3.1 L'ART DE FABIENNE WYLER.

La force et l'originalité des tableaux de Fabienne Wyler résultent de la tension entre les objets « abstraits-géométriques » et l'espace concret, physique, gouverné par la gravitation.
Egalement de la complexité polyrythmique des rotations, décalages et superpositions des objets et ensembles d'objets, de même que le jeu entre ombre et lumière. […]

Chez Wyler règne une élégance raffinée, légère et dramatique en même temps. […]

Le fort charme de ces tableaux consiste justement dans la balance précaire, les presque-glissements des éléments, l'alternance des tensions centripètes et centrifuges.
Puisqu'il y a l'existence d'une perspective mi-réelle, l'impression de profondeur et d'espace se produit. L'harmonie des couleurs, de la lumière et de l'ombre accentue encore plus la quasi-réalité de ces visions géométriques de la plus haute valeur artistique.[1]

György Ligeti, décembre 1995.

1 LIGETI, György *in* : *FABIENNE WYLER – Gouaches et Crayons,* Catalogue d'œuvres picturales de l'artiste, Genève.

3.1.1 - PRÉSENTATION DE L'ARTISTE.

Fille d'un excellent pianiste, Fabienne Wyler commence le piano à l'âge de six ans et fait ses études musicales premières à l'Institut Jacques-Dalcroze de Genève. Enfant douée pour la peinture, elle finit toujours la première ses dessins en classe. Elle poursuit ses études musicales au conservatoire de Genève jusqu'aux diplômes d'orchestration, d'harmonie et de contrepoint. Sa formation dans le domaine de la composition sera complétée en France, en Italie et en Allemagne. Elle suit notamment les cours de musique électroacoustique de Jean-Etienne Marie (1983), fait un stage avec Franco Donatoni (1989-1990), étudie avec Emmanuel Nunes à Freiburg im Breisgau. A cette époque, Fabienne Wyler souhaite devenir compositrice et sa pratique pianistique devient moins importante. En 1991, l'artiste assiste à une rétrospective de l'œuvre de Kandinsky à Munich et cet événement aura une forte répercussion sur son avenir artistique :

> Ça a été le choc, le déclic, c'était foudroyant. En fait, cette peinture cheminait en moi depuis très longtemps. Après cette exposition, j'ai acheté plein de petites cartes représentant les œuvres picturales de Klee et de Kandinsky, deux, trois, quatre cents, que je n'arrêtais pas de regarder. J'ai également acheté *Du spirituel dans l'art*. J'ai dévoré cet ouvrage tout l'été voire même jusqu'à l'apprendre par cœur. C'est après-coup, quand je suis rentrée à Genève, que j'ai fait l'analyse du rouleau japonais de *Ban-dainagon*.[2]

Fabienne Wyler découvre ce rouleau tout à fait par hasard et est fascinée par cette peinture de Mitsunaga, peintre de la cour des Fujiwara au XII[e] siècle. Elle analyse alors scrupuleusement le détail du rouleau enluminé *Ban-dainagon*[3] dans le but d'écrire une pièce musicale inspirée de cette peinture. Cette analyse terminée, ne sachant pas comment procéder pour la composition musicale, elle contacte en 1991 Ligeti, alors professeur de composition tout juste retraité à Hambourg. Fabienne Wyler lui montre plusieurs éléments de ses propres recherches musicales et picturales. Ligeti l'encourage à poursuivre dans la peinture. Il pensait qu'il était impossible de mener de front deux activités à la fois dans un domaine de carrière. Selon lui, il fallait se focaliser sur une chose. Fabienne Wyler se sentait alors tellement bien dans la peinture, que petit à petit, elle en a fait son activité principale :

> C'est venu tout d'un coup : j'ai commencé à dessiner et je ne pouvais plus m'arrêter, comme l'assouvissement d'un désir longtemps réprimé. A partir de quatorze ans, je n'ai plus jamais entendu reparler de peinture. Au collège (qui correspond au lycée en France),

2 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013. L'entretien entièrement retranscrit se trouve en annexe page ?.
3 Voir illustration page ?.

> nous n'avions plus de cours de dessin. Je n'ai alors plus revu une seule feuille de papier et de crayons de couleur. Après mes études musicales, j'ai donc redécouvert la peinture et le dessin, activités tellement présentes dans mon enfance. C'est pour cela que j'ai utilisé le terme « réprimé ». J'ai développé la musique bien sûr mais sur le plan visuel, je n'avais plus rien. Par la suite, lorsque j'ai redécouvert le dessin, c'est sorti comme ça, ça a vraiment été un soulagement, comme une part de moi que je ne connaissais pas et qui réapparaissait.[4]

A partir de 1993, une étroite collaboration s'instaure entre Ligeti et elle. Le compositeur commente à maintes reprises les œuvres picturales de Fabienne Wyler (dont on peut trouver des exemples dans ses catalogues d'œuvres picturales) et les deux artistes ont des projets en commun en perspective. Nous pouvons notamment citer le Festival « Musiques en scène » à Lyon où l'exposition des peintures de Fabienne Wyler au Palais Bondy était un contrepoint visuel aux rencontres musique/mathématiques. Ligeti avait d'ailleurs donné une conférence sur le travail de Fabienne Wyler. Mandelbrot était également présent et avait donné une conférence sur les fractales. Un autre événement important s'est déroulé à Genève dans le cadre du Festival « Archipel ». Il s'agissait d'une manifestation autour de Ligeti. Le compositeur a également donné une conférence sur les œuvres de Fabienne Wyler, Mandelbrot, une conférence sur les fractales et plusieurs concerts de musiques de Ligeti ont été donnés, avec entre autres les *Etudes* pour piano par Pierre-Laurent Aimard.

Pour l'élaboration de ses œuvres picturales et musicales, F. Wyler s'inspire de *l'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, des œuvres de Webern[5], de Boulez, de Ligeti, de l'abstraction géométrique de Klee, Kandinsky et Mondrian, des peintures japonaises moyenâgeuses ainsi que des musiques subsahariennes. Nombreuses de ses compositions picturales ont la particularité de présenter des « formes géométriques quadrangulaires, rassemblées en "modules"[6]», qui subissent des rotations, des renversements, des transpositions, etc.

Les œuvres picturales de Fabienne Wyler sont régulièrement exposées dans les villes européennes (Genève, Lausanne, Paris, Lyon, Bruxelles, etc) depuis 1996.

4 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.
5 Voir exemple en annexe page ?.
6 Pochette du disque : WYLER, Fabienne, *XII Préludes pour piano*, LIGETI, György, *Capriccio I - Invention - Capriccio II*, piano Daniel Fuchs, VDE-GALLO, 2002, p. 2.

3.1.2 ŒUVRES PICTURALES ET MUSICALES. INFLUENCES.

3.1.2.1 Œuvres picturales.

a) *Sans Titre* (08/1993) et *Intermittences*.

> Quand je commence une œuvre, je ne fais pas d'esquisses au préalable. Chaque œuvre se construit en quelque sorte pièce par pièce selon un processus d'engendrement créateur qui me permet de découvrir des relations sans cesse renouvelées entre les éléments juxtaposés, m'ouvrant ainsi des pistes pour les travaux à venir. Je travaille absolument tous les jours, c'est une sorte de rigueur dont j'ai besoin. Je ne pense pas à la forme globale. L'œuvre prend forme peu à peu et se développe grâce à une idée de départ provenant d'un motif, d'un détail d'un module, d'une simple boîte d'allumettes, d'un carré ou d'un cube.[7]

Son œuvre *Sans Titre* d'août 1993 qui sera à l'origine de la série d'*Intermittences* est une illustration parfaite du processus compositionnel de l'artiste.

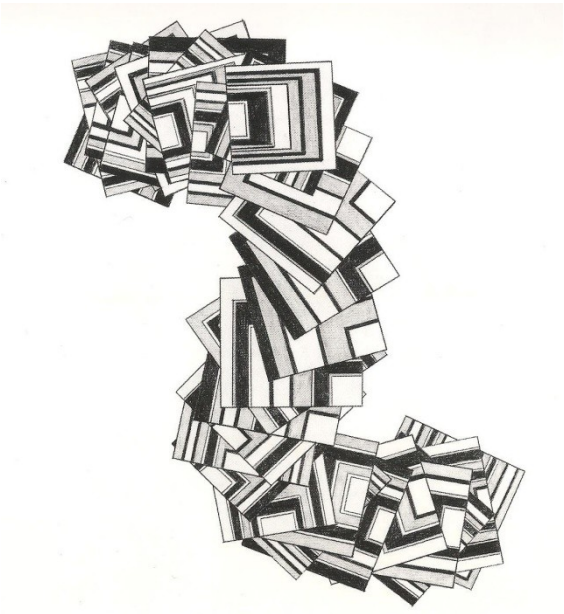

Figure 1 : *Sans Titre*, Wyler, 08/1993, 29,7x42. [8]

7 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.
8 Illustration extraite du catalogue : *FABIENNE WYLER – Gouaches et Crayons, op. cit.*

Dans cette œuvre aux tons noir/gris/blanc, faisant partie des toutes premières réalisations picturales de Fabienne Wyler, nous avons l'impression de voir une juxtaposition de "grands" carrés à l'intérieur desquels se trouvent d'autres carrés ou/et rectangles imbriqués. En examinant de plus près cette composition, nous nous apercevons que les objets principaux ne sont pas tous des carrés et qu'il y a aussi des rectangles. En effet les quatre côtés des objets principaux peuvent être de différentes longueurs. Il est important de noter que cette précision métrique n'est en aucun cas calculée et préméditée par l'artiste, cela s'est fait « au fil de la construction de l'œuvre[9]» de façon naturelle et spontanée. Les différents carrés et rectangles de cette composition se distinguent grâce à des variations de couleurs ; trois couleurs seulement sont utilisées : noir, gris et blanc. A l'intérieur de chaque grand carré ou rectangle, les couleurs sont toujours alternées, nous ne verrons jamais deux couleurs identiques se succéder. Nous avons l'impression qu'un même motif géométrique se répète continuellement or en y prêtant davantage attention, nous nous rendons compte qu'il existe certes un motif géométrique de base (le carré ou le rectangle) que nous pourrions appeler "thème", mais qu'il est répété de façon récurrente avec à chaque fois des variations. Le principe de base est connu et facilement identifiable et se trouve tout au long de la composition altéré et soumis à de multiples variations (couleurs et longueurs métriques variables). Les différentes configurations proposées sont alors uniques : aucun objet ne se retrouve répété à l'identique. Il en découle qu'une multitude de propositions d'agencements pourrait être mise en œuvre et l'on retrouve ici une spécificité majeure de l'art pictural de Fabienne Wyler : la recherche d'une représentation visuelle de l'infini.

Par ailleurs, remarquons que l'agencement des "grands" carrés et rectangles suit un mouvement sinusoïdal. L'idée de circularité, induite par des objets géométriques rectangulaires et non circulaires, est également une des caractéristiques principales de l'art pictural de F. Wyler.

Le tour de force de cette composition "thème et variations" (idée également illustrée dans la série *Variation*), que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les œuvres de cette artiste-peintre, est de composer avec un certain nombre de contraintes (une figure géométrique de base, nombre limité de couleurs). Cela permet je crois, de canaliser la créativité et la concentration, de rechercher l'ensemble des combinaisons possibles d'un même thème dans une quête toujours constante de perfection et d'harmonie de l'œuvre. Composer avec des contraintes rappelle évidemment le processus de composition de *Musica Ricercata* de Ligeti. Le compositeur

9 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 2 mars 2015.

s'était alors obligé à composer avec un nombre limité de notes pour explorer et développer d'autres paramètres musicaux tels que le rythme et le timbre. De la même façon, Fabienne Wyler explore les possibles en utilisant un nombre limité de couleurs (que l'on pourrait associer à la mélodie) et de figures géométriques agencées d'une certaine façon (rythme) afin de révéler une nouvelle harmonie visuelle.

L'influence de l'Œuvre de M. C. Escher, et plus précisément de ses « remplissages périodiques de plan[10]», est particulièrement marquante dans la série d'*Intermittences* de Fabienne Wyler.

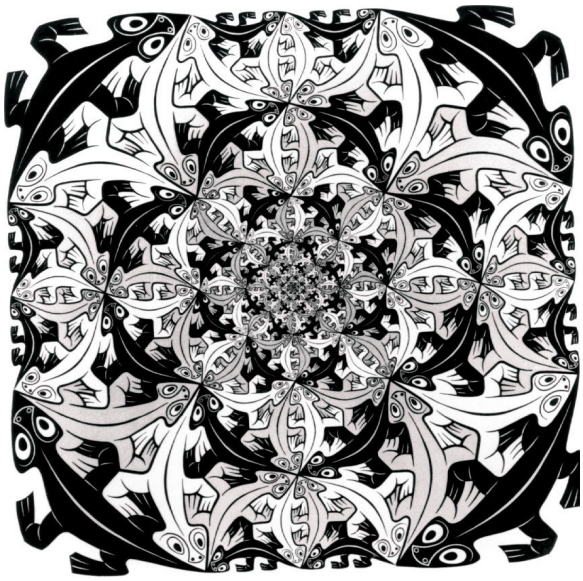

Figure 2 : *De plus en plus petit*, Escher, 1956.

