

Vasarely et la musique

Victor Vasarely a toujours eu un lien affectif très fort avec la musique : ses goûts l'orientaient aussi bien vers la musique tzigane, le jazz New Orleans, que vers les répertoires classique et contemporain. Comme de nombreux plasticiens du 20^{ème} siècle, il admirait tout particulièrement l'œuvre de Jean Sébastien Bach, ce qui l'amènera notamment à réaliser, en 1970, l'Album *Bach*, tiré à 200 exemplaires ; cet ouvrage bibliophilique était constitué de 15 sérigraphies originales de la période dite « Folklore Planétaire », d'autant de fac-similé de sonates tirées sur velin d'arche, de trois multiples en plexiglas et de trois disques vinyl gravés par Deutsche Gramophon. Cette « mise en musique » de son œuvre se voulait avant tout un exemple d'adéquation entre les principes du cinétisme et du mouvement inhérent au phénomène musical, qui transparait visuellement dans les partitions. La musique se trouve ici étroitement associée aux programmations plastiques.

Au cours d'une conférence qu'il a donnée le 18 juin 2011 au séminaire Musique et Arts plastiques de l'Observatoire Musical Français dirigé par Michèle Barbe à l'Université Paris IV Sorbonne, Frédéric Rossille a notamment souligné le fait que, dans sa recherche d'un vocabulaire normalisé, universel et compréhensible par tous, Vasarely a mis au point un alphabet de trente formes permutable qui, conjuguées à des gammes de couleurs, constituent un véritable 'alphabet' ou 'solfège plastique', ce qui n'est pas sans rappeler la démarche de Pierre Schaeffer. Un tel alphabet a permis à Vasarely de programmer ses œuvres tout en accédant aux infinies possibilités de la mathématique combinatoire et des permutations, adoptant ainsi des méthodes compositionnelles de celles qui ont été développées dans le domaine de l'écriture musicale. Dès 1952, il évoque d'ailleurs la 'recréation plastique à base de partition'. L'œuvre est codée à partir d'un 'prototype-départ', concept

proche de celui de thème musical, voire de série. La mise en œuvre du prototype-départ par colorisation, agrandissement, choix d'un support physique, est un processus d'élaboration que l'on pourrait comparer à la fois au travail d'orchestration et au processus de variation opérés à partir d'un motif thématique.

Selon Frédéric Rossille, « utilisant des langages formalisés et des symboles abstraits, la programmation plastique et la partition musicale sont ainsi des phénomènes témoignant d'une grande parenté. Et la programmation de l'œuvre plastique autorisera sa conservation indéfinie et sa recreation à tout moment, tout comme le permet la partition en musique ».

Les processus développés par Vasarely peuvent s'avérer proches de ceux qu'ont mis au point certains compositeurs. Par exemple, ses 'œuvres cinétiques profondes' superposent deux réseaux séparés par un espace qui s'anime de mouvements complexes avec le déplacement du spectateur. Les phénomènes d'interférences créés rappellent les procédés de déphasages temporels (ou 'phase shifting') employés dans la musique minimaliste et dont le compositeur Steve Reich fut un des pionniers.

Vasarely a également expérimenté les tableaux en trompe-l'œil et les fausses perspectives. Un peu comme ce qui se passe dans les escaliers d'Escher, certaines illusions auditives comme celles développées par Jean-Claude Risset, donnent à entendre des sons qui paraissent monter ou descendre indéfiniment, ce que l'on retrouvera aussi chez Ligeti, par exemple dans ses *Études* pour piano.

Vasarely suivait en avec intérêt les recherches musicales de son temps (Ligeti, Kurtág, Feldman), et la réciproque est également vraie puisque Xenakis a composé une partition pour le *Vasarely* de P. Kassovitz. L'attitude de Vasarely vis-à-vis de la musique contemporaine n'était toutefois pas sans ambiguïté, puisqu'il écrit en 1953 : « Si les combinaisons d'éléments géométriques sont illimitées et banales, les combinaisons valables présentant

les critères de l'œuvre d'art sont l'exception. La musique moderne est mathématique, et... elle m'angoisse, puis m'ennuie » ; puis, en 1979 : « le jazz et la musique pop me paraissent bien davantage de leurs temps que les œuvres de Stockhausen, de Schaeffer ou même Xenakis, qui me paraissent avoir un certain côté énervant : Bach ou Vivaldi semblent plus "jeunes" qu'eux » ; alors que, par contre, sa passion pour Bach ne se démentira jamais (il déclare, en 1969 : « Nous arrivons enfin à définir ce qui est "éternel" en Jean Sébastien Bach »).

Vasarely a par ailleurs entretenu une amitié avec le compositeur Paul Arma, réalisant la couverture de la partition de *Sept transparences* pour quatuor à cordes. Vasarely assura aussi l'illustration d'une version discographique de la pièce électronique *Kontakte* de Stockhausen.

Inversement, l'œuvre de Vasarely est parfois ressentie par certains compositeurs comme d'une froideur mathématique. C'est ainsi que György Ligeti a pu dire : « Ce qui me dérange souvent chez lui, c'est l'exactitude mathématique ou géométrique ».

Deux compositeurs ont témoigné, de son vivant, de leur vif intérêt pour l'œuvre de Vasarely :

- le canadien John Réa dans son *Hommage à Vasarely* (1977).
- et son compatriote hongrois György Geszler avec *Five Vasarely Pictures* pour deux pianos et percussion, et *Architectonic Construction* (pour la cité polychrome de Vasarely) et *Flower-Girl* (tableau de Vasarely pour flûte et piano).

Les sérigraphies que Vasarely a consacrées aux instruments de musique contiennent des indices très intéressants sur les modalités de conjonction entre ce qui est susceptible de tisser des liens entre le visuel et le sonore.

Dans *Le violon*, qui prend la forme d'un diptyque, je vois pour ma part une allusion au couple tiré/poussé de l'archet et à la possibilité qu'offre celui-ci de faire gonfler le son.

La mandoline est très particulière, dans la mesure où ce qui est visuellement décliné semble se rapprocher d'une partition, avec une portée démultipliée (ce que l'on observe aussi chez Klee) ; mais cette portée pourrait également s'apparenter à des cordes, soumises à des pincements plus ou moins incisifs. Les figures en noir pourraient être vues comme des médiateurs ou plectres.

La harpe est dominée par la prégnance de la dimension verticale, qui renvoie à la manière dont sont disposées les cordes de l'instrument. Je verrais pour ma part dans les deux carrés médians imbriqués une sorte de phénomène de résonance par rapport aux structures qui l'incluent. Ajoutons que cette œuvre a donné lieu à plusieurs types de déclinaison, selon toutes sortes de format, de la part de l'artiste.

La flûte donne l'impression d'une forte vivacité, ou vélocité, ce qui est un des traits de l'instrument, avec des motifs linéaires tantôt horizontaux, tantôt obliques (de deux à cinq éléments) qui paraissent pris dans les mailles d'une grille temporelle verticale, comme s'il s'agissait des mesures d'une partition.

Dans *La trompette*, on trouve la présence de plusieurs figures de nature circulaire qui ne sont pas sans évoquer le pavillon de cet instrument. D'autre part, on peut observer, tout comme dans *La flûte*, de petits groupes de lignes horizontales qui soulignent en quelque sorte la caractéristique de l'entretien du son, en l'occurrence tenu, propre aux instruments à vent.

Mais ce ne sont là que des pistes de lecture toute personnelle. Il faudrait en effet se garder de toute interprétation susceptible de faire basculer le regard dans des considérations par trop figuratives et anecdotiques.