

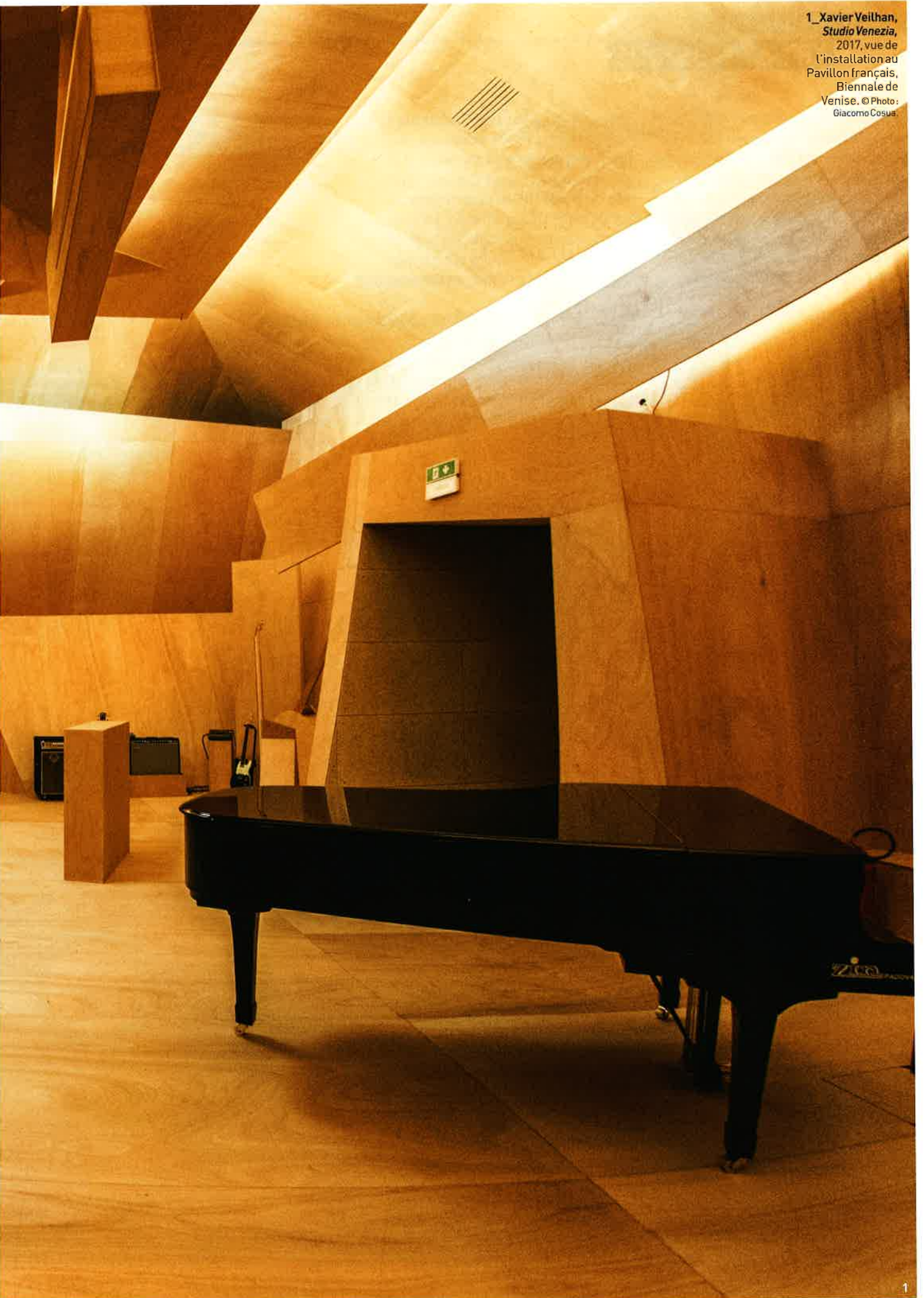
L'oeil MAGAZINE



**LA MUSIQUE
EST-ELLE
UN ART
PLASTIQUE?**

PAR FABIEN SIMODE

1_Xavier Veilhan,
Studio Venezia,
2017, vue de
l'installation au
Pavillon français,
Biennale de
Venise. © Photo:
Giacomo Cosus.



À la Biennale de Venise, la France a confié son pavillon national à Xavier Veilhan qui y a installé un véritable studio d'enregistrement en état de fonctionnement qui peut laisser perplexes les visiteurs. Alors, art ou musique ? Enquête à Venise et ailleurs...



Le 13 mai ouvrait la Biennale d'art de Venise et ses pavillons nationaux confiés à des artistes : le pavillon suisse à Teresa Hubbard et Alexander Birchler, le pavillon américain à Mark Bradford,

le pavillon britannique à Phyllida Barlow, le pavillon égyptien à Moataz Nasr, le pavillon allemand à Anne Imhof, etc. Dans les Giardini, le pavillon français a quant à lui été confié à Xavier Veilhan (né en 1963), qui avait séjourné à Versailles en 2009. L'artiste y a déployé un nouveau projet : *Studio Venezia*, soit un pavillon « musical » dont l'architecture intérieure, réalisée avec le concours d'un acousticien, est inspirée du *Merzbau* de Kurt Schwitters et qui doit accueillir tous les jours, jusqu'au 26 novembre, des musiciens, des compositeurs et des producteurs, venus de la musique classique, contemporaine ou de film, du jazz comme des scènes actuelles, africaines ou électroniques, pour répéter et, qui sait, enregistrer de la... musique. « Le deal est simple, expliquait l'artiste la veille de l'ouverture du pavillon : nous mettons à la disposition des musiciens invités un studio d'enregistrement équipé d'instruments et d'un ingénieur du son. En échange, ils acceptent de venir travailler

PAR **FABIEN SIMODE**

à la vue des visiteurs qui ne sont pas forcément venus les voir. Le projet contient une part de risque pour eux aussi... » Et peu importe si les maquettes enregistrées (ou non) à Venise finissent par composer les titres d'un album, elles poursuivront leur vie après la Biennale, indépendamment de Veilhan, les musiciens repartant de Venise avec la version numérique de leur labeur.