Figure 3 : *Intermittence XXXII*, Wyler, 2011.

Si nous comparons par exemple, *De plus en plus petit* de Escher et *Intermittence XXXII* de Wyler, nous retrouvons le même type de remplissage d'une extrême précision : l'espace est occupé entièrement par la réitération de figures à plusieurs dimensions - lézards chez Escher et différentes formes géométriques chez Wyler - donnant l'impression qu'une infinité d'éléments est représentée. L'artiste cherche à atteindre le spectateur en lui proposant, dans un monde imaginaire, une interprétation de l'infini.

10 ERNST, Bruno, *Le Miroir magique de M. C. Escher*, Berlin, Taschen, 1986, p. 35.

Figure 4 : *Intermittence II*, Wyler, 11/1994, 50x70.

Dans *Intermittence II*, un aspect immuable se distingue dans l'ensemble de la peinture : le plus petit des rectangles/carrés à l'intérieur du "grand" rectangle/carré est toujours blanc. Pour autant, cet élément récurrent n'est jamais répété à l'identique comme nous pourrions l'imaginer au premier abord, c'est-à-dire que les dimensions, les contours et l'orientation ne sont jamais les mêmes. Nous retrouvons l'alternance systématique des couleurs. Très rares sont les endroits où une même couleur issue de deux rectangles différents se côtoie et ce phénomène reste très ponctuel et anecdotique. Cette alternance fait la richesse mais aussi toute la complexité de cette composition. Les rectangles semblent se déplacer dans des directions différentes et un relief peut-être perçu bien qu'il ne s'agisse que de figures géométriques planes. C'est un phénomène paradoxal puisqu'il s'agit d'une œuvre en deux dimensions et non en trois.

Nous remarquons également l'importance du blanc dans cette *Intermittence II* et d'une manière générale, dans l'ensemble des œuvres de l'artiste.

Le fond blanc qui verra naître et se développer l'œuvre, les figures ponctuelles blanches qui la parsèment apportent du relief mais surtout "aèrent" la forte densité d'imbrications et font "respirer" la composition. Cette utilisation du blanc rejoint parfaitement ce que dit Kandinsky :

> C'est pourquoi le blanc agit également *sur notre âme* (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. Il résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond

> sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. C'est un néant, qui est jeune ou encore plus exactement un néant d'avant le commencement, d'avant la naissance. C'est peut-être ainsi que sonnait la terre aux jours blancs de l'ère glaciaire.[11]

Il est intéressant de voir la complicité qui existe entre l'artiste et le spectateur dans ce type de compositions. En effet, l'artiste suscite le mouvement dans son œuvre mais c'est le spectateur qui l'enclenche. Le mécanisme est élaboré par l'artiste et le moteur de ce système est actionné par le spectateur. Ce dernier engendre le mouvement en partant d'un rectangle particulier et en choisissant son propre cheminement. Ce constat nous rappelle ce que disait Klee :

> Chez le spectateur également, l'activité principale est temporelle. L'œil est ainsi construit qu'il fournit des morceaux successifs à la cavité oculaire. Pour s'ajuster à un nouveau fragment, il doit abandonner l'ancien. Il finit par s'arrêter et poursuit son chemin, comme l'artiste. S'il le juge bon, il revient, tout comme l'artiste. Dans l'œuvre d'art, des chemins sont ménagés à cet œil du spectateur en train d'explorer comme un animal pâture une prairie. […] L'œuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscle des yeux). […] L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer, mais, pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre aussi conscience de la multiplicité de ses significations.[12]

Pour Fabienne Wyler, ce phénomène de mouvement actionné par le spectateur n'est pas conscient et n'est pas le but recherché au départ. Nous pouvons en effet regarder ses œuvres de différentes façons en allant à l'intérieur, en se déplaçant un peu à loisir au sein de son œuvre mais le processus de composition reste très intuitif[13].

b) *Sans Titre* (07/1993) et *Cercles concentriques*.

Fabienne Wyler n'utilise que très rarement des arcs de cercles ou des cercles dans ses œuvres picturales. Nous trouvons néanmoins quelques exemples, notamment, dans son œuvre *Sans titre* de juillet 1993, dessinée pendant les tout débuts de son activité picturale foisonnante. Nous imaginons que c'était une période où l'artiste cherchait et construisait peu à peu son

11 KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Edition établie et présentée par Philippe Sers, Saint Amand, Denoël, 2011, p. 155-156 [Folio essais].
12 KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Edition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Saint Amand, Denoël, 2010, p. 38-39 [Folio essais].
13 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 2 mars 2015.

propre langage pictural. C'est d'ailleurs sûrement pour cela que l'œuvre est dans les tons noir/gris/blanc.

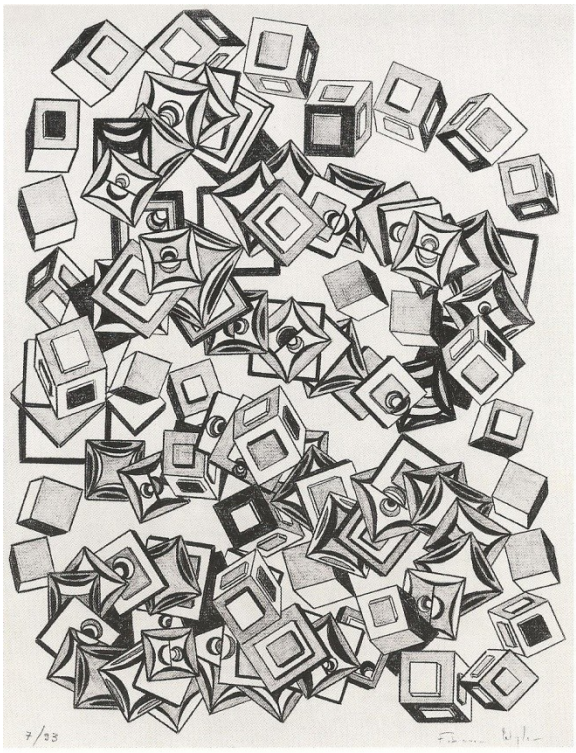

Figure 5 : *Sans Titre*, Wyler, 7/1993, 29,7x42.[14]

Dans cette composition, les boîtes et autres formes rectangulaires côtoient des figures circulaires. Cette association ne se retrouvera pas dans ses œuvres ultérieures car l'artiste parvient à présenter des mouvements circulaires sans avoir recours à des cercles. C'est grâce à des agencements et orientations spécifiques de boites et modules, constitués uniquement par des segments, que la circularité apparait.

Par ailleurs, les cercles sont indéniablement présents dans la série des *Cercles concentriques*[15] datant de 2002 et 2003. Cette série fortement inspirée des *mandala*[16] est assez éloignée des autres séries de l'artiste aux constructions très denses et complexes. Elle présente néanmoins les éléments fondamentaux (que nous détaillerons plus loin) qui caractérisent l'art pictural de

14 Illustration extraite du catalogue : *FABIENNE WYLER – Gouaches et Crayons, op. cit.*
15 Illustrations présentées en annexe p. ?
16 « Dans le tantrisme hindou et bouddhique, le mandala est un diagramme symbolique représentant l'évolution et l'involution de l'univers par rapport à un point central » *in* http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mandala/49047#AkL0ssgVbOo1ZM7G.99 (consultation 15/07/15). Illustrations de *mandala* en annexe p. ?

Fabienne Wyler : association très harmonieuse des couleurs, utilisation systématique de figures géométriques, sensation de mouvements, fausses symétries, illusions visuelles, quête de l'infini, souci du détail et grande minutie.

L'utilisation des cercles et arcs de cercles reste plutôt anecdotique au regard de l'ensemble de l'Œuvre picturale de Fabienne Wyler. Lorsqu'en 1995, elle présente son travail, elle n'y fait d'ailleurs par allusion :

> La base de ma démarche […] consiste à utiliser des éléments statiques par essence et à les mettre en mouvement, créant ainsi une dynamique. D'abord le carré. Figure géométrique stable, symbole de l'incarnation, expression de la matérialité, les quatre côtés faisant référence aux quatre éléments : eau, air, feu et terre. Puis, par extension, le cube : espace, temps, volume, profondeur. Ce cube (boîte) subira d'autres transformations, élongations, mutations. Chaque élément, multiplié, agencé à d'autres créera la forme globale.[17]

c) *Le Tout ensemble*.

L'œuvre la plus représentative de la démarche de Fabienne Wyler et l'essence même de ce que l'artiste a voulu exprimer serait *Le Tout Ensemble* : « des cubes assemblés, agencés, superposés, formant un tout qui semble flotter dans l'espace[18]».

Figure 6 : *Le Tout Ensemble*, Wyler, 09/1993, 29,7x42.

17 WYLER, Fabienne *in FABIENNE WYLER – Gouaches et Crayons, op. cit.*
18 *Ibidem.*

Le titre de l'œuvre reprend l'intitulé d'un poème de René Char, lu par l'artiste il y a quelques années. Fabienne Wyler n'a en aucun cas voulu illustrer ce poème et d'ailleurs elle nous a confié ne plus se souvenir du contenu de celui-ci. Il s'agit dans ce cas d'une véritable réminiscence. Malgré tout, l'idée de cohésion exprimée dans le poème par « Liens que rien n'interrompt » fait parfaitement écho à la composition de Fabienne Wyler qui met en contact chacun des cubes sur le papier bien que notre œil y voit certaines perspectives et donne l'illusion que les cubes évoluent dans une surface à trois dimensions. Peut-être pouvons-nous également retrouver la « nuit » avec la couleur noire, le « crépuscule » avec les couleurs jaunes et rouges de la composition mais nous gardons en tête que l'artiste n'a pas volontairement et consciemment proposé une illustration de ce poème. Nous trouvons néanmoins que la dernière phrase du poème « Nous n'étions qu'éveillés, nous n'avons pas agi » entre en résonnance avec la composition de l'artiste : les cubes sont bien présents mais restent "passifs", leurs mouvements respectifs sont actionnés et leur mise en perspective est construite grâce au regard du spectateur.

LE TOUT ENSEMBLE

Faucille qui persévérez dans le ciel désuni
Malgré le jour et notre frénésie.
Lune qui nous franchis et côtoies notre cœur,
Lui, resté dans la nuit.
Liens que rien n'interrompt
Sous le talon actif, par les midis glacés.

Déjà là, printanier crépuscule !
Nous n'étions qu'éveillés, nous n'avons pas agi.[19]

d) utilisation de la couleur.

En ce qui concerne la couleur, Fabienne Wyler l'utilise de façon sérielle. Dans la mesure du possible, elle fait en sorte que chaque couleur ne soit pas juxtaposée à une couleur identique (comme dans la série où un son ne peut être répété avant que les onze autres n'aient été énoncés). Elle espace chacune des couleurs dans les modules qu'elle utilise afin de faire ressortir l'aspect concave et convexe. Dans ses œuvres, elle utilise des gouaches très opaques dans des couleurs tranchées non modulées - jaune, brun, rouge, vert, bleu, gris, le blanc

19 CHAR, René, *Les Matinaux* suivi de *La parole en archipel*, Saint-Amand, Gallimard, 2013, p. 50.

occupant une fonction comparable au silence (voir précédemment p.) - selon des contours nets et parfaitement déterminés. Elle utilise également des crayons de couleurs et aquarelles avec encre de Chine.

De plus, la peinture moyenâgeuse japonaise est une influence profonde chez Fabienne Wyler :

> Il est intéressant de voir comment les anciens japonais utilisaient la couleur. Celle-ci servait à unir des masses, les contours des dessins étant tissés, formant des réseaux de lignes qui symbolisent le mouvement et les relations du mouvement. Toutefois, la couleur était principalement attachée à évoquer l'aspect émotif. De manière intuitive, il me semble adopter un peu la même façon de procéder. La couleur est appliquée de manière à évoquer le goût et à faire directement appel à des réactions émotionnelles.

Cette peinture moyenâgeuse japonaise et plus particulièrement le rouleau de *Ban dainagon* dont Fabienne Wyler a fait une analyse détaillée, est très proche de sa démarche picturale.

