WANDA MIHULEAC OU LA DÉMOCRATIE DES SENS

JEAN-YVES BOSSEUR

WANDA MIHULEAC OU LA DÉMOCRATIE DES SENS

JEAN-YVES BOSSEUR

La démarche de Wanda Mihuleac pouvant être qualifiée de synesthésique, il paraît tout d'abord important de préciser les tenants et aboutissants de cette notion :

La synesthésie (du grec *syn*, avec - union -, et *aesthesis*, sensation) est un phénomène neurologique impliquant que deux ou plusieurs sens sont associés. La synesthésie concernant des interactions entre formes et couleurs est plutôt répandue, alors que celle qui s'applique aux goûts et odeurs est plutôt rare. En 2004, l'Association Américaine de Synesthésie en dénombrait 152 formes différentes. D'un point de vue clinique, alors que des métaphores exprimant un croisement de sens sont parfois qualifiées de « synesthétiques », une vraie synesthésie d'origine neurologique est involontaire et concernerait une personne sur 23, soit environ 4 % de la population. Il est toutefois difficile de quantifier précisément le nombre de personnes véritablement synesthètes dans une population donnée, cette notion étant subjective car basée sur la perception personnelle. Si certaines personnes peuvent ignorer leur synesthésie, d'autres peuvent se déclarer synesthètes sans l'être véritablement, ou à des degrés notablement plus faibles que d'autres, s'approchant d'une perception « normale ». Ainsi, il a pu être avancé que la synesthésie ne concernait qu'une personne sur 2 000, mais cette statistique apparaît en fait relativement peu fiable. L'origine de la synesthésie pourrait être liée à un facteur génétique, la synesthésie semblant se transmettre par hérédité par le biais de certains chromosomes. Elle peut donc être acquise dès la naissance (la personne concernée sera alors qualifiée de « synesthète ») ; mais elle peut aussi résulter de la prise de drogues hallucinogènes, comme le peyotl.

Dans la quête artistique de W. Mihuleac, la question de la fusion de différents champs d'expression joue un rôle fondamental. Pourtant, sur cet aspect également, il convient de faire le point :

Trop linéaire, statique et schématique, la classification académique, qui divisait les disciplines artistiques en arts de la vue ou arts de l'espace (architecture, sculpture, peinture), arts de l'ouïe ou arts du temps (musique et arts du langage) et arts du mouvement ou arts de synthèse (danse, théâtre, cinéma), se révèle de plus en plus caduque, incapable de rendre compte des profondes mutations que connaît ces dernières décennies chaque mode de pensée et d'expression. Plus globalement, il est désormais incontestable que plusieurs sens se trouvent concernés par chacune des catégories

Pur Sax, installation multidisciplinaire (sculptures, musique, lumière), 350 x 260 x 300 cm, Théâtre du Hazard, Blois, 1994

précédemment citées et que, par conséquent, toute tentative systématique de classement devient inopérante dans les faits.
Déjà, la classification établie par Étienne Souriau dans sa *Correspondance des arts* échappe à cet aspect linéaire. Celui-ci choisit en effet de présenter les diverses pratiques à l'intérieur d'une forme circulaire comportant deux niveaux. Le premier concerne les arts non représentatifs, le second les arts représentatifs. Il définit sept « tranches » qui correspondent aux phénomènes de ligne, volume, couleur, lumière, mouvement, son articulé, son musical, chacun pouvant s'appliqués aux deux niveaux mentionnés. Ce schéma offre bien sûr l'avantage de suggérer des possibilités de passage, de transition d'une zone à l'autre, même si l'on peut, une fois encore, contester la validité de ce type de classement qui simplifie le faire artistique et instaure des frontières qui seront fatalement débordées dans la pratique. Souriau en est bien conscient lorsqu'il déclare :
« Il est essentiel, à notre sujet bien entendu, de nous rendre compte avec autant d'attention de ce qui divise entre eux les arts que de ce qui les unit, malgré leurs différences. Il faut saisir avec exactitude la nature de la coupure qui les sépare, des cloisons qui les isolent et à travers lesquelles s'établissent leurs correspondances... Pour les musiciens, il est par excellence l'art de l'air, l'art dont l'air en vibration est la véritable matière première. Mais pourtant, l'air n'appartient pas au seul musicien [1]. »
« L'art, c'est tous les arts », « l'art, c'est ce qui rend comparables entre elles la peinture ou la poésie, l'architecture ou la danse » écrit-il encore. Et si, pour reprendre une expression de l'esthéticien Charles Lalo, on peut parler de « polyphonie » à propos d'une œuvre d'art, encore faut-il éviter d'en rester à de vagues métaphores. Et c'est précisément cet écueil qu'évite W. Mihuleac dans son projet pluriartistique.
Dans son œuvre plastique proprement dite, elle brasse fréquemment toutes sortes de matériaux, notamment d'origine naturelle. Confronter plusieurs disciplines artistiques apparaît donc dans la logique de sa démarche esthétique. C'est là une problématique qui rejoint certaines préoccupations philosophiques récentes. Pour le philosophe et esthéticien Mikel Dufrenne,
« Le problème est de déterminer s'il y a quelque chose de commun, non plus entre des pratiques ou les produits de ces pratiques, mais entre des essences, sans qu'il soit nécessaire de situer ces essences dans un ciel quelconque [2]. »
La quête dont il s'agit alors prendrait en quelque sorte pour cible un état pré-sensible de la conscience, qui pourrait être virtuellement à la fois du musical et du pictural. Or, pour Dufrenne, nous ne pouvons vivre l'expérience du sensible qu'à partir de la pluralité des sens et n'avons par conséquent la possibilité que de pressentir

1 Souriau, Étienne, Correspondance des arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 227.
2 Dufrenne, Mikel, L'œil et l'oreille, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 176.

cette dimension primordiale du pré-sensible, non de l'expliciter rationnellement ou de prétendre l'actualiser consciemment dans une œuvre.
Le concept wagnérien de Gesamtkunstwerk (art total), que Kandinsky a repris à son compte de manière tout à fait personnelle tout en le critiquant fermement, peut très bien fonctionner pour l'analyse des œuvres de Wanda Mihuleac, mais à certaines conditions. Ce terme était déjà utilisé par un philosophe et critique d'art roumain, Andrei Plesu, qui a écrit à propos d'une exposition des œuvres de la plasticienne au Musée d'art de Bucarest en 1988. En effet, si l'on peut parler d'art total à propos de certains de ses projets et, plus globalement, de son engagement artistique, il convient néanmoins de rester prudent quant à la référence à une telle notion, car W. Mihuleac ne vise nullement un strict parallélisme entre les différents domaines, pas plus qu'elle ne cherche à contrôler leurs relations dans le détail. De plus, l'espace qu'elle vise pour de tels projets ne se limite nullement à celui des galeries ou des musées, mais est susceptible de s'appliquer à la rue elle-même, le propos se chargeant dès lors d'une dimension politique, comme en témoigne l'événement *L'insurrection poétique*. Il serait plus judicieux de parler à cet égard, avec Michel Foucault, d'hétérotopie. L'enjeu est dès lors de concevoir l'ensemble des arts dans une grande unité, de réaliser une ambitieuse synthèse entre texte, musique, danse et arts plastiques. W. Mihuleac tient d'ailleurs à ce que ce dernier domaine ne domine pas. Cet échange pourrait faire penser aux *Tableaux d'une exposition* (1874) de Moussorgsky. le compositeur y évoque le souvenir de l'œuvre d'un de ses amis peintres récemment décédé, Victor Hartmann. Cette réalisation suscitera plusieurs prolongements au XXe siècle. A partir de 1909, Kandinsky avait commencé à concevoir le projet d'un spectacle synthétique basé sur les *Tableaux d'une exposition*; il prend toutefois immédiatement ses distances vis-à-vis de toute intention strictement analogique :
« Si la musique reflète quelque chose, ce ne sont sûrement pas les tableautins peints, mais les expériences de Moussorgsky, qui dépassent de loin le contenu de la chose peinte [3]. »
Il semblerait par ailleurs qu'à l'occasion de la création de ce spectacle à Dessau en 1928, Kandinsky ait contribué à l'invention d'un orgue à couleurs. Pour s'accorder avec les costumes des deux danseurs, dont le géométrisme n'est pas sans évoquer le ballet triadique d'Oskar Schlemmer, il avait conçu un décor abstrait, où la couleur de l'éclairage intervenait de manière indépendante « en tant que peinture approfondie ».
Près d'un demi-siècle après Kandinsky et exactement un siècle après Moussorgsky, K.P. Brehmer reprend à son compte l'idée des *Tableaux d'une exposition*, se servant des apports de la technologie, en l'occurrence du sonographe, pour traduire des motifs musicaux

