

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2004

13 SEPTEMBRE – 19 DÉCEMBRE 2004

33^e ÉDITION

DOSSIER DE PRESSE MUSIQUE

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :

01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero
Assistante : Audrey Rosales
Tél. : 01 53 45 17 13 – Fax : 01 53 45 17 01
e-mail : r.fort@festival-automne.com ; m.mantero@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Programme Musique

Calendrier / Sommaire

- Coordonnées et contacts des partenaires** p. 4
- Mark André / Georges Delnon** p. 5
...22, 13...
Opéra National de Paris / Bastille / Amphithéâtre
Du mardi 28 septembre au vendredi 1^{er} octobre
- Heiner Goebbels** p. 14
Paysage avec parents éloignés / Eraritjaritjaka
- Heiner Goebbels** p. 16
Paysage avec parents éloignés
Théâtre Nanterre-Amandiers
Du samedi 9 au mardi 12 octobre
- Morton Feldman** p. 24
Trois concerts
- Morton Feldman** p. 28
String quartet II
Musée d'Orsay
Vendredi 17 octobre
- Jörg Widmann** *Fieberphantasie* p. 35
Gérard Pesson *Nebenstück*, filtrage de la *Ballade op.10 n°4* de Brahms
Wolfgang Rihm *Vier Studien zu einem Klarinettenquintett*
Opéra National de Paris / Bastille / Amphithéâtre
Mercredi 20 octobre
- Brian Ferneyhough / Frédéric Fisbach** p. 41
Shadowtime
Théâtre Nanterre-Amandiers
Mardi 26 et mercredi 27 octobre
- Xavier Dayer** p. 52
To the sea / Sonnet XXII / J'étais l'heure qui doit me rendre pur / Sonnet VIII
Opéra National de Paris / Bastille / Amphithéâtre
Vendredi 12 novembre
- Morton Feldman** p. 31
Oeuvres pour piano
Musée d'Orsay / Auditorium
Mercredi 17 et dimanche 21 novembre
- DJ Spooky** p. 57
Rebirth of a Nation
Théâtre du Châtelet
Jeudi 25 novembre
- Jean Barraqué** p. 63
...Au delà du hasard
Le Temps restitué
Théâtre du Châtelet
Samedi 27 novembre
- Heiner Goebbels / Elias Canetti** p. 21
Eraritjaritjaka
Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
Du mardi 7 au dimanche 19 décembre

Olga Neuwirth / Dominique Gonzalez-Foerster <i>...Ce qui arrive...</i> Cité de la Musique Mardi 14 décembre	p. 73
Programme Théâtre, Danse, Musique, Arts plastiques, Cinéma	p. 76
Mécènes du Festival d'Automne à Paris	p. 79

Coordonnées et contacts des partenaires

Service de presse Festival d'Automne à Paris :

Rémi Fort, Margherita Mantero

Assistante : Audrey Rosales

Tél. : 01 53 45 17 13 / Fax : 01 53 45 17 01

e-mail : r.fort@festival-automne.com

m.mantero@festival-automne.com

Lieux	Adresses	Contacts presse
Musée d'Orsay Auditorium	1 rue de Bellechasse 75007 Paris	Agence Viva Concertino Martine Bueno 01 47 63 54 82
Opéra National de Paris Bastille/ Amphithéâtre	Place de la Bastille 75012 Paris	Pierrette Chastel 01 40 01 16 79
Théâtre du Châtelet	1 Place du Châtelet 75001 Paris	François Boudot 01 40 28 28 00
Théâtre Nanterre-Amandiers	7, avenue Pablo Picasso 92000 Nanterre	Béatrice Barou 01 46 14 70 01
Cité de la musique	221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris	Philippe Provensal 01 44 84 45 63
Odéon Théâtre de l'Europe Aux Ateliers Berthier	8 boulevard Berthier 75017 Paris	Lydie Giuge – Debièvre 01 48 85 40 57



33^e édition

MARK ANDRÉ

...22, 13...

Musiktheater-Passion en trois parties

Pour quatre groupes instrumentaux, sept chanteuses et live-electronics

Création en France

Conception et musique (1999-2004), **Mark André**

Mise en scène et scénographie, **Georges Delnon**

Dramaturgie, **Jürg Stenzl**

Lumière, **Patrick Fuchs**

Costumes, **Marie-Thérèse Jossen**

avec Jasmin Etezadzadeh (soprano et actrice), Katja Bördner (soprano), Christina Röckelein,

Stephanie Renda, Alexandra Gießler,

Vanessa Barkowski, Sibylle Kamphues (altos)

Yve Poprawski, Yoko Tani, Katherina Vasiliadis, Peter Knieser, Alvin Mosioma,

Felix Pielmeier (acteurs)

Orchestre du Staatstheater Mainz

Direction, **Peter Hirsch**

Réalisation live-electronics et régie du son, **Mark André, André Richard**, avec **Joachim Haas** et

Reinhold Braig/Experimentalstudio de la Fondation Heinrich Strobel, SWR/Freiburg

Opéra National de Paris Bastille / Amphithéâtre

Du mardi 28 septembre au vendredi 1^{er} octobre 20h

Introduction à ...22,13...

au Studio/Bastille de 19h à 19h30

Durée : 85'

Coproduction Biennale de théâtre musical contemporain /Munich, Staatstheater/Mayence, en

collaboration avec Experimentalstudio de la Fondation Heinrich Strobel, SWR/Freiburg

Représentations à Paris : coproduction Opéra National de Paris, Festival d'Automne à Paris

...22,13..., ou 13^e verset du chapitre 22 de l'Apocalypse de Jean, le dernier livre de la Bible, d'une beauté abrupte, sauvage, aux impénétrables symboles. Il dit : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin ». Cet alliage d'inconciliables, cette identité paradoxale de Dieu, est la source première de l'« opéra » de Mark André. A l'affût de nos fantômes, il nous propose une ouverture à la méditation, l'épelle, la creuse et l'allège en inscrivant en elle-même son propre déchiffrement : choc métaphysique à partir du choc musical.

Pour incarner cette réflexion et penser la perception, l'œuvre s'appuie sur trois socles : le film d'Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau* (autre référence à l'Apocalypse), où le chevalier perd sa partie d'échecs contre la Mort ; la joute entre Kasparov et l'ordinateur IBM Deep Blue qui le défait (ce combat pour l'humanité, véritable Passion, se modèle sur le timing des parties, structure temporelle de la pièce) ; enfin, le « train fantôme », un chemin de croix qui conduisit 900 déportés de Toulouse à Dachau en 1944.

Disposée autour des spectateurs, la musique pense cet infini menaçant : gorgée de masses sombres lacérées de fortissimos, contrepoincée de textes bibliques chuchotés par 7 chanteuses – le tout différencié et approfondi par la transparence de l'électronique –, elle est dramatisée encore par la mise en scène : peuplée, ou très peu, d'espèces humaines, son échiquier mobile cache l'invisible et ne montre que lui.

Jean-Noël von der Weid
(in brochure Festival d'Automne 2004)

Chemins vers ...22, 13... de Mark André

Extraits, par Jürg Stenzl 2004

...22,13... de Mark André, théâtre musical en trois parties au titre hautement énigmatique, emprunte des pistes esquissées par Nono et Lachenmann pour les poursuivre à sa propre manière. Là non plus, il n'y a pas d'histoire qui se déroule sur scène – quand bien même l'ouvrage repose sur de nombreuses « histoires » qui déterminent la musique de manière fondamentale. La partition de Mark André, riche de nombreuses perspectives extrêmement différenciées, est jouée par quatre petits ensembles instrumentaux disposés autour du public. Et si la musique fait entendre l'essence de ces histoires – extrêmement dramatiques au demeurant – elle ne dévoile rien de leur couvert anecdotique. Ce n'est pas un *dramma per musica* mais bien un drame *dans et au travers* de la musique, un drame à expérimenter dans l'écoute. Les textes, pourtant courts, n'apparaissent souvent qu'au travers de phonèmes isolés, dits et chantés par les six chanteuses, ou alors ils nous parviennent – chuchotements – par le biais des haut-parleurs. Les voix se mêlent intimement aux sons instrumentaux, les chanteuses n'incarnent pas de « personnages ». Cependant, en plus de ces quatre ensembles sonores et de la réalisation *live-electronics*, le compositeur a voulu une scène, un cinquième ensemble : la partie visuelle. Ce qu'elle est et ce qu'elle montre est l'affaire exclusive du metteur en scène. Comme chez Nono ou Lachenmann, la partition ne comporte aucune indication scénique. Mais cette dimension visuelle va elle aussi exprimer l'essence des diverses histoires parallèles en présence, et non un quelconque déroulement à suivre. La part visible de la polyphonie des divers groupes instrumentaux est, tout comme les voix chantées, mise en espace.

Les récits qui traversent ...22, 13... sont à l'évidence difficiles à raconter scéniquement: il s'agit de deux parties d'échecs aux données bien précises. « Architectures de la crise », selon les termes de Mark André, ces deux « fins de partie » se déroulèrent à New York, en 1997, et opposaient le superordinateur « Deep Blue » d'IBM au champion d'échecs Garry Kasparov. ...22,13... est pourtant aussi éloigné d'un « match d'échecs lyrique », qui théâtraliserait le jeu, que ne l'est *Le Joueur d'échec* (1941), nouvelle de Stefan Zweig. Cette dernière explore les expériences existentielles d'une fuite en exil. Elle n'est en aucun cas la transposition littéraire, sous forme de nouvelle, d'une partie d'échecs.

Le déroulement chronologique de la sixième (et dernière) partie entre Kasparov et « Deep Blue » sert de trame à la *première partie* de l'ouvrage de Mark André. Chacun des coups est même indiqué dans la partition. Kasparov abandonna au 19^e mais, en fait, la partie était déjà perdue dès le 9^e. La musique, née comme de l'obscurité, s'était entre-temps insidieusement déployée au fur et à mesure de l'entrée, à peine perceptible, des voix réelles ne chantant que la voyelle A, puis O. La voici qui change à ce moment précis, glissant vers une autre histoire, celle qui donne à l'ouvrage son titre. Chapitre 22 de l'Apocalypse de Jean, verset 13. La voix de l'Ange rend compte de ce qui sera lorsque la terre aura disparu et que le Seigneur, de son trône, aura fait « un ciel nouveau et une terre nouvelle ». Lui qui dit :

Ego Alpha et Omega, Je suis l'Alpha et l'Omega,
Primus et Novissimus, Le premier et le dernier,
Principium et Finis. Le commencement et la fin.

De là viennent les titres des trois parties de l'ouvrage : « ...das O... » (le O), « ...der Letzte... » (le dernier), et « ...das Ende... » (la fin) soit, à chaque fois, le second terme de ces trois binômes. L'Apocalypse était déjà présente au début, cachée, lorsque les voix citaient le commencement du chapitre 8, en suédois : « Quand l'agneau ouvrit le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure », texte suivi de l'apparition des sept anges auxquels on donna « sept trompettes » avant que ne commence le Jugement dernier.

La langue suédoise nous amène à une autre histoire, reliée à l'Apocalypse autant qu'à la « fin de partie » d'échecs : au film d'Ingmar Bergman *Le Septième Sceau* (1957). Le chevalier Antonius Block s'en revient des croisades et trouve son pays en proie à une épidémie de peste. La mort lui accorde un sursis, le temps d'une partie d'échecs. Il va perdre, lui aussi, au moment d'atteindre son château.

La deuxième partie suit, dans son développement, la deuxième partie du match entre Kasparov et « Deep Blue », et cela jusqu'au 45^e coup. Au moment où le passage atteint au paroxysme de la densité et de la violence, l'Apocalypse refait surface. Des fragments de textes (chapitre 8) évoquent six des sept anges annonciateurs de la fin des temps. Le compositeur conçoit l'expérience traversée par Kasparov comme une *Passion*. « Le premier et le dernier », « le commencement et la fin » sont une allusion directe à la Passion du Christ. Tandis que Jean entendait « l'Alpha et l'Omega » comme l'expression de la voix de Dieu.

Dans la première moitié de la troisième partie, l'échelle du temps est à nouveau déterminée par la même partie d'échecs, jusqu'à l'abandon de Kasparov. La musique s'y associe étroitement au travers de la vision du septième ange auquel se joignent alors les six autres voix de femmes, chantant, ainsi que le son de sept cuivres. Ici, à la fin du jeu, au moment de la débâcle du génial champion d'échecs, survient le *grand changement* induit par le verset 2, chapitre 2, des Actes des Apôtres : « Tout à coup, il vint du ciel un bruit *pareil à celui du vent qui souffle avec impétuosité* ». Pour Mark André, les anges de la fin des temps, ceux du chapitre 8, accèdent à une dimension humaine et expérimentent eux-mêmes la débâcle. Devenus victimes à leur tour, ils vont devoir rejoindre ce « train fantôme » dont le mouvement est thématiquement suggéré en silence. « Les mêmes trains que celui qui, en été 1944, mit 57 jours pour le trajet de Toulouse à Dachau ».

Quatre groupes instrumentaux, vingt-deux musiciens, deux sopranos et les quatre voix d'altos mènent cette triple « fin de partie ». Les chanteuses occupent les registres haut et medium. Comme dans les œuvres précédentes de Mark André – lesquelles traitent d'ailleurs pour la plupart du thème de l'Apocalypse – la musique, sombre, ne recourt qu'à des instruments à la tessiture grave. La conception de l'œuvre, rigoureusement pensée dans ses moindres détails, se reflète jusque dans la disposition tentaculaire des interprètes. La symbolique des nombres y joue un rôle prépondérant, tout comme des rapports de proportions complexes et un tissu de polyphonies très dense :

soprano	contrebasse	clarinette	trombone	piano	percussion	flûte basse	2 altos
alto	flûte basse	basse	piano	trombone	clarinette basse	contrebasse	soprano
		percussion					
	trombone	violoncelle	alto	Percussion	harpe	basson	
	basse	harpe	percussion	alto	violoncelle	tuba	
	basson						

Mark André s'est intéressé, du temps de ses études déjà, à la musique hautement complexe de la fin du XIV^e siècle, de l'*Ars subtilior*. La complexité de la musique nouvelle lui a précisément permis de saisir, au cœur de cette musique ancienne, autre chose qu'une décadence : la *manière de penser* d'une époque. La musique reflète en effet bien plus qu'un esprit délirant d'« automne du Moyen Âge », bien plus qu'un goût de fin de règne pour les exagérations outrancières : elle dit la fin d'une époque qui sombre irrévocablement face aux perspectives grandioses des temps nouveaux. L'Apocalypse, c'est la manifestation, la révélation suprême, la fin du présent vu comme une libération. Le *grand changement*, c'est la *crise*, le temps des craintes, de l'effroi, de la peur du gouffre, de l'anéantissement mais en même temps, totalement à l'opposé, la vision d'une nouvelle Jérusalem,

pur joyau resplendissant à peine imaginable. L'Apocalypse, c'est le son effrayant des sept trombones alors que le monde passe en jugement. Puis « il se fit dans le ciel un silence d'à peu près une demi-heure... ».

A la fin de *Die letzten Tage der Menschheit*, des « Derniers Jours de l'Humanité », écrit dramatique colossal constitué de 220 scènes, Karl Kraus a défini la première guerre mondiale, rupture radicale entre les XIX^e et XX^e siècles, comme l'apocalypse de l'humanité : le ciel couronné de feu, des pluies de météores, de cendres et de sang s'abattant sur un monde déserté, puis un « long silence » à l'issue de cette ultime nuit. S'élève alors la voix de Dieu qui reprend les mots du Kaiser lors de la déclaration de guerre: « ... je n'ai pas voulu cela ». Aucun futur ne semble possible.

« Un-fini », d'après le « ens infinitum » de Duns Scot : c'est ainsi que se nomme le cycle d'œuvres de Mark André au centre duquel règne « une zone d'ombre, un trou noir, l'incertitude fondamentale ».

© Jürg Stenzl 2004

Traduction de l'allemand Dominique Rosset

Jürg Stenzl (né en 1942 à Bâle) a étudié à l'Université de Berne et de Paris ; il a été professeur de musicologie à l'Université de Fribourg (Suisse), à Vienne et à Graz. Depuis 1996, il dirige l'Institut de musicologie et de recherches sur la danse de l'Université de Salzbourg. Spécialisé dans le Moyen Age et le XX^e siècle, il a publié deux livres consacrés à Luigi Nono. A paraître : une histoire du « Cantique des Cantiques » mis en musique entre le IX^e et la fin du XV^e siècle. Jürg Stenzl a collaboré à la dramaturgie de ...22, 13... de Mark André.

Apocalypse de Jean

Traduction de Lemaître de Sacy

CHAPITRE XXII

Suite de la description de la Jérusalem céleste.

Conclusion du livre.

1. Il me montra encore un fleuve d'eau vive, claire comme du cristal, qui coulait du trône de Dieu et de l'agneau.
2. Au milieu de la place de la ville, des deux côtés du fleuve, était l'arbre de vie qui porte douze fruits et donne son fruit chaque mois; et les feuilles de cet arbre sont pour guérir les nations.
3. Il n'y aura plus là de malédiction, mais le trône de Dieu et de l'agneau y sera, et ses serviteurs le serviront.
4. Ils verront sa face, et ils porteront son nom écrit sur le front.
5. Il n'y aura plus là de nuit, et ils n'auront point besoin de lampe, ni de la lumière du soleil, parce que c'est le Seigneur Dieu qui les éclairera, et ils régneront dans les siècles des siècles.
6. Alors il me dit: Ces paroles sont très certaines et très véritables; et le Seigneur, le Dieu des esprits des prophètes, a envoyé son ange pour découvrir à ses serviteurs ce qui doit arriver dans peu de temps.
7. Je m'en vais venir bientôt : heureux celui qui garde les paroles de la prophétie de ce livre!
8. C'est moi, Jean, qui ai entendu et qui ai vu toutes ces choses. Et après les avoir entendues et les avoir vues, je me jetai aux pieds de l'ange qui me les montrait, pour l'adorer.
9. Mais il me dit: Gardez-vous bien de le faire; car je suis serviteur de Dieu comme vous, et comme vos frères les Prophètes, et comme ceux qui garderont les paroles de la prophétie de ce livre. Adorez Dieu.
10. Après cela il me dit : Ne scellez point les paroles de la prophétie de ce livre; car le temps est proche.
11. Que celui qui fait l'injustice, la fasse encore ; que celui qui est souillé, se souille encore; que celui qui est juste, se justifie encore ; et que celui qui est saint, se sanctifie encore.
12. Je m'en vais venir bientôt, et j'ai ma récompense avec moi pour rendre à chacun selon ses œuvres.
- 13. Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin.**
14. Heureux ceux qui lavent leurs vêtements dans le sang de l'agneau, afin qu'ils aient droit à l'arbre de vie, et qu'ils entrent dans la ville par les portes !
15. Qu'on laisse dehors les chiens, les empoisonneurs, les impudiques, les homicides et les idolâtres, et quiconque aime et fait le mensonge.
16. Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous rendre témoignage de ces choses dans les Églises. Je suis le rejeton et le fils de David, l'étoile brillante, l'étoile du matin.
17. L'esprit et l'épouse disent : Venez. Que celui qui entend dise: Venez. Que celui qui a soif vienne, et que celui qui le désire reçoive gratuitement de l'eau de la vie.
18. Je déclare à tous ceux qui entendront les paroles de cette prophétie, que si quelqu'un y ajoute quelque chose, Dieu le frappera des plaies qui sont écrites dans ce livre.
19. Et que si quelqu'un retranche quelque chose des paroles du livre de cette prophétie, Dieu l'effacera du livre de vie, l'exclura de la ville sainte, et ne lui donnera part à rien de ce qui est écrit dans ce livre.
20. Celui qui rend témoignage de ces choses dit : Certes, je vais venir bientôt. Amen. Venez, Seigneur Jésus.
21. Que la grâce de notre Seigneur Jésus Christ soit avec vous tous. Amen.

...22,13...

Le titre ...22, 13... renvoie très explicitement au chapitre 22, verset 13 qui forme l'épilogue de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos. Cela concerne les trois couples de titres christologiques : «...das A und das O, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende ».

Si « Alpha et Oméga, commencement et fin » sont des prédicats de Dieu lui même, en revanche, c'est au Christ que s'appliquent les titres de « Premier et Dernier ».

...22, 13... décline de fait la thématique existentielle et métaphysique de la « *Passion*. » Celle-ci est composée de trois parties :

1. «...das O...»
2. «...der Letzte...»
3. «...das Ende...».

Dans les deux premières parties et jusqu'au premier tiers de la troisième, le temps dramaturgique et musical est régulé par l'évolution de deux parties d'échecs abandonnées en 1997 à New York par Garry Kasparov lors d'un match perdu contre le super calculateur de IBM *Deep Blue*.

Cette dramaturgie silencieuse et très dense me remémora immédiatement le contenu du film d'Ingmar Bergman réalisé en 1957, *Le Septième Sceau*, dans lequel au XIV^e siècle en Suède un chevalier et son écuyer de retour des Croisades, rencontrent la Mort sur une plage déserte. Le chevalier lui propose une partie d'échecs, espérant y trouver une solution aux problèmes métaphysiques et existentiels.

La seconde partie de ...22, 13..., «...der Letzte...» représente la *Passion* vécue par Garry Kasparov d'une part, et la *Passion* du Christ d'autre part.

Ainsi, des fragments de texte de l'Evangile de Jean y seront audibles en allemand et en suédois qui demeurent les deux langues utilisées dans toute l'oeuvre.

Enfin, la thématique de la « *Passion* » est déclinée plus avant dans la troisième et dernière partie «...das Ende...».

Cette dernière évoque *in fine* l'épisode du « *train fantôme* » qui mit durant l'été 1944, 57 jours pour joindre Toulouse à Dachau.

Synchroniquement, des fragments issus du *septième sceau* (*Les Sept Trompettes*) de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos, seront à entendre.

...22, 13... est une sorte de méditation existentielle et métaphysique sur le message crypté et pourtant fort actuel du texte de Jean de Patmos, texte dans laquelle des « *Klangspuren* » du « *silence* » évoqué au début du chapitre 8 lors de l'ouverture du septième sceau, seront à ressentir et à vivre.

Mark André
(conférence de presse, Munich 14 novembre 2003)

Garry Kasparov

Garry Kasparov (de son vrai nom Harry Kimovic Weinstein) est le meilleur joueur d'échecs depuis 20 ans. Il naît le 13 avril 1963 à Bakou (Azerbaïdjan). Son ascension est constante et rapide. En 1975, il gagne le championnat junior d'URSS, obtient le titre de GMI en 1980 et gagne le championnat d'URSS en 1981. Le 10 septembre 1984 débute le match contre Anatoli Karpov pour le titre de champion du monde. Le gagnant est le premier à atteindre 6 victoires sans limite du nombre de parties. Mené 5-0, Kasparov revient à 5-3 dans un match marathon de cinq mois et 48 parties. Karpov est au bord de l'épuisement physique et le 15 février 1985 le match est interrompu et annulé par Campomanes, le président de la FIDE de l'époque. Un nouveau match commence en septembre 1985, cette fois limité à 24 parties. Kasparov remporte le match le 10 novembre 1985 et devient le 13^e champion du monde de l'histoire. Trois matchs revanches (tous très serrés) suivront : Moscou/Leningrad 1986, Séville 1987 et New York/Lyon 1990. Kasparov conserve son titre à chaque fois. La forte personnalité de Kasparov attire les sponsors et suscite l'organisation d'événements très médiatisés comme son match contre l'ordinateur Deep Blue d'IBM. Après une victoire en 1996, Kasparov perd contre l'ordinateur le match revanche de 1997. En 1999, un match Kasparov contre le reste du monde organisé sur internet remporte un franc succès. Kasparov lance son site web mais l'entreprise sera un échec. Depuis 1993, suite à des différends financiers, Kasparov ne fait plus partie de la FIDE et n'est donc plus le champion du monde officiel. Néanmoins il reste le meilleur joueur du monde et le prouve en remportant la majorité des grands tournois. En 2000, il perd un match contre Vladimir Kramnik qui devient alors champion du monde officieux. Kasparov est le premier joueur à dépasser les 2800 points ELO et détient le record avec 2851 points. Après 20 ans de règne quasi absolu, l'ogre de Bakou (son surnom) montre des signes de faiblesses et sa suprématie commence à vaciller.

Extraits de *Europe–Echecs*, janvier 2002, Darko Anic

Le Septième Sceau

Film suédois d'Ingmar Bergman (1956)

Scénario : Ingmar Bergman

L'action se déroule au Moyen Age. Démoralisés et sans plus d'illusions, le chevalier Blok (Max von Sydow) et son écuyer Jöns (Gunnar Björnstrand), homme cynique et agnostique, reviennent de dix années de croisade. L'état du pays (un pays indéterminé en Europe) est dramatique: la peste sévit, les chrétiens ont peur, les sorcières sont brûlées et les moines abandonnent leurs monastères. Un doute existentiel envahit le chevalier, qui rencontre en chemin un mystérieux joueur d'échecs (Bengt Ekerot) au manteau noir: c'est la Mort qui lui fait signe de le suivre. Le chevalier la défie à une partie d'échecs pour essayer de gagner du temps et de mieux comprendre le sens de la vie. Seule lueur d'espoir dans ce monde sinistre et défait, il découvre, dans une clairière, une joyeuse famille de forains. Mais, de retour dans son château, il se retrouve face à la Mort qui l'attend.

Brillante allégorie sur la vie et la mort, *Le Septième Sceau* (titre original: *Det sjunde inseglet*) est l'un des films les plus accomplis de Bergman, alors au sommet de son inspiration. On y trouve à la fois ses interrogations métaphysiques sur le sens de la vie, sur Dieu et l'au-delà, et sa nostalgie de l'innocence perdue. Enorme succès à sa sortie, le film établit la réputation internationale du cinéaste et fit connaître à l'étranger de remarquables acteurs (Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Gunnel Lindblöm...).

Tout le film est fondé sur des interrogations qui restent sans réponse. La force des images, la beauté du décor médiéval, le jeu sensible des acteurs et l'intelligence du propos illustrent l'éclatant talent du cinéaste, dans sa pleine maturité.

Données encyclopédiques, ©2001 Hachette Multimédia

Biographies

Mark André

conception et musique

Né en 1964, Mark André étudie au Conservatoire de Paris et obtient les premiers prix de composition, de contrepoint, d'harmonie, d'analyse et de recherche musicale. En 1995, il obtient une bourse Lavoisier en composition du ministère des Affaires étrangères et un diplôme de perfectionnement en composition musicale à la Hochschule für Musik de Stuttgart, où il a travaillé avec Helmut Lachenmann. Il obtient ensuite différentes bourses : à l'Académie Schloss Solitude, DAAD à Berlin, puis à la villa Médicis hors les murs.

Il étudie l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel de la SWR à Freiburg en Breisgau.

Mark André a reçu plusieurs prix : Blaue Brücke Preis Berlin Dresden pour *Fatal*, premier prix au Concours de Winthertur pour *Un-Fini 11* et le Kranichsteiner Musikpreis pour *Un-Fini I* et pour *Le Loin et le Profond* au Festival de Darmstadt (1996), premier prix au Concours international de composition de Stuttgart/ SWR pour *Le Trou noir univers*, le Meister Schüler de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin pour *Le Loin et le profond* (1997).

En 1997-1998, il est pensionnaire de la Radio SWR de Baden-Baden. Ses œuvres ont été commandées par des festivals européens dont Donaueschingen, Darmstadt, Présences, SWR, Festival d'Automne à Paris, pour des formations comme l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, 2e2m, l'Ensemble Recherche, les Percussions de Strasbourg, le Quatuor Arditti, l'Ensemble Surplus et Champ d'Action.

Depuis octobre 1997, Mark André enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire National de Région de Strasbourg. Il enseigne également depuis 2000 à l'École de musique de Francfort.

De 1998-2000, il est en résidence à la Villa Médicis à Rome. Il est parallèlement compositeur en résidence auprès de l'Ensemble Champ d'Action pour la saison 1999-2000.

Son œuvre pour cinq groupes d'orchestre *Modell*, composée en 1999 pour le festival de Donaueschingen a été jouée sous la direction de Sylvain Cambreling en novembre 2003, à l'invitation du Festival d'Automne et de la Cité de la Musique.

Il a été lauréat du programme d'opéra contemporain de l'Opéra de Francfort en 2001 et achève en 2004 "...22, 13..." pour la Biennale de Munich 2004 et le Staatstheater de Mayence, production créée en mai 2004 à Munich sous la direction musicale de Peter Hirsch et dans une mise en scène de Georges Delnon.

