

ETC



Les transferts esthétiques

Mario Côté, For *Feldman : Symétrie inachevée*, Galerie Trois Points, Montréal. 15 février, 15 mars 2008

Jean Fisette

Number 83, September–October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34757ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fisette, J. (2008). Review of [Les transferts esthétiques / Mario Côté, For *Feldman : Symétrie inachevée*, Galerie Trois Points, Montréal. 15 février, 15 mars 2008]. *ETC*, (83), 47–50.



Montréal

LES TRANSFERTS ESTHÉTIQUES

Mario Côté, *For Feldman : Symétrie inachevée*, Galerie Trois Points, Montréal, 15 février - 15 mars 2008

Music can achieve aspects of immobility, or the illusion of it... The degrees of stasis, found in a Rothko or a Guston, were perhaps the most significant elements that I brought to my music from painting.

Morton Feldman, 1981

Mario Côté nous étonnera encore une fois. *For Feldman : Symétrie inachevée*, constitue une expérience hardie : opérer un transfert esthétique de la musique vers l'art plastique; et ce,

non seulement en s'appuyant sur de simples similarités de surface, mais en prenant en compte un enjeu esthétique qui touche à des questions fondamentales concernant la maîtrise de la durée musicale et, de façon corrélative, la maîtrise de l'espace plastique. Les

œuvres musicale et plastique, dans le cadre de leurs spécificités, débordent de leur lieu propre pour atteindre un *lieu autre*, où elles sont libérées des restrictions formelles. En somme, le transfert esthétique ici opéré fait du visiteur de cette exposition un auditeur de musique laissé à la puissance de son imaginaire.

Les œuvres, musicale et plastique

L'œuvre construite de Mario Côté est faite de six panneaux juxtaposés, dont la couleur dominante est soit le jaune pâle soit le gris bleu. Chacun de ces panneaux est subdivisé en espaces bien délimités dont la description plus précise est donnée plus bas. L'impression première du visiteur est celle d'une construction où dominant symétrie et structure, alors que du détail des inscriptions se dégage un esprit de finesse et de liberté. Cette œuvre étant conçue, au départ, comme la reprise mimétique puis le pro-



longement d'une œuvre musicale, j'initierai ma présentation en soulevant la problématique ouverte par le compositeur Morton Feldman, et qui sous-tend la démarche de Mario Côté.

Morton Feldman (1926-1987) fut un des plus importants représentants de la composition musicale du XX^e siècle aux États-Unis. Élève de John Cage, il a retenu de ce dernier la nécessité de poser les questions les plus exigeantes sur la musique saisie comme un objet sonore aux dimensions symboliques multiples. Non seulement poser des questions, mais construire des œuvres qui précisément portent ces interrogations, conduisant la musique jusqu'aux confins des possibilités logiques les plus imprévues. Les brefs propos de Feldman, reproduits dans l'épigraphe concernant la durée, et l'impression d'immobilité, ouvrent en quelque sorte ce questionnement.

La pièce musicale dont il est ici question, *Crippled Symmetry* (1983), appartient à la période de la grande maturité. En voici donc une brève description.

– Pour trois musiciens, chacun jouant alternativement de deux instruments.

– Piano et célesta, vibraphone et glockenspiel, flûte et flûte basse.

– Durée de 95 minutes.