3 Dépliant de la Hochschule der Künste, Berlin, nov.-déc. 1983, n°8123

sous forme d'une succession de graphismes qu'il développa pour les faire correspondre à un ensemble de dix «tableaux». Les «peintures sonores» de Moussorgsky étaient en effet basées sur un simple accord de cinq notes et à chacun des tableaux était attribué un motif mélodique particulier. Lors d'une exposition à New York en 1975, des magnétophones à cassette posés sur des socles permettaient de concrétiser musicalement cette promenade de tableau en tableau. K.P. Brehmer réalisa simultanément à partir des sonogrammes un cycle d'eau-fortes qui donnèrent lieu à une nouvelle reprise en compte musicale, due cette fois au compositeur Phil Corner.
Si, à la naissance d'un projet, souvent à la croisée de la performance et de l'installation, W. Mihuleac tient à en définir assez précisément les tenants et aboutissants, par la suite, elle laissera à ses partenaires, musiciens, danseurs et écrivains, la possibilité de développer leurs pratiques respectives, sans prétendre infléchir de manière impérative leurs choix. D'où l'importance, pour elle, de constituer un groupe d'individus avec qui elle se sent en confiance, susceptible d'engendrer un climat de coopération et de complicité.
L'intérêt de Wanda Mihuleac pour la musique vient tout naturellement de son contexte familial à Bucarest : sa mère jouait du piano, son grand-père du violon et, de temps en temps, des quatuors et de petits ensembles de musique de chambre intervenaient au cours de réunions familiales. Pour sa part, Wanda ne se sentait guère douée pour la musique et s'est rapidement orientée vers le dessin et les arts plastiques.
Elle n'a pas cherché à créer des rapports directs entre ces deux arts, à l'instar de Paul Klee. Par contre, elle a vite ressenti des formes de résonance entre ces moyens d'expression, notamment à travers tout ce qui relève de chances d'expansion dans les principes artistiques mis en œuvre. Déjà à Bucarest, elle avait tenté de créer, à sa façon, des œuvres d'art total en confrontant arts plastiques, sculpture, musique, danse et texte. Elle a ainsi commencé par travailler avec Octavian Nemescu :
« Tout comme lui, j'étais alors dans une période écologiste, avec des préoccupations très prégnantes en rapport avec la nature, et nous avons réalisé des performances, de son côté avec des moyens électro-acoustiques à partir des sons de l'environnement. Il y avait également Horia Surianu, ainsi que Aurel Stroe, que j'ai rencontré à Darmstadt. Avec lui, j'avais conçu une installation, *Le foyer,* dont la thématique tournait autour de la cité rurale. Ultérieurement, j'ai beaucoup collaboré avec le saxophoniste Daniel Kientzy. Quand je me suis installé en France, nous avons mis au point des installations avec des morceaux de saxophone en laiton, ce qui m'a conduit à réaliser de grandes sculptures, par exemple à Arc et Senans, en 1991, musicalisées en quelque sorte par lui [4]. »

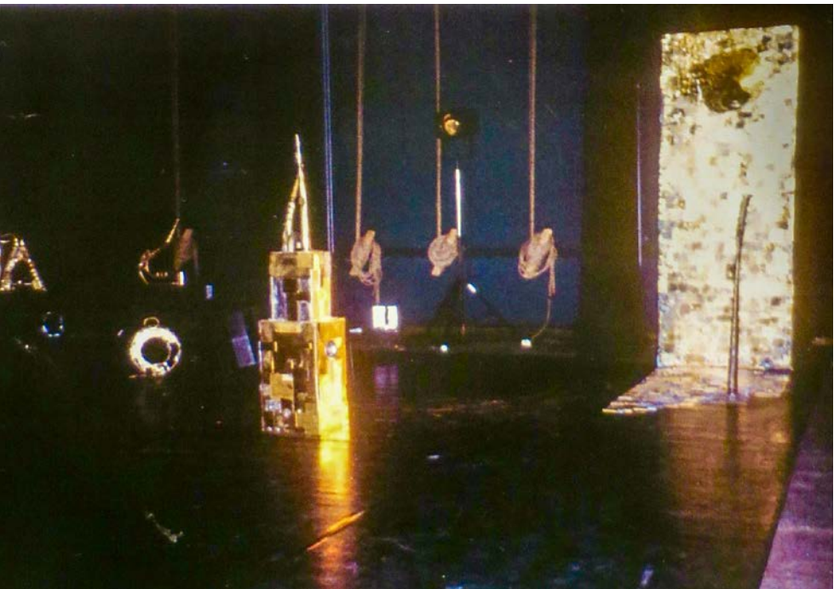
Installation avec des morceaux d'instruments en cuivre, image transparente et lumière, avec la participation des deux saxophonistes Philippe di Betta et Daniel Kientzy, La Médiathèque de Taverny, 1998

***Saxoformes*, Taverny, 1997**

4 Propos recueillis le 28 Janvier 2020.

Installation avec des morceaux d'instruments en cuivre, image transparente et lumière, avec la participation des deux saxophonistes Philippe di Betta et Daniel Kientzy, La Médiathèque de Taverny, 1998

Dans son rapport avec les autres disciplines artistiques, W. Mihuleac tient toutefois à une relative indépendance :
« J'ai un grand respect pour les spécificités. Je serais plutôt en faveur d'une alternative visuelle à un projet sonore. Ce serait, selon moi, la meilleure solution pour concrétiser des projets multimédias. Un autre moment fort a été une installation au théâtre du Hasard à Blois, avec D. Kientzy et Serge de Laubier, *Pur-sax* (1991-92) Il y avait tout un travail sur les lumières. Devant chaque œuvre, qui mesurait plus de 6 mètres, l'éclairagiste, Gérard Karlikow, commandait par ordinateur des spots et l'on pouvait voir des reflets lumineux sur les pièces de laiton qui se mettaient ainsi à briller. Les musiques diffusées (de Miereanu, Brizzi, Surianu...) avaient été choisies par D. Kientzy.
L'aventure la plus passionnante avec la musique a été une installation-performance plurisensorielle, représentative de ma conception de l'art total, avec une danseuse, que j'ai imaginée pour la galerie Vitoux, à Paris, en 1991, *Mur murmure* ; l'idée de ce dispositif, c'était de mettre en relief le sentiment de la peur ; d'où le choix de bander les yeux des gens. Tout le monde vivait dans l'attente d'une situation qui pouvait se révéler apocalyptique, puisque cela se passait au moment de déclaration de la guerre du Golfe. J'ai donc voulu jouer sur cette ambiance générale dont, en fait, le danger était observé de loin. Le spectre de la guerre était pressenti, même si celle-ci ne s'imposait pas concrètement aux esprits. Au cours de cette performance participative, la danseuse était nue, assise sur un piédestal, comme



Performance de D. kientzy Michèle Dhalu

une sculpture grecque. Pour ma part, en tant que plasticienne, j'ai repris des postures classiques de l'art gréco-romain. La danseuse restait ainsi, telle une sculpture vivante. Les gens entraient dans la galerie. En ce qui concerne le domaine plastique, il y avait bien des tableaux de nus sur les murs de la galerie, mais on ne pouvait pas les voir, en raison des bandeaux. La danseuse, qui n'était pas filiforme mais bien en chair, descendait de son socle, toujours nue ; elle demandait alors aux visiteurs de se bander les yeux, le bandeau renvoyant à la violence des exécutions des condamnés à mort

