

t h é â t r e s & m u s i q u e s



N°2 | 05

T&M

THÉÂTRES
-&-
MUSIQUES
N°205

théâtres & musiques

Théâtres & Musiques / Revue n°2, mars 2005 © T&M, mars 2005
est publié par T&M avec le soutien de la Sacem, **Directeur de la publication** : Antoine Gindt,
assisté de Vanessa Lassaigne, **Conception graphique** : GG, **Réalisation** : Pierre Kandel
Impression : IOP.
Crédits. Couverture, pp. 14, 16, 18 : *Philomela* © Casa da Musica, Porto. Couverture, pp. 21, 24 :
Eraritjaritjaka © Mario Del Curto. P. 5 : © Volker Parker. P. 13 : *Philomela* © Peters Edition Ltd.
P. 32 : *Max Black* © Mario Del Curto. P. 54 : *Kyrielle du Sentiment des Choses* © Pascal Victor/
Max PPP. P. 55 : Pascal Dusapin, 1977 © D.R. Autres images : D.R.

SOMMAIRE

- 5 *Antoine Gindt*
Absence-mouvement

Philomela

- 13 *Malika Combes*
Entretien avec James Dillon

Eraritjaritjaka

- 21 *Heiner Goebbels*
Réflexions sur la structure de *Eraritjaritjaka*
- 29 *Stephan Buchberger*
La Musique dans *Eraritjaritjaka*

Chroniques

- 35 *Elisabeth Schweeger*
L'art dans l'espace urbain
(pensées d'ordre général)
- 47 *Olivier Pasquet*
Algorithmie, musique-machine, collectif
- 55 *Pascal Dusapin*
Écriture, outil, lieu
- 60 **Bibliographie / Discographie**



**ABSENCE
- MOUVEMENT**
ANTOINE GINDT

Par une coïncidence inattendue, les deux spectacles que présente T&M cette saison reposent chacun sur une absence. Aucune concertation n'existe, aucune filiation commune, ni même aucune volonté partagée qu'un commentaire voudrait à tout prix déceler. Mais avec un recul raisonnable sur ces deux créations, on est intrigué par cette concordance factuelle : dans *Philomela*, premier opéra de James Dillon, le rôle-titre, la langue mutilée, se voit privé de chant ; dans *Eraritjaritjaka*, troisième volet d'une trilogie entamée onze ans plus tôt par Heiner Goebbels avec *Ou bien le débarquement désastreux*, c'est le comédien – André Wilms, personnage central et unificateur de la trilogie – qui décide au beau milieu de la pièce de quitter le plateau.

Absence de voix ici, absence de corps là, comment ne pas s'interroger sur cette désertion de l'objet central de nos arts ? Rassurons-nous, nous les retrouverons bel et bien, l'une et l'autre, avant la fin des représentations, mais l'occasion est trop belle de saisir cette tribune pour s'interroger sur un acte si fort de la part de deux musiciens dont les univers et les pratiques sont a priori aux antipodes, et sur ce qu'il pourrait vouloir révéler dans un monde saisi de virtualité.

(...) Il est omniscient, car tandis que les musiciens n'ont devant eux que leur partie, il a toute la partition en tête ou sur son pupitre. Il sait exactement ce qui est permis à chacun à chaque instant. De les tenir tous sous sa surveillance lui confère le prestige de l'omniprésence. Il est pour ainsi dire dans la tête de chacun. Il sait ce que chacun doit faire. Il sait aussi ce que chacun fait. Recueil vivant des lois, il règne à la fois sur les deux côtés du monde moral. Par le commandement de sa main, il indique ce qui se fait et il empêche ce qui ne doit pas se faire. Son oreille explore l'air en quête de ce qui est défendu. Pour l'orchestre, son chef représente bien en fait l'œuvre tout entière, dans sa simultanéité et sa succession, et comme pendant l'exécution, le monde doit se résumer tout entier dans l'œuvre, c'est lui qui, pendant ce temps exactement, est le maître du monde.

Elias Canetti, *Masse et puissance*, Gallimard Paris 1966.

De mémoire, nous n'avions pas été témoins – depuis longtemps – d'un pareil chavirement que celui provoqué par le départ d'André Wilms après la scène d'anthologie où Elias Canetti, de sa langue affûtée, décrit la position de pouvoir du **chef d'orchestre**. C'est une bascule, un vertige, après que l'acteur a prouvé son incarnation, dans la précision du geste, dans l'autorité égocentrique du chef. Le voilà, lassé peut-être, qui saisit son manteau, se couvre de son chapeau et quitte la scène, la salle, le théâtre... On le suit, incrédule, sur la façade du décor-maison devenu écran de cinéma, dans sa voiture, dans la rue, chez lui, dans son appartement d'écrivain reclus. C'est un fantasme de comédien, mais qui appartient à chacun : abandonner son poste sur un coup de tête, irréfléchi, avec le panache du geste inutile. Et voilà que la vidéo, outil le plus envahissant de nos sociétés contemporaines, prend le relais avec cette

manière de voyeurisme où le comédien, partout dans les moindres recoins de son appartement, est pisté pour nous, dans sa cuisine, devant ses œufs, son linge, ses livres, comme pour aller au bout de ce fantasme de la disparition où, malgré tout, un fil subsiste avec ceux à qui cette absence s'adresse. On est avec lui, avec ses réflexions, ses phrases, ses voix intérieures et fantastiques. Où est-il donc passé ? De la scène à un espace absent dont on découvre pourtant tous les détails, avec davantage de précision encore que s'il était devant l'écran, avec nous. Le miracle se produit, car de l'effet, le spectacle plonge vers un ailleurs : la réalité supposée de notre comédien-Canetti, filmée dans sa crudité anecdotique, est en fait à ce point composée, à ce point répétée, à ce point coordonnée avec la musique – qui devant nous se joue –, qu'elle se donne, sans en avoir l'air, une nouvelle dimension d'ultra-réalité. Perte des repères réels, car à être trop vrais ils en deviennent théâtre, piège de l'*a priori*.

L'illusion, construite avec une virtuosité et une invention extrêmes par l'équipe de Heiner Goebbels, révèle soir après soir contradictions et présupposés du spectateur. Parce qu'il y a image vidéo, on suppose le virtuel, parce qu'il y a écran on est certain de la préfabrication de ce qu'on y projette. De la manipulation pourtant : il n'y a pas plus concret que ce décor dont on finit par découvrir les entrailles, il n'y a pas plus vivant que ce plan séquence chaque soir rejoué, filmé et retransmis, répété avec ses aléas, avec la grâce du spectacle qui justement se déroule sans montage, sans ajout, sans interruption, avec le risque. On

Bitter your seed deep
[prick will taste iron
my king will taste
his own fruit
my white wet-skin
For goodnight [sweet baby blue
(...)
(Procné,
acte V, scène 1)

doit bien croire enfin ce qu'on ne veut croire, que tout cela est vrai. Illusion donc, mais illusion du vrai.

Chez James Dillon, la question de l'absence est autrement traitée. Absent de la scène : le fils que Procné a eu avec Terée, qu'elle sacrifie pour assouvir sa **vengeance terrible** ; on le voit et on l'entend par le biais des moyens électroniques, désignés comme un possible ailleurs, un hors champ, un hors scène. Absente surtout la voix de Philomèle après qu'elle a été violée et mutilée par Terée. Succédant aux violences du troisième acte, le quatrième (*la voix de la Navette*) prend la forme d'un vaste interlude instrumental avec voix enregistrées, éthéré, perdant ses repères rythmiques et l'assise de son développement. Ce transfert du vocal à l'instrumental, augmenté de voix virtuelles – et non au silence – est le moyen le plus sûr de nous plonger dans cet abyme d'indicible. Indicible : ce qui ne peut se dire, ne peut s'exprimer, ne peut se chanter. Ce qui peut encore, par l'absence, se suggérer. Scène de théâtre réduite à une musique d'orchestre, voix murée dans des corps errant tout à coup sans objet sur la scène.

Bien sûr dans la décision initiale de se saisir de ce mythe perdu de Philomèle, était contenu le choix de l'absence. Consciemment ou non, tout était tourné, dans ce projet, à la

résolution de ce dilemme : se résoudre à l'opéra qui perd sa voix, à ce théâtre qui perd ses corps pour s'abandonner provisoirement aux instruments en jeu. De ce mythe lui-même qu'on a été rechercher de sa propre absence. Illusion de musicien, illusion du son, relayé par la mise en scène de Pascal Rambert par un geste qui souligne son enjeu : l'orchestre est bien le centre de notre affaire, n'en déplaise à ceux qui ne verrraient là qu'une forme concertante. La musique de James Dillon est somptueuse et déroutante, jusque dans ses paradoxes.

Jusqu'où ces cheminements de compositeurs affirmés rejoignent-ils les questions de territoires autrement en question dans nos espaces urbains, dans nos modes de production, dans la constitution de nos collectifs artistiques. Quelle validité à reproduire l'histoire quand l'histoire de nos arts semble déserten les sociétés desquelles ils sont issus ? Quelle pratique nouvelle (ou simplement plus adaptée) pourrait-on imaginer autour de noyaux créatifs ? Seront-ils plus éphémères, plus mobiles, plus en prise avec des mouvements contemporains ? Questions ici posées.

