

STAI

Emanuel DImas de Melo Pimenta

concert-installation

2025

commissaire d'exposition : Roberta Semeraro avec Giovanna Cicutto

Palazzo Bollani

Venise 2025

dédié à Helena Bacardí et à Roberta Semeraro

en mémoire de mon grand ami René Berger (1915-2009), à l'occasion du 110e anniversaire de sa naissance !

*Que se passe-t-il quand la communication en vient, comme c'est le cas aujourd'hui, à rivaliser avec la vitesse de la lumière ?**

René Berger (1970)

dans Esthétique et mass media – Sélection de cours et des actes du colloque « Art, technologie et communication », 1970-1972

L'essence de la sculpture est pour moi la perception de l'espace, le continuum de notre existence.

Isamu Noguchi

La matière de la musique est le son et le silence. Les intégrer, c'est composer.

John Cage

STAI est le terme préhistorique issu de l'indo-européen (un ensemble linguistique disparu il y a environ 20 000 ans) qui est l'une des racines les plus anciennes de notre mot « stone » (pierre).

La pierre est le tout premier signe de l'œuvre d'Helena Bacardí, à qui le concert-installation est dédié.

La pièce dure 60 minutes, fonctionne en boucle et n'a donc pas de fin. Et, en particulier dans ce cas - l'exposition d'Helena Bacardí au Palazzo Bollani à Venise - elle doit être une installation, créant un paysage sonore.

Il faut prêter attention non seulement à la qualité du son, mais aussi à son intensité : suffisamment faible pour servir de musique de fond sans monopoliser le moment.

Le plus important est la sculpture d'Helena Bacardí. La musique ne doit pas empêcher ou perturber les pensées, les conversations ou les moments de silence. Elle doit agir comme une sorte de toile de fond délicate qui, dans sa délicatesse, interagit avec les œuvres et les personnes.

Une question conceptuelle importante dans l'exposition est la différence entre la pierre et le monde numérique dématérialisé dans lequel nous vivons. Nous avons le sculpteur et les robots, la pierre et les êtres humains, le son et le silence, l'être et le non-être - des dualités qui composent chacun de nous.

D'autre part, que ce soit directement ou non, le travail d'Helena Bacardí s'est développé au fil des ans autour de la courbe. Non pas la courbe baroque, avec un seul point de fuite, mais la courbe ouverte, dont l'ordre est non linéaire et infini par nature. C'est le même principe qui a conduit les anciens Égyptiens à déterminer le cercle - à travers l'expression π - comme l'image par excellence de l'énergie cosmique et, par conséquent, le sacré.

Helena Bacardí s'inscrit ainsi dans une lignée de penseurs de l'univers non verbal qui rassemble, dans un panorama qui dépasse l'espace-temps, des créateurs tels qu'Isamu Noguchi et Auguste Rodin ou Henry Moore, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen et John Cage - tous travaillant la courbe infinie sans point de fuite précis, s'ouvrant ainsi à la découverte permanente et au hasard.

La pierre est un interconnecteur temporel par excellence, tandis que le virtuel est l'absence de temps, l'éphémère, le temps réel.

Au-delà de la courbe infinie, Helena Bacardí joue également avec le paradoxe du matériel et du virtuel, du naturel et de l'artificiel, de l'humain et, oserions-nous dire, du surnaturel, créant ainsi un nouveau paradoxe dans un monde où la pensée magique semble disparaître rapidement.

Ainsi, l'exposition, sous la direction de Roberta Semeraro, est une réflexion profonde sur ces dimensions de la réalité. Ainsi, nous avons l'artiste d'aujourd'hui, Helena Bacardí, qui travaille avec la pierre et les robots, l'être et le non-être, et en même temps, nous avons Michel-Ange Buonarroti,

transporté d'environ cinq cents ans dans le passé, comme une sorte de fantôme éclairé, virtuellement et matériellement présent avec ses traces, sa main, son dessin.

