

LUC FERRARI



Archives
Génétiquement
Modifiées

Exploitation
des concepts no. 3

Société II

Et si le piano était
un corps de femme



Scénario 1

Et si le piano était un corps de femme
pour faire et percevoir les principes et les instruments.

Hétérozygote 2

ou et si le piano était un corps de femme
essenta pour piano 3 personnes et les instruments.

Scénario 2 : Et si le piano était un corps de femme

Et si le piano était un corps de femme
essenta pour piano 3 personnes et les instruments.

Scénario 2 pour 4 tables (Piano et percevoir les principes et les instruments)
Et si le piano était un corps de femme

Archives Génétiquement Modifiées

*Exploitation des concepts no. 3 (2000)
for memorized sounds*

1.	2:52
2.	3:36
3.	1:51
4.	6:04
5.	5:48
6.	4:29

Total duration: 24:46

Realized at Atelier post-billig

Société II

*Et si le piano était un corps
de femme (1967)*

for four soloists and sixteen instruments

7.	8:40
8.	8:33
9.	10:22

Total duration: 27:35

Ensemble Instrumental de
Musique Contemporaine de Paris

Direction: Konstantin Simonivitch

© Luc Ferrari, 1968/2008

® Robot Records, 2008

www.robotrecords.com



LUC FERRARI





© Alain Julien

Archives Génétiquement Modifiées Exploitation des Concepts no. 3 (2000)

Pour sons mémorisés, solo

Cette composition est faite avec les mêmes éléments musicaux que *l'Exploitation des Concepts no. 1*, dont le titre était *Archives Sauvées des Eaux*, pour deux DJ : l'un avec des CD et l'autre avec des Vinyles.

Ceci pour dire que l'idée d'exploitation me permet de revenir sur des sons et même des séquences déjà utilisées, mais toujours avec des idées différentes et un point de vue compositionnel méconnaissable.

Une relecture de mes éléments de travail des années 70 m'a entraîné dans le désir de faire du neuf, sans nostalgie et sans allégeance au passé. C'est aussi l'idée d'*exploitation* qui m'a donné une liberté très grande et une désinvolture par rapport aux concepts. En effet quand j'en parle il ne s'agit pas de faire reconnaître le concept comme cela se faisait à l'origine, mais d'en retrouver l'idée trente ans après, et comme il se frotte aux autres expériences vécues, comme il se déforme ou prend forme autrement. Ou disparaît. Il s'agit même peut-être d'utiliser de manière provocante le mot "exploitation" comme concept, mais avec légèreté.

D'ailleurs je me sens le droit d'exploiter mes idées aussi bien que mes sons. J'écoute, et je fabrique du présent riche d'une certaine mémoire.

Ainsi ces archives sont profondément et même peut-être génétiquement modifiées.

Luc Ferrari

Réalisation Atelier post-billig

**Archives Génétiquement Modifiées
(Genetically Modified Archives)
Exploitation of the Concepts no. 3 (2000)**

For memorized sounds, solo

This piece is composed with the same musical elements as *Exploitation of the Concepts no. 1*, whose title was *Archives Sauvées des Eaux (Archives Saved from the Floods)*, for two DJs: one using CDs and the other Vinyl.

This is to say that the idea of exploitation allows me to come back to already employed sounds and even sequences, but always with different ideas and an unrecognizable compositional point of view.

A recent overview of the elements of my work from the '70s provoked the desire to renew them, without nostalgia and without allegiance to the past. The idea of *exploitation* also gave me vast freedom and ease as compared to the original concepts. Indeed, when I speak about this, it is not a question of acknowledging the concept as it was done in the beginning, but to find the idea of it again thirty years later, and to see how it rubs against the earlier experiments, becomes deformed, or takes a different shape. Or disappears. Perhaps the question is even to provocatively use the word "exploitation" as a concept, but with lightness.

Anyway, I feel the right to exploit my own ideas as well as my sounds. I listen, and I manufacture a present that is rich with a certain memory.

Therefore, these archives are deeply and perhaps even genetically modified.

Luc Ferrari

Realized at Atelier post-billig

The following transcript is a conversation between Jim O'Rourke and Jay Sanders that was conducted via instant messenger as each listened to Luc Ferrari's Société II at the same time, and on opposite sides of the globe.

Jay Sanders: I'm actually listening to this new Ferrari CD now.

Jim O'Rourke: Which one?

Jay: Well it's track 8 on this forthcoming reissue, so I guess the middle of the second piece, the more "instrument" filled one.

J.O.: Yeah, that's *Société II*, which was originally one side of his Deutsche Grammophon record.

Jay: Was it opposite *Presque Rien* on the original LP? Or on a different album?

J.O.: Yeah, that one.

Jay: It sounds like some hitting of a piano going on ... and now it's sounding a little "actionist".

J.O.: The thing that strikes me about his instrumental pieces from that period is that they seem very self contained. In this sense, they repeat material so much that each gesture, or the baggage it has, is progressively broken down and reassigned to parts of a series of interrelated facets of the larger whole, as opposed to gestures that are pulled from the prevailing musical language. Even the introduction, the snare, is, at that time even, a sort of classic "opening gambit" for new music.