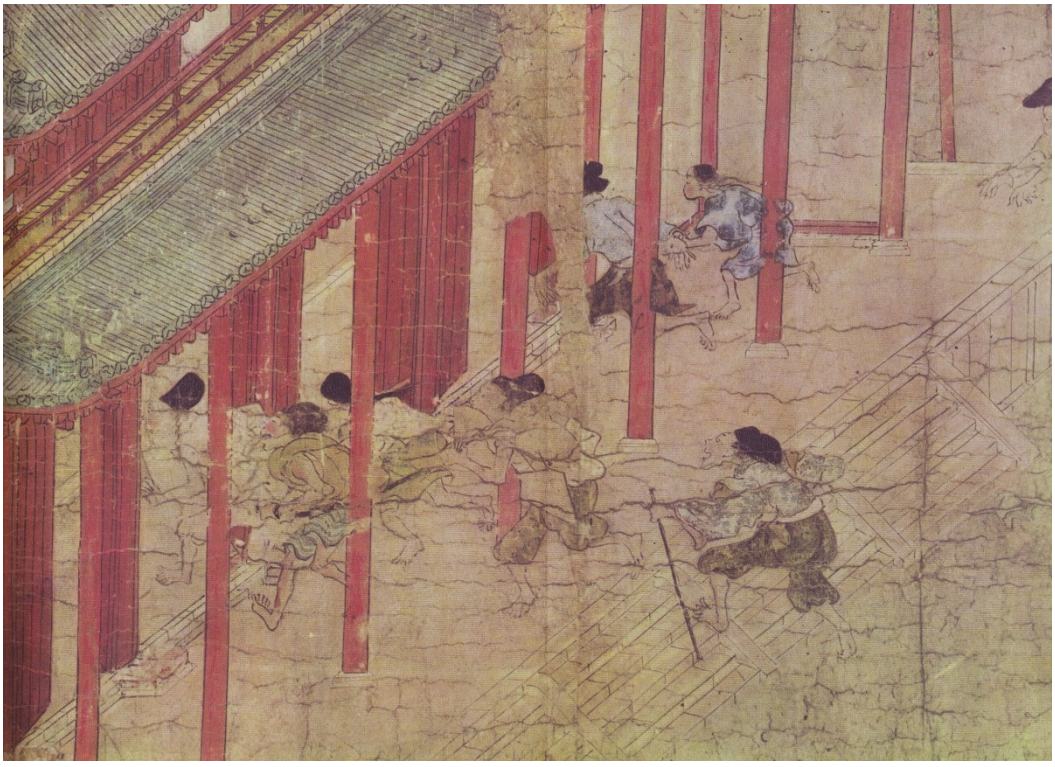

Figure 7 : Détail du rouleau de *Ban-dainagon*, Tokiwa Mitsunaga, XII^e^ siècle.

En effet, la tension statique/dynamique, l'aspect géométrique, l'association complexité/simplicité, la répétition y sont représentés.

> Le palais représenté est fixe, statique, vertical, stable, solide. Une succession de parallélismes est également visible. Si nous devions résumer ce que nous observons dans

> le cadre nous utiliserions les termes suivants : architecture et géométrie, répétition, rythmes, structuration, deux dimensions, deux couleurs (vert et rouge). En ce qui concerne les personnages, c'est tout l'inverse : dynamique, malléabilité, souplesse, expressivité, mouvement, vie. Je me suis donc focalisée sur ces caractéristiques et j'y ai trouvé un peu ce que je faisais dans le domaine artistique. D'autre part, des émotions humaines émanent des personnages : l'effroi, la curiosité, l'excitation, la démence, l'humour, le cynisme, l'ironie, la moquerie. Beaucoup de couleurs sont représentées. L'aspect dynamique des personnages est donc en contraste avec le statisme du cadre. Cette tension statique/dynamique, chez Mitsunaga mais aussi chez Klee, est essentielle à mon travail pictural. Mes œuvres sont parfois bidimensionnelle et tridimensionnelle en même temps tout comme le cadre chez Mitsunaga est en deux dimensions et les personnages en trois dimensions. Chez ce peintre japonais, l'aspect géométrique et l'architecture sont extrêmement importants. Il en est de même dans mes œuvres.[20]

Cette peinture moyenâgeuse que Fabienne Wyler a faite découvrir à Ligeti lui a énormément plu, ce qui n'est pas étonnant puisque ces caractéristiques font également partie du langage musical du compositeur.

e) *Mélodie japonaise*.

Figure 8 : *Mélodie japonaise*, Wyler, 09/1994, 50x70.

La *Mélodie japonaise* de Wyler est la seule œuvre où l'aspect mélodique est précisé dans le titre, l'artiste portant en général davantage son attention sur l'aspect rythmique. Cette œuvre

20 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013 complété par des extraits de l'analyse rédigée du rouleau de *Ban-dainagon* par l'artiste Suissesse, en octobre 1991 et révisée en juillet 2000.

n'a pas été inspirée par une mélodie japonaise en particulier mais plutôt par des éléments de la culture japonaise appréciés par l'artiste :

> Les modules en mouvement tournent dans l'espace et sont comme des petits objets d'architecture japonaise. Ils sont liés les uns aux autres, en couleur au premier plan et en noir et blanc au second plan, formant ainsi une hiérarchie secondaire. Les couleurs peuvent être assimilées à la mélodie et le noir et blanc, à son accompagnement. Je pense à une mélodie parce que les modules se tiennent, sont très proches et tournent. Quand on chante, on a également cette sensation de tournoiement.[21]

Dans cette œuvre de Wyler, la couleur ocre et certains objets rappelant la structure des toits incurvés traditionnels japonais[22] sont des allusions à l'art et à la culture japonaise qui ont marqués l'artiste, même si elle n'a jamais eu l'occasion de se rendre au pays du Soleil-Levant. L'aspect mélodique, qui résulte du tournoiement des boîtes en contact évoquant la succession des notes d'une ligne mélodique, se retrouvera traité de façon similaire dans la série des *Bifurcations*.

f) Œuvres polyrythmiques.

L'amour de la construction ainsi que la recherche d'unité et de cohérence sont des caractéristiques communes à Ligeti et à Wyler.

> Je suis un constructiviste. Je trouve cela très important, bien que je sache que la musique est plus essentielle que la question de savoir en fonction de quelle méthode elle a été produite. Les aspects constructifs, que j'ai plutôt tendance à considérer comme des affaires privées, sont pour moi essentiels, ainsi que d'unifier chaque œuvre en soi comme avec un lacet de soulier afin qu'elle soit complètement en ordre, tels des rouages qui s'engrènent.[23]

> Dans ma musique, l'unité et la cohérence demeurent cachées.[24]

Ligeti admet composer une musique construite ; il ne s'agit pas pour autant d'une construction générée par des algorithmes scientifiques complexes comme Xenakis mais plutôt par un « calcul très simple, d'arithmétique et de géométrie rudimentaires[25]». Pour Ligeti, « l'élément constructif […] ne devient jamais abstrait, mais est toujours pensé avec le phénomène du son[26]».

---

21 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.
22 Un exemple de ces toitures typiques japonaises est proposé en annexe p. ?
23 LIGETI, György dans : GOTTWALD, Clytus, « Entretien avec György Ligeti », *op. cit.*, p. 220.
24 LIGETI, György dans : ALBERA, Philippe, « Entretien avec György Ligeti », *op. cit.*, p. 83-84.
25 LIGETI, György dans : GOTTWALD, Clytus, « Entretien avec György Ligeti », *op. cit.*, p. 221.
26 *Ibidem.*

Quant à Wyler, le musicologue et compositeur Jean-Yves Bosseur compare ses œuvres à des « architectures picturales[27]» basées « sur une profonde rigueur de la construction, témoignant tout à la fois d'une quête de cohérence et de dynamisme[28]». Ses *Doubles polyrythmies*[29] reflètent parfaitement cette construction picturale rigoureuse où se superposent, de manière complexe, différents modules.

Il est intéressant de voir que les figures polyrythmiques de Fabienne Wyler ont suivi une évolution et se sont complexifiées au fil du temps. Sa série intitulée *Polyrythmies* est issue de sa première période. Généralement, ses œuvres se déploient horizontalement[30]. Elles sont formées à la base par des modules simples, généralement cinq (cubes, boîtes, formes quadrangulaires). Au moyen d'un calque, l'artiste reprend son dessin de base, retourne le calque et redessine, par-dessus la forme initiale, les cinq modules décalqués. Il s'agit bien alors d'une polyrythmie et donc d'une superposition de rythmes. Le procédé compositionnel des *Polyrythmies verticales*[31] est exactement le même que celui des *Polyrythmies* sauf que celles-ci sont toutes verticales. Les *Doubles polyrythmies*, toujours verticales, conçues après les *Polyrythmies*, sont beaucoup plus complexes. L'artiste reprend une *Polyrythmie verticale* et la multiplie par deux. Cela signifie donc que le dessin de base est superposé deux fois, l'un par-dessus l'autre.

Remarquons que cette technique de superposition n'est pas sans rappeler la complexité et la richesse polyrythmique dans les œuvres de Ligeti, par exemple dans ses *Etudes pour piano*. Dans ses pièces, que Fabienne Wyler a beaucoup écoutées, on retrouve des superpositions rythmiques différentes aux deux mains complexifiées par l'utilisation d'accentuations irrégulières. La densité sonore qui résulte alors de ces compositions provient d'imbrications rythmiques finement construites.

Pour corroborer les propos de Jean-Yves Bosseur, Ligeti dit en 2002 que « l'art de Fabienne Wyler montre une unité stylistique de rare consistance et prouve que construction et poésie peuvent former une unité de cohésion parfaite[32]». L'aspect géométrique de la construction

27 BOSSEUR, Jean-Yves, « Doubles polyrythmies » *in* http://www.fwyler.ch/
28 *Ibidem.*
29 Des exemples sont proposés en annexe p. ?
30 *Idem*, p. ?
31 *Idem*, p. ?
32 LIGETI, György, « L'art de Fabienne Wyler, par György Ligeti », Hambourg, mai 2002 sur : http://www.fwyler.ch/

côtoyant le domaine artistique et poétique est donc un aspect commun aux œuvres de Ligeti et de Wyler.

Cette proposition d'illustration picturale de polyrythmies, que l'on attribue en premier lieu au domaine musical, se nourrit aussi de l'écoute des musiques subsahariennes :

> Ligeti et moi avons tellement écouté ensemble les polyrythmies sud-africaines. Les divisions des temps sont différentes des nôtres, des éléments répétitifs et irréguliers se superposent les uns aux autres très rapidement, ce qui crée ces polyrythmies extrêmement riches dans ces pays. J'écoutais beaucoup ces musiques.[33]

La musique africaine fascinait Ligeti. Il l'a découverte grâce à la connaissance du travail sur les polyphonies et les polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale de l'ethnomusicologue Simha Arom dans son ouvrage[34] paru en 1986.

Plusieurs caractéristiques de ces musiques ont eu un impact à la fois chez Ligeti et chez Wyler.

Tout d'abord, « répétition et variation constituent l'un des grands principes fondamentaux de toutes les musiques centrafricaines […]. Ce principe exclut le procédé […] du développement, totalement étranger à la pensée musicale africaine[35]».

Il s'agit également d'un des grands principes dans le *Concerto pour piano* de Ligeti. L'absence de tout développement est manifeste, et on retrouve l'idée de répétition et de variation dans le quatrième mouvement du *Concerto*, par exemple. Il en est de même chez Wyler, qui répète des mêmes modules mais jamais à l'identique grâce notamment à un jeu d'alternances de couleurs.

Quant à la rythmique des musiques centrafricaines, elle est « essentiellement tributaire de formules très brèves, fondées sur le découpage du temps en unités cycliques de durée identique ; elles-mêmes soumises à une pulsation isochrone ; à cette pulsation, matérialisée [par des frappements de mains par exemple] ou virtuelle [implicite], s'opposent des formules rythmiques constituées généralement de durées inégales. La superposition, dans un ensemble, de plusieurs de ces formules […] crée une polyrythmie complexe et subtile[36]».

C'est cette complexité rythmique qui a marqué Ligeti et qui se retrouve par exemple dans ses *Etudes pour piano* et son *Concerto pour piano* (en particulier dans les 1er et 5e mouvements). Fabienne Wyler s'approprie picturalement ces polyrythmies complexes en construisant des

33 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.
34 AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie,* Tours, Selaf, 1986.
35 *Idem*, Vol.1 p. 58.
36 *Idem*, p. 62.

figures dont l'origine est un motif simple, une boîte ou un carré par exemple. Ce motif simple sera ensuite répété et varié de nombreuses fois, avec des modifications de grandeurs, d'alternances de couleurs, créant ainsi par un jeu de superposition très dense, une polyrythmie complexe.