Mais par quelle aiguille de phonographe l'Institut français a-t-il donc été piqué ? L'opérateur chargé d'organiser le pavillon français se serait-il mélangé les archers entre la biennale d'art et celle de musique qui se tiendra en septembre prochain à Venise ? En 2013, déjà, la France avait confié sa représentation nationale à Anri Sala, lequel avait présenté une installation autour du compositeur Maurice Ravel (*Ravel Ravel Unravel*). De la musique déjà, mais au moins s'agissait-il d'une installation vidéo et sonore. Cette fois, le pavillon français de la biennale d'art n'est autre « qu'un » studio d'enregistrement... Trahison ?

« CRÈVE, PETIT-BOURGEOIS, TON HEURE A SONNÉ ! »

À défaut d'être visuelle, la musique serait donc devenue un art « plastique ». En réalité, l'intérêt des artistes pour la musique remonte à loin. À la Renaissance et au baroque, déjà, peintres et musiciens partagent les mêmes églises et les mêmes missions ambassadrices de rayonnement d'un mécène, d'une ville ou d'une région. Mais c'est au XIX^e siècle que le rapprochement des deux arts – et davantage avec le chant et la danse – devient le plus manifeste, à travers l'opéra que Claudio Monteverdi a contribué à créer au XVII^e siècle. Cette forme d'expression débouchera d'ailleurs sur le concept d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) cher à Richard Wagner en musique et à Charles Fourier en philosophie.

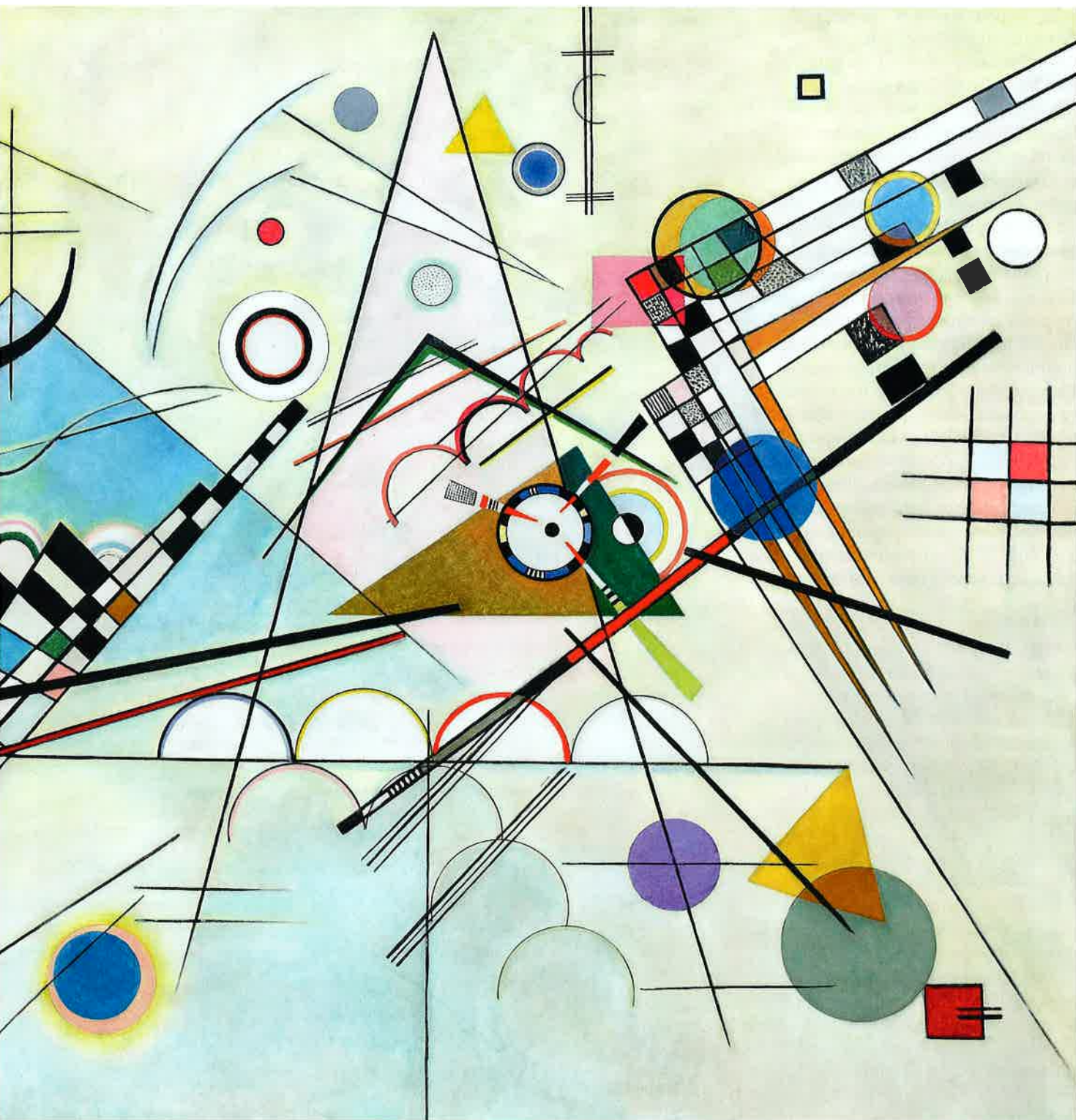
+
« Xavier Veilhan, *Studio Venezia* », jusqu'au 26 novembre 2017. Pavillon français de la 57^e Exposition internationale d'art de la Biennale de Venise, Padiglione Francia, Giardini della Biennale 1620, Castello, Venise (Italie). Ouvert tous les jours de 10 h à 18 h. Fermé le lundi. Tarifs pour 48 h : 30 et 22 €. Commissaire : Lionel Bovier et Christian Marclay. www.institutfrancais.com