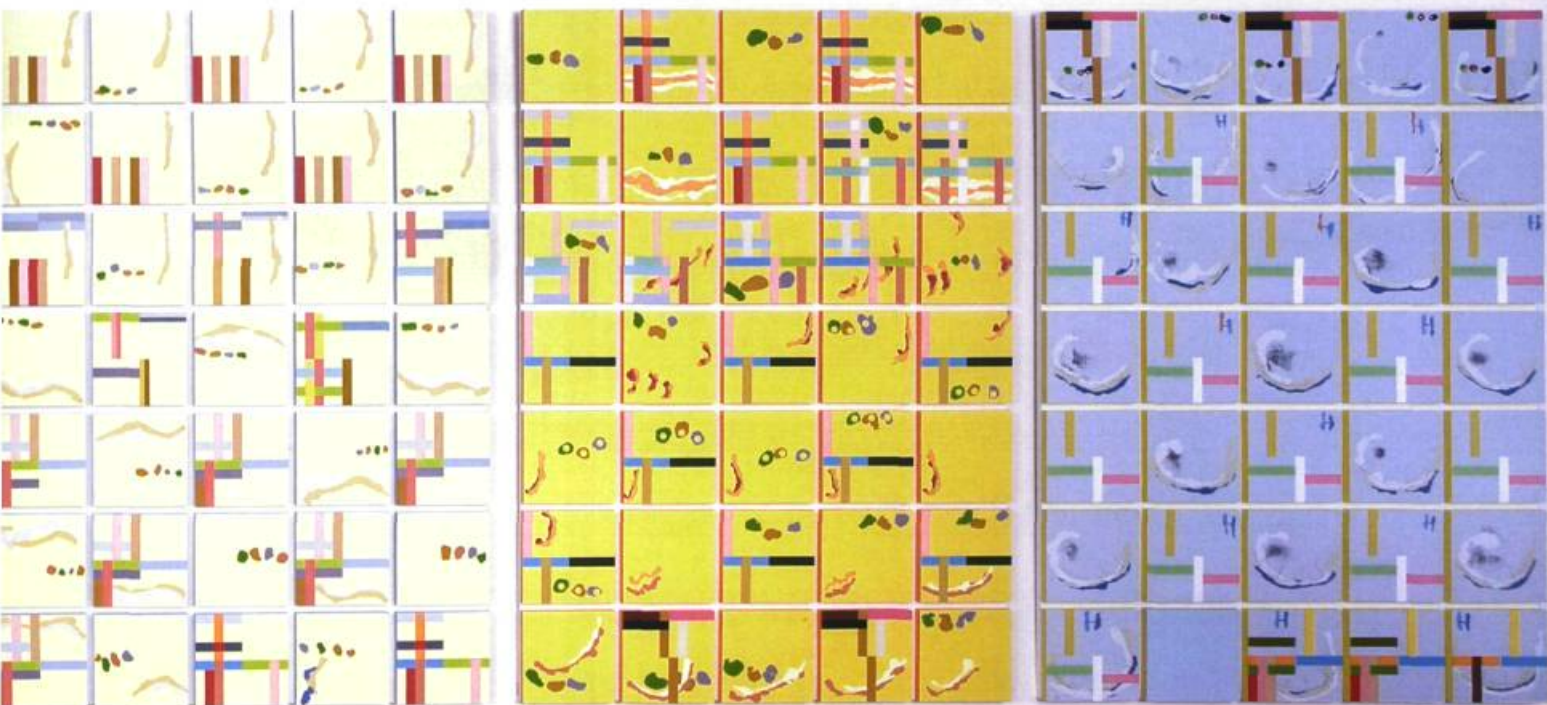
En somme, on trouve trois couples d'instruments : harmonique, percussif et mélodique. La pièce est extrêmement simple dans sa construction; elle est non narrative, au sens de l'absence du développement classique de divers motifs suivant, par exemple, les règles compositionnelles de la fugue ou de la sonate. En fait, les développements classiques supposent tous un principe de hiérarchisation ou d'ordre imposé entre une matrice et ses transformations, le déroulement temporel de la pièce musicale marquant précisément un travail de composition qui place le motif au centre d'un rayonnement. La gamme tonale impose aussi, à sa façon, une structuration construite autour du même principe de hiérarchie. Il va de soi que ce rappel à propos du développement d'un thème ou d'un motif musical s'applique parfaitement à une peinture centrée sur un sujet occupant un espace central; ce qui

fut généralement vrai dans la peinture figurative, mais aussi dans nombre de pièces non figuratives ou encore de montages. Or ici, en regard des œuvres de Feldman et de Côté, nous sommes ailleurs, dans un autre lieu et une autre logique : car ces œuvres, musicale et plastique, participent de la même avancée hors de la zone d'attraction de la notion classique de hiérarchie.

