

FABIENNE VERDIER
THE JUILLIARD EXPERIMENT

MAIS LÀ
OÙ EST LE DANGER,
GRANDIT AUSSI
CE QUI SAUVE.

BUT WHERE
DANGER LIES,
SALVATION
GROWS TOO.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Aux jeunes musiciens
To the young musicians

AVEC/WITH

¹²
Phillip Lasser

¹⁸
Darrett Adkins

²⁴
Edith Wiens

³⁰
Kenny Barron
& Ray Drummond

³⁶
William Christie

Aux jeunes musiciens

«IL FAUT VOYAGER POUR FROTTER ET LIMER SA CERVELLE CONTRE CELLE D'AUTRUI.»

Ce propos de Montaigne résonne en moi au moment d'évoquer un «récit de voyage». Car c'est paradoxalement en un voyage que s'est transformée cette résidence à la Juilliard School. Vous m'avez permis de découvrir qu'un peintre pouvait frotter son pinceau au piano, au saxophone ou à la voix, qu'il pouvait même, peut-être, mêler sa palette à une partition.

Après les très intimidantes *4 minutes 33 secondes de silence* de John Cage, ou après la fameuse *Fontaine* de Marcel Duchamp, il est toujours possible de créer. On ne peut retirer à l'homme le besoin irréductible d'exprimer sa sensibilité et d'approcher, dans un esprit d'aventure, le monde et les choses qui l'entourent. L'artiste ne peut désormais créer que s'il ose de nouveaux frottements, que s'il initie, dans cet esprit d'aventure, des rencontres inédites entre les arts, montrant ainsi la possibilité d'habiter poétiquement le monde.

J'ai eu la chance d'être invitée, en tant que peintre, au cœur d'un vivier de musiciens des plus talentueux. J'ai compris, en travaillant avec vous, qu'il fallait apprendre à se déprendre de soi-même pour penser autrement. De nombreux artistes ont d'ailleurs montré la nécessité de cette sortie de soi, la nécessité d'une obsession de penser contre soi, à la découverte de champs non explorés. J'ai pris conscience, là encore, que pour partir à la rencontre des autres il fallait d'abord aller à l'encontre de soi. Autrement dit, accepter de se mettre en danger. C'est ce que nous disait Hölderlin: «Mais là où est le danger, grandit aussi ce qui sauve.»

Je l'avais déjà expérimenté lorsque j'étais partie en Chine, peu après la Révolution culturelle, pour étudier et travailler avec les derniers maîtres en peinture. Durant ces dix années, il m'a fallu abandonner de nombreux réflexes pour m'imprégner d'un mode de pensée et d'un univers radicalement différents. Cette confrontation a profondément changé ma perception du monde et ma façon même de peindre. Durant ces quelques mois de résidence à la Juilliard, j'ai dû relever un défi similaire. Comment mettre en place un dialogue entre

musique et peinture, entre ligne sonore et ligne picturale, sans que l'une soit soumise à l'autre, et en faisant en sorte que de cet «entre-deux» naîsse une concurrence spontanée? Cette spontanéité exprimant un certain aspect du vivant et constituant l'essence même de la musique comme de la peinture.

Lors des séances de travail en commun, nous nous sommes aperçus qu'il était possible d'échanger sans passer par les mots, mais plutôt par des formes abstraites semblant sortir tout droit de l'expérience et de la mémoire. Au cours de ces «voyages», j'ai souvent pensé à Schumann qui disait pouvoir comprendre, et même échanger, à force de musique, entre deux silences...

Plus largement, j'ai pu constater que le musicien ne fait pas qu'écouter, il voit; que le peintre ne fait pas que regarder, il écoute. Si justement «l'œil écoute», l'oreille aussi peut voir. Cette simultanéité possible entre musique et peinture, trop souvent mise en doute, a donc été au cœur de nos expérimentations.

“ONE NEEDS TO TRAVEL
FOR ONE’S MIND TO
BRUSH UP AGAINST
AND BE POLISHED BY THE
THINKING OF OTHERS.”

THE JUILLIARD EXPERIMENT

Montaigne’s words come to life for me as I tell this “traveler’s tale.” For, ironically, my residency at the Juilliard School was transformed into a journey. You allowed me to discover that a painter could apply her brush to the piano, the saxophone, or the voice; that she could perhaps even blend her palette with an orchestral score.

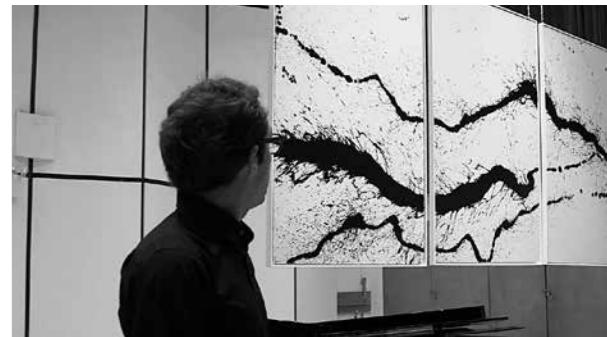
After John Cage’s very intimidating *4 minutes 33 seconds of silence*, or Marcel Duchamps’ famous *Fountain*, it is still possible to create. Man’s abiding need to express his sensibility and to approach the world and the things that surround him in a spirit of adventure cannot be taken away from him. In the future, artists will be able to create only if they dare to confront new challenges, only if, in this spirit of adventure, they initiate encounters such as have not previously been approached between the arts, thus illustrating the possibility of inhabiting the world poetically.

I had the good fortune to be invited, as an artist, to enter the heart of a talent pool of the most gifted musicians. I came to understand, working with you, that one must first learn to disengage from the self in order to think differently. Moreover, numerous artists have demonstrated the need for such a departure from self, the need for an obsessive sort of thinking against the self, to discover unexplored territories. I realized, there too, that to enter into an encounter with others, one first has to leave oneself behind. In other words, to put oneself at risk. This is Hölderlin’s contention: “But where danger lies, salvation grows too.”

This is something I had already experienced when I traveled to China, not long after the Cultural Revolution, to study and work with the last of the master painters. In the course of those ten years, I had to abandon many of my conditioned responses, in order to immerse myself in a radically different world and way of thinking. This encounter profoundly changed my perception of the world, and even my way of painting. During the months of my Juilliard

residency, I had to rise to a similar challenge: how to implement a dialogue between music and painting, between the line of sound and the line of picture, where one would not be subservient to the other, but where, on the contrary, an “interplay” would produce a spontaneous concomitance, a spontaneity that expresses a certain facet of life and that is an essential constituent of both music and painting. In the course of our work sessions, we observed that it was possible to communicate without recourse to words, but rather via abstract forms that seemed to emerge directly from experience and from memory. When on these “journeys,” I often thought of Schumann, who claimed he could understand and even converse, through music, between two silences.

More broadly, I was able to note that musicians not only listen, they see; that the painter not only looks, but listens. As the eye listens, so too the ear can see. This possible but oft-doubted synchronism between music and painting was thus at the heart of our experimentation.



