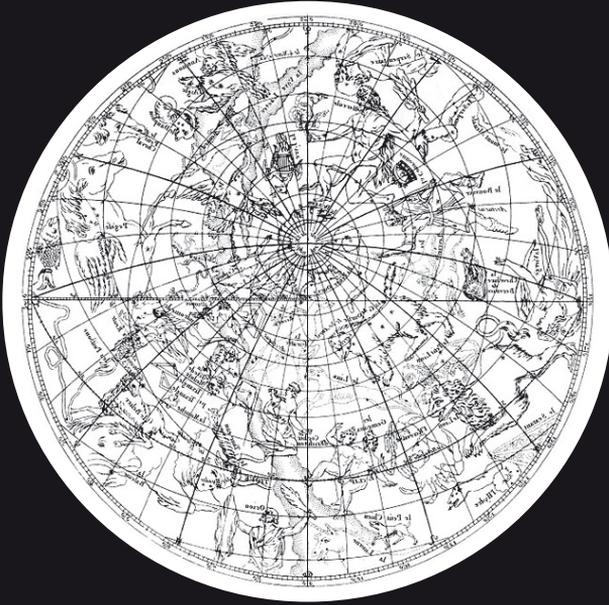


# ATLAS N°2



45°34'07.8"N 5°55'00.4"E  
45°41'33.6"N 5°54'57.2"E  
45°33'55.4"N 5°55'27.1"E  
45°41'22.7"N 5°54'58.4"E  
45°41'22.7"N 5°54'58.4"E  
45°41'22.5"N 5°54'44.7"E  
45°41'20.1"N 5°54'48.1"E  
45°41'22.7"N 5°54'58.4"E



La Brèche

	partie	pages
<b>SOMMAIRE</b>		
Les Dix Alpes, part. 1		01 — 08
Jacques Perconte	— Introduction	09 — 15
— liste œuvres	Ciel de printemps	09 à 10
— texte présentation	Définition	11
	3 textes, une image	12 à 15
	— Semaine 1	16 — 19
	Non au prisme biographique	16 à 17
	Herbier, Barbara	18
	Tour du lac #1	19
	— Semaine 2	20 — 27
	Playlist de Aurélien Hamm	20
	Paysage et solitude	21
	Faust	22 à 23
	Les thermes	24 à 25
	Playlist de Michèle Pierre	26
	Tour du lac #2	27
	— Semaine 3	28 — 37
	Musique et musée dissonent-ils ?	28 à 29
	La quatuor à cordes et les 3 Viennois	30 à 31
	Disposer l'orchestre	32 à 33
	Harmonica de verre	34
	Franz Liszt, du virtuose au « paysagiste »	35
	Valse	36
	Tour du lac #3	37
	Interview	38 à 39
	Ours	40
		41 — 47

Les Dix Alpes, part. 2  
 Jacques Perconte  
 — Les paysages  
 alchimiques  
 — Les mots de l'art





- 01 — les Dix Alpes, image n°159
- 02 — les Dix Alpes, image n°109
- 03 — les Dix Alpes, image n°060
- 04 — les Dix Alpes, image n°003
- 05 — les Dix Alpes, image n°015
- 06 — les Dix Alpes, image n°167
- 07 — les Dix Alpes, image n°268
- 08 — les Dix Alpes, image n°246
- 09 — les Dix Alpes, image n°272
- 10 — les Dix Alpes, image n°206
- 11 — les Dix Alpes, image n°289
- 12 — les Dix Alpes, image n°287

## Les Dix Alpes

Les Dix Alpes présente une série d'œuvres originales réalisées par Jacques Perconte pour l'Atlas du festival et à l'occasion de l'entrée d'une œuvre vidéo dans la collection du Musée Faure d'Aix-les-Bains.

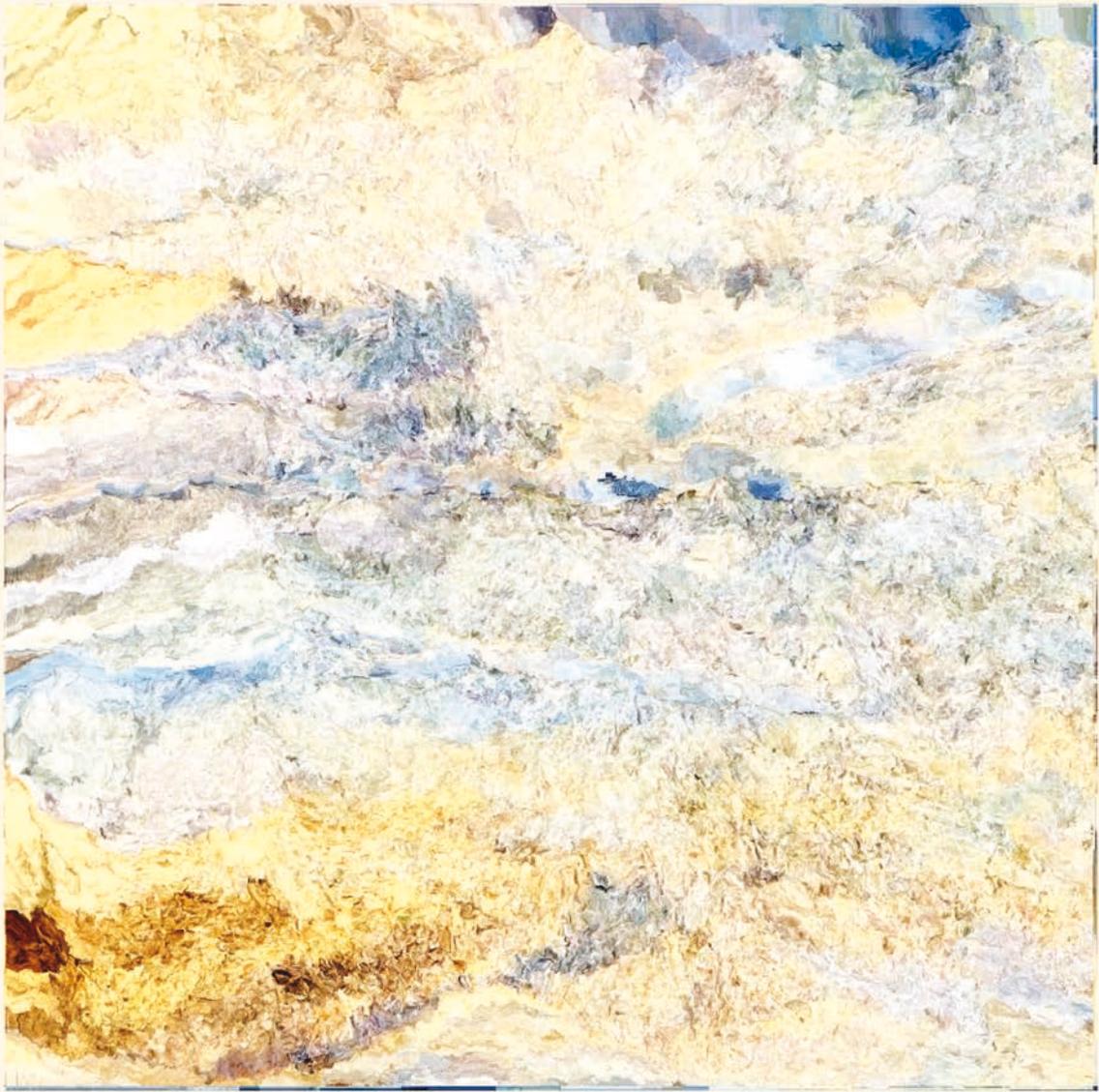
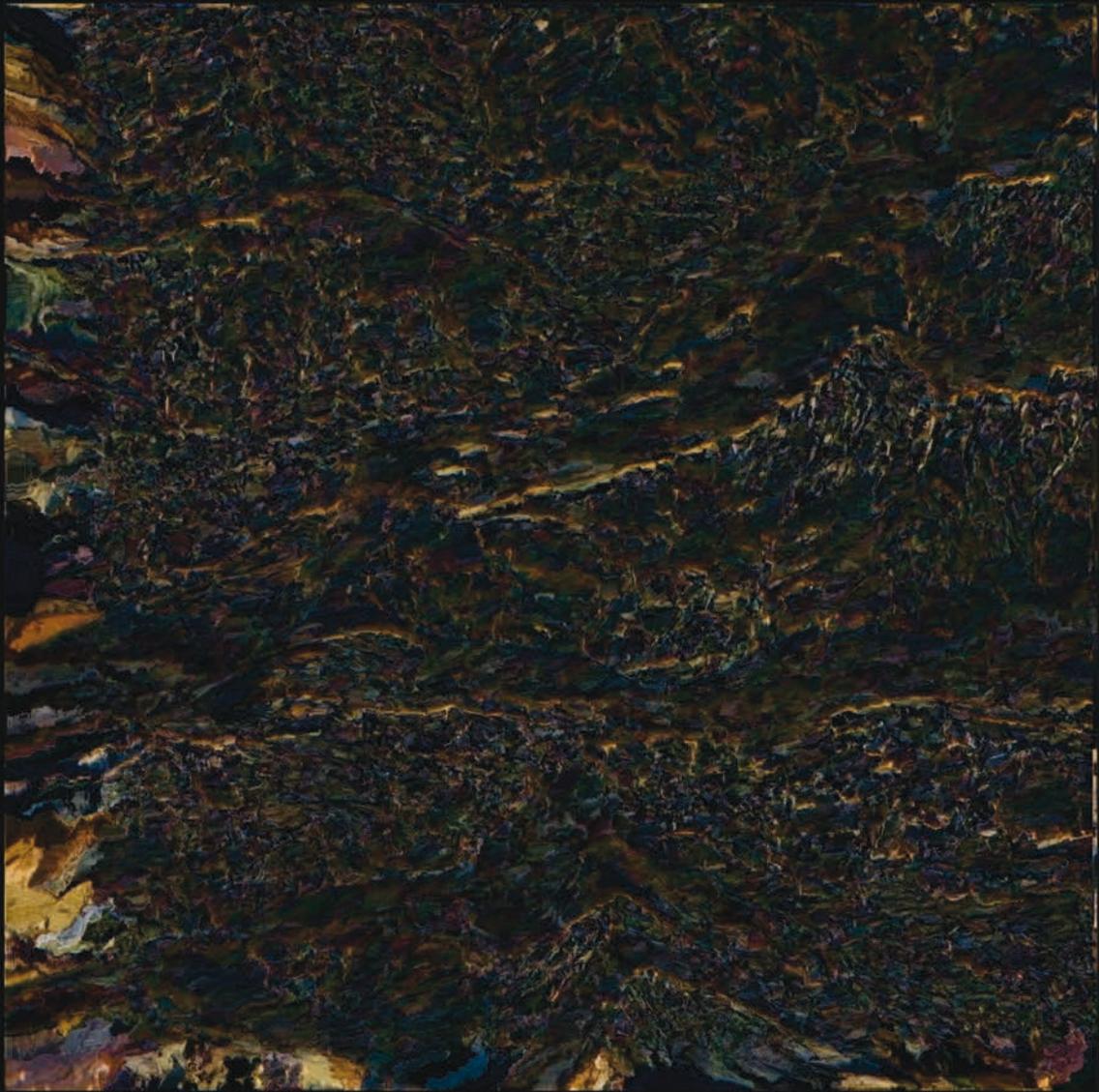
Figure majeure de la scène artistique numérique et de l'avant-garde cinématographique française depuis la fin

des années 90, Jacques Perconte se définit comme un artiste visuel.

Son travail concentré sur le paysage, déclinant film linéaire pour le cinéma et film génératif pour l'exposition, performance audiovisuelle, photographie et installation, consiste à ressaisir la nature, notamment dans le rapport culturel et technique que nous construisons avec elle.