dans les régimes totalitaires. Elle dansait sur une musique extrêmement forte jouée aux saxophones par D. Kientzy et Philippe Di Betta, qui consistait en un collage de différentes séquences auquel s'ajoutaient des improvisations. Cette musique était un véritable catalyseur pour la perception globale de l'action. On ressentait les vibrations des mouvements de la danseuse, mais on ne pouvait pas les visualiser, à cause du bandeau. C'était donc la musique qui orientait le message que l'on tentait de faire passer. La danseuse touchait les gens sur l'oreille non pas avec la main, mais avec la plante des pieds. Tout était filmé en vidéo par G. Mazilu. À la fin, elle demandait aux gens de retirer leurs bandeaux noirs. La galerie avait un escalier qui menait à une cave. La danseuse l'a descendu, ce qui était une allusion au *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp (cette performance fourmillait d'ailleurs de citations culturelles). Les instrumentistes descendaient eux aussi, ce qui contribuait à une spatialisation de la musique. Il est également important de signaler que les visiteurs-spectateurs étaient amenés à bouger.
Environ une semaine plus tard, on a projeté le film en question à ce même public qui avait participé à la performance. Et les gens estimaient que celui-ci ne correspondait pas à ce à quoi ils avaient assisté, disaient qu'ils avaient ressenti tout autre chose. Mon idée, c'était de mettre cette performance en rapport avec les événements politiques qui avaient lieu à l'époque et donnaient lieu à une véritable désinformation, une vraie arnaque
médiatique et intellectuelle. Mon idée cachée, qui rejoint aussi celle de l' « homo spectator », si bien développée par Marie-José Mondzain, était en définitive de sous-entendre que la vérité visuelle filmée n'était jamais que très partielle. Toute la question tournait autour des relations entre le voir, le senti et le ressenti. Une de mes convictions, c'est de parvenir à une sorte de démocratie des sens. Le spectacle, c'est l'art total. Justement, au cours de cette performance, il y avait des aspects liés au son, au mouvement, mais également à des qualités tactiles et olfactives. En effet, comme elle était nue et qu'elle exécutait des mouvements très violents, la danseuse transpirait. On percevait donc aussi fortement l'odeur de l'effort physique, cette introduction de l'odorat au sein d'une performance me semblant un point très important qu'il convient de souligner ; tout cela participait concrètement d'une démocratie des sens qui démontrait qu'il existe une autre réalité que celle que l'on croit avoir saisie. Et dans le film, il n'y avait pas, bien sûr, le sentiment du toucher, de l'odeur. De plus, dans le subconscient transparaît cette idée que l'on est victime d'une certaine agression. Mes installations et performances ont toujours plusieurs niveaux de lecture dont le musical constitue l'une des composantes. Pour cette performance, je n'avais pas rédigé de synopsis ; mais des amis écrivains ont senti le besoin d'écrire à ce propos et cela a représenté une forme de prolongement de mon projet. »

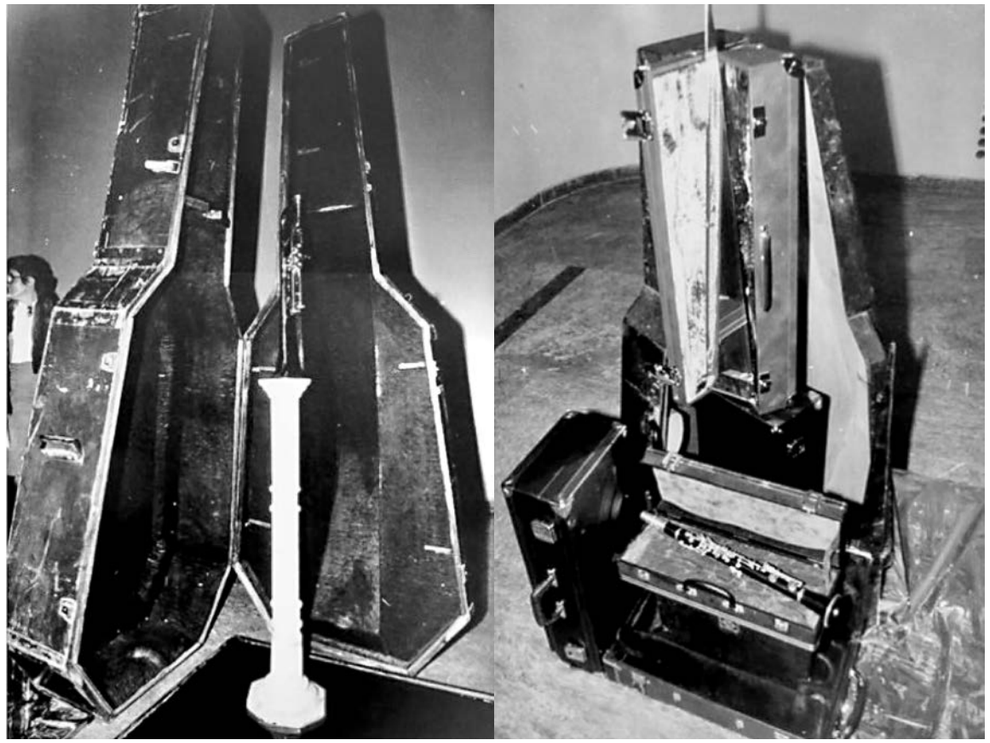
En 1991, poursuivant inlassablement sa quête d'une confrontation entre plusieurs modes d'expression artistique, Wanda Mihuleac conçoit la scénographie de *Laborinthe* avec un texte de Jean-Clarence Lambert, une musique enregistrée de Horia Surianu à partir d'une œuvre pour saxophone, la bande magnétique ayant été finalisée par Jacques Grison. À cette occasion, elle a réalisé des sculptures en laiton et des projections sur les murs de la Salle Byzantine de l'hôtel particulier de la Comtesse de Béhague. W. Mihuleac ne considérait pas cet événement comme un spectacle au sens traditionnel du terme, bien qu'elle ait élaboré une sorte de décor pour ce projet, sous la forme de projections. Il ne s'agissait pas d'images vidéo, mais plutôt ce qu'elle qualifierait d'une « projection à l'ancienne » car, en 1991, arrivée depuis peu de Roumanie, elle

Laborinthe, spectacle sur un texte de Jean Clarence Lambert, sculptures et musique de Horia Surianu, Palais Béhague, Paris, 1991

Objets en laiton et fragments de saxophone, exposition MAC 2000, Grand Palais, Paris, 1996

ne disposait pas des moyens techniques en question. Elle a donc dû procéder à une projection de diapositives en utilisant un petit appareil qu'elle tenait sur ses genoux ; la dimension des images était de plus de 2 mètres au carré. Les images reproduisaient, sur le côté latéral de la scène, le mot « laborinthe », écrit avec des morceaux de saxophone, en laiton. L'avantage de cet appareil, de fabrication soviétique, c'est qu'il était léger et pouvait donc bouger, ce qui donnait à Wanda la possibilité de déplacer les images afin de produire une impression de mouvement, même si cela n'était pas vraiment assimilable à de la vidéo. La musique intervenait parfois en contrepoint de la lecture du texte, dans une traduction en roumain.

« En 1991 eut aussi lieu un festival de musique française à la Maison de la Radio de Bucarest et l'on m'a demandé à cette occasion si je pourrais imaginer un contrepoint visuel. Toutefois, je ne souhaitais pas introduire quelque élément tape-à-l'œil, qui interviendrait au premier plan, car je tiens à cette démocratie des sens que j'évoquais précédemment. Le rôle attribué aux arts plastiques n'est pas toujours d'occuper la place principale. Et c'est ainsi qu'est né le projet « avantson » auquel participait Daniel Kientzy. Le titre reposait une fois encore sur un jeu de mot. Il s'agissait de proposer un événement qui se situe avant que les gens viennent écouter un concert consacré à la musique contemporaine. Cela se passait dans un très grand hall. J'avais choisi de réunir les housses, caisses et étuis des instruments destinés à être entendus lors du concert qui allait suivre, ces emballages étant comme travaillés en tant que



Avant son, installations avec plusieurs boîtes pour les instruments, sculptures, objets, 160 x 950 x 350 cm, dans le cadre du festival de la musique contemporaine française, Maison de la Radio, Bucarest, 1991

sculptures ; j'ai donc conçu une sorte de promenade parmi ces étuis placés sur la scène. Dans tout cela, il y avait l'idée de l'absence, de l'attente - voire du vide-, puisque le son, c'était ce qui allait se produire ultérieurement, au moment du concert. D'une certaine manière, les instruments étaient présents par l'intermédiaire des étuis, comme en creux. On entendait pourtant déjà leurs sonorités, dans la mesure où les musiciens les accordaient, mêlés aux bruits du public qui arrivait dans la salle. C'était comme un préambule à quelque chose en train de se faire. Dans un vaste étui de contrebasse, j'avais par ailleurs caché un modèle féminin vivant, vu de dos, et qui bougeait. Le titre « Avantson » insinuait également le fait qu'il s'avérait plus que nécessaire d'avancer une fois pour toutes dans la compréhension de la musique et des arts plastiques. Cette installation est restée pendant toute la durée du festival, c'est-à-dire une dizaine de jours (exception faite, bien sûr, du modèle vivant). »

Une autre réalisation, basée sur la photo et la vidéo, avait pour titre *La voix qui se voit*. Wanda Mihuleac l'a concrétisée dans le cadre de ses études à l'Université de Paris I, le sujet de sa thèse portant sur la déconstruction dans les plastiques, un de ses thèmes de prédilection. C'est à cette époque qu'elle a rencontré Jacques Derrida, avec qui elle a publié trois livres. Dans le troisième, *Or*, figure aussi un CD dans lequel sa voix est accompagnée par une musique en partie

