

emanuel dimas de melo pimenta

seven sidereal sounds

requiem pour phill niblock

pour Katherine Liberovskaya

un hommage a Alberto del Genio

tous les remerciements à Juan Puntes

En 1992, à Lisbonne, au Portugal, Isabel Alves, veuve du grand artiste portugais Ernesto de Sousa, m'a invité à participer à un important projet d'art intermédia : une bourse ayant pour but d'emmener chaque année un jeune artiste portugais vivre pendant un an à New York et lancer sa carrière à une échelle internationale.

Cinq ans plus tôt, en 1987, j'avais rencontré Ernesto de Sousa lors d'une exposition-concert que j'avais créée au Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne. Il était très malade, mais malgré cela, son génie continuait à se projeter intensément à travers ses yeux. Nous avons parlé intensément. Cette rencontre, qui n'a duré que quelques heures, a marqué ma vie. Quelques mois plus tard, il est mort. Ernesto était un ami proche du compositeur Jorge Peixinho qui, à son tour, a été l'élève de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez et Luigi Nono. Peixinho était un ami très cher depuis les années 1970, lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois au Brésil, jusqu'à sa mort en 1995.

En 1992, cinq ans après cette exposition à la Fondation Gulbenkian, Isabel Alves - qui ignorait alors encore ma rencontre avec Ernesto - m'a invité à devenir membre permanent du jury de la bourse Ernesto de Sousa, soutenue par l'Experimental Intermedia Foundation de New York, la Calouste Gulbenkian Foundation et la Luso-American Development Foundation.

Grâce à ce projet, plus de vingt jeunes artistes ont vécu à New York et ont pu être reconnus internationalement avec des œuvres brillantes sur une période de vingt ans.

Isabel Alves a contribué à placer le Portugal sur la carte mondiale de l'art intermédia.

Le jury était composé de Phill Niblock, Isabel Alves, un représentant de la Fondation Calouste Gulbenkian - qui fut pendant de nombreuses années le peintre Manuel Costa Cabral, le critique et journaliste Rui Eduardo Paes, moi-même et, chaque année, un juré surprise.

C'est là, en 1992, dans le cadre de ce projet, que j'ai rencontré pour la première fois Phill Niblock. Il était un élément essentiel de la bourse.

Nous sommes immédiatement devenus amis. J'ai vécu une partie du temps en Suisse et à Manhattan. John Cage était décédé la même année et Phill n'a jamais pu le rencontrer en personne.

Pendant trente ans, chaque fois que je me trouvais à New York, je me rendais à l'Experimental Intermedia Foundation dans le quartier chinois pour rencontrer Phill.

Phill Niblock était une personne calme et très observatrice. Il semblait toujours sérieux... mais il riait soudain, seulement brièvement, ne montrant que ses petites dents du bas, et ses phrases étaient toujours courtes, synthétiques, sa voix presque pianissimo, presque inaudible.... Lorsque les gens se plaignaient de ne pas l'entendre, il répétait très fort, puis revenait presque au chuchotement. À ce moment-là, il ne ressemblait pas à un Américain, qui parle généralement très fort.

Il était discret et profondément observateur.

Derrière les verres de ses lunettes, ses petits yeux brillaient de pensées sur tout ce qui l'entourait.

Comme John Cage, il était extrêmement généreux et aimait être entouré d'amis et de jeunes. Il était aimé de beaucoup. Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui ne l'aimait pas.

À l'âge de vingt ans, en 1953, il quitte Anderson, en Indiana, où il est né, pour aller vivre à New York. Il devient photographe et se consacre au monde nocturne du jazz. Il rencontre Duke Ellington, Thelonious Monk, John Coltrane, Ben Webster, Coleman Hawkins, Paul Gonsalves et Ahmad Jamal, parmi tant d'autres. Il les a tous photographiés.

