

« Jazz d'après Matisse » de Michel Redolfi

Entretien avec le compositeur par Jeanne VANEL KLARNET (Université Sophia-Antipolis de Nice)
dans le cadre du colloque

« Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre »
Principes théoriques et démarches créatrices

UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

Séance de clôture du 28 mai 2008

Jeanne VANEL KLARNET : Michel Redolfi, compositeur, directeur à Nice du Centre International de Recherche Musicale CIRM et de son Festival MANCA pendant douze ans, dirige, depuis 2002, le studio Audionaute qu'il a créé et qui est axé sur la création multimédia et le design sonore.

Michel Redolfi est compositeur de musiques électroacoustiques, spécialisé dans la musique subaquatique dont il crée le concept aux États-Unis. Cette musique a donné lieu à de très nombreux concerts sous l'eau où le public immergé est à l'écoute. Et Michel Redolfi précise : « Chaque fois que je fais un concert subaquatique, il y a une part de création, d'innovation, soit purement musicale soit technologique qui est très importante »¹.

Citons ses œuvres majeures : *Sonic Waters*, première œuvre subaquatique donnée à San Diego en 1981. *Crysallis*, un opéra subaquatique de 1992 où dans une bulle immergée chante la soprano Yumi Nara alors que le percussionniste Alex Grillo joue sur des bronzes installés sur les fonds. Le compositeur mixe sous la surface, sur une console submersible. Avec *In Corpus*, donné en 1994 à Toulouse, les nageurs-auditeurs déclenchent et modulent par eux-mêmes la musique qu'ils perçoivent en se mouvant au travers de zones virtuelles captées par caméras numériques. S'en suit *Liquid Cities*, première œuvre subaquatique en réseau. Elle est créée en 1996 au festival Ars Electronica de Linz en Autriche : l'audience s'immerge au sein d'une foule virtuelle composée de rumeurs vocales de synthèse, issues de mails adressés en direct de par le monde par les internautes. Puis *La Citta Liquida* en 2006, une commande de la Biennale de Venise, un projet corolaire d'interaction avec internet. Cette fois-ci, ce sont les voix réelles des internautes qui bruissent en haute définition dans le bassin. Enfin, le concert

¹ Jeanne Vanel Klarnet, *Entretien avec Michel Redolfi*, Nice, 29 février 2008

Oniris conçu pour la Nuit Blanche de Paris de 2006 durera 12 heures ininterrompues dans la toute nouvelle piscine Joséphine Baker flottant sur la Seine.

Parmi les musiques électroacoustiques pour salle et le disque, il y en a une trentaine importante, mais nous ne pourrions pas les évoquer ici faute de temps.

D'autre part, Michel Redolfi est passionné par tous les arts visuels : ses musiques proviennent souvent d'inspirations picturales classiques ou de collaborations avec des peintres et plasticiens actuels (Hervé Di Rosa, Corneille, Lyonel Kouro, etc.). Il compose pour la danse et le cinéma d'animation numérique, tel le spectaculaire *Biogenesis* de William Latham. L'intérêt de Michel Redolfi se tourne aussi vers les installations sonores d'espaces publics, lui permettant de porter la musique contemporaine hors-les-murs et pour de larges audiences. Citons le *Centre National de la Mer Nausicaà* à Boulogne sur mer, *La Fondation Maeght* à Saint-Paul de Vence, l'*Exposition Universelle de Séville* et le design sonore du *Tramway* de Nice en 2008.

Michel REDOLFI : Merci Jeanne pour ce survol de mon catalogue. Matisse fut important dans ma décision de m'implanter à Nice : Après avoir vécu et travaillé aux États-Unis, je revins en France en 1985 à l'invitation du ministère de la culture qui me propose alors la direction du CIRM de Nice (Centre International de Recherche Musicale). Lors d'une visite de repérage, ce fut bien la lumière des paysages et surtout la visite de la villa-musée Matisse qui furent décisives dans mon adhésion la cité azurée.

Avec *Jazz d'après Matisse*, réalisé à l'invitation du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), j'ai fait un travail d'ascèse en excluant toute source concrète de ma palette. Je n'ai utilisé que d'anciennes technologies électroniques, des groupes d'oscillateurs tels que ceux qui équipaient les studios des années 50 à 60, avant l'apparition des synthétiseurs. Dans « Jazz » je n'use pas de claviers pour piloter mes sons, mais d'une matrice qui permet de relier et faire circuler des tensions électriques qui influent sur le comportement de générateur d'ondes - de type laboratoire. J'obtenais ainsi de longues séquences qui s'animaient de façon robotique et autonome, mais avec des comportements quasi organiques.

