Asterism d'Alexander Schubert

Ce texte a paru sur Facebook à l'automne 2021, en épisodes, au sortir d'Asterism, l'installation-rituel d'Alexander Schubert présentée par le festival Musica au Maillon, à Strasbourg. Je l'ai revu et complété en 2026.

1. Du jugement

J'ai remarqué, dans le milieu où j'évolue, des auditeurs qui jugent la musique d'après ce qui est pour eux une « bonne » musique ou un « vrai » concert, plutôt que de restituer sincèrement leur propre expérience. Pour eux, on dirait que l'énonciation de jugement n'a qu'une fonction de positionnement culturel, social, intellectuel, statutaire… et qu'il serait incongru d'échanger ses expériences intimes d'auditeurs entre amateurs de musique. C'est donc plus facile de détester ce que l'on croit avoir compris : cela permet de se situer quelque part, généralement en surplomb, quitte à donner des raisons un peu oiseuses ou absconses. C'est assez terrible d'imaginer que pour ces personnes, pendant le concert, la formation du jugement peut prendre le pas sur l'expérience esthétique. Ou, dit autrement, qu'elles se concentrent sur ce qu'elles vont en dire, et gâchent leur moment d'intimité avec la musique. Un auditeur honnête devrait donc arriver à ajuster les références de son jugement critique à ce qu'il a en face de lui, et pas à une idée abstraite de ce qu'il attend d'un concert. Sinon, il risque d'être tout le temps déçu et quelque peu aigri.

Mais libre, après tout, à la critique du *Monde* de préférer *La Reine des neiges* d'Abrahamsen (donné à l'Opéra de Strasbourg) à *Asterism* de Schubert (spectacle immersif donné au théâtre du Maillon dans la même ville) : cette personne avait peut-être une certaine attente de ce qu'elle imagine être un bon spectacle. J'ai l'impression qu'elle n'a pas voulu entrer dans *Asterism* : elle range, ou rejette, le spectacle dans une catégorie qui ne la concernerait pas, et distingue ainsi les musiques par leur mode de présentation et leur contexte plutôt que par leur contenu. Hélas, cela perpétue, dans ce vénérable journal, l'idée que la « bonne » culture est a priori à l'opéra. Une mise en scène d'opéra certes belle mais pleine de poncifs a plus de grâce aux yeux des critiques qu'un spectacle qui touche à quelque chose de l'air du temps, de façon personnelle et développée. Si j'ai pour ma part trouvé l'opéra d'Abrahamsen très finement écrit mais soporifique, c'est par rapport à d'autres opéras autrement plus enthousiasmants que j'ai vus. Mieux vaut une bonne déception qu'une détestation attendue.

Avec *Asterism*, il est certain que nous ne sommes pas là, comme avec le magnifique concert donné par l'ensemble recherche avec *Schnee* du même Abrahamsen, pour écouter une subtile pièce de musique de chambre. Il allait donc falloir ajuster son jugement au contexte. Car toutes les musiques méritent d'être écoutées, n'est-ce pas. Même les plus idiotes ont quelque chose à nous dire. Les plus intelligentes ou intéressantes, car elles captent un esprit du temps, par exemple, ne sont pas forcément

les plus savantes. C'est-à-dire que les plus savantes ne sont pas forcément celles qui le montrent.

La perception de la forme musicale est peut-être un critère d'intérêt pour une musique, mais ce qui prime, c'est son efficacité, dans son rapport au matériau sonore et, je dirais, à son contexte de réception aussi. C'est ce qui a fonctionné pour moi avec *Asterism*, malgré le peu d'appétence que j'ai pour ses matières sonores. Une œuvre puissante, donc, et selon moi un moment important de l'histoire de la musique récente, tant par l'originalité de la scénographie que par la richesse des moyens mis en œuvre.