« *Echoes of the Studio* », créé par BETC et Deezer, le site permet à ceux qui ne se rendent pas à Venise de suivre en direct le projet *Studio Venezia* de Xavier Veilhan : www.studio-venezia.com



À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, avec l'avènement de l'art moderne et de l'art abstrait, les relations entre peinture (art de l'espace) et musique (art du temps) deviennent toutefois plus intimes, plus fécondes. C'est à cette époque, en effet, que certains esprits synesthètes tentent de conjuguer les sons et les couleurs. Le compositeur

Alexandre Scriabine écrit un *Prométhée ou le Poème du feu* (1908-1910) pour orchestre et clavier à luce (aussi appelé « clavier à lumières »), et développe une théorie sur la correspondance entre les sons et les couleurs. Chez lui, le sol devient un orange et le fa un rouge profond. « Dans le domaine des couleurs, on pourrait dire qu'il existe un ▀

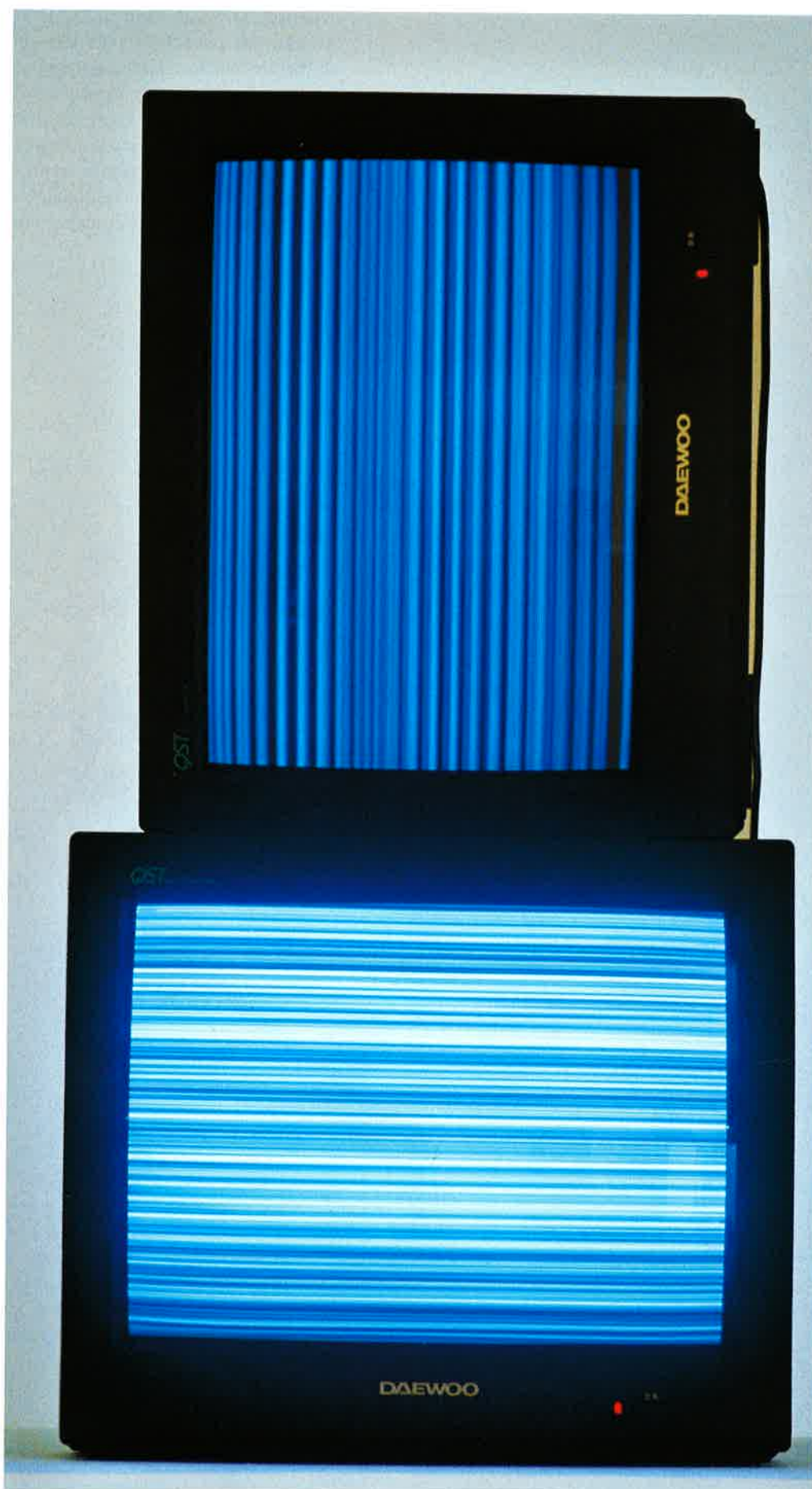


■ contrepoint, des clés de sol et de fa, des modes majeur ou mineur, comme en musique », écrit dans une lettre le peintre August Macke. L'idée d'un son-couleur, que reprendra plus tard Olivier Messiaen, est à la mode chez les musiciens comme chez les peintres. Klee – qui aura les faveurs de Boulez –, Kupka et Feininger peignent au même moment des « compositions » et des « fugues pour couleurs » inspirées de l'art du contrepoint de Bach.