PHILOMELA



ENTRETIEN AVEC **JAMES DILLON** **14 MARS 2005**

MALIKA COMBES

James Dillon

Né en 1950 à Glasgow, étudie l'acoustique et la linguistique à Londres. Initialement influencé par Varèse et Xenakis (*One Upon A Time*, 1980, *East 11th St. NY 10003*, 1982). Dans les années quatre-vingt, sa lecture des philosophes allemands lui inspire la composition d'un triptyque allemand : *Überschreiten* (1986, pour ensemble), *Helle Nacht* (1986-87, pour orchestre) et *Blitzschlag* (1988-89, pour flûte et percussion). Il aime à développer des projets de grande envergure, comme *Nine Rivers* (1982-2000), collection de neuf pièces du solo à l'orchestre, ou comme *The Book of Elements* (1997-2002), cycle de piano en cinq volumes. Il est l'auteur d'un vaste répertoire de musique de chambre (notamment quatre *Quatuors à Cordes*) et pour orchestre dont récemment un *Concerto pour violon* (2000), *Via Sacra* en quatre mouvements (2001) prolongé de *La Navette* (2001). Un *Concerto pour piano* doit être créé en 2005. *Philomela*, Music/théâtre (2002-2004) est son premier ouvrage scénique.

Il existera toujours une tension désagréable entre la machinerie du théâtre et la fluidité de la musique. En plaçant un « slash » entre les deux termes (music/théâtre), j'attire simplement l'attention sur la violence potentielle qui peut résulter de cet antagonisme. L'obliquité du « slash » ne rappelle pas seulement le rapport flou qui existe entre les deux termes accolés, mais aussi les barrières qui les séparent.

***Philomela* est votre première œuvre scénique. Avez-vous souhaité rompre totalement avec les codes du « Grand opéra » ?**

Pouvons-nous établir des liens quelconques entre *Philomela* et l'histoire de cet opéra ? Par ailleurs, pensez-vous que la création lyrique doit sortir du lieu institutionnel, l'Opéra, pour échapper à des codes préconçus ?

Il est clair que les conventions ou codes du « Grand opéra » sont, bien sûr, inextricablement liés à sa propre absurdité (autant qu'à son mystère, d'ailleurs). Dans une culture qui est subordonnée aux valeurs de la télévision et du cinéma, tous ces codes prennent de toute façon un sens nouveau quoi qu'il en soit, c'est-à-dire sans les altérer pour autant.

Je ne pense pas qu'il soit question de « rompre », puisque je suis très conscient en produisant ce texte de l'artifice de la situation. *Philomela* est une lecture d'Ovide, lui-même s'étant appuyé sur des fragments d'une tragédie inachevée de Sophocle sur le même thème. La lecture que j'en ai faite s'appuie sur une double image, celle de la dynamique du « tissage », le va-et-vient de la navette, au regard de l'immobilité du « métier à tisser ».



Philomela.

En ce qui concerne la deuxième partie de votre question, je pense que cela dépend de la volonté du compositeur d'interroger ou non ces « codes », et de quel endroit il souhaite les interroger. Cela peut être de l'intérieur, par exemple. En d'autres termes, c'est une question de **proximité et de distance**. Aujourd'hui, tout genre subit une pression et la question posée par Brecht, à savoir, « Possédons-nous l'appareil ou est-ce l'appa-

reil qui nous possède ? » est toujours d'actualité. Parfois insister sur ce que vous nommez des « codes préconçus » peut suffire.

D'autres genres vous ont inspiré, le théâtre nô et l'opéra baroque tardif. Avez-vous également pensé à la tragédie antique, ou du moins à ce que nous pouvons supposer qu'elle fut ?

Il est peut-être important de souligner que de nombreuses tragédies de l'Antiquité se limitent aux mots, avec peu – si ce n'est aucune – d'indications de mise en scène. Les fonctions du « messager » ou du « chœur » sont souvent le moyen de véhiculer les aspects les plus extrêmes du drame (par exemple, la violence physique ou la destruction). La question se posera toujours, bien sûr, de savoir comment la tragédie antique était représentée.

L'opéra est quant à lui un genre hybride où certaines conventions résultent d'une transaction entre les mots et la musique. Une autre question serait de savoir quelle proportion du drame est portée uniquement par des moyens musicaux ?

Compte tenu du fait que les genres qui vous ont inspiré mettent en rapport étroit le texte, la musique et le geste, de quelle façon avez-vous travaillé avec **Pascal Rambert, le metteur en scène ?**

Pascal Rambert

Ecrivain, metteur en scène et comédien français, né en 1962. Après s'être fait remarqué par ses premières mises en scène (Marivaux en 1980, Dario Fo en 1981, Büchner en 1982), il se consacre depuis de nombreuses années à ses propres textes et à la réalisation de projets originaux. Il a monté, entre autres, *John & Mary* au Théâtre Nanterre-Amandiers (1992), *Race à Los Angeles* (1999), l'*Épopée de Gilgamesh* au Festival d'Avignon (2000), *Asservissement Sexuel Volontaire* et *Paradis* au Théâtre National de la Colline (2001, 2004). *Le Début de l'A.* au Studio de la Comédie-Française (2005)... En 2004, il a tourné son premier court métrage (*Quand nous étions punk*). *Philomela* de James Dillon est sa première mise en scène d'opéra. Elle sera suivie, en 2005, par celle d'un nouvel ouvrage de Marc Monnet (*Pan, Opéra National du Rhin*). Ses textes sont publiés chez Actes Sud-papiers et aux Solitaires Intempestifs.

Dès le début, nous étions d'accord sur le fait que les éléments physiques de la narration ne pouvaient pas être représentés de la même façon que l'« action » dramatique. Mon idée était en effet, quelque part, d'entrer dans la temporalité du tissage. Le tissage de la tapisserie est ainsi devenu en substance le pivot d'où le temps émerge. L'idée de Pascal de « mettre en scène » l'orchestre a renforcé mon idée que l'orchestre pouvait faire office de métier à tisser, celui-ci étant, après tout, central dans le récit.

Puisque j'avais écrit un texte qui avait une forme, le problème était de savoir comment lire ce texte, et c'est à ce sujet que nous avons échangé nos idées. Je tenais également beaucoup à prendre de la distance par rapport à mon propre texte. Ce processus de distanciation venait aussi en partie de la manière dont



L'orchestre de
Philomela.

Pascal lui-même entrait dans le texte. **Sa décision de placer l'orchestre au centre** (d'un point de vue visuel) était pour lui un moyen de « garder le son au centre » des choses. Je dois admettre qu'à un moment j'ai eu peur que cela condamne certains niveaux de narration

du texte. Pascal visualisait la scène comme une « installation », ce qui déjà oriente les choses dans une certaine direction. Sa réponse aux différents niveaux de référence que je voulais « surimposer » fut d'ajouter un autre niveau, et, pour moi, cela restait, finalement, en adéquation parfaite avec l'esprit de l'œuvre.

Tout est dérivé du passage de « suspension », le passage où les trois personnages sont punis par les Dieux. Je n'en suis pas sûr, mais je pense que l'idée d'« installation » chez Pascal contenait cette idée d'immobilité dont j'ai déjà parlé.

Philomela, vous l'avez dit, s'appuie sur le fragment d'une tragédie de Sophocle, Térée, et sur Les Métamorphoses d'Ovide. Le choix du mythe revêt un aspect relativement « conventionnel ». Votre œuvre n'est pourtant en rien « conventionnelle » ; vous échappez par exemple à l'écueil de l'« opéra littéraire » et à ce qui en découle directement, une fonction imitative de la musique. Pouvez-vous ici nous parler du rapport texte/musique – rappelons que vous êtes vous-même l'auteur du livret – et de votre choix d'une narration déconstruite ?

Le lien le plus étroit entre le texte et la musique est cette métaphore du tissage. L'œuvre commence par la convention (baroque) de « l'ouverture » qui met en place plusieurs intentions – un excès de références en quelque sorte. La narration débute par un moment imaginaire, juste après les métamorphoses en oiseaux que je viens d'évoquer et qui m'ont suggéré un sentiment d'immobilité. Les 2^e, 3^e et 4^e actes renvoient aux origines de cette immobilité, au récit lui-même – jusqu'au retour des

métamorphoses. Dans l'acte 5, nous retrouvons la « suspension » de l'ouverture. La question d'être « en avance » ou « en retard » dans la narration induit la présence d'une dialectique suspendue, qui elle-même est contenue dans la dialectique de la métaphore du tissage.



Quel sens a pour vous, à notre époque, le recours au mythe ? L'idée de formuler un nouveau langage est traditionnellement liée à l'idée de modernité. Pourquoi s'appuyer sur un mythe antique, et, plus particulièrement sur ce mythe-là ?

Avant tout, j'étais attiré par les différents niveaux de narration de ce mythe-là. Une atmosphère particulière s'en dégageait. Peu m'importait de savoir précisément d'où cela venait. Dans le mythe, les expériences sociales, religieuses ou humaines sont traitées avec une grande économie de moyens. **Malinowski** disait que « le mythe [était] un ingrédient indispensable à toute culture ». Le mythe aura toujours une résonance intemporelle, puisque tout ce qui concerne la lutte avec l'existence, le drame de la condition humaine, change peu avec le temps. Par ailleurs, la lutte entre l'illusion et la réalité, et comment l'une empiète sur l'autre, fait totalement partie de l'expérience de la scène. Les qualités auto-réflexives de l'œuvre sont profondément tissées dans la trame même de ce mythe !

Bronislaw Malinowski (1884-1942)

Anthropologue polonais de langue anglaise, principal représentant du fonctionnalisme (*Les Argonautes du Pacifique occidental*, 1922, traduction française 1963, Gallimard, Paris). Professeur à l'Université de Londres et connu dans le monde entier pour ses travaux sur les indigènes des îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée). Il peut être considéré comme l'un des fondateurs de l'ethnologie moderne.