Nous sommes donc d'abord vêtus de cirés transparents, munis de bouchons d'oreille préventifs, et après un passage dans un sas de « purification » par le bruit blanc et l'absence absolue de lumière pendant quelques instants, un rideau s'ouvre, laissant la place à une véritable petite forêt recréée là, sur le plateau, et agitée d'orages lumineux. Effet garanti ! Le son nous emmène d'abord par sa puissance et par son intrication aux mouvements de lumière.

(Après avoir assisté l'après-midi même à une table ronde sur l'écologie dans le spectacle vivant, menée par ARVIVA et The Shift Project, où certains automatismes d'évaluation des projets en termes d'impact écologique avaient été pris, j'ai d'abord été surpris de l'ampleur de l'empreinte carbone du projet : même si des arbres sont sur scène, il a fallu les couper, les transporter, etc. Et quelle débauche d'énergie pour les lumières. Mais je dois dire qu'en termes d'impact symbolique sur le sujet, le jeu en vaut largement la chandelle.)

2. Le présent perpétuel : imaginaire post-apocalyptique et forme

C'est donc la virtuosité de Schubert à intégrer l'écriture de la musique et des lumières qui frappe d'abord : quelques effets stroboscopiques ponctuent des coups de canif sonores, un kaléidoscope soigné de mises en lumière de la forêt en révèle des espaces et des profondeurs différentes, synchronisées avec le beat rapide, et parfois des figures. Plus tard, la scène sera comme scannée par un trait de lumière, accompagnée d'un son d'imprimante : presque kitsch. La simulation d'un cycle halluciné, ni jour, ni nuit, dans un présent perpétuel et bousculé. (J'ai d'ailleurs fait l'expérience d'y dormir, avec des rêves quelque peu perturbés.)

Des performers apparaissent en rampant, et se baignent dans la petite mare qui se trouve au centre de cette forêt. Percussionnistes, chanteurs, performers venus d'écoles d'art : les interprètes sont d'abord là comme des corps. Les références viennent en tête : le *2001* de Kubrick, les films de zombies, jusqu'aux thèmes eschatologiques de Houellebecq où les post-humains sont asexués et sans âme. Sont-ce des personnages d'une époque avant ou après l'humanité ? Nous, spectateurs, observateurs de ces scènes simulant des rituels absurdes, ne sommes-nous pas, avec nos tenues et nos masques, une foule de cosmonautes, d'explorateurs ou d'archéologues de ce monde

miniature, tels les êtres longilignes de la fin d'*A.I.* de Spielberg ? (D'ailleurs, si nous sommes invités par le festival « à dépasser les limites » et à pénétrer dans l'espace scénographique, point trop n'en faut : des régisseurs nous invitent à laisser une distance avec les performers. La simple fonction de l'uniforme suffit à questionner la place du regardeur : on est invité à rester à distance, conforté dans une passivité. Je m'attendais, je l'avoue, à plus d'interaction avec le décor et avec le public.)

Ce qui est constitutif des imaginaires de l'après-effondrement, c'est l'arrêt de la flèche du temps. Ainsi, la musique de Schubert trouve une forme suspendue qui correspond à cette idée (mais peut-être est-ce plus intuitif que conscient), avec une suite de scènes (probablement reprises à certains moments, car qui peut suivre les 35h en continu ? qui peut même composer 35h de musique en continu ?), de variations de disposition des éléments scénographiques, lumineux, musicaux, performatifs. On pourrait ainsi entrer et sortir à tout moment du spectacle et y voir énoncées les mêmes idées.
On sent avec *Asterism* l'ambition d'une légitimité face au Stockhausen d'*Inori* ou de *Licht*. Avec une différence de taille : chez Stockhausen, le rituel spectaculaire repose sur des musiques éminemment maîtrisées du point de vue du matériau, jusqu'à une intégration extrême de l'UR-matériau et de la très grande forme. Ici, la forme musicale n'est pas remplacée par du pur spectaculaire dénué de sens, elle fait plutôt penser à un set électro qu'à une dramaturgie théâtrale : de grands crescendos vénères débouchent sur des moments plus *chill*. Cela ménage de beaux moments, notamment ceux avec des samples vocaux. Mais les vagues d'énergie qui se succèdent sont plus une commodité entre tension et détente qu'une forme musicale travaillée. L'absence d'évolution dramaturgique correspond au sujet et donne efficacement une portée disons moins savante, ou plus populaire, au projet. Les échelles de temps choisies sont d'ailleurs difficiles à évaluer quand on est dedans : c'est sans doute le signe qu'on est emporté par l'énergie sonore, visuelle et physique.