Joey Chang
Nicolas Namoradze
Patrick Doane
Robin Giesbrecht
T.J. Tario

Phillip Lasser

Avec Phillip Lasser d'abord, le but était d'expérimenter le «en même temps». Tout a commencé avec une nécessité: se déprendre, tant pour le peintre que pour le musicien, de son savoir. Se mettre à nu, comme s'il s'agissait de se libérer de connaissances devenues étouffantes. J'ai vite constaté, pour ma part, qu'il était important d'opérer une sorte de transgression des idées esthétisantes que j'avais acquises jusque-là, ainsi que de mes habitudes de peindre. J'étais désormais en désaccord avec ces dernières, tant la «rencontre» des sons m'avait troublée. Il fallait oser se transformer, pratiquer un détachement quotidien, et aboutir à une concomitance entre perception pianistique et perception picturale. Ce travail en commun, à deux voix, à deux gestes, n'a pas consisté en une simple illustration picturale de la musique, ni en une interprétation musicale de la peinture, mais plutôt en un effacement progressif des frontières. Jusqu'à une double déprise, celle du peintre et celle du compositeur. Phillip et moi avons tenté de répondre à la question suivante: musique et peinture peuvent-elles, dans leur genèse immédiate, se décliner «en même temps»? Il a fallu opter pour un retour à la spontanéité, vers la nature même du son, cette capacité de la musique d'aller nous chercher au cœur de nous-mêmes... Là où nous ne semblions pas pouvoir pénétrer. Peut-être est-ce pour cette raison que Nietzsche déclarait:

**«LA VIE SANS MUSIQUE
EST TOUT SIMPLEMENT UNE ERREUR,
UNE FATIGUE, UN EXIL.»**

Vous qui êtes musiciens, c'est donc à un dépaysement constant que j'aimerais vous inviter, tant il est rempli de la joie de l'imprévu et de l'insolite. À partir de cette découverte de nouveaux territoires de jeu, il n'y a plus à penser à la forme, elle surgit d'elle-même. Le peintre *jouerait* alors ses traits comme le musicien peindrait ses notes, faisant naître des impromptus, dans une poésie de l'instant. Avec Phillip, nous avons décidé d'intituler ce travail *Cross Reactions* pour donner l'idée de l'intense réceptivité dont il a fallu faire preuve. C'est avec ce travail de réactions croisées que j'ai pu comprendre l'interpénétration possible entre onde sonore et onde picturale. J'ai découvert des formes spontanées d'entrelacs, de lignes enchevêtrées, qui mêlaient le fluctuant et le fixe, et dont l'entrecroisement donnait soudain naissance à des espaces plus vastes.

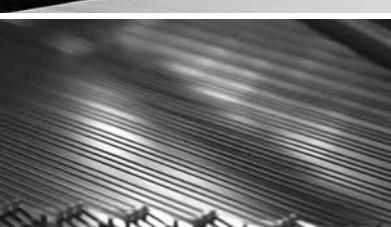
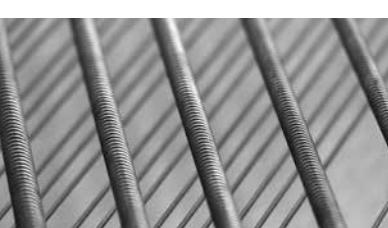
THE JUILLIARD EXPERIMENT

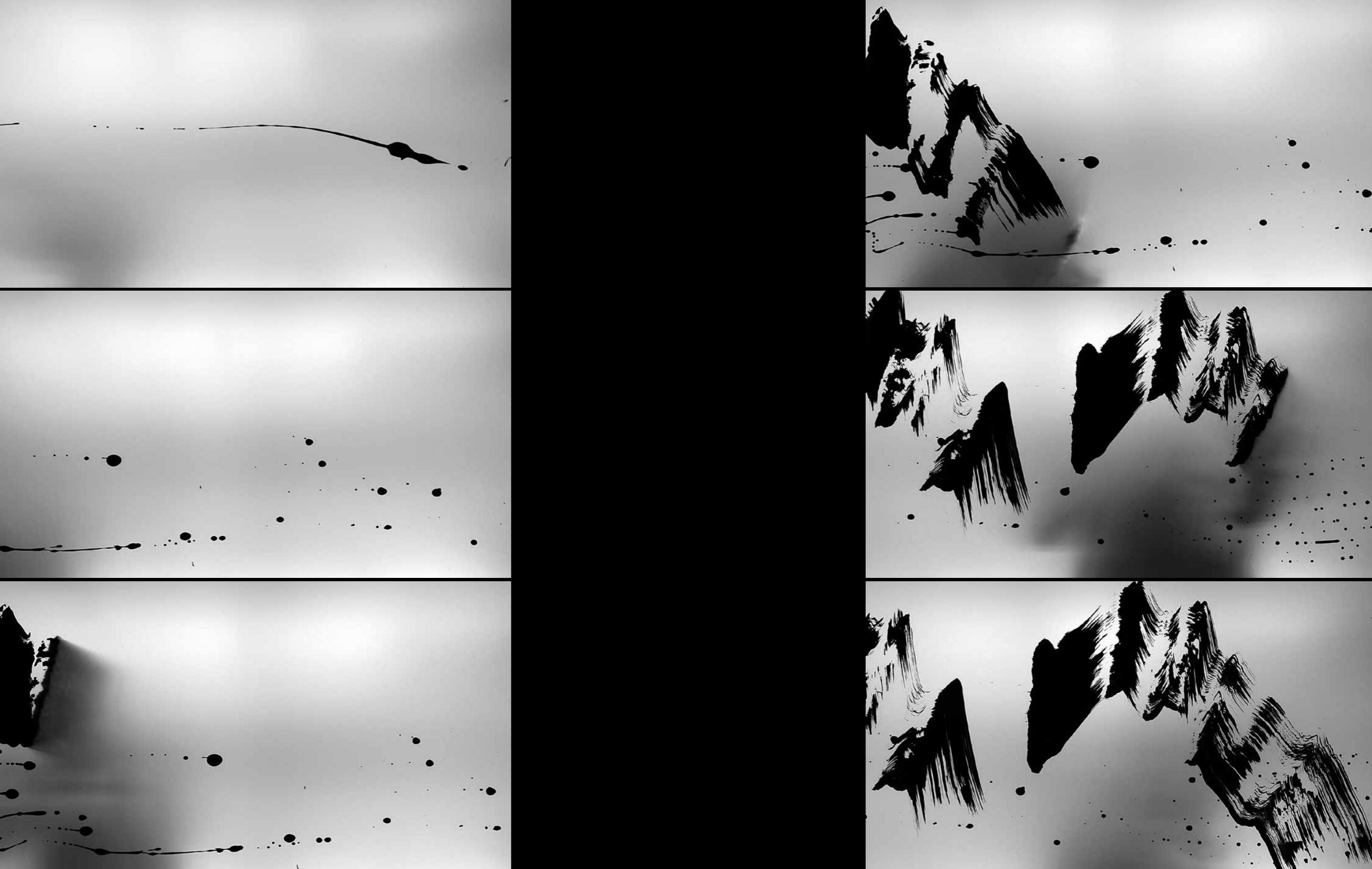
With Phillip Lasser first, the goal was to experience the phenomenon of simultaneity in creation. It all began with one requirement: to disengage from all that one had known — whether as a painter or as a musician — to strip oneself bare, as though liberating the self from knowledge that might prove stifling. I was quick to note, for my part, that I had to excise, as though they were transgressions, all the aestheticizing notions I had previously acquired, as well as my customary practices as an artist. I felt at odds with these now, given the troubling impact of my “encounter” with sound. I had to dare to change, to practice detachment daily, and arrive at a concomitance of pianistic perception and pictorial perception. This collaboration with two voices, two sets of gestures, did not consist of a simple pictorial illustration of music, nor of a musical interpretation of painting, instead it involved a progressive erasure of the boundaries between music and painting, until a double reciprocal gesture took place, until both painter and composer relinquished their familiar territory. Phillip and I attempted to answer the following question: Can music and painting, in their immediate creation, simultaneously conjugate each other? This necessitated a return to spontaneity, to the nature of sound itself, that capacity music has to reach us in a place we seem unable to access without it. This is perhaps the reason for Nietzsche's declaration:

**“LIFE WITHOUT MUSIC
IS SIMPLY A MISTAKE,
A WEARINESS, AN EXILE.”**



I would like to invite you musicians to seek out disorientation, constantly, because it brims with the joys of unpredictable and unusual encounters. If you start by discovering a novel terrain for play then there is no longer a need to think about form; form follows on its own. The painter *plays* his brushstrokes as the musician paints his notes, and what emerges are impromptus, in a poetry of an instant. Phillip and I decided to call our work *Cross Reactions* to underscore the intense receptivity that was its prerequisite. It was in working as we did with a web of intersecting responses that I came to understand the potential for interpenetration between the acoustic wave and the pictorial wave. I discovered spontaneous forms, interlaced, tangled lines that blended the fluctuating with the fixed, and whose intersections led, abruptly, to larger spaces.