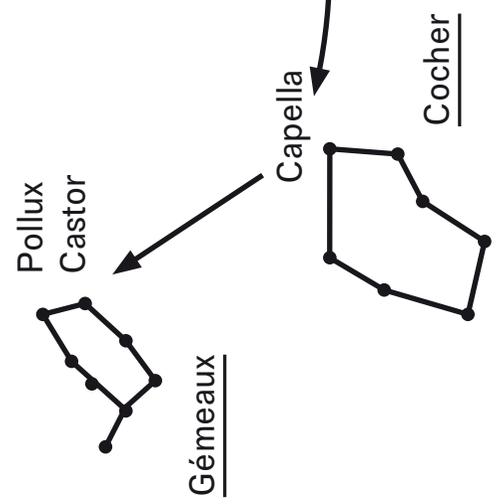
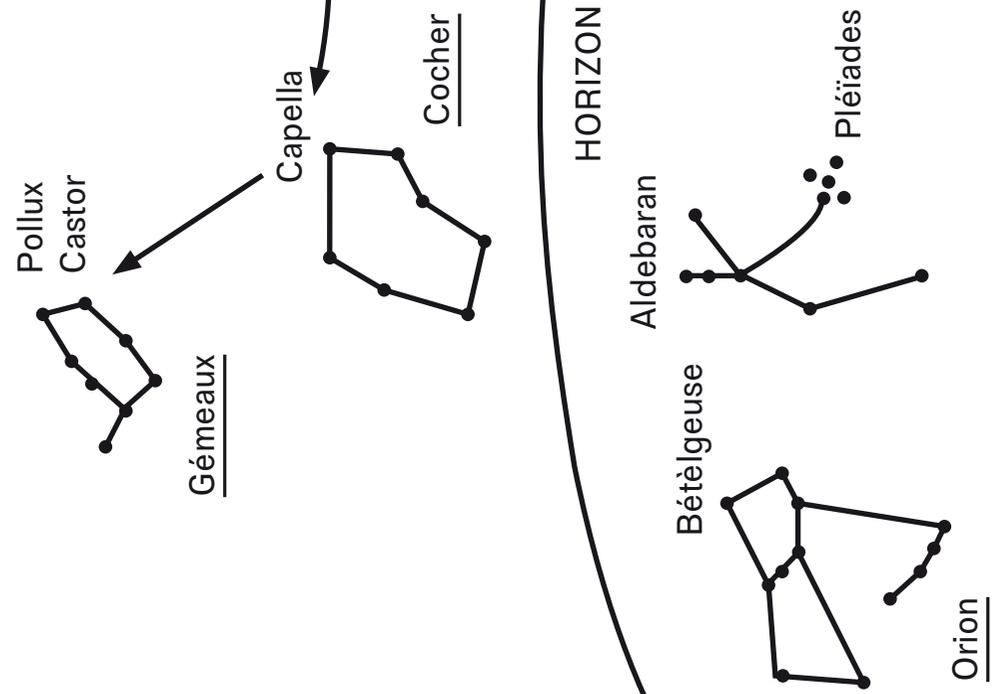
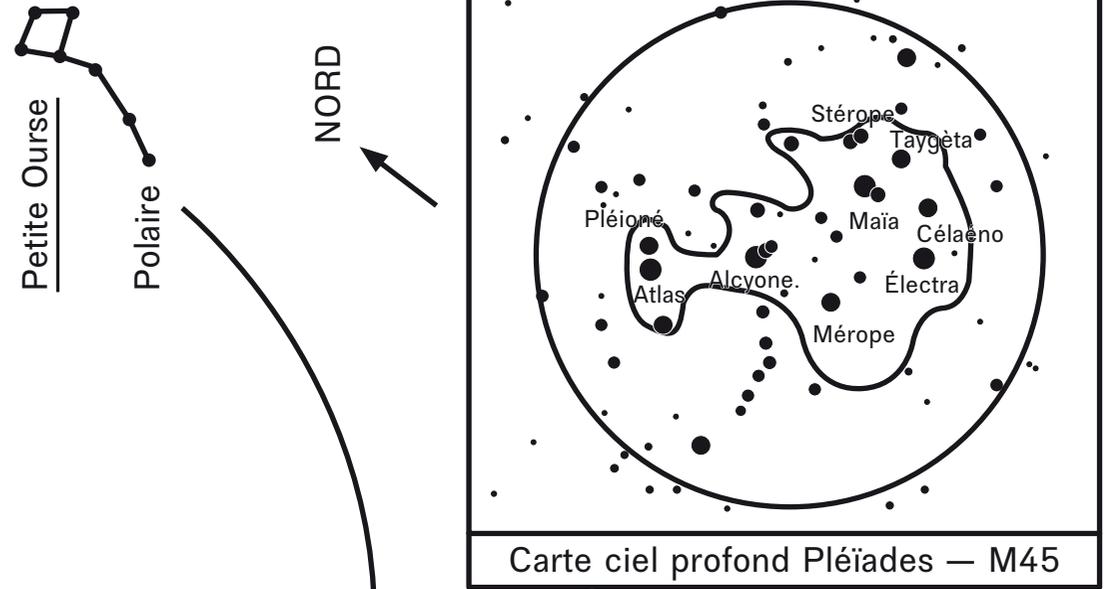


Exposition à retrouver toute la durée du festival  
au Musée Faure — 10 bld des Côtes, 73100 Aix-les-Bains —  
ouverture du mercredi au dimanche.

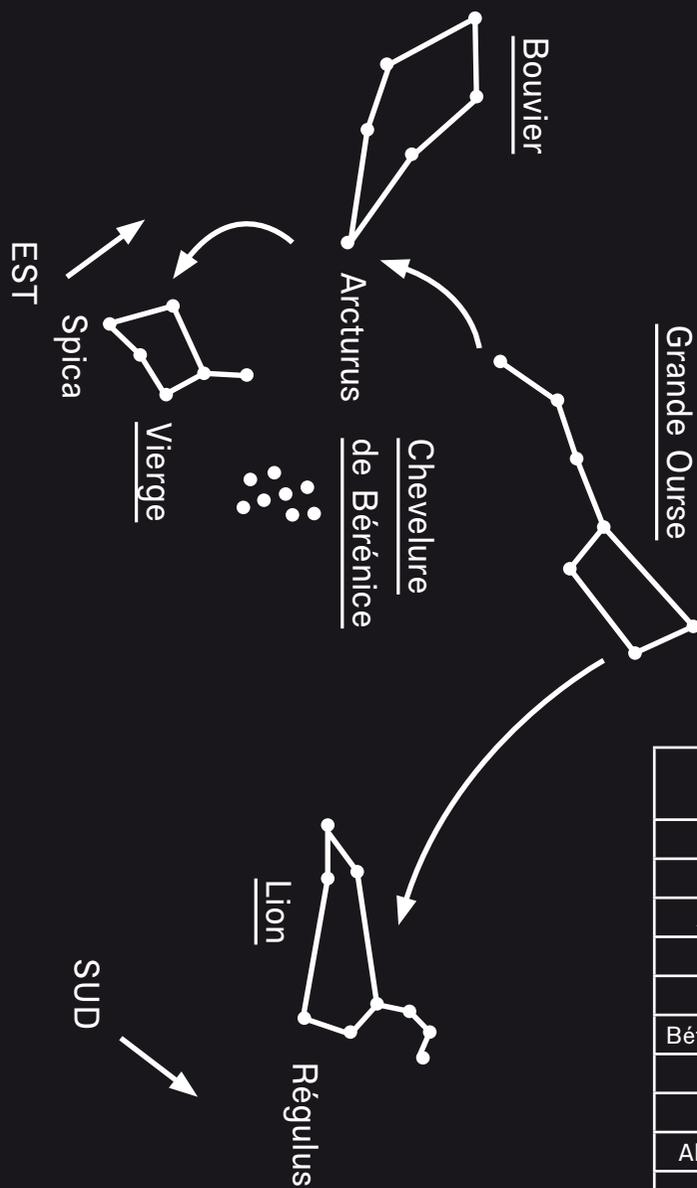




Ciel de printemps au-dessus du lac du Bourget  
– vue de la croix du Nivolet



## Ciel de printemps au-dessus de la croix du Nivolet



Étoiles les plus brillantes dans notre hémisphère

Étoile	Magnitude* apparente	Distance en AL
Soleil	-26,7	0,000016
Sirius	-1,47	8,6
Arcturus	-0,72	310
Véga	0	25
Rigel	+0,12	630
Bételgeuse	+0,5 (var.)	430
Capella	+0,71	42
Altaïr	+0,77	16
Aldébaran	+0,85 (var.)	65
Pollux	+1,15	34

\*Magnitude: échelle logarithmique inverse mesurant l'irradiance des objets célestes; plus un objet est brillant, plus sa magnitude est négative, et elle augmente d'une unité lorsque l'irradiance est divisée par environ 2,5.

Printemps — n.m., première époque où lever le regard, seul encore, bientôt nombreux, devant le paysage tendu par l'hiver, cet horizon des mots découvert par la poésie, ces fleurs averties du langage.

N'aura eu lieu  
que le lieu.

Mallarmé

### Ciel de printemps

Pour connaître ce que sera le ciel plus tard dans l'année, on peut laisser la nuit s'écouler: toutes les deux heures, le ciel tourne et se découvre d'un mois.

En avril, à minuit, nous voyons ce que sera le ciel de mai à 22h. Autour de l'étoile polaire, le ciel tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

Les constellations d'hiver disparaissent petit à petit sous l'horizon, à l'ouest:

Orion, le Taureau et Aldébaran, et les Pléiades. On voit encore au-dessus de la montagne la brillante Capella, Castor et Pollux des Gémeaux encore plus haut.

À l'Est se lève haut dans le ciel le triangle du printemps que forment les étoiles Régulus, dans le Lion, Arcturus, la deuxième étoile la plus brillante dans notre hémisphère, dans le Bouvier, et Spica, dans la constellation de la Vierge.



«Vue du lac Léman» de Gustave Courbet, 1876

1 Les rêveries d'un promeneur solitaire, 5<sup>e</sup> promenade, Rousseau, 1776-1778

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière & rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé, ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée & sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, & que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre & relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie; mais d'un bonheur suffisant, parfait & plein, qui ne laisse dans l'âme

aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'Isle de St. Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier.

2 Le spectateur émancipé, Jacques Rancière, 2008

Pendant la révolution française de 1848, un journal révolutionnaire ouvrier, Le Tocsin des Travailleurs, publie un texte apparemment «apolitique», la description de la journée de travail d'un ouvrier menuisier, occupé à parquer une pièce pour le compte de son patron et du propriétaire du lieu. Or ce qui est au cœur de cette description, c'est une disjonction entre l'activité des bras et celle du regard qui soustrait le menuisier à cette double dépendance.

«Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquète, il en aime l'ordonnance; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines.»

Ce regard qui se sépare des bras et fend l'espace d'une libre inactivité définit bien un dissensus, le heurt de deux régimes de sensorialité. Ce heurt marque un bouleversement de l'économie «policrière» des compétences. S'emparer de la perspective, c'est déjà définir sa présence dans un espace autre que celui du «travail qui n'attend pas». C'est rompre le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard. C'est enfin s'approprier ce regard perspectif traditionnellement associé au pouvoir de ceux vers qui convergent les lignes des jardins à la française et celles de l'édifice social. Cette appropriation esthétique ne s'identifie pas à l'illusion dont parlent les sociologues comme Bourdieu. Elle définit la constitution d'un autre corps qui n'est plus «adapté» au partage policier des places, des fonctions et des compétences sociales.

3 Pour décrire les fleurs d'amandier,  
Comme des fleurs d'amandier ou plus loin, Recueil,  
Mahmoud Darwich, 2007  
Traduction de l'arabe par Elias Sanbar

Pour décrire les fleurs d'amandier, l'encyclopédie  
des fleurs et le dictionnaire  
ne me sont d'aucune aide...