3. Chamanisme

La programmation de Musica, avec non seulement des concerts mais aussi des conférences, ouvre des possibilités de lecture a posteriori de son spectacle phare. Ainsi la conférence « Les Esprits de la forêt » du 25 septembre (soit une semaine après la fin d'*Asterism*) s'ouvrait sur l'idée que la perception que nous avons de la forêt a de réelles conséquences sur elle. Les regards du touriste, du scientifique, de l'exploitant sont souvent ceux d'*usagers*, mais les regards poétique ou fictionnel sont aigus et conscients.

La scénographie d'*Asterism* représente une forêt à la fois réelle et artificielle. Elle est à la fois un décor, désignant toute forêt, mais aussi un vrai modèle réduit de biotope. De vrais arbres, peut-être, mais nous sommes trop loin pour en sentir la physicalité, les parfums. Par ailleurs, nous en sommes tenus à distance et gardés comme spectateurs.

On peut donc avancer l'hypothèse que cette scénographie parle de la perception que l'on a de la nature à notre époque. *Asterism* serait donc une critique de la colonisation

de l'espace par un regard qui régente, oriente la perception, ce qui serait la fonction des lumières ici. Le sauvage serait alors comme nié ou absorbé dans le dispositif. C'est le cas du regard exploitant, ou du regard scientifique qui modélise, éjectant par exemple le vivant de l'équation forestière.

En filant l'hypothèse plus loin, on assisterait donc dans *Asterism* à un *réensauvagement*, non pas de la nature elle-même, indifférente dans le fond aux lumières et aux sons (ou plutôt : résiliente à leur violence), mais de sa perception même.

Le public serait témoin d'une lutte des humains (performers qui dansent et miment des positions rituelles) pour reconstruire leur place par rapport à la nature. D'ailleurs, les *astérismes*, lectures du ciel qui groupent les étoiles en figures, sont des façons d'apprivoiser, d'acculturer le chaos de la nature, d'ordonner sa perception.

Descola a montré que notre naturalisme n'est qu'une manière parmi d'autres de composer le monde, à côté de l'animisme, du totémisme ou de l'analogisme. D'où la tentation de chercher dans le chamanisme et le totémisme de quoi reconstruire, voire soigner, un monde malade. Mais alors, faire appel à un imaginaire à la *Mad Max* apporte un niveau de compréhension un peu brut et qui manque de finesse. Cependant, cet imaginaire a une certaine efficacité du point de vue d'un spectacle à la portée disons plus populaire.

Mais, tout de même, on ne peut que noter que rares sont les prises de parole artistiques aujourd'hui qui balaient aussi largement le spectre de ces préoccupations. Schubert a eu l'intuition de rassembler des éléments de son langage et de sa pratique dans un spectacle aux nombreux niveaux de lecture.

4. Un espace de simulacres

Il s'agit donc d'un espace de simulacres. Simulacre de spectacle, simulacre de réalité.

Parlons un peu des casques de VR, disponibles librement pour le public, et de la collaboration remarquable de l'équipe autour de Pedro González Fernández et Leonhard Onken Menke : de mon point de vue, la scénographie virtuelle entre intelligemment en contrepoint avec les ruines du réel auxquelles on assiste « IRL ». Une sorte de nouvel Eden artificiel, entrant en cela en écho avec les scénarios de BD de SF récents, comme *Alt-Life* de Thomas Cadène. Des ruines du monde réel, dont nous ne sommes témoins que d'un échantillon, en guerre entre le réensauvagement par l'humain primitif et sale qui se roule dans la terre et le contrôle froid et psychédélique de la machine, ne subsiste qu'une base topographique en 3D, sur laquelle se positionnent, en fonction des séquences, des prismes géométriques (qui m'ont rappelé l'esthétique de Moebius), des monuments immenses, des forêts luxuriantes dans lesquelles nous sommes plongés de près. Les échelles temporelles et spatiales obéissent à de nouvelles logiques, asservies au beat et aux changements fantasques de l'IA. Tout y évolue soit très lentement, soit très rapidement. Une nouvelle logique spatiale se fait jour. C'est toujours synchronisé avec la musique. On sent le savoir-faire des ingénieurs