Darrett Adkins

Avec Darrett Adkins, c'est dans l'univers profond, grave et rugueux du violoncelle que j'ai été plongée. Comme si les lamentations propres à cet instrument, ses notes presque primitives, déchiraient l'espace pour faire naître un monde essentiel. L'exploration a débuté avec une redécouverte de Bach, dont les formidables lignes contrapunctiques m'ont permis de délier, de libérer le pinceau. Puis la recherche s'est poursuivie avec des compositeurs américains tels que Richard Wernick, Morton Feldman et Elliott Carter, dont la pièce *Figment* m'a comme envoûtée. J'ai immédiatement cherché à peindre au rythme de cette mélodie du réel, scandée par l'archet de Darrett. Carter nous livre le grouillement du monde, le mouvement permanent des choses et des êtres, l'enchaînement continu des événements furtifs et leur subite émergence. C'est avec cette aventure que Darrett et moi avons tenté de communier, «en même temps». J'ai libéré mon geste pour laisser jaillir cette vitalité. La difficulté résidait dans la tension et la concentration du moment précédent le geste, ce temps d'avant l'attaque de l'espace où l'on s'en remet, en toute confiance, à son intuition. Se lancer dans le vide, lâcher prise pour voir la chose advenir. Je me souviens de cette phrase de Braque:

**«IL N'EST EN ART
QU'UNE CHOSE QUI VAILLE,
CELLE QU'ON NE PEUT
EXPLIQUER.»**

Tout ce qui advenait nous surprétait. Nous étions, Darrett et moi, presque en suspension dans cette musique de Carter, sans cesse embarqués dans la permanence d'un devenir fulgurant. Comme si nous étions partie prenante de la nature. Nous ne parvenions pas à expliquer ce qui se passait réellement lors de ce double travail, et pourtant, c'était là. Nous avions l'impression de porter l'œuvre en nous. Cette interprétation devenait une forme de création à part entière. À la fin d'une de nos séances, Darrett me confia que cette façon de peindre lui rappelait «**l'essence même de la musique**».

18

THE JUILLIARD EXPERIMENT

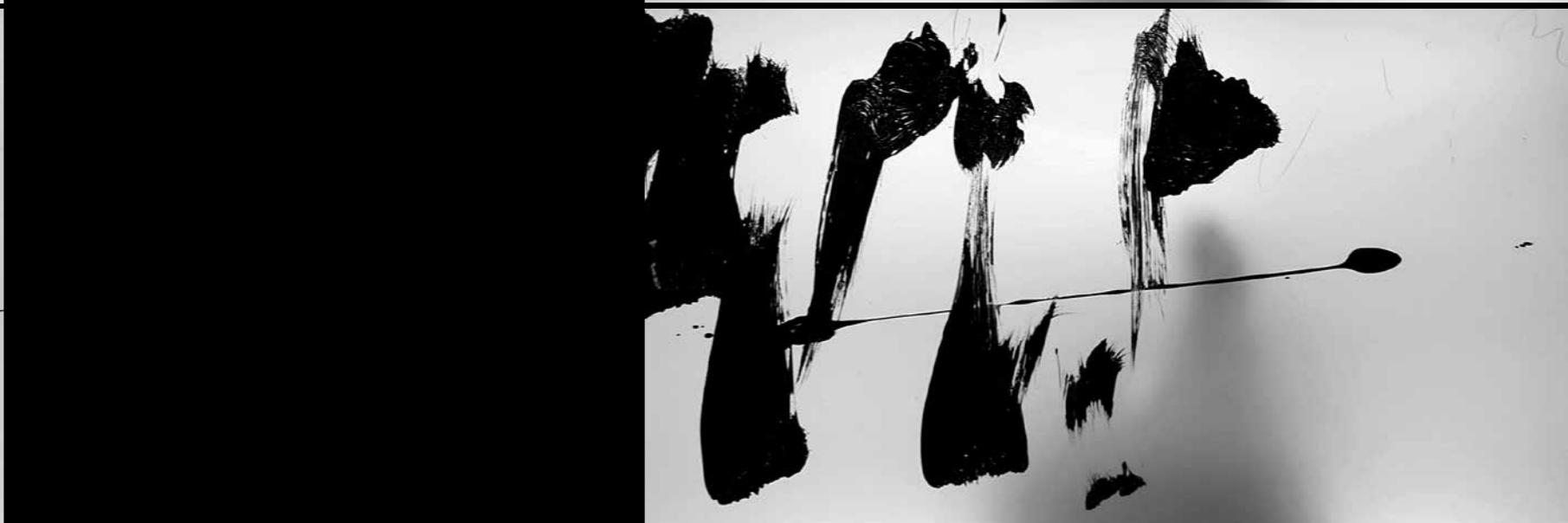
With Darrett Adkins, I was plunged into the deep, somber, and rugged universe of the cello. It was as if the lamentations, so characteristic of this instrument, its almost primitive notes, were tearing the space in order to give birth to an essential world. The exploration began with a rediscovery of Bach, whose formidable contrapuntal lines allowed me to untether the brush. The research continued with American composers such as Richard Wernick, Morton Feldman, and Elliott Carter, whose piece *Figment* cast a spell on me. I sought, immediately, to paint to the rhythms of this melody of the real, as it was being intoned by Darrett's bow. Carter presents us with the bustling of the world, the permanent motion of things and beings, the endless succession of elusive events, and their sudden emergence. On this adventure, Darrett and I attempted to experience communion “at the same time.” I allowed my movements to spill outward, searching for vitality in this lack of restraint. The difficulty lay in the tension and concentration of the moment that precedes gesture, that moment right before the assault on space when, confidently, you surrender to your intuition. The leap into the unknown, the letting go, so you can see something come into being. I remember Braque’s words,

**“IN ART, THERE IS ONLY
ONE THING THAT HAS ANY VALUE:
THE THING THAT CANNOT
BE EXPLAINED.”**

Everything that happened surprised us. We, Darrett and I, were almost suspended inside this music of Carter’s, ceaselessly caught up in the permanence of a dazzling future, as though we were a part of nature itself. We could not really have managed to explain what was happening in the course of this collaboration, and yet, there it was. We felt as though we were carrying the work inside us. This interpretation became a form of creation in its own right. At the end of one of our sessions, Darrett confided in me that, for him, this way of painting called to mind “**the very essence of music.**”