Les mots m'emporteront  
vers les ficelles de la rhétorique  
et la rhétorique blesse le sens  
puis flatte sa blessure,  
comme le mâle dictant à la femelle ses sentiments.

Comment les fleurs d'amandier  
resplendiraient-elles

dans ma langue, moi l'écho ?

Transparentes comme un rire aquatique,  
elles perlent de la pudeur de la rosée  
sur les branches...

Légères, telle une phrase blanche mélodieuse...

Fragiles, telle une pensée fugace  
ouverte sur nos doigts

et que nous consignons pour rien...

Denses, tel un vers

que les lettres ne peuvent transcrire.

Pour décrire les fleurs d'amandier,  
j'ai besoin de visites

à l'inconscient qui me guident aux noms  
d'un sentiment suspendu aux arbres.

Comment s'appellent-elles ?

Quel est le nom de cette chose

dans la poésie du rien ?

Pour ressentir la légèreté des mots,

j'ai besoin de traverser la pesanteur des mots  
lorsqu'ils deviennent ombre murmurante,

que je deviens eux et que, transparents blancs,  
ils deviennent moi.

Ni patrie ni exil que les mots,  
mais passion du blanc

pour la description des fleurs d'amandier.

Ni neige ni coton. Qui sont-elles donc  
dans leur dédain des choses et des noms ?

Si quelqu'un parvenait

à une brève description des fleurs d'amandier,

la brume se rétracterait des collines

et un peuple dirait à l'unisson :

Les voici,

les paroles de notre hymne national!

لوصف زهر اللوز

محمود درويش

لوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار تسعفني، ولا القاموس يسعفني...

سيخطفني الكلام إلى أحابيل البلاغة

والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه، كمذكر يملئني على الأنتى مشاعرها

فكيف يشع زهر اللوز في لغتي أنا

وأنا الصدى؟

وهو الشفيف كضحكة مانية نبتت على الأغصان من خفر الندى...

وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية... وهو الضعيف كلمح خاطرة تطل على أصابعنا

ونكتبها سدى

وهو الكثيف كبيت شعر لا يدون بالحروف

لوصف زهر اللوز تلمزني زيارات إلى

اللاوعي ترشدني إلى أسماء عاطفة

معلقة على الأشجار. ما اسمه؟

ما اسم هذا الشيء في شعرية اللاشيء؟

يلزمني اختراق الجاذبية والكلام،

لكي أحس بخفة الكلمات حين تصير

طيفا هامسا فأكونها وتكونني

شفافة بيضاء

لا وطن ولا منفى هي الكلمات،

بل ولع البياض بوصف زهر اللوز

لا تلج ولا قطن فما هو في

تعالیه على الأشياء والأسماء

لو نجح المؤلف في كتابة مقطع في وصف زهر اللوز، لاحتصر الضباب

عن التلال، وقال شعب كامل: هذا هو

هذا كلام نشيدنا الوطني!

Barbara	Chansons
Schumman	Scènes d'enfants
	Kinderszenen

1959	Chapeau Bas	
I.	Gens et pays d'autrefois	Vom fremden Ländern und Menschen
1967	Parce que je t'aime	
II.	Curieuse histoire	Kuriose Geschichte
III.	Colin-maillard	Hasche-Mann
1981	Drout	
IV.	L'enfant suppliant	Bittendes Kind
1964	Une petite cantate	
V.	Bonheur parfait	Glückes genug
VI.	Un événement important	Wichtige Begebenheit
1964	Septembre	
VII.	Rêverie	Traumerei
1987	Dis, quand reviendras-tu ?	
VIII.	Au coin du feu	Am Kamin
IX.	Cavalier sur le cheval de bois	Ritter vom Steckenpferd
1986	L'Île aux Mimosas	
X.	Presque trop sérieusement	Fast zu ernst
XI.	Croquemitaine	Fürchtenmachen
1970	Madame	
1964	Le Bel Âge	
XII.	L'enfant s'endort	Kind im Einschlummern
1964	Toi	
XIII.	Le poète parle	Der Dichter Spricht

## Non au prisme biographique

Rien ne sépare plus Franz Schumann et Barbara que leurs vies, leur sexe, l'époque et le pays où ils ont vécu. Pour bon nombre d'observateurs, l'idée même de les réunir paraîtrait comme un anachronisme esthétique sauf au regard de leurs histoires personnelles torturées.

Pour autant, affirmons que c'est nous qui avons raison. —————

—————> Classiquement, on présentera l'œuvre de Schumann en parlant de sa vie, de sa passion tourmentée avec Clara, de ses internements, de son long et lent déclin dans la maladie. À Barbara, dame en noir, ses sempiternelles idées noires, ses insomnies, et ses histoires d'amour et d'hommes on ne peut plus compliquées... comme si forcément la vie rejaillissait dans l'œuvre. Mais n'est-ce pas plutôt l'inverse et l'œuvre qui jaillit dans la vie ? —————> Car

postuler un rapport aussi simple entre œuvre et vie tient de l'absurde. Imaginer que chaque chanson de Barbara correspondrait à une étape ou à un événement irait contre l'analyse que ce sont tout au long de sa vie les mêmes thèmes, les mêmes images qui reviennent sans cesse, mais déclinées, rejouées, remises en tension devant nous. Chez Schumann, chaque trait brillant ne vient pas de quelques heures heureuses, mais d'une pulsion joyeuse retravaillée...

Nous ne sommes pas si changeants. —————> Les œuvres ont leur vie propre : telle chanson de Barbara écrite en 5 minutes ou bien au contraire en 3 années, tel morceau commandé soudainement à Schumann... le temps de l'œuvre n'est certainement pas le temps de la vie. On doit plutôt se demander ce que chaque chanson, chaque morceau a produit dans leurs vies, et partant, dans les nôtres.

—————> On n'a pas ce soir-là cherché à représenter une rencontre qui n'a jamais eu lieu et d'abord on ne connaît personnellement ni l'un ni l'autre. On se place là, au seuil d'une intuition qui rapproche deux œuvres et non deux vies. Nous voulons faire aujourd'hui l'expérience d'une émotion pure et non baigner dans le roman mièvre et recomposé du magazine historique. ←

Qui étaient Schumann et Barbara ? Rien ne nous le dira vraiment. Mais, à les écouter, demandons-nous plutôt qui nous sommes ?

Est-ce la main de Dieu, est-ce la main de Diable  
qui a tissé le ciel de ce beau matin-là,  
lui plantant dans le cœur un morceau de soleil  
qui se brise sur l'eau en mille éclats vermeils?

Quel joli temps pour jouer ses vingt ans...

Devant toi j'étais vraiment nue  
Le jour où tu m'as dévêtue.

J'ai cueilli du bout des dents la fleur de sa bouche.



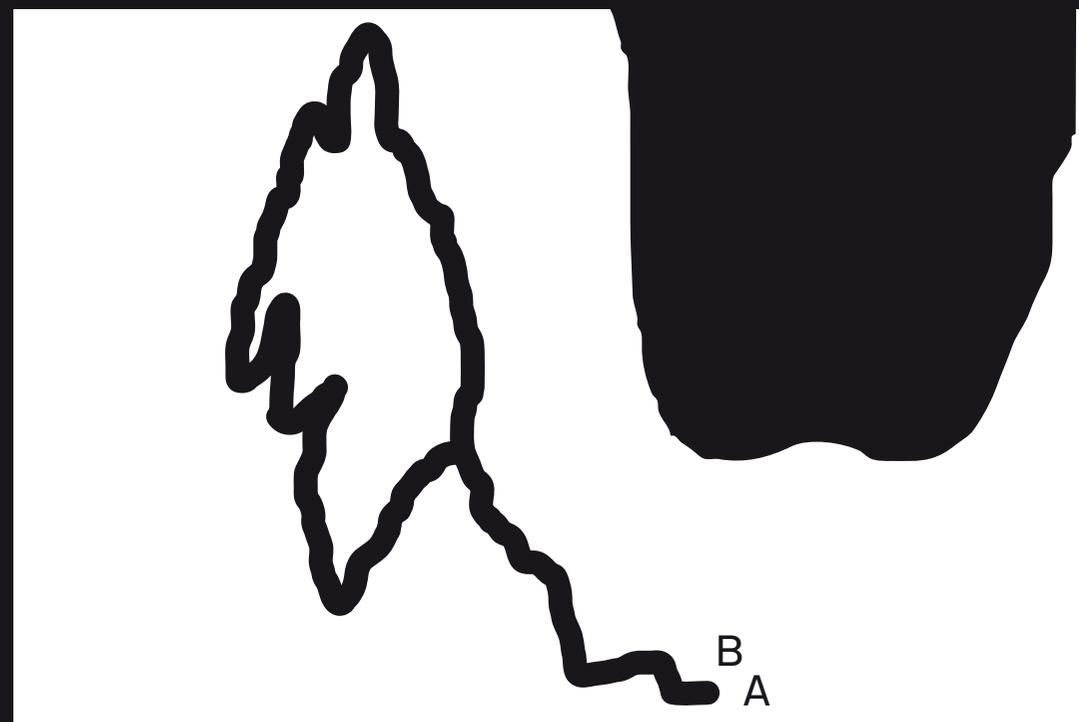
Quand sous le poids des ans  
Nous courberions le dos  
Ce serait pour mieux boire  
Ensemble à la même eau...

Toi, je le sais, tu pourrais même  
M'enseigner sous la pluie même.

Je n'ai pas la vertu des femmes de marin

Ton image me hante, je te parle tout bas  
Et j'ai le mal d'amour, et j'ai le mal de toi»

Sur la fumée des cigarettes,  
L'amour s'en va, mon cœur s'arrête.



Boucle de Pierre Nioule

Difficulté: moyenne — durée: 4h05 — parcours: 9,7 km — altitude maximum: 770m

Se diriger vers la place de la mairie, puis prendre la route du Relais. En arrivant au Grand Caton (four à pain) tourner à droite. 300m plus loin, emprunter à gauche le chemin des champs. Suivre le balisage jusqu'au lieu dit «le Poteau» (parking et panneau «le Mont du Chat, ses circuits balisés»). Reprendre la route goudronnée pendant 900m jusqu'au départ du parcours botanique (bancs en bois à droite). A la sortie du virage, quitter la route au niveau d'une balise en prenant le sentier sur votre droite. Celui-ci va progressivement monter en lacets jusqu'au poteau des «Côtes». Laisser sur votre gauche le sentier remontant vers le parking des Côtes et la Dent du Chat et continuer le chemin de droite qui repart à flanc de pente; suivre le sentier qui alterne plats

et petites descentes. Arrivé à «Pierre Nioule», un aller-retour est possible jusqu'à un point de vue sur le lac du Bourget (100m). De retour au poteau, continuez la descente en suivant les directions du couloir des Chênaies et de Bourdeau. Au bout d'un moment, vous rejoignez une piste; prendre bien sur la gauche en suivant l'indication de la balise; quelques mètres après, vous retrouvez une nouvelle balise vous indiquant de quitter la piste en prenant un sentier sur votre droite. La descente se poursuit. Rejoindre une nouvelle piste au lieu dit «Couloir des Chênaies». Emprunter la piste qui part sur votre droite, en direction du «Petit Caton» et du «hameau de Bredy» Rattraper la route D42 et dirigez-vous tout droit vers le Bourget.