Jay: Right. I'm thinking while I'm listening to it here. Like here's this music that sounds in-line with the prevailing avant garde tendencies it is involved in, but you can somehow feel intrinsically that it's very clear about the nature of its own gestures at that level.

J.O.: It's not unlike how Ferrari uses field recordings ... The whole debate over the gestural aspects of new music was surely a codified mess by then, and I think you can hear Ferrari is well aware of that.

Jay: Which then implies that there's another organizing principle going on - another "frame" in which to look at it.

J.O.: I think Ferrari was very aware of it. That is a big part of why I always liked *Tautologos 3* so much. To make a comparison, it's very much like the simultaneous horizontal and vertical aspects of Juan Hidalgo's *Rrose Selavy*.

The debate over the definition of "musical gesture" in new music at that time, in retrospect, is interesting in that it is dealing with time in a sort of self-obliterating way. Those debates, in essence, were meant to "open up" the possibilities of vertical and horizontal time. For example, think of Stockhausen's *Momente* and all the pieces that came from that period (moment time, time is a series of moments, etc.). But, in some ways, these pieces don't fully address that these moments are still laid one after another, and no matter what abstract or deliberate organizing principle

is used to either organize or ignore the interrelatedness of these moments, the fact remains that it is a linear process. That's one of the reasons Ferrari's instrumental pieces are so fascinating to me. There is almost a debate going on within the music - I guess it'd be a bit like the House of Lords or something. Ferrari also addresses the whole political aspect of dealing with "one's place in history", which is sort of a key paradox in the avant garde music of that time.

Jay: That makes sense. It's all these utterances, but inevitably the larger time structure and listening space is always there. And, something like the Hidalgo piece explicitly takes up those overlaid times of the shorter aspects and an additive process that makes clear that the overall time structure is being heavily addressed as a function of the work.

J.O.: Exactly. But the interesting thing about the Hidalgo piece, and Ferrari's, is that they are both able to sustain the vertical and linear relationship in a very easy to hear way. It's the real genius of their work, beside the fact that the colors they choose are astounding. One important thing to remember about this particular work is that Ferrari very specifically presented it as a concerto for piano, as well as subtling it "And if the piano were a female body". As usual with Ferrari, he found a very funny, yet biting, way to deal with the programmatic contexts of concert music. Of course, then, I should say it is a "Concerto for Piano".

Jay: So here there's a perversion in play, as the narrative focus gradually centers on "attacking" the piano, or at least having some "relationship" with it that steps outside purely musical terms, and all of a sudden deals with psychology and, as you say, a politic.

J.O.: But there is a relation there. With Ferrari's instrumental pieces, especially the ones that are truly instrumental (no tape part), I have often wondered what kind of compositional questions he was asking himself.

Jay: Well at that time, when he was making tape pieces using the sounds of conventional instruments, did he enact the same sort of "meta" structures that a piece like *Société II* engenders? Or, was that actually more readily accessible in a live instrument situation? Can one more precisely "quote" the musical past when a live player is involved?

J.O.: That's very true in *Société II*. There are the moments of Liszt, etc., that poke out of the jazz drumming in the 2nd section. Of course, one way to read this is the "conflict" between the two, or even as a declaration of the possibilities of co-existence, which is all the more tempting, considering the year it was composed; but, somehow I don't feel he's working towards those ideals. Many times, I just think he thought it was funny. It reminds me of Jack Nicholson playing the upright on the back of a truck in a traffic jam in *Five Easy Pieces*.

If you needed an image to represent Luc Ferrari, that may well be perfect.

Jay: Haha ... that's very nice. Now here in the piece it goes from being very atonal, then breaks into a more vaudeville sort of part. Is this Ferrari's irreverence toward "genre"?

J.O.: I think that it is many times interpreted in that way; yet, somehow, I find the tenor of Ferrari's instrumental works to be engaging with something else outside of the direct confrontation of those expectations.

Jay: I like the complexity of your thinking here. That even at this conceptual level of using musical gestures, you hear an uncommittedness in the music on Ferrari's part to be decisive in the "meaning" that a listener should glean from a work like this. Is that it? That there's a bit of a dandyish deployment of all these possible referents – pastiche, theater, gender meta-narrative, musical virtuosity, but he does it with a sort of light touch conceptually.

J.O.: This may sound ridiculous, but I think there is a sort of underlying belief in "the spectacle" with a lot of the French composers of Ferrari's generation, which sort of presupposes a certain weight to the gestures. I think anybody even casually familiar with this music knows the sort of classic opening from a tape piece of the '70s and '80s. I kind of always expect to see a bunch of guys lined up with those big long horns announcing the arrival of a king or some sort. But Ferrari has such a

light touch, a real sense of sneaking up on you, that I never felt lectured by one of his pieces. I never felt I was supposed to be agape in the splendor of it all.

Jay: There's an extreme comfortability that comes across. This is not "desperate" music. It's not desperate to dazzle its listener or to show how intelligent it is or press its urgency as a vanguard music. Or if it is, the terms on which that's happening aren't directly legible.