Par ailleurs, le phénomène des « patterns inhérents » et d'illusion sonore, dans la musique Ougandaise - celle jouée sur des xylophones - se retrouve par exemple au début du troisième mouvement du *Concerto pour piano* de Ligeti dans la partie de piano (notes émergentes des mesures 1 à 4). Plusieurs plans musicaux se distinguent alors et donne à l'auditeur une impression de profondeur et de relief sonores. Ces « patterns inhérents » sont décrits par l'ethnomusicologue Gerhard Kubik : « il s'agit de structures mélodico-rythmiques organisées et perceptibles en tant que telles, qui semblent 'surgir' de l'image globale d'un passage musical […]. Ces structures mélodiques ne sont pas jouées comme telles par les musiciens mais sont toutefois le plus souvent consciemment élaborées[37]». Nous retrouvons ce phénomène d'illusion sonore transposée visuellement dans les œuvres de Fabienne Wyler.

g) Illusions visuelles et trois dimensions.

Comme nous l'avons brièvement évoqué précédemment, l'illusion visuelle est une caractéristique majeure qui ressort indéniablement dans l'art pictural de Wyler : les sensations de mouvement, de relief, l'impression de figures en trois dimensions qui pourraient s'apparenter à des sculptures alors que les œuvres sont sur une surface plane. Encore une fois, le livre de Kandinsky semble avoir un joué un rôle important dans l'élaboration compositionnelle de Fabienne Wyler :

> Il ne faut pas oublier qu'il existe d'autres moyens de conserver la surface matérielle, de former la surface idéale et de ne pas fixer cette dernière seulement comme une surface plane, mais de l'exploiter comme un espace tridimensionnel. La minceur ou l'épaisseur d'une ligne, l'application de la forme sur la surface, la superposition d'une forme à une autre, sont des exemples suffisants de l'extension de l'espace par le dessin. La couleur offre des possibilités analogues, car elle peut, convenablement appliquée, s'avancer ou reculer, tendre vers l'avant ou vers l'arrière, faire de l'image une essence flottant en l'air, ce qui équivaut à une extension picturale de l'espace.
> La combinaison des deux extensions, en consonance ou en dissonance, est l'un des éléments les plus puissants et les plus riches de la composition graphico-picturale.[38]

37 KUBIK, Gehrard dans une traduction de Denys BOULIANE, « Six Études pour piano de György Ligeti », *Contrechamps* 12-13 (1990) p. 107.
38 KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 172.

Nous retrouvons également chez Klee une illustration de cette recherche de tridimensionnalité prônée par Kandinsky dans deux de ses œuvres : *Nichtcomponiertes im Raum* et *segeInde Stadt*.

Figure 9 : *Nichtcomponiertes im Raum*, Klee.[39]

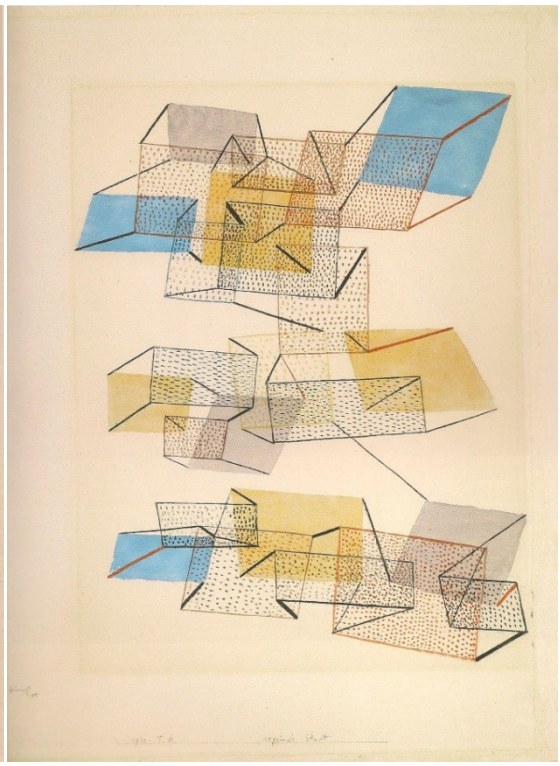

Figure 10 : *segeInde Stadt,* Klee.[40]

Ces deux œuvres sont constituées par des figures géométriques simples (cubes, parallélépipèdes, rectangles) qui se superposent et qui se distinguent par différents jeux de couleurs et d'épaisseurs de contours. Le relief et la tridimensionnalité découlent de ces formes spécifiques et du traitement de leurs contours, de leurs agencements, de leurs superpositions, mais aussi de l'alternance des couleurs. Ces deux œuvres de Klee rappellent évidemment les œuvres de Fabienne Wyler constituées par des modules semblant flotter dans l'espace et qui utilisent les mêmes procédés compositionnels.

A propos de la troisième dimension, Fabienne Wyler fait également un lien avec la musique de Ligeti :

39 Illustration issue de : *Paul Klee - L'ironie à l'œuvre*, sous la direction d'Angela Lampe, Barcelone, Editions du Centre Pompidou, 2016, p. 150.
40 *Idem*, p. 153.

> Les dernières œuvres de Ligeti ont agi sur moi comme un révélateur. J'y ai entendu ce que je recherchais dans ma peinture : la dimension tridimensionnelle, l'illusion spatiale.[41]

Les dernières œuvres de Ligeti et en particulier ses *Etudes pour piano* créent une impression d'espace. Par exemple, le compositeur fait jouer simultanément les extrêmes grave et aigu du piano et superpose à différents registres - grave, medium, aigu - plusieurs lignes mélodico-rythmiques qui s'enchevêtrent dans une grande densité sonore.
L'étude *Columna infinită* de Ligeti sera notamment une source d'inspiration pour Fabienne Wyler qui reprendra l'intitulé de l'œuvre de Ligeti pour sa composition picturale dont nous reparlerons en détail plus loin.

Par ailleurs, l'idée de suspension que l'on trouve par exemple dans l'étude *En suspens* de Ligeti est identifiable dans les œuvres de Wyler telle que par exemple, *Bifurcation II*.

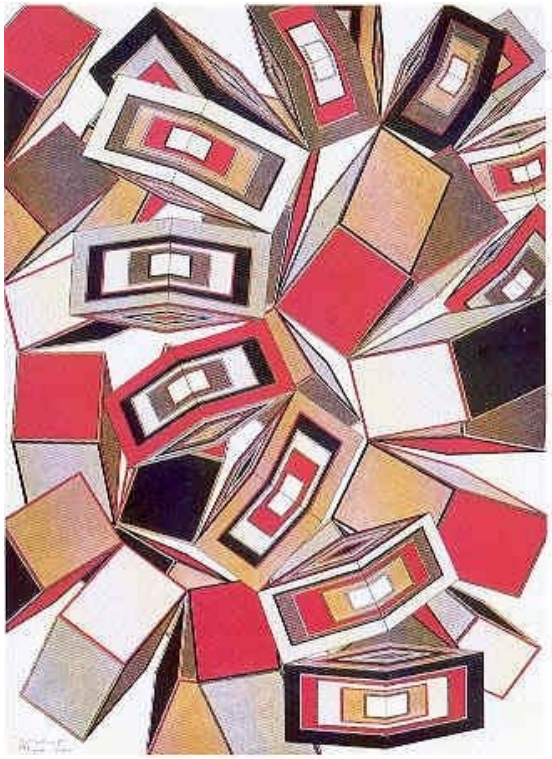

Figure 11 : *Bifurcation II*, Wyler, 12/1994, 50x70.

Dans l'étude pour piano de Ligeti - pièce centrale et véritable "point de repos" dans le deuxième livre d'études - la minimisation des déplacements successifs au travers des registres, les dynamiques circulant autour des sonorités piano et l'ambigüité rythmique

41 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.

générée par le procédé de l'hémiole donnent l'impression d'une suspension sonore, d'un état de flottement et d'apesanteur, d'une légèreté. Un tournoiement mélodique est également perceptible. Il est amené par des combinaisons rythmes ternaires et par la répétition à chaque fois variée du thème des neuf premières mesures de la main droite : ce thème sera repris une première fois, une octave en-dessous (mesures 9-17) avec une nouvelle harmonisation de la main gauche, puis la tête du thème (4 premières mesures) s'identifie assez facilement aux mesures 27-30 bien qu'il soit enrichi par de nouvelles configurations rythmiques et harmoniques. Nous retrouvons des impressions similaires en regardant *Bifurcation II*. En effet, les boîtes représentées dans cette œuvre, qui s'agencent selon une ligne courbée évoquant une spirale et un tournoiement infini, semblent flotter dans l'espace, dans un monde sans gravitation. La légèreté qui se dégage à la vue de cette œuvre picturale est due au mouvement circulaire des boîtes dans un espace aéré (importance du blanc coexistant avec une répétition alternée des couleurs). Cet espace aéré peut selon nous parfaitement être assimilé aux nombreux silences et notes tenues, qui constituent et font "respirer" l'étude de Ligeti. Le phénomène de légèreté dans l'œuvre de Wyler est assez paradoxal puisque l'on attribue habituellement à des boîtes les notions de masse et de densité. De plus, la boîte, élément de base de la composition, se trouve répétée mais jamais à l'identique (orientation et choix des couleurs systématiquement différents) rappelant ainsi les thèmes et variations en musique.
Les différents plans perspectifs employés dans l'œuvre de Wyler via l'alternance des couleurs et des superpositions des boites faussement identiques créent une ambigüité visuelle et troublent la perception du spectateur en lui proposant une « formation tridimensionnelle» sur une surface plane.

Parmi les influences communes à Ligeti et Wyler ayant eu un impact sur la complexité polyrythmique, tant auditive que visuelle, nous pouvons également citer la musique de Conlon Nancarrow :

> J'ai adoré la musique de Nancarrow. C'est Ligeti qui me l'a faite découvrir. J'ai été beaucoup marquée par ce compositeur.[42]

Ce compositeur américain (1912-1997) exilé au Mexique, a basé son travail « sur une pensée rythmique et métrique extrêmement complexe, il n'écrira plus que pour piano mécanique, seul instrument capable à ses yeux de rendre la précision de sa pensée[43]». La musique de

42 *Ibidem*.
43 LIGETI, György, « György Ligeti/Entretiens », propos recueillis par Hermann SABBE, *Belgique - Festival Ars Musica - Mars 1997*, p. 22.

Nancarrow, et en particulier ses *Studies for Player Piano,* est très virtuose et superpose « différentes couches métriques à des vitesses différentes[44]», vitesses, d'ailleurs particulièrement élevées (ex. *Study for Player Piano n° 48* : débute par un trait pianistique très rapide : 24 notes jouées successivement en une demie seconde[45]!). Un exemple de superposition de « couches métriques à des vitesses différentes » est particulièrement saisissant dans le premier mouvement du *Concerto* pour piano de Ligeti (ex. : mes. 36 à 41, vitesses différentes pour les pupitres des cordes, du cor, du piano, des vents) ou encore dans ses études pour piano dont *Désordre* ou *Columna Infinită*. Cette dernière a d'ailleurs été écrite pour deux versions différentes : une pour un interprète vivant et l'autre pour piano mécanique. La complexité rythmique des pièces de Nancarrow et la grande densité sonore donnant l'illusion de différents plans et perspectives sonores sont des éléments particulièrement marquants dans les œuvres de Ligeti à partir des années 1980. Ces éléments de complexité rythmique, de forte densité, et d'illusion se retrouvent à leur tour transposés visuellement dans les œuvres picturales de Fabienne Wyler.

h) Influences scientifiques.

Les sciences et plus particulièrement les objets fractals et la théorie du chaos ont trouvé leur place dans l'art pictural de F. Wyler. C'est principalement Ligeti qui a initié l'artiste à ces domaines scientifiques :

> Ligeti m'expliquait quand même beaucoup de choses sur les objets fractals et sur la théorie du chaos. J'ai aussi lu par moi-même, c'est comme cela qu'on apprend vraiment. Mais c'est surtout par la vue et le ressenti de ces phénomènes.[46]

- Les fractales.

44 LIGETI, György, « Au-delà du sectarisme », *op. cit*., p. 51.
45 TENNEY, James, « Notes on *Studies 42, 45, 48 & 49* », Pochette de disque de *Conlon Nancarrow - Studies for Player Piano - Vol. V*, Wergo, 1988, p. 10.
46 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.

« De manière imagée, une fractale est un moyen de voir l'infini[47]». Cette définition rejoint ce que nous avons dit précédemment à propos des remplissages périodiques de plan dans les œuvres de Wyler. Par ailleurs, « une courbe fractale implique une structure organisatrice dissimulée à l'intérieur de la complexité monstrueuse de ces formes [irrégulières et fragmentées, déchiquetées et disloquées][48]» ce qui rappelle inévitablement la construction rigoureuse dans les œuvres de Wyler et notamment dans ses *Doubles Polyrythmies* où nous avons expliqué plus haut le processus de composition.