Le monde de la photographie lui a annoncé celui du cinéma, jusqu'au jour où - dans les années 1960 - il a été enchanté par le son d'un moteur diesel, d'un camion, et c'est ainsi qu'il est devenu compositeur - pour une musique sans mélodie, sans harmonie et sans rythme, tout comme je le ferais peu de temps après, dans les années 1970, ignorant encore son existence.

Sa découverte de la musique à travers les sons d'un camion nous conduit inévitablement à John Cage.

On dit que la musique dite minimale est née avec trois personnes : LaMonte Young à partir de John Cage, puis Terry Riley et enfin avec Phill Niblock. Mais au-delà d'être minimaliste, la musique de Phill est souvent la constitution de nuages complexes et continus de fréquences en interaction et métamorphose continue et profonde. En un sens, elle n'est minimale qu'en

apparence. Lorsqu'on l'écoute attentivement, on comprend sa gigantesque complexité.

Ces nuages sont toujours joués très fort. Si fort que j'en ai mal aux oreilles. Je le lui ai dit. Phill m'a simplement suggéré de mettre du coton absorbant dans mes oreilles. Comme John Cage, Phill était une personne extrêmement pragmatique. Il l'a dit simplement et directement, comme la chose la plus naturelle au monde : "Emanuel, tout le monde devrait être bien. Si quelqu'un a des oreilles sensibles, il suffit de les protéger". C'est ce que j'ai fait. Nous étions à Lausanne, en Suisse, au début des années 2000. Pendant le concert, j'ai failli être agressé par certaines personnes du public parce que j'avais mis du coton absorbant dans mes oreilles. C'était comme si j'offensais le compositeur, comme si je péchais ! Mais nous étions déjà de très bons amis et c'est lui qui me l'avait suggéré ! Quand j'ai parlé à Phill de la révolte des gens à propos du coton dans mes oreilles, il m'a répondu laconiquement, en une courte phrase : "Ils sont ridicules... personne n'a rien à faire de ce que font les autres".

Dans le jazz, nos mondes ne coïncidaient pas tout à fait. Bien sûr, j'aimais ceux qui étaient une référence pour lui, mais j'aimais aussi Julian Cannonball Adderley - que je considère, avec Charlie Parker, comme l'un des plus fabuleux saxophonistes alto de tous les temps. Mais Phill n'aimait pas Cannonball, il le trouvait trop bien élevé, trop "carré". Nous en parlions et il riait, avec un certain étonnement, d'entendre que j'aimais la musique de Cannonball.

La personne qu'il aimait le plus était Herman Poole Blount, Sun Ra, décédé en 1993. Mais Sun Ra - expression qui signifie à la fois "soleil" et dieu égyptien du soleil - était une personnalité très particulière. On disait de lui qu'il était un extraterrestre venu de Saturne en mission de paix. Il n'était pas seulement compositeur, il était aussi instrumentiste, l'un des introducteurs des instruments électroniques dans le jazz, poète, mystique et philosophe - même s'il ne se considérait pas comme tel. Mais cet univers d'une grande complexité fascinait Phill. Sun Ra a adopté le free jazz d'Ornette Coleman, un ami très cher, avec qui j'ai joué des jam sessions chez lui pendant une quinzaine d'années. Phill ne connaissait pas Ornette personnellement - mais il aimait énormément sa musique.

Comme Bill Anastasi, Phill avait une merveilleuse et gigantesque collection de disques vinyles, avec des enregistrements rares - que nous étions parfois pendant des heures, sans dire un mot - toujours accompagnés d'un vin rouge italien, généralement du Montepulciano d'Abruzzo.

Dans les premières années, dès que nous nous sommes rencontrés, j'ai su que Phill n'aimait pas John Cage, qui était un autre ami très cher, que j'admirais et que j'aimais. J'adorais John, qui était l'une des personnes les

plus importantes de ma vie.

Il considérait que Cannonball était trop bien élevé. Et, dans le même sens, même s'il ne l'avait jamais rencontré en personne, il avait l'impression que John Cage était trop proche des pouvoirs institutionnels alors qu'en fait, il avait toujours été anarchiste.