J.O.: Which is part and parcel of "avant gardism", especially in that particular period of time.

Jay: Right, of course. The "march forward".

J.O.: Well, it's like the old saying, if you define yourself as "non-conformist" you're giving validation to "conformity". So many of Ferrari's colleagues were defining themselves in relation to the wall they had constructed.

This obsession with the "march forward" I think is something Ferrari is addressing. When the walls of the theatre have been moved out a bit, and more of the world is coming in, what is the relationship to the audience? You're no longer speaking the same language, politics, and so on ...

Jay: Tony Conrad said something last night in an event he did here in New York. He was talking about Robert Morris, how Morris was making these boxes in the '60s that were really about your body in relation to them and the space between, etc. And then he said (to roughly paraphrase), "This

is where music usually sucks. We can't do that sort of thing, have 'distance' and play with 'distance'. It's always 'I like this,' 'I don't like that,' and stays on those terms." Do you think Ferrari finds ways to move into a real other space in relation to a "distance" to music?

J.O.: Well, definitely in his tape pieces, which was why he was so striking to me when I first heard them. I (being the listener) was hearing not sounds, but sounds that were also carriers for narrative. Not "symbolic" narratives, but real, tactile sounds that carried meaning with them. The sounds were not words, but full on experience. These were not abstractions, and by doing that, Ferrari was calling into question their "non-abstract" status.

Jay: That makes sense, that he was the first to do this sort of thing with tape work. What you said about the "walls of the theater having been moved out" sounds extremely prescient to me. That's very striking. We always look to artists to help us define our reality as it changes so fast that we don't have firm footings. As we talk about Ferrari here and struggle for words it makes me think that his work can have very contemporary ramifications, for art, and for "real life" too.

J.O.: Very much so, because he is, in his way, denying the need for the parameters of the world he worked in.

Jay: And he's very aware of all the combinatory gags and narrative threads

possible in pastiche, sampling materials, aping styles, but is then making work that seems, as we said, to lightly hover above even that level of engagement. An engagement which, for its time, would have been enough as-is.

J.O.: Well, I don't feel that he feels the need to be "pushing the walls" like Stockhausen or others did, because I think Ferrari's way was, look, if you don't want the walls there, they don't have to be there.

Jay: It's very non-adversarial. This is something I've been thinking a lot about lately with visual art. There's art that is antagonistic to other art, which is a common way of working and, as you say, implies that something's more advanced or more "knowing" but at the same time then really situates the work in a specific time and artistic dialogue. Then there's work that's more hermetic and internally settled - even if it's overtly accessing aspects of art history and intellectual dialogue - but doesn't feel the need to "dig in" in that adversarial manner. Can I ask? For you personally, as you are intimately familiar with Ferrari's work, and music is one of your primary mediums, how have you found that he informs some of the things you do?

J.O.: Well, the way I do it is, first, by sitting on things for a long time. That gets you out of a situation where you are working in direct conflict, let's say, with what got you doing it in the first place. I think the real

interest is to then see how you did deal with that reaction. What is it that made you react in such a way and what was your way of dealing with it – that’s where the real insight comes. I mean I’m simplifying there, but ...

Jay: Right. There’s an impetus to do things and a context and that’s there no matter what. That’s interesting, that to wait then allows the time to move a bit and then you can see more layers revealed, and, in addition to everything else, work with that too. That’s fascinating. Do you think that sort of “method” is visible in Ferrari’s work?

J.O.: Well, I do, in a way. I mean, even at that time, there is a certain “outsider” vibe to his work, which is why I relate him more to the Italian group like Hidalgo and Marchetti than to his colleagues in France like Malec and later Chion ...

Like when the Liszt comes in (or is it Wagner?) during the 2nd section here on *Société II*, it doesn’t operate so much as “I am now putting Liszt in contrast to what has gone on before”. It doesn’t seem to me to have that political baggage. Frankly, it just seems, well, screwy. Hell, in many ways, it is like Ken Russell’s *Lisztomania*. The way Ferrari deals with the problem of “art music” history, yet I don’t think he’s thumbing his nose at anyone. In that way, Ferrari was truly an individual composer. His methods of dealing with those heady questions of the time are not in relation

to the party line, so to say. It really comes down to the man’s character. Something you can see many times, but not always, in Kagel’s work.

Jay: When someone can work with such an expansive vocabulary of materials all of which come so fully loaded (culturally), but even in using that range of material, can articulate something genuinely “personal” and simply eccentric – that’s both very challenging artistically, and a challenge for the listening audience to discern.

J.O.: I think the Italian composers of that generation were particularly successful ...

Jay: For me that speaks to the contemporary nature of Ferrari’s work. I mean right now there’s so much cultural material swirling around being used, reused, etc. Nothing’s fixed at all. So an example like Ferrari should, if you could see it, be very inspiring as a way. But that’s quite a complex thing to identify.

J.O.: Well, he did call his own work “anecdotal music”, and a good old story is still a good story ... Of course, a lot of this is influenced by his knowledge of film, and the aesthetics of dealing with material in film, which builds the frame you put things in. Whereas new music many times failed to notice you were free to build the frame as well ...