Une représentation visuelle d'un dragon fractal[49] dans l'ouvrage de Mandelbrot rappelle par sa construction même les séries des *Polyrythmies* verticales et des *Doubles polyrythmies* de F. Wyler. Les figures verticales de Wyler composées par des motifs réitérés à maintes reprises peuvent selon notre imagination s'apparenter à des figures robotiques, à des personnages de science fiction ou plus généralement à des sculptures, la tridimensionnalité étant suggérée à partir d'une surface plane comme dans le dragon fractal de Mandelbrot.

Figure 12 : *Dragon fractal*, Mandelbrot.

Figure 13 : *Polyrythmie verticale VII bis*, 04/2000.

- Théorie du chaos.

47 GLEICK, James, *La théorie du chaos*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, édition revue et corrigée, Barcelone, Flammarion, 2008, p. 145.
48 *Idem*, p. 168.
49 MANDELBROT, Benoit B., *The Fractal Geometry of Nature*, updated and augmented, New York, W. H. Freeman and Company, 1983, Plate C5 Self-squared Fractal Dragon.

La théorie du chaos, dans laquelle ordre et désordre sont des notions qui peuvent coexister à l'intérieur d'un même système, a influencé la pensée picturale de Wyler. En effet, on retrouve cette caractéristique dans la série d'œuvres intitulées *Intermittence*. Par exemple, dans *Intermittence II*[50], où la précision est de rigueur, l'agencement des différentes figures géométriques rectangulaires semble chaotique et désordonnée. La diagonale, qui résulte de l'agencement spécifique des figures dans cette zone centrale, divise et unifie en même temps l'œuvre en deux parties égales : elle appelle à la stabilité et à l'ordre. Néanmoins, malgré ce que nous pouvons croire au départ, cette diagonale n'est en rien un axe de symétrie, car nous ne retrouvons pas la présentation et l'agencement des figures de manière symétrique de part et d'autre de la diagonale. L'artiste joue donc avec la coexistence des notions antagonistes d'ordre et de désordre.

Figure 14 : *Intermittence VI*, Wyler, 03/2001.

Figure 15 : *Intermittence XXXVII*, Wyler, 04/2016.

Dans *Intermittence VI*, nous retrouvons le même type d'agencements de figures rectangulaires et cette fois-ci notre regard est attiré par le tourbillon dans la partie inférieure droite de

50 Illustration p. ?

l'œuvre. Un cercle, dont le périmètre serait délimité par les sommets des carrés/rectangles blancs reliés entre eux, semble alors apparaitre et stabiliser la composition très dense. Or, il est impossible de construire un "vrai" cercle (tracé au compas) à partir de figures géométriques rectangulaires. Cette apparente stabilité n'est en fait qu'illusion et nous nous retrouvons confrontés à un véritable chaos organisé.
Il en est de même dans son œuvre récente *Intermittence XXXVII*. Le chaos des imbrications colorées rectangulaires coexiste avec l'ordre supposé au centre de la composition où la couleur blanche est dominante : les imbrications rectangulaires semblent alors être maitrisées et contenues dans un cercle bien délimité et stable. Encore une fois, il ne s'agit pas d'un vrai cercle et cette stabilité supposée n'est qu'illusion.

La série des *Chaos* de Wyler renvoie évidemment à la théorie scientifique. Cette série est constituée de compositions beaucoup plus complexes et s'étendant davantage sur la largeur que les séries des *Polyrythmies* et *Doubles Polyrythmies*. Les représentations picturales des *Chaos* sont en effet très denses et compactes.

Figure 16 : *Chaos VIII*, Wyler, 10/2004, 50x70.[51]

Dans *Chaos VIII* par exemple, on distingue clairement trois zones : une zone inférieure avec des figures quadrangulaires et des boîtes (octaèdres ou losanges en 3d) reliées entre elles par plusieurs points de contacts ; une zone supérieure qui semble similaire à la zone précédente

51 Illustration issue du catalogue : *FABIENNE WYLER – Gouaches, encre de Chine et crayons de couleur, Genève,* presses de l'Imprimerie des Berges SA à Carouge, 2006.

mais proposée en miroir ; une zone centrale très dense constituée par une multitude de petites boîtes et de boîtes de taille moyenne n'entrant jamais en contact avec les deux zones précédentes. Ces boîtes semblent se superposer de façon totalement désordonnée et chaotique. Cette composition propose donc une interprétation du chaos et fait coexister les notions d'ordre (zones supérieure et inférieure) et de désordre (zone centrale) dans un même système constitué par des objets quadrangulaires et une même palette de couleurs.

L'œuvre *Columna infinita - Chaos XIII* fait à la fois référence à la théorie du chaos mais également à l'étude pour piano *Columna infinită* de Ligeti. Nous avons vu au chapitre deux que l'œuvre de Ligeti a été inspirée de l'œuvre éponyme de Brancusi. Nous retrouvons donc dans la composition de Wyler les caractéristiques à la fois musicales de Ligeti et sculpturales de Brancusi.

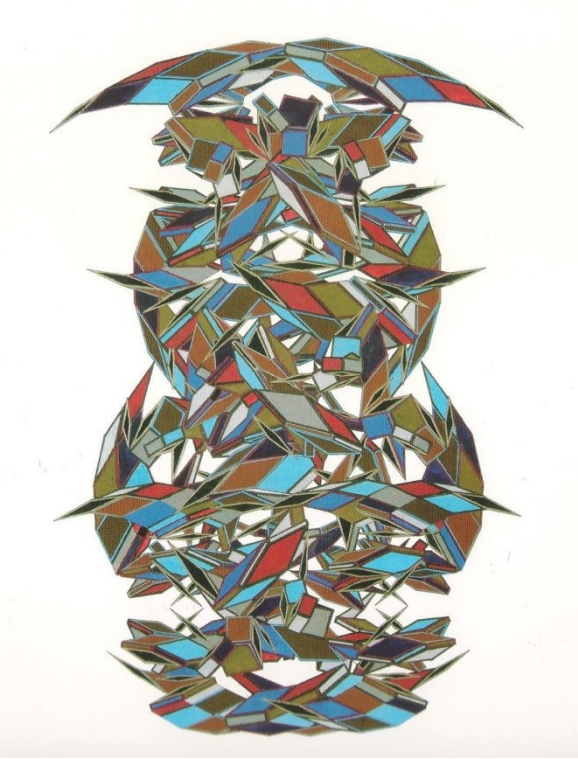

Figure 17 : *Columna infinita - Chaos XIII*, Wyler, 07/2005.[52]

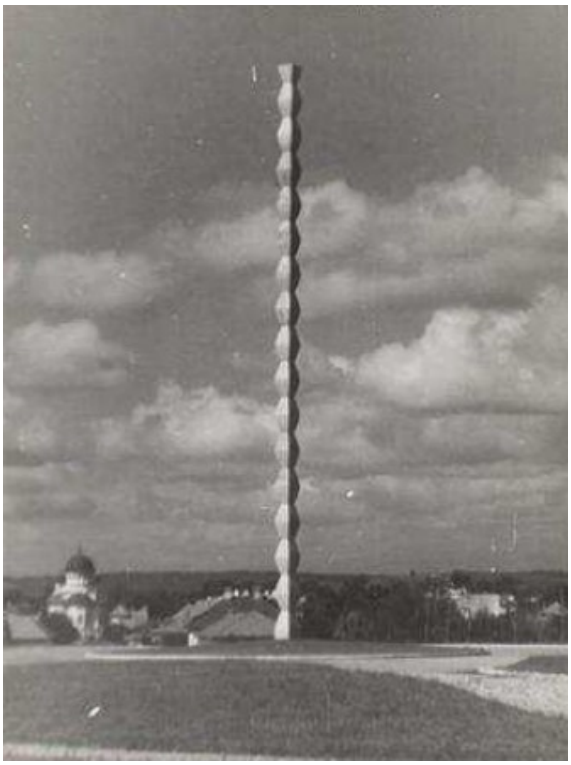

Figure 18 : *La colonne sans fin* de Târgu Jiu, Brancusi.[53]

La verticalité de la colonne de Brancusi, transposée en musique par une ascension très progressive (alimentée par des crescendo incessants) pour finalement atteindre le registre suraigu du piano (dernière note du clavier) se retrouve parfaitement représentée dans l'œuvre de Wyler. D'autre part, les couleurs verte et marron renvoient selon nous à l'aspect terrestre

52 *Ibidem.*
53 Photographie de 1938 conservée au Centre Georges Pompidou à Paris et téléchargée le 15/07/15 sur le site http://www.artres.com/

de la colonne (qui nait et émerge de la terre), lui-même illustré par les notes du piano issues du registre grave dans l'étude de Ligeti. La façon dont le bleu (bleu clair, bleu moyen et bleu nuit) est utilisé par Fabienne Wyler rappelle les caractéristiques de cette couleur énoncées par Kandinsky :

> La puissance d'approfondissement du bleu est telle, qu'il devient plus intense justement dans les tons les plus profonds et qu'intérieurement, son effet devient plus caractéristique. Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. C'est la couleur du ciel, tel que nous nous le représentons, au son du mot ciel.
> *Le bleu est la couleur typiquement céleste*.[54]

> Il devient un approfondissement infini dans des états graves qui n'ont pas de fin et qui ne peuvent en avoir. A mesure qu'il s'éclaircit, ce qui lui convient moins, le bleu prend un aspect plus indifférent et paraît lointain et indifférent à l'homme, comme un haut ciel bleu clair. Plus il s'éclaircit, plus il perd de sa résonance, jusqu'à devenir un calme muet, devenir blanc.[55]

Le bleu clair dans l'œuvre de Wyler, symboliserait selon nous le ciel, que la colonne tente de toucher. Cette couleur représenterait les registres aigu et suraigu du piano largement employés dans l'étude de Ligeti, et serait donc en opposition avec les couleurs terrestres. Les dimensions terrestre et spirituelle sont alors évoquées et rejoignent la pensée de Brancusi. Sa sculpture, « colonne vertébrale de la relation de l'homme avec l'univers[56]» a été créée pour rendre hommage aux soldats roumains morts lors de la première guerre mondiale.

Selon nous, le bleu moyen renverrait aux notes du registre medium du piano.

Quant au bleu nuit, profond, il nous évoque l'idée d'infini que cherche à atteindre cette colonne sans fin. De plus, cette couleur, la plus sombre dans la composition de Wyler, apporte une profondeur et un relief qui favorise la perception tridimensionnelle. Cette perception est également notable dans l'étude de Ligeti qui mêle différents registres simultanément (utilisation de trois portées au lieu de deux, plus commune) dans une grande densité sonore (nuances extrêmes et polyphonie dense - accords de 2, 3, 4 voir 5 sons dans une seule main).

Par ailleurs, l'utilisation de la couleur rouge, intense, renvoie encore une fois aux propos de Kandinsky :

> Le *rouge* […] agit intérieurement comme une couleur très vivante, vive, agitée, qui n'a cependant pas le caractère insouciant du jaune qui se dissipe de tous côtés, mais donne

54 KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 149.
55 *Idem*, p. 150.
56 JOUFFROY, Alain, « BRANCUSI (Constantin) (1876-1957) », *Encyclopædia Universalis France*, consultation internet le 15/07/15.

> l'effet, malgré toute son énergie et son intensité, de la note puissante d'une force immense presque consciente de son but.[57]

Cette couleur rouge par sa force et son intensité, renvoie à la densité extrême (nuances allant de *fff* à *ffffffff*, indications *sempre con tutta la forza*, *forza estrema*, *cresc. ancora più*) qui émane de l'étude de Ligeti.

D'autre part, le processus de répétition est un phénomène qui regroupe les trois colonnes infinies. La répétition incessante d'un même motif rythmique (croche) dans l'étude de Ligeti s'apparentant aux modules superposés de Brancusi (rhomboïdes) est présente dans l'œuvre de Wyler. Des figures quadrangulaires et des modules se répètent de nombreuses fois dans la composition picturale tout en se distinguant par des variations de dimensions et de couleurs. Cette répétition avec des variantes renvoient à l'étude de Ligeti qui ne répète jamais à l'identique une cellule mélodico-rythmique. Le compositeur apporte tout au long de l'œuvre de légères modifications à ces cellules (ex. : alternance note seule suivie d'un accord n'est pas systématique), alors qu'il suit toujours un même mouvement ascendant et des lignes de notes relativement conjointes.

L'imbrication chaotique des modules et leurs nombreux points de contacts font référence aux lignes mélodiques-rythmiques et à l'indication *legato possibile* de la partition de Ligeti. La superposition de tous les modules chez Wyler crée une œuvre à la polyrythmie (superposition de boîtes de dimensions différentes) et à la polyphonie (alternance des couleurs) très dense, tout comme l'étude de Ligeti.