Edith Wiens

Edith Wiens m'a donné la chance inouïe de pouvoir assister à ses master classes pour les jeunes voix. Ce qui m'a d'abord frappée, c'est la manière d'enseigner d'Edith, et plus particulièrement la façon dont elle parvient à sculpter et à développer les voix afin de révéler tout leur potentiel d'expressivité. J'ai rencontré là un véritable maître de chant. Grâce à Edith et à ses élèves, je me suis aperçue qu'il y avait une étroite proximité entre la musicalité de la ligne mélodique chantée et la picturalité du trait dessiné. J'ai cherché à transcrire la puissance vocale que j'entendais, en insufflant à mes pastels l'énergie que je ressentais. Elle m'a réappris en quoi les positions et les respirations du corps pouvaient contribuer à faire chanter encore davantage les variations des lignes. Le corps est comme un instrument vibratoire, à la fois émetteur et récepteur. En le travaillant à la manière du chant, Edith m'a mise sur le chemin d'une expression plus riche et plus intense du trait. Comment cette prise de conscience s'est-elle déroulée ? J'ai commencé par une sorte de relevé topographique des différentes voix dans leur aspect dynamique, via une écriture linéaire, à l'image des partitions de musique, de gauche à droite. Mais, très vite, je me suis ennuyée. Mes tracés devaient de banals spectrogrammes ou oscillogrammes. Certes, j'aurais pu parvenir à des vagues d'ondes horizontales, mais cela me paraissait représenter davantage les fréquences d'un piano que celles du chant. Dans le même temps, je me sentais attirée par le *phonautograph scripture* – que j'ai pu découvrir lors d'une passionnante exposition à la Menil Collection de Houston – lorsque la voix entonnant *I'd like to go home* transcrivait une mélodie de courbes qui m'évoquaient des lignes de paysages abstraits. En suivant les cours d'Edith, j'ai compris que la voix devait jaillir de tout le corps chantant vers une expansion dans l'espace, grâce à sa verticalité. Les phrasés dynamiques de la voix semblaient alors s'élancer tels des tourbillons. Cette circulation de l'énergie, de bas en haut autour de la colonne vertébrale, m'a fait penser à un vortex mouvant, que j'ai baptisé « colonne de souffle ». Par cette figure,

la représentation picturale des mouvements de la voix était non seulement tracée dans ses séquences, ses mesures et ses phrasés, mais encore dans un flux vertical vibratoire, dynamique et continu, comme en expansion. D'où l'idée de colonne d'air, sorte de manifestation d'une âme chantant l'univers et ses formes sensibles. Je devais également relever le défi suivant : comprendre comment le chanteur maîtrise sa réserve d'énergie, son inspiration, son expiration, son souffle, afin de donner, de mon côté, puissance et couleur à mes traits de pastels. Edith a fait preuve d'une extrême patience pour me transmettre cette discipline vocale, ce mystère de la respiration. On peut en effet parler de mystère tant il s'agit de retrouver la force et la couleur du son fondamental. Comme le disait Jankélévitch,

**«LA MUSIQUE, À LA DIFFÉRENCE
DU LANGAGE, N'EST PAS ENTRAVÉE
PAR LA COMMUNICATION
DU SENS PRÉEXISTANT QUI DÉJÀ LESTE
LES MOTS; AUSSI PEUT-ELLE TOUCHER
DIRECTEMENT LE CORPS ET LE
BOULEVERSER, PROVOQUER LA DANSE
ET LE CHANT, ARRACHER MAGIQUEMENT
L'HOMME À LUI-MÊME.»**

J'ai pu comprendre, grâce à une série d'expérimentations dans notre atelier-laboratoire, sur un aria de Mozart chanté par la sublime voix d'Edith, à quel point le corps est l'axe fondamental du chant du trait. Ce moment où le souffle devient rythme de vie est peut-être le fondement même du chant, de la peinture, du dessin et de la poésie.

Edith Wiens allowed me the rare opportunity to participate in her master class for young voices. What first struck me was Edith's way of teaching, and more specifically how she manages to sculpt and develop voices so as to reveal their full expressive potential. In her, I discovered a true master of singing. Thanks to Edith and her students, I realized that there was a strong relationship between the musicality of the sung melodic line and the pictorality of the drawn line. I sought to transcribe the vocal power I was hearing by infusing my pastels with the energy I was feeling. She retaught me how the body's posture and breathing could imbue the variations of drawn lines with greater vitality. The body is like a vibrating instrument, both emitter and receiver. By working it as a singer, Edith guided me toward richer and more intensely expressive lines in my painting.

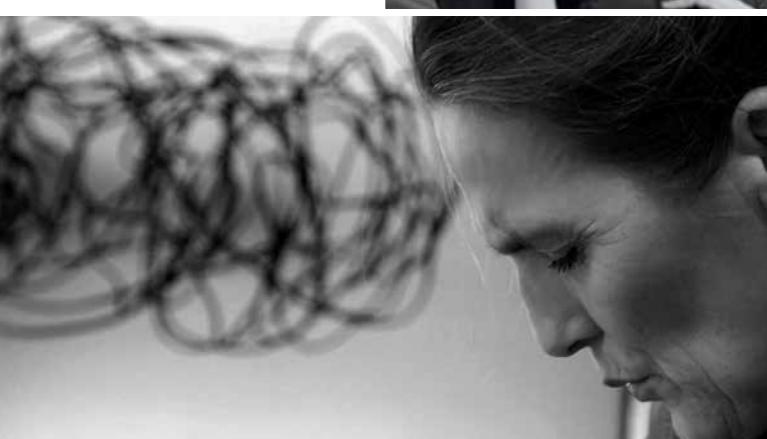
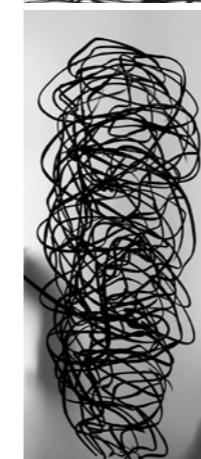
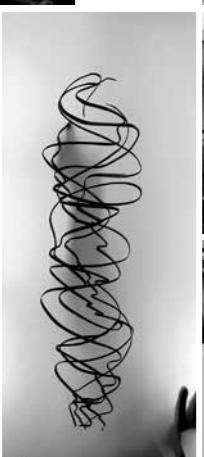
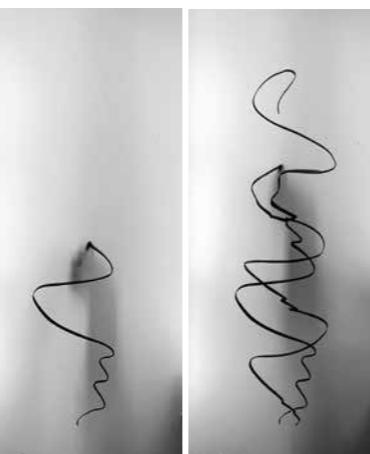
How did this awareness arise ? I began with a sort of topographic reading of the different voices in their dynamic aspect, via a linear script, echoing a musical score, from left to right. But I was quickly bored. My sketch resembled banal spectrographs and oscillographs. Of course, I might have made use of a series of horizontal waves, but to me that seemed more representative of the frequencies of a piano than those of song. At the same time, I felt drawn to the "phonautograph scripture" that I had come across on a visit to the Menil Collection in Houston, whose voice boomed "I'd like to go home", as it transcribed a melody of curves that, to me, evoked the lines of abstract landscapes. Attending Edith's classes, I came to understand that the voice, by virtue of its verticality, needed to rise out of the whole body, and to be sung outward, expanding in space. As such, the dynamic phrasings of the voice seemed to be launched like a whirlwind. This circulating energy, from low to high around the vertebral column, made me think of a moving vortex, which I called a "breath column." With this figure, the pictorial representation of the voice's movement was drawn not only in its sequences, measures, and phrasings, but also in a dynamic and continually vibrating, vertical flux, as though