Le projet de ma pièce *Jazz d'après Matisse* fut de proposer un face à face entre l'auditeur et la peinture en orchestrant des indices sonores qui affutent le regard. Il ne s'agit donc pas d'accompagner Matisse – il se suffit à lui-même- - mais de guider l'œil de l'auditeur jusqu'à l'amener vers des détails imperceptibles que le son révèle.

Cette œuvre a presque vingt ans maintenant (1989). La technique de projection visuelle d'alors étaient simple et rigoureuse : Les diapositives défilaient dans des carrousels soit en

fondus-enchaînés soit en envois « clic-clac », bien nets. De fait cela me semblait suffisant pour ne pas sur-esthétiser la vision de Jazz.

Originellement, Jazz est composé de vingt tableaux de gouaches découpées qui forment un très grand livre et dont on tourne les pages une à une pour avancer dans l'œuvre. Dans ma version, on passe donc d'une photo de chaque page à l'autre, mais la fixité de la projection par diapositive est vite subvertie par les mouvements personnels du regard de chaque auditeur face à la durée que j'impose par la musique. Entre 1mn30 et 2mn30 par planche. « L'œil écoute » et anime virtuellement la vision de la planche. Dans la version vidéo d'aujourd'hui, j'ai enrichi le montage ; nous avons une majorité d'images à plans fixes comme en 1989, mais j'ai inséré également quelques plans-séquences, avec des mouvements de caméra qui survolent certaines planches et donnent des indices sur ce qui m'intéresse dans le tableau.

Le titre du tableau s'inscrit avant chaque diapositive et vous verrez qu'il y a deux familles de gouaches : des scènes très colorées qui sont les tableaux principaux, alternent avec des pages d'écritures manuscrites en noir et blanc, conçues par le peintre pour reposer l'œil. Alternance yin-yang, rythme chromatique syncopé, Matisse avait ainsi orchestré une sorte de déploiement du temps de vision grâce à la tourne des pages qui donne le tempo.

Jeanne VANEL KLARNET : Vous avez exprimé dans votre introduction votre attachement à Henri Matisse. Cependant, parmi toutes les œuvres du peintre, qu'est-ce qui vous a plus particulièrement séduit dans *Jazz* de 1947 au point de vous donner envie de créer une œuvre musicale, la suite électroacoustique, *Jazz d'après Matisse* en 1989 ?

M. R. : Pourquoi j'ai choisi *Jazz* ? Parce que j'aime en général les gouaches découpées de Matisse et que celles de *Jazz* font parties de la dernière période du peintre, une période plus légère, peinte et découpée à Nice.

J. V. K. : Vous avez évoqué précédemment votre volonté de traduction sonore. Pourriez-vous préciser encore votre point de vue ?

M. R. : On est toujours dans la thématique d'une vision approfondie par l'écoute. C'est une démarche que beaucoup de musiciens ont faite. Je pense que la peinture est très souvent une source d'inspiration pour les compositeurs ; pas toujours explicite ou avouée, mais sans doute

intériorisée. Les peintres eux-mêmes écoutent souvent de la musique dans leur atelier. Cette interrelation est finalement commune entre les deux mondes artistiques.

J.V.K. : Revenons sur le « voltage control ». Pourriez-vous commenter un peu plus ce procédé technique ?

M.R. : Le « voltage control » est un dispositif de musique électronique qui connecte des oscillateurs, des amplificateurs, des filtres sur une matrice perforée de petits trous où l'on insère des broches de contact (pins) qui excitent et modulent les composants électriques du système. Il y a quelques années, c'est comme cela que l'on travaillait sa palette de musique électronique avant que les outils de synthèse ne deviennent plus compacts et rationnels (avec les synthétiseurs) ou virtuels (avec le travail sur écran d'ordinateur). A l'époque de ces matrices, on avait réellement une gestuelle dans la réalisation sonore. Elle n'était pas toujours liée à ce qu'elle produisait mais il s'en dégageait une façon ample de se mouvoir dans le studio, un souffle et un swing, une certaine attitude jazzy ! Pendant la réalisation, je me souviens avoir souvent travaillé dans le studio avec excitation, comme en « action-painting ».