Car c'est étonnamment du côté de Jean-Sébastien Bach, dont le nom apparaît en 1912 dans un tableau cubiste de Braque (*Violon Bach*), que les peintres se tournent d'abord – Bach, que Paul Klee et Lyonel Feininger, excellents violonistes, jouent le soir au Bauhaus... Il y a un décalage entre les recherches avant-gardistes des peintres et leurs goûts musicaux plus classiques. À propos de Klee, Jean-Yves Bosseur, commissaire de l'exposition « Musique à voir » au Laac de Dunkerque, rappelle d'ailleurs que « la première fois que le peintre entend le *Pierrot lunaire* de Schönberg, il note dans son journal : "Crève, petit-bourgeois, ton heure a sonné!" » « La musique est un art abstrait par excellence, poursuit le musicologue et compositeur. Il y a donc une fascination de la part des peintres du début du XX^e siècle pour cet art qui s'est doté de moyens structurels très forts », et que Bach a porté à son apogée.

« LES MUSICIENS ONT DE LA CHANCE »

Monsieur Bosseur remarque ainsi que l'une des seules musiques « modernes » à trouver grâce à l'oreille des peintres n'est pas la musique savante, mais le jazz naissant : « Pour Mondrian, Delaunay, Kupka..., le jazz c'est l'énergie, le dynamisme ! » Et seul Kandinsky semble, en la matière, plus à l'avant-garde que ses confrères. Le père de l'abstraction se tourne, en effet, vers le compositeur (et peintre) Arnold Schönberg, père du fameux dodécaphonisme inventé pour libérer la musique tonale... de Bach. Les deux hommes entretiennent une correspondance dans laquelle le musicien semble plus intéressé par les recherches picturales du peintre – dans son traité *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky associe les couleurs à des instruments : le jaune à une trompette, le rouge à un tuba, etc.



–, tandis que le peintre se passionne pour les recherches du musicien entendues pour la première fois lors d'un concert à Munich en 1911.

En vérité, ce chassé-croisé est révélateur du lien qui unit peintres et musiciens : du respect teinté d'envie, comme si les uns désiraient les possibilités des autres, et inversement. Kandinsky n'écrit-il pas le 9 avril 1911 au compositeur autrichien : « Je vous envie beaucoup [...]. Les musiciens ont vraiment de la chance [...] de pratiquer un art qui est parvenu si loin. Un art vraiment, qui peut déjà renoncer complètement à toute fonction purement pratique. Combien de temps la peinture devra-t-elle encore attendre ce moment ? »

SCULPTURES SONORES ET MUSIQUE INFORMELLE

Ce moment est-il, un jour, advenu ? Des concerts bruitistes donnés par les futuristes et les dadaïstes au tintinnabulement des bols en céramique dérivant dans une piscine de Céleste Boursier-Mougenot (*Clinamen*, 2013) – l'artiste représentait la France à Venise en 2015 ! –, en passant par Fluxus, les liens entre art et musique ont été, au XX^e siècle, extrêmement fertiles. « Musique à voir », l'exposition au Laac, donne un aperçu de cette porosité qu'elle range par thèmes : les « Correspondances structurelles », le « Rythme entre temps et espace », les « Signes et notations », etc. Car, « il n'y a pratiquement pas de peintres qui ne se soient pas intéressés à la musique », observe son commissaire Jean-Yves Bosseur, qui a réuni à Dunkerque des œuvres de Valensi (inventeur du musicalisme), Charchoune, Herbin, Jacques Hue, Daniel Humair, Judit Reigl et du confidentiel, mais génial, August von Briesen, qui traduisait comme un sismographe l'écoute d'œuvres musicales en dessins.

La sculpture, l'installation et la performance se sont, comme la peinture, intéressées à la musique. Jean-Yves Bosseur convoque ainsi judicieusement des sculptures sonores de Jean Tinguely (précurseur, avec Moholy-Nagy, du genre), des téléviseurs de Nam June Paik (*Sound Wave input on Two TV Sets [vertical, horizontal]*) et le clin d'œil de John Cage à Duchamp : *Not Wanting to Say Anything about Marcel*.

Dans son exposition au Laac, Bosseur n'oublie pas non plus la phrase de Stravinsky selon lequel : « La musique, c'est d'abord de la calligraphie. » Il dédie ainsi une section aux partitions graphiques ou, pour citer Adorno, à « la musique informelle ». La musique s'étant depuis Schönberg émancipée de l'écriture musicale classique (les portées, les mesures, les notes), certains compositeurs ont en effet abordé la partition comme un objet artistique à part entière. Ce qui donne d'étranges objets, entre écriture musicale et dessin, comme la partition d'*Archipel* (1967-1970) d'André Boucourechliev,

les partitions de Sylvano Bussotti (qui n'ont d'égales que les compositions avec cercles et carrés, mots et chiffres, flèches et arcs de Klee et de Kandinsky), et celles, imaginaires (et donc injouables) de Claude Melin !