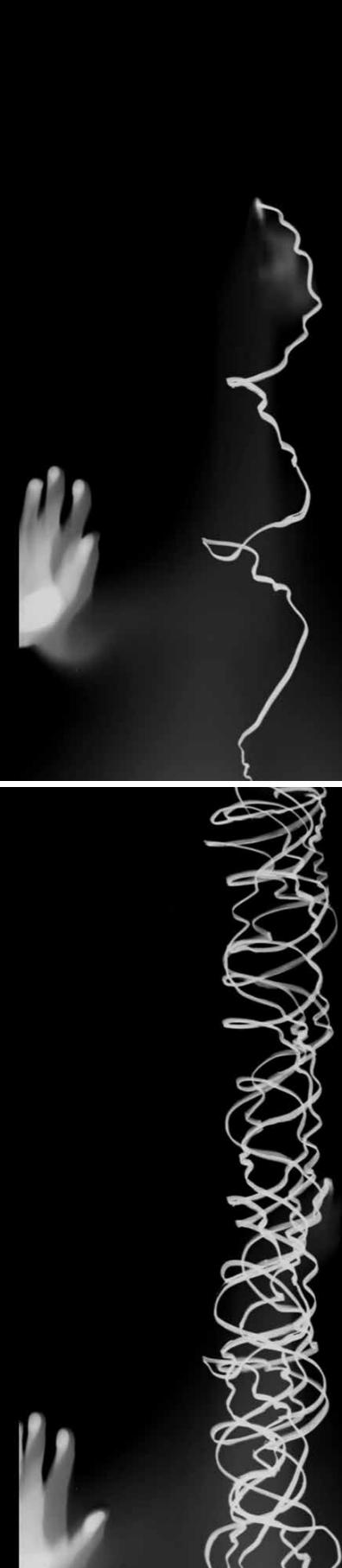
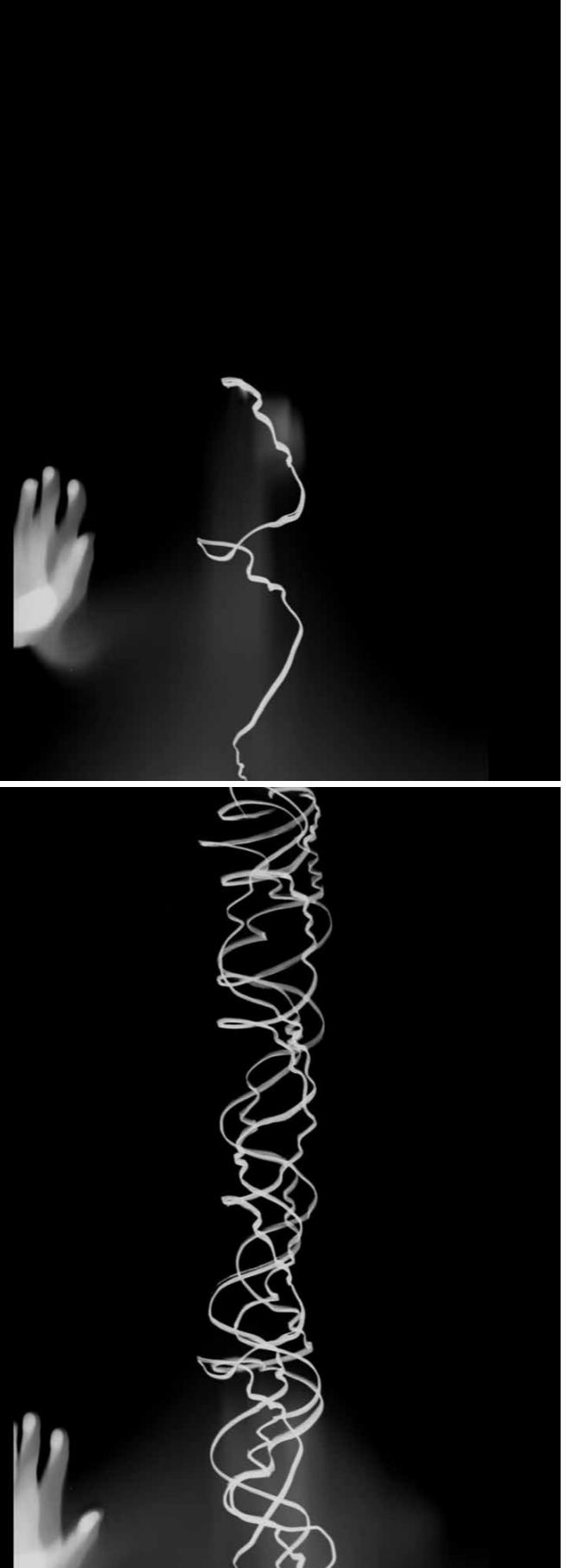
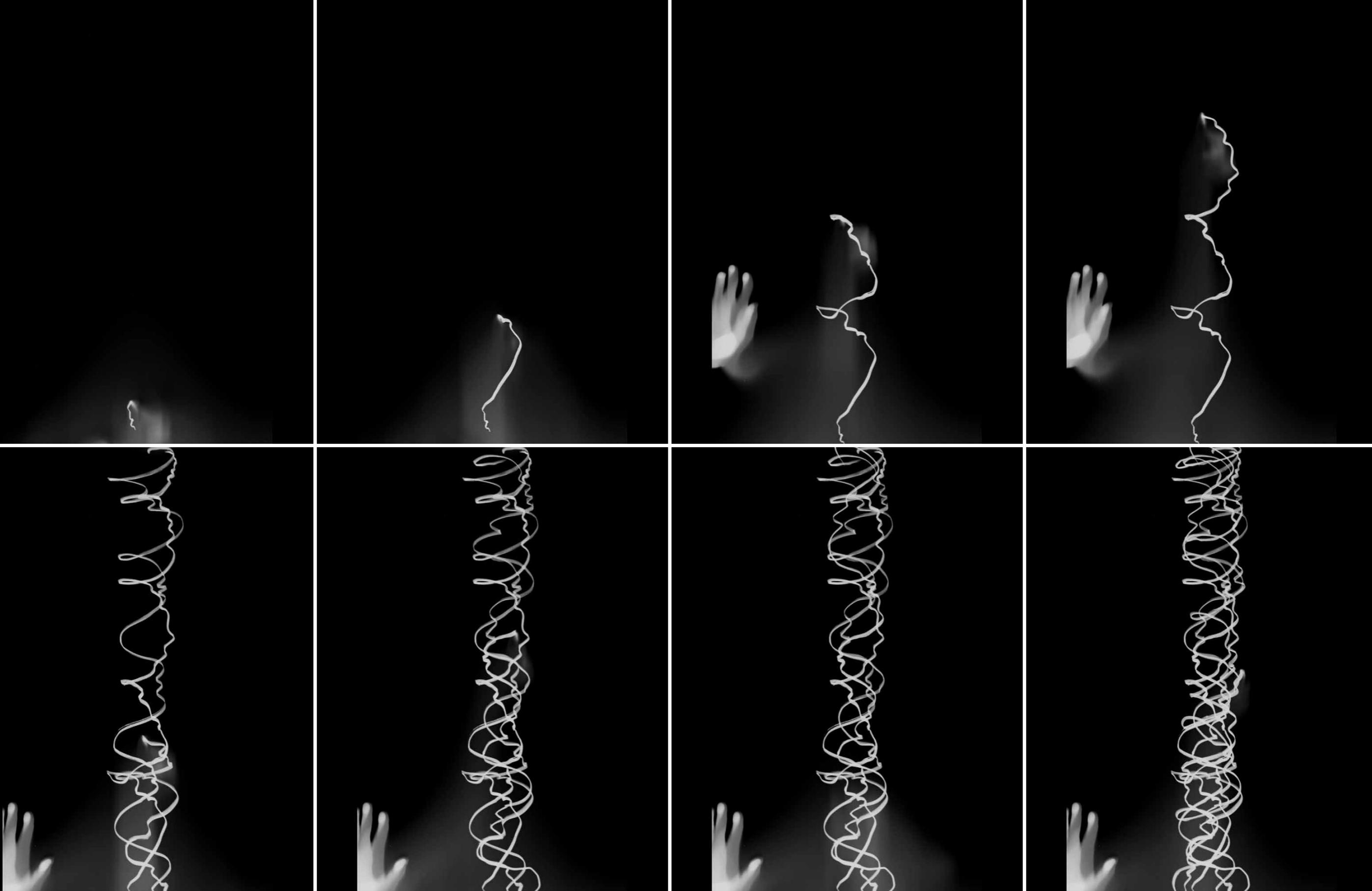
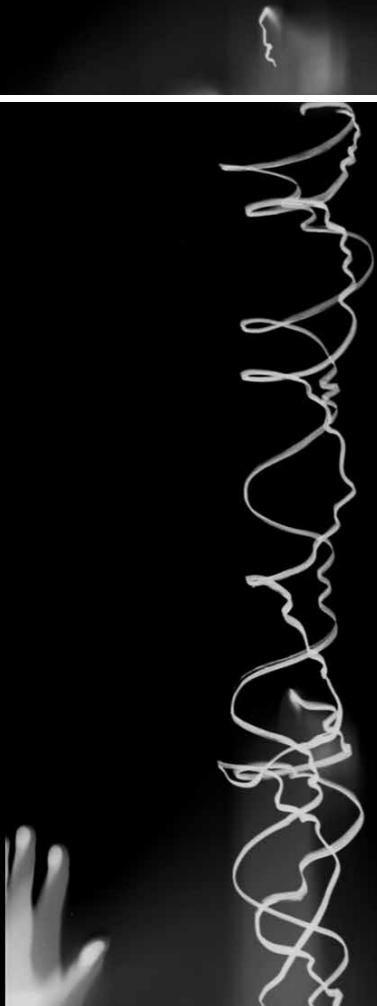
expanding. Whence the idea of a column of air as a manifestation of the soul articulating the universe and its perceptible forms in song. There was an additional challenge to meet : I needed to understand how a singer harnesses his or her reserve of energy, inhalation, exhalation, and breath, in order to imbue my pastel lines with strength and with color. Edith demonstrated immense patience in relaying to me this vocal discipline, this mystery of breathing. Indeed, one may call it a mystery, seeing as the task is to reveal the intensity and colors of fundamental sound. As Jankelevitch said,