Avant son, installations avec plusieurs boîtes pour les instruments, sculptures, objets, 160 x 950 x 350 cm, dans le cadre du festival de la musique contemporaine française, Maison de la Radio, Bucarest, 1991

électroacoustique de D. Kientzy. Elle lui a présenté cette vidéo, influencée par sa philosophie. Le film a été diffusé, en la présence du philosophe, dans la galerie Est-ouest, à New York.
À l'occasion du vernissage, Derrida a justement donné une conférence au cours de laquelle il s'est exprimé sur les relations entre image et texte, ainsi que sur l'art de la greffe et sur les tableaux et installations de W. Mihuleac associés à cette thématique. Dans le film, on ne voyait que la bouche de Sarah Lallemand, qui mimait une émission de sons. À la fin, dans sa bouche était caché un œil de verre. Une chanteuse d'opéra, Sélima, réagissait aux images en question en improvisant alors une mélopée très violente, ponctuée de cris, sur une unique phrase « la voix, la voix, la voix qui se voit », comme s'il s'agissait d'une post-synchronisation, un peu à la manière d'un écho.
« *Est* consiste en une installation vidéo de grande dimension (2 m. sur 10 m. environ), au sein de laquelle les gens pouvaient se déplacer, et qui a été réalisée à l'occasion d'une exposition au Musée d'art contemporain de Bucarest en 1996. Elle se présentait sous la forme d'un mur avec des miroirs concaves flexibles accrochés à une structure métallique de forme semi-circulaire. Au centre était érigée une colonne en fer comprenant trois postes de télévision à l'ancienne. J'avais créé un rouleau très abstrait à partir des trois couleurs des drapeaux français (bleu, blanc, rouge) et roumain (bleu, jaune, rouge). Le glissement entre les deux drapeaux s'opérait facilement puisque seule une couleur différait. Comme les images se reflétaient dans le miroir de façon assez déconstruite, on voyait le public qui devenait déformé, ainsi que le mot « est », qui se décomposait également. La bande-son avait été élaborée par D. Kientzy à partir, notamment, de la voix de Jacques Derrida qui lisait son texte *Est*, écrit précisément pour cette installation. »

EST, installation miroir concave, une colonne avec 3 moniteurs vidéo, la voix de J. Derrida lisant le texte *Est* dans l'ambiance des sons de saxophone joués par D. Kientzy

À cette occasion, Derrida a déclaré en particulier :
« Tout cela fait une œuvre impressionnante, à la fois par sa diversité, par la diversité de ses supports, de ses éléments, par sa durée, mais aussi par la multiplicité des médiums en quelque sorte ; tout à l'heure je disais, il y a le corps, la greffe, il y a différents arts, la musique. La musique est incorporée, non seulement dans l'œuvre que vous avez vue en bas, *La voix qui se voit*, mais même dans *Or*, il y a ma voix, et aussi l'intervention d'un musicien français – le saxophoniste Daniel Kientzy -, et donc la possibilité musicale, l'enregistrement ; en conséquence, la technique de reproduction musicale est incorporée dans le corps même de l'œuvre singulière.

Donc tout cela est à la fois très impressionnant par la richesse, la diversité des lieux, des milieux, des médiums, mais aussi par la cohérence, par l'insistance, par l'unité du projet, parce qu'à travers toute cette galerie d'œuvres à la fois si diverses et chaque fois singulières, il y a une pensée qui est continue, insistante, persévérante et conséquente avec elle-même, et c'est sa signature. »

En 1999, à l'invitation du Théâtre Poème de Bruxelles pour le festival international « À corps et à cri », dirigé par l'actrice et metteur en scène Monique Dorsel, W. Mihuleac présenta *R0UGE à pleine gorge* de la poétesse et romancière d'origine roumaine Maria Maïlat, pour laquelle elle a conçu à la fois la scénographie et les costumes. Il s'agissait d'un monologue avec voix (l'auteure lisait elle-même son texte) et saxophone. Philippe Di Betta qui en avait composé et joué la musique, une sorte de tango plutôt violent, témoigne :
« Suivant des thématiques poétiques et musicales suggérées par Maria, la musique (enregistrée par moi, avec essentiellement des percussions, un synthétiseur et des saxophones) s'est créée comme un album de «souvenirs(mots)-images(décor)-ambiance sonore», dans une conception et volonté délibérément «artisanale» (quasi improvisée, imprécise et avec un sentiment d'instantané) pour accentuer la force poétique et engagée du discours-décor. Wanda a voulu un passage du musicien, en direct, pour fusionner encore davantage la présence de la musique dans la création du spectacle. »

Intervenait aussi une performeuse qui « promenait » sur la scène les costumes de la plasticienne; ceux-ci comportaient des allusions à la période communiste, ce qui explique la présence de la faucille et du marteau en velours rouge qu'elle portait comme un porte-jarretelles ou un chapeau ; à proximité était placé un rideau sur lequel était inscrit le sigle Coca Cola ; il y avait donc une opposition entre deux pôles, le rouge du couple faucille/marteau et cette même couleur correspondant à la publicité pour cette célèbre boisson (à cette occasion, W. Mihuleac avait repris des éléments d'une installation qu'elle avait réalisée au Théâtre Marbeuf, et qui jouait aussi sur un phénomène de balance entre les pays de l'est et de l'ouest, comme entre la faucille et le marteau). En 2004, cet événement donna lieu à un livre accompagné d'un CD, aux éditions Transignum.
« À mon avis, une des réalisations les plus abouties a été par ailleurs *Vox clamantis in deserto* (2001). D'abord en raison du texte écrit par Marie-José Mondzain, qui s'est beaucoup exprimée sur le pouvoir des images. Ensuite, en tant que plasticienne, j'ai eu l'idée d'explorer le phénomène de l'image en miroir ; un des questionnements touchait à la notion de narcissisme ; ou plutôt de narcissité, jeu de mot qui associe narcisse et cécité. Dans la cave voûtée de la galerie Pierre-Marie Vitoux, dans le Marais, on avait placé un grand miroir et suspendu des cloches de 25 cm de haut environ. L'image d'une

Vox clamantis in deserto, installation de 12 cloches, photos des bouches ouvertes, miroir par terre, sel, musique de Jean Yves Bosseur, galerie P. M. Vitoux, Paris, 1998

bouche de femme agrandie qui crie, parle ou se révolte (d'où le titre), avait été dissimulée dans chaque cloche. Cette bouche ne pouvait donc pas être vue directement, mais seulement à travers son reflet dans le miroir, sorte de second degré de l'image. C'était tout un jeu sur les notions d'apparition et de disparition. Dans la mesure où il se déplaçait, le spectateur pouvait se voir dans le miroir parmi les bouches, se retrouvant donc plus ou moins malgré lui comme inclus dans le projet, participant à l'image. La problématique, c'est de chercher à savoir ce que l'on donne à voir aux autres. Mon idée, c'était que l'on ne perçoive pas les voix, et dans ce cas, c'est la musique de Jean-Yves Bosseur qui a créé une forme de résonance, amplifiant cet écho, car elle faisait entendre huit voix en relation avec les huit images de bouche disposées dans les cloches. »

***Vox clamantis in deserto*, installation de 12 cloches, photos des bouches ouvertes, miroir par terre, sel, musique de Jean Yves Bosseur, galerie P. M. Vitoux, Paris, 1998**

Jean-Yves Bosseur avait proposé deux séquences vocales enregistrées. L'une, présentée en diptyque, était basée sur un entrelacs polyphonique de quatre voix féminines réalisé sous la forme d'un *rerecording* (la chanteuse était Hélène Ruggeri). L'autre était de caractère beaucoup plus vertical et homophonique. Il s'agissait d'une suite d'accords assez complexes, entrecoupés de silences, pour un groupe de 8 voix mixtes (les interprètes étaient les solistes du Collegium vocal de Gand). Dans les deux cas, toute connotation sémantique était comme brouillée ou effacée, les éléments phonétiques étant énoncés en deçà de toute signification. Le son est bien sûr déterminant dans cette installation où l'on voit la voix qui se voit dans le miroir, tout en entendant la voix en vrai (ou en tout cas sous forme d'enregistrement). Ultérieurement, une nouvelle mise en espace de *Vox clamantis* a été conçue pour le musée d'art contemporain de Budapest.
En 2006, en collaboration avec Bruno Michelet, W. Mihuleac a réalisé un film vidéo, *Dans la peau de la peauésie*, dans lequel on pouvait entendre les voix de deux poètes, Jean Portante et Magda Cărneci, mixées avec une musique électroacoustique de Jean-Louis Dhermy. Ce film a ultérieurement donné lieu à une performance dansée en plein air dans le cadre de « La nuit blanche », le 6 octobre 2007, de 20h à 6h du matin, par des étudiants de l'École des Beaux-Arts, rue de la Roquette, à Paris. Wanda en avait conçu les costumes.
« En 2006, j'ai aussi réalisé *La géographie sonore* avec un texte d'Alain Jouffroy, une création musicale de Horia Surianu, qu'il a intitulée *La carte sonore*. On pouvait voir des projections de morceaux de cartes géographiques sur lesquelles j'ai écrit le texte de Jouffroy. Il le lisait lui-même et son intervention était parfaitement intégrée à la musique. »