de Hambourg, qui ont toujours travaillé dans ce sens. Un espace alternatif, dans lequel on peut rester, si l'on veut, des heures.

5. (In)expressivité : la voix

Au centre du dispositif scénographique, un écran de surtitrage affiche le « livret » d'*Asterism* : un texte généré par l'intelligence artificielle, avec des éléments de langage que l'on dirait tirés des esquisses du compositeur ; cela produit une sorte de poésie objectiviste qui désigne ce qui est en train de se passer (« vous êtes dans une simulation »…). C'est énoncé par une voix synthétique féminine, traitée de temps en temps à l'autotune lorsqu'elle ralentit, ce qui provoque des vocalisations faussement modales, ignorantes de tout contexte harmonique : une simulation expressive, qui fait penser au HAL de Kubrick, encore lui. C'est un oracle « malade » qui tourne en boucle sur lui-même, intervient de manière arbitraire pour donner des ordres aux humains absurdement asservis. C'est à la fois un simulacre d'expression et un simulacre de rhétorique : c'est une langue neutre, inexpressive, qui n'articule pas un discours mais le singe ; c'est une langue réduite à ânonner quelques bribes de phrases, à énoncer des mots en ignorant leur sens, puisque pour l'IA la signification des mots ne vaut que par les liens qu'ils entretiennent entre eux. Chaque bribe de phrase est reliée aux autres par un lien statistique, elle ne tire sa signification que de l'énonciation de ce réseau de relations : là encore, simulacre de rhétorique, de forme, de sens, d'émotion.

Toutes choses transposées, c'était le thème de *Human After All* des regrettés Daft Punk : quel est le type d'émotion suscité par la répétition lancinante de cette « techno filtrée » ? Le simulacre d'émotion (par les machines) peut-il provoquer une émotion sincère ? Qu'appelle-t-on « être ému » (c'est le sujet d'« Emotion », en particulier) ? Dans notre société, toute communication n'est-elle pas basée sur l'économie émotionnelle ?

Cette question du simulacre rhétorique, bien visible dans le texte, jette un doute sur la musique du spectacle, qui pourrait donc avoir les mêmes caractéristiques, et les mêmes défauts. Une musique où les éléments sonores en eux-mêmes, choisis par le compositeur, peuvent porter une beauté intrinsèque, à la manière des objets sonores de la musique concrète, sans avoir *encore* de tissu relationnel avec d'autres sons ou avec leurs propres transformations. Une musique sans signification autre qu'une élocution d'icônes sonores qui sont des emprunts stylistiques (choisis par le compositeur, probablement par goût et par souci d'opportunité au cadre : on est proche de l'IDM).

Encore faut-il nuancer. Le compositeur Matthew Shlomowitz, prolongeant la « musique relationnelle » de Harry Lehmann, remarque qu'un son reconnaissable suffit à rendre relationnelle une musique purement sonore : l'enregistrement de quelqu'un qui monte un escalier renseigne à peu près comme un texte ou une image[1]. Les icônes sonores d'*Asterism* ne sont donc pas tout à fait privées de sens : elles désignent un monde, celui du club et de la rave, et signifient par connivence avec ceux qui le connaissent. Reste qu'un sens qui ne passe que par la connivence est importé dans l'œuvre plutôt que construit par elle.

C'est donc une posture radicalement critique de la musique, ce qui ouvre la porte à un certain discours disant que ça n'en est pas vraiment.