ERARITJARITJAKA



RÉFLEXIONS SUR LA STRUCTURE DE ERARITJARITJAKA HEINER GOEBBELS

Heiner Goebbels

Compositeur, musicien et metteur en scène allemand, né en 1952, son travail se situe aux croisements de plusieurs pratiques artistiques. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il participe à la « Fanfare qualifiée d'extrême gauche », est directeur musical au Schauspiel Frankfurt, joue en duo avec le saxophoniste Alfred Harth, puis crée le groupe Cassiber. En étroite collaboration avec Heiner Müller, il réalise plusieurs Hörspiele (pièces radiophoniques) qui obtiennent de nombreux prix, et il crée *Der Mann im Fahurstuhl* (concert-spectacle, 1987). Avec Michael Simons, il cosigne deux pièces de théâtre musical avant de créer ses propres spectacles, affirmant un style très personnel. Il collabore également avec l'Ensemble Modern de Francfort (*Schwarz auf Weiss*, *Eislermaterial*, *Paysage avec parents éloignés*). En 2003, *From A Diary, short notes for orchestra* a été créé par Sir Simon Rattle à la tête du Philharmonique de Berlin. Depuis 1993, l'Atem/T&M a produit, coproduit ou présenté *Ou bien le débarquement désastreux*, *La Reprise*, *Max Black*, *Hashirigaki*, *Eraritjaritjaka* et, avec l'Ensemble Modern, *La Jaloussie* et *Industry & Idleness*.

« Il est des choses qu'on ne retient que parce qu'elles n'ont aucun rapport avec quoi que ce soit »*

Si l'on regarde de plus près, cette formule, qui sonne comme une boutade, pourrait bien être une clé de la fascination qu'exercent les textes de Canetti, une expression de son regard, de son zèle, on pourrait presque dire de sa manie de toujours délimiter des territoires contre toute tentative d'associer et de rassembler.

Dans *Le Territoire de l'Homme*, que je citerai à plusieurs reprises dans ce qui va suivre, il esquisse par exemple un « royaume dans lequel les hommes ne s'aiment qu'à distance, sans jamais se voir. Un amoureux ne doit jamais connaître l'aspect de sa bien-aimée. Les indiscretions, à ce sujet, sont sévèrement punies, comme le viol chez nous. Dans la vie de ces gens, il existe aussi des tragédies : quelqu'un apprend qu'il a fait, quelque part, la connaissance de la femme choisie comme l'objet de son amour. Il est alors aussi horrifié de soi-même que l'est Œdipe chez nous. Il est parfois difficile pour les amoureux de s'éviter. Mais ils n'ignorent pas qu'à la première rencontre tout est fini. Aimer un être qu'ils connaissent leur est impossible. Bons observateurs, ils devinent celui à qui ils n'ont parlé qu'une fois. Comment pourraient-ils encore ressentir de l'amour pour une créature aussi devinée ? »*

*Elias Canetti,
Le Territoire de l'Homme, Albin Michel, Paris, 1978,
traduction française de Armel Guerne.

Il applique cette métaphore de la relation à tout ce qu'il observe. Il suspecte tout « rapport » de hiérarchisation, concurrence, dépendance, structure du pouvoir, asservissement, mépris. On ne peut exister que les uns à côté des autres ;

il a raison. Quand quelque chose n'a aucun rapport avec quoi que ce soit, il ne peut s'emparer d'aucun rapport, il semble innocent. C'est pourquoi il mérite une attention particulière.

« Pour eux, le plus détestable, » poursuit Canetti au même endroit, « est de penser à des pays étrangers, dont ils ne comprennent pas les coutumes ; il pourrait encore se trouver là quelque chose d'admirable. Ainsi se figurent-ils les étrangers et leur adressent-ils des lettres incompréhensibles. »*

C'est peut-être sur cela qu'il a fondé son enthousiasme pour l'expression aborigène « Eraritjaritjaka », une expression archaïque, poétique d'**Aranda** qui signifie : « le sentiment d'être rempli de désirs pour quelque chose qui est perdu ». Même si pour Canetti, la résonance musicale et rythmique de ce mot a bien sûr toute son importance.

Dialecte
 aborigène.

« Il est des choses qu'on ne retient que parce qu'elles n'ont aucun rapport avec quoi que ce soit ».

Cette phrase écrite en 1952, l'année de ma naissance est aussi une formule clé de mon travail sur *Eraritjaritjaka*. Dans le spectacle, beaucoup de choses découlent précisément de ce « non-rapport ». Les moyens du théâtre existent de manière indépendante et dans mon travail, ils sont présentés individuellement :

Extrait du spectacle
Eraritjaritjaka
Quatuor
lumière
film



Elias Canetti (1905-1994)
Prix Nobel de littérature en 1981. Romancier, poète, dramaturge, essayiste, historien et critique littéraire, Elias Canetti est né en Bulgarie, d'une famille d'origine juive séfarade. Élevé en Autriche, il s'est exilé en Angleterre après la Nuit de Cristal. Son œuvre, parsemée de journaux, carnets de note et récits de voyage, culmine avec son autobiographie qui évoque avec nostalgie la vie cosmopolite de milieux artistiques et littéraires d'Europe Centrale durant l'entre-deux-guerres. De ce poète exigeant, deux livres-clé permettent de comprendre l'œuvre et le parcours : *Auto-da-fé*, son unique roman, véritable nef des fous, publié en 1931, et *Masse et puissance*, le livre de sa vie, œuvre inclassable et magistrale consacrée à la culture de masse et aux rapports entre pouvoir et mort. Multiforme, fascinant, Canetti n'a eu de cesse, au milieu des grandes révolutions du XX^e siècle, de capter la vie dans sa diversité.

la musique, le quatuor, la lumière, le film. Comment évolue l'espace dans notre perception ? L'espace noir, puis le rectangle blanc, la petite maison, la grande maison ; le dehors, le dedans. Et plus tard, les croisements. Au début, un texte sur la musique, qui s'éloigne d'elle tout doucement, jusqu'à ce qu'il devienne lui-même une image, et qu'il se résolve à nouveau en musique, jusqu'à ce que le comédien abandonne finalement tout cela : la scène, la musique, le théâtre.

« Il voudrait tout reprendre par le commencement » écrit **Canetti**, puis il s'interroge : « mais où est le commencement ? »*

Dans la chronologie de ce projet, le commencement est par exemple l'année 1998, au cours de laquelle mon attention fut attirée sur les écrits autobiographiques de Canetti, et ce fut précisément la forme entrecoupée du texte, des phrases qui n'existent que pour elles-mêmes, des phrases qui, lues avec ce qui précède et ce qui suit, m'offraient toujours de nouvelles constellations. Et même si j'ai eu besoin d'encore cinq ans pour pouvoir imaginer une mise en scène,

je savais aussi que je l'aborderais d'autant mieux le moment venu.

Mais lorsque pendant cinq ans, on lit et on relit les cinq ou six volumes d'écrits autobiographiques, qu'on les feuillete, qu'on y trouve quelque chose qu'on perd à nouveau, qu'on y trouve quelque chose de neuf, on crée pour ainsi dire un réseau de ramifications, de plaisir au texte, d'associations, de niveaux de sens possibles qui s'ouvrent d'une manière différente à chaque relecture ; on découvre des significations qui offrent toujours aux textes des nouvelles perspectives. Des textes qui sont à la fois personnels, mais – précisément pour les raisons décrites – jamais privés. Ce ne sont pas des textes qui ne contiennent qu'un seul sens qui devra si possible être trouvé, interprété et incorporé selon sa biographie. Au contraire, ce sont des propositions, appuyées, parfois polémiques. Des propositions qui nous invitent à nous tourner vers telles et telles choses. Mon problème principal était donc de pouvoir laisser libre le regard sur les textes malgré la personnification à travers le formidable comédien **André Wilms**.

« Séparer, séparer les phrases les unes des autres pour ne pas tomber dans l'expressif »**, écrit Canetti.

Cela explique peut-être pourquoi je me suis d'abord restreint au « noir et blanc », afin

André Wilms

Comédien au théâtre (sous la direction de Klaus-Michael Grüber, Jean-Pierre Vincent, André Engel, Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, Deborah Warner...) et au cinéma (Kausrimäki, Chatiliez, Deville, Dupeyron...), il entretient par ailleurs une étroite collaboration avec Michel Deutsch (*Imprécation II, IV et 36*) et avec Heiner Goebel (*Prométhée enchaîné, Ou bien le débarquement désastreux, Max Black, Eraritarjat-jaka*). Metteur en scène à l'opéra (Lévinas, Hersant, Donatoni, Dusapin) et au théâtre (notamment au Théâtre National de la Colline et au schauspielfrankfurt). En 2005, il a mis en scène *Les Bacchantes d'Euripide* à la Comédie-Française.

**Elias Canetti, *Le Collier des mouches*, Albin Michel, Paris, 1995, traduction française de Walter Weideli.

que les couleurs puissent apparaître une à une. Ne pas enfermer les sens. Ne pas rendre la première phrase étriquée par la seconde, ne pas la commenter. Il affiche déjà ici sa sensibilité pour l'équilibre des relations.