John était devenu indéniablement célèbre, Marshall McLuhan avait écrit sur lui, Buckminster Fuller, Schoenberg, Moholy Nagy et Joseph Albers avaient été ses professeurs et amis au Black Mountain College. John vivait entouré de noms comme Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Philip Johnson, John Lennon et Yoko Ono - ses voisins - ainsi que Joseph Beuys, Daisetz Teitaro Suzuki ou Marcel Duchamp parmi de nombreux autres amis et partenaires.

Phill s'est plongé dans le silence. Il a construit un monde de jeunes, d'érudits, de musiciens, d'artistes qui étaient, en quelque sorte, hors des yeux du public, underground à plusieurs égards.

C'était sa personnalité.

J'ai eu le sentiment que pour lui, il s'agissait aussi d'une impression esthétique, d'apparences - car, contradiction flagrante, Phill était lié à la Luso-American Development Foundation, à la Calouste Gulbenkian Foundation et à d'autres institutions officielles puissantes.

Tout ce qui entoure John Cage est grandiose. Il y avait toujours une aura permanente autour de lui - et John ne le niait pas. Ornette Coleman m'a dit que c'était exactement la même chose pour Billie Holiday et Duke Ellington. C'était quelque chose de naturel pour eux, et Phill Niblock s'en est douté. J'ai vite compris que Phill avait sûrement un sérieux problème avec les puissants, ou avec tout ce qui pouvait refléter la dimension du pouvoir. C'était une contradiction évidente. Mais nous sommes tous comme ça, d'une manière ou d'une autre. Nous remettons constamment la vie et nous-mêmes en question.

Ce n'est qu'avec le temps et de nombreuses conversations que je l'ai convaincu de ce qu'avait été John Cage : un véritable anarchiste, une personne simple, quelqu'un qui s'habillait et se comportait avec une gentillesse et une simplicité extrêmes, une personne profondément généreuse, un érudit dévoué, un grand ami, un génie et un être humain merveilleux.

Ils étaient pareils !

Il s'en était rendu compte ?

Ce n'est qu'à ce moment-là que Phill l'a accepté ouvertement.

Ironiquement, Phill finira par recevoir le prix John Cage de la Fondation

pour les Arts Contemporains en 2014 - une fondation qui avait été créée précisément par John Cage, Jasper Johns et Robert Rauschenberg une cinquantaine d'années plus tôt, en 1963 !

Phill avait une aversion apparente pour les riches. Bien qu'il n'ait jamais été riche, John n'éprouvait d'aversion ni pour les riches ni pour les pauvres, mais seulement pour les gens peu intelligents à l'égard desquels il avait un peu de pitié et beaucoup de prudence.

Lorsque je l'ai présenté à René Berger, en l'invitant à un dîner de gala, une célébration à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, en Suisse, il a été émerveillé, tout simplement ravi de tout et de tous.

Au début des années 2000, Phill m'a invité à donner un concert à La Havane, à Cuba. Je lui ai dit que je ne pouvais pas accepter. Je lui ai expliqué que j'étais absolument contre toute forme de tyrannie, que la liberté et les droits individuels étaient deux des raisons les plus fortes de ma vie. J'étais en Europe lorsque je lui ai dit cela. Dès que je suis arrivé à New York, nous nous sommes retrouvés. Phill a ouvert une bouteille de vin rouge et nous avons discuté longuement. Il m'a dit qu'il avait été impressionné par le fait que je n'avais pas accepté l'invitation : "Si tu crois en la liberté, tu devrais le communiquer partout !". Il avait raison ! J'avais tort. Le rôle de l'art, quel que soit le support, est la critique de la culture et cela signifie la découverte, la compréhension de ce que nous sommes. J'avais toujours prôné cela et là, je tombais dans une contradiction flagrante. Joseph Beuys disait la même chose : ceux qui travaillent avec l'art doivent toujours être présents, où qu'ils soient, où qu'on les appelle. La réflexion a été rapide. À ce moment précis, je lui ai dit qu'il avait raison, que j'avais tort, que j'avais reconstruit la question et que, si c'était encore possible, j'irais. Mais le festival de La Havane n'a pas eu lieu.

