musique contemporaine : être au présent Jean-Paul Dessy



© Isabelle Françaix

Directeur artistique et musical de MUSIQUES NOUVELLES, violoncelliste, compositeur

Il s'agit, à travers la musique, de changer quelque chose de nous-mêmes, en nous-mêmes. Nous cherchons des musiques qui ne sont pas vouées au divertissement, à l'extériorisation, mais à un trajet intérieur, qui est lié à l'écriture, à des savoirs et à une virtuosité.

Première révolution musicale : l'écriture du son

La musique que nous faisons aujourd'hui pose question pour certains d'entre nous et, pour une bonne partie de la société, est méconnue, voire inconnue. Il nous faut déterminer son trajet historique et remonter très loin, à la **première révolution musicale : l'écriture du son**. Il y a 2000 ans, à la naissance de notre civilisation romano-chrétienne, la musique n'est jamais colportée que par elle-même : par le son et une relation de maître à disciple. Aucune civilisation, que ce soit la grande musique indienne de la tradition védique ou les grandes musiques chinoises du passé n'avaient jugé utile de noter la musique. C'est donc dans la notation que se crée le premier espace dont nous sommes encore les enfants.

Au VI^e siècle, **Isidore de Séville**, grand théoricien, souhaitait que l'on trouvât un système de notation du son, pour, disait-il, « noter nos chants ». Même **Platon** qui avait beaucoup réfléchi au traitement idéal à donner dans la Cité à la musique, n'avait pas jugé utile de lui trouver une écriture. Très parcellaire, sa notation ne permettait pas de la transmettre.

A partir de l'An Mil, certains maîtres de chant dans certaines abbayes, notent de petits signes : les *neumes* (de *pneuma*, en latin : « le souffle »), qui notent précisément le souffle. Comment inscrire la mémoire du chant ? Sur un texte chanté, comme un *alléluia*, de petits signes indiquent simplement comment la voix monte ou descend. Puis, l'esprit technique de l'Occidental médiéval, qui veut construire un monde, manifeste une forte tension vers un progrès, une technicité grandissante. Cela est donc porteur de recherches graphiques en musique. Une ligne s'ajoute aux signes, puis deux, trois, quatre, cinq... S'y greffent alors des durées... Les signes ont mis du temps à devenir ceux du solfège contemporain mais au fil de presque six siècles, la partition s'est développée.

C'est un outil complètement révolutionnaire. On ne se contente plus, de maître à disciple, de transmettre le son, la musique, l'être de la musique mais on transmet le SIGNE de la musique. Bientôt on ne se contente plus de noter avec l'écriture ce que la musique est, mais on écrit une musique qui n'existe pas encore. L'écriture permet d'inventer de la musique en dehors de son existence préalable. **La partition deviendra bientôt synonyme de musique.** D'ailleurs, dans le langage courant, mon professeur de violoncelle me demandait quand j'étais petit : « As-tu ta musique ? » La partition devient le creuset, le réceptacle, le lieu pur où la musique se réalise.

Dans l'imaginaire, il y a d'ailleurs une distinction entre les musiciens qui lisent et ceux qui ne lisent pas. On dit d'un musicien qui ne lit pas qu'il « joue d'oreille » ; ce qui est extraordinaire, puisque cela voudrait dire que ceux qui lisent ne jouent pas d'oreille ! De quoi alors joueraient-ils ? Des yeux aussi, d'une certaine façon : nous lisons, et nous sommes dans un processus intellectuel, rationnel.

Les *compositeurs*, et c'est un nouveau terme, vont *composer avec l'écrit* : ils vont réfléchir au dispositif graphique qui leur permet d'inventer de nouvelles configurations sonores.

Jusqu'au XIII^e siècle, il n'y avait pratiquement pas de compositeurs... Aucun nom de musicien n'était retenu, puisqu'il n'y avait pas d'espace graphique pour noter la musique, ni *a fortiori* le nom de celui qui l'avait inventée.

Cette posture du compositeur et l'existence d'une partition sont donc assez récentes, en tout cas quasi exclusives au monde occidental. Après la Renaissance, s'est développé un espace de technique de l'écriture du son qui ne va cesser de se préciser.

Enfin, le chemin des compositeurs sera celui d'inventer de la musique, mais surtout une façon de la noter, de manière à la préserver de tout égarement de la part des interprètes des générations à venir.

Créer du neuf : la modernité en musique

Au début du XIX^e siècle, dans ses années de maturation artistique, **Beethoven** dira aux interprètes : « Je n'écris pas pour vous, mais pour les générations à venir ». Ce n'est pas au présent ni au passé qu'on fait de la musique, mais au futur ! C'est un bouleversement anthropologique dans l'Occident, car jusque-là pour **Mozart**, **Haydn** et les compositeurs précédents, il ne s'agissait pas de faire du neuf, de l'autre, ni même LEUR musique. Ils désiraient écrire une musique au meilleur niveau de l'enseignement qu'ils avaient reçu. La culture de l'âge classique, en musique comme en littérature, voit derrière elle l'idéal et tente de le restaurer, en tout cas de le garder à son niveau.

L'artiste romantique va créer du neuf, du *moderne*, selon le terme de **Rimbaud**. Il instaure de nouveaux ordres émotionnels et intellectuels, de nouvelles façons d'entrevoir le monde et de le transmettre à travers des moyens d'expressivité qui sont en évolution.

On ressent déjà quelque chose de la musique contemporaine : une musique qui ne ressemblera pas exactement à celle dont on a l'habitude, ni à celle des professeurs et compositeurs qui l'ont déjà faite, ni aux modèles anciens... Une musique qui tente de se réinventer et d'inventer un monde chaque fois différent.

Cette pensée, qui naît vers 1810, s'affranchit des tutelles sociologiques dans laquelle la musique s'inscrivait. **Haydn** dépendait encore du Prince Esterházy ; les démêlés de **Mozart** avec les aristocrates religieux de Salzbourg et Vienne sont bien connus... **Beethoven** est le premier à tenter une liberté sociologique du compositeur, parlant d'égal à égal avec ses mécènes. Il réclame des conditions d'existence à la musique en évolution : un plus grand orchestre, des pianos plus grands, plus sonores... C'est tout un chemin aussi pour l'instrumentation, comme pour la partition. Dans l'entrée de son *Sixième quatuor*, mouvement lent, **Beethoven** écrit : « Vous devez jouer cette pièce avec la plus grande délicatesse ». Cette adresse aux interprètes est tout à fait nouvelle. La partition auparavant était juste un transmetteur. Le compositeur faisait confiance à l'interprète. Au XIXe, il se dit : « Attention, mon génie doit être préservé et tendu par une sorte de sacralisation ». C'est le début de l'affirmation d'un ego : celui du compositeur qui a mis à peu près six siècles à devenir (si l'on remonte à **Guillaume de Machaut** au XIIIe siècle). Chaque partition est alors signée et devient l'objet d'un enjeu économique, publiée par des éditeurs qui ont tout intérêt à trouver de la nouveauté dans la musique pour garantir le geste d'achat. Les partitions entrent dans les foyers et sont jouées dans les salons bourgeois, attentifs à la nouveauté. Cela devient une économie particulière où l'éditeur prend sa place, l'interprète se différencie du compositeur, figure tutélaire de la création.

Le compositeur devient créateur. Ce mot aurait choqué **Machaut**, **Lassus** ou même encore **Haydn**. Et **Bach** en particulier. Ils ne participaient qu'à un ordre du monde, dont ils célébraient la grandeur, la réalité, l'harmonie par leur musique. Au XIXe siècle s'installe la posture de l'artiste moderne et romantique, qui parle en son nom propre et s'attribue la vertu d'un geste créateur.

Ces dimensions au seuil du XXe siècle font advenir une musique en devenir, qui évolue. Or la création n'a pas toujours été un but en soi...

Cette notion d'évolution est totalement étrangère aux compositeurs de l'Inde d'aujourd'hui : il leur semblera incongru, et peut-être arrogant ou prétentieux, qu'un musicien, quel que soit son talent, se dise « Je crée » et « Je compose, je fais une musique qui est la mienne. » Dans la relation indienne de maître à disciple, la transmission est un passage à témoin qui se fait dans la préservation de quelque chose qui préexiste au musicien. Or, dans la musique contemporaine, de quoi parle-t-on si ce n'est de « création » ? C'est un des points d'accroche des festivals : accueillir des pièces qui n'ont jamais été entendues ni jouées et viennent d'être composées.

L'écartèlement de la musique à l'ère de l'enregistrement

C'est encore une nouvelle révolution que d'inscrire sur un support une réalité sonore qui n'y est pas du tout réductible.

Une page blanche en deux dimensions renferme peu de choses :

- La **hauteur** : l'aigu et le grave (disaient déjà les neumes), que l'on pouvait noter très précisément jusqu'à l'octave de douze sons ;
- la **durée** : on a trouvé des artifices en notant un **tempo** métronomique, grande révolution technologique qui a fait bondir de joie **Beethoven**. *Adagio, presto, allegro...* c'était toujours relatif. Avec le métronome, une noire sera exactement égale à un battement de métronome à telle division de la minute !
- **L'intensité**

Mais l'on se dirige vers une précision de plus en plus grande dont certains compositeurs deviendront des obsédés.

La partition devient elle-même un objet de spéculation : l'écriture, le langage, l'établissement de quelque chose qui soit cohérent en soi. L'établissement intellectuel de l'espace graphique devient quasi plus important que la musique.

Cependant, on ne peut pas noter le son !

On ne peut noter l'infime différenciation dans un son qui sera le fait de l'interprète. Comme on ne peut noter le timbre, car on peut jouer la même note sur un même tempo de mille façons. Tous les musiciens le savent. C'est le magnifique travail de l'interprétation : prendre en charge de l'écrit pour en faire du sonore, du vivant, du corps, de la communion avec celui qui va l'écouter. C'est le chemin de la musique. La partition en est le cadre et le refuge.

A la fin du XIXe siècle, non seulement on note du son sur le papier, mais on l'enregistre. D'abord sur des rouleaux de cire, puis sur des microsillons, et des supports disques durs ou autres... La musique n'est plus seulement l'art de l'instant mais peut être conservée et capitalisée par l'industrialisation. Après la Seconde Guerre Mondiale, l'économie de la musique s'en trouve complètement bouleversée. Avec l'éclosion de la radio et l'accessibilité du disque à presque toutes les couches de la société, la musique devient une industrie. On assiste alors à un grand écart entre l'espace de la partition, de la spéculation d'un savoir et d'une virtuosité exigeante, et une musique populaire à enjeu économique énorme.