« Si tu veux, tu peux placer tes phrases les unes à côté des autres, les laisser se *regarder*, et même, si ça te tente, les laisser se toucher. Mais rien de plus. »**

Comment laisser les phrases exister pour elles-mêmes sans laisser le comédien mourir de faim, sans tuer l'action ? Je me suis demandé jusqu'à quel point la mise en scène devait être abstraite, pour éviter que l'illustration ne rétrécisse le regard, ou autrement dit, comment l'illustration, aussi concrète soit-elle, pouvait échapper à ce soupçon. Dans le spectacle, il y a les deux : une abstraction chorégraphique dans la première partie et une concrétion de détails dans la seconde.

Canetti propose : « les arts doivent cohabiter le plus chastement possible. »**

(...)

« Il veut laisser derrière lui des pensées éparses comme correctif au système clos de ses revendications. »**

Et c'est la perception politique de Canetti, une théorie fondée sur le respect du singulier, et l'égalité en droits de tout ce qui apparaît comme secondaire. Il y va d'un équilibre utopique dans lequel le singulier qu'il soit pensée, phrase, son, homme, animal ou maison recevrait autant d'égards. En cela, il réussit, et c'est là toute la qualité de textes comme *Masse et Puissance* à attirer une considération à la fois politique et personnelle. Et cela explique aussi la forme de ses Écrits autobiographiques : des phrases comme des sculptures qui exigent un espace. Justice doit aussi être rendue à la phrase singulière.

« Il veut que chaque phrase parte de sa propre expérience. »**

traduction Anne Gindt



LA MUSIQUE
DANS
ERARITJARITJAKA
STEPHAN BUCHBERGER

Stephan Buchberger
Dramaturge et collaborateur à la mise en scène avec Heiner Goebbels depuis de nombreuses années.

La décision étant prise d'associer un quatuor à cordes à notre projet de spectacle, une des premières impulsions dans notre recherche a été déterminée par notre intérêt envers les quatuors de Chostakovitch. Son *Huitième quatuor à cordes*, sur lequel s'est porté notre choix, est ainsi remarquable à plus d'un titre. Il est d'abord dédié « à la mémoire des victimes du fascisme de guerre », ce qui a souvent été interprété comme un hommage aux victimes du stalinisme parmi lesquelles Chostakovitch se dénombrait. Il est ensuite clairement autobiographique.

Dimitri Chostakovitch
(1906 - 1975)
Quatuor à cordes n°8,
opus 110 (1960) I. Largo,
II. Allegro molto

graphique. Les quatre notes D-eS-C-H (soit en français Ré-Mi bémol-Do-Si), initiales de Dimitri Chostakovitch, en ouverture du premier mouvement, seront presque continuellement présentes dans l'ensemble des cinq mouvements du quatuor, à côté de toute une série d'auto-citations. Dans ce quatuor, Chostakovitch se réfère également aux maîtres de la musique : le D-eS-C-H est de toute évidence une référence au B-A-C-H, mais il peut être aussi perçu comme une réminiscence du thème tétratonique qui court tout au long des derniers quatuors de Beethoven. Cette constellation qui associe réaction et réflexion sur des situations politico-sociales, d'une part, et auto-contemplation accompagnée de référence aux grands maîtres, d'autre part, est à rapprocher directement des écrits d'Elias Canetti. Mais la musique de Chostakovitch est si dense et si complète en elle-même qu'elle devient dans la toute première partie du spectacle un concert à part entière.

Alexis Mossolov
(1900 - 1973)

Quatuor à cordes n°1,
opus 24 (1926)
Andante non troppo

Vassily

Lobanov (1947)

Quatuor à cordes n°4,
opus 49 (1987-88)

Les quatuors de Mossolov et de Lobanov, soit du début et de la toute fin de l'Union Soviétique, s'inscrivent en partie dans un même contexte musical. Alexis Mossolov, admirateur fervent de Lénine et de la Révolution russe, se fit surtout connaître par sa composition *La Fonderie d'acier* (1926). Après de nombreux conflits puis son exclusion de l'Union des compositeurs, il s'est retiré dans une sorte de retraite intérieure à la fin des années trente. Ne composant

plus guère, il s'est consacré à la recherche sur les musiques populaires et folkloriques. Vassily Lobanov, élève d'Alfred Schnittke, vit en Allemagne depuis 1990. Il est aujourd'hui professeur de composition à Cologne. Il lui est arrivé de dénommer son quatrième quatuor « Seizième quatuor de Chostakovitch », ce qui rend explicite la filiation. Il travaille par ailleurs sur des références stylistiques affirmées comme, par exemple, sur un chœur de la Renaissance.

Les pièces de **Scelsi**, **Bryars** et **Oswald** ont chacune une qualité structurelle différente. Le *Premier quatuor* de Scelsi commence sur une suite d'accords homophone, récitative. Celui de Bryars crée une surface sonore d'une grande légèreté et de liberté avec une pulsation calme et planante. Il est dédié à un moment précis de l'année 1906 (*Between the National and the Bristol*), quand les danseuses Mata Hari, Isadora Duncan et Mad Allan séjournaient à Vienne, dans trois hôtels différents, les unes à l'insu des autres. Enfin, *Spectre* de John Oswald a été composé en 1990 pour le Kronos Quartet et utilise ce qu'Oswald appelle des « swarms », soit la multiplication et la superposition d'un son simple un grand nombre de fois.

Le *Quatuor à cordes* de **Ravel** est, quant à lui, central dans le spectacle. Il est joué presqu'intégralement, avec ses quatre mouvements, et sert en quelque sorte de bande son à la scène

Giacinto Scelsi
 (1905 - 1988)
Quatuor à cordes n°1
 (1944) Quasi lento

John Oswald (1953)
Spectre (1990)

Gavin Bryars (1943)
Quatuor à cordes n°1
 (1985)

Maurice Ravel
 (1875 - 1937)
Quatuor à cordes (1902-03) I. Allegro moderato – très doux, II. Assez vif – très rythmé, III. Très lent, IV. Vif et agité

Max Black



d'intérieur. De Ravel, le *Trio avec piano* occupait déjà, dans *Max Black*, une fonction similaire : quand le flux des pensées du protagoniste s'arrête, la musique révèle, d'une certaine manière, l'émotion complexe et secrète qui sous-tendait ses réflexions. Avant le début du quatrième mouvement « vif et agité », quelques motifs du troisième mouvement interrompu, sont repris par **Heiner Goebbels** pour composer sa propre musique *Eraritjaritjaka*.

Heiner Goebbels (1952)
Eraritjaritjaka (2004)

George Crumb (1929)
Black Angels (1970)
Thirteen Images from the Dark Land
I. Departure
(1. Threnody 1 : night of the electric insects,
2. Sound of bones and flutes, 3. Lost bells, 4. Devil-music)

Jean-Sébastien Bach
(1685 - 1750)
L'Art de la fugue,
BWV 1080,
contrepoint 9

La dernière partie du spectacle revient en quelque sorte à son origine. Avec *Black Angels* d'abord, quatuor composé en 1970 en réaction à la guerre du Viêt-Nam (*Thirteen images from the Dark Land*) où **George Crumb** adopte une attitude semblable à celle de Chostakovitch, cette fois d'un point de vue américain. Là également apparaissent des références aux grands maîtres, notamment Gesualdo et Schubert. Avec un contrepoint de l'*Art de la fugue* de **Jean-Sébastien Bach** enfin. Si le thème B-A-C-H (Si bémol-La-Do-Si) n'est pas joué en tant que tel dans cette fugue, il y joue déjà un rôle secret, comme dans l'ensemble de l'*Art de la fugue*.

CHRONIQUES



L'ART DANS L'ESPACE URBAIN (PENSEES D'ORDRE GENERAL)

ELISABETH SCHWEINGER

Elisabeth Schweiger

Études de littérature et de philosophie à Vienne, à Innsbruck et à Paris. Docteur en Philosophie. Professeur à Vienne. Directrice artistique du Marstall à Munich (1993) puis chef dramaturge du Bayerisches Staatschauspiel (1999). Commissaire d'exposition pour Ars Electronica, Dokumenta Kassel, OK Linz, Museumsquartier Vienne. Commissaire du Pavillon autrichien à la 49^e Biennale de Venise. Intendant du schauspielfrankfurt depuis 2001.

Cette allocution a été prononcée à la Conférence du Réseau Varèse : *Ambition d'une coopération culturelle européenne*, le 22 octobre 2004 à Budapest.

Les systèmes de la société devenue purement économique se transforment radicalement et exigent de la flexibilité dans tous les domaines de vies. Ainsi valeurs traditionnelles, points de repère, modèles structurants de la société ne sont pas seulement mis en question mais se voient effectivement éliminés. La surpopulation, d'une part, le vieillissement, d'autre part, changent de manière fondamentale les conceptions de distribution de l'espace. Des villes disparaissent ou diminuent de taille, tandis que les structures urbaines dans leurs formes centralisées se muent en camps de transit. À l'échelle mondiale, les

mouvements de migration conditionnés par la mondialisation du marché du travail, accélèrent cette transformation.

La bourgeoisie traditionnelle, principalement sédentaire et jouant un rôle déterminant dans le développement culturel d'une ville ou d'une société, est en voie d'extinction. Elle est remplacée par des commandos mobiles d'action rapide, formés de forces productives qui, en peu de temps, exploitent une ville pour aussitôt disparaître comme ils sont apparus. L'individu est partout, l'ubiquité est l'exigence du monde connecté. L'effectivité est le moteur et le travail de surface la seule possibilité d'équilibrer dans les comptes le rapport coût / utilité – pensée. En revanche, l'art, en sa qualité d'élément intégré à une situation urbaine, attend et exige de la continuité – c'est un processus de longue haleine qui a besoin du « temps ». Il a également besoin d'un vis-à-vis qui a lui-même du temps, qui prend du temps et qui, tout particulièrement, voit la discussion qui lui est proposée comme une part de son quotidien et une façon

d'en sortir. Le rassemblement temporaire de « workgroups » voués à être éphémères, c'est-à-dire ne séjournant que de manière provisoire dans un lieu, ne cherchera pas son identification dans un acte créateur artistique lié à un processus de longue haleine. Celui-ci est orienté vers un **renouvellement rapide et passager**, sa stimulation nerveuse et sa satisfaction.