En 2016, *Noli me tangere* suscite une nouvelle forme d'échanges entre plusieurs moyens d'expression. Dans son texte, Davide Napoli entrecroise quatre langues (français, latin, italien et roumain), tandis que Wanda Mihuleac conçoit un « design chorégraphique » incarné

par la présence d'Isabelle Maurel et la contribution musicale de la altiste Cornelia Petroiu, qui avait réalisé pour la circonstance un montage d'extraits d'œuvres de 15 compositeurs différents qu'elle a repris à son compte de manière tout à fait personnelle.
« *Noli me tangere* est né du croisement de plusieurs projets : celui de Wanda Mihuleac, dédiée aux beaux livres ; celui de Davide Napoli, à l'origine du texte; et celui d'Isabelle Maurel, chorégraphe toujours en quête de postures mystérieuses. Pour ce qui me concerne, j'ai commencé à concevoir mon travail immédiatement après avoir entendu les explications de Wanda. Par hasard, à ce moment-là je venais de réaliser deux projets dédiés à l'alto, mon aventure quotidienne. Douglas Da Silva, au nom de Composer's Voice Association, des États-Unis, m'avait proposé de présenter un concert de créations mondiales d'une minute, pour alto seul. Il ne tenait qu'à moi de choisir les morceaux à jouer, à la fermeture du *Call for scores* qui commença tout de suite après. J'ai nommé ce premier projet *Classigard*. L'année suivante, la même stratégie s'est reproduite mais, cette fois, les morceaux devaient durer moins de 10 minutes. J'ai intitulé ce deuxième projet *Puzzle garde* et il s'agissait de réaliser un concert de premières mondiales, toutes écrites à mon intention. Les deux concerts ont eu lieu à l'Athénée Roumain de Bucarest.
En tout, j'ai reçu 72 + 53 = 125 partitions pour alto seul, jamais jouées en public auparavant. C'était un excellent matériel musical. Une fois le choix effectué, j'ai commencé à les travailler sur l'instrument et, après, je me suis mise à les enregistrer au sein du studio de Nova Musica, à Montgé en Goële. Musicalement, il y avait vraiment de tout : pour tous les états d'âme, de tous les continents et de toutes les couleurs.
Pour *Noli me tangere*, il y en avait plus que nécessaire et j'ai donc dû faire un choix. Quand Wanda me demanda de chercher des morceaux pour ce projet, je me suis sentie déroutée. Cependant, par la suite, je me suis habituée à écouter les paroles mêlées au son de l'alto. Cette combinaison est vraiment magique et fait rêver. »

En 2016-17, W. Mihuleac entreprend un très ambitieux projet auquel ont contribué, comme son titre l'indique, plus d'une centaine d'artistes et d'écrivains, *101 livres-ardoises*.
Parmi les multiples apports, l'écriture musicale a tout naturellement trouvé sa place.

« Pour l'ouvrage *101 livres-ardoises* (2016-17) on a travaillé à partir d'un rouleau d'orgue de barbarie qui comportait déjà un certain nombre de perforations, ce qui fait que Jean-Yves Bosseur a écrit sur un support qui était imprégné d'une pièce musicale préexistante. Cela est devenu une sorte de réécriture, de palimpseste, de paraphrase, visuellement très stimulante. »

***Noli me tangere*, performance d'Isabelle Maurel, texte de Davide Napoli, musique interprétée par Cornelia Petroiu, Academia de Romania, Rome, 2016**

Livre-partition manuscrit par J. Y. Bosseur, 2016, Paris

Dans ce cas du livre-ardoise, l'idée était d'avoir une continuité, de jouer sur l'horizontalité de la partition qui se déployait, alors que, dans le cas de *Vox clamantis in deserto*, c'était l'axe vertical qui prédominait.
Pour le livre-ardoise qu'elle m'a proposé de concevoir, W. Mihuleac, m'avait procuré un rouleau de piano mécanique correspondant à quelques mesures des *Songes d'une nuit d'été* de Félix Mendelssohn. Par un heureux hasard, j'avais composé peu de temps auparavant deux pièces pour orgue de barbarie, *Au marché* et *En mémoire de Robardig* pour lesquelles j'avais confectionné moi-même les rouleaux. Mais dans ce cas, comme dans les marges des perforations liées au fragment d'origine et en tenant étroitement compte de leurs emplacements, j'ai inscrit ma propre partition *Songe nocturne…et rare*, pour saxophone contrebasse, qui appelle plusieurs sens de lecture. Les notations interviennent comme en deçà de l'espace de l'œuvre de référence, à la fois en ce qui concerne le registre (généralement polarisé dans l'extrême-grave) et les effets, avec le recours à divers bruits (clés, souffle…) exclus du répertoire musical traditionnel. J'ai d'ailleurs tenu observer une distance maximale avec la pièce de référence, n'en gardant que certains contours très généraux. Dans le titre, l'adjectif « rare » s'applique à l'instrument soliste pour lequel la partition a été conçue, le musicien prévu pour son interprétation étant Daniel Kientzy.

WANDA MIHULEAC OR THE DEMOCRACY OF THE SENSES

JEAN-YVES BOSSEUR

Wanda Mihuleac's approach can be described as synesthetic, and it is important to clarify the ins and outs of this notion:
Synaesthesia (from the Greek *syn*, with - union -, and *aesthesis*, sensation) is a neurological phenomenon involving two or more senses being associated. Synesthesia concerning interactions between shapes and colors is fairly common, whereas synesthesia concerning tastes and smells is rather rare. In 2004, the American Synesthesia Association counted 152 different forms. From a clinical point of view, while metaphors expressing a crossing of senses are sometimes qualified as "synesthetic", true synesthesia of neurological origin is involuntary and concerns one person out of 23, i.e. approximately 4% of the population. However, it is difficult to quantify precisely the number of true synesthetes in a given population, as this notion is subjective because it is based on personal perception. While some people may be unaware of their synesthesia, others may declare themselves synesthetes without really being so, or to a significantly lower degree than others, approaching a "normal" perception. Thus, it has been suggested that synesthesia affects only one person in 2,000, but this statistic appears to be relatively unreliable. The origin of synesthesia could be linked to a genetic factor, as synesthesia seems to be transmitted by heredity through certain chromosomes. It can therefore be acquired from birth (the person concerned will then be qualified as a "synesthete"); but it can also be the result of taking hallucinogenic drugs, such as peyote.

In Wanda Mihuleac's artistic quest, the question of the fusion of different fields of expression plays a fundamental role. However, it is worth taking stock of this aspect too:
The academic classification, which is too linear, static and schematic, divided the artistic disciplines into the arts of sight or the arts of space (architecture, sculpture, painting), the arts of hearing or the arts of time (music and language arts) and the arts of movement or the arts of synthesis (dance, theater, cinema). This classification is proving increasingly obsolete, as it is unable to take into account the profound changes that each mode of thought and expression has undergone in recent decades. More generally, it is now undeniable that several senses are concerned by each of the above-mentioned categories and that, consequently, any systematic attempt to classify them is becoming ineffective in practice.
The classification established by Étienne Souriau in his *Correspondance des arts* already escapes this linear aspect. He chose to present the various practices in a circular form with two levels. The first concerns the non-representative arts, the second the representative arts. He defines seven "slices" that correspond to the phenomena of line, volume, color, light, movement, articulated sound, and musical sound, each of which can be applied to the two levels mentioned. This scheme has the advantage of suggesting possibilities of passage, of transition from one zone to the other, even if one can, once again, contest the validity of this type of classification that simplifies the artistic act and establishes borders that will inevitably be overrun in practice. Souriau is well aware of this when he states:
"It is essential, for our purposes of course, to be as just aware of what divides the arts from each other as of what unites them, despite their differences. It is necessary to grasp exactly the nature of the break that separates them, of the partitions that isolate them and through which their correspondences are established. For musicians, it is par excellence the art of air, the art of which vibrating air is the true raw material. But air does not belong to the musician alone"[1].
"Art is all the arts", "art is what makes painting or poetry, architecture or dance all comparable" he writes. And if, to use an expression of aesthetician Charles Lalo, one can speak of "polyphony" in relation to a work of art, we still need to avoid remaining at the level of vague metaphors. This is precisely the pitfall that Mihuleac avoids in her multi-arts project.