C'est un univers dont la complexité rappelle la structure d'un labyrinthe de miroirs.

La composition est née de l'image d'une telle complexité.

La partition musicale - comme je le fais depuis les années 1970 - est réalisée dans la Réalité Virtuelle, modifiant la structure logique du discours musical. Nous avons donc le matériel et l'immatériel - comme c'est le cas avec la pierre et les robots, avec le temps présent et le temps de Michel-Ange, ou avec le naturel et l'artificiel.

Les partitions graphiques virtuelles – dans ce cas en quatre dimensions – peuvent être encore plus précises que les partitions musicales traditionnelles, comme je l'explique dans mon livre *Music – A Brief History of the Western Musical Thought*, publié en 2014.

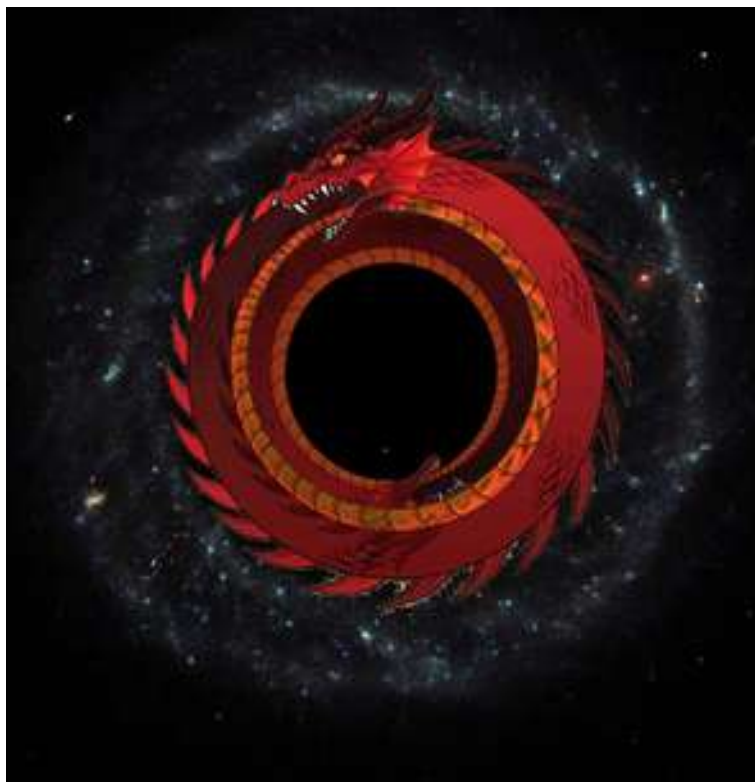
STAI est essentiellement structurée en trois grands mouvements simultanés et paradoxaux.

Depuis le début des années 1980, nombre de mes compositions s'articulent autour du numéro trois, parce qu'elles sont basées sur l'esthétique zen - *ten, chi, jin*. C'est également le cas dans STAI.

La partition virtuelle, qui dans ce cas donne forme et unité au discours musical, est l'image en quatre dimensions des sons de pierres tournant autour de deux continuums, l'un plus grand et l'autre plus petit, l'un plus intense, l'autre moins, l'un forte, l'autre piano, comme pour faire clairement référence à une double figure de l'ouroboros, le serpent mythique d'origine égyptienne qui se dévore lui-même. Il s'agit donc d'un double d'un double.

Dans son magnifique poème *Ébauche d'un Serpent*, commencé en 1916, il y a donc environ 110 ans, le poète français Paul Valéry, qui vécut entre 1871 et 1945, traite du serpent comme image de la pensée, comme l'a si brillamment montré le grand poète concret brésilien, autre ami cher, Augusto de Campos, dans son livre *Paul Valery : A Serpente e o Pensar*, publié en 1984. La pensée est toujours autophagique, quelle qu'elle soit.