La plupart du temps, nos rencontres avaient lieu à l'Experimental Intermedia Foundation - un grand loft dans un vieil immeuble de Chinatown. Il y avait des centaines de câbles, d'équipements, de livres, de disques, tous peints en noir. Ou... c'était l'impression que l'on avait. Phill vivait là. C'était sa maison.

Être dans cet espace signifiait être au milieu de milliers de câbles, d'équipements, de structures métalliques, d'écrans de projection, de boîtes, de disques, d'ordinateurs... c'était un cadre impressionnant - mais qui semblait à certaines personnes "peu éclairé" et même "lugubre". Si la musique de Phill devait être jouée haut et fort, son espace était plongé dans l'obscurité.

J'avais l'habitude de blaguer en disant que c'était un "trou noir", où tout était rassemblé, que ce soit de nature matérielle ou immatérielle.

Cet espace était relié à la cuisine, qui ressemblait plutôt à un

amoncellement d'objets et de décors tout droit sortis des années 1950. D'une certaine manière, c'était comme si nous avions fait voyager dans le temps un espace underground de cette époque. Sur les murs, il y avait des photographies, des formulaires, des tickets, des calendriers, des lettres, des articles de journaux, des fragments de magazines, des factures de supermarché, des factures d'électricité - presque tout ce que vous pouviez imaginer. D'une certaine manière, c'était aussi le cas de la salle de bain, qui était longue, peinte à l'époxy dans des couleurs fortes, avec beaucoup d'objets. Elle se trouvait entre la cuisine et la porte d'entrée, fonctionnant simultanément comme une salle de bain ou des toilettes pour les invités. C'était l'esthétique de Phill.

Au fil des ans, j'ai pris des milliers de photos dans ce loft, tout comme je l'ai fait dans les maisons de Bill Anastasi et Dove Bradshaw, Ornette Coleman, la baronne Durini, Maria Bonomi et John Cage, entre autres. Chaque fois que je photographiais là-bas, Phill et moi regardions les photos sur un ordinateur installé sur la table ronde à l'entrée de la cuisine, où nous nous retrouvions souvent.

En particulier lorsque nous n'étions que tous les deux, nous parlions longuement de philosophie, de politique, d'histoire, de technologie - Phill était une personne très intéressée par ces univers, même si dans la vie de tous les jours, sa tranquillité ne le laissait pas paraître. Il était toujours tranquille, avec un regard inquisiteur, mais toujours paisible.

Il était toujours très généreux et participatif. Un jour, dans les années 2000, alors que nous parlions de mon projet Walden Zero - une sorte de centre de mémoire du monde depuis le XVI^e siècle, particulièrement focalisé sur l'art, l'architecture, l'illustration, les technologies, les cartes, les livres, le cinéma, la photographie et la musique - il s'est levé discrètement, a disparu quelques instants, et est revenu avec une petite mémoire numérique : "Je gardais ça pour toi. C'est un cadeau". L'unité de mémoire contenait plusieurs de ses œuvres. Je l'ai beaucoup remercié mais j'ai dit que c'était trop. Il m'a regardé dans les yeux et m'a dit que c'était pour moi, parce que je devais préserver ces œuvres. Il est évident qu'il ne me viendrait pas à l'idée de les vendre ! Ma mission est de les préserver, de les diffuser. C'est ce que j'ai fait avec les œuvres de nombreux amis. En revanche, je lui ai donné beaucoup de mes œuvres, dans les formats les plus variés, au fil des années.

C'était Phill Niblock !

Nous avions presque vingt-cinq ans d'écart d'âge, mais nous sommes toujours restés sans aucune différence.