J.V.K. : Parlons du titre : Les gouaches de Matisse évoquent le cirque, des contes populaires, des souvenirs de voyages mais il n'y a pas de représentations du jazz. Alors pourquoi, à votre avis, Matisse a-t-il appelé son œuvre *Jazz* ?

M.R. : Il y a beaucoup d'interprétations. De toute évidence, Matisse swingue avec ses ciseaux ; n'oublions pas que cette œuvre n'est pas de la peinture à proprement parlé, mais des gouaches découpées. Il y a d'abord le passage des fonds de couleur sur les cartons suivi du moment du swing, où le peintre prend les ciseaux pour les découper. Matisse n'est pas un homme qui hésite. Il tourne ses ciseaux et taille rapidement la forme comme un sculpteur taille la matière. Ce swing, cette improvisation, cette façon d'assumer le trait et la forme dans un temps court peut s'apparenter en effet à la dextérité et à l'audace d'un jazzman qui improvise.

« Jazz » aussi parce qu'il y a un contrepoint de couleurs chromatiquement syncopées.

J.V.K. : Pensez-vous que la musique électroacoustique soit plus à même que d'autres musiques de se rapprocher des gouaches de Matisse ? Peut-être par des sonorités pures ?

M.R. : La palette électroacoustique peut-être plus ample, plus véloce qu'une palette instrumentale. Les spectres électroacoustiques peuvent avoir cette immédiateté sensorielle, cet impact que dégage la couleur, notamment chez Matisse. Je pense qu'il est plus adéquat aujourd'hui d'interpréter une peinture avec des outils et des techniques électroacoustiques, plutôt qu'avec les instruments de l'orchestre.

J.V.K. : Avez-vous utilisé, dans votre interprétation des gouaches, de nombreux sons concrets ?

M. R. : Oui et non. Pour les gouaches elles-mêmes aucun son concret, puisque je les traduis tout par les oscillateurs du système voltage control. Par contre, j'utilise de nombreux sons concrets dans les interludes que j'appelle les « Chinoiseries » et qui sont une traduction en paysages sonores des pages manuscrites par Matisse conçues pour reposer le regard.

Ici en effet, pendant la projection des manuscrits, je ne fais appel qu'à des montages de sons concrets enregistrés à Hong-Kong (le hasard fit qu'au moment où j'ai composé cette pièce j'étais invité dans l'île).

Hong-Kong il y a vingt ans, c'était un extraordinaire jardin de sons : Les chants des oiseaux dans les jardins de la ville, la mer, la pêche, les grues de chantier, les vieux tramways, les marchés... un inventaire absolument insensé. Le paysage sonore de la ville s'est hélas calmé depuis. J'y suis retourné récemment et ce n'est déjà plus ça. Beaucoup de marchés du centre-ville ont laissé place à la construction de nouveaux gratte-ciels. En 1989 la ville était au pic historique de l'hyperactivité sonore. Avant le bétonnage définitif des rues. C'était fiévreux, chahuté, dense et grouillant de vie, comme on peut l'imaginer d'une scène de rue moyenâgeuse.

Me promenant alors avec de petits micros-cravates ou des micros-miniatures insérés à l'oreille, reliés discrètement à un baladeur-enregistreur, je déambulais des heures durant, captant des petits paysages sonores en stéréo-relief binaurale. Beaucoup des scènes sonores prises dans la ville, gardées au montage, sont de fait insignifiantes, à l'instar des pensées légères que manuscrit Matisse dans *Jazz*. Ainsi l'histoire du figuier, ses pensées sur les jeunes peintres, etc... font diversion aux thématiques cirque et jazz de l'ouvrage mais, ce faisant, préparent et affûtent l'attention vers la découverte de la planche couleur qui suit. Mes séquences électroacoustiques chinoises agissent de même.

J.V.K. : Vous avez composé onze « Chinoiseries » qui sont intercalées avec les musiques électroacoustiques : Elles correspondent aux pages manuscrites de Matisse, écrites à l'encre noire et intercalées chaque fois entre les gouaches. Et Matisse dit : « Elles servent d'accompagnement à mes couleurs comme des asters aident dans la composition d'un bouquet de fleurs [...] »². Ces pages forment aussi pour le peintre « un fond sonore »³. Le peintre choisit lui-même d'utiliser ici des termes musicaux, comme il aime le faire.