La musique sainement populaire, celle des fêtes familiales, des banquets, des mariages, la musique dionysiaque qui nous permet d'exulter avec naturel, cette musique-là nous enchante, participe à la vie même de la vie et la célèbre. Comme tous les merles chantent avec le printemps, tous les humains peuvent chanter.

Face à elle, existe la musique liée au sacré, absolument indispensable à notre être également : nous y sommes à la recherche de sens. Elle gratte une petite allumette dans le tunnel de nos abysses, vaille que vaille. Elle s'inscrit dans la tentative, la tension du désir pour faire advenir quelque chose qui soit pur, élevé et d'une puissance expressive particulière. L'écriture peut être le creuset dans lequel elle se travaille.

Il y a des musiques pour toutes les activités humaines : des musiques de divertissement et d'évasion, mais aussi de recueillement, de contemplation, d'intériorité... Des musiques de recherche et d'agrandissement de notre capacité à être. Des musiques d'avoir, très commerciales. Des musiques de pouvoir. Des musiques d'être, comme flottant à la surface de quelque chose dont les mots ont peine à parler, mais qui sont là pour ça.

Une partie de la musique contemporaine est dans cette divulgation étrange de notre être, et la nécessité d'aller vers ce que nous sommes.

La musique sur support a permis une immense démocratisation de toutes les musiques, y compris de la musique classique, mais ce processus à partir des années 50 est devenu parfois un peu fou, avec des enjeux économiques tels que la musique passe finalement derrière le spectaculaire, le monnayable, le marchand.

La musique contemporaine est dans le non-marchand, hors de l'industrie musicale... Dans un espace de gratuité et de transmission qui n'est pas dans l'utilitarisme. Or, c'est une valeur bien mise à mal dans notre société. Dans les politiques générales européennes, on constate un tangage périlleux : en Hollande, la musique contemporaine a été jugée « inutile ». Cinquante pour cent des moyens ont été sabrés, des ensembles supprimés. Cette musique étrange, qui a du mal à être disséminée médiatiquement, est encore plus menacée qu'il y a cinquante ans.

« Il n’y a plus de poésie possible après Auschwitz »

La Seconde Guerre mondiale avait miné la capacité des artistes à recevoir leur capacité inspiratrice au premier degré. **Adorno**, grand analyste de la culture contemporaine et de la musique en particulier, a dit : « Il n’y a plus de poésie possible après Auschwitz ». Le mal absolu que l’homme s’est fait à lui-même permet-il encore qu’on puisse chanter le monde ? Rendre gloire à Dieu, comme a pu le faire **Bach**, à la puissance de la vie comme **Beethoven** ?

Un choc ontologique a touché les artistes et les poètes qui ont porté le deuil. Chanter n’était-il pas devenu d’une naïveté, voire d’une obscénité très grande ? Une bonne partie de la musique a reçu cette injonction tacite de l’histoire des hommes au XXe siècle, de ne plus être porteuse d’émotions. Il fallait trouver un ailleurs.

Pierre Boulez a écrit des textes très durs au début des années 50, désignant le mal dans « l’épidermisme ». Ce qui nous donne la chair de poule serait à bannir. Mais quand on porte trop longtemps un deuil, il devient une grimace.

La musique de deuil s’est propagée dans le monde de la musique écrite de façon dominante, en interdisant l’élan et la communion expressive, le ravissement ou le recueillement plénier.

Progressivement, nous n’écouterons donc plus que la musique du passé qui nous apporte quelque chose dont on a besoin, la musique du présent ne nous donnant plus ce qu’on attend : la comptine enfantine, celle qu’on a besoin d’entendre et de réentendre pour nous conforter dans notre être. La musique du présent dans les années 50 bouleverse complètement nos sensations auditives : il faut « penser la musique », écrit **Boulez**. Elle devient la musique de la rationalité dominante, plus intellectuelle que sensuelle, plus rationnelle qu’intuitive, plus apollinienne au sens de construire une harmonie formelle, que dionysiaque dans le sens d’une incarnation.

Alors qu’elle est, je le pense profondément, hors pensée, hors intellectualité, hors champ de la raison...

La jouissance, mise sur le côté, reviendra pourtant.

Réunir Orphée et Marsyas

La mythologie grecque célèbre deux grands héros musiciens.

Orphée, poète musicien de l’harmonie, parvient à calmer le monde et l’ordonne. Son chant et sa lyre apaisent les bêtes sauvages, inversent le cours des fleuves, aplanissent les montagnes. Il rend l’existence possible, admissible, heureuse au présent du présent. Il nous pacifie. Pour prix de son talent, comme le seront **Gandhi** ou **Martin Luther King**, il sera mis à mort, écartelé.

Face à la musique orphique qui apaise le monde et réalise l’harmonie des sphères pour que tout ait sa place et concoure à ce que notre existence ait son sens, il y a **Marsyas**. Aux côtés de **Dionysos**, il est le musicien des bacchantes, de la jouissance, des débordements de tous les sens. Il joue de la flûte. Il a un succès fou, à tel point que **le Roi Midas** a envie d’organiser un concours qui met en présence les deux pôles de la musique : Marsyas et la fête absolue, proche du chamanisme et du vaudou, face à rien moins qu’Apollon lui-même et sa lyre. **Jimi Hendrix** face à un orchestre classique. Le débordement contre la mesure. Marsyas gagne et Apollon est battu. De la même façon qu’Orphée, pour prix de son apaisement au monde, est mis à mort, Marsyas est écartelé.

Pour moi, Marsyas et Orphée ne sont qu’une seule personne. C’est nous. Nous avons besoin des deux. Les grandes musiques, celles de **Bach, Brahms, Beethoven...** marchent sur la communion

de ses deux musiciens. Il y a toujours un balancier dans les grandes musiques, entre la nécessité d'exulter, d'enchanter et d'être enchanté et en même temps d'être dans la mesure, l'harmonie et la parcimonie. **Les grandes musiques ont à la fois la puissance de la danse et la force de la transcendance.** L'une n'évacue pas l'autre. L'esprit et le corps ne font qu'un. Nous sommes dans l'unification de nous-mêmes.

Le bruit nous divise, la musique nous divinise. Ces musiques nous unissent à nous-mêmes et au monde. Nous sommes affamés et assoiffés sans le savoir, indigents en ignorant ce qu'elles peuvent nous apporter.

Deux extraits musicaux pour éclairer mon propos :

- 1) Une pièce très révélatrice de ce qu'a été, dans les années 40, ce moment où certains des compositeurs les plus talentueux ont refusé ce qui, jusque-là était l'ordinaire de la musique : la mélodie, le rythme, le tempo... D'une certaine façon la beauté sonore. Et la possibilité pour le corps de qui écoute, de la suivre, la vivre, l'intégrer, la goûter, l'aimer et en faire un chemin de vie. Ces balises ont tenté d'être écartées par certains des compositeurs au rang desquels **Pierre Boulez** était certainement le plus précis dans ces condamnations et le plus actif sur la scène institutionnelle.

Pierre Boulez – *Première sonate pour piano* – 1946

Une musique pulvérisée, écartelée dont chaque son est justifié par une pensée combinatoire, scientifique et mathématique. Le dodécaphonisme justifie chaque son au cœur d'un **système**. Le structuralisme naît à cette époque. On établit une sorte de **Rubik's cube de la musique** où chaque note est justifiée par un système qui lui est extérieur. Cela est né 50 ans plus tôt déjà, à Vienne, dans le chef de **Schoenberg, Berg** et **Webern** qui ont progressivement quitté les rives de la musique post-romantique de **Mahler** qui était leur ami, de **Zemlinski**, de **Richard Strauss**... On tentait de réinventer un nouveau monde sonore après avoir fait table rase du passé. Tous les arts ont été victimes de ce terrorisme du rationnel, conséquence du positivisme du XIXe siècle et d'une pensée qui croyait pouvoir recréer le monde *ab-nihilo*.

Chaque son semble n'avoir aucun rapport normal par rapport à la musique qui va son chemin de consonance, de rythme, d'harmonie. **Si l'on veut l'écouter avec plaisir, imaginons-nous au planétarium : toutes les planètes semblent n'avoir aucune connexion entre elles et pourtant dessinent une harmonie générale.**

Arvo Pärt – *Für Alina* – pour piano seul – 1976

C'est l'acte de naissance de sa musique. Le même instrument que **Boulez** et un autre monde. Peu d'années séparent leurs dates de naissances.

La musique est comme une pharmacopée infinie : chaque œuvre, chaque compositeur apportent une fiole particulière dans cette vaste armoire qu'est le champ de la musique. Je parle de pharmacopée car derrière cela on trouve du thérapeutique. D'ailleurs, au cours du XXe siècle, la musicothérapie est née. Cela répond à quelque chose de très ancien. Dans la civilisation indienne, faire de la musique, c'est soigner. Il y a des ragas du matin, du soir ; certains calmes, d'autres énergisants. La musique a de la puissance. **Platon**, au Ve siècle, a le premier cherché à établir un système qui bonifie une société et la rend idéale ; pendant une centaine de pages, il a réfléchi à la musique et lui a finalement accordé d'y entrer dans la République. « Changer la musique, c'est changer le monde. Changer la musique, c'est changer l'homme », a-t-il écrit.

Vous recevez cet espace sonore et il agit sur vous d'une façon mystérieusement puissante, car cet instant fragile et fugitif ne se renouvelle pas.

Ces quelques notes d'**Arvo Pärt** installent une dimension humaine très particulière. Elles nous apaisent. Nous sommes avec Orphée ; les bêtes sauvages perdent leurs crocs ou deviennent silencieuses.

Dans la musique contemporaine, il y a tout et son contraire : un vaste monde où l'on peut trouver toutes les dimensions de l'humain, comme à toutes les époques et dans tous les arts.

La difficulté est de chercher pour trouver ce qui vous convient. Comme la partie accordée à la musique contemporaine dans le monde médiatique est quasiment inexistante... il faut chercher d'autant plus !

Comment faire pour la transmettre ?