Il sera en résidence à Berlin, titulaire d'une bourse DAAD, en 2005.

Mark André au Festival d'Automne à Paris

2002 : ... In...

Als 1 (Théâtre des Bouffes du Nord)

2003 : *MODELL* (Cité de la musique)

Peter Hirsch

direction musicale

Après des études à Cologne, Peter Hirsch devient assistant de Michael Gielen à l'Opéra de Francfort, où il occupe, de 1984 à 1987, les fonctions de *Kapellmeister*. En 1985, il fait ses débuts à la Scala de Milan avec *Prometeo* de Luigi Nono. Il a aussi dirigé les créations de *Stephen Climax* de Hans Zender et de *Risonanze Erranti* de Nono, ainsi que de nombreuses productions d'opéra à l'English et au Welsh National Opera, au Nederlandse Opera et au Staatsoper de Berlin. Il se produit régulièrement avec l'Orchestre symphonique et l'Orchestre de la radio de Berlin, l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort, l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Contrechamps de Genève, le Collegium Novum de Zurich. Il a également créé des œuvres de Hans Zender et de Georg-Friedrich Haas.

Georges Delnon

mise en scène

Après des études à Berne et Fribourg, Georges Delnon fonde en 1985 l'« Atelier 20 » à Berne, groupe pour le théâtre et la musique contemporaine. Il réalise ensuite de nombreuses mises en scène, principalement pour l'opéra et le théâtre, parmi lesquelles : *Carmen* et *La Chauve-souris* à Francfort/Main, *Le Viol de Lucrece* à Düsseldorf et à Bâle, *La Traviata*, *Madame Butterfly* et *L'Amour des trois oranges* à Dortmund, *Fraülein Julie* à Essen, *Der Junge Lord* (Henze), *Marie Stuart* et *Ezio* (Händelfestspiele) à Karlsruhe, *Parsifal*, *Jenufa*, et *Medea* à Sarrebruck, etc. Depuis 1999, il est directeur du Staatstheater de Mayence, où il met en scène entre autres *Lulu* et *G* (création) de Gavin Bryars. Depuis novembre 2003, il est professeur (C4) d'« interprétation scénique » à l'Université Gutenberg de Mayence.

Marie-Thérèse Gossen

costumes

Née en Suisse, Marie-Thérèse Jossen fait ses débuts au Théâtre de Lucerne, où elle prend la direction du département costumes. Elle travaille pour le théâtre et l'opéra à Sarrebruck, Hanovre, Wuppertal, Dortmund, Vienne ainsi que dans de nombreux théâtres suisses. Au Staatstheater de Mayence, elle a réalisé les costumes de *Così fan tutte*, *Die Tochter der Luft*, *Die Schneekönigin*, *Saul*, *Il Figlio delle selve*, ainsi que d'un spectacle de ballet.

Orchestre Philharmonique du Staatstheater de Mayence

Fondé en 1876 par Franz Schott, maire de Mayence et propriétaire des Editions du même nom, l'Orchestre Philharmonique de Mayence a rapidement été dirigé par des chefs célèbres : Richard Strauss, Hans Pfitzner, Hans Rosbaud, Gustav Mahler, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, etc. Depuis les années 90, en particulier sous l'impulsion de son directeur musical, Catherine Rückwardt, qui est aussi depuis la saison 2001/2002 la première femme chef d'orchestre à Mayence, l'orchestre est devenu une des phalanges les plus importantes de la région du Rhin-Main. Il assure les représentations d'opéras, mais aussi les soirées de ballets, les concerts symphoniques, les concerts de musique de chambre, etc, dans un répertoire qui va du baroque à nos jours et sous la direction de chefs tels Peter Ruzicka, Milan Horvath, Jörg-Peter Weigle, Rolf Reuter...



33^e édition

HEINER GOEBBELS

Paysage avec parents éloignés

Musique et mise en scène d'Heiner Goebbels

Avec David Bennent

Ensemble Modern

Première présentation à Paris

Théâtre Nanterre-Amandiers

Du samedi 9 au mardi 12 octobre

Eraritjaritjaka - musée des phrases

Spectacle musical d'après des textes d'Elias Canetti

Conception et mise en scène, Heiner Goebbels

Avec André Wilms

et le Mondriaan Quartet

Première présentation en France

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier

du mardi 7 au dimanche 19 décembre

La Cité de la Musique, dans le cycle « Le III^e Reich et la musique »
présente :

Eislermaterial

Heiner Goebbels

Avec Josef Bierbichler, Ensemble Modern

Cité de la Musique

Dimanche 28 novembre

Service de presse Cité de la Musique : Philippe Provensal Tél. 01 44 84 45 63

Heiner Goebbels

Né en 1952 à Neustadt dans le Palatinat, Heiner Goebbels est installé à Francfort depuis 1972.

Il commence sa carrière de compositeur en écrivant des musiques de scène (notamment pour Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus), puis pour le cinéma (pour Heike Sander entre autres) et pour la danse (pour le Ballet Frankfurt, pour Mathilde Monnier).

En parallèle, il produit de nombreux disques et donne des concerts avec le *Sogenanntes Linksradiakales Blasorchester* ("orchestre de cuivres prétendument d'extrême-gauche", entre 1976 et 1981), en duo avec Harth (de 1976 à 1988) et avec le ART-Rock-Trio Cassiber (de 1982 à 1992).

A partir du milieu des années 80, Heiner Goebbels met en scène des pièces radiophoniques, le plus souvent sur des textes de Heiner Müller (*Verkommenes Ufer*, *Die Befreiung des Prometheus*, *Wolokolamsker Chaussee*).

Il se voit ainsi décerner le Prix des aveugles de guerre et, à plusieurs reprises, le Prix Italia et le Prix Karl Szuka.

Après une série de concerts scéniques (parmi lesquels *Der Mann im Fahrstuhl* en 1987 et *Prometheus* en 1991), et un concert pour danseurs *Thränen des Vaterlandes*, écrit avec Christof Nel et le Ballet Frankfurt (1986), il compose avec Michael Simon les pièces musicales *Newtons Casino* (1990) et *Römische Hunde* (1991).

Depuis 1988, Heiner Goebbels compose de la musique de chambre pour l'Ensemble Modern (*Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*, première création présentée au Festival d'Automne à Paris en 1992) et pour l'Ensemble InterContemporain (*Herakles 2*).

Il reçoit en 1993 le Prix de la Culture du Land de Hesse.

Au cours des 15 dernières années, il participe à des festivals et se produit en tournées dans plus de 30 pays. Il enregistre également une dizaine de CDs. Produit par l'ATEM, *Ou bien le Débarquement désastreux* est créé à Paris en mars 1993, puis, après un passage au TAT de Francfort, présenté à Munich, Bruxelles et Berlin. A la demande du Festival de Francfort, il compose une symphonie, *Surrogate Cities*, créée en août 1994 à l'Alte Oper par la Junge Deutsche Philharmonie, avec les solistes Gail Gilmore et David Moss. Cette oeuvre est ensuite présentée au Festival de Berlin, à la Philharmonie de Cologne et au Festival d'Automne à Paris qui l'invite alors pour la seconde fois. Il présente en avril 1998 *Max Black* (avec André Wilms) au Théâtre Vidy-Lausanne et, en mai 1998, à Munich, *Eislermaterial* (Josef Bierbichler et l'Ensemble Modern) à l'occasion du centième anniversaire d'Hanns Eisler.

Il crée son premier opéra *Paysage avec parents éloignés* en 2002 à l'Opéra de Genève et le spectacle musical *Eraritjaritjaka*, d'après des textes d'Elias Canetti, au théâtre Vidy-Lausanne en mars 2004.

Site Internet : www.heinergoebbels.com

Heiner Goebbels au Festival d'Automne:

1992 : *Befreiung, La Jalousie, Herakles* (Théâtre du Rond-Point)

1994 : *Surrogate Cities* (Théâtre des Champs-Élysées)

1997 : *Schwarz und Weiss* (MC 93 Bobigny)

1998 : *Walden* (Théâtre de Colombes)

1999 : *Eislermaterial* (Odéon-Théâtre de l'Europe)

Les lieux de là (Théâtre de la Ville)

2002 : *La Jalousie, Industry & Idleness* (T&M 2002, Maison de la Musique de Nanterre)



33^e édition

HEINER GOEBBELS

Paysage avec parents éloignés

Première présentation à Paris

Musique et mise en scène d'**Heiner Goebbels**
D'après des textes et des images de Giordano Bruno,
Arthur Chapman / Estelle Philleo, T.S. Eliot,
François Fénelon, Michel Foucault, Katharina Frisch, Claude Lorrain,
Henri Michaux, Nicolas Poussin, Gertrude Stein, Diego Velasquez,
Leonard de Vinci, Sisley Xshafa

Décors et lumière, **Klaus Grünberg**
Costumes, **Florence von Gerkan**
Son, **Norbert Ommer**

Avec **David Bennent**
Ensemble Modern, Deutscher Kammerchor
Direction, **Franck Ollu**

Théâtre Nanterre-Amandiers

Samedi 9, Lundi 11 et Mardi 12 octobre 20h
Dimanche 10 octobre 15h30

Spectacle surtitré en français
Durée : 120'

Coproduction Grand Théâtre de Genève, Berliner Festspiele,
Festspielhaus St. Pölten, La Filature/Scène nationale de Mulhouse,
Ensemble Modern / Kulturstiftung Deutsche Bank Fondation fédérale allemande pour la culture
Avec le soutien de l'Association Européenne des Festivals
Représentations à Paris : coréalisation Théâtre Nanterre-Amandiers, Festival d'Automne à Paris

Pas de narration dans cet opéra, mais des tableaux - le titre choisi est une référence à Nicolas Poussin - en transformations incessantes, des *Ménines* de Velasquez à la Cène de Léonard de Vinci, animés par les musiciens de l'Ensemble Modern de Francfort. Comme dans les précédents spectacles de Heiner Goebbels (*Eislermaterial*, *Ou bien le débarquement désastreux...*), cet opéra oscille entre théâtre et musique et tire sa force de la rencontre de textes, musiques, mouvements et images que le spectateur peut associer librement.

Paysage avec parents éloignés est un tableau à facettes, grave et gai, où s'entrechoquent et se croisent les compositions de Heiner Goebbels, les emprunts à Léonard de Vinci, les textes de Fénelon, Henri Michaux ou Michel Foucault. « Un jeu d'échanges où se trouvent aussi des éléments biographiques que l'on porte en soi et qui soudain font surface » (Heiner Goebbels). Un maillage, construction d'images où passent en dansant soldats, derviches et courtisanes, qui parcourt cultures et époques et dialogue en toutes langues ; une toile dans laquelle se perdre, un spectacle qui dévoile ses secrets à qui sait observer le lointain.

« Quand on vautre son œil sur un objet, on ne le voit plus »

Conversation entre Heiner Goebbels et Rainer Römer* (2002)

Rainer Römer Comment t'est venue l'idée de cet opéra ?

Heiner Goebbels C'est l'Ensemble Modern qui a pris l'initiative. Il y a trois ans, lors d'une discussion à Londres, vous avez exprimé votre intérêt de vous attaquer à un troisième travail scénique, après les expériences de *Schwarz auf Weiss* et *Eislermaterial*. Peu de temps après, j'ai reçu la commande d'un opéra par l'Association Européenne des Festivals, à l'occasion de son 50^e anniversaire. Etant donné que cette création devait être réalisée au Grand Théâtre de Genève, qui n'a pas d'orchestre en propre, j'ai pu lier ces deux projets.

RR Auparavant, avais-tu déjà reçu des propositions en vue d'écrire un ouvrage lyrique ?

HG Oui, de la part de plusieurs opéras, Jusqu'alors, je ne les avais pas acceptées, car le monde de l'opéra a d'autres délais de préparation que le théâtre et il ne m'offre pas la flexibilité dont j'ai besoin pour que le travail puisse me surprendre. J'entends par là surtout la chance d'intégrer les participants - en l'occurrence les musiciens de l'Ensemble Modern - dans le processus, d'essayer des choses à l'avance, afin que le matériau scénique, la musique, mais aussi les instrumentistes deviennent des partenaires créatifs. Habituellement, un théâtre lyrique n'offre pas de telles possibilités.

RR Quelles ont été tes premières réactions vis-à-vis du thème «opéra» ?

HG L'opéra m'intéresse comme forme la plus complexe de croisement entre tous les moyens du théâtre. En même temps, je m'en sens éloigné à cause de l'univers sonore relativement limité du chant lyrique occidental, même sous ses formes expérimentales. C'est une sorte d'artificialité à laquelle je n'ai jamais pu m'ouvrir. Il y a peu d'opéras que j'apprécie. Parmi eux, il faut citer *Wozzeck*, que je revois toujours volontiers. Mais c'est aussi à cause du traitement de la voix : dans cet opéra, Alban Berg a réussi à «composer» la langue de Büchner en se calquant sur les inflexions réelles de la voix et le rythme de la langue. Dans mon travail, je cherche plutôt à utiliser la musicalité de la langue parlée, à la découvrir, à la recomposer, à la rendre transparente. C'est pourquoi il y a aussi un comédien (David Bennent) qui joue un grand rôle dans mon opéra. En partie parce que je crois que l'opéra et le théâtre s'offrent un terrain esthétique important quand ils se positionnent par rapport à la langue parlée sans la (re)composer. Mais on chantera beaucoup aussi. Ce n'est pas facile: il s'agit d'écrire un opéra qui ne sonne pas comme un opéra. Le privilège de pouvoir réaliser la mise en scène moi-même - ce qui me donne bien des cheveux gris, évidemment - m'offre aussi la possibilité de passer sans cesse du rôle de compositeur à celui de metteur en scène et vice versa.

RR A ce propos, il me faut rendre compte d'une partie de notre travail : l'Ensemble Modern a eu la chance de travailler sur ton opéra pendant cinq jours en décembre 2001. Pour ce faire, nous sommes allés dans un lieu dans lequel il y avait une régie-son, un équipement d'éclairage, une costumière, un décorateur. Les paramètres d'ordinaire mis au service de l'opéra à la dernière minute étaient ici disponibles dès le début. Nous autres musiciens étions introduits dans la construction des scènes quasiment comme des «compléments». Comment avais-tu planifié ce

processus ?

HG Si je travaille dès le départ avec tous les paramètres, c'est pour la bonne raison que je n'aime pas hiérarchiser les ingrédients du théâtre. Que ce soit la lumière, la scénographie, les costumes, la sonorisation ou les accessoires, chaque élément théâtral qui est seulement «pensé» mais pas réellement «mis en scène» avec le reste ou qui ne l'est qu'à la fin de la période de répétition, ne peut qu'avoir un caractère illustratif. Moi, au contraire, j'aimerais laisser ouvertes les potentialités de tous les paramètres et avoir aussi la chance de «penser», de «trouver» une scène en partant du costume, ou de la lumière, ou encore du son. C'est une chose que je ne peux guère faire quand je travaille à la table. Il en allait ainsi de toutes mes productions théâtrales. J'ai toujours travaillé avec tous les éléments dès le début. C'est un luxe, certes, mais que je crois nécessaire à un bon travail scénique, et qui n'est généralement pas possible dans un théâtre de répertoire ou dans un opéra. D'abord parce que les studios de répétition ne sont pas équipés de manière adéquate. Mais aussi parce que le système du répertoire empêche un tel travail. Ce qui s'est passé au cours de nos répétitions, c'était un mélange de choses planifiées et d'improvisations. J'avais beaucoup d'images en tête.

RR Pourrais-tu les décrire ?

HG L'image peut-être la plus importante, c'est que, pour moi, l'Ensemble Modern n'est pas un orchestre que l'on doit enfouir dans la fosse. J'ai pour ambition de dépasser l'expérience que nous avons faite sur *Schwarz auf Weiss*. Ce qui était attractif dans ce spectacle, c'est que les membres de l'Ensemble en étaient les «performers». Mais bien qu'acteurs, ils restaient toujours musiciens. Maintenant j'aimerais, avec l'Ensemble, mettre en scène des images sans que les instruments revêtent une signification primordiale dans la combinaison de ces images. Il y est question de groupes sociaux sur un plan plus général: politique, privé, social. J'imagine une série de grandes et incessantes transformations. Les images que j'ai en tête m'ont été suggérées par un point de vue que j'ai appris à connaître grâce à la peinture paysagère, par exemple aux tableaux de Poussin qui ne sont pas focalisés sur une perspective centrale. Les motifs très éloignés n'y sont jamais traités comme des éléments sans importance aux contours flous, mais ils sont très détaillés, comme sur les photographies contemporaines d'Andreas Gursky, même le centre d'un tableau n'est pas toujours décidé d'avance pour le spectateur. Pour travailler sur un opéra, cette perspective m'intéresse beaucoup. Ce regard que l'on assimile par l'observation d'un paysage ou par la peinture paysagère, Gertrude Stein a essayé de le transcrire dans le domaine du théâtre et de la littérature sous l'intitulé de *Landscape Plays*. Sa manière d'écrire a quelque chose de cet éloignement invariable dont l'auditeur ou le lecteur tire ensuite lui-même «son» texte. C'est un récit non narratif, souvent sans commencement ni fin. Voilà ce que j'aimerais transposer dans le domaine du théâtre musical. C'est pourquoi j'ai en tête des images suggérées par des peintures, des tableaux de groupes, de vie publique, de constellations sociales de différents siècles: une société rococo, une assemblée médiévale avec un orgue, une tablée, des images d'autres cultures telles que des derviches tourneurs ou une soirée de hillbilly américain. En décembre, j'ai essayé de «construire» ces images. Mais parfois, c'était aussi un jeu d'échange très spontané entre des propositions de costumes, des idées de lumières, des improvisations musicales, et un système de signes qui s'est constitué au gré de mon travail sur cette pièce. Bien sûr, il s'y trouve aussi des images biographiques que l'on porte en soi et qui soudain refont surface.

RR A propos de musique: lors de ces répétitions, il n'y avait aucune esquisse musicale, sans parler d'une partition. Or nous avons joué tout le temps. Que s'est-il passé là, de ton point de vue ?

HG Au moment de ces premières répétitions, j'avais relativement peu d'attentes musicales. Pour moi, il s'agissait plutôt de «faux texte», destiné à remplir les blancs. Toutefois, des choses se sont constituées en décembre qui m'ont surpris et stimulé.

RR D'où vient le titre *Paysage avec parents éloignés* ?

HG Cela pourrait presque être un titre de tableau classique. A l'instar, par exemple, des peintures de Poussin dont j'ai parlé: elles s'appellent *Paysage avec un homme tué par un serpent* ou *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, etc. Le titre vaut aussi pour sa ressemblance avec les tableaux que nous ne pouvons voir qu'avec le recul nécessaire, quand nous voulons reconnaître la structure d'ensemble de ce que nous connaissons déjà. Heiner Müller a dit un jour: « Quand on vautre son œil sur un objet, on ne le voit pas ». Voilà pourquoi il n'y a pas que l'éloignement qui se cache dans le titre: la perspective

des arts plastiques est constamment présente dans mon travail. Dans cette oeuvre, il y a toute une série de descriptions de tableaux et le livret relève soit directement des artistes, soit du monde de la peinture: il comprend des textes de Leonardo da Vinci, Poussin, Gertrude Stein, T.S. Eliot, Fénelon. Il y a aussi beaucoup de textes de l'écrivain et peintre français Henri Michaux, ainsi que des thèses de Giordano Bruno à propos « de la cause, du principe et de l'unité ».

RR Depuis 1999, tu es professeur de dramaturgie appliquée à Giessen. Est-ce que cela a changé quelque chose dans la perspective de ton travail ?

HG En premier lieu, cet enseignement m'oblige à réduire mes activités artistiques, ce qui accroît encore le recul par rapport à mon travail. Je trouve cela tout à fait productif. On est aussi confronté aux opinions très diverses des étudiants. Mon activité à Giessen consiste aussi à refléter de façon toujours renouvelée les moyens théâtraux. Et ceux-ci doivent trouver leur juste place d'un point de vue esthétique dans un nouvel opéra. Mais j'aimerais bien te retourner la question: comment vous êtes-vous vraiment senti dans le processus de répétition ? Car, à la différence de tous nos essais scéniques précédents, j'ai exigé de vous une importante métamorphose. En tant que membre de l'Ensemble Modern, peut-être pourrais-tu en dire quelques mots.

RR A travers nos travaux communs et notre connaissance de ta musique, on développe un vocabulaire aidant à la compréhension mutuelle, par lequel on se livre à certains processus avec une plus grande confiance. Même dans les moments critiques, on est prêt à se plonger dans le travail et on ose développer des choses sur le plan du jeu. Il était aussi intéressant de voir que la moitié d'entre nous qui connaît tes habitudes de travail - entre-temps, nous avons intégré de nouveaux membres - pouvait faire en sorte d'emmener l'autre moitié avec elle, de jouer, déguisés et maquillés, une pièce d'ensemble sur la scène, et que cela ne posait pas de véritable problème.

HG C'est ce qu'il y a de beau dans un collectif - il faut le dire sans le moindre sentimentalisme.

RR C'est aussi ce qu'il y a de dangereux dans un collectif.

HG mais la scène est moins menacée de dangers que la vraie vie.

RR On le dit. Comment se sent-on, lorsqu'on atteint ses 50 ans ?

HG Ah, si je ne devais pas écrire un opéra, je serais complètement détendu. Je ne suis pas malheureux à cause de mon âge. Après avoir fait diverses expériences, on devient plus calme dans certaines circonstances. « History does repeat itself », comme le dit Gertrude Stein. D'un point de vue politique, voilà qui sonne de manière défaitiste, mais voilà qui aide l'individu dans sa vie quotidienne. C'est aussi de cela qu'il s'agira, dans cet opéra.

* Rainer Römer est percussionniste, membre fondateur de l'Ensemble Modern

Extrait du programme de *Paysage avec parents éloignés*,
Grand Théâtre de Genève, octobre 2002

Biographies :

Ensemble Modern

Créé en 1980, l'Ensemble Modern constitue en Allemagne une des toutes premières formations de solistes professionnels. L'Ensemble Modern n'a pas de directeur artistique, ni de chef permanent. On y décide ensemble des projets de programmes, des chefs d'orchestre et d'éventuels solistes invités. Composé de 18 musiciens, cet ensemble est aujourd'hui parmi les plus sollicités pour interpréter la musique du 20ème siècle. Il se produit régulièrement à le Alte Oper de Francfort, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne.

Sa gamme stylistique va des classiques de la musique contemporaine (Schoenberg, Stockhausen, Cage) aux nouvelles tendances de la composition sans oublier des compositeurs tels que Steve Reich, Michael Gordon, Ornette Coleman ou Frank Zappa.

Etabli à Francfort depuis 1985, l'Ensemble Modern est financé par la ville de Francfort, mais fonctionne essentiellement grâce au mécénat privé et aux recettes propres qui représentent 80% de son budget .

Il repose sur des structures de fonctionnement autonomes, les musiciens endossant collectivement la responsabilité des projets, des orientations artistiques et assumant les risques financiers inhérents à la commercialisation.

Site Internet : www.ensemble-modern.com

David Bennent

Comédien, David Bennent s'est fait connaître au cinéma dans *Le Tambour* de Volker Schlöndorff. Il joue aussi dans *Legend* de Ridley Scott et dans *L'Enfant des lumières* de Daniel Vigne. Au théâtre, il se produit notamment dans *Les Paravents* de Jean Genêt mis en scène par Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers à Nanterre, dans *Félicité* de Jean Audureau mis en scène par Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare mis en scène par Klaus-Michael Grüber à la Schaubühne de Berlin, dans *Bantam* d'Eduardo Arroyo mis en scène par Klaus-Michael Grüber au Residenztheater de Munich, dans *Alceste* d'Euripide mis en scène par Robert Wilson, dans *Macbeth* de Shakespeare mis en scène par Arie Zinger. Il est aussi invité au Staatstheater de Stuttgart pour *Soirée de chansons et poèmes* de Brecht dans une mise en scène d'Ellen Hammer, au Petit Odéon à Paris pour *Mon Herbert* d'Herbert Achternbusch mis en scène par Hans-Peter Cloos, ainsi qu'au Festival d'Avignon et aux Bouffes du Nord pour *Fin de partie* de Samuel Beckett mis en scène par Joël Jouanneau. Il travaille avec Peter Brook pour *La Tempête* de Shakespeare et pour *Qui est là* aux Bouffes du Nord, puis en tournée. Il participe à une production du *Songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten mis en scène par Thomas Langhoff au Théâtre de Francfort.



33^e édition

HEINER GOEBBELS

Eraritjaritjaka musée des phrases

Spectacle musical
Première présentation en France

d'après des textes d'**Elias Canetti**
Conception et mise en scène, **Heiner Goebbels**

Dramaturgie et collaboration à la mise en scène, **Stephan Buchberger**
Scénographie et lumière, **Klaus Grünberg**
Costumes, **Florence von Gerkan**
Son, **Willi Bopp**
Vidéo, **Bruno Deville**

Avec **André Wilms**
et le **Mondriaan Quartet**

Musique : **Johann-Sebastian Bach, Gavin Bryars, George Crumb, Giacinto Scelsi,**
Vassiliy Lobanov, Alexeïj Mossolov, John Oswald, Maurice Ravel,
Dimitri Chostakovitch et Heiner Goebbels

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier

du mardi 7 au dimanche 19 décembre 20h
(dimanche 15h)

Durée : 90'

Coproduction Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., T&M – Odéon-Théâtre de l'Europe,
Schauspiel Frankfurt, Spielzeiteuropa I Berliner Festspiele, Wiener Festwochen,
Pour-cent Culturel Migros
Avec le soutien de la Fondation Landis & Gyr
et du programme Culture 2000 de l'Union Européenne (UTE, Réseau Varèse)
Coréalisation T&M, Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris

Eraritjaritjaka musée des phrases

Les figures de l'“individu” selon Goebbels sont inséparables d'une histoire de la sensibilité et de la pensée européennes. *Ou bien le débarquement désastreux* s'inscrivait dans une atmosphère coloniale à la Conrad. *Max Black*, qui citait souvent Valéry, se situait plutôt dans une France des années de l'entre-deux-guerres. Avec *Eraritjaritjaka*, troisième volet de cette trilogie, Goebbels et Wilms abordent désormais aux rives de notre époque. Car l'auteur tutélaire sous l'invocation duquel le spectacle est conçu — il en fournit le titre et la matière textuelle (une fois encore sous forme de notes et de fragments) — est Elias Canetti (Prix Nobel 1981), dont l'Europe va célébrer en 2005 le centenaire de la naissance. Penseur capital, témoin polyglotte et cosmopolite d'une Mitteleuropa où il se lia d'amitié avec Bertolt Brecht, Georg Grosz, Isaac Babel, Karl Kraus, Hermann Broch, Robert Musil, Alban Berg, Canetti vécut à Vienne, Zurich, Francfort et Berlin, avant de fuir le nazisme et de se réfugier à Londres.

Eraritjaritjaka est un terme des Aborigènes d'Australie qui tente de cerner “le sentiment d'être empli de désir pour quelque chose qui est perdu” (Canetti le commente dans *Le Collier de mouches* – réflexions, Albin Michel, 1995). L'auteur du *Territoire de l'homme* était un maître du trait bref et cinglant. Le spectacle, en recueillant des sentences isolées et des maximes de Canetti (notées un demi-siècle durant, jusqu'à sa mort en 1994) vise à traduire scéniquement et à faire partager la tranchante intelligence de son regard. Heiner Goebbels puise au répertoire du quatuor à cordes du XXe siècle pour assembler la partition confiée au Mondriaan Quartet et accompagner le lapidarium (musée des phrases) de Canetti interprété par André Wilms.