« Nuit blanche »,
Paris, 2003.

L'ensemble de ces phénomènes aboutit à l'événement et tranche dans ses objectifs avec les intérêts et les sujets de l'art, lequel opère avec le souvenir pour développer des visions. Entre ces deux moments se situe le présent en tant qu'objet de la perception et de sa différenciation. Comment l'art peut-il se définir dans ce contexte ? Change-t-il son attitude, ses contenus, ses formes, peut-il devenir plus rapide en gardant la même intensité et à quoi peuvent ressembler les lieux où il se présente, se formule et va chercher son public avec lequel il entre en conversation ? S'agit-il d'un repositionnement ou d'une réorientation, d'une redéfinition, d'une dissolution de l'art et, par là-même, des lieux et des espaces artistiques dans le nouveau contexte d'une société « nomade » ?

Aujourd'hui, après l'époque depuis longtemps achevée de la société bourgeoise, le monde s'ouvre par l'intermédiaire de l'interconnexion des réseaux et des accords à l'échelle mondiale. Cela conduit naturellement à un déplacement massif des structures à l'intérieur des communautés qui ne peuvent être actives pour elles-mêmes, en tant que cellules, mais qui doivent se raccrocher à toutes les autres cellules. Cela mène à la disparition de classes qui sont aspirées, intégrées dans la grande « masse mondiale ».

À travers l'ouverture de chemins tout autant marchands que politiques ne se transforment pas seulement les espaces de vie dans lesquels les hommes existent. Les nomades modernes, qui, pour des raisons simplement techniques et liées au travail, doivent



fréquemment abandonner la séden-tarité, changent aussi les structures urbaines. Ce qui dans l'esprit bourgeois était encore pertinent au cours des deux derniers siècles, à savoir disposer dans le **centre ville d'un musée, d'un théâtre et d'une salle de concert**, paraît aujourd'hui devenu obsolète. Ce sont justement ces institutions qui s'étaient concentrées sur la production d'art et de sens qui semblent être aujourd'hui dé-localisées.

On pourrait dire, ironiquement, que tout cela est le résultat d'un processus de démocratisation mal compris ou d'une déségrégation de l'art élitaire. La démocratie et le populisme s'emploient à se recouvrir l'un l'autre. Cela signifie aussi qu'une partie importante de notre démocratie – à savoir la protection des minorités – disparaît lentement mais sûrement, de manière on ne peut plus démocratique.

D'un autre côté, il existe une ouverture énorme à des nouvelles formes variées ou à de nouveaux lieux d'art qui produisent un effet grandiose et surprenant, même s'ils doivent pour la plupart être passés à l'adoucissant et à la coupe aux ciseaux de la mode pour être **produits en série**, sans compter que les différenciations, les gains de perception ou les inspirations doivent être passés par pertes et profits de l'étonnement réalisé par l'inventaire unitaire des techniques de communication. Le tour de main se met lui-même hors d'état de nuire.

« Tomato
Soup »
d'Andy
Warhol



La vie artistique paraît jouer le rôle d'un coureur solitaire, mais un de ceux qui courent jusqu'à l'épuisement comme un hamster sur cette roue qu'est le globe du réseau internet. Derrière les confections artistiques à succès qui se succèdent les unes aux autres « à grande vitesse immobile » ne subsistent plus une vie vécue, un penser et un ressentir rassasiés d'expérience mais le bradage à perdre haleine du sens. Ce qui toujours avait été difficile est maintenant devenu impossible, à savoir développer des critères et des échelles de valeur qui pourraient aider à établir un jugement pondéré sur l'art et les œuvres tout en organisant et formant des projets de vie souverains.

« Quand le savoir est réduit à l'information, il est alors séparé des relations vécues à l'histoire, à la faculté de juger et à l'expérience. Il en ressort l'illusion d'une société du savoir élargi et la réalité du savoir virtuel. Cela signifie que le savoir est considéré comme un médium de l'échange cybernétique rigoureusement contrôlé, où l'acte de penser est atteint d'une maladie et cette maladie s'appelle l'information. » (**Arthur Kroker**, *Déchets électroniques et média X*)

Arthur Kroker est codirecteur de la publication électronique internationale consacrée à la théorie, à la technologie et à la culture, CTHEORY. Reconnu internationalement pour sa réflexion sur la technologie et la culture, il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *Data Trash*, *Spasm*, *Hacking the Future* et *Digital Delirium* sont les plus récents, et il a donné des conférences et fait des performances un peu partout dans le monde.

Il s'ensuit que l'information ne sert plus de médium d'expérience qui s'ancre en vous et sur laquelle on peut bâtrir quelque chose. L'être humain court le danger de devenir une coquille vide d'idées et d'imagination, incapable de penser – un objet bienvenu facile à manipuler.

Theodor W. Adorno
(1903 - 1969)

Critique culturel, sociologue et musicologue, Auteur de « *Minima Moralia* » et de la « *Dialectique de la raison* » rédigée en coopération avec Max Horkheimer. Avec ce dernier, il influença au sein de l'« Institut für Sozialforschung » (Institut de Recherche Sociale) à Francfort-sur-le-Main non seulement les membres du mouvement de la « Théorie Critique », appelé plus tard « École de Francfort » mais également toute une génération d'intellectuels.

Il y a quarante ans déjà Adorno formulait l'observation suivante : « Il n'est pas certain que l'art est encore véritablement possible, ni qu'après l'aboutissement de son émancipation il n'ait fait son deuil de ses présupposés et les ait perdus. »

Ou alors, l'art ne fait-il que changer son caractère, se trouve-t-il simplement dans une phase de transition ? Faut-il que nous reconsiderions les lieux et les moyens dont il peut disposer pour se produire ? S'impose alors à nous la question de savoir s'il intervient encore de façon traditionnelle.

Les institutions artistiques établies sont soumises – à l'image du taux d'audimat à la télévision – à une pression d'audience considérable, laquelle ne peut être réduite qu'en faisant des compromis à contrecœur. On étudie les statistiques et les bilans du rapport coût-utilité, au moyen desquels on fixe l'échelle de valeur artistique. En même temps,

ce sont souvent les acquis juridiques d'un état social autrefois bien doté qui étranglent l'art et le rendent irréalisable. Par ailleurs, on oublie que l'art représente une valeur idéale qui ne se laisse ni ne doit se mesurer en chiffres.

Il est clair qu'en raison de la perte du souvenir et de la mémoire collective qu'accélère l'archivage dans le réseau – lequel rend certes le souvenir évocable par la conscience à tout instant, sans cependant qu'il soit possible d'en faire l'expérience et de le vivre, de sorte qu'il ne forme plus une couche sédimentaire dans notre mémoire et qu'aucun sol nourricier ne se crée dont peut sortir la nouveauté – donc, il semble que nous soyons pratiquement en train de travailler à notre disparition culturelle. Mais n'est-ce pas justement de ce rien que peut sortir la nouveauté ? La dépression qui a envahi le monde occidental vient du fait qu'il ne conçoit plus la crise comme une phase de brimade, un moment transitoire d'un état de vie à un autre. Cette conscience s'appuie cependant sur la nécessité d'une mémoire collective qui aujourd'hui semble pouvoir être stoppée en appuyant sur un bouton. C'est pourquoi la crise nous apparaît comme un dilemme ou point de non-retour, et non pas comme seuil ou phase nécessaire pour se débarrasser de ce qui n'est plus à conserver pour laisser place à la nouveauté.

Demeure le principe que nous devons créer des variantes pour établir des critères de choix. Pour contrecarrer la disparition, il convient de faire des essais de classification. Même l'art doit, dans ce

contexte, en allant jusqu'à se mettre soi-même en question, se soumettre à cette situation à l'évidence nouvelle. Même des lieux ou des espaces auxquels il est attaché doivent être questionnés sur leur validité actuelle. Des modèles de subvention, qui peut-être étouffent l'énergie créatrice, doivent éventuellement disparaître de sorte qu'il faille peu ou prou prendre congé de l'administration muséale des biens culturels. Cependant, il ne s'agit pas ici de décharger l'état dit démocratique de ses devoirs et responsabilités envers le développement culturel. Mais même de ce côté-ci, c'est-à-dire de celui du politique et pas seulement de celui de l'art, il est nécessaire de repenser les choses. Et il est aussi nécessaire de se rappeler à l'esprit que l'art n'est pas qu'un facteur économique local mais tout bonnement l'organe nerveux sensitif d'une société ou communauté, notons-le, civile.