Panser la musique

La découverte de la musique d'**Arvo Pärt** a été dans ma vie une révolution. Depuis mes 15 ans, j'étais fasciné par les musiques contemporaines, celles qui réinventaient un monde ; c'était un chemin de découvertes, de joie, d'intrigue aussi : « comment faire pour comprendre cette musique et l'aimer ? » Sont arrivées alors des musiques comme celles d'**Arvo Pärt** au début des années 80 et elles ont apporté comme une offrande : elles n'ont plus *pEnsé* la musique, mais elles l'ont *pAnsée*, apportant du baume sur les plaies du XXe siècle, sur nos divisions et nos douleurs permanentes. La musique peut transformer la douleur en douceur.

Certaines musiques ont l'air d'être là pour nous aider, ultra-nécessaires à notre existence. Depuis une trentaine d'années, **Arvo Pärt** dévide cet écheveau de la tension à l'intime, le précieux, ce qui était souvent dans le passé le fait du chemin religieux mais qui, selon lui et selon l'usage musical que l'on peut en avoir, est universel plutôt que d'être lié à une seule pratique liturgique. Jouer Arvo Pärt, c'est déposer nos armures psychologiques et sociologiques.

Le temps de l'instant pur

Nous arrivons à la question clef de la musique contemporaine : elle doit être écoutée ! C'est une lapalissade. Et pourtant... C'est dans la façon dont on reçoit la musique que se joue le miracle. D'où la défaite ou la puissance de la musique.

Tout dépend de la capacité de l'auditeur à faire silence en lui. Comment créer un espace disponible pour que nous soyons en arrêt ? En arrêt de penser, d'agir, de faire...

Pourquoi dénigrer la chair de poule ? Notre corps vibre : nous sommes capturés, transformés ? Nous respirons à l'unisson de ceux qui écoutent avec nous et le genre humain, tout à coup, a du sens.

L'écoute est ce qu'il y a de plus beau et de plus difficile dans la vie.

La musique classique et contemporaine a le pouvoir de faire en sorte que les gens s'asseyent en silence.

Ces musiques ne veulent rien dire, mais elles le disent bien. Elles ne servent pas à quelque chose, mais elles servent un idéal d'être que nous recevons en nous arrêtant.

Le musicien doit aussi aller chercher en lui cette capacité à harmoniser le monde, en cherchant quelque chose de suffisamment élaboré dans la forme et authentique dans le fond. Sincère et généreux.

Dans la grammaire du temps psychologique de l'humain, il y a deux conjugaisons possibles : on peut se conjuguer à l'absent ou au présent.

Certaines musiques sont des viatiques, des appels à vivre au temps présent, à être dans l'instant. La musique nous apprend, et nous fait vivre alors, qu'il n'y a pas que le temps (Tic-Tac) qui dit « Je vous attends », comme l'écrit Jacques Brel dans *Les vieux*. Il a merveilleusement résumé la tyrannie du temps qui passe. Nous sommes tous aujourd'hui une menotte à la main... C'est une des plus grandes souffrances du monde moderne. Nous sommes les enfants de **Chronos**, du temps qui passe, et nous sommes dévorés à longueur de journée et d'aigreurs d'estomac. Face à lui, cependant, il y a **Caïros**, l'instant, la bonne occasion : l'instant que je vis au présent, l'instant opportun, le temps qui est.

C'est un ingrédient indispensable de sursaut d'humanité. C'est un accès à l'éternité : un temps d'instant pur, qui est, simplement.

Jean-Paul Dessy

Propos transcrits par Isabelle Françaix
Janvier 2012

Ars Musica : Altra cosa

Claude Ledoux

Compositeur - commissaire d'ARS MUSICA 2012



J'ai voulu, dans ce festival, mettre mes coups de cœur. L'idée de l'altérité me tarabuste depuis de nombreuses années : *altra cosa* est donc le thème du festival. En tant qu'être humain et musicien, j'ai pris mes racines dans différentes régions de la musique. Si je suis d'ailleurs devenu musicien, ce n'est pas par le biais de la musique classique, car adolescent je préférais improviser, faire des clusters, maltraiter le piano de l'académie... A 13-14 ans, j'avais plutôt dans l'oreille **Pink Floyd, Kraftwerk** et autres, que **Beethoven, Haydn** et **Mozart**. Je suis alors arrivé au conservatoire par le biais de la musique contemporaine, y voyant des filiations : **Duke Ellington** s'intéressait à **Debussy, Ornette Coleman** fouillait les musiques expérimentales, **Frank Zappa** connaissait **Edgar Varèse**... Je me suis rendu compte qu'il existait un répertoire de musiques dites *classiques-contemporaines* qui m'a fasciné. De là, je suis allé vers la musique du Moyen Âge, car j'avais lu que les contemporains lorgnaient grandement de ce côté ! Je me suis intéressé aux polyphonies qui m'ont ouvert aux musiques du monde, comme les polyphonies géorgiennes, celles des pygmées, etc. Elles sont devenues pour moi un élément incontournable de notre fin de XXe siècle. Je peux presque dire que c'est en dernier lieu que je suis arrivé à **Mozart, Haydn** et à **Beethoven**, vers 23-24 ans.

Il y a énormément de chemins de traverse entre musiques du monde, contemporaines et populaires. Ce sont parfois des visages protéiformes d'une idée qui traverse les esthétiques. Les sensibilités n'ont pas de frontière. Il y a une porosité entre les différentes cultures et esthétiques qui caractérisent LES Musiques d'aujourd'hui. Je voulais un festival à l'image de ces porosités, de ces transpirations de différents mondes qui convergent à **Ars Musica**. Ces mêmes étincelles premières parfois, trouvent des ramifications et des visages différents en fonction des esthétiques et des compositeurs qui reprennent ces caractéristiques.

Un historique de l'altérité

Colloque : perspectives au XXIe siècle

- **La radicalité** : la musique contemporaine a souvent été associée à ce désir de table rase, de renouveau total, inouï. **Adorno**, esprit brillant, a enfermé la musique contemporaine dans une sorte de ghetto, en la tirant vers le progrès qui a conditionné toute une série de compositeurs vers une musique complexe liée à la sophistication de l'écriture.
- **Les influences de la mondialisation** et des ailleurs, comme un air frais qui a contaminé ces pensées radicales. Les musiques africaines, par exemple, qui sont d'une extraordinaire complexité et d'une incarnation totale. **Steve Reich** étudiant au Mali, a importé dans le monde de la musique contemporaine leur influence, contribuant à faire émerger le courant de la **musique répétitive**.

Adorno a beaucoup travaillé sur la pensée de la musique, il a beaucoup réfléchi au rythme, aux mélodies, aux textures, délaissant leur **incarnation**. Ce n'est pas un a priori négatif, car il a fait vivre la musique d'une autre manière ; cependant, cet oubli de l'incarnation est peut-être responsable du désintérêt de la musique contemporaine pour la musique populaire pendant de nombreuses décennies. Dès après-guerre, disait **Ligeti, Boulez** et consorts constituaient « une vraie mafia ». La musique devait répondre à la pensée et à la complexité, avec une profonde méfiance pour l'incarnation.

La musique répétitive a deux versants : ses racines africaines et son aspect **méditatif** qui vient de l'Orient. La West Coast était un endroit idéal aux Etats-Unis car une grande communauté d'Asiatiques y réside, dont la culture a influencé bon nombre de compositeurs tels que **Philip Glass, Terry Riley**, etc. On se rend compte combien ces musiques d'ailleurs ont nourri notre pensée. **Ligeti** disait : « *La musique du XXIe siècle ne pourra pas faire l'économie des musiques du monde* ». C'est une voie, et ce n'est pas la seule, mais le compositeur d'aujourd'hui se nourrit de différentes influences.

Il y a toujours eu des migrations et des influences réciproques, mais aujourd'hui, elles sont extrêmement rapides grâce aux ordinateurs.

- **Les perspectives du XXIe siècle** : il est fort probable que le visage de la musique changera considérablement. Les nouvelles technologies, les multimédias, la pensée qu'elles induisent, l'incarnation différente qu'elles suscitent... Il y a de moins en moins de frontières : le son d'une vidéo, par exemple, devient un acte musical. La porosité des médias actuels rendent le métier de musicien de plus en plus difficile à cerner pour certaines catégories de créateurs. C'est le cas de la peinture : il y a des « peintres-peintres », face aux « peintres de l'espace », aux « peintres-holographes », etc. Les questions se précipitent alors : qu'est-ce qu'un concert ? Qu'est-ce qu'une salle de concert ? Où se situe la musique ? Où la propose-t-on ? Peut-on créer des lieux hors de la salle traditionnelle ?

Nous donnerons donc un concert historique, le 22 mars, mené par des « dinosaures » : **Boulez** dans un de ses derniers concerts dirigera l'**Intercontemporain** pour une œuvre de référence : *Eclats multiples*.

Cette musique est devenue académique car elle a été faite après 1950 et, en même temps, c'est une musique de l'altérité qu'il faut replacer dans son contexte. Les **Boulez**, **Stockhausen**, etc. ont souffert considérablement de la Seconde Guerre mondiale. Le rôle de la musique a porté avec eux le rôle idéologique du « Plus jamais ça ». Son but expressif était de **s'échapper de la matérialité du romantisme** qui représentait le soi, l'ego démesuré qui mène à la destruction de l'autre, la mort comme état privilégié de la rédemption... Pour ces artistes, il fallait échapper à cette violence humaine dont les guerres étaient l'aboutissement d'une sensibilité romantique exacerbée jusqu'au nationalisme. Il fallait s'en abstraire et ne plus rien produire qui nous rappelât à notre incarnation. La solution ne pouvait venir que d'**une spiritualité tournée vers l'inouï, comme surgie d'un au-delà désincarné**. C'est la musique de Darmstadt. **Stockhausen**, qui fait de la musique électronique, compose en tout premier lieu une... messe ! Une messe électronique qu'il propose à la cathédrale de Cologne et que l'Archevêque lui refuse. Il compose pourtant une œuvre merveilleuse : *Le chant des adolescents*.

Boulez nous parle de **Klee**, *à la limite du pays fertile*, de **Mallarmé** et de son *livre ouvert* sur d'autres univers du son, de la page blanche, de la vision... D'où l'idée de *tabula rasa* de la part de ces compositeurs.