En analysant la partition, nous voyons que les parties attribuées à chacune des mains sont entrecoupées de silences. Ces silences sont difficilement perceptibles à l'écoute car le flux de croches ne s'arrête jamais : nous avons l'impression que différents paliers sont franchis, que différentes boucles se reforment successivement. Ces différents paliers nous renvoient à la sculpture de Brancusi constituée par une superposition répétée de modules. La construction musicale entrecoupée de silences se retrouve parfaitement illustrée chez Wyler : les modules imbriqués colorés sont entrecoupés par des silences, ces zones blanches qui aèrent la composition très dense et riche par ses nombreux éléments réitérés.

Lorsque nous regardons la colonne infinie de Wyler, certains modules, plus imposants et ressemblants à des pinces (partie supérieure par exemple), se distinguent assez clairement et émergent du reste de la composition. Elles pourraient tout à fait s'assimiler aux rares accords de valeurs longues (noires et noires pointées), qui émergent aux mesures 27 à 29, 30 à 34 et

57 KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 157-158.

36 à 38 de la partition. Ces accords émergent d'un point de vue sonore car Ligeti les accentue et les souhaite *molto ruvido e ritmico, non legato, ma pesante*, contrastant ainsi avec le flux de croches continu *legato*.

Ces pinces que nous avons évoquées nous inspirent également des ailes qui ne demandent qu'à se déployer. Nous retrouvons ici l'aspect aérien des propositions sculpturale et musicale de la colonne infinie.

Enfin, la minutie et la rigueur qui émane de la composition de Wyler par le soin apporté à chaque module, la netteté des contours, font écho à la grande technicité que requiert l'interprétation de l'étude de Ligeti. En effet, jouer une succession d'accords à 2, 3, 4 voire 5 sons dans une vitesse folle (*presto possibile, tempestoso con fuoco*) demande une grande dextérité et une précision immense au pianiste. Ce dernier doit véritablement dessiner avec une grande minutie la formation physique de chaque accord et ne peut se permettre des à peu près et des imperfections sonores. La prononciation des croches doit être bien définie et leurs successions très régulières. Le geste du pianiste doit être net, précis comme celui de Fabienne Wyler lorsque qu'elle dessine et construit sa *Columna infinita*.

F. Wyler n'a pas construit sa composition en pensant consciemment à l'étude de Ligeti. Ce n'est qu'après l'avoir terminée qu'elle a pensé à l'œuvre du compositeur, sans savoir précisément pourquoi, et qu'elle a souhaité y faire référence dans son intitulé. Toutes les ressemblances que nous avons évoquées viennent de notre analyse et n'ont pas été identifiées par Fabienne Wyler lorsque nous avons abordé ensemble l'influence de l'étude de Ligeti. Il s'agit réellement d'un processus inconscient de la part de l'artiste. La correspondance faite avec l'œuvre de Ligeti semble totalement intuitive et découler de ressentis et d'impressions. Il nous paraissait néanmoins important de faire figurer cette analyse personnelle tant nous avons été impressionné et marqué par les ressemblances entre l'œuvre musicale et l'œuvre picturale.

Par ailleurs, les attracteurs étranges, mis en lumière dans la théorie du chaos, se trouvent parfaitement illustrés par Wyler dans, par exemple, une de ses œuvres intitulée *Attracteur étrange VI*. Voyons dans un premier temps les définitions scientifiques d'un attracteur étrange :

> Par définition, un attracteur possède une importante propriété : la stabilité – dans un système réel, soumis à des chocs et à des vibrations, le mouvement tend à retourner vers

> l'attracteur. Un choc peut faire dévier un bref instant la trajectoire, mais les mouvements transitoires résultants disparaissent.[58]
>
> Dans le cas de […] systèmes dynamiques continus et chaotiques, on observe ce fait troublant : toutes les orbites convergent vers un ensemble de points qui semblent, au cours de l'évolution dans le temps, attirer les orbites. Cet ensemble de points porte le nom d'*attracteur étrange*.[59]

Précisons également que les trajectoires de ces orbites ont la particularité de ne jamais se rencontrer même si elles convergent toutes vers l'attracteur étrange[60].

Figure 19 : *Attracteur étrange VI*, Wyler, 09/1995, 50x70.

Dans *Attracteur étrange VI*, Wyler transpose picturalement les principales caractéristiques d'un attracteur étrange. En effet, les différents cubes et figures quadrangulaires représentés sont tous attirés vers la zone centrale de l'œuvre. Cette zone, vide, pourrait par exemple être occupée par un aimant invisible. De plus, nous avons l'impression que tous ces objets en mouvement, bien que proches et tous attirés vers une même zone, ne se rencontrent ni ne se heurtent. L'ensemble de cette composition semble stable même si des mouvements sont suggérés. L'unité et la stabilité de la composition sont dues à la répétition d'un même élément (boîte) présenté avec une palette limitée de couleurs en parfaite harmonie et concentrée dans une zone bien délimitée par les contours. Grâce aux différentes perspectives mises en jeu par l'artiste, les objets semblent flotter dans un espace à trois dimensions, alors qu'encore une fois, l'œuvre est réalisée sur une surface plane.

58 GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Edition revue et corrigée 2008, Barcelone, Flammarion, 1991, p. 202.
59 SAPOVAL, Bernard, *Universalités et fractales - Jeux d'enfant ou délits d'initié ?*, *op. cit.,* p. 236-237.
60 Pour plus de précisions voir : GLEICK, James, *La théorie du chaos*, *op. cit.*, p. 204-205.

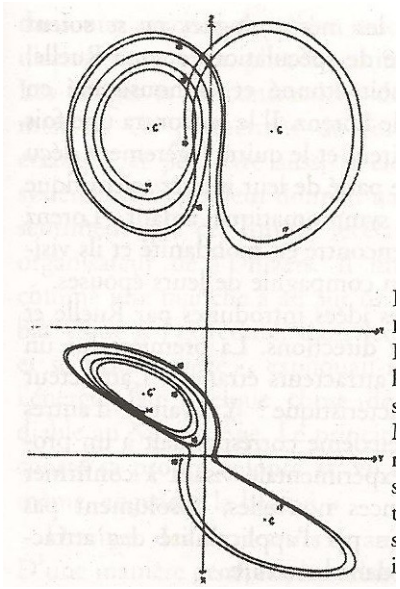

Figure 20 : Attracteur étrange de Lorenz.[61]

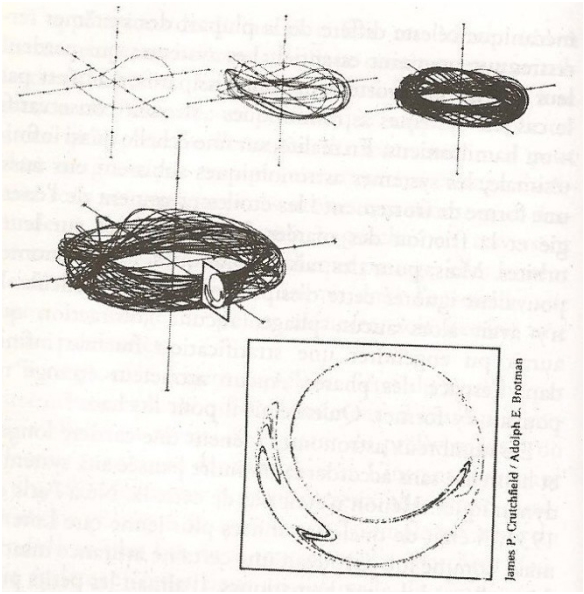

Figure 21 : Présentation de la structure d'un attracteur étrange.[62]

Nous pouvons également penser que l'aspect esthétique des attracteurs étranges a interpelé Fabienne Wyler qui a, à son tour, présenter ses propres attracteurs. Transcrivons à ce propos la pensée du scientifique David Ruelle :

> Je n'ai pas parlé de l'attrait esthétique exercé par les attracteurs étranges. Ces systèmes de courbes, ces nuages de points évoquent parfois des feux d'artifice ou des galaxies, mais parfois aussi de mystérieuses et inquiétantes proliférations végétales. Il y a là tout un domaine de formes à explorer, d'harmonies à découvrir.[63]

Il est intéressant de citer Fabienne Wyler concernant l'influence de la théorie du chaos dans ses œuvres :

> J'avais choisi pour mes séries de peintures des titres tels que *Bifurcations*, *Intermittences*, *Attracteurs étranges* uniquement parce que ces appellations m'avaient enthousiasmée et que "c'était dans l'air". En fait, mes peintures donnaient presque réellement une explication du phénomène physique lui-même. Les attracteurs sont des disques en trois dimensions qui attirent des objets comme un aimant. C'est ce que j'avais représenté et c'est après coup que je suis allée voir plus précisément ce que mes titres signifiaient scientifiquement parlant et que je suis tombée à la renverse. J'en ai parlé à Ligeti, je ne savais pas que les attracteurs étranges étaient comme cela dans les fluides.[64]

61 GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, *op. cit.*, p. 205.
62 *Idem*, p. 210.
63 RUELLE, David *in* GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, *op. cit.*, p. 222.
64 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.

« Bifurcations » et « Intermittences » sont en effet des termes utilisés dans la théorie du chaos. Le terme bifurcation par exemple apparait dans l'étude de certains systèmes dynamiques. Une bifurcation intervient lorsqu'un changement d'un paramètre produit un changement majeur dans l'organisation d'un système[65]. Les diagrammes de bifurcation permettent de visualiser la transition d'un système vers le chaos.

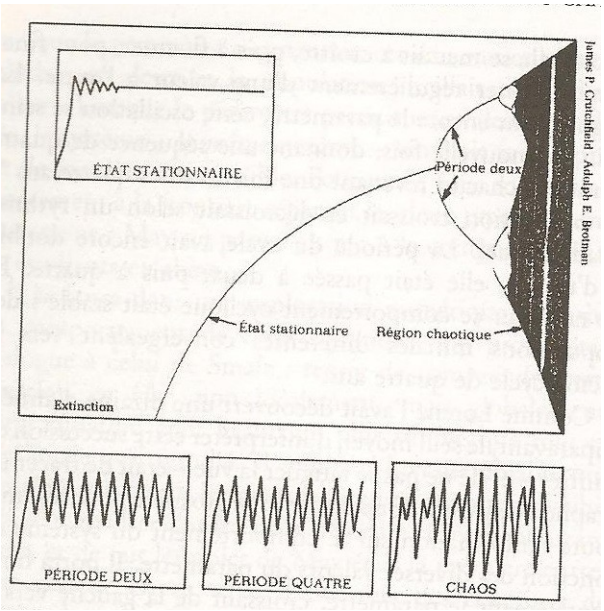

Figure 22 : Diagramme de bifurcation.[66]

Dans ces diagrammes, des dédoublements ou bifurcations (à prendre au sens commun : une bifurcation est une division en deux branches, deux voies) apparaissent clairement. Ce phénomène de division en deux voies n'est pas visible dans les *Bifurcations* de Wyler, qui ont toutes la particularité de faire tournoyer des boîtes généralement imposantes. Aucun élément dans ces compositions ne vient perturber le système établi : le tout reste stable et homogène sans aucune dissonance apparente. Ces caractéristiques scientifiques des bifurcations (au sein des diagrammes) ne sont donc pas transposées aussi clairement que pour les attracteurs étranges dans les œuvres de Wyler. L'artiste s'est donc servi de ce terme principalement par goût et parce qu'il entrait en résonnance avec sa pensée picturale. Remarquons cependant que la notion de mouvement, qui caractérise une bifurcation en termes mathématiques[67], se

65 GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, *op. cit.*, p. 110.
66 Diagramme issue de : GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, *op. cit.*, p. 110.
67GLEICK, James, *La théorie du chaos – Vers une nouvelle science*, *op. cit.*, p. 187-188 : « […] une expérience sur les fluides soigneusement contrôlée faisait apparaitre une modification qualitative dans la nature du mouvement – une bifurcation, en termes mathématiques. Par exemple, un fluide contenu dans une boîte chauffée par la base passe subitement de l'immobilité au mouvement. […] ces bifurcations fluides n'entraînaient aucune modification de la substance elle-même. Elles y introduisaient un élément nouveau : le mouvement. »

retrouve indéniablement dans les *Bifurcations* de Wyler illustrant une dynamique de mouvement.

L'interprétation picturale des « intermittences » reprend les caractéristiques scientifiques de celles-ci. Les intermittences sont des périodes de stabilité en plein cœur d'une fluctuation aléatoire. L'intermittence suggère donc que l'ordre et le chaos d'un système peuvent constituer les caractéristiques d'un même processus. Ces particularités rejoignent les œuvres de Wyler analysées précédemment où les notions de discontinuité, d'irrégularité et de chaos organisé coexistent.

i) Aquarelles.