Jay: Can I ask? If we change the frame a bit, do you see connections between his compositional strategies and other artists that might not work primarily with music? He’s often called “filmic” especially in

relation to works like *Presque Rien* and I'm wondering if that adjective holds here?

J.O.: Well, I do. It's funny, I usually don't think of Ferrari in terms as a composer. One glaringly obvious example is Godard.

Jay: Well that's a compliment to him, if the obvious label "composer" isn't the one you naturally associate ...

J.O.: But, you know, with Godard, for all of the post-analysis of his work, it's always infused with the basic joy of toying with the context and materials, which is a direct correlative to Ferrari's work, especially his most famous pieces like *Presque Rien*.

Jay: Well the best Godard films instill his masterful film shooting, editing, timing, etc. with a penetrating sense of delight in inhabiting that filmmaking process. His exploring of conditions, politics, realities through the "glove" of genres and characters and film tropes. And that "basic joy" you're speaking of must be substantial in itself.

J.O.: Exactly. How many composers' work do you hear and think, "Oh boy, I bet he enjoyed putting this together?" I guess to a degree Mauricio Kagel.

Jay: Then in a way there's a centeredness in that kind of working. You're not doing it to demonstrate something to someone that could be said in words, or to move forward a history, but you actually format your desires and pleasures at the level of the material and find a way to work with the material that lets these desires have full life.

J.O.: It's funny because it's in his films that I find Kagel is closer to Ferrari.

Jay: Do you think Kagel is more free in this regard when shifting his music to the film medium?

J.O.: Well, I think with Kagel, he's working his ideas out with film, not acting "as a filmmaker" per se. He isn't dealing with that role directly, or with as much opposition, as compared to the "weight of history" that he addresses in his music. This may be part of the reason his films have their special character.

Jay: So much of how we're characterizing Ferrari here further reinforces his elusive nature. The fact that his work runs counter to a clear verbalization of its methods, its "meaning", and its expectations for the listener keeps the work from being "exemplary" of any specific compositional strategy or avant garde moment. So as his music will undoubtedly continue to be reissued and be more available, hopefully these sophisticated aspects of his art will become legible to new audiences.

Jim O'Rourke is a composer, producer, filmmaker, and writer residing in Tokyo, Japan.

Jay Sanders is a curator, writer, and the gallery director of Greene Naftali in New York City.

le bon sens	le hasard	le plutonium	la persuasion
l'amour	la dynamite	le progrès	la raison le
les microbes	la violence		la bombe
la justice	la monde vision		la bêtise
le génie	la pitié		le pardon
	Les 7 Samourais		la culture
	Goldwater		Johnson
Einstein			son
Landru			les



Société II, first draft (detail)
 © Luc Ferrari, 1967

l'empirisme
strontium-risme
le laser-isme
le treizesme

la dissuasion

la bombe
au cobalt
c'est nous

les masss
masss
masss media

la pros
ti ve truman
Mars
les nègres
le pape

Na ga ki
Hi shi
ro

les
blou
sons noirs
noirs
noirs

blancs

le page suivante abaque à 25°

Chef sur L

Chaque instrument dispose d'un certain nombre de groupes de notes. Chaque instrument est indépendant quant à la mesure, puisqu'il n'y en a pas, mais doit retrouver une certaine articulation intuitive et s'intégrer de cette façon à l'ensemble.

Les groupes sont espacés et ces silences sont laissés à l'oeuvre de la réaction spontanée.

Ceci est la retranscription d'une conversation entre Jim O'Rourke et Jay Sanders, faite sur "Instant Messenger" tandis que chacun écoutait Société II en même temps, et dans deux hémisphères opposés du globe.

Jay Sanders: En fait je suis en train d'écouter le nouveau CD de Ferrari en ce moment.

Jim O'Rourke: Lequel?

Jay: C'est la piste numéro 8 dans le cd qui va prochainement être publié, donc je crois que c'est quelque part vers le milieu de la deuxième pièce, celle qui a plus d'instruments.

J.O.: Ah oui, c'est *Société II*, qui à l'origine remplissait une des faces du disque Deutsche Grammophon.

Jay: C'était accompagné de *Presque Rien* dans le LP d'origine? Ou c'était sur un autre disque.

J.O.: Non. C'est bien ça.

Jay: J'entends comme un piano percuté en ce moment ... et maintenant ça devient plutôt "actioniste".

J.O.: Ce qui me frappe le plus dans ses morceaux pour instruments de cette époque c'est qu'ils me semblent très autonomes. Il y a tellement de répétitions que chaque geste, ou ce qu'il recèle, est progressivement déconstruit puis réassigné à différentes facettes d'un tout plus large, par opposition à des gestes qui seraient tirés du langage musical dominant. Même l'ouverture, avec le tambour timbral, était à l'époque une tactique d'ouverture classique de la musique contemporaine.

Jay: Oui, j'étais justement en train de penser que voilà une musique qui est tout à fait calquée sur les tendances dominantes de la musique contemporaine de son époque, mais

on sent aussi intrinsèquement qu'il s'agit très clairement de la nature de ses propres gestes à ce niveau là.