# Playlist de Aurélien Hamm

1

- 01 — Talk Talk → April 5th
- 02 — Sade → Cherish the Day
- 03 — John Coltrane & Duke Ellington  
→ In A Sentimental Mood
- 04 — Gaussian Curve → The Distance
- 05 — Aphex Twin → Avril 14th
- 06 — Faure → Requiem Op 48 →  
1 Introit et Kyrie
- 07 — Chopin → Piano Concerto N1 E  
Minor Op 11 → 2 Romance
- 09 — Dvorak → Symphonie du Nouveau  
Monde Op 95 B178 → I Adagio
- 10 — Satie → Gnossienne N1
- 11 — Scriabin → 2 pieces Op 57 N2  
Caresse Dansée

1. Playlist Aurélien: [labrechefestival.com/atlas](http://labrechefestival.com/atlas)

# Paysage et solitude

—

Damien Delorme

Solo

Silence

Happé dans le panorama, bercé par sa respiration, silencieux, il contemple. La ligne d'horizon, l'espace se déployant si vaste, les variations de la lumière soulignant les reliefs, les miroitements de l'eau, les fantaisies du vent, tout appelle l'attention émerveillée. Par un curieux jeu de miroir, la place centrale prise par autre chose que l'ego permet en retour d'apercevoir ce moi inquiet, celui qui d'habitude s'affaire mais ne se laisse guère observer. Ce pourquoi, parfois, sur un sommet, les bavardages se taisent et offrent l'espace pour écouter, en soi, les paysages intérieurs.

Face à face

La solitude, vulnérabilité sans filet ou simple parenthèse dans la socialisation de nos existences mondaines, rend sensible à la beauté mais aussi à la puissance de la nature. Le paysage fait face et révèle alors, direct, impitoyable, nos limites, nos ressources, nos faiblesses. Il suffit de passer une nuit dehors seul dans la forêt pour tout découvrir. « Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer » (Pascal, Pensées). C'est l'un des sens de la vie qui est alors touché : sa force créatrice et destructrice qui produit tant de diversité si finement agencée. Sous les mémoires des interactions des humains avec leur territoire, le paysage bruit, sans cesse, de la force spontanée du désordre cosmique.

Parcourir un paysage seul, c'est chercher dans l'engagement, la rencontre. John Muir, l'un des pères du conservationisme américain, explorait, seul, les Sierras californiennes, par tous les temps et toutes les saisons pour observer, écouter, goûter les variations du paysage et de ses habitants. « Only by going alone in silence, without baggage, can one truly get into the heart of the wilderness ». C'est seulement en allant seul en silence, sans bagages, que l'on peut vraiment entrer dans le cœur de la wilderness, cette nature sauvage recelant les promesses d'épreuve de soi et d'expériences mystiques. L'engagement solo peut s'avérer mortel. C'est parfois le prix de l'intensification de la vie. Mais s'il reste viable, alors des compagnons multiples pourront fleurir dans l'interaction privilégiée avec les éléments, les rythmes et les sujets cohabitants de ces territoires de vie. On peut alors aller seul (alone) sans être le moins du monde esseulé (lonely). La solitude dans la nature fait résonner la communauté des vivants.

Solitude

Condition de la contemplation comme silence, rencontre avec les puissances de la nature comme vulnérabilité (jusqu'à la limite mortelle du vivant), catalyseur de relations avec les êtres, de la nature comme disponibilité.

Paysage

Miroir intérieur, communauté de vie tendue entre création et destruction, source de potentialités imprévisibles, magnifiquement spontanées.

# FAUST

Archéologie

Faust a existé. Ou du moins un homonyme qui enseignait la magie noire en Europe de l'Est au temps de Luther. Alchimiste, il effrayait ses étudiants en utilisant des procédés douteux (lampe magique, sévices physiques); il est probablement mort en 1538 lors d'une expérience chimique qui aurait mal tourné. Personnage sombre et mal connu, il a pourtant inspiré de nombreux écrits. Dans la re-configuration que Goethe fait de la légende, l'alchimiste devient ce héros romantique rêvant de posséder la clef des grandes questions métaphysiques. C'est dans le cadre de cette quête et plongé dans le plus profond désespoir que Faust accepte un pacte avec le diable. En échange de l'accomplissement de tous ses désirs, il offrira son âme au démon.

L'histoire

Désespéré et suicidaire, Faust est sauvé par Méphistophélès qui lui promet la satisfaction absolue en échange de son âme. La première expérience — une fête de taverne — proposée par Méphistophélès déplaît au savant. Le démon change de stratagème: Faust rêve de Marguerite et Méphisto organise une rencontre. Faust et Marguerite tombent amoureux. Pour se voir les deux amants sont contraints d'administrer un somnifère à la mère de la jeune femme. Leur rencontre est découverte et par malheur la mère de Marguerite meurt dans son sommeil du fait du poison. Marguerite est emprisonnée, elle attend impatiemment le retour de l'amant puis meurt à son tour. Elle est sauvée par les anges. De son côté, Faust, sous l'emprise du démon, est contraint à la fuite et finit englouti par les enfers. Dans la deuxième partie, imaginée par Goethe, Faust est finalement sauvé par les prières de Marguerite. L'éternel féminin nous élève toujours, conclut Goethe.

L'opéra de Berlioz

Est une œuvre multiforme. Représente peu de scènes théâtrales. Mais surtout des monologues, sortes de poèmes mis en musique. Comporte de nombreuses scènes féériques célébrant la nature.

L'adaptation

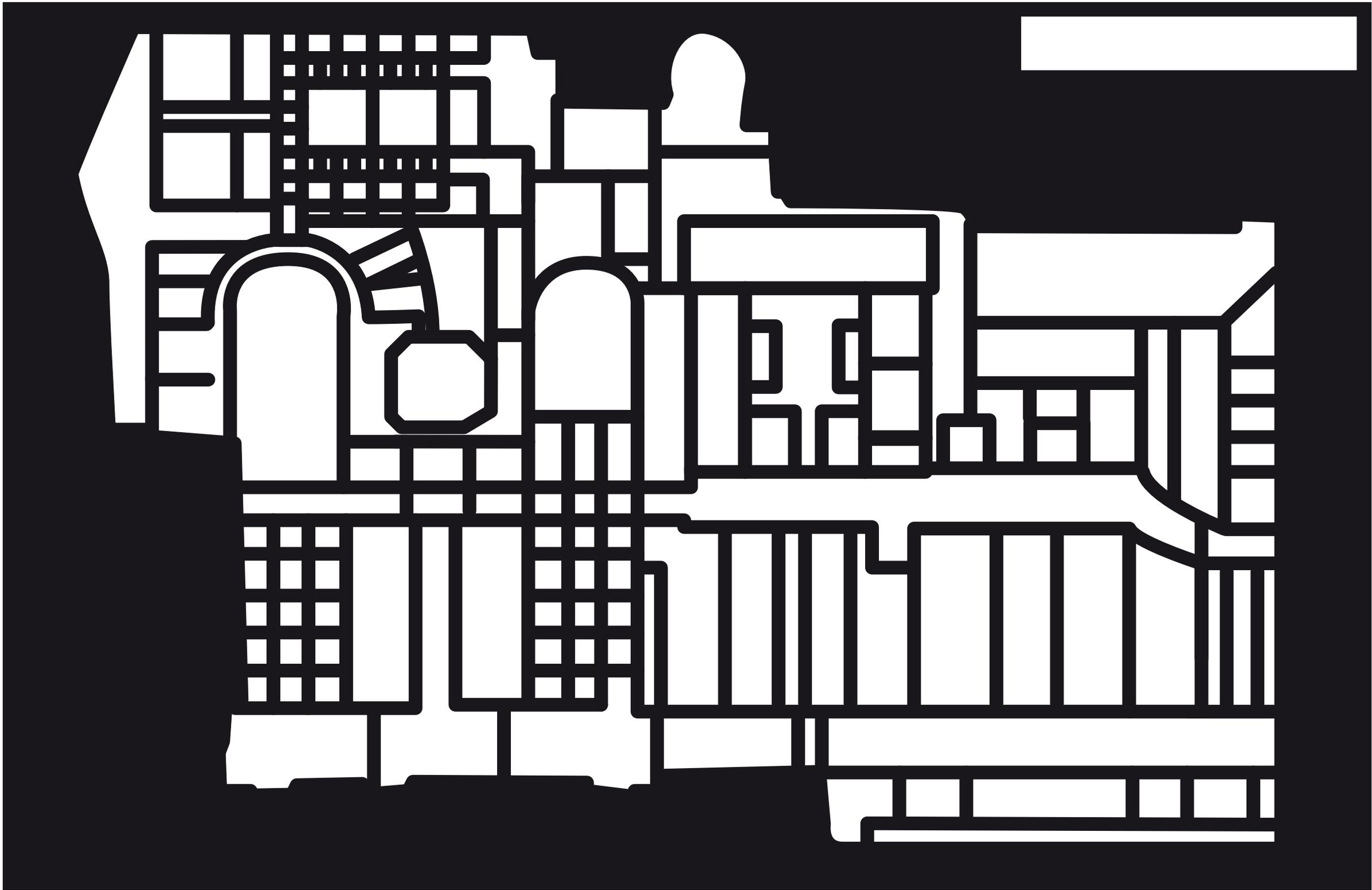
L'œuvre de Jacques Perconte et Othman Louati est comme un souvenir de l'opéra de Berlioz; raccourcie, l'œuvre est aussi remaniée, certaines scènes également interverties. Les personnages principaux y tracent des lignes simples car la conversion alchimique au cœur du récit est prise en charge par la vidéo et ses mouvements. La Nature et les images qui obsèdent notre Faust finiront par l'engloutir aussi dans une illusion de puissance. Marguerite finit seule, fidèle et pure.

2. Masque de guerre, métal, Mongolie ou Tibet, 12<sup>ème</sup>, 14<sup>ème</sup> siècle



2





- 01 — Svefn-g-englar ← Beautiful boy, 2008  
→ guitare à l'archet stratosphérique
- 02 — Kate Bush ← Babooshka, Never for ever, 1980  
→ chanson mythique, clip so 80 à (re)voir!
- 03 — Radiohead ← Everything in its right place,  
Kid A, 2000 → complètement hypnotisant
- 04 — Camille ← Pâle septembre, Le fil, 2005  
→ une de mes madeleines...
- 05 — Pega ← Butter, Ficus Focus, 2019 →  
Dino post punk des souterrains bruxellois
- 06 — Pete Doherty ← New loves grows on trees, Grace/  
Wasteland, 2009 → poétique et un peu triste
- 07 — Denize ← Entre les roses, Aube, 2019 →  
douces mélodies et arrangements électro  
mélangés avec grâce
- 08 — Bjork ← Lion song, Vulnicura, 2015 → arrange-  
ments cordes + électro à la fois fins et puissants
- 09 — Brigitte Fontaine et Philippe Katerine ← Partir  
ou rester, Prohibition, 2010 → manifestons  
contre les lustucrus!
- 10 — Brigitte Fontaine et Jacques Higelin ←  
Duel, L'un n'empêche pas l'autre, 2011 →  
merveilleux voyage entre poésie et folie



Boucle de Chanaz-Pomey

Difficulté : facile — durée : 3h25 — parcours : 8,08km — altitude maximum : 460m

Stationner route du Canal vers la Poste. Prendre vers le Sud la route longeant la Poste, tourner à gauche dans la montée du Fort puis rapidement à droite Rue du Moulin. Dans le virage en épingle, quitter la route pour prendre le sentier en face. Retrouver la route, poursuivre à gauche et atteindre le carrefour avec la route des Petites Vignes. La prendre à gauche et entrer dans Praille. Couper la D210 et poursuivre en face dans le lotissement du Puy. Emprunter le sentier en herbe à gauche, balisé jusqu'à Pierre Noire. Quitter provisoirement l'itinéraire pour se rendre à droite vers la croix de Pierre Noire et admirer le panorama. Revenir sur ses pas et continuer l'itinéraire à droite en direction du Couloir. À la première intersection, partir dans le chemin à gauche. Dans une courbe à droite, abandonner le chemin pour continuer sur un sentier direction Nord-Est. Passer par-dessus un muret de pierre et obliquer légèrement vers le gauche. Ce sentier

conduit sur le Chemin de Pomey. Prendre le Chemin de Pomey à droite et continuer jusqu'à Sindon. Au croisement, suivre la route à droite et garder la droite aux trois intersections suivantes. Après avoir contourné le Marais de Bange, emprunter sur la droite les raccourcis coupant les virages de la route. Au croisement avec la D210, aller tout droit, traverser le Bouchet, retrouver le balisage Blanc et Rouge des GR9 et 65 (chemin de Saint-Jacques de Compostelle). Poursuivre sur la droite pour revenir au carrefour de la route des Petites Vignes. Avant Praille, virer à gauche dans un chemin passant près de la station d'épuration. Traverser en prenant à gauche la Rue du Colombier. Monter les escaliers à droite pour déboucher sur la route des Chênes, virer à gauche. Enchaîner ensuite un virage à droite, un autre à gauche et un dernier à droite pour aboutir à la Montée du Fort. La prendre à droite et rejoindre le parking.