La symétrie fondant la configuration des deux œuvres, musicale et plastique

Écoutant *Crippled Symmetry*, je perçois trois voix instrumentales bien distinctes et qui conservent leur distinction tout au long de la pièce. Si je me permettais de décrire cette audition en utilisant un vocabulaire peu technique, je reconnaîtrais : (1) un instrument mélodique (flûte et flûte basse) qui tient un arpège, fait de quatre croches et qui s'étale sur deux octaves; (2) un instrument percussif ou plus vibrant qui tient, dans un registre plus bas, une sorte de murmure de doubles-croches se succédant sur des écarts minimaux de demi-tons et tons; (3) un instrument à clavier qui maintient une figure sonore de quatre noires, tantôt d'une seule main, tantôt des deux mains – et alors, les notes coïncident – venant entrer en harmonie compositionnelle avec les sons donnés par les deux autres groupes d'instruments. Je précise que les trois groupes d'instruments se démarquent autant par leur spécificité de timbre que par la durée des notes, respectivement des noires ou blanches, des croches et des doubles-croches¹.

Or Mario Côté m'a décrit d'une façon très précise son projet et son entreprise. Cherchant à construire un équivalent plastique de la pièce musicale, il a poussé le mimétisme jusqu'à analyser finement la composition, sur la base de la partition, pour reproduire la configuration même de son armature; chacun des six panneaux correspond à une page de la partition. À l'intérieur du panneau, on trouve des cases bien délimitées par des languettes de bois faisant office de cadres et délimitant autant d'espaces qui correspondent aux mesures de la partition. Les lignes blanches et marron que l'on perçoit sur la reproduction du premier panneau



Mario Côté, vue d'ensemble de l'exposition *Fat Feldman : Symétrie inachevée*, 2007. Acryliques sur bois ; chaque tableau : 190 x 135 cm. Photo : Guy L'Heureux.

appartiennent au support du fond, sur lequel sont fixés les cadres. À l'intérieur de chacun des cadres-mesures, on trouve des motifs graphiques différenciés de trois couleurs correspondant aux trois groupes d'instruments : les barres rouge et marron, marquant un angle droit, correspondent à l'instrument à clavier; les motifs grisâtres de forme oblongue, orientés horizontalement, correspondent à l'instrument percussif et les légères taches de couleur verte correspondent à l'instrument mélodique. C'est ainsi que formes graphiques et couleurs interprètent les timbres et les motifs sonores. L'espace occupé par chacun des motifs graphiques avec sa couleur propre correspond, proportionnellement, à l'occupation des sons dans la durée spécifique de la mesure musicale à laquelle on se réfère. Il y a là un travail étonnant de précision dans la reproduction de la facture musicale. Quelle en est la signification ?

L'asymétrie déterminant l'atmosphère des deux œuvres, musicale et plastique

J'ai affirmé plus haut que cette œuvre musicale et corrélativement, cette œuvre plastique se situent à l'écart de toute forme de narrativité. Et l'on sait que la narration, qu'elle soit littéraire, musicale ou plastique, est d'abord un principe de contrôle, du temps et de l'espace, démarquant un début et une fin. Alors qu'en est-il ? Comment la durée et l'espace sont-ils occupés ? La réponse est simple : les œuvres sont le fait d'une reprise *ad infinitum* des mêmes motifs. Si ce n'est que la reprise incessante ne peut demeurer pareille et identique à elle-même, car alors elle relèverait d'une instance mécanique; et même alors, c'est sur le lieu d'intégration des perceptions auditives et visuelles que s'enregistraient des modifications. Or, la pièce musicale de Feldman et l'objet plastique de Mario Côté se construisent d'une façon paradoxale sur cette frontière poreuse entre réalité et perception : jouant minimalement de variations qui ne sont que finement perceptibles, l'auditeur/spectateur a l'impression paradoxale d'un corps qui s'impose dans une présence immobile, alors que lui-même se sent transporté ailleurs, dans une autre logique. Et c'est là que réside le point essentiel : la

répétition devient une épreuve, de sorte que le matériau iconique, par un effet d'usure, finit par commander une fuite excentrique orientée vers quelque chose de nouveau à créer sur les lieux mêmes de l'écoute et de l'attention visuelle. Il y a là comme une recherche forcée ou une obligation quasiment physiologique, imposée à l'auditeur/spectateur, de se déplacer, jusqu'aux confins de ce que l'imaginaire de chacun fera ressurgir. Il y a là comme une urgence à combattre un sentiment de perte dans la composition (entropie) par l'appel à découvrir quelque chose d'autre qui agirait comme un principe contraire de réinvestissement du sens (néguentropie). Au moment de ma concentration auditive et visuelle, j'ai eu l'impression de ressentir l'expérience de certains mystiques japonais en méditation devant un jardin zen, fait de sable et de gravats fins, entrevoyant des lieux étranges qui, en d'autres circonstances, demeureraient insoupçonnés. Ce sentiment d'urgence, lié à une irrésistible poussée intérieure vers la créativité de l'imaginaire, voilà ce qui correspondrait à l'atmosphère que je ressentais, immergé dans la contemplation de ces pièces, musicale et plastique.