Dans sa série *Aquarelle, encre de chine*, Fabienne Wyler propose des surfaces entièrement quadrillées où la couleur est toujours utilisée de façon sérielle. Cette série nous rappelle certaines œuvres de Klee utilisant ce même type de quadrillage, comme par exemple dans *Bildarchitectur rot gelb blau*.

Figure 23 : *Bildarchitectur rot gelb blau*, Klee, 1923, 44,3x34.[68]

Contrairement aux quadrillages de Mondrian[69], Klee souhaite maintenir l'illusion de profondeur grâce par exemple, à l'utilisation de couleurs éclatantes au centre de l'œuvre et de

68 Illustration issue de : *Paul Klee - L'ironie à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 134.
69 BOURNEUF, Annie, traduit de l'anglais par Jean-François Cornu, *in* : *Paul Klee - L'ironie à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 135.

couleurs plus sombres, tendant à s'estomper en périphérie. Dans la série d'aquarelles de Wyler, les modules complexes (boîtes) laissent la place à une alternance de parallélogrammes de différentes couleurs. Cette répétition et cette succession immuable de figures géométriques simples sont perturbées par des segments obliques, présentés de façon aléatoire, troublant ainsi l'ordre établi. Ces segments obliques, comme dans *Aquarelle, encre de chine XXXVII* et *Aquarelle, encre de chine XXXVIII*, émergent du fond quadrillé grâce au recours à la couleur blanche entourant chaque segment. Nous assistons alors à un phénomène mêlant continuité (quadrillage), discontinuité (segments obliques) et profondeur (perspectives visuelles). Ces caractéristiques rejoignent parfaitement les illusions sonores de Ligeti dans des œuvres où l'on distingue plusieurs niveaux ou plusieurs perspectives sonores. Nous pensons notamment à son œuvre pour clavecin, *Continuum* ou à son étude pour piano *Der Zauberlehring*. Ces œuvres au flux sonore continu et régulier (succession de croches) laissent émerger ponctuellement certaines notes venant troubler la continuité du discours.

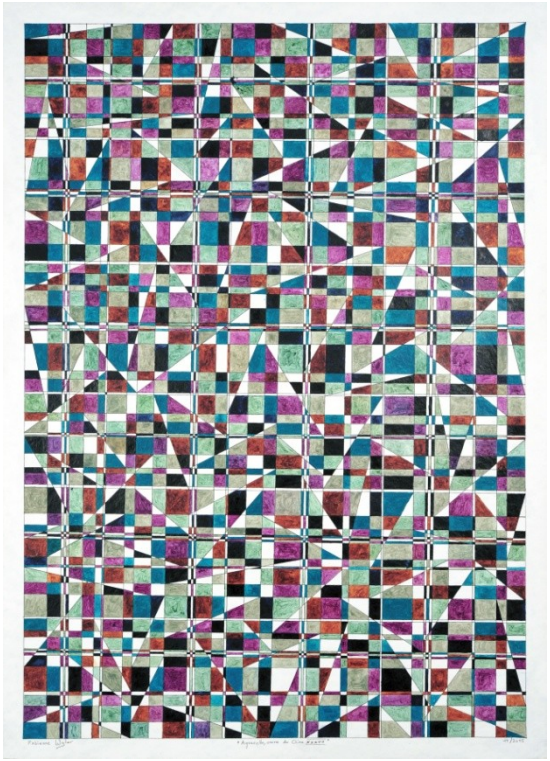

Figure 24 : *Aquarelle, encre de chine XXXVII*, Wyler, 11/2015.

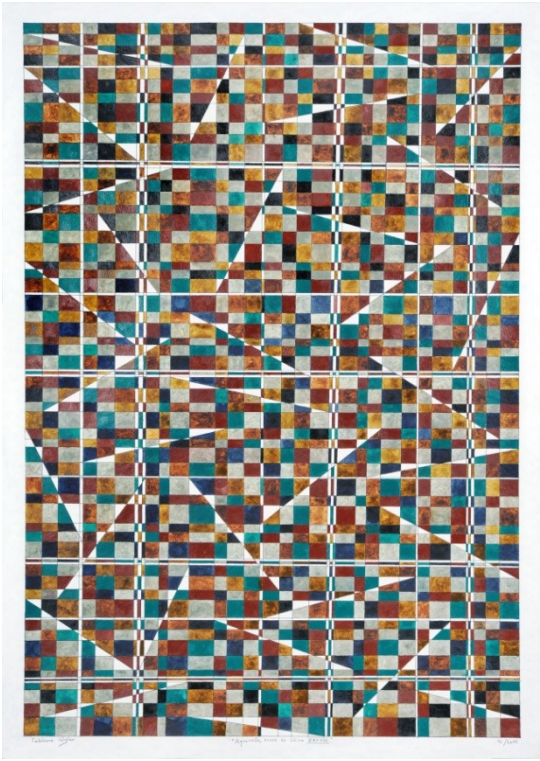

Figure 25 : *Aquarelle, encre de chine XXXVIII*, Wyler, 12/2015.

3.1.2.2 Œuvres musicales.

En tant que compositrice, Fabienne Wyler a écrit *XII Préludes pour piano* (1996-2000) dans lesquels des caractéristiques de l'écriture ligetienne peuvent être identifiées.

Le troisième prélude, intitulé *Hommage à L.*, est un hommage à Ligeti :

L'*Hommage à L.*, c'est évidemment Ligeti. Mais « *L* » c'était moi aussi. J'ai tellement écouté les *Etudes* de Ligeti que, picturalement ou musicalement, ça ne pouvait que ressortir. Je les ai tellement aimées. Mes *Préludes* ont donc été complètement imprégnés des *Etudes*. Ligeti a bien aimé L'*Hommage à L.* mais a trouvé que certains de mes *Préludes* avaient des longueurs.[70]

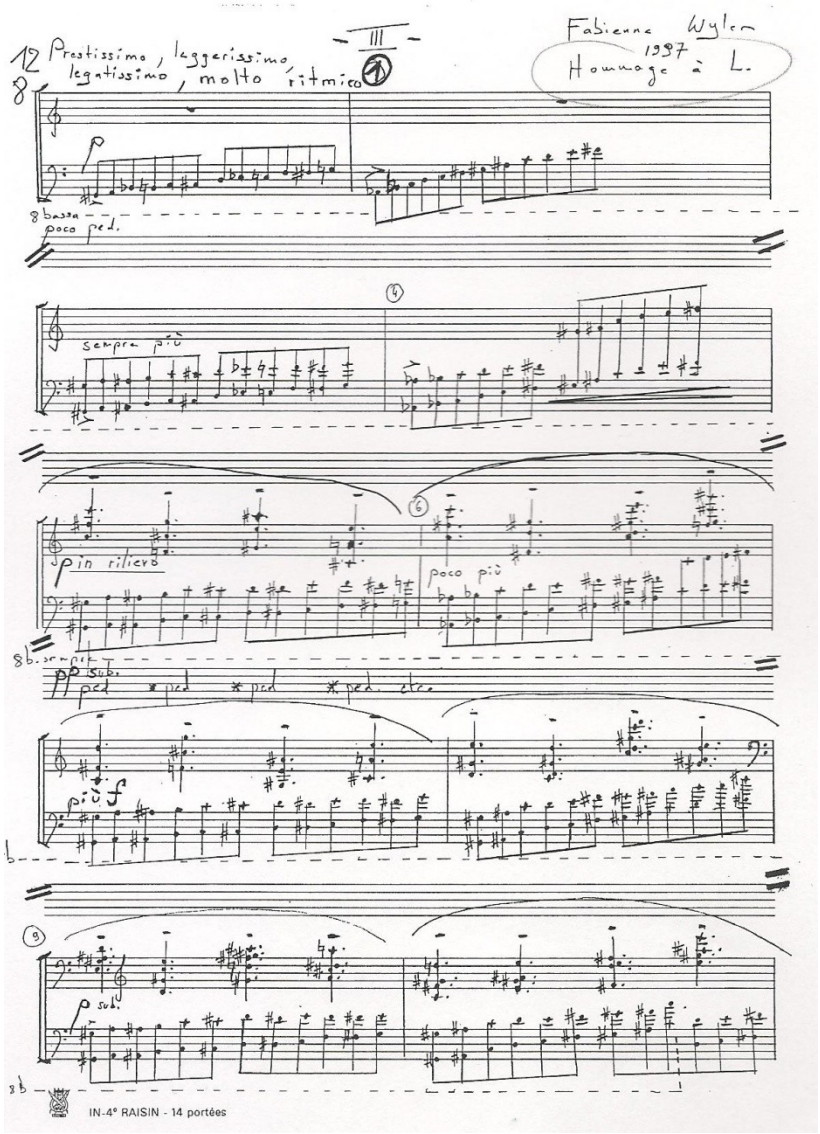

Figure 26 : Début du *Prélude III*, Wyler.

Ce prélude, malgré des coupures fréquentes qui s'opposent au flux sonore continu des *Etudes*, est nourri d'allusions musicales ligetiennes. Un ostinato mélodico-rythmique à la main gauche dans l'extrême grave et des accords plaqués à la main droite (ex. : mes. 1 à 7) rappellent notamment l'étude *Fanfares* de Ligeti. Les montées chromatiques successives par palier de la main gauche (ex. : mes. 1 à 4) font écho à l'écriture de l'*Escalier du diable*. Le flux ininterrompu de croches (mes. 1 à 17 et 41 à 45) dans un tempo *prestissimo* rappelle les flux

70 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.

sonores continus et la virtuosité issue de *tempi* très rapides des études de Ligeti, telles que, par exemple, *Désordre* et *Vertige*. La densité sonore extrême alterne avec la nuance *piano* des motifs de lamento, harmonisés, utilisés à différents registres et en homorythmie (ex. : mes. 20-24).

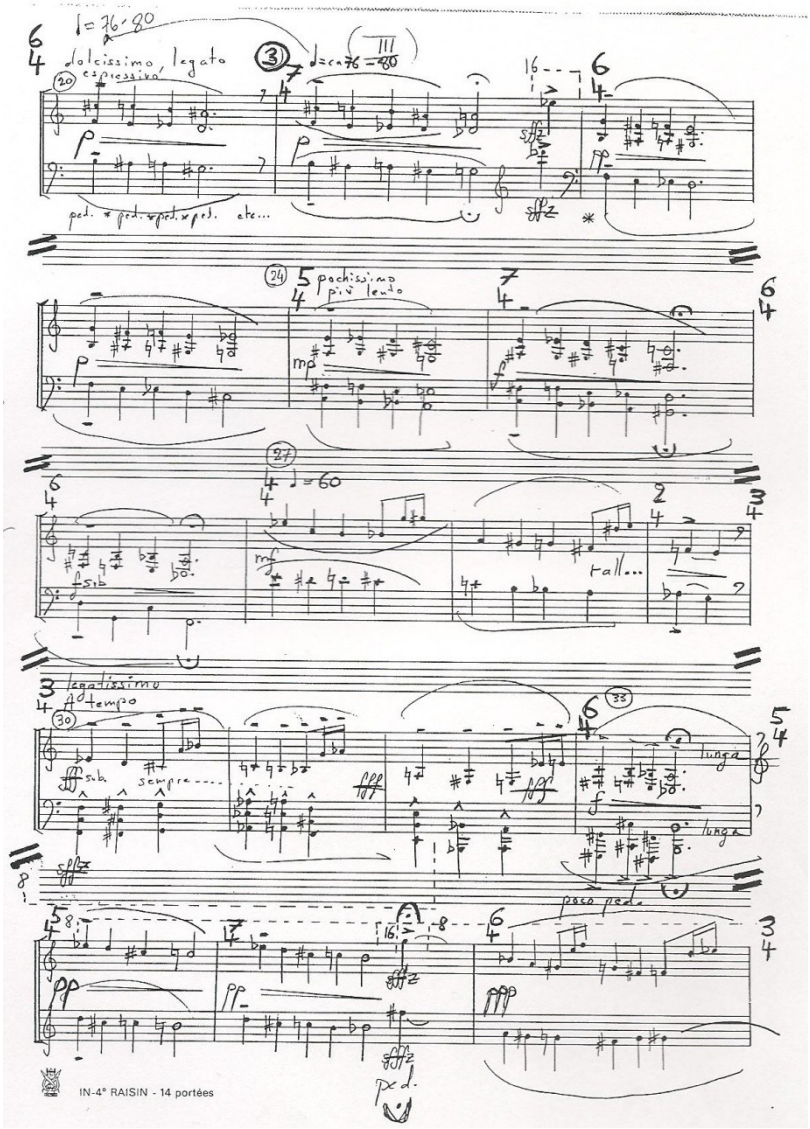

Figure 27 : Mesures 20 à 36 du *Prélude III*, Wyler.