QUAND LA MUSIQUE AUSSI REGARDE LES ARTS PLASTIQUES

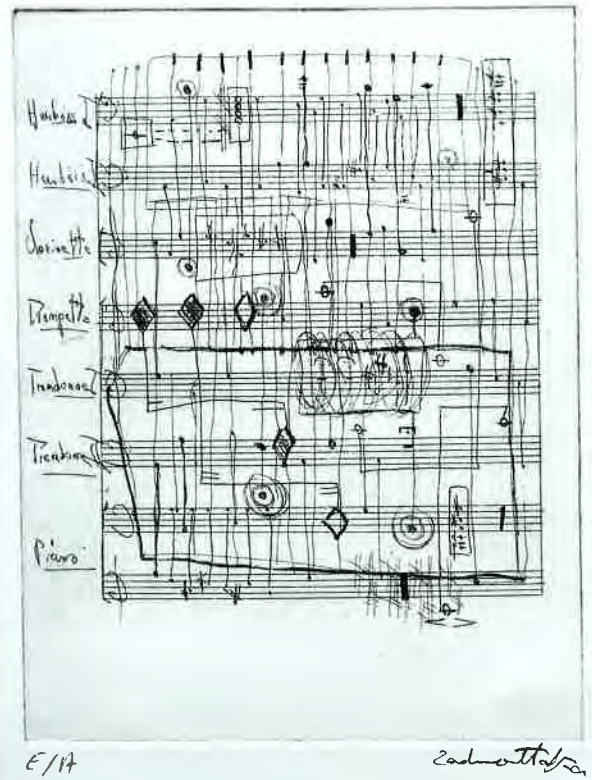
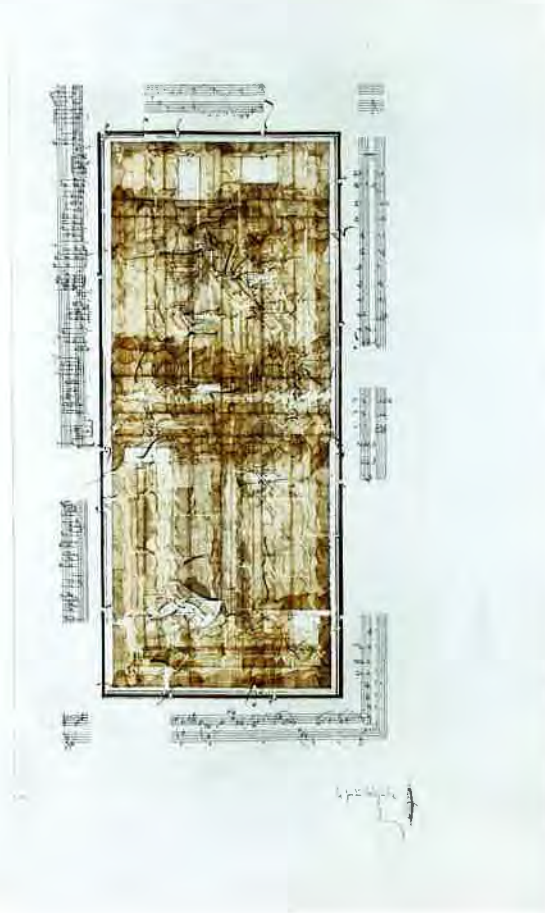
On le voit, les liens entre les arts plastiques et la musique sont réguliers aux XX^e et XXI^e siècles. Ceux qui vont de la musique vers les arts plastiques sont, en revanche, plus exceptionnels. Et pour cause : « Il y a une grande méfiance ■

2_VassilyKandinsky, Composition 8, juillet 1923, huile sur toile, 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Crédits.

3_Nam June Paik, Sound Wave Input on Two TV Sets (vertical, horizontal), 1963-1995. © Estate of Nam June Paik.

4_Céleste Boursier-Mougenot, Clinamen, détail, 2013. © Céleste Boursier-Mougenot.





5

5_Claude Melin,
Jardin labyrinthe,
1986, collection
particulière. ©Photo:
Emmanuel Walteau.

6_Zad Moulta,
*Partitions
imaginaires*, 2017.
©Zad Moulta.

des musiciens envers les plasticiens, note Jean-Yves Bosseur. Stockhausen avait envoyé une lettre incendiaire au Festival de Donaueschingen [un festival de musique contemporaine, ndr] qui voulait organiser une exposition de sculptures sonores. Pour Stockhausen, il était honteux de montrer des travaux de dilettantes dans un festival aussi prestigieux. » John Cage lui-même, figure pourtant historique et auteur du révolutionnaire 4'33", est parfois considéré par les musiciens comme un extraterrestre ou, pire, comme un plasticien ! « Cage ébranlait trop les certitudes des musiciens. Encore aujourd'hui, où nous sommes dans une période très conformiste », regrette Bosseur.

Pourtant, des incursions de la musique vers les arts plastiques ont été entreprises. Elles forment même, à l'occasion du 40^e anniversaire du Centre Pompidou et de l'Ircam, le thème du festival « ManiFeste » organisé du 1^{er} juin au 1^{er} juillet 2017 par l'Ircam, à Paris. Ici, nul Scriabine, Ciurlionis, Wyschnegradsky ou Messiaen (quatre compositeurs qui

ont travaillé sur le son-couleur), mais des interactions ou des inspirations, à l'instar de *The Rothko Chapel* de Morton Feldman (1971), pièce inspirée des quatorze toiles peintes par Rothko pour la chapelle de la Fondation Menil à Houston. « Morton Feldman a été fasciné par les Rothko. Non seulement il a réagi à cette peinture sans bords mais à l'espace qui est absorbé par la peinture », explique Frank Madlener, directeur de l'Ircam. Autre compositeur touché par la grâce de la peinture mis au programme de cette édition de « ManiFeste », Alberto Posadas a retranscrit en notes les noirs de Soulages dans son *Tenebrae*.