Textes d'Elias Canetti, extraits de :

Le Territoire de l'homme, Réflexions 1942-1972, trad. par Armel Guerne, Editions Albin Michel, Paris 1978

Le Cœur secret de l'horloge, Réflexions 1973-1985, trad. par Walter Weideli, Editions Albin Michel, Paris 1989

Le Collier de mouches, Réflexions, trad. par Walter Weideli, Editions Albin Michel, Paris 1995

Notes de Hampstead, 1954 – 1971, trad. par Walter Weideli, Editions Albin Michel, Paris 1997

Aufzeichnungen 1973-1984, München 1999, Carl Hanser Verlag

Aufzeichnungen 1992-1993, München 1996, Carl Hanser Verlag

Auto-da-fé, trad. par Paule Arthex, Editions Gallimard 1968

Masse et puissance, trad. par Robert Rovini, Editions Gallimard 1966

Biographies :

Elias Canetti (1905-1994)

Elias Canetti est né le 25 juillet 1905 à Rutschuk (Bulgarie) de parents d'origine juive séfarade. En 1911, il déménage avec sa famille à Manchester puis part pour Vienne en 1913, après la mort de son père. Il fait sa scolarité à Zürich et Francfort, où il passe son baccalauréat. Il obtient un titre de docteur en chimie après avoir suivi des études de science à Vienne. En 1938, il émigre à Londres en passant par Paris.

En 1972, Canetti reçoit le prix Georg Büchner et en 1981 le prix Nobel de littérature. Il a vécu en alternance entre Londres et Zürich, où il est décédé le 14 août 1994. Il a laissé une oeuvre vaste, constituée de pièces de théâtre, d'essais et de trois livres autobiographiques.

A côté d'un seul roman *Auto-da-fé* (1935) et d'un travail consacré au vaste projet du livre anthropologique *Masse et puissance* (1960), les notes des années 1942 à 1993 forment le centre de son oeuvre: *Le Territoire de l'Homme*, *Le Coeur secret de l'Horloge*, *Le Collier de Mouches*, *Notes de Hampstead* et deux volumes de *Réflexions*.

André Wilms

En tant que comédien, André Wilms a travaillé sous la direction de Klaus-Michael Grüber (*Faust* de Goethe, *La mort de Danton* de Georg Büchner, *Le Pôle* de Vladimir Nabokov), André Engel (*Baal* de Brecht, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Hôtel Moderne* d'après Kafka, *La nuit des chasseurs* d'après *Woyzek* de Georg Büchner), Jean Pierre Vincent (*Le Palais de Justice*, *Vichy Fiction*, *La Peste* de Bernard Chartreux), Jean Jourdeuil et Jean François Peret (*Paysage sous surveillance*, de Heiner Müller, *Les Sonnets de Shakespeare*, *La Nature des choses* de Lucrèce), Deborah Warner (*La Maison de poupée*) et Michel Deutsch (*Imprécation II, IV et 36*).

Au cinéma il a joué dans les films d'Aki Kaurismaki (*La vie de bohème*), Etienne Chatiliez, Michel Deville, François Dupeyron...

Depuis la fin des années quatre vingt, André Wilms signe ses propres mises en scène au théâtre et à l'Opéra ; il a ainsi monté *La conférence des oiseaux* de Michael Levinas, *Le Château de Barbe Bleue* de Béla Bartok, *Le Château des Carpates* de Philippe Hersant, *Tollertopographie* d'Albert Ostermaier, la *Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade, *Pulsion* de F.-X Kroetz, *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertold Brecht, *Kill Your Ego*, *La Vie de Bohème* d'après Henri Murger et Aki Kaurismaki, *Histoires de Famille* de Biljana Sribljanovic. En février 2005 il mettra en scène *Les Bacchantes* d'Euripide à la Comédie Française.

The Mondriaan Quartet

Jan Erik van Regteren Altena, violon

Edwin Blankenstijn, violon

Annette Bergman, alto

Eduard van Regteren Altena, violoncelle

Fondée en 1982 à Amsterdam, cette jeune formation est très vite extrêmement sollicitée, pour des performances essentiellement axées sur le répertoire du XXe siècle.

Parmi les 80 compositions écrites spécifiquement pour leur quatuor on compte des œuvres de Iannis Xenakis, John Cage, Guus Janssen, Henri Brant, Diderik Wagenaar, Luca Francesconi, Tayayuki Rai, Neely Bruce et Paul Termes.

Le Mondriaan Quartet est régulièrement l'invité de festivals tels que Huddersfiels Contemporary Music Festival (Angleterre), Ars Musica (Belgique), Festival Internacional de las Artes (Costa Rica), Festival Internacional Cervantino (Mexico) et le Holland Festival. Il s'est également produit aux Etats-Unis, au Japon, en Finlande, en Suède, en Norvège, au Danemark, en Allemagne et en France.

Le Mondriaan Quartet participe à des productions théâtrales, chorégraphiques et cinématographiques. Il a notamment collaboré avec la compagnie Rosas de Anne-Teresa de Keersmaecker au film *Hoppla!*, musique de Bela Bartok.

Il a enregistré *Streepjes* de Guus Janssen et les quatuors de George Antheil.



33^e édition

MORTON FELDMAN

Trois concerts

String Quartet II (1983)

Quatuor Minguet
Création en France

Musée d'Orsay / Auditorium

Dimanche 17 octobre 15h

* * *

Œuvres pour piano solo

Markus Hinterhäuser
Deux concerts

Musée d'Orsay / Auditorium

Mercredi 17 novembre à 20h
Dimanche 21 novembre à 15h

Morton Feldman

Biographie

Né le 12 janvier 1926 à New York, Morton Feldman étudie le piano avec Madame Maurina Press, une élève de Busoni à qui il dédiera *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970). Ses premières compositions sont influencées par le style de Scriabine. Wallingford Riegger, en 1941, puis Stefan Wolpe, en 1944, deviennent ses professeurs de composition. Au cours de l'hiver 1949-1950, il rencontre John Cage qui l'encourage dans une voie intuitive, loin de tout système. Tenté par l'écriture graphique qu'il utilise dans *Projection 2*, il y renonce entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant que ses interprètes ne travestissent une telle notation en un art de l'improvisation. Ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs Earle Brown et Christian Wolff, des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg, dont les noms jalonnent les titres de nombreuses compositions, il est nommé professeur à l'Université de New York/Bufalo (1973-1987), où il occupe la chaire Edgard Varèse. En 1984 et 1986, il enseigne aux *Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt. Il meurt le 3 septembre 1987.

Les oeuvres de Morton Feldman sont éditées par Peters/New York, jusqu'en 1969, puis par Universal, de 1969 à 1987.

Morton Feldman au Festival d'Automne

1988 : *Piano* (Opéra-Comique)

1997 : cycle Morton Feldman

Voices and Cello, The King of Denmark, Principal Sound, Rothko Chapel (Eglise des Blancs-Manteaux) ;

Coptic Light, Chorus and Orchestra II, The Turfan Fragments (Cité de la Musique) ;

Three Voices, Triadic Memories, Piano and String Quartet, I Met Heine on the Rue Fürstenberg, For Frank O'Hara,

Routine Investigations, The O'Hara Songs, Four Songs to E. E. Cummings (Théâtre Molière-Maison de la Poésie).

Fragments

In Programme Festival d'Automne 1997

Amérique

Je suis un intellectuel européen. Je ne suis pas un iconoclaste américain !

Art

Pour que l'art réussisse, son créateur doit échouer.

La vérité, c'est que nous pouvons très bien nous en tirer sans l'art ; mais nous ne pouvons pas vivre sans le *mythe* de l'art. Celui qui fait le mythe a du succès parce qu'il sait qu'en art, comme dans la vie, nous avons besoin de l'illusion de l'importance. Il flatte ce besoin. Il nous donne un art relié à des systèmes philosophiques, un art avec une multiplicité de références, de symboles, un art qui simplifie les subtilités de l'art, qui nous soulage de l'art.

L'art n'est qu'une métaphore. Ce n'est qu'une contribution personnelle, une sensation "sans nom" qui peut donner à l'artiste ces rares moments où l'art devient sa propre délivrance.

L'art est devenu critique. La musique du XXe siècle est une critique de la musique du passé. Tout comme nous avons eu un existentialisme sans dieu, nous avons maintenant une musique sans compositeur. Nous voulons Bach, mais Bach lui-même n'a pas été invité à dîner. Nous n'avons pas besoin de Bach, nous avons ses idées.

Peut-être la musique n'est-elle pas une forme d'art. Peut-être ne concerne-t-elle que des formes musicales.

Composition

Tout ce que je demande c'est que les compositeurs se lavent les oreilles avant de s'asseoir pour composer.

Il y a longtemps, Michael von Biel était mon élève. Il me dit : "Travaillons ensemble." Je composais une oeuvre pour deux pianos. Je pensais que c'était intéressant. Et il était déjà un jeune compositeur aux goûts raffinés. Alors, je lui dis : "Travaillons sur des oeuvres pour deux pianos." Il vient à la première leçon et toute sa musique est dans le médium. Je lui dis "Michael, quoi que tu fasses, si tu écris toujours dans le médium, cela sonnera comme un choral. Quoique tu fasses." La semaine suivante, il revient et il est dans le médium mais avec beaucoup de basse. Je lui dis : "Fais attention avec les basses. C'est lugubre. Fais attention avec les basses." Il vient à la troisième leçon, avec beaucoup de notes aiguës. Je lui dis : "Michael, fais attention avec les notes aiguës. Cela donne une affectation très XXe siècle." Il devient furieux, hystérique. Il me dit : "Pas de notes graves, pas de notes dans le médium, pas de notes aiguës ! Quelles notes alors ?" Je le saisis par la cravate - c'était l'époque où les jeunes gens portaient encore des cravates - et le lui dis : "Michael, aigu, médium, grave, *alles zusammen* !" Il n'a pas eu besoin d'autres leçons. Il avait la formule : "Tout ensemble, Michael !"

Vous connaissez les termites. Ces insectes qui mangent le bois. C'est très, très intéressant. Qui mâche le bois ? La termite ne peut pas le mâcher. Mais, à l'intérieur, des millions de microbes le mâchent. Il y a une analogie avec la composition : quelque chose d'autre fait le travail.

Ma définition de la composition : la bonne note au bon moment avec le bon instrument.

Je suis sûr que si je dictais ma musique, même si je la dictais de manière très précise, elle ne serait jamais la musique que j'écris.

Durée

Je m'intéresse à la manière dont le temps existe avant que nous posions nos pattes sur lui - nos intelligences, nos imaginations, en lui.

Ce avec quoi nous tous, en tant que compositeurs, avons réellement à oeuvrer, c'est le temps et le son - et parfois je ne suis même pas sûr pour le son.

C'est ainsi que je voudrais maintenir le temps en suspens... en effaçant les rapports entre les accords et leur provenance.

L'Odyssée est-elle trop longue ?

Instrument

Connais ton instrument ! Connais-toi toi-même.

En fait, je ne peux pas entendre une note sans connaître son instrument. Je ne peux pas entendre une note afin de l'écrire sans connaître immédiatement son registre. Je ne peux pas écrire une note sans connaître sa forme suggérée dans le temps.

L'instrument n'a pas d'idées. Il est disponible pour toutes les idées. C'est le problème avec mes étudiants. Ils me disent : "Comment pouvez-vous écrire pour le piano en 1978 ? Comment pouvez-vous écrire pour le piano ?" Je leur dis : "Laissez le piano tranquille. Ce n'est pas la faute du piano. C'est ce que les gens écrivent pour le piano. Il n'y a pas de problème avec le piano. Fichez-lui la paix."

Dans la musique, ce sont les instruments qui produisent la couleur. Et pour moi, cette couleur instrumentale vole au son son immédiateté. Les instruments sont devenus pour moi un pochoir, une ressemblance trompeuse du son. Dans la plupart des cas, ils exagèrent le son, le brouillent, le rendent disproportionné, lui donnent un sens, une insistance qu'il n'a pas dans mon oreille.

Judéité

Mon premier souvenir musical - je ne devais pas avoir plus de cinq ans -, c'est ma mère tenant un de mes doigts et essayant de retrouver avec lui l'air de *Eli Eli* [mélodie traditionnelle yiddish de Russie et de Pologne] au piano.

Deux rabbins, qui étaient de très bons amis, survécurent à l'Holocauste. L'un partit seul à Londres, l'autre, quelque part en Amérique du Sud. Le rabbin de Londres écrivit à son ami : "Quel dommage que tu sois si loin". "De quoi", fut la réponse.

L'autre soir, je parlais de Moïse et, au lieu de dire les Dix Commandements, j'ai dit les Douze Commandements.

Kafka, Mondrian, Webern : pour moi, ces hommes sont ce que la Loi orale devait être pour les premiers Hébreux, une sorte de légende morale des hommes sans influence, transmise par le bouche à oreille. Bien que cela puisse paraître paradoxal, Kafka, Mondrian et Webern n'ont jamais eu d'influence. Ce sont leurs imitateurs qui ont été influents.

Jusqu'à un certain point, je crois, comme George Steiner, qu'après Hitler, il ne devrait peut-être plus y avoir d'art. Ces pensées sont toujours présentes dans mon esprit. Il y avait une hypocrisie, une illusion à continuer, parce que ces valeurs ne prouvaient rien pour moi. Elles n'avaient plus de fondement moral. Et quelle est notre morale en musique ? C'est la musique allemande du XIXe siècle, non ? Je pense vraiment à cela. Et le pense vraiment au fait que je veux être le premier grand compositeur qui soit juif.

Piano

Un jour, ma mère me donna de l'argent et me dit : "Tiens va t'acheter un piano." Et me voilà, gosse, à douze ans, chez un marchand de pianos Steinway et il y en avait de toutes sortes ! Enfin, j'en ai choisi un et ma mère a eu bien du mal à le payer. Je l'ai toujours, c'est "mon-piano", les autres ne sont pas des pianos. Mon piano joue toujours du Feldman.

J'ai immédiatement vu qu'il y avait un verre sur le piano. Mon réflexe fut de retirer le verre du piano. Vous voyez ? Ce n'est pas que je sois bourgeois. C'est parce que j'aime le piano !

Sur quelques contemporains et sur lui-même

A dix-huit ans, je me suis retrouvé avec Stefan Wolpe. Mais nous ne faisons que discuter sur la musique et j'avais l'impression de ne rien apprendre. Un jour, j'ai cessé de le payer. Il n'en a rien dit. J'ai continué à aller chez lui. Nous avons continué à discuter et nous sommes encore en train de discuter dix-huit ans plus tard.

Stefan Wolpe habitait au deuxième étage. Nous regardions par la fenêtre et il me dit : "Et l'homme de la rue ?" Au moment où il a dit : "Et l'homme de la rue ?", Jackson Pollock traversait la rue, l'artiste le plus cinglé de ma génération traversait la rue à ce moment précis.

Quand j'habitais sur la 19e rue, dans le même immeuble que Barney Newman [Barnett Newman (1905-1970), peintre et sculpteur américain], je me souviens que pendant un an, je me suis débarrassé du téléphone. Un jour, il vient et me dit : "Oh, je peux utiliser ton téléphone ?" je lui répond : "Barney, la ligne est coupée." Il me regarde, regarde longuement le plancher et me dit : "Tu es un héros ! Comment est-ce possible ? Comment as-tu fait ?" Et je me suis vraiment senti un héros.

Cage nous apporte une forme de résignation. Il nous enseigne que s'il n'y a aucun moyen d'arriver à l'art, il n'y a aucun moyen de ne pas y arriver.

Stockhausen est un type qui se cache dans le noir et fait ouououh en vous sautant dessus. Je lui dis : Karl, tu ne me fais pas peur.

J'avais composé une musique pour un film sur Willem de Kooning. Stockhausen l'avait entendu et m'a demandé combien d'instruments j'avais utilisés. Je lui ai répondu : "Cinq". Il a eu l'air malheureux. Et moi aussi. Finalement, il a remis sur le tapis l'idée d'une grande pièce et m'a demandé "Qu'est-ce que tu écris ?" Je lui ai répondu "Je veux écrire une pièce pour piano pour un doigt. Mais c'est très difficile. Je ne sais pas comment faire."

Je suis sûr qu'il n'y a qu'un John Cage dans l'annuaire, mais il y a plusieurs Morton Feldman dans l'annuaire de New York. Varèse m'a appelé un jour en me disant qu'il venait d'appeler un autre Morton Feldman. Il lui demande : "Êtes-vous le compositeur ?". Et l'homme lui répond : "Non, je suis dans les sous-vêtements."

Le style de Morton Feldman est fait de nombreuses répétitions parfois *légèrement variées*, proches de sa technique musicale. Nous avons donc choisi de maintenir ces répétitions qui alourdissent parfois légèrement la traduction.

A lire :

Morton Feldman, Ecrits, (articles, entretiens conférences) précédés d'une monographie par Jean-Yves Bosseur, Edition L'Harmattan, 1997.



33^e édition

Morton Feldman

String Quartet II (1983)

Création en France

Quatuor Minguet

Musée d'Orsay / Auditorium

Dimanche 17 octobre 15h

Durée : 5h30

Coréalisation Musée d'Orsay, Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

Le Quatuor à cordes No 2 de Morton Feldman

par Christian Wolff

John Cage s'est exclamé une fois, après une présentation de *Crippled Symmetry* (symétrie paralysée) de Feldman, qui durait plus d'une heure et demi: « Pourquoi cela doit-il être si long ? ». En réponse à cette question, Feldman parla un jour du sculpteur Henry Moore à qui on demandait pourquoi il s'était mis à faire des sculptures aussi grandes, répondant que son succès financier lui donnait désormais les moyens de travailler grand. Ce qui en fait, et de façon typique, est à côté de la question mais qui montre combien Feldman était conscient de la relation entre l'art et les considérations socio-économiques, bien qu'il insista toujours sur le fait que le point de vue artistique doit être l'ultime référence.

Il se lança dans les longues compositions avec *String Quartet 1* en 1979. J'entendis un jour Feldman dire, en en parlant au cours d'une discussion animée: « C'est un sacré chef d'œuvre ! ». Telle était son intention, démontrer de façon éclatante sa maîtrise de la composition en restant dans le genre de musique le plus vénéré qu'est la musique de chambre classique (ce qui est une longue tradition dans l'art occidental). Et pour cela il lui fallait une autre échelle et s'avancer dans un nouveau territoire. Comme tous vraiment bons compositeurs, Feldman aime expérimenter. Ici c'est la longueur, cette différence d'échelle démesurée, qui constitue l'expérimentation, une notion nouvelle de ce que peut être une forme musicale. Travailler en ces dimensions est aussi un exceptionnel défi de composition: comment continuer la musique ? Comment garder l'attention sur la musique à tous moments sur une telle durée ?

Une des sources de l'esthétique de Feldman était la musique de Webern en ses débuts: des morceaux très courts, extrêmement concentrés. C'est un des paradoxes de la musique de Feldman d'avoir pris cette concentration dans un court espace - également caractéristique de ses débuts - et de l'avoir transposée sur de très longues durées sans perdre sa particularité. Le processus formel principal est la répétition, habituellement avec de légères variantes (on pourrait y voir une démonstration de ce que disait le philosophe grec Héraclite: on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ; on n'entend jamais le son deux fois de la même manière ; c'est le poète français René Char qui disait : « tout acte est vierge, même répété »). Pour que cela marche, il faut que la répétition se produise de façon imprévisible ; il ne faut pas que l'auditrice se dise : « Voilà des motifs de répétition ». Il ne faut pas penser au procédé de composition parce que si l'on s'y arrête on n'écoute plus vraiment. Le but de la musique est le son, non pas une pensée sur le moyen dont le son est ce qu'il est. (Ceci ne veut pas dire qu'il ne soit pas intéressant de savoir comment il est devenu ce qu'il est. On se demande toujours: comment fait-il ?).

Les durées extrêmes des dernières compositions de Feldman sont aussi une provocation qui s'adresse aux institutions musicales. Bien que l'on puisse plus ou moins s'accomoder de la longueur de la musique sur disque, pour ce que j'en sais, enregistrer n'intéressait pas ce compositeur. Écrits pour de réelles présentations, ces compositions sont impraticables dans un contexte de concerts traditionnels. Ils leur sont un défi, et par extension, défi aussi à la société qu'ils représentent. Il y a des paradoxes là aussi. La musique représente refus, abnégation, isolation, mais Feldman lui-même était un être grégaire et des plus sociables. La musique est d'une provocation agressive mais le son est absolument dénué d'agressivité, en fait il est séduisant et d'une exquise beauté. Elle est à la fois politiquement antagoniste et esthétiquement tout à fait pure. Cette pureté esthétique est contrebalancée par la façon dont nous devons en faire l'expérience. Autre paradoxe : cette beauté sensuelle exige de l'auditeur une concentration d'écoute qu'il n'est pas possible de soutenir sans interruption sur sa durée extrême. On pourrait dire que cette inévitable rupture d'attention est ce qui rend cette admirable beauté acceptable ou soutenable. Notre capacité de véritable attention est mise à l'épreuve et peut en être transformée.

Feldman ne composait pas selon un plan préalable, à part le choix initial, pour lui déterminant, du quatuor à cordes comme instrument et de la durée prolongée de la composition. (Le fait qu'il s'agissait du second quatuor doit aussi l'avoir poussé à dépasser le premier.) La durée prolongée déterminerait le type de matériau à utiliser et l'allure à laquelle l'employer. Il disait volontiers que plus l'œuvre est longue, moins vous devez avoir de matériau au départ. Moins vous en avez pour travailler, plus vous pouvez vous concentrer et trouver des façons variées de l'utiliser. Et cette concentration évite les distractions de vague émotion et les idées grandioses de composition.

Vous savez évidemment ce que vous êtes en train de faire mais vous travaillez le plus possible comme si vous entendiez la musique pour la première fois.

La partition de Feldman *String Quartet II* est, comme toutes ses dernières oeuvres, écrite sur une grille fixe: 124 pages, chaque page contenant toujours le même dispositif de trois fois neuf mesures (donc toujours 27 mesures par page). La plupart du temps le matériau musical est contenu dans ces espaces, sur une page ou dans une ou deux séries de ce dispositif sur la page. Parfois le matériau

s'étend sur plusieurs pages, plus rarement il n'occupe qu'une partie d'une de ces séries. Cette grille, aussi fixe que la structure d'un métier à tisser, est définie par un unique tempo, très légèrement variable: une noire est égale à un peu moins d'une seconde (donc 63 à 66 pulsations par minute), allure si lente. Mais la grille est aussi utilisée de manière fluctuante parce que Feldman, dans sa particularité, place les mesures (quoique toutes exactement de la même longueur dans l'espace) en en changeant constamment le nombre de temps, modifiant ainsi constamment le rythme. La durée métrique la plus courte, 1/8 ou la moitié d'un battement, occupe visuellement le même espace que la plus longue, 11/4 ou 11 temps, soit vingt-deux fois la durée de la plus courte. Par conséquent une page de la partition peut durer aussi peu qu'une demie minute ou aussi longtemps que presque sept minutes. La disposition visuelle, spatiale, de la partition est transformée par le mouvement des sons, Feldman en fait ne décide pas d'un mouvement, ni de plusieurs, mais il les compose au fur et à mesure.

Quant à l'ensemble, la forme générale de cette œuvre, Feldman a mentionné qu'il n'a pas de syntaxe, qu'il n'y a pas de logique de développement, comme dans une phrase ou une histoire. La musique est un assemblage, une collection d'éléments, accumulés et arrangés selon un processus intuitif (le nombre final de pages n'était certainement pas prévu). Il y a ici des affinités avec Satie et Stravinsky. Et bien qu'il n'y ait pas ici de grammaire linéaire, ni même globale, il y a manifestement un langage particulier très reconnaissable.

Minguet Quartet

Fondé en 1988, le Minguet Quartet est composé, depuis 1996, de Ulrich Isfort (1^{er} violon), Annette Reisinger (2^{ème} violon), Irene Schwalb (Alto), Matthias Diener (violoncelle).

Après des études de musique de chambre au conservatoire Folkwang d'Essen, ces jeunes musiciens ont été influencés par le travail de Walter Levin (LaSalle Quartet), des membres des quatuors Amadeus, Melos et Alban Berg. Ils ont obtenu des bourses et des prix (entre autres celui du Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie et le Prix Mendelssohn de Berlin) qui leur ont permis de donner des concerts en Allemagne et à l'étranger.

Aujourd'hui installé à Cologne, le quatuor Minguet est régulièrement invité par de nombreux festivals et institutions tels que Wigmore Hall de Londres, Alte Oper de Francfort, Konzerthaus de Vienne, Philharmonies de Cologne et de Berlin, Festival de Salzbourg, Festival international de Bergen, Festival du Schleswig-Holstein, Festwochen de Berlin, Römerbad-Musiktagen.

Il collabore avec des artistes tels que les clarinettes Paul Meyer, Eduard Brunner et Jörg Widmann et les pianistes Leon Fleisher et Lars Vogt. L'ensemble joue en quatuor soliste avec, entre autres, le Kammerorchester de Munich.

Le répertoire du Quatuor Minguet inclut la musique d'aujourd'hui et les créations d'œuvres du XXI^e siècle. Le Minguet Quartet s'est donné pour mission de mettre en valeur le champ de tension entre la musique de chambre classique ou romantique et la musique de chambre contemporaine.

Parmi ses principaux projets récents, on compte le premier enregistrement intégral des douze quatuors à cordes de Wolfgang Rihm, à l'occasion du cinquantième anniversaire du compositeur, en 2002.

La fondation *Kunst und Kultur* de Rhénanie-du-Nord-Westphalie a acquis un ensemble d'instruments précieux qu'elle a mis à la disposition du Quatuor Minguet comme un prêt à long terme.



33^e édition

MORTON FELDMAN

Œuvres pour piano

Deux concerts

Intermission 1 et 2 (1950), Intermission 5 (1952),
Three Pieces for Piano (1954), Nature Pieces (1951) Variations (1951),
Piano Piece (1952), Extensions 3 (1952), Intermission 6 (1953),
Palais de Mari (1986), For Bunita Marcus (1985)

Mercredi 17 novembre 20h

Durée : 2h30 (plus entracte)

Three Dances (1950), Intermission 3 et 4 (1952), Piano Piece (1955),
Piano Piece 1956 A / Piano Piece 1956 B, Last Pieces (1959),
Vertical Thoughts 4 (1963), Piano Piece (to Philip Guston) (1963), Piano Piece
(1964), Piano (1977), Triadic Memories (1981)

Dimanche 21 novembre 15h

Durée : 2h45 (plus entracte)

Piano, **Markus Hinterhäuser**

Musée d'Orsay / Auditorium

Rencontre avec Markus Hinterhäuser et introduction aux concerts par Jean-Yves Bosseur :
17 novembre 18h30

Coréalisation Musée d'Orsay, Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

Les oeuvres pour piano de Morton Feldman,

Analyse de Jean-Yves Bosseur

Concert du 17 novembre à 20h

Intermission 1 et 2 (1950),

Intermission 5 (1952),

Three Pieces for Piano (1954),

Nature Pieces (1951),

Variations (1951),

Piano Piece (1952),

Extensions 3 (1952),

Intermission 6 (1953),

Palais de Mari (1986),

For Bunita Marcus (1985)

Le piano est l'instrument qui reflète le plus intimement les préoccupations créatrices de Morton Feldman. Il en jouait lui-même avec un toucher très particulier, infiniment délicat, le considérant comme l'« instrument contemporain par excellence », à cause de « la manière riche dont ses sonorités résonnent et s'éteignent progressivement, métaphore de l'extinction des valeurs de ce monde ». Pour l'exécution de ses propres pièces, il appuyait silencieusement sur les touches jusqu'à rencontrer un point de résistance, l'attaque proprement dite n'intervenant qu'à ce moment précis. Cela lui permettait d'obtenir des sons très doux, mais de longue résonance. Plus globalement, Feldman aimait composer au piano parce que, disait-il, cela l'obligeait à ralentir et lui permettait de baigner dans la réalité acoustique, par delà l'abstraction de l'écriture. Son œuvre pianistique témoigne donc du mûrissement très graduel de sa démarche, depuis ses premières partitions indéterminées du début des années cinquante, jusqu'à *Palais de Mari* (1986), où chaque détail de la métrique est noté avec une précision optimale, en passant par des œuvres où la temporalité apparaît plus flexible (comme *Vertical Thoughts*). Ce sont donc les modalités sensiblement différentes de son approche du temps musical que l'on peut suivre, étape par étape, dans ses pièces pour piano. Mais ce qui est très surprenant dans son cas est que, dès ses toutes premières œuvres, s'imposent des constantes (économie radicale des moyens, dynamique générale très faible, statisme relatif de la forme) qu'il ne cessera d'explorer tout au long de sa vie.