M.R. : Le terme « fond sonore » est ici positif. Ordinairement, cette locution est synonyme de banalités musicales génériques. Mais pour Matisse, peindre un fond est important, c'est quelque fois la base même du tableau. Ceci étant dit, je pense que Matisse exprime par cette expression un effet de rumeur, de flou, de lointain... à l'opposé des planches de gouaches découpées.

J.V.K. : Voulez- que l'on s'arrête un peu ici et que l'on regarde votre partition ? [Fig.1]. Elle est composée à la fois de la table des images de Matisse et des Chinoiseries.

M.R. : Vous êtes bien bonne d'appeler ça une partition ! Pour moi c'est un script, c'est décoratif et ça peut donc ressembler à une partition mais ça n'en a pas du tout la fonction. Une partition sert à interpréter. Ici ce sont simplement des repères chronométriques, importants certes. A l'époque où je faisais le show avec mes carrousels de projection, c'était surtout un conducteur technique pour les départs et fondus-enchaînés des diapositives.

J.V.K. : Nous allons montrer aussi la table des images de Matisse (que vous avez redessinée dans votre partition)

M.R. : J'ai repris dans mon conducteur-partition les petits logos que Matisse a dessiné pour chaque planche dans la table des matières qui conclut le livre. Leurs tracés à un petit côté sonagrammes que j'aimais bien. Ils sont très pertinents ces petits logos, parce qu'à la fois ils précisent le sens de chaque planche et en même temps c'est déjà une signature sonore.

² Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Nouvelle édition, Coll. Savoir : sur l'art, Hermann éditeur des sciences et des arts, 1972, p.235

³ « Ibid. »/ »ibid. » p.240

J.V.K. : Avez-vous choisi de placer les Chinoiseries entre les gouaches selon un ordre particulier ?

M.R. : Dans le livre il y a quasiment autant de pages manuscrites que de gouaches. Mais je ne pas composé vingt séquences de paysages chinois, cela aurait été trop long. J'en ai insérées seulement quand ça me semblait intéressant pour reposer l'oreille. Il y en a onze au total.

J.V.K. : Pour H. Matisse la simplicité des moyens est un critère très important dans sa création. Cela apparaît tout d'abord dans l'utilisation du papier découpé puisqu'il lui « permet de dessiner dans la couleur ». Et il explique : « Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur –l'un modifiant l'autre- je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens qui ne font plus qu'un [...]. Ce n'est pas un départ mais un aboutissement »⁴.

De votre côté vous dites, dans la préface de votre œuvre, que votre *Jazz d'après Matisse* est « un jazz personnel mais tout de même composé d'après les enseignements de Matisse, dont le principal concerne la simplicité des moyens »⁵.

Dans ce sens de simplification, vous nous avez déjà expliqué quelle a été la technique de composition que vous avez adoptée pour cette œuvre.

Est-ce que ce procédé de simplification compositionnelle vous a apporté, comme à Matisse, plus de mesure et de précision qu'une autre technique ?

M.R. : Il s'agissait ici de trouver la quantité juste et suffisante de sons pour aiguïser l'œil. Mes musiques électroacoustiques ont tendance habituellement à être luxuriantes, très pleines. Avec cette œuvre, j'essaie d'obtenir un travail très épuré avec la plus grande économie de sons, juste assez pour que « ça tienne » en tant que musique.

J.V.K. : Revenons, si vous voulez bien, à la couleur : comment avez-vous choisi et utilisé les « ondes pures et contrastées »⁶ auxquelles vous faites référence dans la préface de votre CD, pour traduire musicalement l'éclat des couleurs des œuvres de Matisse comme pour « Icare » par exemple, que nous venons de voir ?

⁴ Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Nouvelle édition, Coll. Savoir : sur l'art, Hermann éditeur des sciences et des arts, 1972, p.243

⁵ Michel Redolfi, Préface du CD *Jazz d'après Matisse*, 1989

M.R. : Les couleurs sonores sont un choix à la fois arbitraire, passionnel, personnel. Je n'ai pas établi de relations logiques, entre le spectre sonore et le spectre des couleurs. Néanmoins, si on prend la planche « Icare »⁷, ce bleu est un bleu vide, un bleu dans lequel le vertige vous envahit. J'ai voulu exprimer la même chose ou du moins quelque chose de similaire. On entend donc une trame aigue, accompagnée d'une pulsion et qui descend inexorablement. Je pense qu'il y a des adéquations musicales par tableau mais pas pour chaque détail.