In her visual work itself, she frequently mixes all sorts of materials, particularly those of natural origin. Confronting several artistic disciplines thus appears part of the logic of her aesthetic approach. This is a problem related to certain recent philosophical concerns. For philosopher and aesthetician Mikel Dufrenne: "The problem is to determine if there is something in common, not between practices or the products of these practices, but between essences, without it being necessary to locate these essences in some sky"[2].
The quest in question would then take as its target a pre-sensible state of consciousness, which could be virtually both musical and pictorial. However, for Dufrenne, we can only experience the sensible through the plurality of the senses and therefore only be able to sense this primordial dimension of the pre-sensible, not to explain it rationally or claim to actualize it consciously in a work of art.
The Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk* (total art), which Kandinsky took up in his own personal way, while strongly criticizing it at the same time, may work very well for an analysis of Wanda Mihuleac's works, but only under certain conditions. This term was already used by Romanian philosopher and art critic Andrei Plesu, who wrote about an exhibition of her works at the National Museum of Art of Romania in Bucharest in 1988. Indeed, if one can speak of total art in relation to some of her projects and, more generally, to her artistic commitment, one should nevertheless remain cautious about referring to such a notion, as Wanda Mihuleac does not aim at a strict parallelism between the different fields, nor does she seek to control their relationships in detail. Moreover, the space she aims at for such projects is by no means limited to that of galleries or museums, but is likely to apply to the street itself, the subject taking on a political dimension, as shown by the event *L'insurrection poétique*. It would be more appropriate to speak in this respect of heterotopia, as per the concept elaborated by philosopher Michel Foucault. The question then to conceive the arts as a whole in a great unity, to achieve an ambitious synthesis between text, music, dance and the visual arts. Wanda Mihuleac is keen that the latter does not dominate. This exchange could be reminiscent of Moussorgsky's *Pictures at an Exhibition* (1874), in which the composer evokes the memory of the work of one of his recently deceased painter friends, Victor Hartmann. This work was to give rise to several extensions in the twentieth century. From 1909 onwards, Kandinsky began to conceive the project of a synthetic performance based on *Pictures at an Exhibition*; however he immediately distanced himself from any strictly analogical intention:

1 Souriau, Étienne, Correspondance des arts, Flammarion, Paris,1969, p. 227.
2 Dufrenne, Mikel, L'œil et l'oreille, L'Hexagone, Montréal, 1987, p. 176.

"If the music reflects anything, it is surely not the painted tableaus, but Mussorgsky's experiences, which far exceed the content of the painted thing[3]."

It would also seem that, for the creation of this show in Dessau in 1928, Kandinsky contributed to the invention of a color organ. In order to match the costumes of the two dancers, whose geometrism is reminiscent of Oskar Schlemmer's triadic ballet, he designed an abstract set, where the color of the lighting intervened independently "as a deep painting".
Almost half a century after Kandinsky and exactly a century after Mussorgsky, K.P. Brehmer took up the idea of *Pictures at an Exhibition*, using technology, in this case the sonograph, to translate musical motifs into a succession of graphics that he developed to correspond to a set of ten "pictures". Mussorgsky's "sound paintings" were in fact based on a simple five-note chord and each of the paintings was assigned a specific melodic motif. At an exhibition in New York in 1975, cassette recorders placed on pedestals made it possible to make this walk from painting to painting a musical reality. At the same time, K.P. Brehmer created a cycle of etchings from the sonograms, which were then reworked into music, this time by composer Phil Corner.

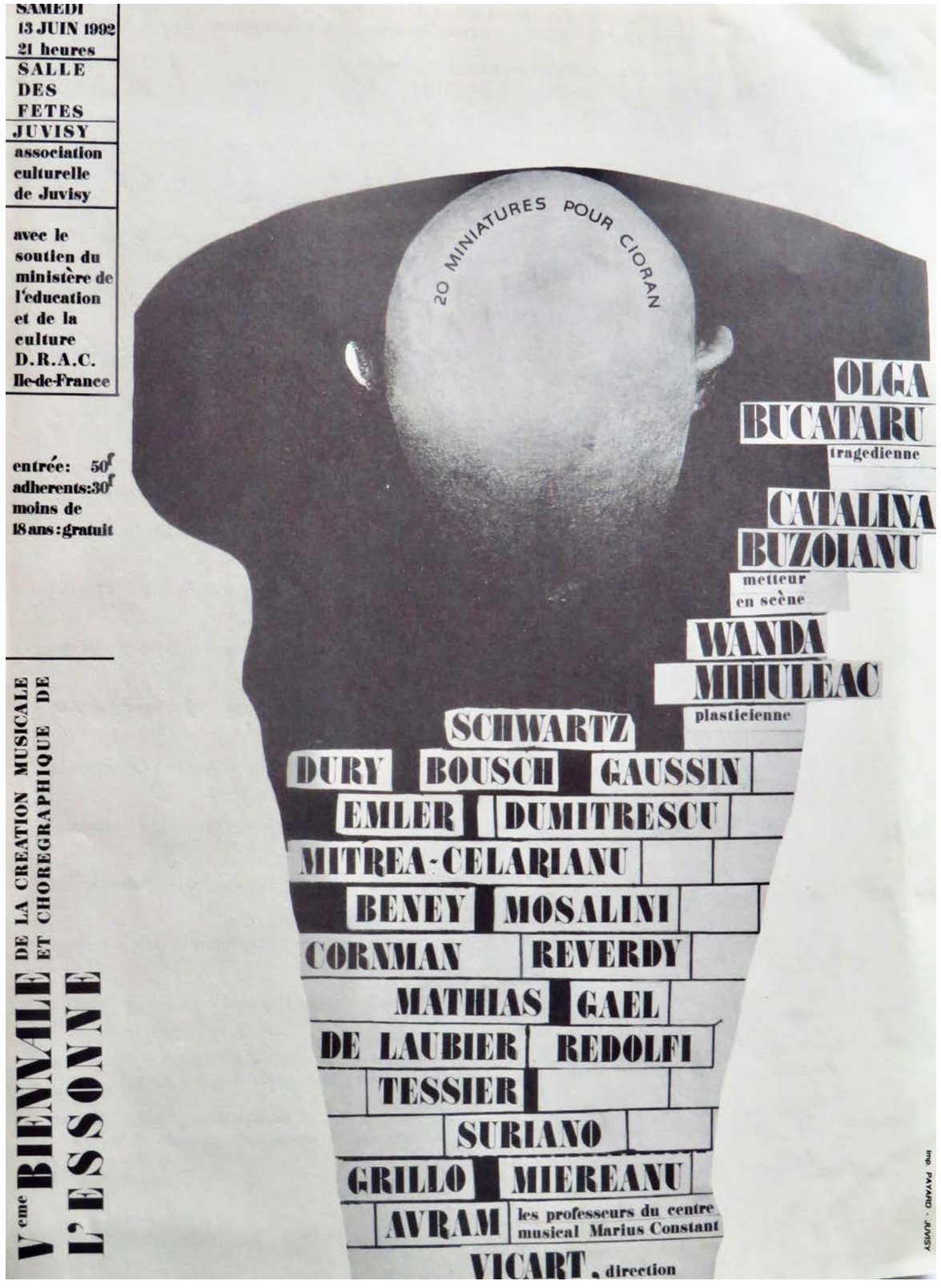
While, at the start of each project, often at the crossroads of performance and installation, Wanda Mihuleac is keen to define the ins and outs fairly precisely, she will subsequently leave it up to her partners, be they musicians, dancers or writers, to develop their respective practices, without claiming to influence their choices in an imperative manner. Hence the importance, for her, of forming a group of individuals with whom she feels confident, and likely to generate a climate of cooperation and complicity.