**“UNLIKE LANGUAGE, MUSIC IS NOT
CONSTRAINED BY THE NEED TO
TRANSMIT PREEXISTING MEANING THAT
HAS ALREADY ERODED WORDS.
IT CAN THUS TOUCH THE BODY DIRECTLY,
OVERWHELM IT, MAKE IT
DANCE AND SING; IT CAN MAGICALLY
DRAW MAN OUTSIDE HIMSELF.”**

I was able to understand, thanks to a series of experiments in our workshop laboratory, on a Mozart aria sung by Edith in her sublime voice, the extent to which the body is the fundamental axis in the singing of a line. The moment when breath becomes the rhythm of life is perhaps the very foundation of singing, painting, drawing, and poetry.







Kenny Barron & Ray Drummond

Avec Kenny Barron et Ray Drummond, dans le cadre de *Jazz improvisation*, j'ai pu expérimenter la force du silence en musique. Ma rencontre avec ces grands jazzmen a été un véritable choc. Ils enseignent par leur seule présence. Comme si une force tranquille émanait d'eux, faisant ressentir ce qu'ils pensent sans qu'ils aient besoin de l'exprimer par des mots. Ma première grande émotion fut de percevoir la manière d'être, mais aussi l'éthique du groupe. Cette superbe réalité qu'est l'interdépendance de tous les musiciens leur permet de rencontrer l'imprévisible et de défricher d'instinct des territoires inconnus. D'où cette concentration, cette sublime attention du groupe qui cherche à naître. Le jazz-band se présente ainsi comme un corps en mouvement, tentant de saisir la poésie du réel. Chacun de ses membres travaille la réceptivité en s'ouvrant à l'écoute de l'autre. Chacun soutient la fragilité de celui qui cherche dans une errance vibratoire en quête d'intériorité. Dès lors, le solo effréné devient la frénésie du groupe. Lorsqu'il parvient à cet « état », nul doute que le jazzman est un homme libre, dans la mesure où il parvient à capter la vision sonore qui surgit. Tous les membres de l'ensemble baignent dans l'écoulement d'une pensée abstraite, écoulement rythmé par la jubilation d'un vagabondage. L'espace explose de toutes ces énergies. Le corps se met à l'écoute de toutes ces vibrations. Spontanément, j'ai eu envie de retrouver les sensations que procure le langage des crayons et de la couleur, retournant ainsi à la joie naïve de l'enfance. Sous l'égide de Kenny Barron, j'ai été invitée à intégrer le groupe dans son processus d'improvisation. Là encore, mon écriture s'est libérée. J'ai tenté de donner forme à une exploration musicale

de l'intériorité. Curieusement, j'ai retrouvé, dans la folle dynamique du trait, certains des principes que m'avaient enseignés les maîtres chinois, il y a plus de vingt-cinq ans, et surtout celui de l'écriture dite « cursive folle ». Mais, pour la première fois, je me suis délestée du diktat intellectuel de l'idéogramme. Le jazz m'est apparu comme une expérience d'écoute presque contemplative, chaque instrumentiste étant invité à laisser librement parler son intérieur. C'est peut-être ce que Paul Claudel évoque dans *L'Œil écoute*:

**«LES MUSICIENS NOUS INVITENT,
MIEUX QU'UN TRAITÉ
D'ASCÉTISME, AU RECUEILLEMENT,
À L'EXPLORATION DE NOS PROFONDEURS,
ET À L'INVENTAIRE DE NOS
ARRIÈRE-BOUTIQUES, À LA CONSCIENCE
DE NOTRE INTIMITÉ.»**

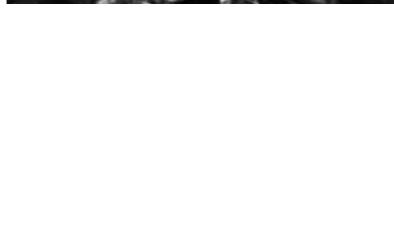
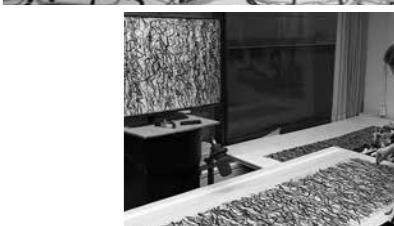
THE JUILLIARD EXPERIMENT