# Musique et musée dissonent-ils ?

—  
Dounia Acherar

La musique a-t-elle sa place dans un musée ?  
Si l'affirmative sonne comme une évidence :  
comment alors donner à voir la musique ?

De façon générale, la musique est considérée comme un art qui s'inscrit dans le temps de l'œuvre performée ; temps dans et pendant lequel l'ouïe de l'auditeur est sollicitée par une succession de

4 « formes sonores en mouvement » — pour reprendre la formule du critique Eduard Hanslick. Toutefois, bien plus qu'un art dans le temps, la musique est aussi un art du temps. La structure musicale de l'œuvre, véritable organisation de formes souvent normées, organise le temps de l'écoute. Ce souci d'organisation du temps est déjà présent au XII<sup>e</sup> siècle, dans l'œuvre laissée par le premier compositeur de l'histoire de la musique dont le nom est parvenu jusqu'à nous : Pérotin. Guidé par le dessein de créer un ouvrage d'architecture musicale, Pérotin met en œuvre des procédés musicaux qui témoignent de ses recherches de structures musicales. Le *Viderunt omnes*, par exemple, fait usage de thèmes et canons qui, en plus de faire appel à la mémoire de l'auditeur, structurent l'œuvre et le temps



4. Musique, Henri-Michel-Antoine Chapu, Terracotta, France, 1869
5. Mur "partition de musique", Iannis Xenakis, mathématicien-musicien et collaborateur de Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie de la Tourette, Evieux, 1959

musical. Deux conceptions du temps vont alors de pair dans l'œuvre du pieux compositeur : la musique associe et entremêle alors un temps lisse, symbole d'éternité, à un temps strié, davantage ancré dans son temps, mesuré, marchand et profane.

La comparaison entre musique et architecture a souvent été évoquée par les compositeurs, de Pérotin à Xenakis. Quand le contemporain de l'élévation de voûtes et arcs-boutants dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris créait la polyphonie, véritable architecture musicale de l'esprit, huit siècles plus tard, Xenakis, compositeur grec — au surplus architecte et assistant

de Le Corbusier — tentera de révéler dans ses œuvres la relation directe et intime entre la musique et l'architecture. Néanmoins, si tant est que la structure musicale soit à l'image de la construction architecturale, l'œuvre musicale demeure toutefois une architecture dynamique qui se déploie dans le temps et joue du temps.

Compte tenu de ces éléments, sous quels accords le dynamisme temporel inhérent au projet musical pourrait consonner avec la structure figée du musée ? L'image du musée

comme lieu pérenne et Panthéon artistique trouve ses origines dans l'étymologie grecque du terme « *museion* », qui signifie « temple des Muses ». Ces neuf filles de Zeus et Mnémosyne ont été consacrées par Platon médiatrices entre les dieux et le sujet créateur. Ainsi, le musée se place étymologiquement sous une égide sacrée. Les musées offrent aux œuvres une protection spéciale *via* la conservation et les maintiennent, temporairement ou définitivement, hors des circuits économiques. La sanctuarisation de l'institution muséale n'est pas sans susciter des débats et a enfiévré l'encre de plumes tant adversaires que complices. Ainsi, la corrélation entre musée et mort est souvent présente dans les écrits, tantôt pour souligner en creux l'éternité des œuvres exposées — « L'art est la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort ; le musée est le seul lieu du monde qui échappe à la mort », écrivait André Malraux

— tantôt pour déplorer les visées de l'institution, à l'instar d'Alphonse de Lamartine — « Je suis las des musées, cimetières des arts ». L'institution muséale ne serait-elle qu'une structure figée qui offre un repos éternel aux œuvres conservées ? L'idée du repos éternel des œuvres protégées dans l'enceinte du musée mériterait d'être nuancée. En effet, malgré une certaine pérennité atemporelle des œuvres exposées, par son regard, son attention, sa posture contemplative et réflexive, le visiteur suscite et ravive le pouvoir de mise en question de l'œuvre. L'interaction entre l'observateur et l'œuvre efface donc le caractère figé de l'objet exposé. L'institution muséale, si sanctuarisée soit-elle, engendre un espace réflexif à l'occasion de la communion entre l'observateur et l'œuvre observée : le musée est ainsi un lieu de médiation entre l'œuvre et ses publics. La réception des œuvres s'inscrit donc dans un temps aux multiples dimensions, à la fois temps de la contemplation et temps de la réflexion.

Dès lors, doit-on considérer que la difficile corrélation liminaire entre musée et musique, due à une impossibilité présumée de l'institution muséale — figée — d'abriter et conserver la musique — art du temps — se trouve donc dépassée quand l'institution rend possible l'ouverture d'un espace de contingence entre l'observateur et l'œuvre observée ? La visée première d'un musée de musique serait-elle alors de parvenir à présenter l'objet musical sans en altérer sa résonance ? Montrer la musique, sans la figer ni dans une vitrine ni dans une acception, voilà l'audacieuse ambition d'un musée de musique, qui, d'une certaine manière, renoue avec une aspiration évoquée par Igor Stravinsky en 1945 dans sa *Poétique musicale* : « J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir. ».



## La quatuor à cordes et les 3 Viennois

Le quatuor à cordes (deux violons, un alto, un violoncelle) est devenu, depuis son apparition sous la plume de Haydn et Boccherini, un continent à part entière dans le répertoire de musique de chambre.

Nous partageons notre petit guide et nos quelques notes pour se repérer dans les grands cycles fondateurs de ce genre chez les trois compositeurs viennois Haydn, Mozart et Beethoven. Véritable terreau pour explorer le plus loin possible les subtilités et les raffinements du style classique, leur production a constitué sur plusieurs siècles un symbole immense et fondateur pour les compositeurs; lorsque Debussy indique «opus 10» à son quatuor, alors qu'aucune autre de ses œuvres n'était répertoriée de cette manière, en une référence au mythique opus 10 de Mozart «dédié à Haydn». Ou encore avec Luigi Nono, chez qui on ne trouve qu'une seule œuvre écrite pour une formation instrumentale classique, ses «Fragmente-Stille an Diotima», créés en 1980.

### VIENNOIS 1

### HAYDN (1732-1809)

Les premiers opus (avant 1760)	<u>op. 1</u> , <u>op. 2</u> «à Fünberg».
Première maturité (1769-1781) op. 9 (1769):	les recueils construits comme un tout, en quatre mouvements, et dans des tonalités différentes dont une mineure— <u>op. 17</u> (1772)— <u>op. 20</u> (1772) «Quatuor du soleil»: élaboration thématique plus importante, plusieurs fugues— <u>op. 33</u> (1781) «Quatuors russes», «Jungfernquartetten», «Gli scherzi»: plus courts, inspiration populaire, manifeste classique
Grande maturité (1787-1793)	<u>op. 42</u> (1787)— <u>op. 50</u> (1787) «Quatuors dédiés au roi Frédéric-Guillaume de Prusse», remarquable d'équilibre entre savant et populaire— <u>op. 51</u> (1785) «Les Sept Paroles du Christ», adaptation pour quatuor de l'œuvre pour orchestre, qui deviendra également un «oratorio», avec paroles sur les lignes instrumentales— <u>op. 54</u> (1788) «quatuors Tost»— <u>op. 55</u> (1788)— <u>op. 64</u> (1790)— <u>op. 71</u> (1793) «Quatuor Apponyi»— <u>op. 74</u> (1793)
Derniers quatuors (1797-1803)	<u>op. 76</u> (1797-99), importants, magistraux, et contemporains de l' <u>opus 18</u> de Beethoven. Dimension théâtrale très forte dans les finals mineurs des <u>n. 1</u> et <u>n. 3</u> , dans les mouvements lents somptueux, dans les accélérations de tempo du final du <u>n. 4</u> , et des premiers mouvements des <u>n. 5</u> et <u>n. 6</u> , développé avec une ampleur sans précédent.— <u>op. 77</u> (1799)— <u>op. 103</u> (1802-03): «Hin ist alle meine Kraft». Haydn fit graver à la fin de sa vie sur ses cartes de visite ce vers extrait du lied Der Greis (le Vieillard) qu'il mit en musique quelques années plus tôt. «Toute ma force est partie! Je suis vieux et faible».

### VIENNOIS 2

### MOZART (1756-1791)

	<u>n. 1</u> K. 80
Six quatuors «Milanais» (1772)	<u>n. 2 à 7</u> : chacun en trois mouvements (rapide, lent et rapide), style facile, tonalités majeures.
Six quatuors «Viennois» (1773)	<u>n. 8 à 13</u> : influencé par les «Quatuors du Soleil» de Haydn, modèle en quatre mouvements. Chaque voix prend son autonomie par le travail du contrepoint.
Six quatuors opus 10 «dédiés à Haydn» (1782-1785)	<u>n. 14 à 19</u> : influence par son ami Haydn et son <u>opus 33</u> . Mozart redécouvre la musique de Bach. Il confie dans une préface avoir eu de grandes difficultés à composer ce recueil important. Haydn dit à Léopold Mozart «votre fils est le plus grand compositeur connu de moi, en personne et en réputation». <u>n. 19</u> , surnommé «Les Dissonances» pour ses fameuses premières mesures tortueuses.
Quatuor Hoffmeister (1786)	<u>n. 20</u>
Quatuors «Prussiens» (1789-1790)	<u>n. 21 à 23</u> : Le roi étant violoncelliste amateur, Mozart soigne particulièrement l'écriture du violoncelle où il prend parfois presque un rôle de soliste. Il meurt avant d'achever sa commande.