Le serpent en tant que pensée, ici dédoublé, donne la forme essentielle de la composition à partir du conflit entre les nombres quatre et trois - qui, dans l'Antiquité classique, indiquaient respectivement la dynamique de la vie et celle de la pensée, la raison, le ratio.



STAI partition musicale virtuelle

D'un côté, nous avons le son de la pierre, ou des pierres tournoyant autour de tout, qui constitue un premier mouvement majeur. Ce son, ou ces sons, surgissent d'une question : lorsqu'une pierre de forme irrégulière tombe, comment tombe-t-elle ? Quels sons produit-elle ? Étant irrégulière et dure, la pierre tombera et produira différents sons à différents moments. Cette irrégularité est de nature non linéaire, imprévisible et ouverte, à l'image des courbes dessinées par Helena Bacardí.

Ici, dans cette composition, nous avons affaire à de très petites pierres qui tombent ensemble dans un environnement spécifique. Les sons des « chutes », ou impacts, de ces petites pierres ont été enregistrés et transformés en données numériques virtuelles. La pierre a donc été dématérialisée à travers ses propres sons.

Comme je l'avais fait il y a de nombreuses années dans une autre composition, *Stones*, de 1987, j'ai également utilisé ici un instrument de musique indigène intéressant de l'Amazonie brésilienne. Il s'agit du « pau de chuva » (bâton de pluie). Il s'agit d'un tube fabriqué par les Amérindiens, à partir de fibres végétales entrelacées ou à l'intérieur d'un tronc d'arbre, dans lequel des milliers de petites pierres « roulent » lorsque l'on tourne le bâton, et tombent de manière imprévisible d'un côté à l'autre, obéissant à l'énigme infinie du nombre π .

J'ai installé des microphones à l'intérieur de ce tube, qui ont capté les

sons des petites pierres « tombant » lorsque nous avons déplacé le tube.

Ces sons ont ensuite été dématérialisés et transformés en données numériques. La densité de la masse sonore produite par les petites pierres a été transformée en termes temporels, mais en conservant toujours les mêmes relations entre les données. Ces sons dématérialisés ont ensuite été transformés en d'autres sons, provenant d'autres objets, mais artificiels, et contrôlés par une sorte de robot : un ordinateur.

De cette manière, une structure originale constituée par hasard et conçue par les petits cailloux a acquis une nouvelle dimension.

Ces sons parcourent tout le concert, « tournoyant » dans la pièce, sans temps linéaire, sans interruption.



Bâton de pluie

Il est intéressant de noter que lors de la transition des sons vers le système numérique, certains éléments sont devenus des répétitions régulières, que j'ai décidé de conserver pour alimenter les paradoxes.

C'est le premier mouvement.

Le deuxième mouvement majeur est basé sur une œuvre du brillant compositeur de la Renaissance Josquin des Prés, qui a vécu entre 1450 et 1521 environ. Josquin des Prés était également chanteur - il était considéré par beaucoup de ses contemporains comme le chanteur le plus important de son époque.

En 1477, à l'âge de vingt-sept ans, Josquin rejoint la chorale de René

d'Anjou, qui fut roi de Naples entre 1435 et 1442. En 1480, déjà riche et célèbre, il voyage à travers l'Italie avec le cardinal Ascanio Sforza. Il servit le pape Innocent VIII, qui occupa la papauté entre 1484 et 1492. Il servit également le pape Alexandre VI, qui fut à la tête de l'Église entre 1492 et 1503. Il servit également Louis XII de France et Ercole I d'Este, duc de Ferrara.

Michelangelo Buonarroti vécut entre 1475 et 1564. À sa naissance, Josquin des Prés avait vingt-cinq ans. Les liens entre Michel Ange et la papauté ont commencé en 1505, deux ans après que Josquin eut servi Alexandre VI, alors que Michel Ange avait trente ans.

La présence de Josquin des Prés au Vatican était intense, tout comme le serait celle de Michel Ange.