Feldman entreprend la série des *Intermissions* en 1950; dans la première, on trouve une seule indication dynamique, "very soft" (très doux). Elle est constituée de 32 mesures, nombre qui permet de multiples subdivisions; une fragmentation en quatre sections égales est notamment rendue perceptible par des mesures de silence, la segmentation temporelle se faisant de plus en plus fine à mesure que l'on s'achemine vers la fin. Une méthode assez voisine est commune aux *Extensions 1* à 3. Toutes ces œuvres, écrites en notation traditionnelle, reposent sur un même type de mesure s'apparentant à un 3/8. Dans un même souci d'épuration, les *Three Pieces for piano* (1954) exposent des notes brèves isolées, des accords aux registres très écartés, entrecoupés de fréquents silences (environ le tiers des 48 mesures de la deuxième pièce est occupé par le silence). *Nature Pieces* et *Variations*, composées toutes deux en 1951 pour des chorégraphes (respectivement de Jean Erdman et de Merce Cunningham) n'ont été redécouvertes que récemment. *Nature Pieces* est très à part dans sa production, avec l'articulation rythmique relativement fluide et régulière de la première section, l'insistance sur une couleur harmonique diatonique dans la quatrième. Si l'empreinte de l'écriture wébernienne est manifeste, on peut observer des caractères stylistiques singuliers, qui reviendront de manière quasi obsessionnelle chez lui, notamment une tendance à geler toute impression de progression par le recours au silence, à de fréquents suspens, ou d'immobiliser un moment le cours des événements par la répétition de brefs motifs. Dans *Variations* notamment, les éléments sonores, souvent très courts, exceptionnellement soumis à des effets de reprise, émergent du silence, comme à peine esquissés.

Notée sans barres de mesure, *Piano Piece* (1952) apparaît d'une simplicité et d'un dépouillement extrêmes, avec une alternance de notes uniques d'une valeur de durée invariable (la noire pointée), jouées à la main droite et à la main gauche; en exergue de la partition, le compositeur indique: "lentement et tranquillement, avec toutes les battues égales".

Il serait faux de prétendre que Feldman demeure confiné dans les mêmes gestes compositionnels. En fait, même si le champ d'expression se veut délibérément limité, chacune de ses pièces est dotée d'une physionomie qui lui est propre, comme *Extensions 3* (1952) où se perçoivent une polarisation sur le registre aigu et une tendance à une temporalité plus fluide que dans les autres pièces de la

même période. De même, l'éclatement dynamique de la fin de l'œuvre prend soudain un relief tout particulier par rapport à ce qui précède.

Composée plus de trente ans après cette première phase créatrice, *For Bunita Marcus* (1985) témoigne de son intérêt croissant pour la métrique. Les mesures longues sont des mesures de silence, tandis que les mesures courtes contiennent le matériau musical. Toutefois, vers le milieu de la partition, la situation s'inverse. Pour Feldman, il s'agit là d'une manière de métaphore de la forme AB, ou encore une image de miroir plus ou moins tronquée qu'il explore volontiers à cette époque.

En 1986, Feldman compose *Palais de Mari*, œuvre dont la durée n'est que d'une vingtaine de minutes, alors que les pièces de cette dernière période sont généralement beaucoup plus longues (on ne compte pas moins de neuf œuvres d'une durée de plus d'1h30'). Le compositeur répondit en fait à la proposition de Bunita Marcus, qui souhaitait une pièce d'une dizaine de minutes, tout en sachant qu'elle durerait plus vraisemblablement le double. Feldman choisit dans ce cas de résumer les procédés déployés dans les compositions longues et de les condenser à l'intérieur d'une partition de dimension plus restreinte. L'intérêt pour la dimension métrique est une fois encore manifeste : "J'ai utilisé le monde métrique comme un aspect de la forme". Au début de la partition, les silences s'inscrivent dans des mesures en 2/2, 3/4, alors que le matériau sonore s'inscrit pour sa part dans des mesures plus courtes (par exemple, 5/16). Les mesures longues interviennent donc fréquemment comme des cadres par rapport aux autres types de mesure. "Je me souviens d'une observation de Feldman quelques mois avant la composition de *Palais de Mari*, tandis que nous visitons le Metropolitan Museum de New York et que nous nous étions arrêtés devant une œuvre tardive de Degas" déclare Barbara Monk-Feldman. "Il admirait l'œuvre en particulier pour la finesse de l'application de la peinture sur la toile, et confia qu'il souhaitait travailler d'une manière similaire dans sa musique. On remarque une affinité avec cet aspect de la peinture dans *Palais de Mari* et dans d'autres œuvres de cette période où l'on perçoit une fascination croissante pour la notation comme application d'un unique plan de pensée compositionnelle qui, de lui-même, infléchit la surface de l'image musicale."

Concert du 21 novembre à 15h

Three Dances (1950)

Intermission 3 et 4 (1952)

Piano Piece (1955)

Piano Piece 1956 A / Piano Piece 1956 B

Last Pieces (1959)

Vertical Thoughts 4 (1963)

Piano Piece (to Philip Guston) (1963)

Piano Piece (1964)

Piano (1977)

Triadic Memories (1981)

Ce deuxième concert consacré à l'œuvre pianistique de Morton Feldman s'ouvre avec trois pièces qui ne nous ont été révélées que depuis peu, *Three Dances* (1950) et les *Intermission 3 et 4* (1952) où nous pouvons d'ores et déjà pressentir les préoccupations du compositeur, notamment en ce qui concerne les rapports entre son et silence et un type d'écriture qui ne doit rien aux complexes recherches formelles en vigueur dans la musique européenne de l'époque.

Entre 1954 et 1957, des dix œuvres qu'il réalise, Feldman n'en compose pas moins de huit pour un ou deux pianos; il s'agit pourtant d'une période de transition où il compose peu (deux partitions en 1954, une en 1955), la raréfaction touchant aussi bien son écriture que sa production proprement dite. Dans les *Piano Pieces A et B* (1956), les événements sonores sont environnés par des actions muettes du pianiste, qui consistent à enfoncer des touches qui, par sympathie, insinuent de très discrètes résonances, à la manière d'un halo. Dans *Last Pieces # 3* (1959), des accords de 2 à 6 sons sont régulièrement disposés dans l'espace de chaque page, certains étant dotés de points d'orgue. Pour chaque pièce, des indications très générales d'écoulement de la durée et de dynamique sont données : "lent, doux, les durées sont libres" pour la première ; "rapide, doux, les durées sont libres" pour la seconde ; "très lent, doux, les durées sont libres" pour la troisième ; "très rapide, aussi doux que possible, les durées sont libres pour chaque main" pour la quatrième. Les deux pièces associées à un débit rapide constituent une des rares incursions de la musique de Feldman hors du caractère de lenteur dont elle est le plus souvent imprégnée. Au cours de la dernière apparaissent quelques accords arpégés et des notes répétées, ainsi qu'un nombre plus important de notes ornementales. La dimension verticale est pourtant ce qui domine le plus largement dans l'œuvre.

Vertical Thoughts 4 (1963) est notée sans mesure déterminée ; pourtant chaque élément, son isolé ou accord, est situé par rapport à une valeur métronomique comprise entre 66 et 88, avec des suspens signalés par des points d'orgue sur des sons isolés ou des moments de silence. Une fois encore, celui-ci n'est pas vécu comme une interruption par rapport au son, mais comme son prolongement naturel, existant à part entière dans le corps même de la partition. Ce rôle, actif, du silence se manifeste tout particulièrement dans *Piano Piece (To Philip Guston)*, de 1963, premier hommage à un des peintres dont il se sentait alors le plus proche. Tout se passe comme si, en jouant sur des jeux raffinés d'interpénétration entre silence et son, Feldman, qui déclara un jour qu'on devrait approcher sa musique comme si l'on n'écoutait pas, mais que l'on regardait quelque chose dans la nature, créait des effets de réflexion entre ombre et lumière, obscurité et clarté.

Piano (1977) présente la particularité d'être notée, très précisément, sur trois systèmes de deux portées, comme si plusieurs strates en venaient à s'imbriquer.

Triadic Memories (1981), la partition la plus longue qu'il ait composée pour le piano, est écrite ppp, parfois même ppppp, en deçà des limites non seulement de la notation conventionnelle, mais de la plupart de ses propres partitions. Basée sur une grande économie des matériaux, l'œuvre tout entière semble tirer sa substance d'un module de deux mesures, harmoniquement polarisée sur des intervalles comme la seconde mineure, les septièmes et la quarte augmentée, qui paraissent transgresser toute éventualité d'attraction tonale. L'utilisation d'un ambitus d'emblée très large, de l'extrême aigu à l'extrême grave délimite l'espace à l'intérieur duquel se déroulera l'œuvre.

Markus Hinterhäuser

Biographie

Markus Hinterhäuser est né à La Spezia, en Italie. Il fait ses études à Vienne puis au Mozarteum de Salzbourg et suit les cours magistraux d'Elisabeth Leonskaja et Oleg Maisenberg.

C'est avec l'Orchestre Symphonique de Vienne qu'il fait ses débuts de soliste, il joue ensuite avec l'orchestre de la Radio Autrichienne.

Pour interpréter le répertoire de la musique de chambre, il rejoint le Chamber Orchestra of Europe, et joue aussi avec le violoncelliste Thomas Demanga, le violoniste Thomas Zehetmaier, et avec le Quatuor Arditti. Pendant plusieurs années il accompagne au piano les récitals de Lieder de Brigitte Fassbaender et de Jochen Kowalski.

Parallèlement, son engagement dans l'interprétation des oeuvres du vingtième siècle s'affirme. Il joue les œuvres de Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, John Cage. Il enregistre pour les radios ou les éditeurs de disques (Col legno), la totalité des œuvres pour piano de Schoenberg, de Berg et de Webern, mais aussi celles de Galina Ustvolskaya, Scelsi, Feldman, Nono et Cage.

Les tournées le mènent dans les festivals internationaux et dans les salles de concerts comme le Konzerthaus à Vienne, Carnegie Hall à New York, la Philharmonie de Munich, la Scala à Milan.

Markus Hinterhäuser est cofondateur et codirecteur artistique du Festival Zeitfluss (de 1991 à 2001) qui s'est développé au sein du festival de Salzbourg ; ce travail se poursuit, sous le titre Zeit_Zone, au festival de Vienne depuis 2002.

Markus Hinterhäuser – en tant que pianiste et acteur - a collaboré avec Christoph Marthaler pour la réalisation de *Die Schöne Müllerin*. De même pour la production de *Elementarteilchen* d'après *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, spectacle mis en scène par Johan Simons.



33^e édition

JÖRG WIDMANN

Fieberphantasie

pour piano, clarinette et quatuor à cordes (2001)
Création en France

GERARD PESSON

Nebenstück, filtrage de la *Ballade* op.10 n°4 de Brahms
pour clarinette et quatuor à cordes (1998)

WOLFGANG RIHM

Vier Studien zu einem Klarinettenquintett

pour clarinette et quatuor à cordes (2003)
Création en France

Quatuor Minguet
Stefan Litwin, piano
Jörg Widmann, clarinette

Opéra National de Paris
Bastille / Amphithéâtre

Mercredi 20 octobre à 20h

Durée : 75'

Coréalisation Opéra National de Paris et Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

Jörg Widmann, Gérard Pesson, Wolfgang Rihm,

par Laurent Feneyrou

Affleurent à la surface des trois œuvres de ce concert souvenance et invocations du romantisme allemand, et singulièrement des œuvres de Johannes Brahms, parmi lesquelles le *Quintette avec clarinette en si bémol mineur* op. 115, page d'introspection et d'adieu. Loin du rigorisme ou de la stricte observance des lois de la tradition, une généalogie se dessine, mais non selon les usages désormais connus de la transcription. Le musicien renoue avec l'aura, réminiscence, anamnèse modifiant, sinon intensifiant le son et la forme, l'événement et son devenir abstrait. Art, histoire, mais aussi rêves et signaux du quotidien éloignent le séculaire matériau et sa réalité familière. La mémoire créatrice compose la distance, articule, dans le silence et l'intervalle, la disjonction comme l'essence de ce que nous avons définitivement perdu. Il s'agit en somme de l'inverse d'une fusion, d'une confusion ou d'une communion. " N'est-ce pas la voix de nos amis que hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? ", écrivait Walter Benjamin. Et les morts y agissent autant que les vivants. Dans la hantise de ces corps sonores sans chair, inouïs, insaisissables mais visibles, au cours de ces entretiens avec quelque fantôme, se donne l'authentique dialogue avec l'aïeul. L'original, dépecé, est contraint à une errance, à une existence ombrée, spectrale, faite non de citations, mais d'allusions et d'héritages effleurés.

Dans son amour infini pour cette errance solitaire, Brahms puisa aux sources littéraires les plus délicatement intimistes du romantisme, à de mélancoliques tableaux aux tons étouffés, à peine troublés par l'irruption du sentiment, et aux états d'âme moins dramatiques que lyriques. Son désespoir suscite le repli de l'auditeur, au seul contact de soi et de la nature. D'une hésitation rhapsodique entre un idéal beethovénien et une introversion qui ne se lasse pas de chercher dans la mélodie son expression la plus authentique, entre une résignation contrariée dans le chant et une souffrance certaine figée dans des formes, des stylèmes et des développements glacés, au bord de l'abîme, naquirent de courtes incises d'une étonnante force expressive, des thèmes brisés et douloureux, animés d'une palpitation angoissée, ou de faibles lueurs bientôt éteintes.

Si le modèle brahmsien était à l'origine du *Ernster Gesang* (1996-1997), pour orchestre, dans les *Vier Studien zu einem Klarinettenquintett* (2002), Wolfgang Rihm retrouve les accents d'une nostalgie, d'une tristesse, d'un regret sentimental, de la *Sehnsucht* que Nietzsche entrevoyait chez Brahms rêvant en secret ou pleurant sur lui-même. La première étude de Rihm, *Moderato, sostenuto*, d'un tempo imperturbable, reconduit le morcellement cellulaire, la tension subjective entre le chant et l'exigence moderne du travail thématique. Chez Brahms se vérifiaient en effet les conséquences d'un principe issu du classicisme viennois : l'intervalle ou le motif germinal, modifié selon un processus incessant de variation, irrigue en soi des périodes, voire une étude ou toute une œuvre, ce que Schoenberg nommera la *developing variation*. Suit un *Molto vivace*, où les cordes adoptent un chromatisme descendant obsessionnel, *fff feroce*, happant parfois les galbes de la clarinette – seul un *Meno mosso*, *ppp dolcissimo*, fondé sur des intervalles de quinte, rompt la virtuosité du discours. Inversement, l'*Andante con moto*, volontiers consonant, traversé de tierces, est brièvement contrarié par un *Allegro ma non troppo*, lointain souvenir des figures de la deuxième étude. Le recueil s'achève sur un *Calmo sostenuto*, à l'écriture variée, notamment par un court *Adagio* en forme de choral, ou dans le sépulcral *Morendo* conclusif. " La beauté elle aussi doit mourir ", chantait déjà la *Nänie* de Brahms, sur les vers de Schiller.

Toute moderne, la reconduction souterraine des contrastes à un matériau unique, toujours remanié, modelé, transcendé, masqué parfois, mais générant d'autres idées, sinon des développements mélodiques inattendus, confère aux énoncés une cohérence interne, produisant l'impression d'un discours musical autonome et constamment lié aux rares incises et intervalles de base. Comme dans les dernières œuvres de Brahms, au lieu de l'inspiration mélodique, le ferme espacement des registres, la fonction de relief sonore en soi, l'appel aux résonances du piano, aux cordes en trémolo ou aux trilles de la clarinette, et l'insistance structurelle sur deux notes, *mi* et *fa*, dominant dans les scènes musicales de la *Fieberphantasie* (1999), pour piano, quatuor à cordes et clarinette, de Jörg Widmann. Malgré des liens évidents, la fragmentation de Brahms se différencie de la cellule de Schumann, autre maître de la dissociation. La désagrégation de la forme, ou plus précisément de la grande forme, phénomène négatif en un sens, met aussi en lumière l'émergence du timbre moderne, continu, à l'image du glissando. En témoigne l'œuvre de Widmann, gestuelle et lyrique, en séquences supprimant les différences entre contrepoint et instrumentation, et multipliant les allusions aux répertoires savants ou non.

Avec *Nebenstück* (1998), Gérard Pesson énonce, dans les bruissements de l'effectif brahmsien à souhait du *Quintette avec clarinette* op. 115, ce qu'il nomme une "contamination étrange" entre l'invention musicale et une mémoire nécessairement oxydée. "Les œuvres qui nous hantent s'interposent souvent lorsqu'on croit avoir tiré une idée du néant, comme en retour, elles se colorent de nos obsessions, car, en matière d'art, la recherche est concomitante à une incessante archéologie." Mâtinée de souffle, détimbrée, comme d'un corps spirituel, subtil, *Nebenstück* modifie l'étrange *Ballade* op. 10 n° 4 de Brahms, dont elle est une instrumentation, un délicat "filtrage". Or, le filtrage désigne non seulement une transsudation, le passage d'un liquide, pour le clarifier, à travers une étoffe, un papier, un linge, du gravier ou du grès pilé, mais aussi, dans l'ancienne physiologie, les organes séparant une humeur de la masse du sang et un processus d'élaboration, comme la nourriture s'infiltrant dans les chairs. En 1854, Brahms découvrait les *Stimmen der Wolker*, recueil de Herder dont le poème *Edward* avait déjà été mis en musique par Schubert et Loewe, et dont il réalisera en 1878 une version pour baryton et violon (op. 75 n° 1). De cette légende populaire s'inspirèrent aussi les quatre ballades de l'op. 10, sans développement, et dont les éclats se juxtaposent naïvement. L'ultime *Andante con moto*, d'une simplicité grave et élégante, renonce aux accents dramatiques et préfigure les dernières pièces pour piano de Brahms. Les premières mesures, en forme de barcarolle, retiennent l'attention de Schumann: "De quelle façon merveilleuse l'étrange mélodie hésite entre majeur et mineur, puis reste lugubrement en majeur." La deuxième section, *più lento, col intimissimo sentimento, ma senza troppo marcare la melodia*, nimbe le chant d'une texture ondoyante, avec un accompagnement en deux pour trois, avant un choral que Pesson confie au seul quatuor.

Fait étrange dans la trajectoire de ce concert, dont l'héritage est l'un des enjeux, l'ancienne légende écossaise transmise par Herder narre un parricide. D'emblée, dans le décharnement des timbres instrumentaux, le son, mélodie évidée, s'y fait trace, écho, mémoire, avènement de l'absence.

Wolfgang Rihm

Biographie

Né à Karlsruhe en 1952, Wolfgang Rihm commence à composer à l'âge de 21 ans, s'étant formé dans sa ville natale auprès d'Eugene Werner Velte dès 1968. En 1973, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg. Entre temps, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle et suit régulièrement, à partir de 1970, les cours d'été de Darmstadt (où il enseignera à partir de 1978). La *Première Symphonie* est composée en 1969. Les *Deuxième* et *Troisième Symphonies* datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis-Kontur*. À la même époque, il fait une première incursion dans le théâtre musical avec les opéras de chambre *Faust und Yorick* (1976) et *Jakob Lenz* (d'après Büchner), créé en 1978. Il compose un "théâtre musical en cinq parties" sur un texte de Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1986), et *Oedipus*, sur des textes de Sophocle, Nietzsche et Müller, créé au Deutsche Oper de Berlin en 1987 ; il crée ensuite une série de pièces orchestrales et instrumentales d'après Artaud, *Tutuguri* (1981-82). Dans les années 80, il compose des cycles, notamment les trios pour trois pianos *Fremde Szenen* (1982-1983), et les sept pièces pour ensemble et orchestre, *Chiffre*, (1982-1985), tout en revenant aux genres traditionnels, cycles lyriques, pièces pour piano et neuf quatuors à cordes. Dans les années 90, les partitions, plus épurées, évoquent les œuvres tardives de Luigi Nono par leur désir de revenir à l'expression de l'essentiel, dépouillée de toute rhétorique inutile. En 2001 il reçoit le Prix de la Royal Philharmonic Society pour *Jagden und Formen*. En 2002, année du 50^{ème} anniversaire du compositeur, de nombreux festivals et institutions ont organisé des concerts et commandé de nouvelles œuvres. Parmi les commandes : *Aria/Ariadne*, *Astralis (Über die Linie III)*, *BONUS*, 2. *Bratschenkonzert*, *Canzona per sonare*, *Fetzen II*, 6 *Gedichte von Friedrich Nietzsche*, *Das Lesen der Schrift*, *Rilke : 4 Gedichte*, *Sphäre nach Studie*, 12. *quatuor à cordes*.

En mai 2003 Wolfgang Rihm reçoit le prix Siemens.

Wolfgang Rihm vit à Karlsruhe et à Berlin.

Wolfgang Rihm au Festival d'Automne à Paris

Perspective 1999-2004 :

1999 : *Trigon (Sphinxirène (1), Form/Zwei Formen (1), Sphinxirène (2), Form/Zwei Formen (2), Responsorium, Jagden und Formen*

2001 : *Déploration, Chiffre IV, Pol, Von weit, Frage, Musik für drei Streicher, In Nomine.*

2002 : *Jagden und Formen, Sotto Voce, Styx und Lethe, In-Schrift, Tutuguri.*

2003 : *Drei Vorspiele zu einer Insel, Über die Linie, Blick auf Kolchis, Sphäre um Sphäre*

Nebenstück (1998)

filtrage de la *Ballade* op. 10 n°4 de Johannes Brahms pour clarinette et quatuor à cordes
texte de Gérard Pesson

Cette instrumentation d'une ballade de Brahms est une tentative de fixer, d'objectiver la contamination étrange qui se fait entre l'invention musicale et la mémoire. Les œuvres qui nous hantent s'interposent souvent lorsqu'on croit avoir tiré une idée du néant, comme en retour, elles se colorent de nos obsessions, car, en matière d'art, la recherche est concomitante à une incessante archéologie.

Cette ballade de l'opus 10 m'a hanté littéralement pendant des années : sa forme étrange, sa tessiture sans aigu, la beauté de ce mouvement de barcarolle initial, son *cantando* central où le chant est noyé dans une texture ondoyante, interrompu par une sorte de choral. Si elle m'a tant habité, c'est que je ne l'ai jamais plus entendue autrement que dans ma mémoire où elle s'est peu à peu oxydée, comme un objet tombe à la mer. Tâcher de la transcrire, c'était la repêcher, la retrouver assimilée à mes tentatives, chargée de ce que mon propre travail musical lui avait ajouté, jusqu'à la soustraire peut-être, alors même qu'elle se précisait, comme le corail se développe sur tout matériau à sa portée, soulignant chaque forme qu'il absorbe.

Les quelques mesures où Brahms fait tourner un accord sur lui-même, ma mémoire les a toujours démultipliées; pour être fidèle à cette imprécision, je les ai transcrites ainsi. Pour des raisons instrumentales, la ballade de Brahms est transposée au demi-ton supérieur, en *ut* majeur, ton décisif.

In *Mes Béatitudes*, Aeon, 2001

Gérard Pesson

Biographie

Gérard Pesson est né en 1958 à Torteron (Cher).

Après des études de Lettres et Musicologie à la Sorbonne, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il fonde, en 1986 la revue de musique contemporaine *Entretemps*. Il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) de 1990 à 1992. Lauréat du Studium International de composition de Toulouse (1986), de Opera Autrement (1989 – Villeneuve-les-Avignon), de la Tribune Internationale de l'Unesco (1994), il obtient en mai 1996 le prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco. Ses oeuvres, ont été jouées par de nombreux ensembles et orchestres en France et à l'étranger : ensemble Fa, 2E2M, InterContemporain, Itinéraire, Ensemble Modern, Ensemble Recherche, Ensemble Ictus, Alter Ego, Accroche Note, Erwartung, Orchestre National de Lyon, Orchestre National d'Ile-de-France, etc. Son dernier opéra, *Forever Valley*, commande de T&M, sur un livret de Marie Redonnet, a été créé en avril 2000 au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Ses oeuvres sont publiées aux Editions Henry Lemoine depuis 2000. Un premier disque monographique de sa musique, interprétée par l'ensemble Fa, est paru en 1996 chez Accord Una Corda.

Gérard Pesson au Festival d'Automne à Paris

1998 : *Écrit à Qinzhou* ; *Sonate à quatre* ; *Culte des ancêtres, morts ou vifs* ; *Vexierbilder, Rom* ; *La Ralentie*

Jörg Widmann

Biographie

Compositeur et clarinettiste. Né à Munich en 1973, Jörg Widmann prend ses premières leçons de clarinette à sept ans. Il étudie avec Gerd Starke à Munich avant de poursuivre ses études à New York auprès de Charles Neidich à la Juilliard School of Music. Il obtient le premier prix du Concours Carl-Maria von Weber à Munich et de celui des Conservatoires de musique allemands à Berlin.

En novembre 1999, il crée avec l'Orchestre de la Radio bavaroise, sous la direction de Sylvain Cambreling, un concerto pour clarinette – *Musik für Klarinette und Orchester "Über die Linie II"* – que Wolfgang Rihm a composé pour lui.

La musique de chambre, son répertoire de prédilection, le conduit à jouer dans de nombreux festivals. Il joue avec Natalia Gutman, András Schiff, Heinz Holliger et Christoph Poppen, ainsi qu'avec les quatuors Vogler, Keller et Arditti.

Depuis octobre 2001, il est professeur de clarinette au Conservatoire national de musique de Freiburg/Br. En 1993, il enseigne à la Royal Academy of Music de Londres, fait des conférences à l'Académie de musique de Lisbonne et au Conservatoire d'Odessa. En 2001, le Royal College of Music de Londres lui a consacré un festival.

Dès 1984, à l'âge de onze ans, il a pris des cours de composition auprès de Kay Westermann puis auprès de Hans-Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels et Wolfgang Rihm. Le Münchner Kammerensemble lui a commandé en 1998/99 des musiques de scène pour *Cymbeline* de Shakespeare et *Hécube* d'Euripide (mise en scène de Dieter Dorn). 2001 a marqué ses débuts au Festival de Donaueschingen avec une oeuvre symphonique intitulée *Implosion*.

En décembre 2003, l'Orchestre symphonique de Bamberg l'a accompagné dans le concerto pour clarinette de Mozart et lui a commandé une oeuvre. Dans le cadre de sa résidence auprès du Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin (2003-2004), Jörg Widmann a composé une oeuvre créée en février 2004 sous la direction de Kent Nagano.

Ces dernières années Jörg Widmann a été récompensé par de nombreuses distinctions, dont le Prix de musique de la fondation Ernst von Siemens en mai 2003. Son opéra *Das Gesicht im Spiegel [Le visage dans le miroir]* a connu un grand succès en juillet 2003 à l'Opéra national de Bavière. Cette année, ses Quatuors à cordes II et III ont été exécutés respectivement par le quatuor Keller au Festival de musique contemporaine de Hitzacker et par le quatuor Arditti au festival de Badenweiler. Il a aussi pour projet de composer prochainement pour le Quatuor Artemis et le Quatuor Vogler.

Invité par le Wissenschaftskolleg (Académie des arts et des sciences) de Berlin, Jörg Widmann a enseigné à l'Académie au printemps 2004 et est réinvité pour le printemps 2005.

Jörg Widmann est en résidence au Festival de Salzburg en été 2004, en tant qu'interprète et compositeur ; il est invité par le NDR (Radio) de Hambourg, pour une série de concerts comme clarinettiste et compositeur au cours de la Saison 2004-2005, incluant la création d'une nouvelle oeuvre pour clarinette et orchestre.

Au printemps 2005 le Quatuor Artemis créera avec la soprano Juliane Banse son quintette pour voix et quatuor à cordes.

Il est invité à Paris pour la première fois en 2004 par le Festival d'Automne.



33^e édition

BRIAN FERNEYHOUGH

Shadowtime

(1999/2004)

Opéra en sept scènes d'après l'œuvre et la vie de Walter Benjamin
Création en France

Musique, **Brian Ferneyhough**
Livret, **Charles Bernstein**
Mise en scène, **Frédéric Fisbach**

Scénographie, **Emmanuel Clolus**
Lumière, **Marie-Christine Soma**
Costumes, **Olga Karpinsky**
Dramaturgie, **Benoît Résillot**

Avec **Nicolas Hodges**, narrateur, piano
Mats Scheidegger, guitare
Neue Vocalsolisten Stuttgart
Nieuw Ensemble/Amsterdam
Direction, **Jurjen Hempel**

Théâtre Nanterre-Amandiers

mardi 26 et mercredi 27 octobre 20h30

Durée : 120' sans entracte

Introduction à *Shadowtime* par Philippe Albèra
de 19h30 à 20h

Inscription 01 46 14 70 00

Coproduction Biennale de théâtre musical contemporain/Munich, Sadler's Wells avec l'English National Opera,
Festival d'Automne à Paris, Lincoln Center Festival/New York.