J.V.K. : Peut-on rapprocher ces ondes pures des couleurs primaires ?

M.R. : Ce n'est pas un point très important, mais oui, on peut le dire. On peut toujours avancer qu'ultra-sons et ultra-violets sont analogiques en termes de hautes fréquences. Mais l'œil et l'oreille ne captent pas dans les mêmes longueurs d'ondes, dans un même temps de perception... Un son grave et une fréquence lumineuse grave peuvent créer un climat commun, mais pour moi ils ne sont pas nécessairement liés.

J.V.K. : H. Matisse rapproche son geste de « dessiner avec des ciseaux » à celui du sculpteur : « Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. Ce livre [*Jazz*] a été conçu dans cet esprit »⁸. Vous-même vous définissez-vous comme « designer et sculpteur de sons »⁹. Pouvez-vous nous expliquer ce que cela signifie pour vous et comment cela s'est passé pour *Jazz d'après Matisse* ?

M.R. : Mon métier de compositeur est composé de multiples facettes. Je peux pour une occasion préciser une facette de ma pratique et en effet cerner l'aspect « design-son ». En l'occurrence c'est encore de la musique électroacoustique mais qui va être perçue dans des situations ou des actions de la vie quotidienne, souvent au sein dans un espace public. Vous avez fait allusion à mon travail pour le tramway de Nice : c'est du « design son » car tout est calibré pour les fonctionnalités du tram. Pour faire sonner joliment l'entrée de la rame dans une station, il faut encore rester musicien car je crois en un design sonore esthétique et non que signalétique. En l'occurrence, j'ai réalisé pour le tram de Nice quatre cents petites

⁶ Ibid

⁷ Gilles Néret, *Matisse gouaches découpées*, Edition Taschen 2006, p. 37 ou internet http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html

⁸ Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Nouvelle édition, Coll. Savoir : sur l'art, Hermann éditeur des sciences et des arts, 1972, p. 237.

miniatures, les « sonals », qui sont tirés sélectivement d'une mémoire à bord et jouées à chaque station sur le parcours. Le tirage des séquences est ajusté aux heures de la journée, aux jours de la semaine et aux saisons. C'est une sorte d'éphéméride sonore qui constamment renouvelle l'écoute.

Sculpteur acoustique, je le suis également, car on sculpte souvent le son. En électroacoustique on parle d'objets sonores que l'on réalise avec des outils. Dans le passé on avait de véritables ciseaux pour le montage. Aujourd'hui avec des outils virtuels, on continue à tailler, dégauchir, lisser ou au contraire hérissier la surface des objets sonores. Le vocabulaire de Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète avec Pierre Henry, est en en complète relation avec le vocabulaire tactile. Nous sommes en effet dans une musique prise-en-main littéralement, qui travaille sur des masses sonores, des lignes et des objets. On peut ainsi trouver des affinités entre musique et arts plastiques dans la pratique même.

J.V.K. : Selon Matisse, « un autre avantage des gouaches découpées, c'est qu'elles permettent d'associer la couleur et le dessin d'un même mouvement »¹⁰. Mouvement des ciseaux qui détermine des formes plutôt anguleuses pour décrire le monde du cirque avec *Le cirque*, *L'avaleur de sabres*¹¹, *Les Codomas* par exemple et des formes plus souples et courbes pour évoquer les silhouettes féminines dans *Formes* ou *le Toboggan*.

Dans votre traduction sonore, avez-vous recherché vous aussi à « dessiner » avec vos sons des courbes ou des angles ?

M.R. : Oui, quelquefois. Par exemple, dans *Formes* j'ai fait des formes courbes sonores dont les paramètres fléchissent doucement dans le temps.

J.V.K. : Volkmar Essers dans son ouvrage sur Matisse remarque que les formes semblent « se liquéfier » dans *Le lagon* ¹². Avez-vous essayé d'exprimer cette sensation de liquéfaction, de dissolution dans votre pièce ?

⁹ Alexandre Carini, *Article sur M. Redolfi*, Nice –Matin, samedi 29 décembre 2007, p. 9

¹⁰ Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Nouvelle édition, Coll. Savoir : sur l'art, Hermann éditeur des sciences et des arts, 1972, p. 242.