Bien sûr, *The Rothko Chapel* et *Tenebrae* sont toutefois de simples – le mot n'est pas péjoratif – transpositions de visions en musique, à la manière du fameux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski (1874). Plus pertinentes sont donc sans doute les œuvres qui tentent de fusionner littéralement l'art et la musique. « Nous présentons dans le cadre de "ManiFeste" un projet monté avec Pierre Nouvel (vidéaste) et Jérôme Combier

(compositeur), qui sont allés ensemble filmer *Pyramiden*, une ville du socialisme soviétique perdue dans l'archipel norvégien du Spitzberg, sorte d'utopie sociale et collective dont il ne reste plus rien. Et cela donne à la fois un concert-installation-performance », s'emballent Frank Madlener. Le résultat donne une forme d'œuvre immersive que le directeur de l'Ircam croit « à la mode », avec laquelle « le spectateur, le visiteur et l'auditeur deviennent une seule personne : un spectateur-visiteur-auditeur ».

S'agirait-il d'une nouvelle forme d'art total, d'une évolution de l'opéra du XIX^e siècle vers l'installation sonore du XXI^e siècle ? Sur ce point, Frank Madlener formule une hypothèse : « Wagner avait obligé tous les arts à lui répondre, dans une annexion des arts par la musique. Peut-être assiste-t-on aujourd'hui à autre chose, à un mouvement qui irait dans l'autre sens, où la musique, en tant qu'art sonore, deviendrait une région des arts visuels. » Le directeur de l'Ircam reste cependant prudent, et distingue le sonore de l'écriture musicale.

trement où les musiciens répètent, font leurs gammes, attendent, discutent, font des erreurs..., ce qui peut décontenancer le visiteur. « J'aimerais voir ce moment où la musique s'élabore, explique Veilhan, où il se compose devant mes yeux du Debussy, du Prokofiev, etc. J'aimerais approcher le mystère de la musique. » Le choix du studio d'enregistrement n'est d'ailleurs pas anodin : « Le studio est un espace situé à l'écart du monde, protégé des contingences habituelles. Je veux, poursuit Veilhan, sortir de l'exploit, de la performance, offrir les conditions de la répétition jusqu'à ce que quelque chose s'active. » Finalement, peu importe qu'il s'agisse ou non de musique, *studio* signifiant aussi en italien « atelier d'artiste ». « Il y a dans le titre *Studio Venezia* l'idée du travail de l'artiste », insiste Veilhan, qui se dit un « artiste d'atelier » se sentant « assez proche, dans la manière de travailler, d'un producteur de musique comme Rick Rubin ».

Le point de rencontre entre l'art et la musique se situe peut-être là, dans le rôle que Veilhan attribue au « producteur ». « Le producteur, c'est celui qui est au premier plan lors de la création musicale, mais qui disparaît une fois l'œuvre enregistrée », dit Veilhan, dont l'intérêt pour les producteurs n'est pas nouveau. Récemment, il a notamment « scanné » et « sculpté » les producteurs Rick

À VENISE, APPROCHER LE MYSTÈRE DE LA MUSIQUE

À Venise, *Studio Venezia* de Xavier Veilhan se veut, elle aussi, une « œuvre immersive » – une « sculpture », assume l'artiste – dans laquelle le public assiste à la création *in vivo*. Ce qui intéresse en réalité l'artiste est moins de faire se produire des musiciens que d'observer, comme au sein d'un laboratoire, l'étincelle de la création d'une œuvre musicale. Il ne s'agit en aucun cas d'une salle de concert, mais d'un studio d'enregis-

À DUNKERQUE, LE FRAC AUSSI MONTE LE SON

Fort de sa collection et de celle du Cnap, le Frac Nord-Pas-de-Calais s'associe au Laac voisin et donne sa version du son dans l'art contemporain. On y retrouve les *Ten Events Glasses* (1984), sortes de partitions interactives pour un happening de George Brecht (qui suivit l'enseignement de John Cage) comme les *Tune Towers* (1979) d'Oppenheim, des boîtes à musique installées sur des armatures métalliques. *Somniloquie* (2002) de Laurent Montaron, photographie et installation interactive, propose au spectateur de faire de lui le voyeur – l'auditeur – du sommeil d'une jeune femme endormie, que même la vidéo *Performance Fairey's Band* (1997) de Jeremy Deller, dans laquelle l'artiste britannique fait jouer à une fanfare du Nord de la house music, ne réveille pas ! Parallèlement à cet accrochage, le Frac propose une sélection de pièces radiophoniques et musicales à écouter au casque ainsi qu'une promenade sonore imaginée en 2013 par Rainier Lericolais, et qui offre au visiteur la possibilité de retourner au Laac en vivant « le son entre » les deux expositions. — **FABIEN SIMODE**

7_ Laurent Montaron, *Somniloquie*, 2002, collection Frac Nord-Pas-de-Calais. © Laurent Montaron, courtesy Galerie Schleicher+Lange.

8_ Zad Moutaka, *Samas, Soleil noir*, 2017, Pavillon du Liban, Biennale de Venise. © Atelier Zad Moutaka/Association Sacrum.

9_ James McNeill Whistler, *Au piano*, 1858-1859, huile sur toile, 67 x 91,6 cm, Taft Museum of Art, Cincinnati. © Photo: Tony Walsh.