Avec le concours de la Fondation Ernst-von-Siemens pour la musique, de l'Ambassade des Pays-Bas en France
et du Fonds voor Amateurkunst en Podiumkunsten.

Avec le soutien de la Fondation de France et de Jean-Luc Choplin.

Création, Biennale de Munich, Prinzregententheater, 25, 27, 28 mai 2004

Festival d'Automne à Paris, Nanterre Amandiers, 26 et 27 octobre 2004

Lincoln Center Festival New York, juillet 2005

Ruhr Triennale, septembre/octobre 2005

Londres, English National Opera/Sadler's Wells : à l'étude

Structure de *Shadowtime*

Opéra en sept scènes d'après l'œuvre et la vie de Walter Benjamin

I. Anges nouveaux/Echecs passagers (Prologue)

- Niveau 1 : Le conférencier
- Niveau 2 : Radio (1940)
- Niveau 3 : Temps de guerre (Frontière espagnole, 1940) : Aubergiste, Henny Gurland, Benjamin, Le docteur
- Niveau 4 : Temps de réflexion (Mémoire + Pensée) (Berlin, 1917) : Benjamin dialogue avec Dora Kellner (Benjamin)
- Niveau 5 : Cinq comptines pour Stefan Benjamin
- Niveau 6 : Temps rédempteur (Triple exposé): Benjamin dialoguant avec Gershom Scholem puis Hölderlin (qui apparaît aussi en pseudo-Benjamin et en Scardanelli)

II. Les Froissements d'ailes de Gabriel (Premier obstacle) (instrumental)

III. La Doctrine de la similarité (13 Canons)

- 1. Amphibolies I (Marcher lentement)
- 2. Soir de cendre
- 3. Ne pouvons traverser
- 4. Indissolubilité [Motetus absconditus]
- 5. Amphibolies II (Midi)
- 6. Dans la nuit (Mais même le feu est lumineux)
- 7. Parfois
- 8. Anagrammatica
- 9. Eau tel tué
- 10. Schein
- 11. Soirs de cendres
- 12. Amphibolies III (Epines)
- 13. Salut

IV. Opus Contra Naturam (Descente aux Enfers de Benjamin)

- 1. [sans titre]
- 2. Katabasis

V. Mares d'obscurité (II Interrogations)

- 1. Trois bouches parlantes géantes
- 2. Goule sans tête
- 3. Figure à deux têtes de Karl Marx et Groucho Marx, avec Kerberus
- 4. Pape Pie XII
- 5. Jeanne d' Arc
- 6. Baal Shem Tov déguisé en vampire
- 7. Adolf Hitler
- 8. Albert Einstein
- 9. Garde-frontière
- 10. Chœur (pas de masque)
- 11. Golem

VI. Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie (Second obstacle)

- 1. Laurier l'oeil (d'après "Die Lorelei" de Heine)
- 2. Tensions
- 3. Hashish à Marseille
- 4. D'après "Der Tod, das ist der kühle Nacht" de Heine
- 5. Une vérité et demie
- 6. Pas pouvoirs
- 7. Madame Moïse et Mr. Moïse

VII. Stèle pour un temps déchu (Solo de Mélancolie en Ange de l'histoire)

Shadowtime par Brian Ferneyhough

Scene 1 : Anges nouveaux / Echecs passagers (2001-02)

Walter Benjamin 1, Walter Benjamin 2, Dora Benjamin, l'Aubergiste, le médecin. 12 voix solistes et ensemble instrumental.

Scene 2 : Les Froissements d'ailes de Gabriel (2003)

Guitare soliste et ensemble instrumental

Scene 3 : La Doctrine de la similarité (1999-2000)

12 voix solistes. 3 clarinettes, violon, piano et percussion

Scene 4 : Opus Contra Naturam (2000) pour pianiste-narrateur

Scene 5 : II Interrogations (2004)

12 douze voix solistes et ensemble instrumental

Scene 6 : Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie (2003)

Pour un narrateur et ensemble

Scene 7: Stèle pour un temps déchu (2001)

12 voix solistes et électronique

Le 10 mai 2003, au cours d'une réunion de production à Munich, Brian Ferneyhough a exposé ses concepts et la dramaturgie de l'opéra « Shadowtime » diagramme (page 47) à l'appui. Ce texte est la transcription de cette « conférence » qui a été enregistrée.

La première scène présente différents niveaux, et s'ouvre sur une musique dite "d'effort" (les efforts qui ont mené à la situation présente), juste une introduction purement instrumentale précédant toute activité vocale. Il y a des éléments sur scène, complètement immobiles. La lumière monte et on assiste au moment central de la première scène, que j'appelle la *Scène de l'hôtel*. Par son mode réaliste, elle constitue une espèce d'ouverture. Puis commence la "musique radiophonique", chantée par le chœur, tout du moins par des membres du chœur. Elle est censée donner l'idée d'une vieille radio qui se règle et se dérègle, avec toutes sortes de bruits étranges. Le texte ici n'est pas de Charles Bernstein ; il s'agit d'anagrammes sur les noms de Martin Heidegger, de philosophes et de personnages apparaissant dans l'opéra. J'emprunte beaucoup aux principaux termes des écrits de Heidegger, dans leur forme allemande, en anagrammes ou insérés. Ce passage est très sonore. L'action débute sur scène, où les personnages jusque-là immobiles commencent à bouger. La *Scène de l'hôtel*, de ce moment jusqu'à sa fin, réunit l'Hôtelière (une voix de femme), le Docteur (une voix parlée, qui n'entre qu'à la fin de la scène), Henny Gurland, la compagne de Benjamin -traversant aussi les Pyrénées-, et Benjamin lui-même.

Puis, comme une surimpression à un moment précis de la scène, j'ai superposé *Berlin Wohnzimmer*, (*La salle de séjour de Berlin*). Remontant le temps jusqu'aux années 1930, nous nous retrouvons à Berlin, avec Benjamin et sa femme Dora, qui discutent de sujets politiques et personnels. Un second Benjamin réplique à celui de la *Scène de l'hôtel*. Il nous faut donc deux voix à peu près identiques. Le chœur intervient par moments : les membres du chœur peuvent représenter des clients de l'hôtel ou bien se tenir à l'écart de l'action, à la manière d'un chœur antique. Lorsque Benjamin se retire de la scène, le médecin entre et déclare : "Je l'ai examiné, il a besoin de dormir cette nuit, je reviendrai demain." Arrivent alors quatre petites filles chantant, à l'unisson, une comptine plutôt agressive, que Benjamin écrivit ; c'est la toute fin de la scène.

Recouvrant ce moment, avant même ce que je viens de décrire, il y a ce que j'appelle la *Conférence en solo*. Elle intervient au moment où la musique radiophonique passe en fondu enchaîné à la *Scène de l'hôtel* : un individu, vêtu comme un conférencier de "Oxbridge" (Oxford/Cambridge), plutôt miteux et mal habillé, s'installe à l'avant-scène et lit simplement trois textes, que j'ai réunis (ils ne sont pas de Bernstein), sur la nature de la perception humaine par rapport aux limites. Il dit des choses comme : "À mesure que la vie avance, le nombre de possibilités qui nous sont ouvertes diminue jusqu'à ce que, finalement, il n'y en ait plus qu'une ou plus une seule." Lorsqu'il dit "plus une seule", le chœur s'écrie tout à coup : "*Und nun, die Vorstellung!*" "Et maintenant, la représentation !" A ce moment précis commence la *Scène de l'hôtel*. C'est plus ou moins une référence oblique à Alban Berg, une sorte de manœuvre brechtienne.

Conférence à trois : Benjamin, Gershom Scholem et Friedrich Hölderlin. J'imagine cette séquence sur le modèle des élections présidentielles américaines. On voit ce genre de scène à la télévision, où ils sont censés discuter entre eux, alors que, évidemment, ils ne se parlent pas ; ils s'adressent au public, au-delà de leur interlocuteur. Ici, juste trois solistes vocaux.

Le début de cette conférence à trois croise la dernière partie de la première scène et le début de la suivante, le petit concerto de chambre pour guitare et ensemble, intitulé *Les Froissements d'ailes de Gabriel*, le tremblement, le frémissement, le papillonnement d'ailes de l'archange Gabriel. Le concept de départ est lié à l'*Angelus novus*, la célèbre image que Benjamin portait toujours sur lui et sur laquelle il a fondé plusieurs de ses théories sur la nature catastrophique de l'Histoire.

En préparant cette œuvre, j'avais deux pensées en tête et je voulais montrer le rôle très problématique du temps. D'ailleurs, la dernière séquence du cycle, *Stelae for failed time* (Stèle pour un temps déchu), nous montre que c'est aussi l'une des principales questions soulevées. J'ai eu cette idée à la lecture des livres sur l'angéologie, du Moyen-Âge à Rilke. Parlant des anges (*angelos*, les messagers), nombreux sont ceux qui les considèrent comme essentiellement sourds au temps. De notre point de vue, ils travaillent dans le temps ; mais de leur point de vue, ils n'ont aucune notion de ce qu'est le temps. Comme les daltoniens, qui reconnaissent un feu rouge sans savoir ce qu'est la couleur rouge ; ils connaissent la fonction du rouge et agissent en conséquence.

Cette scène tourne autour du temps insuffisant de l'expression. Elle consiste en 124 petits fragments enchaînés, certains durant deux ou trois secondes, d'autres jusqu'à 15 secondes. Ce qui m'intéressait, c'est de rendre chacun de ces segments légèrement trop court, d'une durée insuffisante à leur compréhension. Nous sommes donc continuellement renvoyés comme une balle au-dessus d'une table de ping-pong ; nous savons qu'il faut tenter de comprendre la texture suivante, avant d'avoir entièrement compris où situer la texture précédente ou celle d'avant. Il y a échec du temps musical si celui-ci disparaît sans s'inscrire dans l'expérience musicale. Une œuvre musicale doit admettre que le temps est parfois physique, c'est un élément avec lequel nous entretenons une relation tactile.

En arrière-plan de toute cette question, il y a l'expulsion du jardin d'Eden et le Pêché originel. Pour moi, le péché originel, c'est écouter. On ne devrait pas parler de la "*tragedia dell'ascolto*"¹ (tragédie de l'écoute²), mais du "*peccato dell'ascolto*" (péché de l'écoute²).

Cette pièce est très rapide, une suite de scintillements. L'imagerie que je voulais suggérer emprunte à la légende de la Création, à la question de la justice, de la miséricorde, à la nature symbolique de l'épée à double tranchant, celle que l'ange tient en travers de la porte du paradis, pour en interdire à jamais l'accès à l'espèce humaine. Plus tard, dans l'œuvre, il y a diverses autres portes menant aux enfers.

Suivent les 27 minutes de *Doctrine of Similarity* (Doctrine de la similarité), probablement la séquence la plus longue de l'œuvre. Ses 13 mouvements distincts forment une œuvre indépendante. Je me suis efforcé ici de traiter un aspect de l'œuvre de Benjamin prépondérant selon moi dans sa critique culturelle, le concept de reproduction (mimesis, aura et tout ce qui s'y rattache). Chacun de ces 13 mouvements traite d'une manière ou d'une autre de la duplication, soit par la répétition littérale, soit par une sorte d'assemblage kaléidoscopique d'éléments qui permutent entre eux ou se répondent en canon, une sorte de re-présentation indirecte. Toute l'œuvre vise à illustrer diversement, dans chacun de ces mouvements, comment la production artistique est duplication, recreation, re-présentation du monde extérieur et des interprétations culturelles possibles dans ce monde extérieur.

La quatrième pièce est la plus explicite visuellement. C'est l'œuvre la plus réduite du cycle, en ce sens qu'elle n'implique qu'une personne. Elle est écrite pour un pianiste récitant. Dans les premier et deuxième mouvements, le pianiste aborde, tout en jouant, diverses questions épistémologiques, notamment la théorie platonicienne de la caverne, etc. Il a quelque chose d'une figure neutre, il est jovial, sans forcément avoir d'autres qualités positives ; c'est une sorte de personnage à la Till Eulenspiegel. Le titre *Opus contra naturam*, (Œuvre contre nature) : d'abord, parce que je l'ai composée contre MA nature, mais il est inutile d'aborder cela ici ; ensuite, c'est un terme technique emprunté à l'alchimie, c'est ainsi que l'on nomme l'étape du processus de raffinement alchimique où l'on traverse l'obscurité de la désintégration avant de sortir de l'autre côté dans l'*albedo*, la blancheur d'une matière lumineuse et brillante, la certitude morale, la bonté résultant de ces diverses disciplines. C'est censé être un moment de transformation ou de remise en question de la transformation.

Le pianiste est une étrange figure de joker, qui pourrait de bien des façons être joué comme une carte. Il est assis à son piano dans une boîte de nuit de Las Vegas. Il y a deux raisons au choix de cette ville. D'une part, Las Vegas me paraît être le lieu de l'hyper-simulation du monde : dans l'espace réduit et reculé où elle est bâtie, des pyramides factices voisinent avec des reproductions de

¹ "*Tragedia dell'ascolto*" renvoie au *Prometeo* de Luigi Nono, dont c'est le sous-titre.

² Notes du traducteur

New York. C'est un rassemblement tout à fait incroyable et effrayant d'images très prégnantes de la culture occidentale et de la compréhension de cette culture au fil des ans. C'est aussi la principale porte d'entrée aux enfers – ma théorie étant que les enfers possèdent de nombreuses portes, chacun de nous en connaît quelques-unes, je suppose. La principale se trouve cependant à Las Vegas, précisément parce que l'hyper-simulation y connaît un sommet de fébrilité.

Le pianiste joue dans une boîte de nuit, lui seul est éveillé. Autour, des drogués gisent à même le sol. Tous les autres sont rentrés. Il ne se passe rien. Le pianiste boit un verre, fume un cigare et joue pour lui-même. Tout en se parlant de la nature de la réalité et d'autres thèmes, dans le premier mouvement, il arrive au deuxième, appelé *Katabasis*, c'est-à-dire le contraire de "anabase". Ce terme qui nous vient du grec ancien indique la descente, et non la montée. Le pianiste – le surmoi, l'Ahura Mazda³, incarnation de la dualité dans le zoroastrisme – dialogue avec son alter ego, le piano. Ce dernier étant noir, il représente la libido ou l'Ahriman³ du pianiste. En discutant avec son piano, en improvisant, le musicien découvre que l'instrument essaie de le subvertir. Le piano se met alors à jouer des progressions et des accords tonaux. Chaque déviance du piano provoque les cris du pianiste, qui le punit et le force à revenir à des idiomes atonaux. C'est vraiment là le sujet de cette pièce : quel lien moral existe-t-il entre notre intellect et nos pulsions émotionnelles fondamentales ?

Simultanément à la catabase pour l'avatar de Benjamin – Benjamin est maintenant mort, bien sûr, puisqu'il meurt à la fin de la première scène –, dans sa descente aux enfers, j'imagine une série de marches. Et il doit avancer très lentement, car cette pièce dure très longtemps. Il arrive à la fin du deuxième mouvement. Or, le troisième mouvement est réellement une série de fanfares infernales retorses qui lui souhaitent la bienvenue.

Nous sommes là réellement au cœur gelé et ralenti de l'opéra, où l'on ne comprend aucunement le bien et le mal en relation avec des éléments culturels spécifiques, mais où tout se centre sur le sentiment qu' "il est trop tard". Donc, c'est la fin de la nuit, la boîte de nuit a fermé, il ne se passe rien ; comme cela arrive parfois dans le monde de l'individu : "La boîte a fermé, que fait-on ?"

À la fin de *Opus contra Naturam*, viennent les **11 Interrogations**, au cours desquelles on demande à l'avatar de Benjamin de répondre successivement à onze séries de questions qui ne sont pas sans évoquer le sphinx de la mythologie grecque. Il lui est demandé de donner la réponse correcte avant de pouvoir avancer vers l'oubli ; le but, bien sûr, c'est sa disparition à la fin, ou sa subsumation en une relation abstraite, supérieure, entre la compréhension culturelle et le phénomène.

Il y a ici deux aspects importants. Premièrement, certains des personnages représentent des individus ayant réellement vécu à l'époque, notamment Hitler et Pie XII ; d'autres sont empruntés aux mythologies juive ou autres. Cerbère et le Golem apparaissent ainsi... Deuxièmement, ce qui donne peut-être sa dynamique à la musique, c'est que je passe rapidement en revue toute l'histoire de la musique occidentale, de l'an 1000 environ jusqu'en 1825, lorsqu'il me semble que l'histoire du genre s'interrompt pour laisser les styles individuels prendre la relève. Chacune de ces petites scènes traverse une forme classique emblématique, exécutée par des moyens non classiques, sans qu'il soit le moins du monde question d'imitation stylistique. La première, par exemple, est une hétérophonie. L'avant-dernière est une recreation de la forme de la *Grosse Fuga*, de la "Grande fugue" beethovénienne, pour quatre voix de femmes en 48 secondes. C'est alors que Benjamin disparaît pour ne plus réapparaître dans l'opéra.

Suit une pièce pour récitant et ensemble, intitulée **Sept Tableaux Vivants représentant l'Ange de l'histoire en Mélancolie**. Nous connaissons tous la gravure de Dürer, *Melancholia I*, où une Mélancolie est assise au milieu de toutes sortes d'instruments et d'images ésotériques. Je me fonde là sur un concept remontant à la Renaissance, celui de l'Emblème, tel qu'énoncé surtout par Alciati, avec trois parties de portée pédagogique : le titre, une image représentant souvent des dispositifs alchimiques ou étranges, et une épigramme à l'origine en latin, puis dans toutes sortes de langues vernaculaires, et censée expliquer la morale des images et des titres. Nous savons que Benjamin s'intéressait beaucoup à l'allégorie, selon lui l'un des premiers modes d'expression en termes culturels. C'est ce que je tente de faire ici, par des séries de duos et de trios, avec un récitant qui se contente de dire le poème, coïncidant avec la musique. À la fin, un bref *quodlibet* joue de tous les instruments utilisés jusque-là. J'imagine donc dans cette séquence de vrais "tableaux vivants", une présentation allégorique.

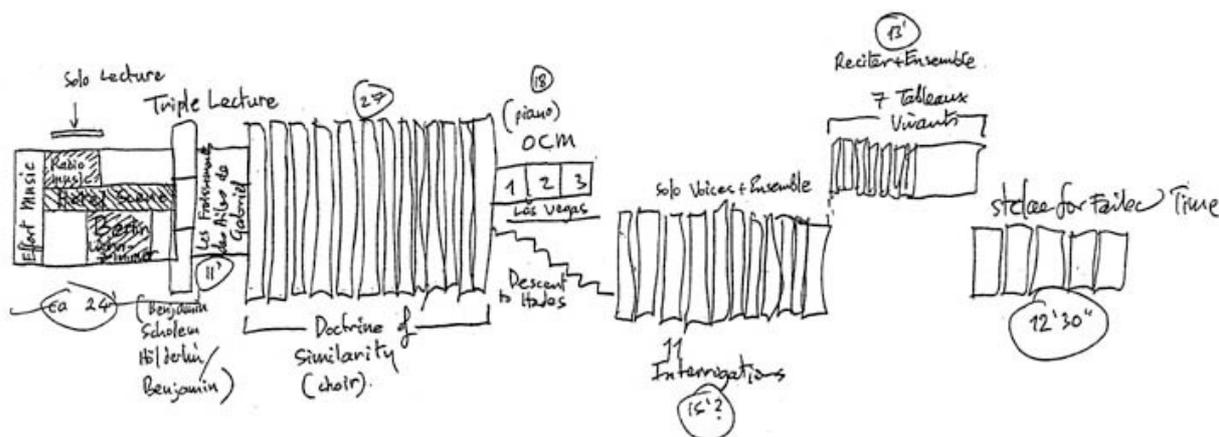
La séquence finale de l'opéra, *Stelae for failed time*, utilise des sons informatiques et des enregistrements de ma propre voix modifiée électroniquement. Le titre, *Stelae for failed time*, (Stèle pour un temps déchu) vient de ma fascination pour le concept romain de stèle ; au lieu de faire un

³ Ahura Mazda et Ahriman sont des figures de la mythologie zoroastrienne.

panégyrique du mort en termes improbablement positifs, suivant les conventions chrétiennes, ces monuments funéraires offraient des illustrations réalistes, des sculptures, montrant les activités favorites des morts de leur vivant. Si le mort aimait faire du football, on le montre faisant du football, s'il aimait les orgies, on le montre mangeant des raisins dans une orgie. Il me semble que c'est une manière très belle de vaincre l'un des aspects problématiques de la notion de fin et de celle de continuation. Il y a cinq stèles correspondant aux cinq strophes de la comptine entendue auparavant, traduite ici dans une langue de mon invention, et que je parle ; on ne l'entend pas très clairement, mais en fait, c'est ma voix enregistrée.

Pourquoi "pour un temps déchu"? Pour deux raisons. D'une part, je m'intéresse à la nature de la suffisance ou de l'insuffisance dans la dimension temporelle et à l'idée de temps multiples, mais aussi à l'idée que le temps est une chose concrète, ce qu'il ne faut pas oublier à l'écoute de cette œuvre. Et "temps échoué" peut aussi signifier que penseurs, intellectuels des années 1920 et 1930 (Benjamin en fut l'archétype) vivaient décalés par rapport à leur temps ; comme si, en fait, l'intellectuel était une catégorie mise en échec à cette époque. L'évolution darwinienne naturelle a, au fond, éliminé l'intellectuel en tant que catégorie authentique, à cause de l'insuffisance de l'individu ou des groupes à s'opposer en adoptant une position commune, unie, qui aurait pu affecter le cours des événements.

Je n'ai pas toujours une vision très positive de Benjamin. Je vois parfois en lui toutes ces facettes si problématiques à mon sens, mais c'est la nature de la bête humaine, et cette *Stelae for failed time* agit comme une sorte de *requiem* non chrétien. Il y a deux couches de texte simultanées. Lorsque tous chantent le même texte, il s'agit de transcriptions en alphabet phonétique international d'une langue que j'ai inventée. À la fin, on n'entend plus que ma voix seule, et le volume diminue très lentement dans une spirale spatialisée. Par rapport à l'opéra en son entier, on a besoin de ce très long développement final.



Premières impressions à l'écoute et à la lecture de *Shadowtime*, en juin 2003

Juin 2003. Notes d'intention de Frédéric Fisbach après les premières séances de travail à Munich avec Brian Ferneyhough.

Shadowtime propose un parcours comme celui que fait l'œil à la surface d'un tableau. J'imagine que le livret ne donne que sept détails d'une fresque immense. Il pourrait s'agir du polyptyque d'un jugement dernier, où le ciel, la terre et les enfers sont peuplés de personnages incarnant vices, vertus, et les idées fondamentales guidant notre pensée. Le récit renvoie à la mythologie, où l'on descend dans l'univers de Hadès, à la recherche de l'être aimé, de la vérité, d'une issue... Un enfer urbain, situé dans un paysage industriel du XX^{ème} siècle, puisque la nature est absente de cet opéra.

Brian Ferneyhough nous propose sept détails qui se jouent de la logique temporelle, nous projetant du passé dans l'avenir, déstabilisant par la même la notion de présent.

Les raisons qui ont poussé Brian Ferneyhough à aborder l'opéra me sont inconnues mais la lecture du livret et l'écoute attentive des «scènes» déjà composées permettent de dégager certaines thématiques contenues dans l'opéra : l'interrogation quant à la place de l'art dans la société, le questionnement sur la notion de progrès dans l'histoire et les attaques virulentes contre la paresse et le « politiquement correct ». Mais j'y lis surtout une réflexion sur la mort et sur le temps.

Le désir de représentation du passage de la vie à trépas, de la mort elle-même et du dialogue entre les vivants et les morts est pour moi un des fondements de l'art du théâtre (j'entends par théâtre tous les arts qui prennent la scène comme lieu de la représentation). De là, sans doute, vient mon attirance pour les arts de la scène de l'Orient qui, mieux que tous, savent donner présence à ceux qui viennent de l'autre monde.

La représentation est pour moi le lieu où repenser la mort entre vivants par le jeu des formes entre elles. Je retrouve cette nécessité dans *Shadowtime*.

Je sais d'ores et déjà qu'il me faudra avoir recours à tous les moyens que le théâtre offre pour représenter les simulacres, du plus traditionnel au plus actuel (images projetées, film) au théâtre d'ombres, à la marionnette, pourquoi pas ?

Les chanteurs et les musiciens solistes seront les artisans de la représentation. Ils changeront de « fonction » au gré des sept étapes. Tour à tour personnages, musiciens, ou « serviteurs de la scène » (à l'orientale), ils contribueront (partition à la main, en scène ou hors champ), à créer les espaces dans lesquels eux-mêmes évolueront.

La scénographie devra permettre ces «déplacements» d'une fonction à une autre. Elle sera mouvante, changeante, faite d'éléments mobiles qui pourront venir se combiner entre eux.

Si je devais donner encore quelques indications de directions, des repères...

Il y aurait la façon de traiter le mythe, l'au-delà ou l'inconscient en les transposant dans une urbanité, comme dans certains films de Godard ou de David Lynch.

Il y aurait le chant funéraire de Zarathoustra, avec ses aphorismes que l'on irait piocher au gré de son humeur. Il y aurait ma vision du mythe de la caverne de Platon, et de son actualité.

Walter Benjamin

Biographie

Né le 15 juillet 1892, Benjamin évoque sa jeunesse dans *Enfance berlinoise au XIXème siècle*. Il grandit dans une famille juive où l'on trouve des archéologues, des mathématiciens et des juristes. Son père est banquier puis devient antiquaire. A Berlin, le jeune Benjamin prend une part active au "Mouvement de jeunesse" antibourgeois, collabore à l'organe du mouvement "Le commencement" (der Anfang) et y publie ses premiers essais sous le pseudonyme d'Ardor.

Il suit des cours à l'Université de Berlin, puis de Fribourg, où il étudie la philosophie et la littérature. En été 1913, son père l'envoie à Paris d'où il retire une expérience inoubliable. Durant ses études, il s'intègre dans le mouvement des "Libres Etudiants" et en est élu le président. Une partie du discours qu'il prononça à cette occasion se retrouve dans l'essai *La vie des étudiants*.

La première guerre mondiale est une lourde épreuve pour cette personne sensible, d'autant plus lourde qu'elle provoque le suicide d'un couple d'amis : le poète Heinle et son amie Rika Seligsohn. Benjamin cherche à faire publier l'œuvre de Heinle, sans succès. C'est pendant l'hiver 1914-1915 qu'il rédige son étude sur Hölderlin et en 1915 se lie d'amitié avec Gershom Scholem. Ce dernier consacrera un ouvrage à cette relation *Walter Benjamin, histoire d'une amitié*. Cette confrontation avec la mystique juive laisse des traces dans une oeuvre de Benjamin constituée surtout de cours essais et d'articles ayant trait à la vie littéraire. Ses amitiés sont révélatrices du climat qui anime l'intelligentsia juive de la République de Weimar : Ernst Schoen, Alfred et Jula Cohn, Ernst Bloch... Il présente sa thèse de doctorat sous la direction de R. Hertz : *Le concept de critique d'art dans le romantisme allemand*.

La période entre 1920 et 1930 est marquée par un certain nombre de difficultés personnelles, familiales et matrimoniales, symptomatiques d'un mal-être qui faisait de Walter Benjamin un être prédisposé à la solitude.

Son essai sur *Les origines de la tragédie allemande* est refusé comme thèse d'habilitation (elle est publiée par la suite par l'éditeur E. Rowohlt) et Benjamin doit gagner sa vie comme chroniqueur et essayiste. Le *Frankfurter Zeitung* et la *Literarische Welt* l'accueillent comme collaborateur. *Passages de Paris* est l'avant projet d'une grande oeuvre jamais aboutie : *Paris, capitale du XIXème siècle*.

Les années 1927-1930 sont marquées par la rencontre avec Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, et Berthold Brecht et par un voyage à Moscou.

Le triomphe de Hitler est un drame pour Benjamin et bien qu'il réussisse à publier pendant quelque temps sous des pseudonymes (de Detlef Holz et de C. Conrad), il doit s'exiler. Il s'installe à Paris où l'Institut de Recherche Sociale l'accueille comme membre permanent en lui assurant la publication, dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* de ses textes les plus importants. Quand la guerre éclate, il préfère rester en Europe, tentant sans succès d'émigrer à Londres. En 1940, Horkheimer lui procure un visa d'émigration aux U.S.A., mais l'occupation de la France ne lui laisse plus que la frontière espagnole comme porte de sortie. A la frontière, il se suicide de crainte de se voir livré à la Gestapo.