¹¹ Gilles Néret, *Matisse gouaches découpées*, Edition Taschen 2006, p. 29,42, 40,11,21 ou internet http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html

¹² Matisse, Volkmar Essers, Edition Taschen 2006 p. 80

M.R. : Dans *Les Lagons* oui. Dans ces séquences, je me replonge dans ma substance favorite, le fluide et j'ai en effet joué de sons épais et tramés qui évoluent lentement de l'intérieur.

J.V.K. : A propos de Matisse et du jazz. Il dit : « Il y a d'excellentes choses dans le vrai jazz, ce don d'improvisation, de vie, d'accord avec l'auditoire »¹³. Et Matisse se plait à reprendre ce terme musical pour évoquer son « Jazz » : « improvisations chromatiques et rythmées »¹⁴. Pour ce qui est de l'improvisation vous nous avez déjà expliqué en quoi consiste le processus de « voltage control » et comment on peut composer en direct en improvisant. Mais ensuite, avez-vous recherché vous aussi dans votre musique à transcrire « la vie », comme l'a fait Matisse, par le mouvement, par le rythme qui est un autre grand principe fondamental du jazz et qui apparaît dans la plupart des gouaches ?

M.R. : La vie est lovée dans les petites scènes de l'île de Hong-Kong. On y entend des exclamations joyeuses d'enfants, des oiseaux bavards, des bateleurs dans la rue, des radios qui crépitent et beaucoup de voix, beaucoup d'activité citadine. Un monde qui fourmille.

Il y a également dans chaque transcription des vingt tableaux une pulsion sous-jacente, vitale, cardiaque quelque chose qui donne le pouls -mais pas le tempo- de chaque tableau.

J.V.K. : Avez-vous recherché de façon générale à faire correspondre le mouvement musical au mouvement pictural et le statisme musical au statisme plastique ?

M. R. : C'est-à-dire ?

J.V.K. : Et bien par exemple, on verra tout à l'heure *Le Toboggan*¹⁵ qui est très mouvementé. Au contraire, *Le Loup*¹⁶, est une gouache plus statique, me semble-il, ou encore *M. Loyal*¹⁷ qui est un portrait. Pour celui-ci, on a bien vu de quelle façon vous avez cadré la gouache : Il y a les trois spots lumineux d'une part et de l'autre de *M. Loyal* que vous avez mis en valeur avec votre musique et avec votre traveling.

N'y a-t-il pas des différences de point de vue entre la musique et la peinture ?

¹³ Matisse, Volkmar Essers, Edition Taschen 2006 p. 80

¹⁴ Gilles Néret, *Matisse gouaches découpées*, Edition Taschen 2006, p.9

¹⁵ « Ibid. »/ « ibid. », p.21

¹⁶ « Ibid. »/ « ibid. », p.33

¹⁷ « Ibid. »/ « ibid. », p.31

M. R. : Il est difficile d'être statique avec le son puisque, par définition, il se déroule dans le temps, donc il faut toujours le générer, le recréer. Si seulement, on pouvait faire des paroles gelées et des sons gelés comme dans Rabelais !

On peut tenter de créer une musique aussi stable qu'une peinture accrochée, mais par le fait qu'on doive entretenir une pression acoustique, un signal, une note, à chaque fraction de temps, un son dit « statique » est en réalité toujours du mouvement.

Cela dit, il faut quand même relativiser les choses : il y a des séquences où il y a de l'agitation évidente et d'autres où les sons sont plus coulés, tournoyants. On le verra dans le tableau final *Le Toboggan*. Concrètement, pour faire de la musique animée, je crée toutes sortes de petits personnages acoustiques, des grésillements et des petits points qui créent eux-mêmes des ornements tournoyant dans le temps pour s'accumuler dans une grande forme dynamique. A l'inverse, pour d'autres séquences épurées, il y aura moins d'accroches pour l'oreille. On peut presque s'ennuyer mais à ce moment-là, l'impression – voulue- sera celle d'un état statique. Disons que l'exercice de croiser l'écoute et le regard dans une même œuvre est aventureux. On y arrive cependant, c'est l'objet même du sujet du colloque, je crois !

J.V.K. : Enfin, Matisse apprécie dans le vrai jazz « l'accord avec l'auditoire » car ses rythmes, son swing, touchent immédiatement l'auditoire.

Avez-vous recherché vous aussi cet accord avec l'auditoire ?