<p>Première manière (1798-1800)</p>	<p>Influencé par Mozart et Haydn, les plus classiques des quatuors beethoveniens. <u>n. 1</u> <u>n. 2, 3, 4</u> <u>n. 5</u>: hommage explicite à Mozart dans la cinquième variation de l'Andante qui cite le quatuor <u>n. 18</u> («dédié à Haydn»). <u>n. 6</u></p>
<p>Deuxième manière (1806-1812)</p>	<p>Les fameux trois Razumovsky, écrits «pour les temps à venir». C'est le début de la surdité de Beethoven. Les formes s'élargissent, l'écriture se densifie et préfigure Schubert, Schumann et Mendelssohn. <u>n. 7</u>: «Razumovsky». «Un saule pleureur ou un acacia planté sur la tombe de mon frère». Finale en thème russe en hommage à Razumovsky. — <u>n. 8</u>: «Razymovsky». Début dramatique. Pour Czerny: une nuit étoilée. — <u>n. 9</u>: «Razymovsky». Le plus populaire à l'époque; introduction mystérieuse qui cherche à rivaliser avec «Les Dissonances» de Mozart — <u>n. 10</u>: «Les Harpes». Le nom vient de l'utilisation des «pizzicati». Fin du premier mouvement est particulièrement épique — <u>n. 11</u>: Beethoven le surnomme «Serioso», un mot inventé.</p>
<p>Troisième manière (1824-1826)</p>	<p>Une décennie. Beethoven dépasse complètement le cadre formel des précédents — <u>n. 12</u>: unité cyclique, extrêmement long, avec des procédés dramatiques impressionnants — <u>n. 13</u>: en six mouvements — <u>n. 14</u>: très spectaculaire, en sept mouvements qui se jouent sans interruption. Wagner admirait le mélancolique Adagio et les variations très développées de la section centrale — <u>n. 15</u>: «chant de reconnaissance à la divinité par un convalescent» — <u>n. 16</u>: moins original que le précédent, mais célèbre inscription de Beethoven dans le dernier mouvement «Muss es sein? Es muss sein»: «Le faut-il? Il le faut».</p>
<p>Grande fugue opus. 133 (1825)</p>	<p>Incontournable</p>

Disposer l'orchestre

fig. 2



fig. 1

Cette disposition d'école de l'orchestre trouve rarement sa place dans la réalité, les différents chefs, suivant les salles, les orchestres et les répertoires, font des aménagements importants (fig. 1). Herbert Blomstedt à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig de 1996 à 2005 plaçait les violoncelles au centre, pour recentrer les basses, et séparait les seconds violons des premiers, en les mettant à sa droite (fig. 2). Il donne en interview l'exemple du final de la «Pathétique» de Tchaïkovski (fig. 3) où le

fig. 3



fig. 4

thème principal est séparé entre les deux pupitres, ce qui n'a de sens que si la mélodie est effectivement «déchirée» dans l'espace. Il pense que c'est sous l'impulsion de Leopold Stokowski, pour faciliter la prise de son des disques avec le Philadelphia Orchestra, qu'on aurait rapproché les deux pupitres. James Levine, chef principal de l'orchestre du Metropolitan Opera dès 1976 puis de l'Orchestre symphonique de Boston a rompu avec cette habitude américaine (fig. 4). Dans la Symphonie Fantastique de Berlioz, John Eliot Gardiner respecte

fig. 5



fig. 6

la disposition originale et met les harpes au premier plan (fig. 5), et François-Xavier Roth aime «mettre, dans la musique française, la harpe au sein des cordes, car on la perçoit de manière bien plus précise, même si la taille de l'instrument peut gêner les instrumentistes situés juste derrière» (fig. 6). <- <-

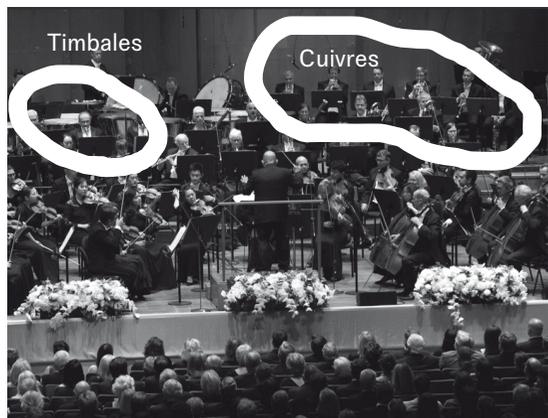


fig. 8

À Vienne, on a l'habitude de mettre les timbales sur la même rangée que les clarinettes (fig. 7), avec par ailleurs les contrebasses sur le dernier rang, alors qu'au Philharmonique de New York, les timbales sont placées derrière les violons et les cuivres à l'opposé de la scène (fig. 8).

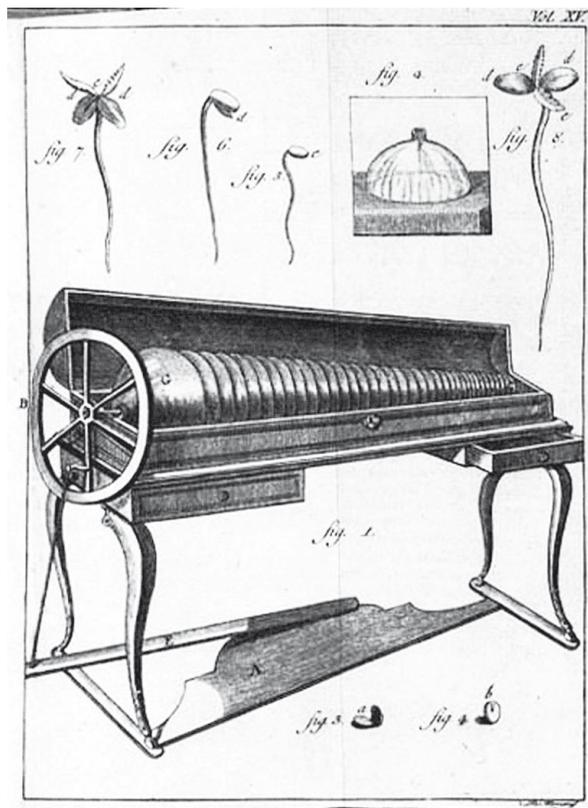
## Harmonica de verre

6. L'harmonica de verre de B. Franklin, dans une édition italienne de ses lettres à G. Battista, Milan, 1762

C'est un instrument dérivé du principe des «verres musicaux», parfois utilisés tels quels par certains compositeurs; on glisse un doigt humide le long du rebord circulaire de verres de différentes tailles qui produit un son cristallin et chantant. Gluck en aurait joué en concert dès 1746.

Un instrument conçu par Benjamin Franklin en 1761 en mécanise le principe, à partir de coupes de verre agencées autour d'un axe rotatif mis en mouvement par une pédale, et permet d'émettre des notes précises. Mozart lui a réservé de belles pages. Le répertoire contemporain revient plus souvent au dispositif plus rudimentaire, en indiquant de simples registres (grave, médium, aigu), et non des hauteurs déterminées.

- MOZART, Adagio KV. 617a, 1791
- BEETHOVEN, Leonore Prohaska, III, mélodrame «Du, dem sie gewunden», WoO 96, 1815
- DONIZETTI, Lucie de Lammermoor, air de la folie, acte II, 1835
- STRAUSS, La femme sans ombre, dernières mesures de l'acte III, 1917
- CRUMB, Dream Sequence, (Images II) pour ensemble, 1976



6

## Franz Liszt, du virtuose au «paysagiste»

### Philippe Morant

7. La «Gondoliera» de Venezia e Napoli de Franz Liszt. Et si cette partition était un paysage ?
8. Article complet de Philippe Morant sur [labrechefestival.com/atlas](http://labrechefestival.com/atlas)



Contrairement à son ami Chopin, qui publia peu, mais presque toujours dans une version définitive, Liszt fit beaucoup éditer, et remania sans cesse les pièces déjà publiées. C'est ainsi que l'on peut suivre l'évolution des cahiers 1 et 2 des années de Pèlerinage au gré des ans, depuis la publication de certaines pièces dès 1834-36 jusqu'à la version «définitive» de 1855-58.

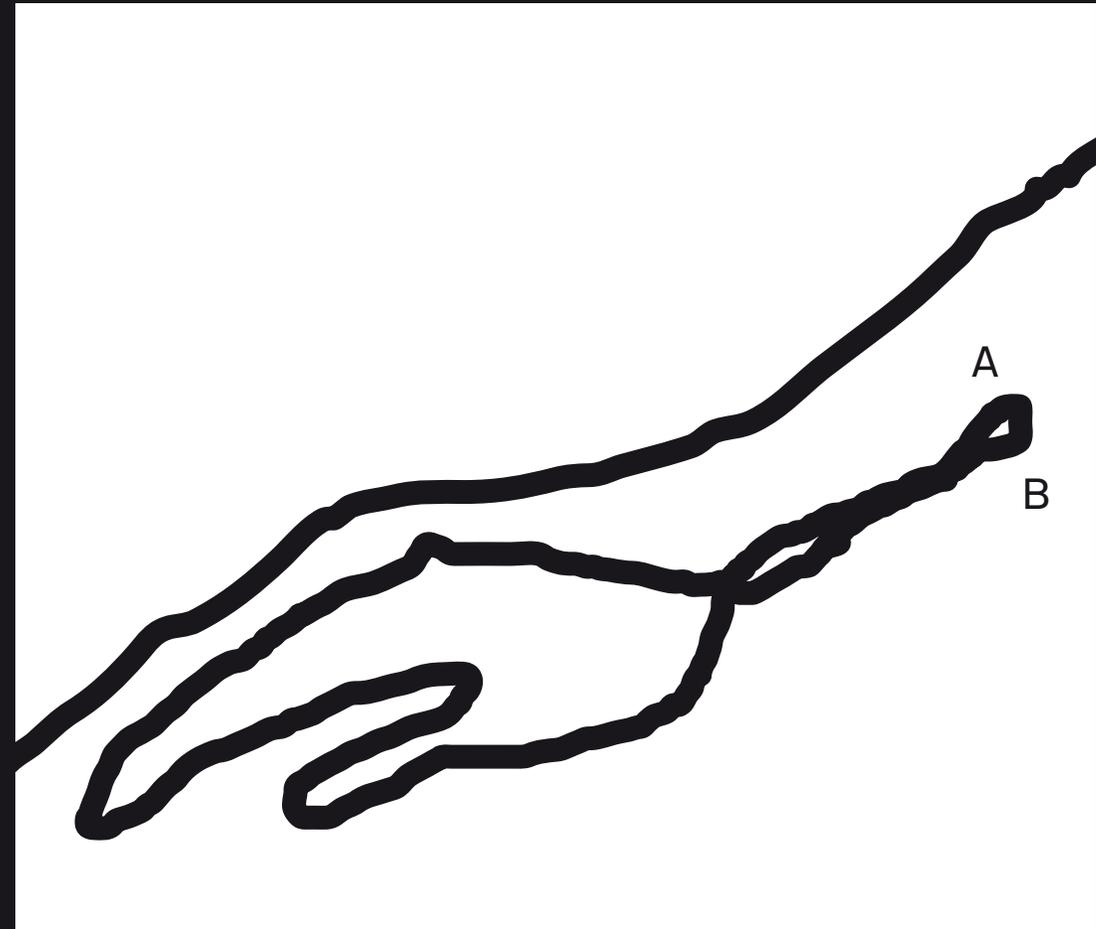
«Peut-on mieux figurer un mouvement qui s'éteint, une onde qui se meurt, ou une jeune fille qui s'endort au bercement des vagues? Oui, décidément, Liszt se montre ici paysagiste ou narrateur hors pair! En alchimiste remarquable, il a transmué son art «métallique» de la variation virtuose en or: un art consommé de la description.»

VALSE

FIONA MONBET

Handwritten musical score for a waltz. The score is written on ten staves, divided into three sections: A, A', and B. Section A (staves 1-4) and A' (staves 5-8) feature a series of chords including G, G7, C, Cm, G, B7, Em, A7, D7, and various slash chords like G/F#, A7/C#, B7/D#, and E7/G#. Section B (staves 9-10) is in a different key signature, featuring chords like Ab, Eb/G, D5/F, Cm/Eb, Db, A5/C, G/B, Gm/Bb, E7, A5, Eb/G, D5/F, Cm/Eb, Bb/D, D5, Ab/G, Abm/B, F#A, E/G#, and F#m7. The score includes melodic lines with notes and rests, and a 'Tacet' marking at the end of section B.

Tour du lac — semaine 3



Autour du Revard

Difficulté: facile — durée: 2h00 — parcours: 4km

À partir de la place de la crémaillère, partir vers le nord en empruntant la boucle de l'angle Est pendant 500 m environ, puis prendre à droite pour emprunter la piste qui monte vers les Ebats. Après 10 minutes de montée, rejoindre le point le plus élevé du mont Revard, 1562 m, à côté de l'aire de décollage. Profiter alors d'une vue complète sur le Nord et l'Est du Massif des Bauges et le plateau nordique. Redescendre alors la piste, jusqu'à la route et après le premier virage, prendre tout de suite

à droite un petit sentier qui rentre dans la forêt. Le suivre jusqu'à ressortir sur la route, de la Boucle de Bellevue, et prendre à droite jusqu'au virage. Continuer la route et après quelques dizaines de mètres, prendre de nouveau un sentier à droite, qui en montant vous permettra de rejoindre le belvédère principal du Revard. Profiter de la vue grâce aux 3 passerelles et à la table d'orientation vitrée. Rejoindre votre point de départ en redescendant vers la station.