J.O.: C'est un peu comme quand Ferrari utilisait des enregistrements d'extérieur ... le débat autour des aspects gestuels de la musique à cette époque devait être une grosse pagaille hyper codifiée à cette époque, et je pense que l'on peut entendre à quel point Ferrari en était conscient.

Jay: Ce qui implique qu'il y a un autre principe organisationnel à l'oeuvre ici - un autre cadre à travers lequel il faut regarder cette pièce.

J.O.: Je pense que Ferrari en était très conscient. C'est pourquoi j'aime tant *Tautologos 3*. Ça me rappelle les aspects verticaux et horizontaux simultanés du *Rose Selavy* de Juan Hidalgo.

Rétrospectivement, il me semble que le débat autour du "geste musical" à l'époque est intéressant de par le fait qu'il traite le temps d'une manière autodestructive. Ces débats étaient essentiellement destinés à créer la possibilité de temporalités horizontales et verticales. Je pense par exemple à *Momente* de Stockhausen et à toutes les œuvres de cette époque (moment temps, le temps est une série de moments, etc.). Mais de certaines manières, ces œuvres ne se confrontent pas complètement au fait que ces moments sont quand même alignés les uns après les autres, et en dépit de leurs principes organisationnels abstraits ou conscients, cela reste un processus linéaire. C'est une des raisons pour lesquelles les œuvres instrumentales de Ferrari me fascinent autant. C'est comme s'il y avait un débat qui avait lieu à l'intérieur de la musique - c'est

un peu comme House of Lords. Ferrari tient compte aussi de tout l'aspect politique traitant de la "position que l'on a dans l'histoire", qui est une sorte de paradoxe constitutif dans la musique d'avant-garde de l'époque.

Jay: Tout à fait. Ce sont tous ces énoncés, mais inévitablement la structure temporelle plus large et l'espace d'écoute sont toujours là. Et, quelque chose comme la pièce de Hidalgo reprend ces temps imbriqués des aspects courts et d'un processus additif qui démontre clairement que la structure temporelle générale est précisément saisie en tant que fonction de l'œuvre.

J.O.: Exactement. Mais ce qui est intéressant dans l'œuvre d'Hidalgo et celle de Ferrari est qu'ils sont tous deux capables de soutenir les aspects verticaux et la relation linéaire d'une manière qui est très facile à entendre. C'est là le véritable génie de leur travaux respectifs, mis à part le fait que leurs choix de couleurs est impressionnant. Une chose important à retenir dans cette œuvre en particulier est que Ferrari l'a spécifiquement présentée comme un concerto pour piano, et l'a même sous-titrée "Et si le piano était un corps de femme". Comme d'habitude avec Ferrari, il a trouvé une manière très drôle, très mordante de gérer les contextes programmatiques de la musique de concert. Dans ce sens bien sûr, je dirais que c'est un "Concerto pour Piano".

Jay: Donc ici il y a une perversion que l'on peut détecter dans cette œuvre, dans le sens que le point focal narratif se centre graduellement sur le fait de percuter le piano, ou du moins sur le fait d'avoir une "relation" avec lui, ce qu'on ne peut analyser avec un vocabulaire purement musical, ça entre dans

le domaine de la psychologie, ou comme tu le disais, dans celui de la politique.

J.O.: Mais il y a une relation ici. Dans les pièces instrumentales de Ferrari, en particulier celles qui sont vraiment instrumentales (sans accompagnement d'enregistrements sur bande magnétique), je me suis souvent demandé quelles sortes de questions il se posait par rapport à leur composition.

Jay: Eh bien, à l'époque, quand il faisait les pièces pour bande magnétique en utilisant les sons d'instruments conventionnels, a-t-il produit les mêmes sortes de "meta-structures" qu'une œuvre comme *Société II* engendre? Ou est-ce que c'était plus facilement accessible dans une situation avec de vrais instruments? Peut-on "citer" le passé musical plus facilement avec un musicien en chair et en os?

J.O.: C'est très vrai dans *Société II*. Il y a des moments qui rappellent Liszt, etc., qui se démarquent des passages de percussion jazz dans la deuxième partie. Bien sûr, l'on peut le lire comme une sorte de conflit entre les deux, ou même comme une déclaration de la possibilité de leur coexistence, ce qui est d'autant plus séduisant quand on prend en compte l'année de sa composition, mais je sens quelque part qu'il ne s'oriente pas vers de tels idéaux. Souvent, je pense qu'il trouvait ça tout simplement drôle. Ça me rappelle Jack Nicholson jouant le piano dans une camionnette dans un embouteillage dans *Five Easy Pieces*.

Si tu as besoin d'une image pour représenter Luc Ferrari, celle-ci est peut-être parfaite.

Jay: Haha ... c'est très joli. Maintenant ici dans cette pièce, ça commence par être très atonal,

puis ça va vers une partie plutôt vaudevillesque. Est-ce qu'on peut y déceler une sorte d'irrévérence envers le genre chez Ferrari?