Josquin des Prés allait devenir connu comme le « Michel-Ange de la musique » ! Ses contemporains l'appelaient le « prince de la musique ». En 1567, le diplomate, mathématicien et philologue italien Cosimo Bartoli écrivait : « On peut dire de Josquin qu'il était, en musique, un monstre de la nature, tout comme notre Michel-Ange Buonarroti l'était en architecture, en peinture et en sculpture. »

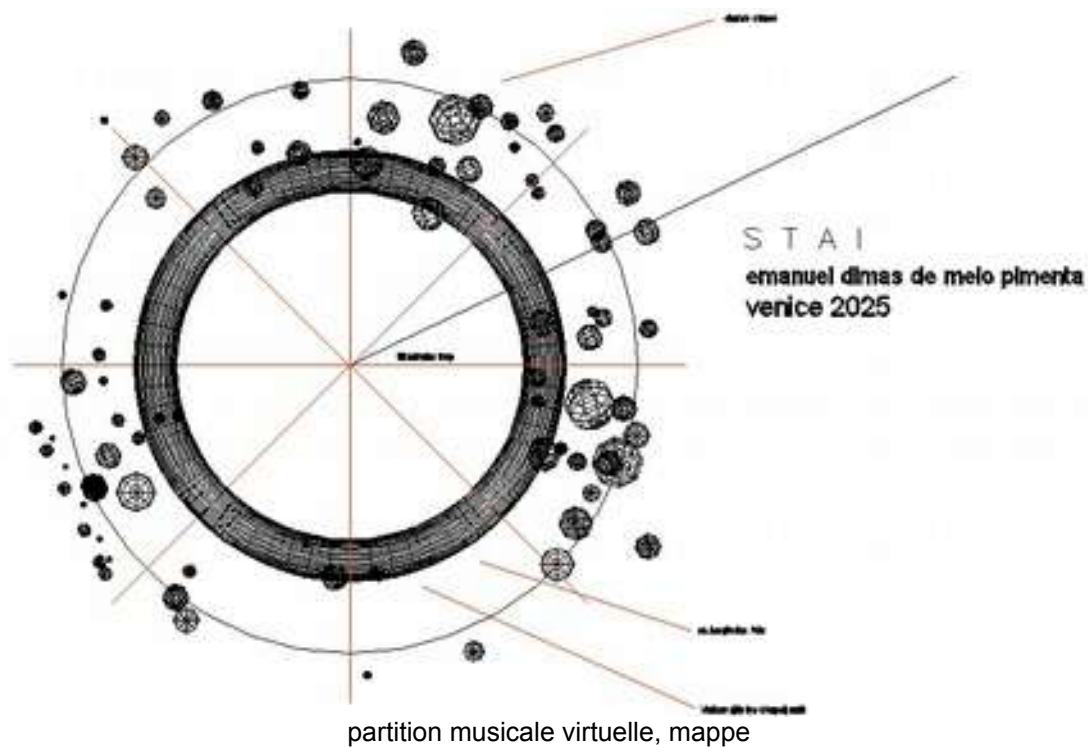
Nous ne connaissons aucune preuve d'une relation personnelle entre Josquin et Michel-Ange, mais il est absolument certain qu'ils connaissaient bien leur travail respectif et se connaissaient probablement personnellement.

En 1515, alors que Josquin était âgé de soixante-cinq ans, six ans avant sa mort, il composa une pièce que je trouve inhabituelle et mystérieuse : *Praeter rerum seriem*.

Cette composition a été écrite pour six voix : soprano, deux altos, un ténor et deux basses. Il s'agit d'une répartition des voix très orientée vers les fréquences graves, ce qui était inhabituel. À l'époque, on disait que les fréquences graves avaient quelque chose de mystérieux. Le mystère venait de ces fréquences. C'est donc comme si un mystérieux labyrinthe sonore avait été conçu.