Biographies :

Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough est né à Coventry (Angleterre) en 1943. Il reçoit une première formation musicale dans un contexte populaire et folklorisant. Il joue dans les orchestres de fanfares ou *brass bands* avant de s'orienter vers la composition. Il obtient les diplômes d'exécutant et d'enseignant à l'Ecole de musique de Birmingham (1961-1963), et poursuit des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968. La musique de Ferneyhough connaît une audience de plus en plus large dès que le compositeur s'installe sur le continent. En 1968, il est lauréat du concours Gaudeamus, avec son oeuvre *Sonatas* pour quatuor à cordes et ce succès se réitère en 1969 et en 1970, avec *Epicycle* et *Missa Brevis*. La section italienne de la SIMC récompense *Firecycle Beta* en 1972 et, deux ans plus tard, lui accorde le Prix spécial du jury pour *Time and Motion Study III* considérée comme la meilleure oeuvre, toutes catégories confondues. Ferneyhough reçoit également la bourse de la Fondation Heinrich Strobel, attribuée par la radio allemande Südwestfunk, une récompense du Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en 1976-1977, le prix Koussevitsky pour *Transit* qui est jugée meilleure oeuvre contemporaine enregistrée en 1978, et il est fait, en 1984, chevalier de l'Ordre des arts et des lettres.

Après un bref stage auprès du compositeur Ton de Leeuw à Amsterdam, Brian Ferneyhough s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971), dont il devient l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Freiburg, Allemagne. Il enseigne la composition à Freiburg de 1973 à 1986, ainsi qu'à Darmstadt (cours d'été depuis 1976) et à la Civica scuola di musica Milan (à partir de 1984). Après avoir été, en 1986-1987, le principal professeur de composition du Conservatoire royal de La Haye (Pays-Bas), il assume, à partir de 1987, les fonctions de professeur de musique à l'université de Californie, San Diego. Depuis janvier 2000, il est titulaire de la chaire William H. Bonsall pour la musique de l'Université de Californie à Stanford.

Depuis septembre 1990, il dirige la session de composition « Voix Nouvelles » à l'abbaye de Royaumont. A partir de janvier 1993, il est invité en résidence à l'Ircam pour y enseigner la composition pendant trois mois, et également pour y mener des projets compositionnels. Brian Ferneyhough est considéré aujourd'hui dans le monde comme l'un des plus éminents pédagogues pour la composition.

La musique de Brian Ferneyhough, extrêmement complexe, est la concrétisation de raisonnements intellectuels qui trouvent leur fondement dans la pensée sérielle des années 1950-1960 et la bousculent pour construire un matériau à haute densité, base d'une expressivité radicale. En poussant à son paroxysme le rôle de l'écriture, il parvient à transcender, par un jeu de relations antagonistes, les attitudes de l'interprète en lutte avec le texte. Par ce procédé de sublimation, Ferneyhough s'est imposé comme l'un des compositeurs fondamentaux de la fin du XXe siècle. La musique de Ferneyhough a été jouée partout dans le monde et fait l'objet d'une programmation régulière dans tous les grands festivals de musique contemporaine comme Bruxelles, Darmstadt, Donaueschingen, Helsinki, Hollande, Huddersfield, La Rochelle, Londres, Metz, Milan, Middelburg, Paris, Royan, Strasbourg, Venise et Varsovie.

Brian Ferneyhough au Festival d'Automne

- 1990 : *Quatuor n° 2, Adagissimo, Quatuor n° 4 avec voix, Transit*, (Auditorium du Châtelet)
Sonatas, La Chute d'Icare, Quatuor n° 3, Sieben Sterne (Auditorium du Châtelet - Eglise St-Eustache)
- 1994 : *Bone Alphabet, On Stellar Magnitudes* (Opéra Bastille / Amphithéâtre)
- 1996 : *Carceri d'Invenzione, Trio à cordes* (Cité de la musique)

Frédéric Fisbach

Après des études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Frédéric Fisbach suit Stanislas Nordey au sein de la troupe permanente au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, de 1991 à 1993, où il joue dans les spectacles *Bête de style* (Saint Denis, 1991), *La Légende de Siegfried* (Sartrouville, 1992) *Calderon* de Pier Paolo Pasolini (Saint Denis, 1993), *Phylade* de Pier Paolo Pasolini (Saint Denis, 1994), *Vole mon Dragon* (Villeneuve-lez-Avignon, 1994), *Splendid's* de Jean Genet (Nanterre, 1995), *Ciment* de Heiner Müller (Nanterre, 1995), *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare (Nanterre, 1995). Il joue aussi avec Antoine Caubet (*Ambulance* de Gregory Motton, Dijon, 1994), Jean-Pierre Vincent (*Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, Nanterre, 1996), Laurent Sauvage (*Salo et Petrole* de Pier Paolo Pasolini, Nanterre, 1997).

En 1992, il signe sa première mise en scène *Les Aventures d'Abou et Maimouna dans la lune*, au Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis. Depuis, Frédéric Fisbach a réalisé de nombreuses mises en scène dont *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel (Nanterre, 1997) ; *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce (Tokyo, 1999) ; *Tokyo Notes*, d'Oriza Hirata (Brest, 2000) ; *Bérénice* de Racine (Brest 2001) ; *Les Paravents* de Jean Genet (Brest, Théâtre National de la Colline, Tokyo et Festival de Salzbourg, 2002).

Il a réalisé des mises en scène d'opéra : *Forever Valley* de Gérard Pesson sur un livret de Marie Redonnet au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Kyrielle du sentiment des choses* de François Sahrn sur un livret de Jacques Roubaud, produit par T&M, au Festival d'Aix-en-Provence et au Théâtre National de la Colline, *Agrippine* de Haendel au Théâtre de Saint Quentin en Yvelines.

Il collabore régulièrement avec le chorégraphe Bernardo Montet avec qui il a créé une "académie de l'interprète".

En juillet 2004, il crée *L'illusion comique* de Corneille au Festival d'Avignon, dont il sera artiste associé en 2007. Le spectacle sera à l'Odéon – Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier en septembre – octobre 2004.

Depuis janvier 2002, il dirige le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine, où il a développé un laboratoire de recherche dont les portes sont fréquemment ouvertes à des "spectateurs associés".

Charles Bernstein

Né en 1950, à New York. Poète, essayiste, librettiste à l'origine de la « language poetry », Charles Bernstein est reconnu comme l'un des principaux poètes postmodernes et théoricien de l'avant-garde. La « language poetry » s'est développée entre la fin des années 70 et le début des années 80 autour de plusieurs écrivains expérimentaux de New York, San Francisco et Toronto. Dans la mouvance de l'objectivisme et de la poétique expérimentale d'Ezra Pound, Bernstein, parmi d'autres, revendique un nouveau genre de poésie qui concentre davantage l'attention sur langage que sur l'image et la voix unique du poète. Les poèmes iconoclastes de Bernstein ont défié, et continuent de défier, l'idée conventionnelle de poésie.

Cofondateur de la revue *L=A=N=G=U=A=G=E* (dont la « language poetry » tire son nom), Bernstein a aussi créé une tribune, véritable tremplin pour de jeunes écrivains et a fait avancer le domaine de la poésie en soutenant des idées non conventionnelles.

A propos de *Shadowtime*

Shadowtime est un opéra « de réflexion » inspiré de l'oeuvre et de la vie de Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin est l'un des plus grands philosophes et penseurs de la culture au vingtième siècle. Né à Berlin, il meurt à la frontière espagnole, tandis qu'il tente d'échapper au destin que connaîtra la plupart de ses coreligionnaires juifs d'Europe Centrale. En sept scènes, *Shadowtime* observe les principaux thèmes de l'oeuvre de Benjamin, l'interdépendance de la nature de l'histoire, du temps, du transitoire, de l'intemporalité, du langage et de la mélancolie ; la possibilité d'une politique de gauche porteuse de changements, l'interconnectivité du langage, des objets, du cosmos (...)

Shadowtime commence par l'ultime soirée de Benjamin, et déploie un parcours différent du vécu de cette nuit fatidique. S'ouvrant sur un monde d'ombres, de fantômes, de morts, *Shadowtime* se situe à une époque de l'histoire de l'humanité où la lumière vacille puis s'éteint. Ch. B.

Nieuw Ensemble d'Amsterdam

Le Nieuw Ensemble a été fondé en 1980 à Amsterdam. L'ensemble se compose d'une structure instrumentale unique, mêlant les instruments à cordes pincées comme la mandoline, la guitare ou la harpe et les vents, cordes et instruments à percussion. Ed Spanjaard en a été le principal chef depuis 1982. L'originalité de la formation du Nieuw Ensemble l'a conduit à constituer son propre répertoire. La relation fidèle qu'il entretient avec des compositeurs de différentes cultures, pays et générations a permis la création de plus de deux cents pièces, dont celle des principaux compositeurs (Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Ferneyhough, Kagel, De Leeuw, Kurtag, Loevendie et Nono). Depuis 1991, il a en particulier introduit en Europe de jeunes compositeurs chinois comme Tan Dun, Qu Xiaosong, Chen Qigang et Guo Wenjing.

Il s'est produit à la Biennale de Venise, à Settembre Musica à Turin, aux Wittener Tage für Neue Kammermusik, aux Donaueschinger Musiktage, au festival Musica à Strasbourg, au Holland Festival, au festival Ars Musica à Bruxelles, à l'Automne de Varsovie, au festival de Huddersfield, et au Festival d'Automne à Paris...

Jurjen Hempel,

Chef d'orchestre.

Jurjen Hempel commence l'étude de la direction d'orchestre avec David Porcelijn et Kenneth Montgomery au Conservatoire d'Utrecht. Il devient l'assistant d'Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. À l'invitation de Seiji Ozawa, il poursuit ses études dans la classe de direction de Tanglewood où il travaille avec Bernard Haitink et Lorin Maazel.

En mai 1996, il obtient un Troisième Prix au Concours Sibelius et en 1996-97, assiste Valery Gergiev auprès de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam qu'il dirige au Concertgebouw d'Amsterdam en mai 97. Depuis, il dirige l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, le Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre National de Porto, l'Orchestre Symphonique de Bâle, le Bochum Sinfoniker, et l'Orchestre Symphonique d'Islande. Il est régulièrement invité par le BBC Symphony et le BBC Scottish.

Dans le domaine de la musique contemporaine il travaille régulièrement avec l'Ensemble Asko, le Nieuw Ensemble, le Netherlands Wind Ensemble, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Schoenberg et l'Orchestre de Volharding dont il est le directeur musical.

En 1997, il dirige *Salomé* de Richard Strauss au Festival Gergiev puis au Kirov à Saint-Petersbourg. Après quoi, dès juin 1998, il est invité en résidence au Kirov et à l'Opéra de Tel Aviv.

Au Festival d'Automne 2004, il dirige également l'Ensemble Contrechamps dans le concert de Xavier Dayer (Opéra National de Paris Bastille / Amphitéâtre, 12 novembre 2004).



33^e édition

XAVIER DAYER

Quatre œuvres en création en France

To the sea

pour flûte alto (1999)

Sonnet XXII

pour contre-ténor, archiluth et ensemble (2000)

J'étais l'heure qui doit me rendre pur

pour basson et ensemble à vents (1998)

Sonnet VIII

pour flûte, violoncelle, ensemble et chœur instrumental (2004)

BRIAN FERNEYHOUGH

Incipits pour alto solo, percussion et ensemble (1996)

GYÖRGY KURTAG

A kis cvàva pour piccolo, trombone et guitare (1978)

Christopher Robson, contreténor

Matthias Spaeter, archiluth

Solistes et Ensemble Contrechamps

Direction, **Jurjen Hempel**

Opéra National de Paris Bastille / Amphithéâtre

Vendredi 12 novembre 20h

Durée : 75'

Coréalisation Opéra national de Paris, Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de Pro Helvetia et de la Sacem

Avec le soutien de la Fondation Nestlé pour l'Art

Contrechamps est subventionné par la Ville et le Canton de Genève

Xavier Dayer

Propos recueillis par Philippe Albèra

Je ne travaille jamais avec un plan préalable. J'ai tout d'abord une idée très générale, une idée du timbre, de la densité, du temps global, une image poétique de l'ensemble, si l'on veut. Ensuite, je travaille à partir de toutes petites cellules, de façon assez classique: ce sont trois ou quatre intervalles manipulés dans tous les sens, et qui ont une dimension abstraite – ils ne sont pas ordonnés dans le temps. Cette manière de procéder est liée à une question centrale pour moi : comment trouver un discours qui ne soit pas en réaction à ce qui s'est fait, mais qui soit au contraire une construction en soi. Je pense en effet que les œuvres de réaction, comme celles de Cage par exemple, ont un avenir très limité ; cela va d'ailleurs avec le projet même de la subversion. Je n'ai personnellement aucun goût pour des formes de provocation qui se résument souvent à un geste, et qui après coup apparaissent comme quelque chose de triste. Je me sens aussi très loin de l'idée d'un contrôle absolu, d'un certain formalisme qui s'est développé au cours des années soixante-dix dans le sillage du sérialisme. Être moderne, pour moi, ce n'est pas faire ce qui a été fait il y a vingt ou trente ans, même si cela n'a pas pénétré à l'intérieur d'un large public : c'est être vivant. L'une des choses les plus importantes en ce sens, c'est d'atteindre à une partie de l'être qui n'est pas accessible dans l'immédiateté : cette traversée de l'être est en même temps une recherche de vérité, envers soi-même comme vis-à-vis de l'environnement social. Le socle, pour moi, c'est toute l'histoire européenne de la musique, parce que c'est elle seule que je suis capable d'intérioriser – or, il me semble qu'il faut pouvoir intérioriser une culture pour qu'elle soit vraie. Je vis le moment présent comme s'il n'y avait pas plus de distance avec Monteverdi qu'avec Schoenberg. Je vis cela intellectuellement et sensiblement. J'ai remarqué par exemple que chez Monteverdi il y a souvent, aux deux-tiers de l'œuvre, un silence très expressif qui constitue un tournant. On peut retrouver cela chez moi. Je suis également fasciné par les compositions qui ne reposent pas sur des thèmes, mais où il y a néanmoins un développement des lignes mélodiques, avec des permutations d'intervalles, et l'idée du flux vocal. Il existe par exemple chez Ockeghem une écriture de pure imagination, et l'on ne sait pas comment il arrive à tel ou tel point. Bien sûr, c'est à l'intérieur d'un cadre réduit, dans un style très typé. Mais on en retrouve un équivalent chez Schoenberg longtemps après. Ce qui reste porteur, pour moi, c'est une œuvre comme *Erwartung*, ou les œuvres de Carter, cette recherche, comme il dit, d'un «style durable», c'est-à-dire d'un style qui dépasse la circonstance. Les références historiques constituent un ensemble très vaste à partir duquel je construis mon propre langage, quelque chose qui serait comme une sorte d'arche de Noé. Je crois vraiment que le contact avec le passé peut être autre chose qu'une forme de récupération : des compositeurs comme Kurtág nous le démontrent d'ailleurs de façon évidente. L'écoute et l'analyse de la musique de Monteverdi, par exemple, est pour moi très importante et très stimulante : j'y retrouve les identités multiples de Pessoa à travers la forme du madrigal, et ce lien entre sens poétique et sens musical. Ce qui compte pour moi, ce n'est pas tellement la nouveauté du matériau, la recherche de sonorités inouïes, mais la manière de combiner de façon personnelle un matériau fondé sur les paramètres traditionnels de la hauteur, du rythme et de l'harmonie. Je cherche à travers le déroulement une manière de dire quelque chose de nouveau, comme un écrivain dans son rapport avec la langue. D'une certaine manière, je pourrais dire que je cherche à créer un cadre, un espace structuré que je peux transgresser à un moment donné. Pour moi, l'invention n'existe en effet qu'au moment où le cadre est rompu.

Je travaille avant tout par «strates», dans l'esprit du contrepoint. Mes configurations harmoniques sont une conséquence de l'élaboration des différentes strates. L'harmonie existe, bien entendu, mais je travaille davantage comme un polyphoniste, à partir du rapport entre les couches, plutôt qu'avec une règle générale qui viendrait susciter des rapports internes. C'est tout à fait anti-français ! J'ai l'impression que tout converge vers une ligne, comme si j'écrivais une mélodie à une seule voix. Il y a un élément conducteur, central, autour duquel les intervalles s'organisent en fonction de leur signification propre, soit qu'ils jouent un rôle d'amplification, soit qu'ils entrent en conflit avec la ligne fondamentale. La structure interne de la ligne est essentielle. Je la prends comme une forme objective, comme si elle avait été écrite par quelqu'un d'autre, et j'en fais l'analyse. Je pense à ce que disait Soulages à propos du bleu et de la couleur en général : pour lui, le bleu n'existe pas en tant que tel, mais il n'existe que par rapport au volume qui l'entretient, à la grandeur d'un espace, à la lumière qui le projette, et c'est seulement cela qui existe. De la même manière, un accord n'existe pas pour moi, car c'est une structure hors-temps. Il n'existe qu'à l'intérieur d'un rythme, et c'est ainsi qu'il est perçu. Je ne peux pas concevoir une structure harmonique indifféremment de ses conditions d'apparition. En effet, cela n'a pas le même sens si des accords sont rythmés à la manière d'un choral, ou s'ils sont dilatés dans le temps. Les notes doivent être liées au temps. J'essaie de tendre vers une perception musicale structurellement liée à

l'écoute. Si je reprends la comparaison avec Soulages, je dirai que la lumière, pour la musique, c'est le temps.

Il y a un aspect très important pour moi, mais dont peu de compositeurs parlent, c'est la dimension graphique de la partition. Elle a pour moi un sens intime, et il m'arrive de changer quelque chose pour une raison graphique. Cela n'a rien à voir avec l'idée d'une belle partition, encore moins avec un certain esthétisme, mais je crois qu'avec le temps on établit un rapport artisanal avec ses propres partitions, et l'on sait si une proportion fonctionne ou non, si elle nous plaît ou non. Le compositeur ne cesse d'ailleurs de jouer avec l'histoire du signe ; je dirai même qu'il en jouit. Et il y a presque un côté enfantin à voir les signes comme des sortes de personnages. Je pense que beaucoup de choses viennent de cette qualité du signe, qui est un moyen de communication si extraordinaire entre les musiciens.

D'un point de vue existentiel, je peux dire que je ressens une attraction très forte vers la mélancolie, qui est d'ailleurs un trait caractéristique de l'âme portugaise. C'est souvent ce qui m'attire dans les œuvres que j'aime. Mais écrire à ce sujet est aussi un rempart. Je crois qu'il faut souffrir de l'insatisfaction pour arriver à quelque chose d'important. Je crois aussi que les gens apprécient de voir quelqu'un se chercher, exposer ses conflits. Je pourrais dire de façon un peu provocatrice que je cultive l'échec, au sens de Giacometti. Notre rapport à l'histoire est au fond comparable à celui des peintres avec la figuration : ceux qui veulent «reconstituer» une image sont conduits dans une recherche qui peut mener à l'infini, avec le sentiment constant de ne pas arriver à la forme rêvée. Je me trouve dans cette situation : tout ce que j'ai fait, ce sont des ébauches, et cela ne me gênerait pas si toutes mes pièces finissaient par se ressembler ; car je cherche simplement à fixer une image lointaine.

C'est en cherchant un texte pour un projet d'opéra que j'ai découvert Pessoa. Je cherchais des œuvres dramatiques brèves, avec peu de personnages, et je suis tombé sur *Le Marin*, qui a été une révélation, un choc. Je l'ai vu d'abord comme une sorte d'équivalent de Maeterlinck, en plus extrême. Et puis j'ai lu toute son œuvre avec avidité. Mais j'ai un complexe vis-à-vis de ses textes, car je ne parle pas le portugais. C'est pourquoi j'ai choisi, pour plusieurs de mes pièces, les *Sonnets* : ils sont écrits en anglais. J'ai ressenti un certain parallélisme dans le fait que l'anglais est pour moi une langue presque maternelle, et qu'elle le fut aussi pour Pessoa, lequel est né en Afrique du Sud. Dans les *Sonnets*, Pessoa se met en face d'une personnalité trop forte, celle de Shakespeare, et il adopte la posture de l'échec, car il y a tout à la fois l'impossibilité de rivaliser avec Shakespeare à travers la forme du sonnet, et le rêve de grandeur que Pessoa a caressé lorsqu'il était jeune : être le Shakespeare portugais. Le retour à l'anglais, pour lui, était un retour à cette mégalomanie productive ; ce sont d'ailleurs quasiment les seuls textes qu'il a publiés de son vivant en recueil. Pour moi, utiliser les textes anglais de Pessoa, c'était le lire *dans le texte* ! J'ai aussi été attiré par cette forme contraignante, par cette limitation à une structure rigide, qui oblige à revenir sur soi-même.

Biographies :

Xavier Dayer

Né en mars 1972 à Genève, Xavier Dayer a fait ses études générales et musicales dans cette ville, pour la guitare auprès de Maria-Livia Sao Marcos puis de Mathias Spaeter à Fribourg (diplôme en 1996), et pour la composition auprès de Eric Gaudibert (entre 1991 et 1996) puis de Brian Ferneyhough et Tristan Murail à Paris (Cursus annuel de Composition et d'Informatique musicale de l'IRCAM 1996-1997, Session de Composition de la Fondation Royaumont 1998).

En 1995, il est finaliste du Concours pour Jeunes Compositeurs de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Il reçoit, la même année, le prix du Conseil d'Etat de Genève et obtient un diplôme de guitare classique au Conservatoire de Musique de Fribourg avec Matthias Spaeter.

Boursier de la fondation Patino/Ville de Genève, il séjourne à la Cité Internationale des Arts de Paris en 1996-1997.

En 1998, il est lauréat du prix du concours de composition "A cappella" de la ville de Bochum (Allemagne) ainsi que du prix de la fondation Marescotti (Genève). La même année, sa pièce *Hommage à François Villon* pour chœur et ensemble instrumental est créée au festival Archipel de Genève, commande de l'ensemble Contrechamps.

En 1999 et 2000, il est lauréat de la bourse pour jeunes artistes de la Ville de Genève.

Le 1er septembre 1999 son opéra de chambre *Le Marin* d'après le texte de Fernando Pessoa est créé au Festival Amadeus (Meinier - Genève). Depuis, sa musique est intimement liée à l'œuvre du poète portugais. En janvier 2000, il est lauréat du prix de la fondation Bügi-Willert décerné personnellement par Heinz Holliger. En septembre 2000, il reçoit le prix FEMS de la fondation Sandoz.

Il enseigne l'orchestration et le contrepoint aux conservatoires de Genève et de Neuchâtel.

Ses œuvres sont éditées aux éditions Papillon. (www.editionspapillon.ch)

- *Echos pour piano* (1992/1994) [12']
- *La Ronde des Heures pour orchestre de chambre* (1994) [13']
- *3 Chants sur des poèmes de Paul Celan pour mezzo-soprano et piano* (1995) [12']
- *Promenade avant l'éveil pour guitare* (1996) [4'30]
- *Tenebrae pour 16 voix de femmes sur un poème de Paul Celan* (1996) [7']
- *«In hellem stillem Zimmer...» pour mezzo-soprano, basse, flûte, violon, violoncelle et accordéon sur des poèmes de Robert Walser* (1996) [11']
- *Cantique dans la fournaise pour soprano et électronique* (1997) [9']
- *«J'étais l'heure qui doit me rendre pur...» pour basson et ensemble* (1998) [8'30]
- *Hommage à François Villon pour chœur mixte et ensemble* (1998) [15']
- *Chant de la première veilleuse pour soprano et saxophone alto sur des poèmes de Fernando Pessoa* (1998) [9']
- *Dans un lointain sommeil pour mezzo-soprano, saxophone alto et percussion sur des poèmes de Fernando Pessoa* (1998) [8']
- *Sur le parvis de l'invisible (I) pour 2 pianos (6 mains)* (1999) [3'10]
- *to the sea, hommage à Cy Twombly pour flûte alto* (1999) [5'30]
- *Le Marin, opéra de chambre pour 2 sopranos, mezzo-soprano, saxophone alto, clarinette, violoncelle solos et ensemble* (1999) [60']
- *Sonnet XXI pour sextuor vocal (2 sopranos, 2 altos, 1 contre-ténor, 1 baryton-basse)* (2000) [14'] sur un sonnet anglais de Fernando Pessoa
- *Sonnet XXII pour contre-ténor, archiluth et ensemble* (2000) [14'] sur un sonnet anglais de Fernando Pessoa

L'Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XXe siècle et de susciter de nouvelles œuvres. Son répertoire va de la musique de chambre à un ensemble de 25 musiciens environ.

L'Ensemble Contrechamps a travaillé avec des chefs tels que Peter Eötvös, Heinz Holliger, George Benjamin, Emilio Pomarico, etc., ainsi qu'avec de nombreux solistes comme Cathy Berberian, Rosemary Hardy, Hedwig Fassbender, Luisa Castellani, Pierre-Laurent Aimard, Catherine Ciesinsky, Teodoro Anzelotti, Claude Helffer, etc.

Il est régulièrement invité à l'étranger et il a participé à des festivals tels que Musica à Strasbourg, le Festival d'Automne à Paris, Voix nouvelles à Royaumont, Ars Musica à Bruxelles, Villeneuve-lez-Avignon, Rencontres Gulbenkian à Lisbonne, le Festival d'Ankara, le Festival de Bogota, les Journées SIMC à Francfort, les Journées de musique de chambre contemporaine à Witten, le festival de Salzbourg, à la Biennale de Venise, Wien-Modern, De Singel à Anvers, le festival d'Akiyoshidai à Yamaguchi (Japon), etc.

L'Ensemble a commandé et créé de nombreuses œuvres de compositeurs comme Donatoni, Ferneyhough, Gervasoni, Müller-Siemens, Jarrell, Castiglioni, Dayer, Nunes, Huber, etc., et enregistré plusieurs disques, notamment chez Accord et Stradivarius. Il travaille de façon privilégiée avec les compositeurs pour la réalisation de ses concerts.

Jurjen Hempel,

Chef d'orchestre.

Jurjen Hempel commence l'étude de la direction d'orchestre avec David Porcelijn et Kenneth Montgomery au Conservatoire d'Utrecht. Il est alors l'assistant d'Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. À l'invitation de Seiji Ozawa, il poursuit ses études dans la classe de direction de Tanglewood où il travaille avec Bernard Haitink et Lorin Maazel.

En mai 1996, il obtient un Troisième Prix au Concours Sibelius et en 1996-97, assiste Valery Gergiev à l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam qu'il dirige au Concertgebouw d'Amsterdam en mai 97. Depuis, il dirige l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, le Tapiola Sinfonietta, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre National de Porto, l'Orchestre Symphonique de Bâle, le Bochum Sinfoniker, et l'Orchestre Symphonique d'Islande. Il est régulièrement invité par le BBC Symphony et le BBC Scottish.

Dans le domaine de la musique contemporaine, il travaille régulièrement avec l'Ensemble Asko, le Nieuw Ensemble, le Netherlands Wind Ensemble, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Schoenberg et l'Orchestre de Volharding dont il est le directeur musical.

En 1997, il dirige *Salomé* de Richard Strauss au Festival Gergiev puis au Kirov à Saint-Petersbourg. Après quoi, dès juin 1998, il est invité en résidence au Kirov et à l'Opéra de Tel Aviv.

Au Festival d'Automne 2004, il dirige également *Shadowtime* de Brian Ferneyhough, mise en scène Frédéric Fisbach, créé en mai à la Biennale de Munich.

Jurjen Hempel a enregistré pour Decca/Argo, Composer's Voice, Elektra Nonesuch et Point Music.