J.O.: Je crois que c'est souvent interprété de la sorte, mais d'une manière ou d'une autre, je trouve que la teneur des œuvres instrumentales de Ferrari est telle qu'elles sont engagées avec quelque chose d'autre que la confrontation directe de ces attentes.

Jay: J'aime la complexité de ta pensée ici. Que même à ce niveau conceptuel d'un usage de gestes musicaux, l'on entend dans la musique de la part de Ferrari une dispense décisive quant au "sens" qu'un auditeur se doit d'y déceler. C'est de ça que tu parles? Qu'il y a un déploiement dandy de toutes ces références possibles et imaginables - pastiche, théâtre, meta-narratif sexué, virtuosité musicale, et qu'il le fait avec une légère touche conceptuelle?

J.O.: Au risque de paraître ridicule, je pense qu'il y a une sorte de croyance fondamentale dans le spectacle chez beaucoup de compositeurs français de la génération de Ferrari, ce qui présuppose une certaine importance des gestes. Je pense que toute personne qui est tant soit peu familière avec cette musique connaît l'ouverture classique d'une de ces pièces pour bandes magnétiques des années 70 et 80. Je m'attends toujours à voir une lignée de mecs avec des gros clairs prêts à annoncer la venue du roi ou quelque chose comme ça. Mais Ferrari a une telle légèreté de doigté, un vrai sens de vous approcher subrepticement, que je ne me sens jamais sermonné par aucune de ces pièces. Je n'ai jamais eu l'impression que j'avais à être envoûté par la splendeur de ses œuvres.

Jay: Il y a beaucoup d'aisance qui se communique dans cette musique. Ce n'est pas une musique anxieuse ou désespérée. Elle ne cherche pas désespérément à éblouir l'auditeur ou à montrer à quel point elle est intelligente ou à montrer à quel point elle est urgemment importante en tant que musique d'avant-garde. Et si c'est le cas, la manière dont ça se passe n'est pas directement lisible.

J.O.: Ce qui fait partie de l'avant-garde, surtout à cette époque.

Jay: Oui, bien sûr, la "marche en avant".

J.O.: Eh bien, c'est comme le vieux proverbe, si tu te définis en tant que non-conformiste, tu valides la "conformité". Beaucoup des collègues de Ferrari se définissaient en relation avec un mur qu'ils avaient construits eux-mêmes. Cette obsession avec la "marche en avant", je pense que Ferrari s'y confronte. Quand les murs du théâtre se sont tant soit peu déplacés, et le monde extérieur s'y infiltre de plus en plus, que devient la relation à l'audience? Tu ne parles plus le même langage tout d'un coup, il y a la politique, etc. ...

Jay: Tony Conrad a dit quelque chose hier, après une performance qu'on avait organisé ici à New York. Il parlait de Robert Morris, comment Morris faisait ces boîtes dans les années 60 qui s'adressait vraiment à leur relation avec le corps du spectateur, l'espace qui les sépare, etc. ... Et après il a dit (j'en fais une paraphrase approximative), "Voilà où la musique est nulle. On ne peut pas y faire ce genre de choses, avoir de la 'distance,' jouer avec la 'distance.' C'est toujours : 'j'aime ci,' 'j'aime ça,' 'je n'aime pas ça,' et la discussion ne sort jamais de cette optique." Par rapport à la "distance", est-ce que

tu penses que Ferrari trouve des manières de se mouvoir dans un espace véritablement autre que celui de la musique?

J.O.: En tous cas oui dans ses pièces pour bande magnétique, ce qui est la raison pour laquelle il m'a tellement touché quand je les ai entendus. Je (étant l'auditeur) n'entendais pas des sons, mais des sons porteurs d'un narratif. Pas des narratifs "symboliques", mais de véritables sons tactiles et de réels porteurs de sens. Les sons n'étaient pas des mots, mais de la véritable expérience. Ce n'étaient pas des abstractions, et ce faisant, Ferrari remettait en question leur statut "non abstrait".

Jay: Oui, je comprends, et il était bien le premier à faire cela avec des bandes magnétiques. Ce que tu disais quant au moment où "les murs du théâtre se sont tant soit peu déplacés" me semble très visionnaire. C'est très frappant. On demande toujours aux artistes de nous aider à définir notre réalité car elle change si rapidement que nous n'avons pas de prises certaines. Pendant que l'on parle ici de Ferrari et qu'on peine à trouver les mots, ça me fait penser que ce travail peut avoir des ramifications très contemporaines, dans l'art, mais aussi dans la "vraie vie".

J.O.: Oui, tout à fait car, à sa manière, il refuse d'avoir besoin des paramètres du monde dans lequel il travaillait.

Jay: Et il est conscient de tous les gags combinatoires et lignes narratives qui sont possibles dans le pastiche, citation de matériaux, imitation de styles, mais il produit ensuite des œuvres, qui, comme on le disait, flottent légèrement au-dessus d'un tel niveau d'engagement. Un engagement qui, à son

époque, aurait suffi.

J.O.: Je n'ai pas l'impression qu'il ressente le besoin de "déplacer les murs", comme Stockhausen ou d'autres, par ce que je pense que pour Ferrari, c'était se dire qu'à partir du moment où tu ne veux plus de murs là, ils n'ont plus à y être.