Il ne faut donc pas oublier cette dimension extraordinairement métaphysique de Darmstadt. C'est ce qui a permis à **Adorno** de percer : il fallait envisager un progrès pour l'humanité, qui porte la pensée humaine. Qu'on aime ou non cette utopie, elle existe et a conditionné tout un temps de création musicale.

En Belgique, **Célestin Deliège** en était un ardent représentant. Ce concert en témoignera.

Pourquoi, selon moi, cette musique est-elle « académique » ? Elle travaille énormément sur la complexité, censée nous aider à quitter la matérialité. Cependant, à notre époque et pour les compositeurs de ma génération entre 40 et 50 ans, l'inouï et le cosmique sont envisagés différemment... Nous avons vécu l'expérience rock, qui était un autre type de revendication, tournée vers des formes de liberté d'expression et une réflexion sur l'implication sociale de la musique également... Il fallait créer un choc qui s'adresse au plus grand nombre.

La musique rock est ancrée profondément dans le son. Faites-la écouter à un musicien classique dont la formation au conservatoire est très poussée. Il dira probablement qu'il « n'y a rien dans cette musique », qu'on y trouve toujours les mêmes harmonies, etc. De fait, ce n'est peut-être pas dans les techniques de notre domaine compositionnel que nous trouverons **l'originalité de la musique rock**, mais il faut plutôt regarder du côté du **SON**, de sa transformation, de l'**ÉNERGIE** qui touche directement l'auditeur, du **TEXTE** dans certain cas, la **DÉFORMATION** et la **DISTORSION**. Toute ma génération a été bouleversée par **Jimi Hendrix**. Vous connaissez sa version de l'hymne américain à Woodstock en 70. C'est une référence, un élément porteur de sens. Nous nous demandions comment composer avec nos tripes. J'aime **Boulez**, mais je n'oserais pas dire qu'il m'emporte physiquement...

Tout un courant musical va donc réfléchir à **l'impact physique du son** :

- **La musique spectrale** dans les années 70 déclare : « Ce que nous composons, on doit l'entendre », autrement dit « notre manière de composer doit s'inspirer du son que l'on entend autour de nous ». L'univers de la musique spectrale gravite autour de ces phénomènes sonores, réfléchissant à la distorsion du son. **Tristan Murail, Gérard Grisey** s'inspirent de l'expression sonore.
- **Les musiques populaires se réinstallent dans la musique contemporaine.** Ars Musica passera par Liège, Mons et Bruxelles où auront lieu les **Journées Démon** qui reprendront l'influence de la musique rock dans la musique contemporaine.

Extrait sonore n°1: *Professor Bad Trip* de **Fausto Romitelli** est un compositeur phare, malheureusement décédé. C'est un visionnaire qui a composé une série de pièces tirant leur origine dans des instrumentariums rock, avec de la guitare électrique, des synthétiseurs, des percussions, une hybridation rock/jazz... Dans *Professor Bad Trip*, il imagine un travail sur les états de conscience dans la musique. Il travaille l'énergie et sa transmission, qui a « altéré » notre musique contemporaine. On y trouve le **son**, le retour à la **périodicité**, sous forme de **boucle**, et une **pulsation**.

La pulsation a été refusée par une bonne part de la musique contemporaine, celle qui parlait de transcendance, du cosmos, du cosmique, nous parlant d'un ailleurs. **Messiaen** la comparait à un « ciel étoilé », sans logique mais magique. Avec **Romitelli**, nous sommes dans **l'incarnation** et la **fascination du fait sonore**.

L'ensemble **Le Balcon** (avec des instruments acoustiques et électroniques) nous présentera **Romitelli, Erin Gee** qui travaille sur la voix et la variété des timbres (**Extrait sonore n°2**). Le postulat de la dissonance ne les intéresse plus vraiment. Ils aiment voyager dans des formes attractives de la musique, comme sa sensualité.

Les musicologues ont longtemps mis une dimension importante de la musique au placard : **le plaisir**. La consonance et la dissonance n'en sont pas les points principaux...

Ictus se concentrera sur des instruments purement électroniques avec des compositeurs qui n'y sont pas habitués.

Expériences actuelles des jeunes compositeurs

Le saturisme

Aujourd'hui, le vécu, et par conséquent la dramaturgie, ne sont plus les mêmes. Les expériences actuelles sont celles de la **saturation du monde**. **Yann Robin**, qui est un jeune compositeur français, relie ses vingt ans à la fréquentation des boîtes de nuit : bruit, saturation, pulsation, son écrasant... Cette dimension extrêmement moderne peut donc être travaillée : le son peut y écraser et déstabiliser notre écoute.

La saturation est l'expression de notre mode de vie : les écouteurs à fond, les boîtes de nuit. En France, il y a même un courant nommé **saturisme**. Il puise ses racines dans la *noïse music* qui vient de la musique japonaise... Qu'on aime ou pas, là n'est pas la question. Cela existe, donc, de quoi est-ce que ça parle ?

Hikari Kiyama sera joué par le **Quatuor Tana**. Des objets connus (la partition est presque modale) sont saturés, poussés à fond... Il demande aux musiciens un travail particulier sur l'archet, d'une forme énergétique folle ! La distorsion est poussée à un degré ultime qui correspond à l'intrusion du bruit dans notre société.

Il ne faut pas oublier qu'un compositeur est une personne qui veut nous parler de son point de vue sur le monde. Une proposition musicale n'est jamais gratuite. On crée une dramaturgie d'écoute qui soit en rapport avec notre problématique de ce qu'on entend et ce qu'on en fait. Or la saturation de l'information fait partie de notre culture. **Lévi-Strauss** disait : « L'enjeu du XXIe siècle ne sera pas de produire l'information, mais de la gérer ».

Le **saturisme** évoque cette **entropie galopante** qui nous parle du monde dans lequel nous vivons. C'est une proposition qui nous oblige à avoir un sens critique par rapport à ce que nous entendons. **Ils ne veulent pas faire joli mais provoquer une réflexion.**

Le contrepois du saturisme

Nous pouvons utiliser ce bruit pour le construire d'une autre manière. La vision critique n'est pas exigée de l'auditeur. **Lachenmann**, dans les années 60, a tenté d'organiser le son de manière très pensée, très intellectualisée : il s'est rendu compte qu'on pouvait tirer de nouvelles substances sonores d'un instrument traditionnel. Et surtout, il était possible d'organiser ces « faits bruiteux » d'une manière intellectuelle.

Une autre génération décide d'élaborer sa propre construction critique de la saturation en **sculptant le bruit**. **Ramon Lazkano**, compositeur d'origine basque (Musiques Nouvelles jouera une partie de son *Laboratoire des craies*, le cycle *EGAN*). Chez **Kiyama** (parmi d'autres) la matière est brute, comme de la lave en fusion. Lazkano veut en faire quelque chose, un peu comme s'il était un **Michel-**

Ange de la musique du XXI^e siècle. Michel-Ange, quand il voyait un bloc de marbre, décelait déjà le David qui s'y trouvait...

Lazkano se définit comme un sculpteur de la matière musicale. Il fait référence à **Jorge Oteiza** qui voulait échapper à l'académisme de la structure et a décidé de sculpter comme s'il travaillait en laboratoire... Des formes fragiles, voire microscopiques, décantées de la forme brute initiale, donnent un autre point de vue sur celle-ci.

L'univers de **Lazkano**, à l'opposé de celui de **Kiyama**, participe cependant du même monde. Il propose un parcours dans la saturation de connaissances, un raffinement. Sa musique est souvent très *piano*, très douce. **Gérard Pesson** travaille dans la même direction sur des sons très faibles (Gérard « peu de sons »)...

« Je n'éprouve pas de rapport narratif avec la musique. Je pense plutôt à la sculpture, pas sous l'angle de la forme, mais de la matière, non seulement dans ce que la matière propose déjà, mais le geste qu'on pose sur elle. Dans une vision conventionnelle de la sculpture, par exemple, c'est le fait de ciseler, de vider pour imposer à la matière des manières d'être et de trouver la surface adéquate à l'idée qu'on veut réaliser... Mais il y a d'autres manières de concevoir la sculpture. Par exemple, on peut avoir une idée qui prend forme dans l'absence de la matière. On peut donc concevoir le son comme un bloc de marbre qu'on cisèle, griffe, érafle, martèle, fait éclater jusqu'à trouver une surface qui nous convienne, par exemple un accord. » **Lazkano**

Il fragmente le son en des milliers de particules à travers cette métaphore de la sculpture.

Une révélation

L'esthétique du compositeur nous parle de sa relation au monde, relation cosmique et qu'il tente de traduire à travers son travail.

Certains compositeurs ne se préoccupent même plus de notes. Un *pizz* de violon, un frottement de mailloche sur la grosse caisse et un souffle de trompette créent une harmonie, comme un compositeur traditionnel aurait pensé *do-mi-sol*. Vous en trouverez pas mal d'échos dans cette édition du festival. **Aurélien Dumont**, par exemple, qui a épousé une compositrice japonaise, est extrêmement sensible à la musique du Japon. On retrouve chez lui la fascination de Lazkano pour les sons microscopiques, la sculpture du son mais avec l'esprit japonais. On y trouve l'idée du vide, du silence qui sont significatifs. Le silence dans la pensée japonaise est tout autant empli de sens qu'un événement sonore.

Les peintres occidentaux ont très peur du vide, alors que les Japonais ne craignent pas de laisser un pan de la toile vide, sans aucune trace de peinture.

L'idée de la **révélation** y est extrêmement importante. Certains éléments sont lents à se développer ; l'écoute a le temps de s'accrocher à certaines aspérités qui

deviennent un monde en elles-mêmes, riches par rapport à ce qui nous semblait vide au départ.

Plusieurs compositeurs Japonais seront à l'honneur et il y aura également deux **journées JAPON**. Chez **Hosokawa**, une harmonie, un jeu spécial de cordes qui passeraient inaperçus dans le jeu occidental classique, deviennent une montagne, un bouleversement dans notre écoute. Chaque accord chez lui est un moment phare du discours musical. Vous retrouvez cela dans la danse orientale, comme le *butô*. Une aile de papillon crée un bouleversement atmosphérique. Le petit événement, pris dans un discours de la lenteur, devient saillant et pertinent émotionnellement.