Wanda Mihuleac's interest in music comes naturally from her family background in Bucharest: her mother played the piano, her grandfather the violin, and from time to time, quartets and small chamber music ensembles would perform at family gatherings. Wanda, on the other hand, felt she had little talent for music and soon turned to drawing and the visual arts.
She did not try to create a direct relationship between these two arts, as Paul Klee did. However, she quickly senses forms of resonance between these means of expression, in particular through all the opportunities for expansion in the artistic principles implemented. In Bucharest already, she had tried to create, in her own way, works of total art by confronting visual arts, sculpture, music, dance and text. She began by working with Octavian Nemescu:
"Like him, I was in an ecologist period with very strong concerns about nature, and we did performances together with Octavian contributing electro-acoustic means using sounds of the environment. I also worked with Horia Surianu, and Aurel Stroe, whom I met in Darmstadt. With Aurel, I conceived an installation, *Le foyer*, whose theme revolved around the rural city. Later, I collaborated a lot with saxophonist Daniel Kientzy. When I moved to France, we developed installations with pieces of brass saxophone, which led me to create large sculptures, in Arc-et-Senans, in 1991, for example, which he musicalized in some way." [4].

Wanda Mihuleac nevertheless maintains a certain independence in her relationships with other artistic disciplines.

3 Leaflet from Hochschule der Künste, Berlin, Nov.-Dec. 1983, No. 8123

4 Interviewed on 28 January 2020.



"I have great respect for the specifics. I would rather be in favor of a visual alternative to a sound project. I think that would be the best way to carry out multimedia projects. Another major event was *Pur-sax* (1991-92), an installation in the Théatre du Hasard in Blois, with Daniel Kientzy and Serge de Laubier. There was a lot of work on lighting. From his spot in front of the works, each of which was more than 6 meters high, lighting designer Gérard Karlikow controlled the spotlights by computer, and one could see the light reflections on the pieces of brass which thus began to glow. Daniel Kientzy chose the music that was played (Miereanu, Brizzi, Surianu and others).

"My most exciting adventure with music was *Mur murmure,* a multi-sensorial installation-performance, representative of my conception of total art, with a dancer, that I imagined for the Vitoux gallery in Paris in 1991. I wanted to use this device to highlight the feeling of the fear; hence the choice of blindfolding people. Everyone lived in expectation of a situation that could turn out to be apocalyptic, as this was just before the Gulf War was declared. So I wanted to play on this general atmosphere where, in fact, the danger was observed from afar. The spectre of war was in the air, even if it was not tangibly on everyone's minds. In this participative performance, the dancer was naked, sitting on a plinth, like a Greek sculpture. As a visual artist, I took up the classical postures of Greco-Roman art. The dancer remained there, like a living sculpture. People entered the gallery. In terms of visual arts, there were paintings of nudes on the gallery walls, but they could not be seen because of the blindfolds. The dancer, who was not thin but full-figured, came down from her plinth, still naked; she then asked visitors to blindfold themselves, the blindfold referring to the violence of executions of those condemned to death in totalitarian regimes. She danced to extremely loud music played on saxophones by Daniel Kientzy and Philippe Di Betta, which consisted of a collage of different sequences, with added improvisations. This music was a real catalyst for the overall perception of the action. You could feel the vibrations of the dancer's movements, but you couldn't visualize them because of the blindfold. So it was the music that directed the message we were trying to get across. The dancer touched people on the ear not with her hand, but with the soles of her feet. Everything was filmed on video by Georges Mazilu. At the end, she asked people to remove their black blindfolds. The gallery had a staircase that led to a cellar. The dancer descended it, which was an allusion to Marcel Duchamp's *Nude Descending the Stairs* (this performance was full of cultural references). The instrumentalists also descended, which contributed to a spatialization of the music. It is also important to point out that the visitors-spectators were made to move.

About a week later, the film was shown to the same audience that had participated in the performance. And people felt it didn't correspond to what they had seen, they said they had felt something else. My idea was to put this performance in relation to the political events taking place at the time, which were giving rise to real disinformation, a real media and intellectual scam. My hidden idea, which is also ties in with that of the "homo spectator", so well developed by Marie-José Mondzain, was ultimately to imply that the visual truth filmed was never more than very partial. The whole question revolved around the relationship between seeing, feeling and sensing. One of my convictions is to achieve a kind of democracy of the senses. The performance is total art. In this performance, there were aspects related to sound and movement, but also to tactile and olfactory qualities. Indeed, as she was naked and performing very violent movements, the dancer was sweating. The smell of physical effort was therefore also strongly perceived, and I think this introduction of smell into a performance is a very important point that should be emphasised; all this concretely participated in a democracy of the senses that demonstrated there is another reality than the one we think we have grasped. And in the film, there was, of course, no sense of touch, of smell. Moreover, in the subconscious, there is this idea that one is a victim of a certain aggression. My installations and performances always have several levels of reading, of which the music is one of the components. For this performance, I had not written a synopsis; but some writer friends felt the need to write about it and this was a form of extension of my project."

In 1991, continuing her tireless quest for a confrontation between several modes of artistic expression, Wanda Mihuleac conceived the scenography of *Laborinthe* with a text by Jean-Clarence Lambert, and recorded music by Horia Surianu from a work for saxophone, the magnetic tape having been finalized by Jacques Grison. On this occasion, she created brass sculptures and projections on the walls of the Byzantine Room of Countess de Béhague's private mansion in Paris. Wanda Mihuleac did not consider this event to be a performance in the traditional sense of the word, although she did create a sort of set for this project in the form of projections. These were not video images, but rather what she would call "old-fashioned projection" because in 1991, having just arrived from Romania, she did not have the technical means to create such images. She therefore had to make a slide projection using a small device that she held on her lap; the images was more than two meters square. The images reproduced, on the side of the stage, the word "*laborinthe*", written with pieces of saxophone, in brass. The advantage of this Soviet-made device was that it was light and could therefore be moved, which enabled Wanda to move the images to produce an impression of movement, even if it was not really video. Music was sometimes used as a counterpoint to the reading of the text, in a Romanian translation. "In 1991 there was also a festival of French music at the Bucharest Radio House and I was asked if I could imagine a visual counterpoint. However, I did not want to introduce any flashy elements that would come to the forefront, because I am keen on this democracy of the senses that I mentioned earlier. The role attributed to the visual arts is not always to take centre stage. And this is how the *Avantson* project was born, in which Daniel Kientzy participated. The title was once again based on a play on words. The idea was to offer an event that took place before people come to hear a contemporary music concert. It took place in a very large hall. I chose to bring together the covers and cases of the instruments to be heard during the concert that was going to follow, these packages were to act as sculptures; I therefore conceived a sort of walk-through among these cases placed on the stage. In all of this, there was the idea of absence, of waiting - even of emptiness - as the sound was what was going to happen later, with the concert. In a way, the instruments were present via the cases, as if in a hollow. But we could already hear their sounds, as the musicians were tuning them, mixed with the sounds of the audience arriving in the hall. It was like a preamble to something in the making. In a large double bass case, I had hidden a live female model, seen from behind, who was moving. The title *Avantson* also implied that it was more than necessary to advance once and for all in the understanding of music and visual arts. This installation remained for the duration of the festival, i.e. for ten days (except, of course, for the live model)."

Another realization, based on photo and video supports, was entitled *La voix qui se voit* (The voice that is seen). Wanda Mihuleac did as part of her studies at University of Paris I, the subject of her thesis being deconstruction in the visual arts, one of her favorite themes. Around this time, she met Jacques Derrida, with whom she published three books. The third of these books, *Or,* also includes a CD in which her voice is accompanied by partly

electroacoustic music by Daniel Kientzy. She presented him with this video, influenced by his philosophy. The film was shown in the presence of the philosopher in the East West Gallery in New York.

At the opening of this show, Derrida gave a talk on the relationship between image and text, as well as the art of grafting and on Wanda Mihuleac's paintings and installations associated with this theme. In the film, we only saw Sarah Lallemand's mouth, which mimicked the release of a sound. At the end, a glass eye was hidden in her mouth. An opera singer, Selima, reacted to the images in question by improvising a very violent melody, punctuated by cries, on a single phrase "the voice, the voice, the voice that can be seen", as if it were a post-synchronization, a bit like an echo.
"I created *Est* (is), which consists of a large-scale video installation (about 2 m. by 10 m.) in which people could move around, for an exhibition at the Museum of Contemporary Art in Bucharest in 1996. It took the form of a wall with flexible concave mirrors attached to a semi-circular metal structure. In the center there was an iron column with three old-fashioned television sets. I created a very abstract scroll from the three colors of the French (red, white, and blue) and Romanian (red, blue and yellow) flags. The shift between the two flags was easy because only one color differed. As the images were reflected in the mirror in a rather deconstructed way, one could see the audience becoming deformed, as well as the word "is", which was also decomposed. The soundtrack was created by Daniel Kientzy from, notably, the voice of Jacques Derrida who read his text *Est*, written specifically for this installation."