With Kenny Barron and Ray Drummond, in the context of Jazz Improvisation, I was able to experience the power of silence in music. My encounter with these two great jazzmen was a real shock. They teach through their presence: it is as though a tranquil force emanates from them, allowing what they think to be felt without recourse to expression through words. My first emotional response was to feel not only the group's way of being, but also its ethic. This superb reality, the musicians' interdependence, enables them to confront the unforeseen and to tackle unknown territories instinctively, whence the focus, the sublime concentrated attention of this group that is feeling its way into life. The jazz band thus appears as a body in motion, attempting to grasp the poetry of the real. Each of its members works on receptivity by actively listening to the others. Each sustains and supports the fragility of the one who is searching for interiority in a vibrating meandering. From there, the unrestrained solo turns into a group frenzy. Once he attains this "state," the jazz musician becomes unequivocally a free man, to the degree that he succeeds in capturing the sound vision that emerges. All the members of the ensemble are immersed in the flow of an abstract thought, a flow whose jubilant rhythms are those of a meandering journey. The space explodes with all these energies. The body begins to listen for all these vibrations. Spontaneously, I felt I wanted to recover the sensations procured by the language of crayons, of color, thus returning to the naïve joys of childhood. Under the aegis of Kenny Barron, I was invited to join the group in its improvisation process. Here, once again, my style was set free. I tried to give a form

to the musical exploration of interiority. Curiously, in the crazy dynamics of the drawn line, I recovered some of the principles that the Chinese masters had taught me more than twenty-five years previously, primarily concerning the form of writing they refer to as "mad cursive." But, for the first time, I untethered myself from the intellectual diktat of the ideogram. Jazz revealed itself as an almost contemplative listening experience, each instrumentalist being invited to let his interiority speak freely. This, perhaps, is what Paul Claudel is evoking in *The Eye Listens*,

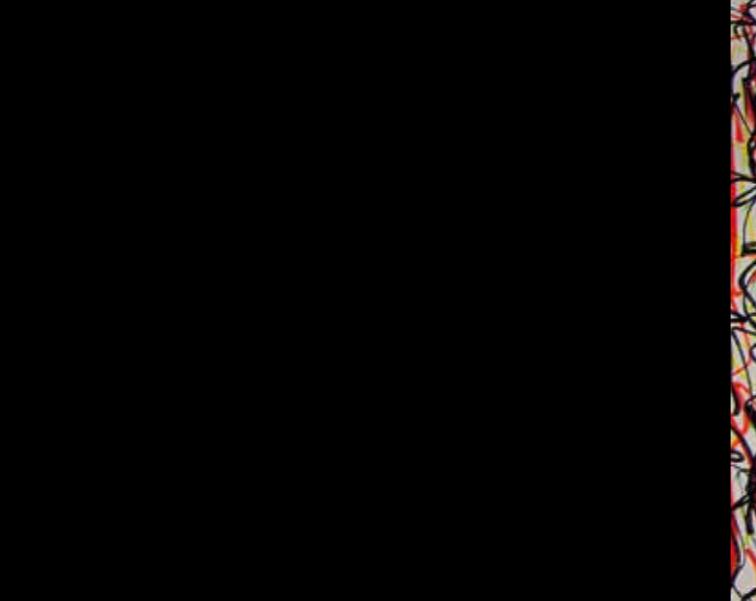
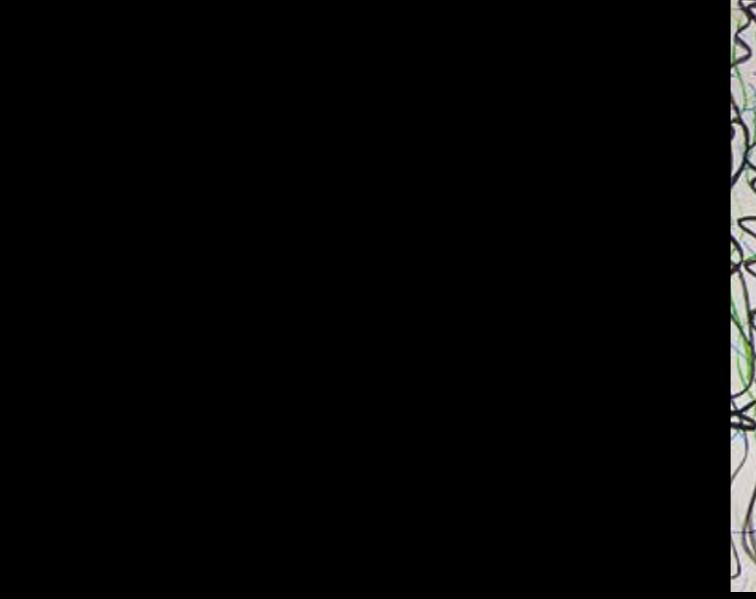
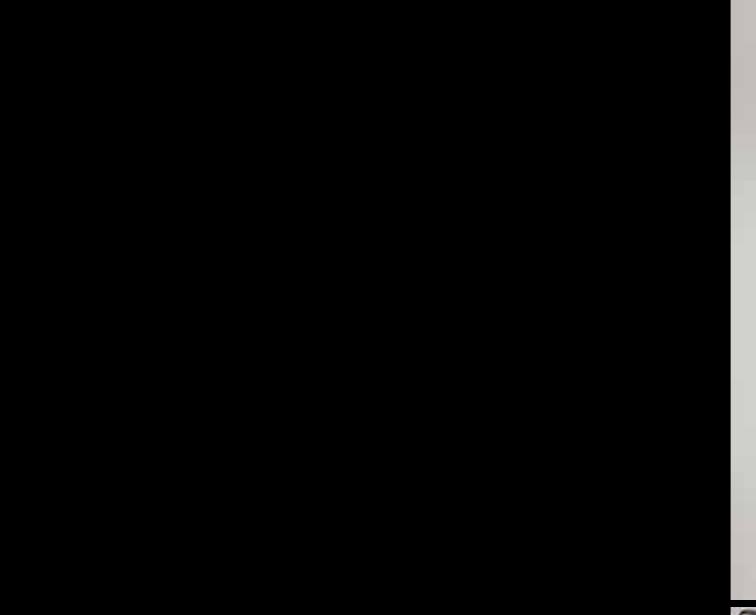
**“MUSICIANS INVITE US,
MORE EFFECTIVELY THAN ANY TREATISE
ON ASCETICISM OR MEDITATION,
TO INVESTIGATE OUR OWN DEPTHS,
AND TO INVENTORY THE HIDDEN RECESSES
OF OUR BEING; TO BECOME AWARE
OF OUR INNER SELVES.”**





Lukas Gabri
Reuben Allen
Jordan Young
Paolo Benedettini
Greg Duncan





William Christie

Avec William Christie, le travail s'est effectué à partir de l'oratorio de Haendel *Résurrection*. À l'occasion de ces master classes, j'ai pu ressentir à quel point les codes et les contraintes de cette musique permettent pourtant l'éclatement d'une liberté et d'une virtuosité inouïes. J'ai été littéralement fascinée par l'extraordinaire façon avec laquelle William Christie révélait au jeune orchestre la profondeur et la vitalité de cette musique. Après une telle expérience, comment ne pas éprouver une certaine incompréhension face à la définition de Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique*: «Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint»? Comment ne pas ressentir l'ardeur, la passion et l'impétuosité de cet oratorio? Comment ne pas sentir le corps se mettre en mouvement, devant l'intensité du rythme, des modulations?

**L'ÉCOUTE DE CETTE MUSIQUE,
DE CES CASCADES DE VIBRATIONS SONORES
A GÉNÉRÉ EN MOI DE LONGUES LIGNES
DE RYTHMES, SYNONYMES DE L'ÉMERGENCE
DE LIGNES DE PAYSAGES À LA FOIS
TELLURIQUES, LIQUIDES ET AÉRIENS.**

Je me suis rendu compte que la main capte et perçoit les données plus rapidement que la pensée raisonnante. En travaillant au cœur de l'orchestre, j'ai abandonné une perception trop statique pour me laisser guider par une intuition plus dynamique et me diriger ainsi vers une expression spontanée. Le caractère changeant des accords me donnant l'impression d'un flux continu d'informations et d'un jaillissement

d'images. Cette musique exerce un véritable pouvoir sur tout notre être. On comprend dès lors les exigences de William Christie: le jeu à la fois d'une prise et d'une déprise et d'une immense liberté du cœur malgré la rigueur la plus intense. D'où ces moments d'audace dans l'improvisation. Il réussit à «désinstitutionnaliser» l'orchestre afin de le rendre plus vivant et de refuser toute routine. J'ai été bouleversée par son engagement, en insistant sur la volonté de surprendre, dans un vertige de sons, en s'appuyant sur la spiritualité et la poésie du texte. C'est donc à partir de cet écartèlement entre une codification extrême et une élévation intense que j'ai eu l'idée de créer une série d'esquisses générées par les rythmes, les voix et les accords, et réalisées dans le temps réel du jeu musical. Cet ensemble créant, de lui-même, la forme d'un paysage. Nous sommes dans une expérience de l'«en même temps» de la musique et de l'esquisse.