Extrait sonore n°3 : Une musique de l'ineffable où un petit geste devient promoteur d'une tension dramatique intense : *Danse cérémonielle pour orchestre à cordes*, d'**Hosokawa**. Il nous propose une œuvre lyrique inspirée du *Corbeau* d'**Edgar Allan Poe**, médiateur de l'au-delà.

Le lieu musical

La frontalité est une vieille histoire qui date du XVIIIe siècle. C'est une forme d'académisme. Avant 1750, la musique était tellement conventionnée qu'on savait ce que les musiciens allaient jouer. C'était au compositeur d'essayer des formes d'originalité à travers les conventions. Comme les musiciens s'intégraient dans les conventions, le public entraît face aux musiciens déjà installés.

Vers 1750, la pensée musicale se modifie : les compositeurs apportent leur propre expression, développant la philosophie de l'individualité. Ils peuvent apporter, avec les musiciens, leur imaginaire. Les pratiques changent donc. Le public s'assied et les musiciens s'installent face à lui, proposant l'imaginaire du compositeur. Nous sommes toujours dans cette dimension.

N'y a-t-il pas moyen de trouver d'autres équilibres ? D'autres manières de susciter l'écoute ? A la fin des années 60 apparaissent les **happenings**. Les compositeurs déclarent un peu forfait puisque c'est l'écoute de l'auditeur qui façonne l'œuvre musicale au gré de ses voyages... **John Cage** disait : « Je suis un compositeur absent ».

Aujourd'hui, comment peut-on valoriser, remettre en question l'idée d'environnement artistique ? La musique peut ne pas se faire exclusivement dans la salle, on peut imaginer des parcours, semé de micro-événements, ce que nous imaginerons à la Raffinerie, à Ars Musica, auprès d'un scénographe. La scénographie oriente un regard, une réflexion, une écoute à travers la subjectivité de l'artiste.

La musique commence-t-elle avant le concert ? Le **Blindman** au Kaaïtheater proposera un ensemble d'œuvres dans différents lieux à différents moments. Un architecte interviendra pour orienter des possibilités de voyage et d'écoute.

Oser la subjectivité

Le XXI^e siècle sera peut-être celui qui nous permet d'assumer notre subjectivité, ainsi que le plaisir et la réflexion, qui font de nous des êtres humains.

J'ai écrit pour l'ouverture du festival un concerto : *Ayl*, du vieil arménien qui veut dire « autre ». Je ne veux pas faire de pastiche mais j'aime témoigner de la diversité du monde et de la manière dont la musique des autres cultures m'a bousculé. J'aime témoigner des chocs que j'ai vécus et renvoyer l'auditeur à sa propre démarche d'écoute en retrouvant une culture musicale qui m'a inspiré.

Pour cette pièce, j'ai été frappé par le Printemps arabe, qui initiait une série de revendication pour la naissance de ses propres idées, de sa propre humanité face à des environnements de dictatures. J'ai entendu du rap électronique d'Iran, de Tunisie, de Syrie. J'ai pris quelques secondes de son trouvées sur internet : on y déniche des sonorités de guitares électriques, de synthétiseurs et des instruments arabes.

D'autre part, j'ai été très touché par la musique arménienne et le *duduk*, un instrument à anche très proche de la clarinette. L'anche est très dure et beaucoup de souffle apparaît : c'est terriblement émouvant.

L'Arménie, toujours meurtrie par sa relation à la Turquie, et le Printemps arabe se rejoignent dans des désirs de reconnaissance et d'écoute. J'adore ces deux sons et je me suis demandé comment ils pouvaient interagir. J'ai trouvé une solution en travaillant sur des formes d'altérité électronique : des modulations d'un son par un autre. J'ai travaillé sur une altération de la mélodie arménienne en croisement avec le son arabe par l'électronique. Le son, pourtant totalement transformé, reste bouleversant.

J'en ai créé une pièce d'orchestre avec un soliste clarinetteste.

C'est pour moi un témoignage, qui provient du désir des êtres et des peuples, d'être écoutés à travers cette histoire qui nous relie.

Bartók, qui a extrêmement voyagé, nous a démontré que ces éléments qui proviennent de différentes cultures sont unis ; les cultures sont tressées et cette tresse du monde contemporain nous est accessible en tant qu'auditeur. Elle offre de nouvelles auditions avec lesquelles nous pouvons construire le monde d'aujourd'hui. Voire même la création artistique de demain.

Eléments périphériques : de la musique avant toute chose !

J'ai eu envie d'ouvrir la musique à tout le monde et de toucher un public plus large.

Le 3 mars à Liège, il y aura des journées portes ouvertes. On pourra entendre et visiter le carillon.

Nous créerons également un lien avec les pratiques amateurs.

Une journée familiale se donnera dans le patrimoine liégeois : de la musique électronique sera proposée dans les salons littéraires dans des ateliers de 15 minutes, de thérémin, laptop, etc. Il y aura une fanfare au Palais des Princes Evêques.

Dans les salons du gouverneur s'ouvriront des ateliers de percussions... Nous aurons une création cinéma/son par un créateur numérique...

Steve Reich... Klaus Huber ... Ockeghem ... Mahmoud Darwich... des musiques juives et palestiniennes... et beaucoup encore, hors de toutes chapelles musicales.

Je ne veux privilégier ni les écoles ni les esthétiques. Pour moi, il ne s'agit pas de prendre en considération les unes plutôt que les autres. Il y a La Musique avant toute chose.

Écoutons les musiques dans leur diversité, vivons avec elles, qui nous font découvrir le monde sous une autre facette.

Claude Ledoux

Propos transcrits par Isabelle Françaix
Janvier 2012

Mardi 28 février 2012 - 9H30/16H30

Salle de répétitions de Musiques Nouvelles (Rue de la Grande Triperie, 5 - 7000 Mons)

À la croisée des arts

Musique & Peinture contemporaines

Isabelle Françaix

Ni musicologue, ni historienne de l'art, je suis avant tout une littéraire qui a suivi par hasard et par goût les chemins de la musique, de la peinture et de la photographie, au fil des rencontres et des passions partagées.

Musiques Nouvelles était pour moi à un carrefour : celui d'une rencontre entre la musique et les images, puisque je réalisais un film autour d'un luthier et qu'il me manquait, pour en ouvrir les premiers instants, une musique. C'est alors que m'est revenue en mémoire une des pièces de **Jean-Paul Dessy** : *Orée-Oraison-Hors-Raison*, dans laquelle le son me semblait naître à la musique. Or, je voulais raconter l'histoire de la naissance d'un violon, de l'arbre (l'épicéa) qui donne son bois aux instruments, à la facture finale et aux premiers sons joués par un violoniste (*Le Chant du bois*).

>>>>> **Extrait 01** du début d'*Orée-Oraison-Hors-Raison* de Jean-Paul Dessy

Certes, vous n'y entendez pas vraiment de mélodie, vous aurez quelque difficulté à fredonner ce passage, mais il s'y trouve, me semble-t-il, l'élan, le souffle qui porte tout geste créateur, toute « mise en forme »...

Paul Klee (1879-1940) a écrit : « *Un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans ses muscles.* »

Van Gogh (1853-1890) avant lui : « *Mon pinceau va entre mes doigts comme un archet sur un violon.* »

Le **Moine Citrouille Amère** (ou Shitao 1642-1707) « *Quand vous voyez un arbre, ne reproduisez pas l'arbre mais l'énergie de cet arbre.* »

>>>>> **Tableau 01** de SHITAO : *Vue du Mont Huang* [NB : toutes ces références sont faciles à trouver sur le Net]

« Par sa virtuosité inquiète, jamais satisfaite d'elle-même, écrit **François Cheng** dans *Shitao, la saveur du monde*, Shitao a enrichi comme aucun autre l'art du trait : ses coups de pinceau sont célèbres par leur vivacité, leur audace, mais surtout leur stupéfiante variété. Son esprit d'invention, sa hardiesse toujours en alerte ont littéralement brisé le moule de la composition classique ; il n'a de cesse d'introduire dans ses tableaux, par tout un jeu de vides intermédiaires, d'agencements obliques, de contrastes inattendus, de déformations voulues, une sorte de « précarité dynamique », de magie fragile qu'il n'est pas exagéré de qualifier de musicale. »

Chez le peintre, comme chez le musicien et le danseur, nous retrouvons cette même part du geste, cette énergie qui insuffle à l'acte créateur sa puissance, sa fécondité, son

rythme. L'influence de la calligraphie orientale au début du XXe siècle inspire les premiers pas vers l'abstraction.

Il n'est pas possible de dresser, en une heure trente, un historique complet des rapports entre musique et peinture contemporaines. Il m'a donc fallu en déterminer quelques axes essentiels, très subjectivement : dresser une cartographie de l'imaginaire qui les relie (une parmi d'autres et tout à fait non exhaustive).

J'ai été frappée, à la même époque que celle où je réalisais le film *Le Chant du bois*, par une exposition au Musée d'Ixelles du peintre tchèque **Frantisek Kupka** (1871-1957). Pendant toute la première période de son œuvre, il était peintre illustrateur, explorant les dimensions fantastiques du conte et des rêves. Puis, progressivement, il s'est débarrassé au cœur de ses toiles, de la narration, de la description, ne gardant que l'essentiel : une sensation, une vision, une émotion visuelle... C'est une esquisse toute simple qui m'a frappée, au milieu de ses magnifiques tableaux colorés : les circonvolutions d'un trait noir et courbe sur une feuille volante : *Une ligne se promène*. Il suffisait de la suivre pour que l'imagination se libère...

Le travail de Kupka coïncide avec la naissance de l'abstraction et la quête, à travers le refus d'imiter la nature (ce que la photographie peut capter, ce que tout le monde voit), de mondes intérieurs, de sens multiples, de résonances internes.

Ce que je vous propose, c'est une balade dans l'espace de moins en moins balisé du XXe siècle, de plus en plus incertain, traversé de courants et d'intentions multiples en peinture comme en musique. Je vous emmène dans une forêt vivante et en métamorphose, de peintres et de compositeurs : à la croisée des arts. Mon chemin n'y est cependant qu'un itinéraire, un point de vue sur la forêt, un regard sur certains arbres, certaines atmosphères... et une invitation à trouver votre propre chemin. A vous promener, comme la ligne de Frantisek Kupka...

I. Sortir de la représentation

Clarifier le regard.