M.R. : A partir du moment où des compositeurs s'adressent à un public, ils recherchent son accord. Pour ma part, quand je compose, j'ai souvent un auditeur virtuel en moi ou à côté de moi. Comme le peintre Renaissance observe sa peinture devant un miroir pour voir si elle tient l'inversion, j'essaie de faire une écoute à positionnement inversé. Je me mets volontiers à la place de l'auditeur lambda. Ce n'est pas la même écoute, bien entendu. Je me pose ainsi souvent la question de l'audibilité de ma composition, non pas vraiment en termes de timbres, qui restent et doivent rester très personnels, mais en termes de durées, de tensions, de respirations qui sont des critères plus transversaux, universaux. La « respiration » de l'œuvre par exemple est sans doute un critère macroscopique perceptible par tous et qui relie sans doute des cultures éloignées entre elles.

J.V.K. : En regardant les gouaches de Matisse, avez-vous eu des impressions que vous n'avez pas pu retranscrire musicalement ? Chaque art a ses propres contraintes et la musique

électroacoustique n'a-t-elle pas aussi ses spécificités et ses obligations techniques de composition ?

M.R. : Généralement, je débute un projet avec un certain nombre de possibles, une gamme de jeux d'écoute, une palette d'actions sur le son. Mes projets comportent un nombre limité d'actions que je vais pousser à bout, jusqu'à ce qu'elles n'aient plus rien à donner.

Les outils de traduction son-images choisis pour composer *Jazz* d'après Matisse sont relativement simples, et je l'espère, intelligibles pour tout auditoire. J'ai néanmoins conscience qu'on ne peut traduire de façon exhaustive un rapport musical avec toute l'œuvre de Matisse. C'est un sujet qui devrait faire intervenir toutes sortes de dimensions sonores pour être en phase avec des périodes très différentes du peintre, certaines figuratives. Avec *Jazz*, on est dans une sorte de figuration abstraite. Cela convient bien à la musique électroacoustique, qui oscille également entre l'évocation sonore narrative et l'abstraction acoustique. C'est sur ce binôme que la rencontre entre les deux univers s'est sans doute faite.

J.V. : Merci, Michel Redolfi, d'avoir bien voulu répondre à toutes mes questions dans l'enceinte prestigieuse de la Sorbonne. Vous avez ainsi précisé certains aspects de votre œuvre, qui étaient pour beaucoup d'entre nous dans l'ombre jusqu'ici.

Vous avez également éclairé une fois de plus, d'une nouvelle lumière, les rapports musique/arts plastiques renforçant ainsi le ciment des relations inter arts.

Cet entretien a été ponctué d'écoutes et de visualisations des œuvres *Jazz* d'H. Matisse et de *Jazz d'après Matisse* de M. Redolfi.

PROGRAMME DU COLLOQUE INTERNATIONAL /

CONCERT ET EXPOSITION

Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre *Principes théoriques et démarches créatrices*

26, 27, 28 mai 2008

Université Paris-Sorbonne

Salle des Actes

Amphithéâtre Richelieu

Lundi 26 mai

PRINCIPES THÉORIQUES

Le parallèle des arts

9h15 Ouverture :

9h30 Présidence de séance :

9h45 Florence MALHOMME (Université Paris-Sorbonne) : *De l'harmonie à la grâce. Le modèle musical et le paragone des arts dans l'esthétique de l'âge humaniste.*

10h15 Victoria LLORT LLOPART (Université Paris-Sorbonne & Université Carlos III de Madrid) : *L'idéalisme allemand et la traduction des arts.*

10h45 Discussion

11h Pause

11h15 Sandra LOUREIRO de FREITAS REIS (Université fédérale de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brésil) : *La mimésis : une « tangente sur le cercle ».*

11h45 Danielle COHEN-LÉVINAS (Université Paris-Sorbonne) : *Temps musical, temps pictural, temps narratif.*

12h15 Discussion

12h30 Pause déjeuner

Esthétiques comparatives

14h15 Présidence de séance :

14h30 Marie-Pierre LASSUS (Université Lille 3) : *De la musicalité des sens.*

15h Francesco SPAMPINATO (Université Rome II Tor Vergata & Université de Provence, Aix Marseille 1) : *Corps, synesthésie, arts : un modèle psychophysiologique pour l'étude des phénomènes interartistiques.*

15h30 François NICOLAS (ENS, Paris) : *Tableaux et œuvres musicales peuvent-ils partager une même "matrice" ? (À propos des peintures d'œuvres musicales réalisées par Daniel Seret).*