Jay: Ce n'est pas une démarche antagonique. C'est quelque chose auquel j'ai beaucoup pensé récemment par rapport à l'art contemporain. Il y a de l'art qui est antagonique à un autre art, ce qui est assez commun en fait, et, comme tu le disais, implique qu'il est plus avancé ou plus "savant", mais en même temps, de ce fait, se situe très clairement dans une époque et dans un dialogue artistique spécifiques. Puis il y a des œuvres qui sont plus hermétiques, et plus posées intérieurement, et même si elles font référence ouvertement à certains aspects de l'histoire de l'art et du dialogue intellectuel, elles ne ressentent pas le besoin de le faire de manière antagonique. Je peux te demander si toi, personnellement, comme tu connais si bien le travail de Ferrari, et que la musique est un de tes moyens d'expression principaux, comment penses-tu qu'il t'ait influencé?

J.O.: Eh bien moi, ce que je fais c'est que je commence par couvrir quelque chose pendant très longtemps. Ça te sort d'une situation où tu travailles en conflit direct avec ce qui t'a inspiré. Je pense qu'il est très intéressant de voir comment tu gères ta réaction. Ce qui t'a fait réagir d'une certaine manière, et comment tu t'arranges ensuite - c'est de là d'où viennent les vraies perspectives sur les choses. Enfin, je simplifie ici, mais ...

Jay: Oui, il y a une motivation qui te pousse à agir, et un contexte, et ils sont là, quoi que l'on fasse. C'est intéressant, cette idée que d'attendre permet au temps de passer un peu, et que ça permet à d'autres couches d'être exposées, et, en plus du reste, de travailler avec cela aussi. C'est fascinant. Est-ce que tu penses que cette méthode est visible chez Ferrari?

J.O.: Oui, d'une certaine manière, je veux dire que je pense que son travail a une teinte un peu "outsider", et c'est pourquoi j'ai tendance à le relier plutôt à un groupe Italien comme celui de Hidalgo et Marchetti qu'à ses collègues en France comme Malec puis ensuite Chion ...

Comme quand Liszt (ou serait-ce Wagner) intervient dans la deuxième partie de *Société //*, on n'a pas l'impression qu'il est en train de dire, "Je vais maintenant contextualiser Liszt en contraste avec ce qui a précédé". Ça n'a pas ce bagage politique. Honnêtement, ça semble tout simplement loufoque. C'est un peu comme le *Lisztomania* de Ken Russell. La manière dont Ferrari s'arrange avec le problème de l'histoire de la "musique artistique", mais je ne pense pas qu'il nargue qui que ce soit. En ce sens, Ferrari était vraiment un compositeur singulier. La manière dont il gérait ces exaltantes questions de temporalité ne s'inscrivent pas dans la mouvance, pour ainsi dire. C'est en fait une question de caractère. On peut voir quelque chose de similaire, parfois, dans l'œuvre de Kagel.

Jay: Quand quelqu'un peut travailler avec un si vaste vocabulaire de matériaux, tous tellement chargés (culturellement)

mais même utilisant de tels matériaux, et s'il peut articuler quelque chose de si authentiquement "personnel" et de tout simplement excentrique - c'est à la fois un véritable défi artistique, qu'un défi d'audition pour son public.

J.O.: Je pense que les compositeurs Italiens de son époque ont particulièrement bien réussi à ...

Jay: Pour moi, c'est un signe quant à la contemporanéité du travail de Ferrari. Je veux dire que, maintenant, il y a un tel tourbillon de matériaux culturels qui sont utilisés, réutilisés. Rien n'est fixe. Ainsi un exemple comme celui de Ferrari devrait, si l'on pouvait le saisir clairement, être une inspiration aux autres. Mais c'est une chose assez complexe à identifier.

J.O.: Il a défini son œuvre comme étant de la "musique anecdotique", et une bonne histoire reste une bonne histoire ... Bien sûr, beaucoup de tout cela est inspiré par sa connaissance du cinéma, et l'esthétique de la gestion des matériaux au cinéma construisant le cadre dans lequel on insère des choses. Alors qu'en fait, la musique contemporaine a souvent ignoré que l'on pouvait aussi construire le cadre ...

Jay: Je peux te poser une autre question? Si on change le cadre un petit peu, est-ce que tu vois un lien entre ses méthodes de composition et celles d'autres artistes qui ne travaillent pas principalement dans le monde de la musique? Il est souvent décrit comme un compositeur "filmique", surtout par rapport à des œuvres comme *Presque Rien*, et je me demande si cet adjectif peut s'appliquer ici?

J.O.: Oui, oui, je le crois. C'est drôle, je ne pense pas à Ferrari en termes de compositeur. Un exemple évident est celui de Godard.

Jay: C'est un compliment que tu lui fais, surtout si le label de "compositeur" n'est pas quelque chose que tu associes naturellement à ...