6. L'ironie qui se prend au sérieux

Une musique tissée d'emprunts, sans signification autre qu'une élocution d'icônes sonores. Poussée à bout, cette logique fait de toute musique un stock de citations : dada.music~, le module logiciel de Daniele Ghisi censé pouvoir jouer toute la musique existant sur internet (et donc potentiellement TOUTE la musique), ne serait alors qu'un réservoir immense, pas infini mais immense, de citations. C'est très déprimant de penser qu'on ne peut plus créer de musique ; c'est peut-être le pendant de l'idée que l'on a assez fabriqué, que l'on a tout fabriqué, tout pensé, que la planète est saturée et qu'il faut maintenant combiner ce qui existe. Shlomowitz, encore lui, pointe le risque : « Se contenter aujourd'hui de reproduire les préceptes postmodernes, ce serait faire ce que l'artiste Andrea Fraser appelle de la "reproduction culturelle", terme qu'elle oppose à l'art. Ceux d'entre nous qui ont à la fois une sensibilité postmoderne et le désir d'innover doivent s'inquiéter de cette contradiction potentielle. »

J'ai d'abord rangé cette esthétique sous l'étiquette de la *New Discipline* : c'était un contresens. Le terme, forgé en 2016 par la compositrice Jennifer Walshe, désigne des pièces ancrées dans le physique, le théâtral et le visuel autant que dans le musical, où l'on accepte enfin que les musiciens sur scène ont des corps. Shlomowitz y lit d'ailleurs un appel à la rigueur, à plus de *discipline*, dans le traitement de tout ce qui n'est pas sonore. *Asterism* en relève donc par ses performers et par la précision de son écriture lumineuse, on l'a vu, pas par sa musique d'emprunts. Shlomowitz raconte aussi comment, en une décennie, les compositeurs ont contourné le « problème Kagel », ce théâtre musical qui tourne au club théâtre du lycée faute de musiciens qui soient aussi acteurs : en traitant l'interprète comme un automate, au prix d'interprètes sans visage. Les post-humains sans âme d'*Asterism* font de cette solution formelle un sujet, qui sera repris plus tard de manière extrême et très *uncanny* dans sa pièce Anima™ . Schubert, lui, s'inscrit explicitement dans le *post-digital* : une perspective qui ne regarde plus le numérique comme une nouveauté mais comme un milieu, et qui interroge ce qu'il fait à notre rapport au réel, à l'authenticité, à la virtualité.

D'où la vraie question. Cette mise en scène d'une croyance en la technologie, poussée jusqu'à la nausée, est-elle ironique ? On peut le croire au début. Mais à force de faire de l'ironie un fonds de commerce, on finit par soupçonner un intérêt objectif à ce que la technologie reste fascinante : l'ironie devient une marque, et la marque a besoin de son produitanima. On dira que Schubert finit par y croire vraiment ; je n'en sais rien, et peu importe, car le problème est dans la forme.

C'est pour cela que je convoque Lachenmann, qui est un grand ironique. Ce qui est désormais une tradition de *critique* de la musique par elle-même vient de sa manière radicale d'écouter les sons (« philharmoniques », en particulier) comme des références culturelles. Mais son ironie est immanente : elle loge dans le matériau même, dans le

refus du beau son, dans cette musique où l'on entend le mécanisme, l'effort, le geste qui produit le son. Elle ne peut pas se retourner en adhésion, faute de croyance représentée. L'ironie de Schubert est représentationnelle : elle met en scène un monde de ferveur technologique et lui accole une étiquette critique. Or représenter la sidération pendant trente-cinq heures, c'est produire de la sidération. Lachenmann tient parce que son ironie est dans le son ; *Asterism* vacille parce que la sienne est dans le commentaire, celui que l'oracle synthétique fait défiler sur l'écran de surtitrage.

On m'objectera, avec Shlomowitz, que la composition critique héritée d'Adorno a fini par produire ses propres conventions : Adorno lui-même voyait la musique nouvelle vieillir vite, et le son de Lachenmann s'enseigne aujourd'hui comme un style. C'est vrai : l'ironie immanente ne se retourne pas en adhésion, mais elle peut se figer en convention. La marque guette l'une, l'école guette l'autre.