7

❶ « Le son entre », jusqu'au 31 décembre 2017, Frac Nord-Pas-de-Calais, 503, avenue des Bancs-de-Flandres, Dunkerque (59), www.fracnordc.fr

L'ART ET LA MUSIQUE, COMME L'HUILE ET L'EAU

Également présent à Venise, Zad Moul-taka (né en 1967) a réalisé une œuvre elle aussi « immersive » pour le pavillon du Liban. Formé au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, le pianiste mit un terme à sa carrière de concertiste à la fin des 1990 pour se consacrer, depuis, à la composition et à la peinture, deux modes d'expression que le créateur place sur le même plan. Interrogé sur les liens qui unissent la peinture et la musique, celui-ci dit ne pas y croire vraiment : « Ces liens ne m'intéressent pas. Ils aboutissent souvent à des choses superficielles. Peinture et musique sont des médiums différents : quand Paul Klee joue du violon, il joue du violon ; lorsqu'il prend son pinceau, il peint, même s'il s'inspire pour cela du contrepoint de Bach. » Pour Moul-taka, musique et peinture sont donc comme l'huile et l'eau, elles ne se mélangent pas.

Art et musique n'entretiennent-ils donc pas de liens ? « Je comprends aujourd'hui que ces liens sont plus profonds, moins visibles », dit Moul-taka, qui évoque pour cela sa série *les Astres fruitiers, leçons de ténèbres*. Exposée en avril à l'église Saint-

Pierre-aux-Nonnains à Metz, cette série de photographies de fruits et de légumes, photographiés dans le noir selon un temps de pause long pour donner forme à des planètes, n'intègre pourtant ni le son ni la musique. Mais le lien se situe ailleurs : « J'ai peint *les Astres fruitiers* avec la lumière. Il m'a fallu réaliser plus de mille deux cents clichés pour peindre une trentaine de photos seulement. Je me suis ainsi retrouvé dans le temps du compositeur, et non plus celui du peintre. » Car, explique Moul-taka, « le temps de la musique est un temps long. Je peux passer une semaine pour écrire deux ou trois mesures d'une pièce pour orchestre qui demanderont quelques secondes d'exécution le jour du concert. Tandis que la peinture, telle que je la pratique, demande une énergie spontanée. Pour moi, *les Astres fruitiers* est une forme de synthèse intéressante, qui ne consiste pas à illustrer la musique, mais à être dans un rapport différent au temps. »

À Venise, Zad Moul-taka n'a pas choisi de présenter ses *Astres fruitiers*, mais une installation monumentale intitulée *Šamaš, Soleil noir soleil*, composée d'éléments visuels (un imposant réacteur d'avion érigé, à l'instar du Code de Hammurabi,

■ Rubín, Quincy Jones, Brian Eno, Giorgio Moroder, les Neptunes, etc. (série *Music*). Pour lui, ce sont eux qui, « de façon lente, diffusent le son dans notre société. Moroder [pionnier des musiques disco et dance, ndr] a eu une influence importante sur la société. » Voilà donc le véritable sujet de *Studio Venezia* : comprendre la manière dont les musiciens, comme les designers et les architectes, « sculptent » les nouveaux sons, les nouvelles formes, les modes, et comment ces derniers circulent dans la société. Et faire de l'artiste contemporain, à sa manière, un producteur de formes et d'idées nouvelles.



« **Musique à voir** », jusqu'au 17 septembre 2017. Lieu d'art et action contemporaine, 302, avenue des Bordées, Dunkerque (59). Ouvert du mardi au vendredi de 9h30 à 18h et le week-end de 10h à 18h30. Tarifs : 3 et 1,50 €. Commissaire : Jean-Yves Bosseur. www.musees-dunkerque.eu

« **ManiFeste-2017** », du 1^{er} juin au 1^{er} juillet 2017. Festival de musique contemporaine organisé par l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), 1, place Igor-Stravinsky, Paris-4^e. Programme disponible sur www.ircam.fr

« **Zimoun. Mécaniques remontées** », jusqu'au 6 août 2017. Le Centquatre, 5, rue Curial, Paris-19^e. Ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 19h. Tarifs : 5 et 3 €. Direction artistique : José-Manuel Gonçalves. www.104.fr

« **Zad Moul-taka, Šamaš Soleil Noir Soleil** », jusqu'au 24 novembre 2017. Pavillon libanais de la 57^e Exposition internationale d'art de la Biennale de Venise, Tese N° 100 Arsenale Nuovissimo, Castello, Venise (Italie). Ouvert tous les jours de 10h à 18h. Fermé le lundi. Tarifs pour 48h : 30 et 22 €. Commissaire artistique : Emmanuel Daydé.



8

devant un mur tapissé de 150 000 pièces de monnaie) et d'une pièce musicale intitulée *Šamaš Itima (Soleil obscur)*, écrite pour l'occasion et diffusée par 64 haut-parleurs (32 en haut, 32 en bas) dans l'immense Arsenale Nuovissimo. Sorte de prière inspirée du lexique sumérien, *Šamaš Itima (Soleil obscur)* a été écrite pour trente-deux chanteurs afin de donner l'impression qu'« une bombe est tombée dans la langue pour la fragmenter ». Parallèlement, le compositeur a isolé le son d'un moteur de bombardier qu'il a étiré jusqu'à l'extrême, pour donner la sensation d'un chant céleste planant au-dessus de la tête des visiteurs.