Une fois par an, grâce à Isabel Alves, nous avions notre réunion à Lisbonne pour la bourse Ernesto de Sousa - qui a malheureusement fermé en 2013, en raison d'un manque absolu d'intérêt pour son maintien de la part des institutions portugaises - même si les coûts, d'année en année,

devenaient de plus en plus bas. Tout simplement, l'intérêt pour la culture, l'art, la musique et la philosophie avait pris fin - tout tournait autour de la consommation, de la politique, du pouvoir et du divertissement continu.

Ce désintérêt croissant, la médiocrité grandissante du monde, le dérangeaient. Mais il n'aimait pas en parler. Même à la fin de sa vie, il préférait faire des plans pour les concerts et les projections à venir.

L'espace de Phill Niblock à New York est toujours resté un espace de liberté - même s'il a subi des pressions de toutes parts pour le quitter ! C'était un espace loué, et le quartier avait connu une forte appréciation immobilière au fil des ans. Phill n'avait aucun moyen de faire face à cette augmentation de valeur. Il a résisté du mieux qu'il a pu. À ma connaissance, aucune organisation, aucun groupe de personnes ni aucun mécène n'était prêt à l'aider.

Des personnages issus des univers les plus divers s'étaient retrouvés et se retrouvaient encore dans cet espace. Robert Ashley, qui était un autre ami très cher de Phill et moi, lié à John Cage, ou RIP Hayman, un autre ami très cher que John m'avait présenté dans les années 1980 ; le poète Steven Dalachinsky, qui m'avait été présenté par mon cher ami Wilton Azevedo ; Fast Forward, qui faisait partie de l'équipe de Merce Cunningham ; Alex Adriaansens, de V2 en Hollande, Larry Polansky, John King, David Behrman, Barbara Golden, Peter Zummo, Godfried-Willem Raes, Moniek Darge. Tous des amis. Des univers qui se chevauchent.

C'est là que j'ai rencontré Monika Weiss, une grande artiste qui allait aussi devenir une amie chère pour toujours. Marcia Grostein, Nina Colosi, le collectionneur Khris Karasthatis, la baronne Durini et bien d'autres étaient là ! Valentine Verhaeghe, Michel Collet, Juan Puntes, Cynthia Karalla, Joe Oppedisano, Marta Alvim et Rafael Toral parmi tant d'autres ! Tant de noms, tant de personnalités brillantes, qu'il est littéralement impossible de les citer tous ici.

Comme John Cage, Phill aimait sincèrement les gens, qui constituaient pour lui une véritable famille. Et comme John, il aimait être entouré de jeunes en permanence.

Outre cet amour des jeunes, il aimait et était très généreux avec tout le monde. Je dirais qu'en ce sens, à une autre époque et dans un autre contexte, Phill Niblock aurait probablement été considéré comme un saint - tout comme John Cage.

La racine étymologique du mot saint est l'ancien indo-européen *shnk. Le radical indo-européen *S, qui est la racine de *shnk, indiquait l'idée de "connexion". L'émergence de l'expression " saint " proviendrait de ce sens ancien de connexion, qui a également généré notre mot graine, de quelque chose qui nous relie à une genèse, à une naissance, qui peut être une

nouvelle expérience, et qui nous offre une énergie vitale.

C'était le sens primordial des mondes de Phill Niblock, Ornette Coleman et John Cage. Mais ils étaient différents de l'univers de Bill Anastasi, qui fonctionnait comme une sorte de "capsule temporelle" qui ne devait être ouverte et révélée que dans le futur - c'est alors seulement que nous pourrions y percevoir cette dimension de "sainteté". Chez Phill, ce sentiment était immédiat.

J'ai cuisiné de nombreuses fois dans ce magnifique espace noir de Chinatown. Tant de fois, nous avons marché jusqu'au petit matin en écoutant de la musique et en discutant de philosophie, de politique ou de photographie. Il était toujours au courant des dernières inventions technologiques en matière de son et de photographie.

Je lui apportais les appareils ou les objectifs que j'avais achetés et il me montrait ceux qu'il avait achetés.