Il ne s'agit pas ici de retrouver les figurations de la musique en peinture, ni sa représentation. Il nous faudra également franchir les limites de l'analogie peinture/musique, dépasser leur vocabulaire commun : couleur, ton, harmonie, équilibre, etc. Pour retrouver en quoi leurs rythmes internes, leurs tensions et leur détente, leurs démarches peuvent se rejoindre : en quoi leur langage et leur quête, par des voies différentes entrent en résonance, se font écho.

1. PETIT RETOUR EN ARRIÈRE : les premiers signes de la modernité

Au début du XXe siècle apparaissent les premiers signes de la modernité, les progrès techniques et mécaniques. Le monde change et expérimente. **Rimbaud** suggère de « *trafiquer l'inconnu pour trouver du nouveau* ».

La peinture et la musique tendent vers l'expressivité de l'invisible et de l'inexprimable. La musique se dégage des notes et de la mélodie pour explorer les **sons** ; la peinture rompt avec le réalisme optique et l'imitation des apparences : comme la musique, elle cherche ses moyens propres. L'un des premiers est la **couleur**.

Mallarmé écrit : « *La nature a eu lieu. On n'y ajoutera pas.* »

Gauguin, en 1898 écrit déjà qu'il faut « *sortir de la vraisemblance pour arriver à la fable* ». Pour lui, « *la couleur est vibration, de même que la musique.* »

Peindre la réalité à travers l'émotion qu'elle suscite.

>>>>> **Tableau 02 de MATISSE (1869-1954) : Intérieur à Collioure**

Matisse parle de **vibrato** et d'**accord** : il faut « *remplacer le vibrato par un accord dont la sincérité et la simplicité me procureraient des surfaces plus tranquilles* ».

On a beaucoup rapproché **Debussy** (1862-1918) des impressionnistes et notamment de **Claude Monet**, des chatoiements de lumière, des frémissements suggestifs...

>>>>> **Tableau 03 de MONET (1840-1926) : Impression Soleil levant**

Debussy bouleverse notre façon de SENTIR la musique, en recourant à la beauté du SON pour lui-même. Il est le premier à avoir rejeté une musique de NOTES (« *l'appréhension hachée du monde sonore* ») pour trouver celle des SONS et penser en TIMBRES.)

Debussy: « *La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est écrite pour l'inexprimable.* »

Pour lui le **TIMBRE** est capital : sombre, brillant, clair, etc.... il permet d'identifier la source sonore. En allemand = *Klangfarbe* / en anglais : *tonecolour*

>>>>> **Extrait 02 Jeux (1912-1913) de Debussy**

Mélodie de timbres

2. Vers une DIMENSION ANALYTIQUE

L'émiettement du sujet

Peintres et compositeurs se font critique de leur œuvre et du lieu dans lequel il la projette.

En peinture, le dessin et le traitement géométrique prennent le pas sur la couleur. De l'image, on passe au langage : il faut déconstruire la figure dans l'espace, l'émietter !

>>>>> Le cubisme démantèle les lois de la perspective. **Cézanne** géométrise. « Sentir juste pour penser juste » // « Etre la conscience du paysage »

>>>>> **Picasso** atomise, suggérant le mouvement dans des formes primitives, par l'énergie plastique. >>>>> **Tableau 04 de PICASSO (1881-1973) : portrait d'Ambroise Vollard (1909-1910)**

En musique, **Schoenberg** et ses théories dodécaphoniques (série des 12 sons) cherche une nouvelle rigueur et une autre logique.

La quête de la pureté

On associe volontiers l'œuvre d'**Anton Webern** (1883-1945) à celle de **Kazimir Malevitch** (1879-1935).

>>>>> **Extrait 03 choisir un extrait de Webern**

Schoenberg dit de lui qu'il « *fait tenir un roman dans un soupir* »

Boulez dit qu'il « *réhabilite le pur du son* »

>>>>> Tableau 05 de MALEVITCH : Carré noir sur fond blanc (1918)

Souvent considéré comme le premier monochrome de la peinture contemporaine. Initie le **suprématisme** = priorité aux sentiments purs et aux formes pures (hors de la rationalité humaine et de ses symboles) avec la **quatrième dimension** comme **fusion du temps et de l'espace**.

// **Webern** et le **SILENCE** selon **André Boucourechliev** : la musique de Webern est « *suspendue dans le silence. Il est son fond, comme fantasme d'un silence primordial. C'est sur ce silence-là que Webern inscrit le signe musical comme s'il était le premier signe, posé sur un espace-temps vierge de tout instant.* »

Une morphologie du temps

La peinture puise son langage dans la musique, champ d'investigation pour les peintres qui cherchent des structures d'organisation susceptibles de **s'échapper de la représentation**.

➤ **Il s'agit d'intégrer le mouvement dans l'espace statique du tableau.**

Robert Delaunay (1885-1941) veut exprimer le dynamisme au moyen de la couleur, dans un processus rythmique temporel.

Delaunay joue avec le temps.

>>>>> Tableau 06 de DELAUNAY : Les disques simultanés

Ils représentent l'intensité IMMEDIATE d'une perception de l'instant.

>>>>> Tableau 07 de DELAUNAY : Fenêtres ouvertes (1912)

Inversement, il cherche à capter la fuite du temps : « *Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue de phrases colorées, fuguées...* » **Delaunay** fragmente la forme et accentue cela par le format ovale. Il organise l'espace en plans colorés en éliminant tout clair-obscur : la toile est une grille d'intersections de lignes kaléidoscopiques à l'aspect tactile, diaphane, prismatique.

>>>>> Tableau 08 de SONIA DELAUNAY (sa femme) : Le bal bullier

Format singulier, allongé : entre œuvre cinématographique et partition.

Paul Klee écrit qu'il faut « *peindre ce qu'on voit comme dans un tram en mouvement* ».

Cette réflexion sur le paradoxe du mouvement dans l'espace statique du tableau fait singulièrement penser à une PARTITION MUSICALE !

➤ **Susciter par la couleur une perception de la durée**

Le **Synchromisme** de **Morgan Russell** (1886-1953) est une contraction de Symphonie et Chromatisme

>>>>> Tableau 09 de MORGAN RUSSELL : Synchromie en bleu violacé (1913)

C'est de la couleur que se déduit la forme (son rythme organique, sa spatialité, sa densité, sa transparence, sa luminosité...); Russell parle de **TONALITE centrale de couleur !**

Il numérote ses *Synchromies* à la manière des Symphonies // Kandinsky numérote ses *Compositions* !

➤ **Atteindre une quintessence spirituelle**

Kandinsky (1866-1944) souhaite en finir avec la différence peinture-espace / musique-temps : la musique n'a pas de but pratique (sauf si elle est marche ou danse); elle porte en elle une essence immatérielle qui lui permet d'atteindre l'univers intérieur. De même, l'art plastique ne devrait « *rien signifier, rien représenter ni rien évoquer* ».

>>>>> **Tableau 10 de KANDINSKY : *L'arc noir* (1912)**

Il montre des forces en mouvement : « *Contrastes et contradictions, telle est notre harmonie* » (*Du spirituel dans l'art*)

>>>>> **Tableau 11 de KANDINSKY : *Composition VIII* (1923)**

Son vocabulaire plastique se géométrise de plus en plus ; la grammaire est de plus en plus formelle (« *Point-ligne-plan* »). Il veut faire de son art un « *pur conte pictural* » pour une cohérence essentielle, grâce à la réduction à un petit nombre d'éléments simples.

- « **Trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe** » Frantisek Kupka

>>>>> **Tableau 12 de KUPKA : *Architecture philosophique* (1913)**

Transcription visuelle d'accords musicaux

- **La polyphonie**

Paul Klee, avec Delaunay, l'applique au champ de la vision. Il a recours en peinture aux techniques classiques de la composition : canon, imitation contrapuntique, récurrence, augmentation, diminution...

>>>>> **Tableau 13 de KLEE : *Polyphonie* (1932)**

Ce n'est pas une transposition de la musique dans la peinture mais il y a plusieurs sens possibles de déchiffrement d'un même tableau. Le temps n'y est ni chronométrique ni linéaire mais à vecteurs multiples.

Klee cherche à travers l'art à repérer les signes qui rendront visible l'invisible : « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.* » Ainsi, il veut être « *abstrait, mais avec des souvenirs* », au-delà du réel et de l'imaginaire.

« *Je ne cherche pas la définition, je tends vers l'infinition.* »

Au moment où l'on prophétise le dépassement de la musique par le SON, il semble que l'on prophétise celui de la peinture par le SIGNE, au-delà d'un simple désir de beauté.

II. L'invisible et l'inouï

Face au désenchantement de la guerre, l'**abstraction** s'affirme comme une **éthique nouvelle** où la peinture veut affirmer son irréductibilité.

En musique, c'est le règne de l'**expérimentation** : il s'agit d'esquiver les conventions, sans craindre de chagriner les sensibilités : « *Tout in-ouï débute par des expérimentations* » (**Jean-Noël von der Weid – *La musique au XXe siècle***)

Dans un univers dépourvu de balises, **Jean Leymarie**, historien d'art français (1919-2006) écrit :

Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, après les tueries, les camps de concentration, la bombe de Hiroshima, toute confiance envers l'ère de la machine et de la société technicienne est brutalement sapée. Alors surgit en Europe (...) un art non plus seulement international mais de propagation mondiale, un type de non-figuration organique s'opposant radicalement au constructivisme géométrique antérieur...

Le peintre **Pierre Soulages** (1919°) cependant souligne aussi :

L'art est une humanisation du monde et il ne faudrait pas croire que le monde en soit absent de par l'absence de son image – d'une de ses images – sur la toile.

>>>>> **Tableau 13 de SOULAGES : Sans titre (1994)**

Ses toiles sont abruptes, peintes d'amples traces noires ou brunes, non descriptives, vers une monumentalité hiératique. L'espace et la lumière interviennent comme sujets.

Soulages parle d'« **outrenoir** » : la lumière réfléchi par la couleur noire.