16h Discussion

16h15 Pause

16h45 Jean-Jacques NATTIEZ (Université de Montréal) : *Peut-on parler de « traduction » entre musique et arts plastiques ? L'exemple de la relation entre Webern et Yves Gaucher, artiste québécois.*

17h15 Violaine ANGER (Université d'Évry – Val d'Essonne) : *Klee et Kandinsky traducteurs plastiques.*

17h45 Discussion

Mardi 27 mai

DÉMARCHES CRÉATRICES
De la musique aux arts plastiques

9h30 Présidence de séance :

9h45 Isabelle MARCHESIN (Université de Poitiers) : *Les voix chantantes dans les images médiévales.*

10h15 Michèle BARBE (Université Paris-Sorbonne) : *Sara la baigneuse et le yin yang : de la ballade de Berlioz à la lithographie de Fantin-Latour.*

10h45 Discussion.

11h Pause

11h15 Grégoire CAUX (Université Paris-Sorbonne) : *L'écoute musicale dans l'art pictural, de l'évocation du concert privé bourgeois à la représentation des effets de la musique : l'exemple de deux tableaux de James Ensor et de Fernand Khnopff.*

11h45 Samir TRIKI (Université de Tunis & artiste peintre) : *Rapport de la peinture à la musique arabe à travers des exemples de ma pratique picturale.*

12h15 Discussion.

12h30 Pause déjeuner

Dialogues du sonore et du visuel

14h15 Présidence de séance :

14h30 Souad NATECH (Université Jean Monnet de Saint-Étienne : sciences de l'art et esthétique) : *Musicalité et gestualité chez Gérard Schneider.*

15h Gérard DENIZEAU (Université Nancy 2 & Université Paris-Sorbonne) : *La part du visuel dans l'œuvre de François Bayle.*

15h30 Marie-Hélène BERNARD (Université Paris-Sorbonne) : *La résonance de la calligraphie et de la peinture classique dans la musique contemporaine chinoise.*

16h Discussion.

16h15 Pause

16h45 Radosveta BRUZAUD (Université Paris-Sorbonne) : *Oscar Wiggli : geste, signe, son.*

17h15 Andréa COHEN (Université de Monfort, Leicester, UK & compositrice argentine) : *La représentation des instruments de musique dans la peinture du XXe siècle : une tentative de transposition.*

17h45 Discussion.

21 heures : CONCERT AVEC PROJECTIONS

En Sorbonne, amphithéâtre Richelieu

Mercredi 28 mai

DÉMARCHES CRÉATRICES
De la peinture à la musique (1)

9h30 Présidence de séance :

9h45 Alban RAMAUT (Université Jean Monnet de Saint-Étienne) : *Pierre- Narcisse de Guérin inspirateur du quintette des Troyens.*

10h15 Francesc CORTÈS (Université autonome de Barcelone) : *Liliana : un miroir pour Enric Granados et Apel·les Mestres.*

10h45 Discussion.

11h Pause

11h15 Sylvain CARON (Université de Montréal) : *Le thème de l'Annonciation chez Caplet et Denis : de l'icône picturale à l'icône musicale.*

11h45 Delphine GRIVEL (Université Paris-Sorbonne) : *Etudes d'après Maurice Denis d'Antoine Tisné.*

12h15 Discussion.

12h30 Pause déjeuner

De la peinture à la musique (2)

14h15 Présidence de séance :

14h30 Tetiana ZOLOZOVA (Académie nationale de musique de Kiev & Université Paris-Sorbonne) : *La musique nocturne de Van Gogh et Dutilleux.*

15h François SABATIER (CNSM de Lyon) : *Les rapports peinture-musique à travers deux œuvres pour orgue de Valéry Aubertin : Improvisation Kandinsky 1914 et Van Gogh – Les fresques – Lamento.*

15h30 Cintia CRISTIÁ (Université Paris-Sorbonne & Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega, Buenos Aires) : *Peinture et littérature dans le Concerto pour piano et orchestre Conte à la Hoffmann. Le Cristal sonore de Luis Mucillo.*

16h Discussion.

16h15 Pause

16h30 Jeanne VANEL KLARNET (Université Sophia-Antipolis de Nice) : *« Jazz » de Henri Matisse, « Jazz d'après Matisse » de Michel Redolfi. DVD et entretien avec le compositeur.*

18h30 : RÉCEPTION DE FIN DE COLLOQUE

Club des enseignants