L'atmosphère paisible qui se dégage alors peut être mise en parallèle avec l'atmosphère de la première partie de *White on White* de Ligeti. Rappelons que ces motifs de lamento (lignes mélodiques descendantes chromatiques) - présentés de façon récurrente à partir des années 1980 chez Ligeti - sont notamment utilisés dans l'étude *Automne à Varsovie*. Notons également que l'effet de surprise de l'accord *sffz* dans le registre suraigu, intercalé entre deux nuances très douces dans le registre medium (ex. : 7ème temps mes. 21 et mes. 35) rappelle

celui de la deuxième pièce de *Musica Ricercata*, lorsque la note *sol* accentuée apparait pour la première fois de façon totalement inattendue.
Enfin, l'utilisation de l'ensemble des registres pianistiques dans ce prélude est symptomatique du traitement pianistique de Ligeti dans ses *Etudes*.

Dans son quatrième prélude, dont le titre *Vision Fugitive* reprend l'intitulé du recueil de Prokofiev et son caractère éphémère, Fabienne Wyler n'utilise que cinq notes et répète inlassablement deux mêmes mesures tout au long de la pièce. Cette pièce très courte, fondée sur la répétition, variée uniquement par des changements de nuances, de tempo et par des notes octaviées, rappelle la construction des premières pièces issues de *Musica Ricercata*. Afin d'éviter la monotonie dans ces pièces où n'est utilisé qu'un nombre de notes limité, le compositeur se doit donc de trouver des variantes grâce notamment à des mêmes notes octaviées, des nuances différentes, des ralentis et des *accelerando*.

Dans le cinquième prélude *Vert sur noir* nous retrouvons les motifs de lamento (mes. 24 à 38) chers à Ligeti, traités en homorythmie et entrecoupés parfois d'accords sffz dans le registre suraigu (même procédé que dans le troisième prélude). De plus, au début et à la fin de ce prélude, une montée (partant de l'extrême grave) et une descente (partant de l'extrême aigu) vertigineuses traitées simultanément avec une forte densité sonore rappellent la puissance et l'énergie que nécessitent des études de Ligeti, telles que *Désordre* ou *Columna infinită*.

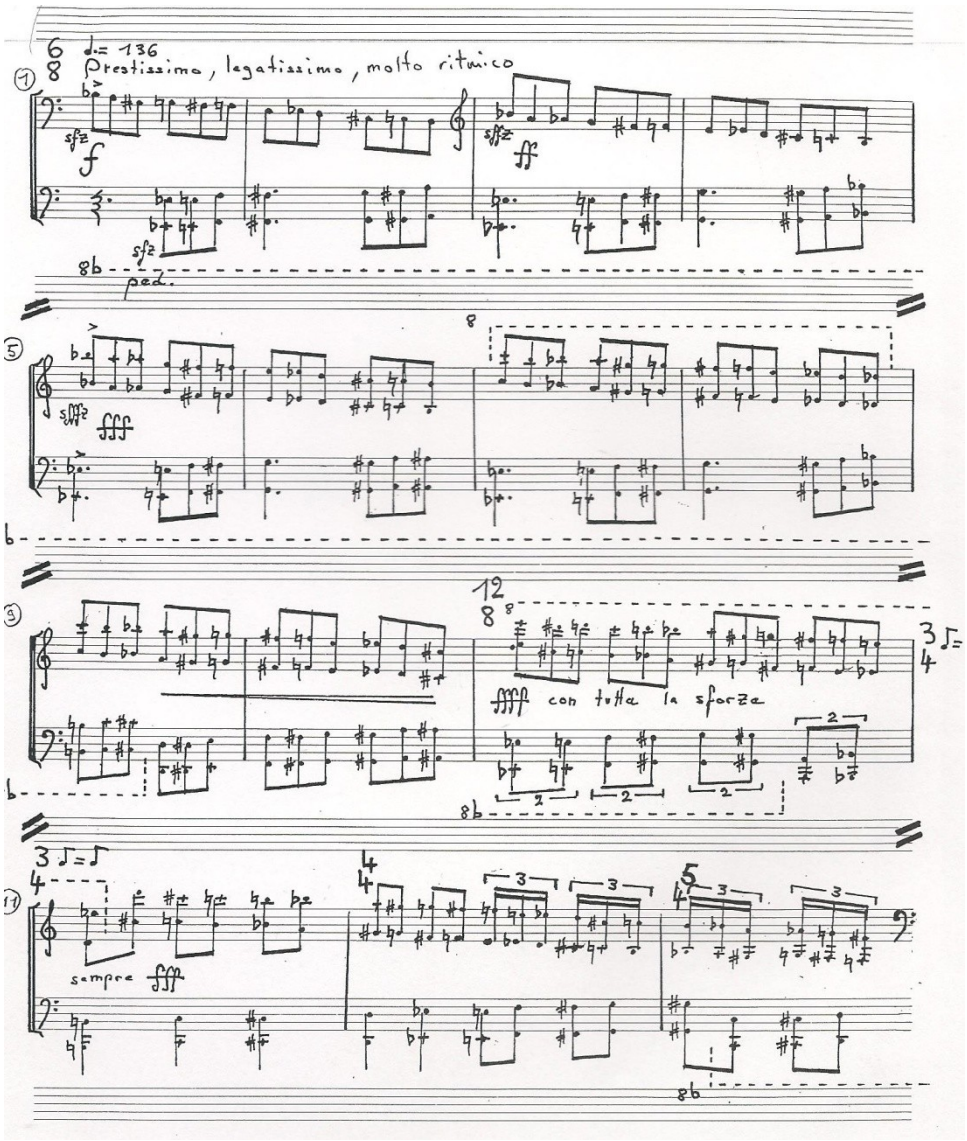

Figure 28 : Début du *Prélude V*, Wyler.

D'une manière générale, l'aspect mécanique qui se retrouve dans de nombreuses œuvres de Ligeti est repris dans les *Préludes* de Wyler qui mentionne à de nombreuses reprises les indications *ostinato mecanico* (ex. : *Prélude IV*), *mecanico* (ex. : mes. 18 *Prélude VIII*). Elle utilise d'ailleurs une même boucle, un même ostinato mélodico-rythmique dans son *VI*^{e} (mes. 25) et dans son *XII*^{e} (mes. 14) *Préludes*. L'ostinato, souvent utilisé par Ligeti (par ex. : partie de MG dans la *VII*^{e} pièce de *Musica Ricercata*) est parfois répété à "l'identique" (l'accentuation rythmique est légèrement modifiée) dans deux œuvres différentes (ex. : ostinato 3+2+3 MG de *Fanfares* mes. 1 et ostinato 3+3+2 MG du *Trio* mes. 11).

D'autre part, les chromatismes descendants énoncés par palier, dans par exemple, les *V*^{e}, *IX*^{e} et *XI*^{e} *Préludes* évoquent clairement l'étude *Vertige* de Ligeti.

Les motifs de lamento particulièrement appréciés par Ligeti se retrouvent, nous l'avons vu, à plusieurs reprises dans les *Préludes* de Wyler (citons également leurs présences à la fin du *X^e^* et au *XI^e^* - mes. 30 à 39 ; 46-47 ; 56-57 - *Préludes*).
Enfin la grande densité des *Etudes* de Ligeti est illustrée de la même façon dans certains préludes de Wyler grâce à des nuances très fortes (*sfffffz*, *ffff*, *fffff*) et des indications extrêmes (*tutta la sforza*, *con violenza*). Il en est de même pour les nuances très douces (*ppp*, *pppp*) qui parsèment à la fois les œuvres de Ligeti et de Wyler. Ces deux compositeurs utilisent en effet une palette de nuances extrêmement variée et précise.

Nous avons montré les nombreuses allusions à l'écriture ligetienne dans les *Préludes* mais retenons également que la polyrythmie est beaucoup moins complexe chez Wyler que chez Ligeti. Le langage musical de Fabienne Wyler dans ses *Préludes* est empreint de rêve et de poésie comme le laissent entrevoir certains titres de ses pièces : *Vision fugitive*, *Vert sur noir*, *Reflets*, *Comme un écho lointain*, *De moment en moment*, *Même si ….*
« Tout au long des *XII Préludes*, ce sont les brusques changements de tempo et d'intensité, les ruptures de rythmes, les gammes par tons, demi-tons, les éléments de symétrie, de récurrence qui renvoient à la démarche picturale. De même que les recherches de variations des couleurs sonores font référence au délicat chromatisme des tableaux[71] ».
Fabienne Wyler dit à propos de ses *Préludes* qu'il y en a certains qu'elle aime bien, mais n'en retient que cinq. Elle trouve, comme Ligeti, qu'il y a trop de longueurs dans les autres. Elle a composé d'autres pièces musicales qui ont toutes été données une fois en concert mais ensuite, la peinture a démarré et Ligeti l'a beaucoup poussée pour persévérer dans cette voie. Aujourd'hui, Fabienne Wyler reprend peu à peu la composition musicale mais son activité principale reste toujours la peinture.

Il est important de signaler que Ligeti a dédié à Fabienne Wyler sa dix-huitième et dernière étude pour piano *Canon* :

> C'était évidemment un hommage à ma peinture et à notre relation qui était si exigeante et puis d'une telle proximité dans tous les domaines. Il me l'a dit lorsqu'il m'a annoncé qu'il me ferait une étude.[72]

71 Pochette du disque : WYLER, Fabienne, *XII Préludes pour piano*, LIGETI, György, *Capriccio I - Invention - Capriccio II*, *op. cit.*, p. 2.
72 WYLER, Fabienne, extrait d'un entretien réalisé à Genève le 9 décembre 2013.

Cette étude, où la construction est de rigueur (canon strict entre chacune des mains du pianiste) fait clairement allusion à la démarche picturale de Wyler qui, nous l'avons montré, apporte un soin particulier à l'élaboration de ces peintures. L'aspect répétitif dans les œuvres de Wyler se retrouve parfaitement illustré par le canon. La pièce musicale constituée par une reprise doit être jouée *vivace poco rubato* la première fois et *prestissimo* la seconde. Nous retrouvons cette même idée de répétitions d'un même motif avec de légères variations dans les peintures de Wyler. La superposition systématique d'intervalles de secondes, tierces, quartes, quintes, entre les deux mains créée une polyphonie musicale dense (accords de 3 ou 4 sons pour chacune des croches) qui renvoie à la superposition et à l'imbrication des modules chez Wyler. Plus généralement, la partie de la main gauche s'imbrique à la partie de la main droite grâce au canon : la superposition chez Wyler y est alors illustrée musicalement. La coda de *Canon* (dernière mesure) *lento con tenerezza*, faite d'une succession de blanches dans une nuance *ppp*, rompt avec la vitesse folle des croches *fffff* précédentes et propose des sonorités très délicates. Cette délicatesse et ses sonorités harmonieuses renvoient selon nous au traitement des couleurs chez Wyler, empreint de sensibilité et de raffinement.

Pour conclure, nous pensons que l'art de Fabienne Wyler est un formidable exemple de réussite dans les interactions musique, sciences et arts plastiques. Il est particulièrement intéressant d'avoir le point de vue de l'artiste qui n'essaie pas de traduire littéralement un art par un autre et qui dit à propos de ses influences musicales :

> J'ai ingurgité ces musiques […] et vraiment intégrées. Elles ressortent dans mes œuvres intuitivement. Toutes ces influences musicales dont je parle résultent surtout de l'écoute. Je les ai tellement écoutées pendant des années avec une telle intensité que c'est ressorti littéralement dans ma peinture. C'est incroyable, je ne me l'explique pas.[73]

D'autre part, les influences et les goûts communs chez Ligeti et Wyler ont généré une collaboration qui a nourri l'imaginaire compositionnel de chacun d'eux. Leur complicité a permis d'effacer les frontières entre des disciplines artistiques et scientifiques comme en témoignent les événements interdisciplinaires qui se sont déroulés à Lyon et à Genève. Fabienne Wyler dit avoir fait partie de ce cercle, de cette famille autour de Ligeti : ils pensaient tous dans la même direction. Il y avait Pierre-Laurent Aimard pour les œuvres pianistiques, Pierre Charial avec son orgue de barbarie, l'accordéoniste Max Bonnay qui

73 *Ibidem.*

transcrivait des pièces de Ligeti pour son instrument. Des mathématiciens faisaient également partie de cette famille : Mandelbrot, Otto Peitgen. Il y avait des physiciens, des mathématiciens, des musiciens et Fabienne Wyler était la peintre. Elle se dit appartenir au courant de l'abstraction géométrique mais est tout à fait indépendante et se sent complètement libre de continuer dans cette direction qui est la sienne : musique/peinture/mathématiques.

L'art de Fabienne Wyler est pour nous un merveilleux hommage à la musique de Ligeti et parvient à faire coexister harmonieusement rigueur, construction, géométrie, poésie, raffinement et délicatesse.

.