Musique et peinture contemporaines ont connu depuis la Seconde Guerre Mondiale de nombreux bouleversements. **Jean-Paul Dessy** a évoqué « *l'ère du soupçon* » décrit par **Nathalie Sarraute** à l'aube du **Nouveau Roman**. En littérature, en effet, on se méfie de la psychologie des personnages, de la chronologie d'un récit, de l'omniscience de l'auteur, d'un style descriptif, de l'événementiel même (Roquentin de Sartre, Meursault de Camus, héros harassés de Beckett...). Orage et démence à l'extérieur. Effondrement et angoisse à l'intérieur. Ebranlement, désarroi... Il ne se passe rien, ou presque, dans les faits au cœur des romans de **Robbe-Grillet** ou de **Marguerite Duras**. Lol V. Stein, son héroïne, s'échappe, jusqu'à être réduite à ses initiales : L.V.S.

« *Depuis Flaubert, Faulkner, Mallarmé et Musil, le sens s'est cassé en sa continuité. Il s'affronte en termes incertains et en terrain glissant* », analyse encore **J-N von Weid**.

« *K. remplace les frères Karamazov, les statues de Giacometti errent, stupéfiées et solitaires* »...

La ponctuation halète ou s'absente des romans. La musique embarrasse et déroute...

L'art en général cherche à trouver ses propres idéogrammes, passant par le décharnement, le silence, l'épure... La réalité est une énigme qui nous hante.

1. L'ÉNERGIE À L'ŒUVRE : célébration du geste et de la forme

➤ **Les all over & drippings de Jackson Pollock (1912-1956)**

Un travail immédiat et direct avec l'espace et le temps. Des toiles immenses posées au sol : gestique chorégraphique libératrice, dissémination des signes en arabesque...

>>>>> **Tableau 14 de POLLOCK : Number One (1949 : 400cm/271cm)**

« *Mes peintures n'ont pas de centre, leur intérêt est partout identique* »

>>>>> **Tableau 15 de POLLOCK : The Deep (1953)**

Il réintroduit des éléments figuratifs. La couleur est métaphorique : béance noire sous blanc laiteux. On y devine, derrière les jeux de force étranges et illusoires, l'incertitude, la fêlure, l'espoir tremblant d'une révélation.

2. LE TEMPS DEVIENT ESPACE : l'écriture musicale se spatialise

Nous avons vu comme la peinture intégrait le temps. A présent, de nouvelles notations musicales apparaissent : au lieu de décrire le son, le compositeur indique COMMENT le produire. Des signes, des systèmes, des notices explicatives prolifèrent.

Varèse (1883-1965) écrit : « *La nouvelle notation sera probablement sismographique* ».

Apparaissent d'ailleurs de **déconcertantes sémiographies : des esquisses avant d'écrire les notes sur des portées (transmutation sur partition avant de les livrer aux musiciens !)**

- Profusion de signes méticuleux pour donner une **IMAGE SONORE** et des indications précises : partitions de **FERNEYHOUGH** ou de **RADULESCU**.

>>>>> **PARTITION 01 – Radulescu : Do Emerge Ultimate Silence** (Concerto pour piano > faire émerger le silence ultime)

>>>>> **Extrait 04 : Radulescu : Clepsydra**

Pour 16 « icônes sonores ». Ni spectral, ni micro-tonal, il y puise cependant librement une part de son imaginaire et de ses techniques.

Créateur d'inconnus grandioses et de microcosmes subtils, Radulescu voit dans le son : « *un océan de vibrations* ».

- **Signes mathématiques :**

La partition s'affirme d'abord comme la gestion d'un espace graphique :

>>>>> **PARTITION 02 – Xenakis : Metastasis**

Il s'agit, écrit-il, de « *produire une structure abstraite qui, habillée en musique par les sons, soit sans précédent et reste intéressante jusqu'au bout* ». Xenakis rejoint l'idée pythagoricienne du lien art/science (Vocabulaire stochastique – Mouvement de nuées, d'oiseaux en grands nombres) Pionnier de l'électronique, Xenakis a établi la première table graphique où un geste crée un son.

>>>>> **Extrait 05 : Xenakis : Metastasis**

>>>>> **PARTITION 03 – Stockhausen : Tunnel Spiral**

On obtient une impression d'optique, ce qu'il nomme « un charme extra-musical » car les relations temporelles deviennent des relations spatiales.

>>>>> **PARTITION 04 – Anestis Logothetis (1921-1994) : Ichnologia – 1964**

Ichnologie : traces laissées au cours de l'activité des organismes et non après leur mort = empreinte d'activité vitale.

>>>>> **PARTITIONS 05 à 08 – John CAGE (1912-1992) : 4 exemples**

Partitions-cartographies ou diagrammes

>>>>> **PARTITIONS 09 à 10 – Sylvano Bussotti (1931°) : 2 exemples**

Notation musicale et picturalité se mêlent et s'effacent chez ce compositeur, poète, décorateur, scénographe, metteur en scène, cinéaste et peintre !

Rien de gratuit dans tout cela mais des outils indispensables avec le temps et la découverte de nouveaux instruments.

3. LE DOMAINE VISUEL STIMULE LE SONORE

Continuum pour clavecin (1968) de **LIGETI (1923-2006)** annonce l'œuvre de **Maurits ESCHER** que Ligeti découvre en 1971. Il parle alors de « *musique de trame* » ou de « *grille* ».

>>>>> **Extrait 06 : Ligeti : Continuum (Antidote : Hungarian Rock ou Lontano)**

>>>>> **Tableau 16 de ESCHER : Métamorphoses**

Les illusions d'optique des dessins d'Escher font songer aux illusions acoustiques chez Ligeti : illusions RYTHMIQUES - d'accélération ou de ralentissement /

SPATIALES – d'éloignement ou de proximité – de grandeur, de volume, de lumière, d'obscurité...

Ligeti est saisi par la ressemblance entre **Métamorphoses** et **Continuum** : « *J'ai comme dans cette œuvre d'Escher, une image claire de départ : un intervalle qui est de plus en plus brouillé, puis un nouvel intervalle, brouillé à son tour, etc.* »

« *Un de ses dessins les plus typiques s'appelle Métamorphoses. Escher transforme progressivement un carré en animaux (lézards) puis cela devient géographique ; des hexagones évoquant l'associant d'une ruche d'abeilles, puis les abeilles sortent en volant, et elles se muent en papillons ou en poissons. L'idée est géniale.* »

Si l'on pousse les similitudes plus avant, on pourra évoquer le SOUND ART de **Christian Marclay**, dans les années 70 et ses partitions vidéos que le public peut voir. Ou encore le SOUND PAINTING plus actuel : le chef et les musiciens apprennent une série de gestes. Le chef peint dans l'espace l'organisation sonore qui en découlera.

4. L'ESPACE DU DEDANS

➤ Explorer l'intérieur du son

Giacinto SCELSI, précurseur de la musique spectrale, explore l'intérieur du son :

Le son est « *premier mouvement de l'immobile* ». Il est « *rond, sphérique. Il a un cœur. Il a un sens* » (*Entretiens avec Franck Mallet*). Il s'agit donc davantage de décomposer le spectre du son plutôt que de composer les sons entre eux.

>>>>> **Extrait 07 : Scelsi : pièce en FA** En 1958, **Scelsi** écrit des pièces fondées chacune sur une seule note (/ / mantra). Il encourage l'écoute d'un son de façon totalisante, jusqu'à devenir soi-même le son. Le sens de l'univers est audible/sensible par l'élan du cœur à travers l'écoute. L'univers peut être contenu dans une note. Scelsi a compris que la musique pouvait blesser ou guérir après l'épisode dodécaphonique qui l'a meurtri.

A vous de découvrir ensuite la musique spectrale ensuite : **GRISEY**, **MURAIL** et aussi la musique infrachromatique, le treizième son de **Julian CARRILLO**... etc.

➤ Graphies nées de l'écoute : vers une musique intérieure et secrète

Claude Melin s'inspire de l'écriture et de la calligraphie arabe + des signes musicaux dont les codes lui sont étrangers. Prend connaissance des contre-écritures de **Michaux** et **Dotremont** (qui désirait « *ne pas faire de jolies choses mais des choses vivantes* », un jaillissement de traces qui échappent au traceur) et réalise des **partitions imaginaires** sur papier : *Opus + Chansons de gestes* = musiques en puissance.

>>>>> **Tableau 18 de Claude MELIN : Opus**

75/108 cm : sur un mois : compacts, agglutinés jusqu'à l'illisibilité **Les**

>>>>> **Tableau 18 de Claude MELIN : Chanson de geste**

Même format = transcriptions idéales des sons qu'il entend en lui-même, à main levée.

>>>>> **Tableau 18 de Claude MELIN : Traits de plume**

Tempo rapide, idéogrammes instantanés, une seule respiration. Formes d'instruments à cordes (violoncelle, oud, viole, luth...)

Parfois dans un même espace, des contrastes de tempo et de rythme, s'exprime une dimension polyphonique.

Melin écrit que s'opère « *une espèce d'alchimie entre le son et le vide que l'on fait en soi-même au moment où l'on passe de l'acte entendre à celui d'écrire.* » **Ses sons font retourner au silence de la contemplation.**

Les calligraphies musicales de Melin se situent au croisement du son, de l'écoute physique et sensuelle et de l'acte d'écrire.

Cf **STRAWINSKY** : « *La musique, c'est d'abord de la calligraphie* »

>>> **TRAVAUX conjoints de MELIN et BOSSEUR : livres partitions** : dès les années 80, ils confrontent librement mots, notations musicales et graphismes... (NB : Satie et Charles Martin dans *Sports et Divertissements* – 1912)

5. ÉMOTION DE L'ABSOLU et COMPRÉHENSION MÉTAPHYSIQUE

➤ Infini musical et organisme vivant

Pour **Marc Rothko** (1903-1970), le tableau est un « *organisme vivant* ». Il utilise le **color-field** ou **ground-color** afin de saisir « *le fini comme l'infini* » et envisage la peinture comme « *table de méditation* ».

>>>>> **Tableau 19 de ROTHKO : Number 14 - 1960**

On peut faire le parallèle avec la musique de **Morton Feldman** (1926-1987) : pour lui, les sons sont des ombres qui jouxtent le silence. = une atmosphère vivace, subtile = des œuvres denses, longues, lentes, méditatives = un INFINI MUSICAL.