Phill parlait "par sauts", comme des petits compartiments de pensée. Jamais de longues phrases.

Il fixait la personne, les yeux dans les yeux, ouvrait légèrement les yeux, restait immobile quelques instants, sérieux, puis soudain souriant, mais les lèvres presque fermées, il disait une courte phrase, en piano, à faible intensité, en continuant à fixer l'autre dans les yeux, ses yeux s'écarquillaient un peu, et aussitôt il redevenait silencieux, comme s'il était sérieux, il souriait, mais presque sans montrer les dents, quelques instants passaient, puis il prononçait une autre phrase, rapidement, en bafouillant presque les phonèmes, et souriait à nouveau, silencieux.

C'était un personnage silencieux.

Au début des années 2000, j'ai réalisé que Phill avait soudainement subi une grande dégénérescence physique. C'est à cette époque qu'il a été victime d'une violente agression à Madrid. Il est sorti le soir dans un quartier peu recommandable et a été violemment battu. Les gens l'ont pris pour un capitaliste américain. Il s'est retrouvé à l'hôpital ! Il a commencé à avoir des difficultés à marcher. Il marchait maintenant avec des cannes, un fauteuil roulant... À cette époque, il a commencé à boire davantage de vin rouge. Et cet amour du vin est quelque chose qui, comme la musique, la photographie et le cinéma, nous a unis.

Je crois - comme lui - que le vin lui a sauvé la vie. Toujours rouge, presque toujours italien.

Il est important de souligner qu'au cours des trente années de notre amitié, je ne l'ai jamais vu altéré par l'effet du vin.

Puis est apparue Katherine Liberovskaya, qui était aussi une grande

artiste intermédia.

Katherine a été d'un immense soutien pour Phill, à tous points de vue. Elle est rapidement devenue la lumière de sa vie.

Après la violence dans les rues de Madrid, le monde a rapidement plongé dans une période sombre.

Il y a eu les attentats contre le World Trade Center à New York. Un moment d'immense tristesse et de stupeur pour tout le monde. Phill était là. Je me trouvais à Lisbonne et je ne suis retournée à New York que lorsque l'espace aérien s'est rouvert.

Bientôt, la guerre en Irak a commencé, tuant plus d'un million de civils, détruisant un patrimoine archéologique inestimable, avec la justification - prouvée fausse - qu'il y avait une production d'armes de destruction massive.

Tout s'est arrêté.

Le monde s'est arrêté.

À cette époque, l'Experimental Intermedia Foundation a cessé d'organiser des concerts.

J'ai trouvé Phill visiblement déprimé et effrayé. Il était convaincu que tout le monde était sur écoute et que le monde plongeait dans une dictature totalitaire impitoyable.

Je me suis beaucoup inquiété pour lui. J'ai commencé à lui rendre visite plus souvent.

Phill ne connaissait pas personnellement William Anastasi ou Ornette Coleman, mes chers amis. J'ai donc décidé de faire un dîner chez Phill - bien sûr avec son accord.

C'était une façon d'apaiser un peu les tensions.

Phill Niblock, William Anastasi, Dove Bradshaw, Ornette Coleman, Denardo Coleman et moi-même étions au dîner, au centre de l'espace noir immergé dans les fils et les équipements. C'était un moment très émouvant. Je crois que le saxophoniste et cher ami Paul Goldberg était également présent.

En 2004, j'ai invité Phill à nous rejoindre à Punta Campanella, sur la côte amalfitaine, près de Naples, en Italie. C'était le début d'Holotopia, une académie informelle d'art, de science, de littérature, de philosophie et de musique. Je l'ai invité à projeter un film et à donner un concert.

J'avais également invité mon cher partenaire de tant de concerts, le compositeur japonais Takehisa Kosugi. Mais malheureusement, Kosugi est tombé malade et nous avons décidé de lui rendre hommage.

Phill admirait beaucoup le travail de Kosugi, qui avait été l'un des premiers membres du groupe Fluxus avec Maciunas.