Pur Sax, installation-vidéo, sculptures en laiton, musique interprétée par Daniel Kientzy, Fondation Ledoux, Arc-et-Senans, 1991

On this occasion, Derrida stated in particular: "All this makes an impressive body of work, both by its diversity, by the diversity of its media and its elements, and by its duration, but also by the multiplicity of the media in some way, as I said earlier, there is the body, the grafting, there are different arts, music, music is incorporated, not only in the work you saw below, *La voix qui se voit*, but even in *Or*, there is my voice, but also the intervention of a French musician - saxophonist Daniel Kientzy - and therefore the musical possibility, the musical recording, therefore the technique of musical reproduction is incorporated into the very body of the singular work. All of this is very impressive in terms of the richness, the diversity of places, environments and media, but also in terms of the coherence, the insistence, the unity of the project, because throughout this gallery of works that are both so diverse and each time so singular, there is a thought that is continuous, insistent, persevering and consistent with itself, and this is her signature."

In 1999, at the invitation of the *Théâtre Poème* in Brussels for the international festival "À corps et à cri", directed by actor and director Monique Dorsel, Wanda Mihuleac presented *ROUGE* à *pleine gorge* by Romanian poet and novelist Maria Maïlat, for which she designed both the set design and the costumes. It was a monologue with voice (the author herself read her text) and saxophone. As Philippe Di Betta, who composed and played the music, a kind of rather violent tango, says:
"Based on poetic and musical themes suggested by Maria, I created the music (which I recorded, with percussion, synthesizer and saxophones mainly) as an album of "memories(words)-images(scenery)-sound atmosphere", with a deliberately "artisanal" conception and intention (pretty much improvised, imprecise and with a feeling of immediacy) to heighten the poetic and committed force of the speech-set. Wanda wanted the musician to play live, to further merge the presence of music in the creation of the show."

There was also a performer wearing Wanda Mihuleac's costumes who "walked" on the stage; these included allusions to the communist period, such as the red velvet sickle and hammer she wore like a garter belt or a hat; nearby was a curtain on which the Coca Cola logo was written; there was thus an opposition between two poles, the red of the sickle/hammer couple and this same color corresponding to the ad for this famous drink (on this occasion, Wanda Mihuleac had taken elements of an installation she had made at the Théâtre Marbeuf, and which also played on a phenomenon of balance between the countries of the East and the West, as between the sickle and the hammer). In 2004, this event resulted in a book accompanied by a CD, published by Transignum.
"In my opinion, one of the most successful productions was *Vox clamantis in deserto* (2001). Firstly, because of the text written by Marie-José Mondzain, who has spoken a lot about the power of images. Then, as a visual artist, I had the idea of exploring the phenomenon of the mirror image; one of the questions touched on the notion of narcissism; or rather narcissity, a play on words that associates narcissus and cecity. We set up a large mirror and hung bells about 25 cm high in the vaulted cellar of the Pierre-Marie Vitoux gallery, in the Marais in Paris. The image of an enlarged woman's mouth, shouting, speaking or revolting (hence the title), was hidden in each bell. This mouth could not be seen directly, but only through its reflection in the mirror, a sort of second degree of the image.

It was a whole game about the notions of appearance and disappearance. Insofar as the spectator moved, he could see himself in the mirror among the mouths, thus finding himself more or less, in spite of himself, included in the project, participating in the image. The problem is to find out what we are showing to others. My idea was that the voices should not be perceived, and in this case, it was Jean-Yves Bosseur's music that created a form of resonance, amplifying this echo, because it made eight voices heard in relation to the eight images of mouths placed in the bells.

Jean-Yves Bosseur had proposed two recorded vocal sequences. One, presented as a diptych, was based on a polyphonic interweaving of four female voices in the form of a rerecording (the singer was Hélène Ruggeri). The other was much more vertical and homophonic in character. It was a sequence of complex chords, interspersed with silences, for a group of eight mixed voices (the performers were the soloists of the Collegium vocal de Gand). In both cases, all semantic connotations were blurred or erased, the phonetic elements being uttered without any meaning. Sound is of course a determining factor in this installation where one sees the voice that can be seen in the mirror, while hearing the voice in real life (or at least in the form of a recording). A new installation of *Vox clamantis* was subsequently created for the Museum of Contemporary Art in Budapest."

In 2006, in collaboration with Bruno Michelet, Wanda Mihuleac made a video film, *Dans la peau de la peauésie*, in which the voices of two poets, Jean Portante and Magda Cărneci, could be heard mixed with electroacoustic music by Jean-Louis Dhermy. This film later gave rise to an open-air dance performance as part of "*La nuit blanche*", on October 6, 2007, from 8pm to 6am, by students of the École des Beaux-Arts, rue de la Roquette, in Paris. Wanda designed the costumes.

"In 2006, I also made *La géographie sonore* with a text by Alain Jouffroy, and a musical creation by Horia Surianu, which he entitled *La carte sonore*. You could see projections of pieces of geographical maps on which I wrote Alain's text. He read it himself and his intervention was perfectly integrated with the music."

In 2016, *Noli me tangere* triggered a new form of exchange between several means of expression. In his text, Davide Napoli intertwines four languages (French, Latin, Italian and Romanian), while Wanda Mihuleac conceived a "choreographic design" embodied by the presence of Isabelle Maurel and the musical contribution of viola player Cornelia Petroiu, who had created a montage of excerpts from the works of 15 different composers for the occasion and that she interpreted in her own way.
"*Noli me tangere* emerged from the intersection of several projects: that of Wanda Mihuleac, dedicated to beautiful books; that of Davide Napoli, who wrote the text; and that of Isabelle Maurel, a choreographer who is always looking for mysterious postures. As far as I am concerned, I started to imagine my work immediately after hearing Wanda's explanations. By chance, I had at the time just completed two projects dedicated to the viola, my daily adventure. Douglas Da Silva, on behalf of the US Composer's Voice association, had proposed that I present a one-minute world premiere concert for solo viola. It was up to me to choose the pieces to be played, at the close of the call for scores which began immediately afterwards. I named this first project *Classigard*. The following year, the same strategy was repeated, but this time the pieces had to be less than 10 minutes long. I called this second project *Puzzle garde* and it was a concert of world premieres, all written for me. The two concerts took place at the Romanian Athenaeum in Bucharest.
In all, I received 72 + 53 = 125 scores for solo viola, never played in public before. It was excellent musical material. Once I made my choice, I started to work on them on the instrument and, afterwards I began to record them in the Nova Musica studio in Montgé en Goële, near Paris. Musically, there was really everything: for all moods, from all continents and of all colors.
There was more than enough for *Noli me tangere*, so I had to make a choice. When Wanda asked me to look for pieces for this project, I was a little confused. However, later on I got used to listening to the lyrics mixed with the sound of the viola. The combination is truly magical and dreamy."
In 2016-17, Wanda Mihuleac undertook a very ambitious project to which, as the title suggests, more than a hundred artists and writers contributed, namely *101 livres-ardoises* (slate-books).
Among the many contributions, musical writing naturally found its place.
"For *101 livres-ardoises* (2016-17) we worked from a barrel organ roll that already had a certain number of perforations, so Jean-Yves Bosseur wrote on a medium that was impregnated with a pre-existing piece of music. This became a kind of rewriting, a palimpsest, a paraphrase, visually very stimulating.

For the *livre-ardoise*, the idea was to have continuity, to play on the horizontality of the score as it unfolded, whereas in the case of *Vox clamantis in deserto*, it was the vertical axis that predominated."
For the *livre-ardoise* that she asked me to create, Wanda Mihuleac had procured a player piano roll corresponding to a few measures of Felix Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*. By a happy coincidence, I had shortly before composed two pieces for barrel organ, *Au marché* and *En mémoire de Robardig*, for which I had made the rolls myself. But in this case, in the margins of the perforations linked to the original fragment, and taking closely into account their locations, I inscribed my own score *Songe nocturne...et rare*, for contrabass saxophone, which calls for several directions of reading. The notations intervene as if within the space of the reference work, both in terms of register (generally polarized in the extreme bass) and effects, with the use of various noises (keys, breath, etc.) excluded from the traditional musical repertoire. I also wanted to observe a maximum distance with the reference piece, keeping only certain very general outlines. In the title, the adjective "rare" applies to the solo instrument for which the score was conceived, and it was written for Daniel Kientzy to perform.