Il serait pensable de conserver l'art bourgeois comme un souvenir démodé mais chérissable d'une vie autrefois sociale avec en son centre l'opéra comme peluche, liant tous les sens et s'adressant uniquement à l'intelligence émotionnelle mais non celle rationnelle, comme le font le théâtre et les arts plastiques, et qui de cette sorte est plus facile à consommer et convient mieux à des fins représentatives. Il serait par ailleurs aussi pensable que l'art puisse devenir de manière clandestine un moyen de politique alternative, pour s'opposer justement à cette tendance à la culture de la superficialité, qu'à cause de la rapidité des évolutions et du pouvoir des médias il est difficile d'arrêter. Peut-être devrait-on

laisser la dénomination « art » à sa variante populaire – confiant de ce que le système mangera soi-même cet enfant qui est le sien – et chercher des formes et des méthodes, poursuivre ce qui était l'idée de base et la tendance de la volonté initiale de l'art bourgeois. Un art ainsi défini devrait en même temps se comporter comme une antimatière couvrant un antiterrain, lequel pourrait rester dans sa topologie tout à fait immanent au système. Je voudrais – par analogie avec Heidegger qui écrivait l'être dans son sens impropre comme le mot être et le mot dans son sens propre en le barrant dans la typographie (*être*) – donner à cet antiterrain le nom du mot *art*.



Lille 2004,
 La forêt suspendue.

Si l'art exerçait autrefois des fonctions critiques et a fini de nos jours dans les soldneries, cela veut dire avant tout que la fonction critique dépérît. Mais aussi longtemps que subsistera une sorte d'esprit de contradiction – qui à mon avis est le moteur de l'évolution – et il est difficile de renoncer à y croire, il faudra alors continuer à trouver un champ d'action. Dans ce champ intermédiaire peu clair, l'art devrait pouvoir se consacrer de nouveau avec plus d'intensité à son propre potentiel anarchique, un potentiel anarchique qui est de manière effective un processus d'apprentissage pour la pensée et l'action créatrices. Ne pas entrer dans le

rang, même sans être agressif, le faire tout du moins de façon subversive en se pensant comme facteur dérangeant et produire du chaos productif. L'art fait fonctionner l'imagination – et il clair que celui qui n'a pas d'imagination s'élimine soi-même. Ainsi, on pourrait dans cette mesure définir l'*art* comme arme, comme instrument politique du discours de contradiction, poursuite d'un programme qui est officiellement devenu une grenade dégoupillée.

En même temps, un renversement du dicton « La vie est une affaire sérieuse – que l'art soit rempli d'allégresse » (ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst) est à recommander. L'art doit se montrer sérieux pour survivre. Si l'on part du point de vue de la biologie, on pourrait attirer l'attention sur le fait que l'art est responsable de la création de cellules – cellules au sens d'un organisme vivant – lesquelles ne peuvent être, en soi et pour soi, chacune intelligente mais, en s'agrégant à d'autres cellules, forment un corps dynamique qui s'organise lui-même de façon souveraine.

Lorsque Bataille disait que la qualité d'une société se reconnaît à son superflu, il entendait justement par là qu'apprendre à reconnaître et respecter les différences et la variété nous donne la capacité à prendre nous-mêmes des décisions. Il ne peut exister de but autre que celui pour l'homme de s'affirmer comme souverain parmi les souverains. Et nous voilà probablement devant une nouvelle longue marche, devenue cette fois-ci clandestine, à travers les institutions et les instituts. L'art devient nécessaire au sens propre du terme. L'art a toujours cherché à cultiver les commu-

nautés humaines. La culture qui en est issue avait pour devoir d'unir, l'art en revanche suscitait la résistance, la mise à l'épreuve, les irritations.

Aujourd'hui l'art est dans une situation d'urgence, ce qui le constraint non pas à se débattre mais à changer de posture. Ainsi, lorsque **Baudrillard** faisait il y a peu, dans le cadre des grèves de l'été 2003 en France, l'annonce suivante « **La culture unit, l'art dés-unit. Supprimez donc la culture et faites plus d'art** », il renvoyait justement à la problématique de la culture d'aujourd'hui : l'unification des bases culturelles, le danger représenté par une culture unique globalisante sont certes unificateurs mais ils dogmatisent et conduisent à l'intolérance. La contradiction, l'originalité, la multiplicité ne sont pas ici souhaitées. Baudrillard renvoie ici à la nécessité et aux possibilités de l'art dans des dispositifs temporaires et des variantes pour s'opposer à l'immobilisme apparent – une arme légère et impitoyable mais aussi incontournable. L'art est ainsi, dans le meilleur des cas, un médiateur, un agent de communication, un moyen d'établir une culture du débat intelligente. Une alternative aux formes agressives pour s'imposer.

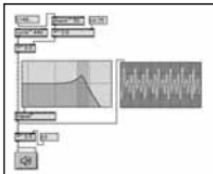
Si l'on considère l'Europe d'aujourd'hui qui cherche à s'unir, il faut qu'existe une volonté politique qui respecte les particularités de ces états aux peuples divers, leurs acquis culturels particuliers, les lais-

De Jean Baudrillard,
lire aussi « *Les suicidés
du spectacle* »,
Libération,
16 juillet 2003.

se vivre, subsister et se développer tout en intégrant l'étranger dans cette grande corporation appelée Europe. C'est-à-dire : formuler des différences et leurs relations pour les comprendre et les respecter. Rappelons-nous que dans l'espace européen ont toujours eu lieu des migrations qui ont bouleversé l'ensemble des principes sociaux acquis et mené à de nouveaux systèmes sociaux de valeurs. Par contre aujourd'hui nous avons à faire à une nouvelle situation, celle d'une migration programmée pour des raisons strictement économiques, à travers laquelle de nouvelles valeurs ne semblent plus pouvoir se former.

Ainsi faut-il, à mon avis, que les valeurs de chaque groupe, personne, peuple obtiennent un espace protégé qui leur donne la capacité de s'ouvrir simultanément et de continuer à se développer en se frottant à des champs culturels nouveaux et différents.

Il s'agit du traitement d'un humus qui conduit à de nouvelles impulsions. L'identité ne se crée plus aujourd'hui par-delà la culture où je suis née. Elle peut tout au plus permettre une classification « intérieure ». Il faut par conséquent, se forcer à franchir le pas qui consiste à considérer que l'identité est une question de souveraineté. Et celle-ci ne s'instaure que dans la capacité à accepter le « multiculturalisme » d'une société mondialisée et à comprendre les interactions comme un « gain » et non pas comme agression ou attaque de la propre identité.



ALGORITHME, MUSIQUE-MACHINE, COLLECTIF

OLIVIER PASQUET

L'expérience scientifique ainsi que l'expérience musicale peuvent être toutes deux inducives ou déductives. Mais, si on peut parler d'expérience en musique, on ne peut que très rarement la coroller avec la démarche expérimentale scientifique. Ainsi, il est bien souvent difficile d'élaborer des systèmes relationnels entre les deux. Les expériences en musique relèvent surtout d'expériences de vie et d'expériences perceptives. Le type de recherche dont il s'agit ici n'est pas une source de vérification et de vérité à proprement parler.

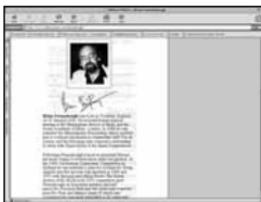
Olivier Pasquet

Né en 1974. Compositeur et informaticien. En 1996, il étudie à l'Université de Cambridge (composition et électroacoustique) où il organise différentes manifestations et concerts, dont le Cambridge Digital Art Festival. De 1999 à 2004, en tant qu'« assistant musical », il travaille à l'Ircam où il aide les compositeurs dans la réalisation informatique et électronique de leurs projets. Depuis, il se consacre à la composition et, en freelance, à la réalisation électroacoustique d'œuvres de différents compositeurs dans des domaines variés des arts numériques. Il travaille principalement à des pièces électroniques développées sur des systèmes originaux interactifs et en temps réels.

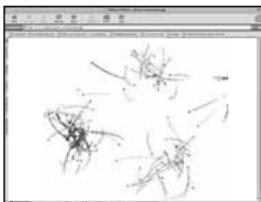
Le fait qu'il n'y ait pas obligatoirement de recherche de vérité dans l'expérience musicale offre une infinité de possibilités et de solutions. Ainsi, à l'inverse de la science, ce qu'un compositeur n'aura pas fait, aucun autre ne le fera plus tard. Il existe néanmoins certains cas particuliers, musicaux ou scientifiques, pour lesquels cette affirmation est fausse. Le cas de la musique formelle ne fait pas exception à la règle. Si elle est peut-être plus aisée à traiter en musicologie, c'est parce qu'elle utilise des outils de création qui ont majoritairement une approche ou une conception rationnelle. De même qu'en science, il n'en reste pas moins que le processus créatif et la prise de décision proviennent de facteurs qui sont au-delà de la rationalité. Certains parleront de spiritualité pour décrire ces processus complexes et polémiques.