## La Brèche festival? Un programme?

Vous dites «placer, déplacer les œuvres, les publics et les artistes», qu'entendez-vous par là?

Antoine Thiollier: C'est la clef de voûte de notre programmation. Parvenir à une rencontre parfaite entre ces trois éléments: l'œuvre jouée, le public, l'interprète. Cela suppose de prendre en compte de nombreux paramètres et notamment la question des espaces pour les concerts et les autres formes que nous proposons. Ce qui apparaît parfois comme une originalité, une curiosité, une rupture se révèle après coup une évidence: il fallait jouer ça comme ça, ici avec tel artiste. Quand on réussit ça — c'est une recherche, un pari permanent— mais quand on réussit ça, on se dit qu'on a réussi à rendre vivant un festival, et au-delà, la musique avec tout ce que ça amène de clichés, de lourdeur. On cherche à aligner les planètes. C'est de l'astrologie, mais c'est calculé.

Pour autant, votre festival ne renonce pas aux «grands concerts»?

Romain Louveau: Non, nous savons que nous sommes dans un «moment», une période de transition. Dans vingt, trente ans, peut-être que la forme du concert-donné-dans-une-salle-dédiée, qui est apparue récemment dans l'histoire, aura disparu. Mais elle correspond toujours à l'heure actuelle à un désir, une attente partagée entre les auditeurs et les artistes. On ne cherche pas à couper nos racines tous azimuts. Pour ces concerts, nous essayons d'apporter un plus, une ouverture non pas forcée mais poétique: ce que nous appelons, empruntant au théâtre, une dramaturgie musicale. Ce n'est pas à proprement parler donner au concert un sens unique et clair, car ce n'est pas comme ça que fonctionne la musique, qui, quel que soit

son genre, est une affaire de sensation et parle à tous sans besoin de mots. Il s'agit plutôt de faire de chaque concert un monde autonome avec ses règles du jeu, ses accidents, ses risques.

Quels artistes invitez-vous?

A.T.: Nous privilégions les artistes aux parcours singuliers, quelle que soit leur renommée présente ou à venir. Par exemple, quand nous choisissons d'inviter Fiona Monbet (violoniste formée au jazz par Didier Lockwood, et en technique classique au CSNM de Paris), notre projet est de la présenter sous toutes les coutures, ce que peu de festivals peuvent faire, en la programmant dans des concerts de répertoire classique, jazz ou mélangé. La réalité est que les jeunes musiciens sont nourris d'influences très diverses et c'est avec cela que nous aimons jouer. Nous invitons donc des artistes qui nous semblent intéressants de ce point de vue et ouverts à nos propositions, voire même qui deviennent forces motrices pour des projets de concerts.

D'où vient cette idée de résidence?

R.L.: Nous avons trouvé un espace, des lieux, des idées. Il fallait donner du temps au temps parce que la musique demande une discipline du temps, dans son exécution comme dans sa préparation. Dans la plupart des salles où nous intervenons, nous passons finalement très peu de temps sur place, au contact des spectateurs, des organisateurs, des bénévoles. Nous arrivons avec un programme, nous le jouons et puis nous allons le jouer ailleurs. C'est agréable mais ça n'est pas toujours suffisant.

A.T.: Avec l'aide des bénévoles, nous avons donc proposé aux artistes de rester plus longtemps avant et après leurs concerts afin de préparer le programme sur place au plus près des enjeux que nous leur fixons et que nous fixons avec eux. Cela nous permet une très grande flexibilité.

R. L.: C'est aussi pourquoi nous n'annonçons pas l'intégralité du programme à l'avance; nous préférons entretenir des effets de surprise et nous revendiquons ce programme absent. En général, on discute beaucoup plus des œuvres avec le public après le concert quand il ne s'attend pas à ce qui va être joué, que ce soit du grand répertoire ou non, des pièces contemporaines, etc.

Comment abordez-vous la question du public?

Dounia Acherar: Nous avons conscience que trop souvent la tentative qui est faite consiste en une simple juxtaposition de propositions visant un public spécifique (musique contemporaine, musique actuelle, jazz, etc.). Mais les modes d'écoute ont beaucoup changé en vingt ans et les festivals qui sont nés sur ce modèle-là vieillissent.

A.T.: Notre but est de convoquer tous les publics au même endroit, au même moment. Ce que nous cherchons, c'est une expérience commune que les différents publics partageraient. Nous croyons que l'histoire de la musique, même si elle est faite de ruptures, correspond à un grand et unique mouvement, et que les liens sont palpables entre les différents styles de musique et leur performance sur scène.

Pourquoi s'associer à un laboratoire de recherche graphique?

D. A.: Dès la première édition, nous avons pensé qu'il était intéressant de proposer

à des graphistes de repenser la communication et les documents à destination du public. Il fallait aller jusqu'au bout d'une cohérence globale: ce que nous proposons au niveau des concerts, il fallait le proposer aussi dans la médiation.

Ils collaborent ainsi au matériel de communication, aux activités de médiation en milieu scolaire, et pour tous nos publics à notre projet d'édition, un «atlas» du Festival, dont nous préparons le deuxième numéro. Cela fait du festival en quelque sorte un grand festival des formes de transmission: il y a pour le graphique dans l'idée de transmettre une information le même art, la même recherche que pour l'interprète qui cherche à transmettre une œuvre. En retour, les publics nous transmettent leur expérience.

La Brèche va-t-elle continuer à grandir?

R. L.: Chaque édition est une tentative, mais nous affirmons de plus en plus cette identité. On ne pouvait pas tout faire, tout modifier d'un coup. Ne serait-ce par respect pour le public. Un aspect qui va continuer d'être développé c'est la médiation. Nous réalisons déjà des dispositifs inédits (livrets graphiques pour les concerts), mais nous souhaitons être davantage au contact des scolaires, des publics éloignés, des jeunes parents, tous ceux qui peuvent être pour des raisons diverses dans l'angle mort de la musique jouée en live. Ce n'est pas forcément à eux de venir à nous.

A. T.: Certains aspects artistiques vont continuer d'être affinés. Il y aura aussi des nouveautés: une proposition de formation pour les chanteurs, de nouveaux lieux, de nouvelles formes de concert, des artistes que nous rêvons d'inviter, mais tout ça est encore au chaud dans les cartons... cela viendra en son temps...

| Équipe et membres de La Brèche festival | Susan Manoff, marraine, Martine Bellier, présidente | Antoine Thiollier, délégué général et artistique, Romain Louveau, directeur musical | Mathilde Caldérini, conseillère musicale, Dounia Acherar, déléguée à la médiation | Myriam Caudrelier, déléguée aux partenariats, Romane Vanderstichele, chargée de production | Luc Michel, directeur technique, Diane Loger, régisseuse générale, Baptiste Chouquet, sonorisation (B media) | Martin Noda, photographe, Jean-François Arambel, captation, Nolwenn Delcamp-Risse, régisseuse | Jules Fernagut, ingénieur son, Baptiste Godard, stagiaire Lumières | Techniciens, intermittents, bénévoles, adhérents, partenaires

| Invités de La Brèche festival 2019 | Othman Louati, compositeur associé | Jacques Perconte, artiste associé | Miroirs Étendus, ensemble associé | Structure Bâtons, designers graphiques

| Partenaires institutionnels | La Région Auvergne Rhône-Alpes, Le Département de la Savoie, Ville d'Aix-les-Bains, Ville de Chambéry, Aix-les-Bains Riviera des Alpes | Partenaires culturels | Espace Malraux, SN de Chambéry et de la Savoie, Orchestre des Pays de Savoie, Miroirs Étendus, Cité des Arts de Chambéry, Musée Faure | Partenaires techniques | Conservatoire d'Aix-les-Bains, Théâtre du Casino, Service technique municipal d'Aix-les-Bains, Régie des Thermes (S. Bienvenu), Golden Tulip | Organismes professionnels | Adami, Spedidam, Sacem, le FCM, La Culture avec la copie privée | Partenaires média | Télérama, France Bleu Pays de Savoie, Le Dauphiné Libéré | Grands Partenaires | Crédit Mutuel, Valvital, Banque de Savoie, Dolin, Maison Cavallé, Val de Sérigny, Jean-Luc Rouvière - Coach Culinaire, Piano Qu'on Sert, Rossi Automobile (BMW-MINI) | Partenaires de la résidence | Crèmerie Fromagerie Guibert, Julien Denjean, Sabourdy, Au Ramoneur Savoyard, Fautrelle | Partenaires | Casino Grand Cercle, la F.A.AC., Optic 2000 - Berecillo, 2A Immobilier, Jean Lain Autosport, Air Isol System, Savoie Couverture Bardage, Eaux Minérales d'Aix-les-Bains, Axe, Bizolon, Dessange, La Mie Caline, Le Louvre institut, L'Écrin d'Aix, Mila, Mirco Editions, Patis-service, Your English Workshop, Au Pacha, Aux Belles Histoires, Le Carré d'Aix, ELM Immobilier, Les Bergues, Chez Fanny, Chez Martine, Comptoir le T, Le Jardin en Ville, Le P'tit Houblon, Restaurant le 59

| Direction de la publication | Antoine Thiollier  
| Coordination | Lucile Bataille et Antoine Thiollier  
| Textes additionnels | Dounia Acherar, Romain Louveau, Antoine Thiollier

| Remerciements | Leila Acherar, Elisabeth Thiollier

| Design Graphique, Structure Bâtons  
| Imprimeur | Musumeci

| Typographie | Balme moderne

Achévé d'imprimer en mars 2019.







## Les paysages alchimiques de Jacques Perconte

9 —

### Manon Thiéry

9. extrait du livret du dvd « Jacques Perconte - Paysages » (77', Re:Voir, Février 2019)

Alors que l'industrie concentre ses efforts autour d'une image numérique qui fait oublier à celui qui la voit qu'elle est une image, Jacques Perconte engage la compression vidéo dans un voyage initiatique vers « les profondeurs de l'image-paysage », ainsi que l'écrit Smaranda Olcèse. En insérant le germe de la compression dans ses vidéos, Jacques Perconte pose un regard politique et critique sur l'industrie de l'image numérique. En effet, alors que « l'art de la compression numérique en vidéo est de supprimer certaines informations de l'image, d'en simplifier d'autres, tout en faisant en sorte que les modifications apportées échappent le plus possible à la perception humaine », il l'utilise pour rendre sensible des existences ainsi cachées. Ses pièces génératives, dans lesquelles la forme s'autogénère, et ses lives audiovisuels, qui s'inscrivent contre toute reproductibilité technique, interrogent le temps et le devenir du cinéma.

Après avoir exploré — dans les premières années de sa pratique notamment — le motif du corps, le cinéaste s'est dirigé vers le paysage. Un choix qui lui permet d'approcher l'histoire de l'art à travers un paysage qui travaille les lois de la perspective introduites à la Renaissance, ou encore, les lumières impressionnistes. Mais c'est aussi un motif qui permet à Jacques Perconte de s'aventurer dans ce que le « point de vue » offert par le paysage recèle de mystérieux quand il apparaît dans une image numérique, puisque, comme l'écrit Jacques Aumont, le « point de vue » est ce qui différencie l'idée de paysage de celle de Nature: « Logiquement, on a commencé à parler du paysage

au début du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire quand le modelage de l'environnement par l'homme est devenu important, et qu'en même temps on a été sensible à ce qui fait le paysage : la vue, le — point de vue — comme disent nos guides touristiques ». Dans l'œuvre de Jacques Perconte, le paysage est aussi métamorphe que la matière numérique : la mer devient aurifère, le ciel et la mer se confondent, les matières se contaminent... Ses paysages donnent à voir, en fonctionnant selon un mode similaire à celui de l'alchimie, autre chose qu'eux-mêmes : le point de vue ainsi travaillé d'une manière tout à fait inédite dans l'histoire des représentations du paysage devient une véritable vision. Vision, tout d'abord, de ce que la Nature dissimule. En effet, de la volonté prométhéenne des hommes qui désirent soulever le voile de la Nature en la possédant, en la contraignant à révéler ses secrets par la force de leurs outils techniques, à une volonté orphique de voyage sensible dans le cœur du secret, l'homme n'a cessé de sonder les mystères de l'origine et du fonctionnement de la Nature. Cette voie hermétique — close, et que les alchimistes ont essayé de percer, l'alchimie étant considérée comme « l'art sacré d'Hermès » par les adeptes de l'hermétisme — a été appréhendée de plusieurs façons : les mythes, les sciences, les alchimistes et les artistes ont parcouru ce même but, et essayé de comprendre la Nature en rendant sensible ce qu'elle garde pour invisible.