Les esthétiques comme celle de Schubert ont tellement de mal à être comprises et aimées en France (par moi le premier, malgré des efforts sincères), et Lachenmann l'est parfois aussi mal, pour les mêmes raisons. Cette distance, quand elle est mal comprise, alliée à une sorte de panique morale, explique peut-être le manque d'accroche de certains musiciens français, ou plus classiques. Pour Schubert s'y ajoute un manque de références communes : sans la culture du club, la connivence ne prend pas. C'est d'ailleurs un peu le vieux problème de la musique *absolue* contre la musique *descriptive* : Lachenmann et Schubert sont tous deux « descriptifs » lorsqu'ils travaillent avec la charge culturelle d'un élément sonore. Mais l'un la retourne dans le son, l'autre l'expose en vitrine.

Reste que ce commentaire n'est pas une thèse préalable, plaquée sur la pièce et assénée comme un propos : il fait partie de l'œuvre, et c'est le travail des matériaux qui soulève ses propres questions. C'est sa force, et c'est ce qui rend son ironie indécidable. Schubert revendique justement de tenir les deux bouts, l'immersion qui happe et l'observation critique (on le lira dans sa réponse, en coda). Je crois qu'en pratique le premier dévore le second.

7. Et maintenant ?

Alors que faire après cela ? Quelles positions personnelles *Asterism* met-il en exergue, en me poussant à aller plus loin ?

1. Travailler le rapport à la nature dans la musique. Schubert transplante, ou recrée, une forêt ; il en fait un décor et place ainsi la nature, avec violence, du côté du culturel. Il dénonce la perception que nous avons de la nature comme d'un élément culturel, et les lumières contribuent à artificialiser cette perception, car il joue d'effets de perspective. Les quatre positions que distingue Shlomowitz pour cartographier la musique d'aujourd'hui se jouent toutes dans la salle de concert. *Asterism* fait entrer la forêt au théâtre. Que donnerait un spectacle de 35 heures dans une forêt ? Pour ma part, j'ai envie de travailler à renouer un rapport apaisé avec les éléments naturels, en les

comprenant comme les parties d'un symbiote ; de créer sur et avec des lieux naturels ; de ne pas considérer que l'on est « en décors réels », mais que l'on fait corps avec la réalité biologique d'un espace. (Depuis 2021, c'est la direction que j'ai prise : Mondes Sonores en forêt d'Orient en 2022, puis *Forêt interdite* avec l'ensemble soundinitiative et Nature Sonore en Combrailles en 2026.)

2. Traiter la question de l'expressivité en assumant celle de la musique relationnelle. Harry Lehmann considère le relationnel un peu abstraitement, comme un moyen de renouveler le langage. Son terme est bien choisi, mais il oublie de dire que la musique construit et désigne des connivences avec l'auditoire, sur des bases culturelles communes : à la relation au monde dont parle Lehmann, il faut ajouter la relation entre les personnes, celle de l'« esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud. C'est aussi, au fond, une question de matériau.

3. Comment garder au centre l'activité d'écoute sans renoncer aux aspects conceptuels d'un proje ? Comment évelopper une « écologie » de l'écoute en conservant la puissance et l'efficacité des savoir-faire des musiciens classiques (l'écriture, l'interprétation) ?

4. **Ringardiser les musiques de notes ?** Les esthétiques comme celle de Schubert se placent tellement loin d'un rapport à la note, l'avant-garde de leur recherche se situe tellement ailleurs, dans un autre monde que celui des musiciens classiques, qu'elles ne ringardisent pas le rapport des compositeurs aux notes, ou aux interprètes comme simples exécutants. La musique classique contemporaine reste en dehors des débats esthétiques soulevés.

---

1. Matthew Shlomowitz, « Where are we now? Mapping Contemporary Music: Four Positions », *Dissonance*, n° 140, décembre 2017, p. 4-7. Les citations sont de ma traduction. ↩