Zad Moultaqa admet que l'écriture de *Šamaš Itima (Soleil obscur)* lui a donné du fil à retordre, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il n'écrivait pas une partition, « mais une pièce faisant partie d'un ensemble. Je me trouvais dans la démarche où chaque élément, le visuel et le musical, complète l'autre ; où chaque partie compose l'œuvre. » L'équilibre, ici parfait, reste donc fragile. *Šamaš, Soleil noir soleil* serait-elle l'œuvre qui, chez Moultaqa, opérerait la synthèse ? « En fait, le pavillon est un espace dans lequel toutes mes préoccupations s'expriment de manière heureuse, paisible, complémentaire. »

LA MUSIQUE, ART DE L'ESPACE ?

Studio Venezia et *Šamaš, Soleil noir soleil*, deux installations aux ambitions différentes, mais qui offrent au « spectateur-visiteur-auditeur » une expérience immersive, rappellent que la musique peut être aussi une expérience ressentie physiquement – ce que tout auditeur de 4'33" de John Cage, qui fait prendre conscience de l'espace qui habite la salle de « concert », aura déjà vécu. Après avoir ressenti, comme Cage d'ailleurs, l'expérience physique du silence de la chambre anéchoïque – une salle conçue pour absorber les sons et supprimer l'écho –, James Turrell a imaginé *Solitary*, sorte d'espace anéchoïque destiné à faire vivre au spectateur l'expérience psychologique d'une œuvre multisensorielle (la lumière ou l'obscurité, la chaleur, le son de son propre corps, etc.). Si Zad Moultaqa a lui aussi fait l'expérience de la chambre anéchoïque, c'est en revanche celle du silence de la grotte Chauvet qui l'a profondément marqué. « Je n'avais jamais entendu un silence pareil, se sou-

vient le musicien. C'est un silence qui respire, un silence généreux, non contraint. C'est le vrai silence ! » Pour Frank Madlener, il ne fait aucun doute que le son, la musique (ou son absence), change la perception d'un espace. Ce que l'on peut actuellement vérifier au Centquatre à Paris, qui accueille les envoûtantes sculptures sonores de l'artiste musical suisse Zimoun. Assemblage de cartons, de balles, de baguettes, de bétonnières... ses sculptures habitent les espaces d'exposition par leur volume, mais surtout par leurs sons qui deviennent, dès lors, des éléments plastiques à part entière. « L'un des vrais points de rencontre entre la musique et les arts visuels, c'est la question de l'espace », analyse Frank Madlener, qui ajoute : « Nous pourrions presque poser comme postulat que la musique est un art de l'espace, au même titre que l'architecture. »

La musique, un art plastique ? « Il y a une dimension plasticienne dès l'instant où il y a du mouvement, des déplacements. Or beaucoup de compositeurs du XX^e siècle ont travaillé sur la spatialité de la musique : le fait de disposer les sons selon l'acoustique d'un espace, etc. Vous trouvez cela chez Varèse, chez Stockhausen, chez Xenakis, chez Cage... », analyse Bosseur, qui se souvient des polytopes de l'architecte-musicien Iannis Xenakis (projets des années 1960-1970 qui mêlent espace, son et lumière). Et le musicologue de citer Klee : « Un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles. » Ce qu'illustre le génial compositeur György Ligeti avec son *Poème symphonique* (1962) écrit pour une centaine de métronomes réglés sur des différentes pulsations. Poème qui n'est pas de la musique ou de l'art visuel, mais tout simplement de l'art. _____



À GIVERNY, DES INSTRUMENTS DANS LES TABLEAUX

Désireux de « décloisonner l'impressionnisme » en ouvrant à d'autres sujets son domaine premier, le musée de Giverny aborde avec cette exposition thématique les relations entre peinture et musique, que Léonard de Vinci appelait « arts sœurs ». Comment rapprocher la surface du rythme ? En prenant pour point de convergence l'instrument, à l'esthétique séduisante et marqueur de cadence. Populaire, élitiste, folklorique, à cordes ou à vent, l'instrument est le motif solo dont les artistes se servent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, pour faire le portrait d'une société qui écoute les rengaines autant qu'elle se passionne pour l'opéra. Ce demi-siècle voit en effet l'explosion des concerts, des music-halls et des ballets chers à Degas. Le parcours démarre en fanfare avec *Le Clairon* d'Eva Gonzalès, un tableau inspiré par *Le Fifre* de Manet, représenté ici par quatre œuvres éloquentes manifestant son goût pour la musique, notamment espagnole. Invitation ensuite à fréquenter le salon bourgeois type où s'impose le piano qui « à lui seul vaut un orchestre ». Unifiée autour de *Au piano* (1859), la grande huile de Whistler tempérée entre blancs et noirs comme les touches d'un clavier, cette section très homogène est la plus réussie de l'ensemble. Le piano inspire de belles toiles à Renoir, Vuillard, Sickert, Caillebotte, peignant dans des ambiances inventives de jeunes femmes élégantes appliquées devant la partition, à la fois instigatrices et interprètes des mélodies. La section suivante propose un « ailleurs » où se côtoient des artistes dont les œuvres ne sont pas toutes au diapason, ce qui affaiblit le propos. Plusieurs tableaux de la dernière partie auraient pu figurer dans la section salon. Autre bémol, on s'interroge sur la venue ici de *L'Enfant blessé* de Doré, tableau poignant qui ne s'accorde pas à la tonalité joyeuse des autres. Le cabinet consacré aux arts graphiques est en revanche bien joué, apportant avec les lithographies et la série des gravures sur bois de Vallotton des notes d'humour en harmonie avec l'époque. _____ **DOMINIQUE VERGNON**

« Tintamarre ! Instruments de musique dans l'art, 1860-1910 », jusqu'au 2 juillet 2017, Musée des impressionnistes Giverny, 99, rue Claude-Monet, Giverny (27), www.mdig.fr