Vision, également, de ce que l'image numérique cache, de sa vie intérieure ; en d'autres termes, de sa nature d'être numérique. Il s'agit pour

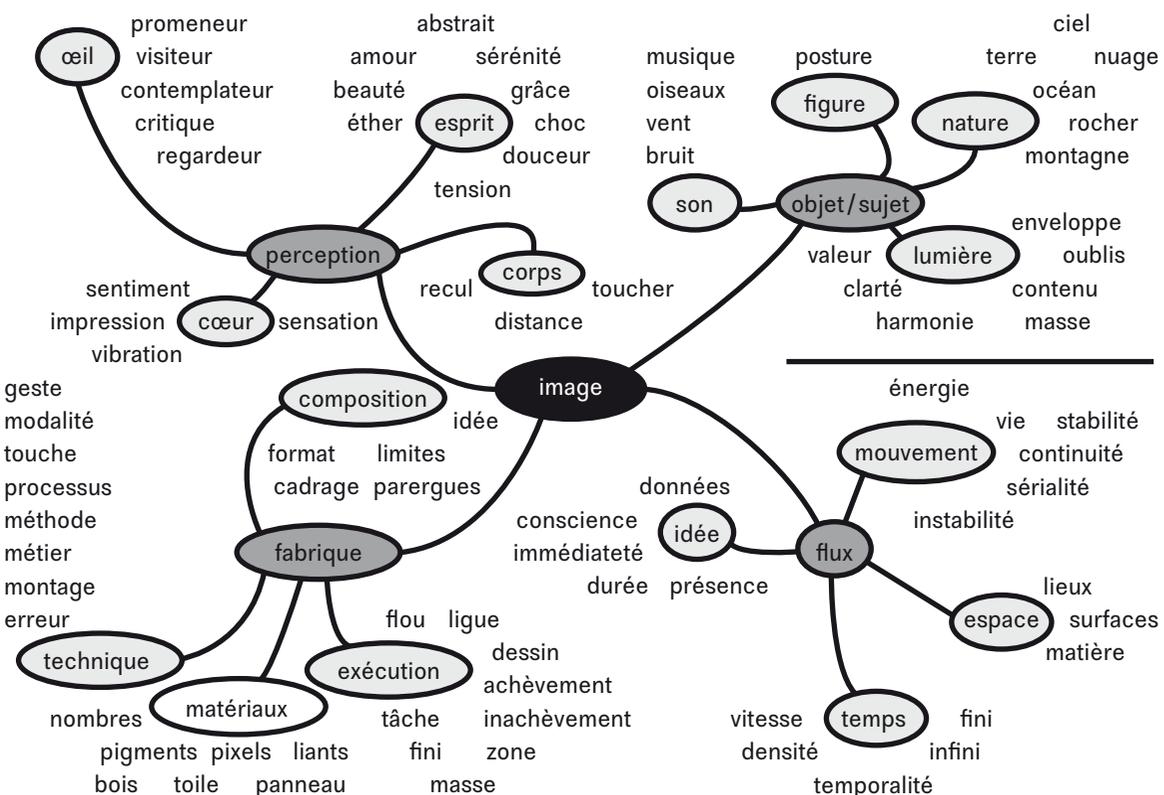
le cinéaste de rendre sensible, comme pour la Nature, ce qui échappe à la perception humaine : le mouvement de fabrication de l'image, que dissimule, d'ordinaire, son apparence. Les images en mouvement de Jacques Perconte font apparaître, à travers l'effondrement – tqui est aussi une ouverture – du paysage, une matière grouillante, implosive, éclatée, liquide, turbulente, pétrifiée, molle. Souvent étudiées sous l'angle de leur apparence dans leur intermédialité, c'est-à-dire dans l'allusion esthétique de ces images numériques à la peinture. Des lumières de l'impressionnisme à l'encadrement de l'écran, de la performance audiovisuelle à l'intégration d'une œuvre dans l'architecture d'un lieu, Jacques Perconte interroge non seulement l'historiographie du paysage, mais aussi le temps et l'espace des images numériques. L'intermédialité des images fait paradoxalement – car ces images numériques font formellement allusion à d'autres médiums pour mieux se questionner elles-mêmes – partie intégrante du voyage initiatique

vers le sensible de cette nature d'être numérique. Le paysage de Jacques Perconte développe par ailleurs un régime de rencontres, contaminations et transformations matérielles proche de celui sur lequel s'appuie l'alchimie.

Dans les paysages de Jacques Perconte, la Nature et l'image sont soumises toutes deux à une dynamique alchimique activée par la technique de la compression ; ces paysages s'appliquent à « montrer les formes soumises à une logique interne qui les organise ». Cette pratique artistique doublement paradoxale, qui vise à dévoiler la Nature par la machine-ordinateur, mais aussi à dévoiler la nature de l'image numérique par la compression de son fichier et l'usage de multiples formes artistiques, nous invite à questionner une certaine ontologie de la Nature et de l'image numérique. Alchimiste moderne du paysage, Jacques Perconte ouvre, d'un ciel à un autre, une voie que rien n'épuise et par laquelle ce qui se dérobe arrive de toutes parts.



Les mots de l'art — Marine Kisiel





Les Pléiades sont sept, mais dans le ciel nous n'en voyons que six. Electre, pour pleurer Troie, se couvre d'un sombre voile de ténèbres et de nuages chez Quintus de Smyrne, La Fin de l'Illiade, chant XIII. Chez Ovide: ne pouvant supporter le spectacle de l'incendie de Troie, elle mit sa main devant ses yeux pour s'épargner cette douleur. — Fastes, IV, Ovide

Phaéton, parvenu au palais de Phébus, son père, lui demande de conduire pour un jour le char du soleil. Les avertissements sur la difficulté de la tâche n'y font rien. Une éternelle révolution agite le ciel; elle entraîne les astres et les fait tourner avec une extrême vitesse. Je gravis en sens contraire, et résistant à la force qui dompte l'univers, je surmonte dans ma course le mouvement rapide qui l'emporte. Suppose que mon char t'est confié, que faire alors? Pourras-tu lutter contre le tourbillon des pôles et vaincre la vitesse de l'axe des cieux? La route est semée d'embûches et remplie de monstres effrayants. En une dizaine de vers extraordinaires, Ovide décrit la course calamiteuse du Cocher au travers des constellations. Il descend trop bas, des peuples et des pays entiers sont changés par l'incendie en un monceau de cendres, Ovide détaille alors toute la géographie qui naît de ce cataclysme: le Nil, épouvanté, s'enfuit aux confins du monde, où il cache sa tête, qu'il dérobe encore à nos yeux; jusqu'alors ensevelies sous les eaux, des montagnes surgissent et augmentent le nombre des Cyclades disséminées au sein des mers. Pour mettre un fin au désastre, Phébus foudroie son fils. Phaéton, dont le feu dévore la blonde chevelure, roule en se précipitant, et laisse dans les airs un long sillon de lumière, semblable à une étoile qui, dans un temps serein, tombe, ou du moins paraît tomber du haut des cieux. Son père, plongé dans la douleur, couvrit

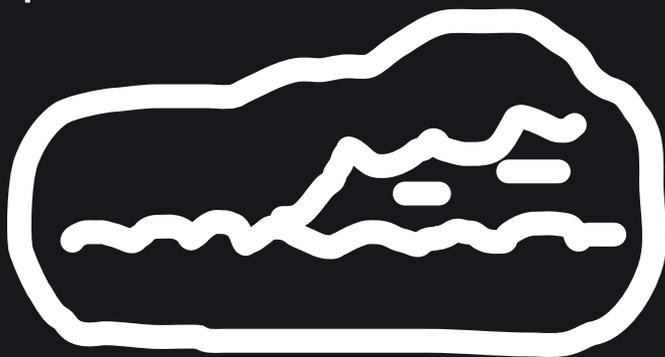
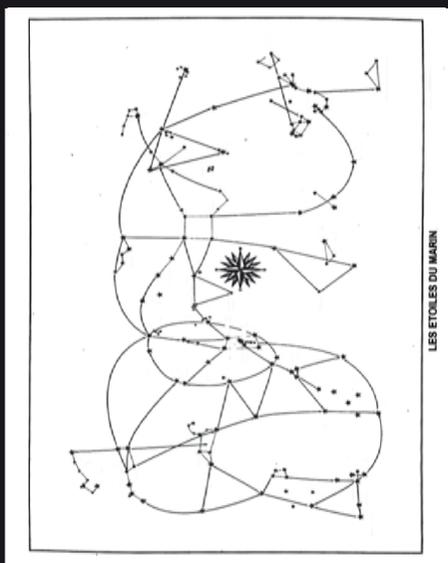
son front d'un voile de deuil; s'il faut en croire la renommée, un jour s'écoula sans soleil et sans autre clarté que les lueurs de l'incendie. — Métamorphoses, II, Ovide

Pollux ne pouvant se résigner à être séparé de son frère mort, obtient de séjourner aux côtés de Castor dans la constellation des Gémeaux. Ils reçoivent de Neptune le pouvoir de sauver les marins en détresse, à qui ils apparaissent sous la forme de feux de Saint-Elme. — Astronomica II, 22, Hydin

Callisto, nymphe auprès de Diane, après avoir été abusée par Jupiter qui prit l'apparence de la déesse pour la tromper, est métamorphosée en Ourse par Junon, épouse courroucée du maître des Dieux, mais elle conserve sa raison: N'osant reposer seule dans la forêt, elle vint errer devant la demeure et dans les champs qui lui appartenaient naguère. Souvent elle se cache tremblante, à la vue des bêtes féroces, oubliant ce qu'elle est elle-même: ourse, elle redoute, dans les montagnes, la rencontre des ours. Lorsque son propre fils Arcas se retrouve face à elle dans un bois, elle tente de l'approcher; il prend peur et saisit son arc. Avant le coup parricide, Jupiter les métamorphose en deux constellations voisines. Junon, indignée de voir sa rivale briller parmi les astres, descend dans la mer écumante, séjour de Téthys et du vieil Océan, à la vue duquel les dieux eux-mêmes sont souvent émus de respect (...) Vous, si l'injure faite à celle dont vous avez nourri l'enfance vous touche, fermez vos flots d'azur aux sept trions, repoussez ces deux astres que l'adultère seul a placés dans les cieux, et ne souffrez pas que mon impure rivale se baigne dans vos chastes eaux. Ainsi la Grande Ourse et la Petite Ourse sont des constellations dites circumpolaires: proches de l'axe du pôle, en toutes saisons jamais elles ne passent sous l'horizon. — Métamorphoses, I, Ovide

Chacun doit avoir son atlas, et chacun aura le sien. D'ailleurs, un livre s'ouvre et se referme comme une brèche. Il se donne, il se prête. Tout le monde peut le parcourir car il n'y a rien dedans qui ne soit pas commun.

C'est comme un instrument lui-même doté de sensibilité et de mémoire. Ce qu'on a vécu s'y trouvera, et on y trouvera ce qu'on n'a pas vécu, pas encore, jamais peut-être, ou maintenant.



isbn: 978-2-9564706-1-8