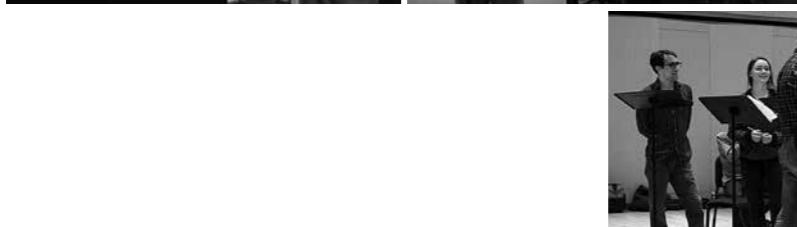
With William Christie, the work began with Handel's *Resurrection* oratorio. During his master classes, I observed how the codes and constraints of this music allow a new freedom and virtuosity to break out. Fascinated, I watched William Christie reveal the depth and vitality of this music to the young orchestra. After such an experience, how could I not feel a certain incomprehension faced with Jean-Jacques Rousseau's definition of Baroque music in his *Dictionary of Music* as music "whose harmony is confusing, filled as it is with modulation and dissonance, the singing is harsh and unnatural, the intonation difficult, and the movement constrained"? How could one not feel the ardor, the passion, and the impetuosity of this oratorio? How could one not feel one's body set into motion faced with the intensity of the rhythm, its modulations?

**LISTENING TO THIS MUSIC,
TO THESE CASCADES OF
SONOROUS VIBRATION, GENERATED
LONG LINES OF RHYTHM IN ME,
SYNONYMS FOR EMERGING LINES
OF LANDSCAPE, AT ONCE TERRESTRIAL,
FLUID, AND ETHEREAL.**

I realized that the hand captures and perceives things more quickly than the mind can reason. While working with this orchestra, I abandoned static perception, and allowed myself to be guided by a more dynamic intuition toward spontaneous expression. The changing character of the chords gave the impression of a continual flux of information and of an outpouring of images. This music exercises real power over one's whole being. I thus came to understand William Christie's demand for the simultaneous interplay of taking and releasing, and for great emotional freedom of the heart, despite the most intense precision, which gives rise to these moments of audacity in improvisation. He succeeds in "deinstitutionalizing" the orchestra



so as to make it come to life and reject all that is routine. I was deeply moved by his commitment, his persistent desire to surprise, in a euphoria of sound, by his reliance on the spirituality and poetry of the score. This chasm between extreme codification and intense elevation led me to the notion of creating a series of sketches generated by rhythms, voices, and chords, created in the real time of the music as it was played. Of its own accord, this took the shape of a landscape. We had succeeded in entering, inhabiting, and experiencing simultaneity between music and drawing.





Je connaissais surtout le silence et la solitude de l'atelier, mais l'intensité et la fécondité des expériences vécues avec vous m'invite à poursuivre cette exploration de l'indéterminé. Être toujours plus sensible à la richesse, à la poésie de l'instant pour s'installer dans la beauté de l'inachevé. Il me semble que c'est en explorant que l'on se confronte à sa propre énigme et à ses propres «méandres». La découverte de cette fécondité du partage, l'échange, l'écoute m'ont démontré qu'une «intelligence collective» existait. Seul, on ne peut éveiller ce que nous ignorons de nous-mêmes. La création est imprévisible, elle se joue dans un entre-deux, sur une ligne de crête d'où l'on pourrait scruter les connexions entre les différents savoirs. Serait-il possible que le bonheur d'une telle expérimentation perdure et grandisse? Les musiciens seraient ainsi poussés à franchir les lisières de leurs champs d'exploration, osant se fondre et se confondre. Qu'est-ce qu'un laboratoire sinon un creuset permettant les fusions les plus insolites et fécondant de nouvelles énergies? Ici serait la vraie dissidence: être encouragé, par l'enseignement lui-même, à se déjouer des mécanismes acquis et, ainsi, à jouer autrement, à jouer vraiment... Dans ce cas, de quoi s'agirait-il d'autre que de l'invention d'une nouvelle modernité?

I had primarily known the silence and solitude of the studio, but the intensity and fruitfulness of the experiences I had with you is an invitation for me to continue this indeterminate exploration; to be ever more sensitive to the richness, the poetry, of the moment; to stand in the beauty of that which is incomplete. It seems to me that it is only by exploring that one is confronted with the enigma of the self and its "meanderings." Discovering the fertile terrain of sharing, of exchanges, of listening, showed me that a "collective intelligence" exists. Alone, we cannot awaken what we do not know about ourselves. Creativity is unpredictable, it plays out in the in-between, at the crest of summits, from where one might be able to scrutinize the connections between different forms of knowledge. Can the joy of such experimentation endure and grow? Musicians would thus be forced to transcend the boundaries of their fields of exploration, and be forced to be daring, to merge with each other. What is a laboratory if not a melting pot allowing the most unusual and prolific fusions of new energy? This would be true dissidence: to be encouraged, through the teaching itself, to dispense with one's learned musical skills and thus to play altogether differently, to truly play. What does that mean in this case if not the invention of a new modernity?

Juilliard School
60 Lincoln
Center Plaza
New York,
NY 10023-6588

Photographies
extraites
du film de
Photographs taken
from the film by
Mark Kidel,
The Juilliard
Experiment,
a Calliope Media
production, 2016

Texte écrit
en collaboration avec
Text written in
collaboration with
Frédéric Thuin

Traduction
anglaise
English translation
Dorna Khazeni

Remerciements à

Bruce Kovner
et Joseph Polisi
qui ont rendu possible
ce projet de résidence.

Special thanks to
Bruce Kovner
and Joseph Polisi
who made this
artist-in-residence
project possible.

Ainsi qu'aux
professeurs
et membres
de la Juilliard
School

As well as to the
faculty members
and staff of the
Juilliard School
Darrett Adkins,
Kenny Barron,
Stephen Carver,
William Christie,
Alexandra Day,
Ray Drummond,
Aaron Flagg,
Gloria Gottschalk,
Elizabeth Hurley,
Philip Lasser,
Joseph Mastrangelo,
Amanita
Pleasant-Heird,
Benjamin D. Soslan,
Martha Sternier,
Robert Taubbi,
Edith Wiens,

et aux étudiants
and to the students

Reuben Allen,
Avery Amereau,
Paolo Benedettini,
Joey Chang,
Dan Chmielinski,
Patrick Doane,
Greg Duncan,
Lukas Gabri,
Bryony Gibson-Cornish,
Robin Giesbrecht,
Alexander Liebermann,
Nicolas Namoradze,
Melody Nishinaga,
Aaron Plourde,
T.J. Tario,
Jordan Young.

Relecture
Béatrice Gamba
Proofreading
Anne McDowall

Conception
& réalisation
graphique
Design and layout
we-we.fr

Impression
Printing
Icônes