Malgré les approches différentes de la musique, cette étincelle ou cette « spiritualité », présente dans toutes les pièces, est loin de disparaître aujourd'hui. Quelles que soient les techniques utilisées, le processus créatif restera d'ordre humain. Ce qui se passe aujourd'hui le démontre plutôt bien : les techniques compositionnelles tendent parfois à évoluer vers un certain type d'abstraction formelle à la limite du cartésien. Malgré une telle formalisation, il apparaît un moment, qui peut être ponctuel ou non, pendant lequel les facteurs décisionnels du processus créatif relèvent d'affects personnels internes plutôt que de l'histoire, de la société, des outils, etc. Ce moment ainsi que sa durée varient d'un compositeur à un autre et d'une pièce à une autre. Il s'agit du moment de conceptualisation ; il est bien souvent le catalyseur de

la suite du processus de création. Par exemple, chez **Brian Ferneyhough**, les décisions d'écriture se font au moment de la construction de la formalisation de la pièce. Ce qu'on voit de l'installation *Chaotic Itinerancy* de **Hans H. Diebner et Sven Sahle** n'a pas été créé par eux-mêmes. Malgré la forte thématique scientifique, leur part de création se trouve au niveau descriptif où ils ont construit leurs univers réversibles artificiels qui n'ont pas grand rapport avec un réel univers.



www.edition-peters.com/ferneyhough



<http://diebner.de>

Dans une majorité de cas, de grandes cassures découpent le processus compositionnel. Ces cassures sont dues à la matérialisation du travail effectué : le passage à l'acte. L'action peut être dans la notation, l'interprétation ou la construction. La matérialisation peut être physique, comme par l'intermédiaire du concert. Elle peut aussi rester dans la construction des idées, comme, par exemple, la nécessité de passer d'une situation à une autre. Pour ces deux types de passage à l'acte, il faut utiliser – c'est-à-dire valoriser et rendre utile – ce qui précède à l'aide de la technique. À ces fins, il faut construire et utiliser des outils. C'est une organologie récursive. C'est-à-dire qu'elle est issue de la création et qu'elle l'implique en même temps. La technique compositionnelle et la technologie résultent de cette organologie. Ces techniques sont donc issues de la « spiritualité »

et l'influencent en même temps. Dans ces conditions, le compositeur est à la fois un créateur et un technicien : il est un technicien créateur.

Dans les lignes qui vont suivre, j'utiliserai le terme « **algorithme** » d'une façon générale qui n'est pas obligatoirement en relation immédiate avec l'ensemble des instructions destinées aux machines actuelles. L'algorithme est la structure du processus compositionnel et son contenu. Je parle bien de structure et pas seulement de séquence. Il peut être non linéaire et non cartésien, ce qui le rend plus adaptable aux processus créatifs *humains*.

Tentons de décrire un cheminement non exhaustif de processus créatifs dans des contextes actuels.

Avec un peu de recul, on se rend compte assez rapidement que l'informatique dans les arts n'est pas nouvelle. Si on admet que la création n'est pas toujours **algorithmique**, ce qui n'est pas si évident que cela, on peut alors affirmer qu'il s'agit d'un type de création qui est révolutionnaire. C'est une révolution plutôt lente qui s'instaure, avec éscient, assurance et sans qu'on s'en aperçoive, surtout depuis la Renaissance. En 1474, Piero della Francesca la décrit dans *De prospectiva pingendi*. Albrecht Dürer l'illustre dans les *Unterweisung der Messung* en 1525. En ce qui concerne la composi-

Algorithme :
Suite finie,
séquentielle de règles
que l'on applique à
un nombre fini de
données, permettant
de résoudre des
classes de problèmes
semblables

Algorithmique :
science qui étudie
l'application des
algorithmes à
l'informatique.

tion musicale, hormis *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler publié en 1619, il y a par exemple l'ouvrage passionnant du père Athanasius Kircher, publié en 1650 : *Musurgia Universalis*. Il y décrit déjà les prémisses de l'interprétation mécanique et de loin la musique sérielle. Il avait aussi déjà pressenti que les processus créatifs pouvaient s'imbriquer et se mélanger.

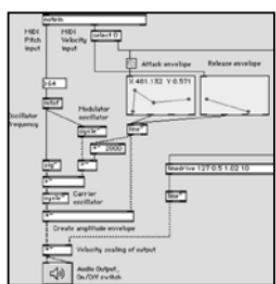
Comme pour notre boîte crânienne, le fait physique que les *outils* de création électriques ou informatisés soient tous dans une seule et même boîte confond les divers temps. Il s'agit, une fois de plus, d'un système organologique. L'informatique, information automatique, est un outil et un instrument qui peuvent influencer ou inspirer. Ceci complique encore plus la segmentation du processus créatif pour des raisons matérielles et par tradition. Par contre, ceci est plus directement proche de l'esprit du créateur. Ce dernier peut avoir plusieurs activités : il peut être à la fois programmeur, compositeur et interprète. Il peut aisément mélanger l'ordre de ces activités et même tout faire en une seule fois ; en un seul passage à l'acte où l'acte englobe toutes les activités en une. Si quelques-unes de ces activités ont facilement été acceptées par certains compositeurs, d'autres, au contraire, ont été ressenties comme une concurrence de

Athanasius Kircher (1602-1680) : Savant jésuite, il enseigna la philosophie et les langues orientales à Wurtzbourg. Forcé par la guerre de Trente ans de quitter sa chaire, il se retira en France puis à Rome (1636), où il enseigna les mathématiques au Collège Romain.

Athanasius Kircher embrassa toutes les connaissances : physique, histoire naturelle, mathématiques, théologie, antiquités, linguistique. En physique, il s'intéressa à l'optique, à l'acoustique et surtout au magnétisme. Principaux ouvrages : *Magnes*, Rome, 1640 ; *Magneticum regnum, seu de triplici magnete*, 1667 ; *Musurgia universalis*, 1650, où il traite du son et de la musique ; *Prodromius copertus*, 1636 ; *cedipus Egyptiacus*, 1652-55 ; *Polygraphia*, 1663 ; *Mundus subterraneus*, 1664-68 ; *China monumentis illustrata*, 1667.

pouvoir. Pourtant, l'histoire a récemment montré qu'il ne s'agissait pas seulement d'un effet de mode mais d'une véritable émergence, latente.

Ces compositeurs avertis critiquent, parfois avec raison et souvent avec tort, le manque de maîtrise musicale. Ceci provient essentiellement de l'extrême complexité de l'interface entre l'homme et la machine. La quantité de savoir et de maîtrise dans le domaine de l'informatique et de la musique est telle qu'il tend à y avoir **trois types de personnes** : celles qui



Patch Max/MSP

connaissent les techniques musicales, celles qui maîtrisent la composition et celles qui connaissent la technologie. C'est pour résorber ces lacunes que des collaborations sont nécessaires. Dans certains milieux à économie forte, comme celui de l'animation visuelle, les collaborateurs peuvent être plusieurs centaines. Il en est parfois de même dans le domaine de l'architecture ou du design.

Asymptote en est un bon exemple à travers la variété de leurs travaux. On comprend ainsi mieux la nécessité pour un compositeur de travailler avec un réalisateur électroacoustique (assistant musical), spécialiste de l'organologie. Le fait que les actions créatrices peuvent se placer à tous les niveaux font



www.asymptote.net

parfois de l'assistant un collaborateur et un conseiller dans le processus créatif. Il y a dans tous les cas un rapport comparable à celui existant entre le compositeur et l'interprète traditionnel, à la nuance près que l'interprétation se situe ici pendant la représentation, aussi bien qu'elle la précède.

De cette situation, il faut être attentif à ce que la position sociale du compositeur, en tant que personne unique, ne rende pas le résultat du travail de chacun dissocié de l'ensemble. Les conditions hiérarchiques de certaines productions rendent des pièces musicales hétérogènes dans leurs différentes parties (instrumentale et électronique, par exemple). Le compositeur doit plutôt conserver la position de celui qui assure la responsabilité politique, esthétique, voire économique de la pièce. Il se peut qu'il soit le manager et son assistant musical le consultant. Plus rarement, il existe des personnes exceptionnelles – comme Julien Maire, l'inventeur du **cinéma inversé** – qui maîtrisent totalement leur art et ses techniques.

Les travaux communs à plusieurs artistes sont une autre solution pour parer aux lacunes de savoir, d'idées, de temps. Les pièces visuelles et musicales du collectif électronique autrichien



www.maiirs.be/activities/fr/23/

Le cinéma inversé est une sorte de théâtre projeté dans lequel des éléments réels ou des sujets photographiques découpés sont mis en mouvement directement au sein d'un projecteur de cinéma.



www.web.fm



[http://f0.am \(f0am\).](http://f0.am)

Farmers Manual comportent toujours une mise en scène travaillée. Elles montrent que le travail de groupe peut être productif et efficace dans la maîtrise de la technologie et des techniques de composition. Des lieux de création tels que f0am sont organisés dans l'optique du travail collectif.

Les musiques savantes, mixtes, y compris dans le domaine très institutionnalisé du concert

ou du spectacle, gagneraient sans doute beaucoup à oser délaisser, pour quelques expériences, le système du compositeur unique et lui substituer des équipes où compositeurs et assistants musicaux formeraient des collectifs créatifs.

Les pièces de théâtre musical de Georges Aperghis, *Machinations*, *Paysage sous surveillance* ou *Avis de tempête* où l'organisation collective laisse une grande part au côté empirique et non algorithmique,

l'opéra de chambre scénographique

Kyrielle du sentiment des choses de François Sarhan composé sur un texte de Jacques Roubaud, *Eraritjaka* de Heiner Goebbels, offrent

des exemples différents d'une approche où le collectif entre de manière plus ou moins délibérée dans l'élabo ration du spectacle, fédérée autour de la démarche forte du compositeur.

*Kyrielle
du sentiment
des choses*





**ÉCRITURE
OUTIL
LIEU**
PASCAL DUSAPIN

Face aux nouveaux outils de production, l'écriture, au sens traditionnel, artisanal, solitaire, n'est-elle pas définitivement marginalisée ? La société peut-elle encore s'en instruire ? Propos de Pascal Dusapin.

C'est un constat qu'on peut faire. Prenons l'exemple de l'informatique, ce qui est derrière ça, ce n'est pas la question de la connaissance, du savoir nécessaire pour faire fonctionner l'ordinateur, ce qui est mis à la disposition du public (quel public, d'ailleurs ?) c'est une technologie qui lui permet de bidouiller. Mais quelque part, à mon niveau, je fais la même chose ! En fait, on peut arriver à des formes très sophistiquées de manipulation uniquement en

bidouillant. L'effort de l'industrie informatique, c'est d'offrir des machines dont il n'est pas nécessaire de comprendre le fonctionnement, mais avec lesquelles on peut entrer rapidement dans des formes manipulatoires qui permettent, par exemple, de devenir graphiste, cinéaste ou musicien. On peut créer sa musique avec cet outil, mais il ne faut évidemment pas être confronté à un orchestre symphonique qui a d'autres règles !