33^e édition

Solo performance

DJ SPOOKY

Rebirth of a Nation

Performance conçue et réalisée par
Paul D. Miller, alias DJ Spooky
That Subliminal Kid

Images extraites du film de *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith
mixées avec des images de chorégraphies de Bill T. Jones

Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land (1990/1991) et *And The Maiden* (1993)

Musique : *Code Blue* de Paul D. Miller, par Daniel Bernard Roumain (violon)
et *The Rebirth Suite* de Paul D. Miller, enregistré par l'ensemble Seattle Chamber Players

Théâtre du Châtelet

Jeudi 25 novembre 20h

Durée : 65'

Coproduction Spoleto Festival/USA, Lincoln Center Festival, Wiener Festwochen,
Festival d'Automne à Paris en collaboration avec le Théâtre de Caen
Coréalisation Théâtre du Châtelet Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de l'American Center Foundation et Mass MOCA

Avec le soutien de la Fondation de France
de la Sacem et d'agnès b.

tournée :
Théâtre de Caen 27 novembre

Rebirth of a Nation

« Accords bafoués, oppression ethnique, prises de pouvoir violentes, menace sécuritaire et sécurité menacée... La litanie de l'information nous pousse à revisiter l'abominable *Birth of a Nation* de D.W. Griffith. Il est grand temps. Ce film offre bien des résonances avec l'inlassable sens de la secousse et de la surprise de la culture contemporaine. Allumez la télévision, lisez un journal, connectez-vous à un site de votre choix, vous parviendrez aux mêmes conclusions. Transformation continue, constant changement. Dans ce film, Griffith a créé un ensemble de propositions qui touchent au mythe – une nation occupée par des troupes étrangères, des lois imposées sans se soucier de la population locale, l'exploitation et la corruption politique. Autant de thèmes qui hantent encore notre présent – mais dans des formes radicalement différentes. Dans *Rebirth of a Nation*, j'en appelle à un monde "parallèle" où le film de Griffith serait le creuset d'une vision autre d'une Amérique différente. Une vision éclairée par la pensée du philosophe latino-américain Santayana qui a écrit que « ceux qui ne comprennent pas le passé sont condamnés à le répéter » et par les travaux de Marcel Duchamp ou Grand Master Flash. Considérer le film de Griffith comme un "objet trouvé" revisité par un regard démultiplié où convergent art et musique, multimédia et cinéma [...] Il n'y a jamais une seule manière de voir l'histoire – nous devons multiplier les angles de vue sur un passé épouvantable et nous interroger sur le multi-culturalisme dans un monde qui s'est américanisé si rapidement et au-delà de toute attente. Le passé est prologue. La question essentielle que pose ce film est la suivante : « Qu'est-ce qu'un Américain ? Et comment vivons-nous en tant qu'Américains ? » Ma proposition n'avance pas de réponse, elle pose simplement des questions. »

DJ Spooky

Paul D. Miller

Biographie

Enfant de Downtown Manhattan, Paul D. Miller (né en 1970), alias DJ Spooky That Subliminal Kid, s'est longuement nourri de la culture contemporaine afro-américaine avant d'en proposer une approche personnelle, alliant musique et créations visuelles, réflexion esthétique et arts du spectacle. Artiste multimédia, aussi virtuose dans la manipulation des platines et des logiciels vidéo que dans l'exégèse de Bourdieu et de Baudrillard, DJ Spooky s'est d'abord fait remarquer par ses productions d'« electronica » aux rythmes suaves et aux courbes mélodiques séduisantes. Exemplifiée par ses albums (*Under the Influence*, *Optometry*), sa réflexion critique, étayée dans son récent ouvrage *Rhythm Science*, témoigne d'un engagement pour les valeurs démocratiques de l'échantillonnage et du remix. Aux confins de la culture pop et de la création de répertoire, ses productions les plus récentes mettent en crise les symboles véhiculés par l'image et le son dans nos sociétés postmodernes.

Site Internet : www.djspooky.com

Dépasser les limites

Entretien avec RoseLee Goldberg (Charleston, Spoleto Festival/USA 2004)

Vous avez soumis Naissance d'une nation, cette œuvre extraordinaire réalisée entre 1912 et 1915, à un traitement technologique très contemporain, et vous ne vous contentez pas de fournir juste une bande audio, mais vous manipulez aussi les images de la même manière que le son.

Oui et, dans un sens, ce qui ressort, c'est l'idée que l'informatique endosse beaucoup de ce qui comptait pour l'avant-garde, mais tant son utilisation que ma manière d'échantillonner le film renvoient à un art envisagé comme un processus de sélection. Je remixe aussi la manière dont les personnages communiquent entre eux, ce qui donne des échanges symboliques. Des motifs géométriques y matérialisent l'interaction entre les personnages.

Comment aborder la structure d'un film qui offre autant de strates distinctes ?

Lorsqu'on crée un fichier image ou son à l'ordinateur, on travaille déjà par strates, en multipiste. En tant que cinéaste, Griffith a anticipé nombre de ces pratiques dans sa manière de dévider, tout au long du film, un récit avec des intrigues multiples et simultanées.

Quelles en sont les principales intrigues ?

En premier lieu, il y a deux familles, liées d'amitié avant la Guerre de Sécession. Puis, les machinations d'une certaine coterie politique à Washington et la prise de pouvoir brutale par un ou deux sénateurs provoquent une réaction violente de la part du Sud qui se sépare de l'Union – brisant les liens qui unissaient ces deux familles. Leurs enfants meurent à la guerre. À la fin de du conflit, l'aîné de la famille sudiste décide de monter une sorte d'organisation terroriste pour attaquer les forces d'occupation.

Vous avez travaillé avec ces trames de l'histoire – comment les avez-vous mises en valeur, comment les avez-vous analysées et par quel moyen les avez-vous détachées de la structure du film ?

J'ai axé le travail sur les notions de classe, de hiérarchie sociale et d'encodage racial – comment la situation des Afro-américains dans le Sud a servi de toile de fond sociale, alors que les acteurs étaient des Blancs maquillés en noir, imitant la gestuelle des Noirs, leurs manières et leur façon de parler. On peut le voir dans des films ultérieurs comme *Le chanteur de jazz* par exemple, ou même dans la culture pop américaine : face à la résonance de l'encodage et du décodage par les Blancs de la gestuelle des Afro-américains, de leur façon de parler et de leur musique, on voit comment un groupe s'est approprié la place de l'autre groupe dans la culture et la société. C'est cette idée que j'ai appliquée au remix de *Naissance d'une nation* en modifiant les échanges entre les personnages, en changeant les sons qui évoqueraient chacun d'eux – des motifs en quelque sorte, comme Wagner en utilisait pour caractériser ses personnages. Au cours des trois parties du film, les contacts entre les deux familles deviennent flous et confus à mesure qu'elles avancent vers la crise et la guerre. Je reprends le motif de chaque personnage et le blues qui le constitue ; ça se transforme en éléments hip hop – en arrangements pour cordes – en marche, en lignes de basse de jazz.

Il y a trois ans que vous avez lancé ce projet. Le travail par strates a suivi un processus subtil. Pouvez-vous décrire cette genèse, liée à la fois à des technologies nées ces trois dernières années et à vos objectifs esthétiques – comment avez-vous évolué au cours de cette période ?

Je me suis attaché à l'idée que l'art doit faire face à sa propre dématérialisation. Au départ, je voulais dénoncer les hiérarchies sociales résurgentes dans la culture américaine – de l'élection de Bush en 2000, lorsque des électeurs noirs ont été rayés des listes dans le Sud, à l'impact du cinéma qui entraîne l'élection de Schwarzenegger en Californie. Et les couches superposées, les nuances du film proviennent des images empruntées à l'étude des danses du Sud par Bill T. Jones, qui analyse la fonction du langage corporel dans une culture hautement stratifiée et presque néo-féodale. Ensuite les éléments visuels ont tourné davantage autour de la notion d'art comme processus de montage et de la tentative de comprendre la sélection. En rassemblant des fragments d'un film, on est confronté à la dématérialisation en tant que sculpture sociale.

On peut dire qu'on se trouve face à un film dématérialisé, presque évanescent, à force d'être fragmenté. Les flowcharts (dessins qui indiquent le flux de contrôle d'un programme, ndt) offrent une métaphore de...

Pour moi, les *flowcharts* consistent à appliquer une logique aux gestes et à comprendre que le langage corporel génère sa propre réaction syntaxique. Si le terme « syntaxe » s'applique au langage, il peut aussi décrire la langue populaire. C'est très important en Amérique parce qu'il existe une langue parlée du Sud, et une langue parlée du Nord. Il s'agit également de hiérarchie sociale autour des codes de langage dans les questions courantes sur la nature de l'art élitiste et de l'art populaire. Je me sers de ce film comme d'un point de départ – non pas d'une manière provocatrice – pour interroger l'histoire. Le moteur est ici l'analyse de Santayana* selon laquelle ceux qui oublient le passé sont voués à le répéter.

Est-ce que vous observez le public, est-ce que vous jouez de ses réactions comme des images du film ? Établissez-vous un lien avec lui, comme dans une discothèque ?

Il n'y a qu'un pas entre le contexte et le contenu. Dans un club, si je me mettais à diffuser des images très oniriques du Ku Klux Klan, je ne suis pas sûr que ça passerait si bien que ça. Par ailleurs, dans une salle d'opéra, si je me jetais dans les rythmes fracassants habituels dans une boîte, je ne crois pas que ça marcherait mieux. Alors j'évolue d'un contexte à l'autre, ce qui me permet en tant qu'artiste de dépasser les contraintes imposées par le système, celui des galeries ou celui des festivals ainsi que celui des discothèques – chacun ayant ses propres limites. Au bout du compte, il s'agit d'un art libéré et détaché des conditions normales que nous acceptons pour les cultures élitistes et populaires, et il s'agit d'essayer d'abolir cette distinction.

En ce sens, c'est un vrai manifeste futuriste – à cause de cette idée de dépasser les limites, de sortir l'œuvre du mode théâtral conventionnel. Vous utilisez cet ordinateur portable que vous allez installer dans une grande salle ; c'est ce qui est fascinant – cette possibilité de jouer avec les proportions.

Oui, l'échelle compte beaucoup ces temps-ci. Richard Serra, par exemple, construit la plupart de ses sculptures avec l'aide de l'informatique ; ou bien, pensez à Frank Gehry qui commence ses projets d'architecture en jetant du papier froissé en boule. Avec une image scannée dans votre ordinateur, vous choisissez l'échelle qui vous convient. Autre point important, mes partenaires sont dispersés aux quatre coins de la planète. Je reçois des courriels d'Arto Lindsay au Brésil, d'un ami au Japon ou de Ryuichi Sakamoto, avec qui je crée une pièce pour le Lincoln Center. Nous pouvons communiquer instantanément, ce que des futuristes comme Russolo et Marinetti comprenaient – l'idée du paysage urbain accéléré, les messages éclatés, la musique comme système de correspondances. Ainsi l'avant-garde d'une époque devient peut-être la norme industrielle de la suivante. Je tente de comprendre et d'étudier dans *Rebirth of a Nation* si la race même est un code susceptible d'être reconfiguré. Est-ce une notion utilisée dans l'art contemporain pour codifier et définir la *high culture* (culture élitiste) par rapport à la *low culture* (culture populaire) ? Il me semble vraiment qu'au XXI^e siècle il faut comprendre que ces questions n'ont rien à voir avec ce qu'on a connu au XX^e siècle, et qu'elles sont d'un tout autre ordre de créativité. Pour Thomas Edison, jamais le gramophone ne servirait à écrire de la musique. Pendant la majeure partie du XX^e siècle, on a pensé que les ordinateurs ne serviraient jamais que pour les radars et les missiles. Qui pourrait jamais y voir une erreur ? Pour ré-appliquer l'art et la culture à des contextes différents, il faut penser à l'objet trouvé comme à un carrefour d'intentions et de créativités laissées en suspens, et sans aucune mode d'emploi. C'est ce que j'espère susciter avec le film.

*George Santayana : poète et philosophe américain, né à Madrid en 1863. Mort à Rome en 1952.

RoseLee Goldberg, auteur du premier ouvrage sur la performance (*La performance, du futurisme à nos jours*, Editions Thames & Hudson, coll. L'Univers de l'art) a dirigé le Royal College of Art de Londres et a été conservatrice du Kitchen Center for Video, Music and Performance de New York. Elle enseigne aujourd'hui l'histoire de la performance et l'art contemporain.

La Guerre de Sécession

Conflit militaire (1861-1865) entre les États-Unis d'Amérique (l'Union, au Nord) et onze États sécessionnistes du Sud, organisés en États confédérés d'Amérique (la Confédération).

En réaction à l'élection du républicain Abraham Lincoln en 1860, avec un programme qui s'opposait à toute expansion de l'esclavage, qui appuyait un tarif douanier protecteur, des subventions fédérales pour les améliorations intérieures ainsi qu'une loi agraire, onze États du Sud font sécession de l'Union, et forment les États Confédérés d'Amérique. Une guerre civile américaine s'ensuit, la Guerre de Sécession.

Avec une supériorité en hommes et en ressources, le gouvernement de l'Union du Nord parvient à envahir les États du Sud, et à défaire l'armée Confédérée. Les destructions opérées par l'Union victorieuse et envahissant le Sud, suivies, après la guerre, par des politiques économiques d'exploitation dans les territoires conquis, causent une amertume tenace parmi les Sudistes envers le gouvernement des États-Unis ce qui rendra particulièrement difficile, pendant plusieurs décennies, de faire appliquer les droits civiques des anciens esclaves afro-américains dans le Sud.

La Naissance d'une nation (The Birth of a Nation)

Film de David Wark Griffith (1914), USA, 2h 30mn.

avec Henry B. Walthall, Mae Marsh, Miriam Cooper, Spottiswoode Aitken, Ralph Lewis, Lillian Gish.

Synopsis

Là guerre de sécession endeuille deux familles amies : les Cameron, au sud, et les Stoneman, au nord. Au cours de la bataille de Petersburg, le jeune Ben Cameron surnommé "le petit colonel" est fait prisonnier par son ancien ami Phil Stoneman. Soigné par Elsie Stoneman, dont il est amoureux, il est grâcié par le président Lincoln peu de temps avant l'attentat du théâtre Ford, le 14 avril 1865.

Au Sud, les vaincus reconstruisent leur pays ruiné par la guerre. Le règne des Carpetbaggers commence. Syllas Lynch, protégé d'Austin Stoneman, devient un important politicien de race noire. Flora Cameron, la sœur de Ben, poursuivie par un serviteur noir qui veut la violer, se jette du haut d'un rocher. Pour la venger, Ben fonde le Ku-Klux-Klan. A la tête de ses cavaliers masqués il multiplie les intimidations et les expéditions punitives. Après avoir libéré les Stoneman menacés par le mulâtre Lynch et sauvé la famille Cameron assiégée dans une cabane, les hommes du Klan désarment les noirs et défilent triomphalement dans les rues de Piedmont. Un double mariage symbolise la nouvelle union du Nord et du Sud.

Histoire du film

Naissance d'une nation a fait date dans l'histoire du cinéma américain. Réalisé par D. W. Griffith (1875-1948), c'est un film muet, en noir et blanc. Superproduction avant la lettre, *Naissance d'une nation* a bouleversé la manière de filmer et de monter les films. Ses foules de figurants, ses scènes tournées en extérieur et ses gros plans sont restés dans la légende du cinéma.

Le film a par ailleurs choqué de nombreux spectateurs par ses portraits stéréotypés et racistes des noirs et son apologie du Ku Klux Klan.

Le film et son auteur font, depuis des années, l'objet de controverses. En 2000, la Directors Guild of America a décidé de débaptiser le prix que l'association décerne à un réalisateur en récompense de sa carrière. 28 cinéastes, de Woody Allen à Alfred Hitchcock, s'étaient déjà vu attribuer ce « D.W. Griffith Award », ainsi dénommé en l'honneur du « père » du cinéma américain.

Selon Timothy Shary, professeur adjoint en études cinématographiques à la Clark University de Worcester, dans le Massachusetts, ce film n'est admirable que par ses innovations artistiques. « On est bien obligé de se demander que ce Griffith avait en tête », ajoute-t-il. Le réalisateur a signé de très nombreux films, dont beaucoup ne peuvent être taxés de racisme, notamment *Intolérance* (1916) et *Le Lys brisé* (1919).

Bill T. Jones / *Last Supper at Uncle Tom's Cabin*

Fondée en 1982, la *Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company* est propulsée sur la scène internationale avec sa toute première création, *Intuitive Momentum* (1982), interprétée en compagnie de Max Roach, légendaire batteur de jazz. Depuis, Bill T. Jones a signé plus de cinquante œuvres pour la compagnie, de même que pour d'autres troupes autant aux États-Unis qu'en Europe. Gestuelle épurée, dialogue avec la musique et liberté de mouvement caractérisent le répertoire de cette compagnie dont les thèmes, les enjeux sociaux et les images couvrent un fascinant territoire. Sa renommée se fonde en partie sur la précision technique, la force de propulsion et la présence scénique de ses remarquables interprètes.

Certains chorégraphies, par exemple *Last Supper at The Uncle Tom's Cabin*, évoquent l'esclavage et plus largement les comportements de suspicion et d'exclusion à l'égard des minorités ethniques, sexuelles, sociales.



JEAN BARRAQUE

(1928-1973)

...Au-delà du hasard

pour quatre formations instrumentales et une formation vocale (1958/59)
Texte de Jean Barraqué d'après Hermann Broch

Le Temps restitué

pour soprano, chœur et orchestre (1957/68)
Texte de Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, Livre 2

Rosemary Hardy, Catherine Dubosc, sopranos
Nathalie Stutzmann, contralto

Nederlands Kammerkoor
Chef de chœur, **Klaas Stok**

Orchestre Symphonique SWR Baden-Baden/Freiburg
Direction, **Sylvain Cambreling**

Théâtre du Châtelet

Samedi 27 novembre 20h

Durée : 75'

Coréalisation Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris.
En collaboration avec le Südwestrundfunk Baden-Baden/Freiburg.
Avec le concours de la Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent

Partenaire du programme musical du Festival d'Automne,
la Sacem s'associe à ce concert-hommage à Jean Barraqué inscrit dans *L'Atelier Michel Foucault*

Le temps de l'amitié

Michel Fano à propos de Jean Barraqué

Je suis toujours un petit peu ému pour parler de Barraqué car il a eu une très grande importance dans ma vie musicale et intérieure. Barraqué avait un caractère à vrai-dire difficile ; il était très entier, très exclusif ce qui en faisait un ami parfois difficile à vivre, d'autant que sa maladie a bien vite aggravé cette situation. Il avait un ascendant certain sur les gens qui vivaient autour de lui. Je l'ai connu lorsqu'il avait 21 ans c'est-à-dire à un âge où l'on est malléable et où l'on se cherche des modèles. Je l'ai ensuite très bien connu pendant 10 ans, période qui fut, pour moi, fondamentale. Puis, à une époque de ma vie qui fut très difficile, scandée par le "rappel" (dans des conditions très perturbatrices) des réservistes en Algérie, cette amitié s'est brusquement arrêtée à la suite d'une discussion sur un point, en soi, futile. Par réflexe d'autodéfense, je suis parti au milieu d'un diner et je ne l'ai plus jamais revu jusqu'à sa mort (si l'on excepte une fois où nous nous sommes croisés lors d'un concert). On a donc vécu dans l'absence de l'autre et cette absence, je dois dire, fut aussi lourde qu'avait été dense la présence. Cette rupture est intervenue aux environs de 1963 ; j'avais de ses nouvelles par des amis communs mais je ne le voyais plus.

Beethoven

Le grand modèle et même l'idole de sa vie musicale était Beethoven. Le côté dramatique de la vie de Beethoven était également un modèle pour lui; il avait en effet la volonté de dramatiser sa vie personnelle et, s'il ne l'avait pas eue, il pourrait sans doute être aujourd'hui encore parmi nous. Il y a eu entre Foucault, Barraqué et d'autres amis de cette époque une circulation d'idées tout à fait particulière; il se passait ce qui arrive bien souvent avec des personnalités remarquables : les rapports étaient fondés sur la légèreté et l'humour. Ce qu'on se disait d'important était toujours latent et dissimulé sous un tissu d'"apparence" superficielle.

L'après-guerre

Pour comprendre cette époque de l'après-guerre, il faut comprendre que, contrairement à beaucoup de compositeurs post-sériels, nous avons vécu dans notre chair musicale cette découverte de l'Ecole de Vienne et ses prolongements sont devenus notre solution; ceci explique le désarroi qui a sévi dans le public de l'époque face au résultat sonore de tout cela. Il faut bien voir que l'écart qu'il y avait alors entre les oeuvres de Barraqué ou Boulez et l'écoute "moyenne" de ce temps était inimaginable; c'était un écart beaucoup plus important que celui qu'a provoqué en peinture le cubisme. Il y avait par exemple des critiques musicaux qui disaient tout simplement: "il faut les enfermer !".

Barraqué, tout en étant doué d'une écoute extrêmement sensuelle de la musique, n'avait pas le même contact avec la matérialité sonore qu'un compositeur comme Boulez, quotidiennement présent dans les orchestres de théâtre à cette époque. Barraqué lui, "imaginait" la réalité instrumentale. En assistant aux répétitions de *Séquence* il a pris conscience de cette réalité, remodelant sans cesse certains détails d'écriture ou d'instrumentation pour rejoindre son imaginaire musical. Son goût du plaisir sonore s'est considérablement développé à partir de ce moment: sa *Sonate* pour piano était antérieure et, comme il n'avait pas suffisamment de technique pour la jouer lui-même, celle-ci lui était restée partiellement dans la tête. De plus, la réalisation sonore de cette sonate semblait avoir moins d'importance pour lui que le déploiement formel qui en était l'essence. Cela fut tout différent quand il s'est mis à utiliser les instruments de l'orchestre, instruments qu'il connaissait très bien mais qu'il entendait davantage sur le papier plutôt que quotidiennement, lors de répétitions d'orchestre.

De la littérature

Le rapport de Barraqué à la littérature était pour lui très important. C'était quelqu'un d'extrêmement cultivé mais d'une culture très orientée ; il appréciait beaucoup Kafka. Lorsqu'il s'intéressait à un auteur, il l'appréhendait à fond ; ainsi il connaissait par cœur Dostoïevsky et en particulier *Les possédés*. On peut s'interroger sur son rapport à *La Mort de Virgile*, sur la façon dont il a utilisé cette oeuvre. Autant on comprend bien comment ce que Boulez retient d'une oeuvre poétique fonctionne musicalement, autant ce rapport est plus complexe à cerner chez Barraqué. Il y a certes des rapports de structure entre la musique et le texte littéral mais rien de tout cela n'est évident ; Barraqué institue en ceci un nouveau rapport à des éléments littéraires extérieurs.

Il y avait pour lui un antagonisme profond entre le pouvoir absolu du compositeur (tel qu'il s'exerce dans la composition d'une sonate pour piano, sans confrontation à quelque matériau extérieur que ce soit) et le poids qu'un élément littéraire extérieur peut faire intervenir lors du processus de composition de certaines oeuvres. Il a adopté un système qui tient à la fois du support

vocal et de la provocation poétique. *La Mort de Virgile* correspondait parfaitement à son univers mental, mais le rapport de l'œuvre musicale au roman de Broch me paraît beaucoup plus énigmatique. Barraqué connaissait également bien l'œuvre de Heidegger ainsi que celle de Kirkegaard.

Austérité

Son œuvre est austère. Chez Barraqué, il y avait ce goût de l'austérité musicale dont il ne s'est jamais départi. C'est une chose très singulière car il était, dans la vie ordinaire, un grand jouisseur. En sortant de la classe de Messiaen, on allait ainsi bien souvent goûter des vins blancs rue Blanche ; il était très fine gueule, aimait beaucoup le plaisir en même temps qu'il en a toujours eu peur. Il s'est progressivement mis au plaisir sonore. Cette découverte du plaisir sonore explique son amour pour Debussy mais, pour Barraqué, c'est comme si le plaisir était fait pour être reçu, pas pour être donné. Ce qui est donné, c'est la rigueur.

L'amitié

Barraqué est la seule personne que j'ai connue qui investissait à ce point dans l'amitié. Il donnait énormément ; j'ai deux ou trois très grands amis, mais aucun qui investisse à ce point. Cette qualité d'amitié est quelque chose de tout à fait rare. C'était une époque où l'on avait le temps de l'amitié, de cette amitié là. Je me souviens : on se téléphonait souvent à la suite de la lecture d'une partition, d'un livre et l'on discutait pendant une heure. Cela n'existe plus.

Propos recueillis par A. Bonnet et F. Nicolas
Extraits de *Le temps de l'amitié*, in *Revue ENTRETEMPS*, 1987
(ENTRETEMPS N° 5 consacré à l'œuvre de Jean Barraqué)

Jean Barraqué

Par Laurent Feneyrou

Jean Barraqué nous a légué sept opus : *Séquence*, *Sonate*, *Étude*, *Le Temps restitué*, ... *au-delà du hasard*, *Concerto et Chant après chant*. Celui dont Michel Foucault disait qu'il était « l'un des musiciens les plus géniaux et les plus méconnus de la génération actuelle » nous abandonne une oeuvre tout entière promise à la ruine, à la dispersion de son « inachèvement sans cesse », terme accusé encore par la mort, prématurée, condamnant au silence un art aux dures beautés cristallines. [...]

Jean Barraqué fut un penseur du multiple et de la « simultanée diverse » (...*au-delà du hasard*), dont les idées musicales s'énonçaient aussi dans leurs oublis et leurs absences. Car le devenir est sans mémoire. Double dépendance du son: inscrit dans un éternel retour qu'il efface, qu'il nie expressément, et dont le temps, cyclique, naît de la décision à chaque instant soumise. « Il faudrait étudier comment chaque musicien fait fonctionner de véritables "blocs d'oubli" : par exemple, ce que Barraqué dit des "tranches d'oubli" et des "développements absents" chez Debussy », écrivait Gilles Deleuze. Ou son insistance, dans l'analyse du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, sur le développement par élimination, révocation en néant du discours musical.

Où se ferme alors le cercle « enfermant le Temps », selon les mots du *Temps restitué* ? Ici naît l'éternel retour, lequel se manifeste, dans l'analyse barraquéenne de Debussy, par la fascination de l'élément circulaire, suspension de la mémoire du son premier, et, dans l'oeuvre même de Jean Barraqué, par la passion du cycle. Ainsi, la douzième section de ...*au-delà du hasard* : « Et se recréant pour former son propre cercle et les cercles déformés et contradictoires et invisibles parce qu'effacés ». L'éternel retour est Okeanos, le fleuve du temps comme durée, flux cyclique du devenir. Toute oeuvre affronte la tension entre l'éternel retour, conception courbe du temps, et le renouvellement du jeu créateur, dans l'acte - entre l'éternité du couler, éternité d'Okeanos, et l'éternité dans l'acte authentique, *nunc æternum*, entre l'éternité de la durée circulaire et l'éternité de l'acte soustrait à la dispersion du continuum. Et Jean Barraqué disséquait les instants, notamment dans son analyse du deuxième mouvement de *La Mer* : la décision de l'instant, face à l'ouvert, tragique intervention, destruction du cycle fuyant - cet Instant de grâce du *Temps restitué*, privilégié entre tous, inconnu de la plupart, où la musique supprime le temps se hâtant vers la mort.

Dans l'éphémère, « incapable d'évolutions et de retours » (...*au-delà du hasard*), le musicien découvre l'utopie de maintenir « ces moments traversés par l'éclair » (*Chant après chant*) qu'il lui faut fatalement enchaîner. Celui « qui a obtenu la faveur de retenir un de ces instants, celui auquel il a été accordé de saisir dans sa fuite la forme fugitive de la mort, celui qui réussit, dans une écoute et une quête incessante, à donner une forme à la mort, celui-là a découvert la forme authentique de soi-même en même temps que celle de la mort ».

Quand celui-là se devine mourant, l'être se soustrait aux fragments durcis et isolés, les relie en un développement toujours ouvert, et contraint l'écoulement à retourner à l'unité du simultané, lieu de la mémoire et de la prophétie. Ainsi se dévoile l'origine même du titre *Le Temps restitué* dans *La Mort de Virgile* de Hermann Broch :

« Le temps coulait en haut, le temps coulait en bas, le temps coulait au-dessous, le temps occulte de la nuit ré-injecté dans ses artères, réinjecté dans les orbites des astres, joignant sans intervalles les secondes aux secondes, le temps restitué, réveillé, supérieur au destin, abolissant le hasard, loi immuable du temps soustraite à l'écoulement, instant perpétuel dans lequel il se sentait maintenu ». Et le temps est à la recherche d'une loi, où l'un et l'autre s'abolissent et se recréent. Tel serait le sens de la première section du *Temps restitué*, ou plus encore de la quatrième section des *Portiques du feu* : « La loi sur le chant. Le chant émergeant de la loi ». [...]