>>>>> **Extrait 08 : Feldman : Rothko Chapel**

➤ Plages de silence

On peut mettre en parallèle les *suites de peintures blanches* de **Robert Rauschenberg**, dont la seule image est l'ombre du spectateur et les *silences* de **JOHN CAGE**. >>>>>> **4'33"** pour n'importe quel instrument : partition composée par le silence : absence totale de sons notés mais la musique provient de l'ambiance environnante : l'air co, des programmes feuilletés, etc.

Pour Cage, **l'idée de la musique comme séparation imaginaire de l'ouïe des autres sens n'existe pas !**

Il privilégie l'aléatoire et le hasard (utilise le Yi-Jing) >>> torpille le concept occidental d'œuvre d'art.

Place sur les cordes d'un piano des matériaux de toutes sortes (limaille, vis, gommes, chiffons...) afin de ne pas avoir de son pur ni définissable mais un son voilé, plus ou moins complexe qui tend vers le bruit. >>> Remet en question l'ordre social + le caractère rationnel de la construction musicale + le sens sacré du beau son + le rituel de la musique de concert.

➤ Ecouter l'être

Nous parlions d'**Arvo Pärt** avec **Jean-Paul Dessy**, qui vous a fait écouter un extrait de *Für Alina*. En 2002, il a rendu hommage au plasticien monumental **Anish Kapoor** et à sa sculpture **Marsyas**, dans une pièce pour piano et orchestre : **LamenTate**. A la Tate Gallery.

>>>>>> **Extrait 09 : Pärt : LamenTate**

>>>>>> **Tableau 20 à 22 de KAPOOR : Marsyas – 3 vues**

« *Quand j'ai vu pour la première fois **Marsyas**, j'ai été puissamment frappé. J'ai eu l'impression que je me trouvais, moi, être vivant, en face de mon propre corps, et que j'étais mort, dans une perspective distordue du temps, à la fois le futur et le présent. Tout à coup, je me trouvais dans une position où ma vie se dévoilait sous une lumière différente. Et cela me remuait au point que je me demandais comment je pourrais réussir à accomplir encore tout ce que je désirais dans le temps qui me restait.*

« *La mort et la souffrance sont des thèmes qui concernent tout un chacun. La façon dont chacun parvient (ou ne parvient pas) à les affronter détermine son attitude envers la vie (consciemment ou inconsciemment).*

« *Par sa grande taille, la sculpture d'Anish Kapoor ne déploie pas seulement l'espace, mais aussi, selon moi, le temps. La frontière entre le temps et l'absence de temps ne paraît plus si importante.*

« *C'est le sujet de **LamenTate**, un lamento non pour les morts mais pour les vivants qui ont à se débrouiller avec tout cela, la souffrance et le désespoir. »*

Sa pièce n'est donc pas une illustration mais un contrepoint polyphonique à cette sculpture.

EN GUISE DE CONCLUSION

Face aux incertitudes, des voies multiples

Tout cela nous indique pourquoi il n'y a pas UNE musique contemporaine ou UNE peinture contemporaine. Elles s'accordent toutes les deux au pluriel.

Que la voie choisie soit **méditative** (celle d'Arvo Pärt-Kapoor, de Fabienne Verdier/Jean-Paul Dessy...), qu'elle privilégie l'**esthétique du fragment**, de la **dissémination**, de l'**évidement** et la **re-collection** (LAZKANO, concert à venir : le laboratoire des craies d'Oteiza et Egan de Lazkano) ou de la **saturation**, la **distorsion** (ROMITELLI dont Musiques Nouvelles sort un cd chez Cyprès le 13 mars : *The Nameless City*, / Francis Bacon /viscosité anguleuse)... **notre présent pétri d'incertitudes stimule d'innombrables propositions !**

Nous avons assisté en musique à l'abandon de la tonalité, de la mélodie, puis de la note pour privilégier le son, le timbre... etc. A tel point que **Michaël Levinas** se demandait si l'on pouvait encore, à notre époque, trouver des « dimensions cachées au timbre ». Même chemin en peinture : abandon de la représentation, abstraction jusqu'au signe le plus épuré, puis toiles fendues, déchirées, etc.

De 71 à nos jours, on assiste à la mise à mal de l'art contemporain qui se confond, avec la mondialisation, au marché planétaire, dont les critères d'évaluation sont de plus en plus standardisés à travers des rendez-vous obligés : biennales, foires, ventes publiques... Si 50 % du marché de l'art sont statistiquement aux mains des USA, les artistes s'organisent, créent des collectifs et des associations partout dans le monde !

La mondialisation a entraîné une approche de la création essentiellement anthropologique donc LA QUESTION DE L'AUTRE est au cœur nos réflexions >>> Altra

Cosa Ars Musica y réintroduit une perspective esthétique = l'autre, certes, mais aussi AUTRE CHOSE, une autre cause, comme le souligne Claude Ledoux

>>> Le devoir d'un artiste = inventer son territoire, faire des mondes !

>>> Contre le risque du multiculturel, tentative de l'INTERCULTUREL !

Nous avons vu comment les **peintres** avaient intégré le temps comme composante essentielle de leur travail. Plus largement (mais ce sera pour une autre étude), les plasticiens ont exploité le son comme matériau premier empreint de qualités plastiques et sémantiques dans des vidéos, des performances ou des happenings.

De leur côté, les **musiciens** ont travaillé avec l'espace et le son en mouvement. L'émergence des musiques électroacoustiques (encore une autre étude !) a permis d'appréhender le son comme matière vivante. Pierre Schaeffer et la musique concrète ont repoussé les limites de ce que nous considérions comme la musique en se servant de sons enregistrés dans le monde extérieur...

Ils ont détourné le rituel de concert et expérimenté d'autres types de relation avec le public, telles les installations : architectures sonores ou parcours à l'intérieur duquel le public construit librement sa propre forme temporelle.

Outre ces pratiques croisées, plasticiens et musiciens cherchent de plus en plus à produire des œuvres communes. Les dernières évolutions technologiques ont favorisé une nouvelle pratique artistique multimédia : on parle ainsi d'arts numériques... La performance musicale est devenue plus théâtrale, se spectacularise...

Le traitement parallèle du son et de l'image est encore un champ d'expérimentation en friche, propre à interroger nos habitudes de perception et à enrichir les conventions du concert...

Isabelle Françaix – Février 2012

APERCU HISTORIQUE

XXème Siècle

Plan

1890 ⇨ 1907 : **IMPRESSIONNISME** (En réaction contre le Romantisme)
 mouvement essentiellement français, avec ses belles sonorités, raffinées et expressives
 (Origine : *peinture* ⇨ Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley, Pissaro,...)

1907 ⇨ 1920 : **EXPRESSIONNISME**
 Tendence qui prédomine dans les pays germaniques et qui se réclame d'une expression de l'intériorité qui dépasse les frontières esthétiques.
 « Expressionnisme » va souvent de pair avec **ATONALITÉ**

*En réaction contre le manque de rigueur
 (recherche d'une structure)*

± 1920 : **NEO-CLASSICISME**
né en réaction contre :
 > le Romantisme (tardif)
 > l'Impressionnisme
 > l'Expressionnisme
 ⇨ *On se retourne vers les esthétiques :*
 > baroques
 > classiques
 {au point de vue de la structure uniquement}

1923 : **DODECAPHONISME**
 créateur : Arnold **SCHOENBERG** (1874-1951)
 ↓
forte PULSION d'ordre
 = séries de 12 sons, sans aucune hiérarchie entre ces derniers
 {≠ de la musique tonale}

- 1945 : **sérialisme intégral** ⇨ 1955 {**STOCKHAUSEN, BOULEZ**, élèves de **MESSIAEN**)
 = application de la technique sérielle à tous les paramètres du son
- 1948 : **musique concrète** ⇨ **Pierre SCHAEFFER, Pierre HENRY**
- 1956 : **musique électro-acoustique**
- 1957 : **musique aléatoire** ⇨ **J. CAGE, A. BOUCOURECHLIEV**
- 1970 : **musique répétitive, minimaliste** ⇨ **T. RILEY**

LIENS

MUSIQUE

Musiques Nouvelles

<http://www.musiquesnouvelles.com>

CDs et DVDs Musiques Nouvelles

http://www.musiquesnouvelles.com/fr/CD_DVD/

Entretiens avec des compositeurs d'aujourd'hui

http://www.musiquesnouvelles.com/fr/La_revue/Entretiens/

Jean-Paul Dessy

http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Presentation/Directeur_artistique/93/

Charles Michiels

http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Musiciens/Charles_Michiels/80/

Pierre Quiriny

http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Musiciens/Pierre_Quiriny/302/

Isabelle Françaix

<http://isabelle-francaix.blogspot.com/>

Claude Ledoux

<http://users.skynet.be/ledouxcl/>

Ars Musica Altra Cosa 2012

<http://www.arsmusica.be>

<http://ledouxclaudio.wordpress.com/>

Forum des Compositeurs (Belgique)

<http://www.compositeurs.be/>

Compositeurs contemporains (International)

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

ARTS PLASTIQUES ET PEINTURE

Un site inépuisable, fabuleux, incontournable (tous les musées et leurs chefs d'œuvre online !)

<http://www.insecula.com/>

Œuvres choisies par peintres et genres à découvrir en grand format

<http://www.abcgallery.com/>

Écriture, littérature aujourd'hui à la croisée des arts :

<http://remue.net/>

SUGGESTIONS

Le mieux serait de vous promener à travers la musique contemporaine et d'y découvrir vos coups de cœur...

Ceux de **Musiques Nouvelles** figurent forcément dans notre programmation et nos enregistrements (voir liens ci-dessus). Quelques pistes vous sont également livrées dans les présentations des intervenants.

Nous réfléchissons cependant à une liste plus longue et plus argumentée que nous vous fournirons bientôt en annexe de ce dossier.

Au plaisir de vous retrouver...

CONTACTS

Le manège.mons

4a rue des Soeurs Noires

7000 Mons

Tel : +32 (0)65 39 59 39

<http://www.lemanege.com>

info@musiquesnouvelles.com

Jean-Paul Dessy

Directeur artistique

Julie Grawez

Administratrice

Contact : +32 (0)65 37 77 60

julie.grawez@lemanege-mons.be

Isabelle Françaix

Presse & Publications

Contact : + 32 (0)496 13 87 76

isabellefrancaix@ramifications.be

Fabienne Wilkin

Communication & Diffusion

Contact : +32 (0)488 67 79 71

fabienne.wilkin@lemanege-mons.be