Nous avons ensuite été rejoints par beaucoup d'autres, des musiciens, des artistes, des penseurs.... Phill marchait avec beaucoup de difficulté. À ce moment-là, j'ai découvert qu'il n'était jamais monté sur un bateau de sa vie !

J'en ai parlé à Alberto del Genio, mon cher ami, médecin, scientifique, collectionneur, propriétaire de Punta Campanella, le véritable responsable du projet Holotopia. Nous avons obtenu un bateau ! Nous étions cinq : Phill, Alberto, moi, le propriétaire du bateau et un cuisinier, qui travaillait tout le temps à cuisiner et à ouvrir des bouteilles de vin. Le cuisinier était excellent et les vins étaient très bons.

Nous avons quitté Sorrente, pris la direction d'Amalfi, passé les îles Ligalli, ou Sirenuse, Positano, Capri.... Quand, en fin d'après-midi, nous sommes descendus et sommes allés au restaurant, Phill était ravi, enthousiasmé par l'expérience.

Katherine est arrivée le lendemain - elle avait joué dans un autre pays.

Au fil des ans, depuis les années 1990, j'ai donné de nombreux concerts avec ma musique à l'Experimental Intermedia Foundation à New York, sous le commissariat de Phill. L'un d'entre eux était l'opéra électronique Metamorphosis, en 2016, que j'ai créé en partenariat avec le philosophe suisse René Berger, un ami cher.

J'ai dédié plusieurs autres concerts à Phill.

Comme John Cage, Phill Niblock aimait être entouré de jeunes, et comme Anastasi, Phill était tout aussi anticlérical mais profondément religieux à travers la musique et la création d'images. Aussi, lorsqu'il est mort quelques jours après Anastasi, j'ai également décidé de lui composer un requiem.

Le mot requiem vient de la fusion de la particule latine *re* qui signifiait "deux fois", "encore", "une fois de plus", et de l'expression indo-européenne **kweie* qui indiquait l'idée d'"être immobile", de "se reposer".

La musique a été composée pour sept flûtes traversières en utilisant les sept premières notes de l'introduction du Requiem de Mozart. La composition utilise également les tempos de soufflage et d'aspiration des flûtistes, incorporant ainsi leurs tempos biologiques. Ces sons sont organisés en longues loops, ou "cercles", où les différences temporelles entre les voix préparent des combinaisons inattendues.

Alors que le requiem pour Anastasi est caractérisé comme une œuvre électroacoustique - parce qu'il était fondamentalement un artiste connecté au monde acoustique à travers le piano, le dessin et la peinture - le requiem pour Niblock est purement acoustique, parce qu'il était un artiste

profondément connecté aux mondes électroacoustique, électronique et numérique.

Phill était une personne profondément urbaine. C'est pourquoi le film du requiem a été réalisé avec des images nocturnes de grandes villes.

La pièce s'appelle Seven Sidereal Sounds, parce qu'il y a sept flûtes qui deviennent ici sidérales, c'est-à-dire : au-delà de la Terre, dans nos esprits et nos imaginations - en référence à sa célèbre composition Four Full Flutes, de 1990.

C'est-à-dire que, contrairement à la pièce composée par Phill en 1990, où les flûtes jouent un continuum, dans Seven Sidereal Sounds, ce sont les sons des flûtes, le tempo du souffle de chaque musicien et le tempo de leur respiration qui font la musique.

Seven Sidereal Sounds nous amène à l'idée du "sidéral" - qui vient de l'indo-européen *sweid, qui indiquait l'idée de "briller", comme les étoiles, toutes différentes les unes des autres, les sons comme les personnes. Des étoiles qui font immédiatement penser à un poème de 1920 de Vladmir Maïakovski, notamment dans un célèbre fragment :

*... soudain, je...
j'allume ma flamme
et le jour brille à nouveau.
Brille pour toujours,
brille comme un phare,
brille d'un éclat éternel,
les gens sont faits pour briller...*

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

Locarno, 2024