Il s'agit donc d'une pièce de musique vocale, destinée à être chantée, dont les derniers mots sont :

*La providence de Dieu
qui dispose tout
d'une manière si douce
élève ta naissance
au rang de mystère.
Notre Mère, salut !*



Ce deuxième mouvement de STAI est une déconstruction et une reconstruction complètes de la pièce de Josquin des Près. En plus de changer l'ordre des sons, le chant humain a été transformé en sons électroniques et artificiels.

Le nouvel ordre des sons a été défini par des principes paratactiques, c'est-à-dire par une logique de coordination, comme une courbe ouverte et infinie. De cette manière, la structure originale de la musique, telle que la mélodie, l'harmonie ou le rythme, disparaît, mais mystérieusement, un lien étrange avec l'œuvre originale de 1515 subsiste.



au l'interne de la partition virtuelle

Le troisième mouvement majeur, beaucoup plus subtil, sorte d'ombre du premier, lui-même sorte d'ombre de l'ouroboros, est directement lié au Vatican, un espace si important pour Josquin et pour Michel-Ange.

L'espace physique du bâtiment du Vatican a été intensément partagé par Josquin des Prés et Michel-Ange Buonarroti.

La chapelle Sixtine, initialement connue sous le nom de Capella Magna, a été construite par le pape Sixte IV entre 1473 et 1481. Josquin avait alors environ vingt-cinq ans. Entre 1508 et 1512, Michel-Ange a peint le plafond de la chapelle. Josquin avait alors cinquante-huit ans.

Le troisième mouvement a été composé à partir d'enregistrements anonymes des bruits de pas de personnes marchant dans le bâtiment du Vatican au XXe siècle, environ cinq cents ans après que Josquin et Michel-Ange aient « vécu » cet espace.

Cependant, ce troisième mouvement est presque imperceptible, extrêmement subtil, avec des sons presque inaudibles.



Nous avons donc trois mouvements principaux : un premier mouvement « circulaire » avec les sons des pierres, un deuxième mouvement basé sur la mystérieuse composition de Josquin des Prés, et un troisième mouvement avec les pas des personnes marchant dans les bâtiments du Vatican.

Le concert-installation aura lieu dans l'espace d'exposition, le palais Bollani, un palais historique du XIIIe siècle qui fut autrefois la résidence du célèbre poète, écrivain et dramaturge Pietro Aretino (1492-1556), qui aurait inspiré Michel-Ange pour le personnage de Saint Barthélemy dans la scène du Jugement dernier de la chapelle Sixtine. En 1944, le palais a été loué

pendant une courte période par Filippo Tommaso Marinetti, qui fondera plus tard son association futuriste à Venise. John Ruskin connaissait bien le palais et a écrit à son sujet.

En 2017, toujours sous le commissariat de Roberta Semeraro, le grand artiste et cher ami Marco Agostinelli et moi-même avons rendu un hommage important près de ce palais à la baronne Lucrezia De Domizio Durini, qui a collaboré avec Joseph Beuys pendant plusieurs années et avec laquelle j'ai développé de nombreux projets communs pendant trente-deux ans.

C'est dans ce lieu fabuleux que se tient actuellement l'exposition d'Helena Bacardí, pour laquelle j'ai été invité à composer un concert-installation.

J'ai connu Helena Bacardí par l'intermédiaire de son mari, un autre ami cher, l'ancien acteur et écrivain Graves Kiely, dans les années 1990 à New York.

Helena est une personne timide et silencieuse, dotée d'un monde intérieur profond. Son silence et sa tranquillité me semblent être une défense contre un monde de plus en plus futile et instable.

Le silence des courbes infinies de son œuvre, si fortement liée à la Nature, me rappelle une pensée de John Muir, le brillant philosophe des forêts qui vécut entre 1838 et 1914 : « Le pouvoir de l'imagination nous rend infinis ».