Si maintenant on revenait de façon plus spécifique à l'œuvre plastique de Mario Côté, on saisirait cette contrepartie de la symétrie en changeant la direction du regard : cette fois-ci, on dirigerait l'attention non pas vers l'aspect spectaculaire des grands panneaux rigides et hyperstructurés, mais plutôt vers le détail des inscriptions. Je suggérerais, par exemple, de concentrer le regard sur les figures des pièces ouatées de couleur verte associées aux motifs de la flûte : elles sont semblables à des petits nuages, enregistrant le caractère éthéré de ce son : car, s'il y a une forme indéterminée, c'est bien celle-là. Alors d'une case-mesure à l'autre, le petit nuage connaît une légère transformation, un déplacement progressif, en correspondance à la perception sonore du son tenu de la flûte qui, au-delà de la reprise des arpèges, m'entraîne, par l'imaginaire, ailleurs, dans un lieu tout fait de nuances et de finesses. Et ce que je suggère à propos des flûtes, on pourrait le soutenir à propos des deux autres groupes d'instruments et des motifs graphiques correspondants. Or ces dessins imprévisibles me conduisent à échapper totalement à

CRIPPLED SYMMETRY

si la do sop^o

Martin Feldman

FL. mi hé do ne
(no motor)

VIB. do se pi la

PF. ni hé do
ped. →

CEL. ni hé do
ped. →

© Copyright 1983 Universal Edition (London) Ltd.
UE 17667 L

la rigidité de la structure et de la symétrie qui s'imposaient au premier contact.

Les transferts esthétiques

Le cœur de la problématique soulevée par Feldman est là. Et c'est ce même enjeu esthétique que poursuit Mario Côté. Installer un cadre ou une structure qui impose globalement une symétrie. Puis, venir déjouer cette symétrie, en la déconstruisant de l'intérieur; ou, de façon encore plus précise, en poussant la logique jusqu'à ses limites, de sorte que, conduite à un état de déliquescence, en fait une entropie, elle permette la suggestion de quelque chose d'autre qui échappe totalement à la maîtrise : celle de la durée, pour la musique et celle de l'espace, pour l'objet plastique.

Dans les années 1980, Feldman prenait acte des derniers soubresauts d'une modernité épuisée. Marqué par une recherche du sentiment d'immobilité suggéré par Rothko, il explorait d'autres lieux ou, plus rigoureusement, les mêmes lieux qui, autrement interprétés, conduisaient ailleurs, à des états de conscience encore insoupçonnés. Opérant

un retour des choses, Mario Côté fait le trajet inverse, ramenant cette même interrogation sur le terrain plastique. C'est ainsi qu'une symétrie musicale déconstruite de l'intérieur (*Crippled Symmetry*) est devenue, dans un objet plastique, une *Symétrie inachevée*.

JEAN FISETTE

Doctorat en sémiotique littéraire, Professeur au département d'Études littéraires, UQAM de 1995 à 2004. Depuis, retraité et professeur associé. **Jean Fiset** s'est principalement intéressé à la période automatiste: co-auteur de l'édition critique des *Écrits* de Borduas, il a publié des travaux sur Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau. Étroitement associé au programme de sémiologie de l'UQAM, il a enseigné et conduit des recherches sur les divers aspects de la théorie littéraire. Puis il a développé une spécialité dans les travaux sémiotiques de Peirce sur lequel il a publié deux livres et de nombreux articles. Depuis quelques années, il a développé une recherche sur le thème littérature et musique.

NOTE

¹ On pourra se référer à la reproduction de la première page de la partition, même le néophyte en musique reconnaîtra aisément les portées des trois groupes d'instruments (l'alternance des instruments étant indiquée à la gauche des portées) et la composition des trois figures musicales, brièvement décrites, qui entrent en composition.