J.O.: Mais, tu sais, avec Godard, même avec toutes ses analyses à posteriori de son travail, il y a toujours ce plaisir de la manipulation des contextes et des matériaux qui est en évidence, ce qui le rapproche du travail de Ferrari, en particulier de ses œuvres les plus connues comme *Presque Rien*.

Jay: Eh bien, dans les meilleures œuvres de Godard, sa maîtrise de la cinématographie, du montage, du minutage, etc., est empreinte d'un sens pénétrant du plaisir d'être en plein dans le processus cinématographique. Son exploration des conditions, politiques, réalités, à travers le "gant" des genres et des caractères et des tropismes cinématographiques. Et cette joie de base dont tu parlais doit elle-même être consistante.

J.O.: Exactement, de combien de compositeurs peux tu dire qu'à l'écoute de leurs œuvres tu t'es dis, "Ah tiens, là, vraiment je sens qu'il a pris du plaisir à mettre ça ensemble"! Peut-être parfois Mauricio Kagel.

Jay: L'on peut dire que sa manière de travailler est centrée. Tu ne le fais pas pour démontrer quelque chose à quelqu'un que tu pourrais tout aussi bien décrire verbalement ou pour faire avancer une histoire, mais tu formates tes désirs et tes plaisirs au niveau des matériaux et tu trouves une manière de travailler avec ces matériaux qui donne pleine vie à ces désirs.

J.O.: C'est drôle par ce que c'est dans ses films, que je trouve que Kagel plus proche de Ferrari.

Jay: Penses tu que Kagel soit plus libre par rapport à cela quand il passe de la musique au cinéma?

J.O.: Eh bien, je pense que Kagel expérimente et travaille ses idées dans ses films, il ne joue pas au "cinéaste", pour ainsi dire. Il ne se confronte pas de manière directe à ce rôle, ou avec autant d'opposition qu'il se confronte au "poids de l'histoire" dans sa musique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ses films ont un caractère si spécial.

Jay: Tant de choses que nous avons dites, essayant de caractériser Ferrari, n'ont fait que mettre plus en évidence sa nature quasi-insaisissable. Le fait que son œuvre va à l'encontre d'une caractérisation verbale claire de ses méthodes, son "sens", et ses attentes envers l'auditeur, font que son œuvre n'est pas simplement un exemple d'une certaine stratégie de composition ou d'un moment dans l'histoire de l'avant garde. Donc à fur et à mesure que sa musique sera certainement réimprimée et rendue plus disponible, j'espère que ces aspects sophistiqués de son art deviendront lisibles pour des nouvelles audiences.

Jim O'Rourke est un compositeur, producteur, cinéaste et écrivain qui vit actuellement à Tokyo.

Jay Sanders est un commissaire d'exposition et écrivain, ainsi que le directeur de la galerie Greene Naftali à New York.

(translation: **Julien Bismuth**)

Société II. Et si le piano était un corps de femme (1967)

Pour quatre solistes et seize instruments (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse. Solistes: 1 piano, 3 percussions)

Paris, 1968

On peut dire que cette pièce se situe comme théâtre musical dans la mesure où les quatre solistes (piano et trois percussions) rivalisent d'intérêt pour le corps du piano, qui reste désespérément froid.

On pourrait presque trouver là, si on voulait, mais ce n'est pas sûr, la caricature d'une société macho.

Paris, 2000

Je dirais plutôt maintenant que cette sorte de concerto d'une vitalité étrange montre plutôt les extravagantes qualités du piano en harmonie, en imagination et en sauvagerie.

Luc Ferrari

This recording of *Société II* was made in 1968 by the Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris (EIMCP) under the direction of Konstantin Simonovitch.

Scores: Éditions Moeck

Société II. And if the piano were a body of a woman (1967)

For four soloists and sixteen instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, trumpet, trombone, 4 violins, 2 violas, 2 cellos, double bass. Soloists: 1 piano, 3 percussions)

Paris, 1968

One can say that this score is to be viewed like musical theatre insofar as the four soloists (piano and three percussions) are in competition for interest of the body of the piano, which remains hopelessly cold.

One could almost find there, if one wanted, but it is not certain, the caricature of a macho society.

Paris, 2000

I would rather say now that this kind of concerto of a strange vitality actually shows the extravagant qualities of the piano in its harmony, imagination, and brutality.

Luc Ferrari

Special thanks

Brunhild Meyer-Ferrari
Jean Schwarz
Jim O'Rourke
Jay Sanders
Julien Bismuth
Andrea Cernotto
Keri Neff
Daniel Plunkett
Christoph Heemann
Andi Chapple
Jason Spencer
Glenda Spencer-Frost

Front cover artwork, collage (p. 1), scores (pp. 10/11),
and handwritten text: Luc Ferrari

Featured artwork and notations appearing in Mr. Ferrari's
original, first draft of *Société II* are reproduced here with
the kind permission of the Presque Rien Association.

Back cover photomontage and inside portrait:
Brunhild Meyer-Ferrari

Audio restoration (*Société II*): Jean Schwarz
Mastering: Kevin Spencer
Layout: Andi Chapple

For more information on the work of
Luc Ferrari and the Presque Rien Association,
please visit: www.lucferrari.org