Sauf, d'une certaine manière, si on se situe comme Xenakis qui ne fait pas de cette confrontation un enjeu...

Oui... mais on trouve déjà ça dans le *magicus subtilitor* du Moyen-Âge, avec des motets à quarante voix, qui outrepassaient la question de la réalisation. On trouve, même chez Bach, des musiques de système, en fait on trouve ces enjeux depuis toujours...

Mais pour en revenir aux technologies, c'est quelque chose qui innerve la société entière aujourd'hui, c'est une véritable valeur, davantage que celle du métier. On la retrouve maintenant dans la vidéo et dans les arts plastiques de façon presque commune... À aucun moment ces artistes ne se posent véritablement la question du contrôle de cette technologie, puisqu'ils s'en servent. La musique écrite renvoie à la question presque millénariste du métier. Il subsiste quelque chose de très artisanal, qui me rapproche peut-être plus d'un artisan qui possède l'art de faire un meuble que de bien des pratiques d'artistes d'aujourd'hui. À vrai dire, beaucoup de jeunes compositeurs travaillent désormais à l'ordinateur. On pourrait

presque imaginer que la connaissance du solfège risque de devenir superflue puisque des machines peuvent le transcrire...

Mais cet artisanat rentre en tension avec une pensée structurante...

Oui, parce que c'est sans doute là que l'artisanat est la nodalité, le noeud gordien de la question de forme. On peut se poser également la question du matériau...

De transmission aussi ? Quel que soit le mode d'écriture employée (crayon, stylo, ordinateur...) il y a la question du temps différé, de l'ordre à donner à l'interprète... Ce rapport à la musique n'est-il pas en ce sens privé d'un certain contact avec le public ?

Le temps différé ou l'écriture interne à l'art n'est pas vrai qu'en musique. En architecture (les plans), au cinéma (les découpages, le montage), précédent de loin la réalisation de l'œuvre. En photographie aussi... Mais la question n'est-elle pas de savoir à quel instant celui à qui advient l'œuvre est en contact avec le geste de l'artiste ? Dans cet ordre d'idée, la peinture est sans doute l'art le plus probant. Dans un livre par exemple, c'est d'abord la pensée qui transparaît. En musique, effectivement, le chemin est perpétuellement reconstruit vers l'auditeur par l'interprète.

Ne sommes-nous pas passés de l'utopie (les arts plastiques modernes et contemporains ont réussi à créer leurs propres institutions) à une démission de la musique contemporaine face à l'institution musicale historique...

Probablement, l'institution musicale classique est en train de comprendre qu'elle ne survivra pas sans la prise en compte du répertoire qui a été écrit pour elle et qu'elle n'a quasiment pas intégré au long du XX^e siècle. La survie des institutions symphoniques et lyriques passe par la prise en compte du répertoire du XX^e siècle. Si dans les vingt ans qui viennent cela ne se produit pas, ces institutions disparaîtront parce qu'elles resteront confinées à un muséalisme qui sera le signe de son propre déclin. Il restera un ou deux orchestres à Paris qui interpréteront le répertoire comme le Louvre ne présente qu'un certain type d'œuvres (bien que rien dans les statuts du Louvre interdise la présentation d'œuvres contemporaine)...

Mais quand on construit Beaubourg ou quand on a le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, on complète le dispositif du Louvre...

Oui, mais il y a quelque chose qui est frappant dans le monde des arts plastiques. Il est vrai qu'il n'y a pratiquement aucune ville importante, en France, qui n'ait pas son espace contemporain. Il n'y a pratiquement aucune ville où l'élu n'a pas intégré l'art contemporain dans son système idéologique, avec plus ou moins de bonheur, alors qu'il existe quantité de villes où il n'y a aucune diffusion de la musique moderne. En revanche, les plasticiens ne sont que rarement en contact avec les œuvres du passé et ont parfois tendance à s'autonomiser intellectuellement de manière quelque fois un peu pauvre. La musique oblige souvent à la confrontation avec le répertoire, comparaison parfois cruelle, mais d'une grande richesse et cela permet au compo-

siteur de se reconnecter avec l'histoire de la musique et de s'y confronter. En fait il nous est posée une question assez simple : qu'est-ce qu'on pèse face à ce répertoire ? Cela crée des ponts et le programmateur dit d'une certaine manière : « voilà, ceci vient de cela » et du coup rien n'est déconnecté de rien. Cela me semble moins évident dans les arts plastiques où cela est peu pratiqué, peut-être pour d'autres raisons (d'assurances, de coûts...).

4 août 2002, propos recueillis par Antoine Gindt

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Livres

Le début de l'A.

Pascal Rambert

Les solitaires intempestifs, Paris © 2001

Philomela (livret bilingue)

James Dillon, Pascal Rambert, Daniel Loayza...

T&M, Musica © 2004

Zig-Bang

Georges Aperghis

P.O.L, Paris © 2004

Wonderland, La musique, recto verso

Georges Aperghis / Peter Szendy

Bayard © 2004

Musica Falsa n°20 (Opera / Opéras)

Septembre 2004

Disques

James Dillon
Book of Elements Vol I-V
Noriko Kawai, piano
1 CD NMC D091 © 2004

François Sarhan
Hell (A Small detail)
Quatuor Rosamonde, Ensemble Sic, Tony Gray, CRWTH
1 CD Zig Zag ZZT 040302 © 2004

Pascal Dusapin
A Quia
Ian Pace, Orchestre de Paris, Christoph Eschenbach
2 CD + 1 DVD Naïve MO 782164 © 2003

Georges Aperghis
Simulacres et autres pièces
Ensemble Accroche-Note
2 CD Accord 476 1635 © 2004

Remix Ensemble (Asbury, Gupta, Hempel, Ollu)
Pièces de Pauset, Azguime, Corte-Real, Peixinho,
Dillon, Staud, Nunes
2 CD NUM 1126 © 2004

T&M 2004-2005

PHILOMELA (*création*)

music-théâtre (commande de T&M)

musique et livret : James Dillon | *direction musicale* : Jurjen Hempel
mise en scène, installation, costumes : Pascal Rambert

16 et 18 septembre 2004 : **Porto, Casa da Musica, Teatro Rivoli**

1^{er} octobre 2004 : **Strasbourg, Festival Musica** | 28-30 avril 2005 :
Paris, Odéon - Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
14 octobre 2005 : **Budapest, Festival d'Automne**

ERARITJARITJAKA (*création*)

conception, mise en scène et musique : Heiner Goebbels d'après des textes d'Elias Canetti | *scénographie et lumière* : Klaus Grünberg

7 au 19 décembre 2004 : **Paris, Odéon - Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier**

MOMO

commande de T&M

musique : Pascal Dusapin | *texte* : Leigh Sauerwein | *mise en scène* : André Wilms | *direction musicale et reprise de la mise en scène* : Richard Dubelski, assisté de Frédérique Michel

20 et 21 novembre 2004 : **Athènes, Megaron Concert Hall**
(création en Grèce) | 15 au 17 avril 2005 : **Porto, Casa da Musica**
(création au Portugal)

MEDEA (*création en Argentine*)

Opéra de Pascal Dusapin sur le texte de Heiner Müller *Medea-material* | *direction musicale* : Alejo Pérez | *mise en scène* : Antoine Gindt | *scénographie et lumière* : Klaus Grünberg

28 et 30 octobre 2005 : **Buenos Aires, Teatro San Martin**



T&M, direction Antoine Gindt, est subventionné par le Ministère de la Culture (DRAC Ile de France) et le Conseil Général 92.
T&M est membre du Réseau Varèse.
www.theatre-musique.com

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 17 partenaires de 11 pays européens différents. Grâce à l'aide du Programme Culture 2000 de la Commission Européenne, il s'emploie à favoriser des échanges européens et soutient ses membres dans leurs initiatives de création et de diffusion musicales.

En 2005, le Réseau Varèse soutient les œuvres de

James Dillon : Philomela

Willy Dorner, Georges Aperghis : Ob:scena

Pascal Dusapin : Momo

Jonathan Harvey : Quatrième Quatuor à cordes et Two Interludes

Mauricio Kagel : Mare Nostrum

Hans Peter Kyburz : Quatuor à cordes

Magnus Lindberg : Dos Coyotes

Olga Neuwirth : Italia Anno Zero

Brice Pauset : Anima Mundi

Réseau Varèse

T&M (*Paris*), Festival Musica (*Strasbourg*), Ircam (*Paris*), Schauspiel Francfort, Konzerthaus (*Berlin*), Festspiele (*Berlin*), Wienmodern (*Vienne*), Ars Musica (*Bruxelles*), Casa da Musica (*Porto*), Roma Europa (*Rome*), Rai Trade (*Milan*), Megaron Concert Hall (*Athènes*), South Bank Centre (*Londres*), Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ultima (*Oslo*), Musica Nova (*Helsinki*), Festival d'Automne de Budapest.

Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union Européenne et soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication (DMTS, DRAC Alsace).

Heiner Goebbels | James Dillon
Malika Combes | Stephan Buchberger
Elisabeth Schweeger | Olivier Pasquet
Pascal Dusapin | Antoine Gindt