Jean Barraqué fut avant tout le compositeur de *La Mort de Virgile*. L'auteur moribond de *L'Énéide* y contemple les rochers et les marées. Du deuxième livre du roman de Hermann Broch, « Le Feu - La Descente », naquirent les austères et somptueux ...*au-delà du hasard*, *Chant après chant* et *Le Temps restitué*. Mais le musicien rêvait aussi à *Discours*, à *L'Homme couché*, à *Lysanias* ou aux *Portiques du feu*, disant de sa *Mort de Virgile* : « Je veux penser cette oeuvre immense dans l'inachèvement. Je dis bien *l'inachèvement*, cette oeuvre ne sera jamais achevée. Je veux qu'elle soit inachevée, que ce soit la mort qui l'achève - ou qui *l'inachève*, plus exactement -, mais qu'ensuite, d'autres oeuvres parallèles, marginales, circulaires sortent du phénomène germinatif, autour de *La Mort de Virgile* » (Cf. « Entretien avec Florence Mothe »).

Selon une antique légende, au moment de sa mort, Virgile voulut brûler *L'Énéide*. Romancier et écrivain de la pensée, Hermann Broch souligna l'influence du contenu historique et métaphysique sur ce dessein désespéré, ultime exercice d'une vigilance et de la « rigueur douloureuse d'une pensée très ancienne ». Poète d'une civilisation à son terme, Virgile, ses incertitudes et son oeuvre deviennent ici une représentation symbolique de l'Occident, et sa mort, l'expression d'un affaissement universel. Là, époque et style se constituent en une unité. Angoisse de l'homme qui

n'est pas encore et qui pourtant est déjà -Jean Barraqué multiplie dans ses écrits l'apothéose de musiciens posthumes, du « toujours demain, jamais aujourd'hui » (*Séquence*), s'adonnant au dialogue avec ceux de l'équilibre classique : Beethoven versus Mozart (*Sa carrière posthume*), Debussy versus Ravel (*Olivier Messiaen*), Webern versus Berg et Schoenberg (*Berg et Webern ou deux aspects d'une même rhétorique, Démarches musicales du demi-siècle, Alban Berg*)...

« Brûlez *L'Énéide!* » L'injonction devait être chantée dans *Lysanias*. En cet instant, acmé d'une agonie et de son monologue intérieur, du « commentaire lyrique de soi-même », se traversent violemment rhétorique et expression, ouvrant à l'étrange unité des forces contraires de la création et de la mort. Et Jean Barraqué de confier cette même évidence: « Tout artiste est axé sur la création, si je puis dire, de la Mort » (Cf. « Entretien avec Florence Mothe »). Ou encore, dans la quatrième section de *...au-delà du hasard*: « Comme si l'œuvre cherchée et repoussée pouvait s'apparenter à la mort ». Ou enfin, dans la sixième section de la même œuvre: « Il arrivait même que la destruction devienne inclusive à ce point qu'il était nécessaire de créer ». [...]

Si Hermann Broch multiplie les modes d'expression, narratifs et discursifs, Jean Barraqué fut avant tout sensible au lyrisme du deuxième livre de *La Mort de Virgile*, « Le Feu - La Descente », là même où se découvre l'axe de la chute, signant notre présence au monde, car le mouvement tragique est toujours de l'ordre de l'ascension et de l'effondrement, celui-ci d'autant plus rude que la volonté morale aura été haute: « Il y a dans le lyrisme une sorte de contemplation de la mort. Tout poète a été fasciné par le regard devant la mort: de là certains mythes. Je pense à la tirade du Veilleur dans Eschyle, le Veilleur de la nuit, le mythe de la Nuit qui est, au fond, le mythe de la Mort. Cette concomitance de la Nuit et de la Mort » (Cf. « Propos impromptu »). [...]

Génie, Musique, Histoire, Nuit... Autant de mots que Jean Barraqué écrivait volontiers avec une majuscule, emblème d'un art assumant sa soif d'absolu, son désespoir rigoureux, sinon la grandiloquence de son âme et d'une civilisation où l'homme est devenu difficile: « La *Grandiloquence*, voilà bien ce qui est lourd. Ce que notre époque exècre, fuit, repousse, par là même, refuse. Un monde affublé, pense-t-elle, des oripeaux aussi périmés, aussi désuets, presque aussi haïssables que les exhalations permanentes, voir quotidiennes du Sublime et du Tragique dans l'Art » (Cf. « Beethoven (à propos de B ou B et à son propos) »). Ou encore: « La musique, c'est le drame, c'est le pathétique, c'est la mort. C'est le jeu complet, le tremblement jusqu'au suicide. Si la musique n'est pas ça, si elle n'est pas le dépassement jusqu'aux limites, elle n'est rien » (Cf. « Propos impromptus »). Le musicien s'inscrit dans la religion de l'art de Schelling, où l'artiste, rédempteur, luttant contre la dissolution des valeurs issue de la sécularisation, médiatise, à l'aune de ses propres tourments et de son propre sacrifice, le lien entre humanité et absolu. Si tout artiste authentique est à la recherche d'une religion, les créateurs ne sont-ils pas « les hommes de la plus grande foi ? Les grands mystiques de notre temps. Et si je réponds oui, je sais que nous n'avons pas avancé d'un pas », comme l'écrivait Jean Barraqué le 1^{er} décembre 1952.

Le musicien doit mesurer les effets de ses décisions, désignant ainsi une morale de l'écriture, et singulièrement de la *discipline* sérielle. « Une action morale tend à son propre accomplissement - mais en outre elle vise à travers celui-ci, à la constitution d'une conduite morale qui mène l'individu non pas simplement à des actions toujours conformes à des valeurs et à des règles, mais aussi à un certain mode d'être, caractéristique du sujet moral », écrivait Michel Foucault. Jean Barraqué recherchait dans son *ars combinatoria*, une herméneutique de soi, une éthique et une esthétique de l'existence, un « éclairage de la vie », une conduite ontologique de l'histoire et de la pratique musicale qui synthétise l'événement sonore, son devenir formel et la nécessité de la subjectivation morale qui les articule: « Je crois que la musique... enfin je vais employer un terme très âpre: empêche d'être un salaud » (Cf. « Propos impromptu »). Son sérialisme se dissout dans une morale, adhésion aux règles, aux valeurs et aux principes de la Série, mais aussi ascèse, *askésis*, épreuve, exercice de soi, mesurant sans cesse les chemins acquis de sa souveraineté.

Extraits de Introduction, in *Barraqué Jean. Écrits réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou*.
Série Esthétique (3). Publications de la Sorbonne (2001)

André Hodeir, Jean Barraqué, Hubert Rostaing : ...au-delà du hasard

Cet entretien avec Lucien Malson a paru dans « Les Cahiers du jazz ». Si Barraqué s'est peu exprimé sur le répertoire jazzistique, il a signé l'article "Jazz" des analyses du Larousse de la musique (Paris, 1957), dans lequel il écrit (p. 622) : " La technique de l'improvisation, comme celle de l'écriture, de l'arrangement, est fondée sur la paraphrase et la variation libre s'articulant sur un thème dont la structure est connue des musiciens. "

Au début de 1960, le mardi 26 janvier, les concerts du Domaine musical donnaient, à l'Odéon - Théâtre de France, ...au-delà du hasard de Jean Barraqué. Cette œuvre nous intéresse. Elle fait une place, en effet, à l'interprétation jazziste. Au concert, un rôle de soliste fut confié à un jazzman et une part de l'exécution dévolue à un ensemble de jazz. Il nous a paru indispensable, non seulement de souligner l'événement, mais encore d'en donner une idée claire au lecteur en le laissant commenter par le directeur musical de l'ensemble en question (André Hodeir), par l'auteur de la partition (Jean Barraqué), par l'un des musiciens enfin qui apparurent en premier plan et qui — nous nous plaisions à le souligner — suscita l'admiration du chef d'orchestre, Pierre Boulez et celle, unanime, de la critique compétente et des auditeurs avertis (Hubert Rostaing).

LM : En toute logique, il est bon, je crois, de présenter d'abord ...au-delà du hasard et de laisser à André Hodeir, qui associa son Jazz Groupe de Paris à la réussite de l'œuvre, le soin d'en articuler l'essentiel.

AH : Barraqué est à mes yeux le compositeur le plus important de notre génération, celle de l'après-guerre. Je lui ai consacré une part considérable de mon livre *Since Debussy*, qui vient de sortir à New York. Depuis 1956, Barraqué travaille à une œuvre qui devrait prendre des proportions très vastes : *La Mort de Virgile*, d'après le roman d'Hermann Broch. À partir de cette œuvre, il lui arrive de s'évader pour écrire des commentaires marginaux qui ne sont ni tout à fait œuvres indépendantes ni tout à fait des parties du *Virgile*. Ce sont des œuvres " apparentées ". ...au-delà du hasard est ainsi un commentaire de deux des mouvements de *La Mort de Virgile*. On y trouve des citations ou plutôt des " rappels ".

LM : Quelques précisions sur la structure de l'orchestre ?

AH : Pour la musique sérielle, il n'y a plus de grand ensemble symphonique constitué. Les notions d'orchestre et de musique symphonique du reste, sont périmées. Chaque œuvre est supposée créer son propre appareil sonore. Ainsi pour ...au-delà du hasard s'agit-il de cinq groupes :

1. Un groupe vocal — trois voix solistes de femmes, la soprano dramatique étant le grand soliste. Le texte (de Barraqué) est construit autour d'une citation de Broch.
2. Un groupe de clarinettes (trois clarinettes classiques et une clarinette solo de jazz).
3. Un groupe de percussion — trois batteries réunissant un très grand nombre d'instruments : une trentaine, avec notamment les maracas, les claves, les toms, les gongs, les cencerros...
4. Un groupe de cordes pincées (harpe) et claviers : premier vibraphone, glockenspiel, xylophone, piano, célesta, le soliste de ce groupe étant le pianiste.
5. Le cinquième groupe n'est autre que le Jazz Groupe : deux trompettes, un trombone, trois saxos (alto, ténor, baryton) et le second vibraphone, sans basse ni batterie toutefois.

Les cinq groupes étaient placés sous la direction d'un seul chef : Boulez. Mon nom est apparu au programme, mais je n'ai fait que diriger des pré-répétitions. Ces premières lectures furent un travail d'approche indispensable, bien qu'elles aient eu lieu dans les conditions les plus mauvaises possibles : nous ne disposions pas du matériel complet.

LM : Comment les musiciens de jazz ont-ils abordé ces textes ?

AH : Ils ont rencontré le problème de la lecture d'une musique différente du jazz, conçue selon une rythmique insolite, dite " rythmique irrationnelle ", dans laquelle abondent les quintolets, les septolets, etc., et où se succèdent, dans des mouvements quelquefois différents, par exemple une mesure à 5/8, une mesure à 3/2 et une mesure 7/16. Dépayement absolu, donc, sur ce plan. Toutefois, le Jazz Groupe est arrivé à jouer rythmiquement bien. Il a commis très peu d'erreurs au concert. Les jazzmen ont fait preuve en ce sens d'une assimilation remarquable, mais je sais que s'ils avaient été moins concentrés sur l'aspect " solfège " de l'exécution, ils auraient pu aller plus loin dans la compréhension des accents et des intensités qui sont différents à chaque note. Il s'agit d'un phrasé tout à fait discontinu. Cela représente toujours d'énormes difficultés, même pour des musiciens très habitués à ce type d'exécution. On comprend que les jazzmen n'aient pu, sur ce point, répondre entièrement à l'attente du compositeur. Nuances, attaques, liaisons, tout ce qui

était le phrasé et la dynamique a été quelque peu sacrifié. Il eût fallu plus d'habitude et plus de répétitions. Je suis persuadé qu'une deuxième exécution de l'œuvre verra le Jazz Groupe beaucoup plus brillant.

[...]

LM : *L'un des groupes de l'orchestre est un groupe de jazz. Quelle est sa place dans l'œuvre, à quel dessein esthétique sa présence peut-elle correspondre ?*

JB : *...au-delà du hasard* est une sorte de vision musicale polydimensionnelle. Plusieurs mouvements communiquent les uns avec les autres, paraissent, réapparaissent, s'évanouissent, incarnant l'idée de l'étrangeté, de l'hétérogénéité. La variation perpétuelle s'accorde à la notion d'un "oubli musical". Tous les paramètres : les hauteurs, les durées, les registres, les timbres érigent une contradiction totale par rapport à l'orchestration. Le groupe de jazz est conçu ici comme un bloc sonore parmi d'autres, comme une agglomération harmonique. Mais, comme aucun groupe n'est en soi quelque chose, chacun *intervient* avec les autres apportant son style et sa nuance acoustique.

LM : *Vous êtes loin d'aimer la musique de jazz. Toutefois, vous avez eu recours à des jazzmen. Pourquoi ?*

JB : Parmi les compositeurs sériels, Pierre Boulez et moi-même n'apprécions pas particulièrement le jazz. En revanche, Michel Fano, Michel Philippot sont séduits. Je préciserai cependant que le style discontinu de Monk me semble avoir quelque rapport, peut-être lointain, avec une certaine conception du geste contemporain ; et, dans l'ordre de l'interprétation, la sonorité d'un John Lewis, la présence d'un Miles Davis et surtout la sensibilité d'un Milt Jackson m'ont particulièrement étonné. S'il n'y avait des barrières de langages, Milt Jackson est de ces musiciens pour lesquels j'aimerais écrire. Ce que je crois surtout, c'est que la valeur du jazz réside dans les sonorités qu'il apporte. Je pense qu'un jour, les vents dans la musique européenne sonneront comme dans le jazz. Au conservatoire, on apprendra aux élèves à jouer du cor ou du saxophone à la façon des jazzmen. Ce jour-là, tout effort de jonction entre les deux domaines deviendra, à mon sens, inutile. La jonction sera réalisée sur le seul plan où elle est, selon moi, possible. Ce sont des "sonorités jazz" que j'ai tenté d'intégrer dans *...au-delà du hasard*.

[...]

Hermann Broch et *La Mort de Virgile*

Hermann Broch naît à Vienne en 1886 au sein d'une famille de la grande bourgeoisie, et fait des études techniques. Il exerce d'abord dans plusieurs entreprises industrielles puis reprend la direction d'une manufacture textile appartenant à son père. Il poursuit cependant des études de psychologie, de philosophie et de mathématiques à l'université, et fréquente l'intelligentsia de la capitale. En 1927, il vend la manufacture familiale pour se consacrer à ses études et sa réflexion.

Hermann Broch débute en littérature à plus de quarante ans. Il se lance dans une grande trilogie, *Les Somnambules* (1931-32), ample fresque de la décadence de notre civilisation, qui a perdu son unité d'essence religieuse.

Au moment de l'invasion de l'Autriche par les nazis, en 1938, Hermann Broch, est emprisonné, mais parvient à fuir à Londres et aux États-Unis, grâce à l'aide de son ami James Joyce.

Commencée en Autriche et achevée en exil, l'œuvre magistrale de Broch, *La Mort de Virgile* paraît en 1945. Roman difficile d'accès, puisque ne respectant aucune loi du genre : long monologue intérieur qui raconte les dernières heures du poète latin. L'intrigue est mince : Virgile détruira-t-il, avant de mourir, le manuscrit de l'Énéide ? Broch, au moment où il compose son livre, a reconnu les limites de l'écriture narrative traditionnelle, en particulier son impuissance à saisir la totalité de l'instant, la « simultanété » de l'expérience, soumise qu'elle est à la linéarité d'une syntaxe. Il lui préfère ce qu'on appelle « l'attitude lyrique », seule susceptible de résoudre le problème de la simultanété. Raison pour laquelle *La Mort de Virgile* obéit à une organisation rythmique : quatre parties, placées respectivement sous le signe de l'Eau, du Feu, de la Terre et de l'Ether, se répondent par la variation des mêmes motifs. L'ensemble compose une méditation, une interrogation sur le temps, la mort, le salut. Aucune action dramatique, aucune évolution psychologique ne fait progresser le récit : nous suivons seulement les « épiphanies » successives du poète, « ces instants ouverts sur l'infini » avant-coureurs de la révélation ultime, saisis en larges périodes d'une extension presque démesurée. Les moyens stylistiques nouveaux inventés par Broch répondent au projet ambitieux de donner une forme littéraire à l'expérience individuelle de la mort. En même temps, *La Mort de Virgile* livre le diagnostic d'une époque : la situation historique du poète Virgile, à la frontière entre deux cultures, prophète païen du christianisme, reflète le désarroi moral et religieux vécu par Broch et certains écrivains de sa génération.

Les deux derniers romans de Broch, sans doute moins novateurs dans la forme, sont *Les Irresponsables* (1950) et *Le Tentateur*, roman posthume et inachevé (1953).

Hermann Broch n'a pas écrit que des romans. Longtemps méconnue, son œuvre d'essayiste sort lentement de l'ombre. Les textes les plus significatifs ont été réunis sous le titre *Création littéraire et connaissance* (1955).

Il devient professeur à l'université de Princeton, après avoir reçu le prix de la Fondation Rockefeller pour ses études sur la psychologie des masses.

Il meurt à New York en 1951, alors qu'il travaille au manuscrit du *Tentateur*.

In Dictionnaire des auteurs, Robert Laffont (1990)

Biographies :

Jean Barraqué

Par Laurent Feneyrou

Jean Barraqué est né le 17 janvier 1928 à Puteaux. Élève du Lycée Condorcet, il se destine adolescent à la prêtrise, découvre la *Symphonie inachevée* de Schubert dont le choc émotionnel le décide à la composition. Après des études d'harmonie, de contrepoint et de fugue avec Jean Langlais, il entre, en 1948, dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, en qualité d'élève libre (auditeur). Suit un stage au Groupe de recherches de musique concrète. Puis il collabore à une émission mensuelle, *Jeune Musique*, dont André Hodeir est le rédacteur en chef, écrit pour le Guide du concert tout en donnant des cours privés et, de 1956 à 1960, un cours collectif d'analyse. En 1952, il achève *Sonate* et rencontre Michel Foucault. Après la création de *Séquence* en 1956, il rédige et date, sur deux pages, un plan général de *La Mort de Virgile*, vaste cycle d'après le roman de Hermann Broch, duquel naîtront *Le Temps restitué, ...au-delà du hasard* et *Chant après chant*, et plusieurs projets *Discours, Lysanias, Portiques du feu, Hymnes à Plotia* et *Arraché de... commentaire en forme de lecture du " Temps restitué "*. Il travaille à deux projets de composition dramatique avec Jean Thibaudreau et Jacques Polieri. En 1961, il est nommé au CNRS en section de philosophie (directeur, Étienne Souriau), statut qu'il conserve jusqu'au 30 septembre 1970. L'année suivante paraît son *Debussy*, traduit en plusieurs langues et pour lequel Varèse lui fait transmettre son admiration. Il achève *Concerto* en 1968 et, à la suite d'un incendie causant divers déménagements, perd la moitié de la partition écrite des *Portiques du feu*. En 1969, il établit un projet de drame lyrique *L'Homme couché* toujours d'après *La Mort de Virgile*. La maladie, la condamnation du Tribunal de grande instance de Paris en réparation du dommage moral que constituent, dans son *Debussy*, les attaques contre Satie, et son échec au poste de professeur d'analyse au Conservatoire national de musique de Paris s'accumulent en 1971, avant sa nomination comme Chevalier dans l'Ordre national du mérite en 1973. Frappé d'hémiplégie, il meurt le 17 août 1973 à la Salpêtrière et est inhumé au cimetière de Trelevorn.

Orchestre symphonique SWR, Baden-Baden/Freiburg

Fondé le 1er février 1946, l'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk a pour mission principale de faire connaître au public la musique du XXe siècle. En atteste la création de plus de 250 œuvres au cours des 45 dernières années. Quatre chefs permanents ont contribué à lui donner son style : Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986) et Michael Gielen (1986-1998). Les chefs invités ont été Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, les compositeurs Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna et Pierre Boulez, A partir de la saison 1999-2000, Sylvain Cambreling, comme premier chef d'orchestre, Michael Gielen et Hans Zender, comme chefs invités permanents, dirigent en commun cette formation.

Sylvain Cambreling

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling poursuit ses études musicales au Conservatoire de Paris. En 1971, il est tromboniste à l'Orchestre symphonique de Lyon et à l'Opéra de Lyon, dont il devient l'adjoint du directeur musical entre 1975 et 1981. En 1976, Pierre Boulez l'engage à l'Ensemble Intercontemporain à Paris comme premier chef invité. En 1981, Gérard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre royal de La Monnaie où, dix années durant, il participe à de nouvelles productions signées Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach et Herbert Wernicke. Sylvain Cambreling est invité au Metropolitan Opera (1985, 1989), à la Scala de Milan (1984) et à l'Opéra de Vienne (1991). En 1992, il dirige à l'Opéra de Paris-Bastille *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, mis en scène par Peter Sellars. Il dirige régulièrement depuis 1985 au festival de Salzbourg, et participe à cette occasion à *Pelléas et Mélisande* de Debussy avec l'Orchestre Philharmonia (mise en scène Robert Wilson), *Katia Kabanova* de Janacek (mise en scène Christoph Marthaler), *La Damnation de Faust* et *Les Troyens* de Berlioz, *Cronaca del Luogo* de Luciano Berio. En 2002, il dirige *Don Giovanni* au Metropolitan Opera de New York. Sylvain Cambreling dirige de nombreux grands orchestres (Orchestre philharmonique de Vienne, Orchestre philharmonique de Berlin, Orchestre de Cleveland, Orchestre philharmonique de Los Angeles, Orchestre symphonique de Cincinnati, Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre philharmonique

d'Oslo, Orchestre symphonique de la BBC, Orchestres symphoniques de la NDR et de la Radio Bavaroise, Ensemble Modern, Orchestre de Paris, Staatskapelle de Dresde, Philharmonie Tchèque).

Entre 1993 et 1997, Sylvain Cambreling a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort, assurant également la direction artistique de la saison de concerts organisée par la Société des musées de la ville. Il engage à cette époque une collaboration artistique avec le metteur en scène suisse Christoph Marthaler, co-signant avec lui *Pelléas et Mélisande* (1994), *Luisa Miller* (1996), *Fidelio* (1997).

Le répertoire de Sylvain Cambreling s'étend de l'époque baroque à la musique contemporaine ; il comprend plus de 70 opéras et 400 œuvres orchestrales. Sylvain Cambreling est actuellement chef invité du Klangforum de Vienne et, depuis la saison 1999-2000, chef principal de l'Orchestre Symphonique SWR de Baden-Baden et Fribourg. Sylvain Cambreling est lauréat du Grand Prix Européen des chefs d'orchestre.



OLGA NEUWIRTH

...Ce qui arrive...

Création en France

Conception et musique d'**Olga Neuwirth**
Textes et voix de **Paul Auster**
Images et espace, **Dominique Gonzalez-Foerster**

Avec la participation en images de **Georgette Dee**

Lumière, **Benoît Laloz**/ACT Espace
Vidéo, Camera Lucida Productions
Audio, Institute of Electronic Music and Acoustics, Graz

Ensemble Modern
Direction, **Franck Ollu**

Cité de la musique
Mardi 14 décembre 20h

Durée : 70'

Commande, ECHO – European Concert Hall Organisation – En coproduction avec Fabrica Musica
Avec le concours du programme Culture 2000 de l'Union Européenne,
de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique et du Festival Steirischer Herbst
Coproduction à Paris Cité de la musique, Festival d'Automne à Paris.
Avec le soutien de la Sacem

N. B. Dossier de presse complet courant octobre 2004

... Ce qui arrive...

Olga Neuwirth a imaginé une œuvre consacrée aux événements fortuits et inattendus qui génèrent dans nos existences, de manière surprenante, des structures de hasard. Paul Auster est l'auteur d'un recueil d'histoires de ce type, *The Red Notebook*, quinze épisodes fragmentaires sur l'impossibilité de planifier sa biographie. Du *Red Notebook* et de *Hand to Mouth*, Olga Neuwirth a extrait quelques histoires et les a intégrées à une dramaturgie qui alterne musique, image et langage. Des intermèdes, où l'on trouve le mode d'emploi d'un jeu de cartes grotesque soulignant l'absurdité du jeu, sont interprétés à la manière d'une pièce radiophonique à laquelle Paul Auster a prêté sa voix. Ces espaces imbriqués – intérieurs et extérieurs, imaginaires et virtuels – sont présentés avec la plus grande transparence et dans le même temps, leurs frontières sont transgressées sur le mode du jeu. Pour exprimer ce concept d'une manière aussi plastique que possible, Olga Neuwirth collabore avec l'artiste-vidéaste Dominique Gonzalez-Foerster. Son approche consiste à rendre perceptible, par les images et l'espace, la manière dont s'enchevêtrent les perceptions et les souvenirs, les espoirs et les illusions qui permettent de sortir de la normalité du quotidien.

Le cœur de *...Ce qui arrive...* est constitué par un cycle de chansons, interprétées par Georgette Dee, portant sur la formation de l'identité du jeune artiste.

Paul Auster : extraits de *Hand to Mouth (Le diable par la queue)*

J'adorais me trouver sur l'eau, entouré uniquement de ciel et de lumière, de l'immensité de l'air vide. Où que nous allions, des mouettes nous accompagnaient, volant en cercles au-dessus de nos têtes en attente des seaux d'ordures qu'on jetait par-dessus bord.

Peu de plaisirs peuvent égaler le spectacle de cette écume, quand, assis à la poupe d'un grand navire, on contemple en dessous de soi le blanc bouillonnement tumultueux du sillage. Il y a là-dedans quelque chose d'hypnotique, et par une journée calme le sentiment de bien-être qui vous envahit peut être étourdissant.

...j'ai réussi à accumuler une quantité étonnante d'impressions et de souvenirs dans une tranche relativement mince de ma vie.

Aujourd'hui encore, je ne comprends pas bien ce que j'espérais démontrer en m'embarquant ainsi. Me maintenir en déséquilibre, je suppose. Ou, tout simplement, voir si j'étais capable de me montrer à la hauteur dans un monde qui n'était pas le mien.

A la fin de 1977, me sentais déjà piégé et je désespérais de trouver une solution. J'avais passé ma vie à éviter le sujet de l'argent, et soudain je ne pouvais plus penser à rien d'autre. Je rêvais de hasards miraculeux, de millions tombant du ciel des loteries, de combines indignes pour s'enrichir du jour au lendemain.

Editions Babel, 1996

Dominique Gonzalez-Foerster, à propos de *...Ce qui arrive*

Les musiciens doivent former sur le plateau une seule grande image, comme une sorte d'énorme hologramme. Ils portent des costumes qui paraissent étranges et sont entourés de quelques objets et d'écrans. Une structure architectonique légère supporte les écrans et permet de partager l'espace. Les écrans sont placés entre les musiciens : par moments ils sont simplement abstraits ou gris, par moments ils diffusent des images, des fragments plus ou moins longs d'une vidéo. On peut y voir des personnages en taille réelle (de la même taille que les musiciens) mais aussi des paysages et des gros plans. L'intention est de transformer le plateau en une sorte de sensation de mémoire.

Biographies :

Olga Neuwirth

Olga Neuwirth est née en 1968 à Graz, en Autriche. Elle étudie à l'Académie de Musique de Vienne, soutient un mémoire sur l'emploi de la musique dans *L'Amour à mort* d'Alain Resnais puis étudie (1985 / 86) au Conservatoire de Musique de San Francisco. En 1993/94 elle suit un stage IRCAM où elle travaille avec Tristan Murail. Ses œuvres sont jouées au Festival de Salzbourg en 1998 : le Festival de Vienne lui commande et produit en 1999 son premier opéra *Bählamm's Fest*. En 2000, Pierre Boulez commande et dirige *Clinamen/Nodus*. *Lost highway*, son second opéra dont elle a écrit le livret en collaboration avec Elfriede Jelinek, d'après le scénario du film de David Lynch, a été créé en octobre 2003 au Festival de Graz et sera présenté à Paris par le Festival d'Automne en 2005.

Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster est née à Strasbourg en 1965. Elle étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Grenoble de 1982 à 1987 et expose depuis 1989 en France et à l'étranger. Elle réalise en 1995 un premier film avec Ange Leccia et participe en 2002 à la Documenta de Kassel. Elle a récemment signé l'espace scénographique du spectacle d'Alain Bashung.

Site Internet : www.dgf5.com

Paul Auster

Né en 1947, non loin de New York, Paul Auster est poète, traducteur (Mallarmé, Blanchot, Sartre...) et romancier. Après des études de littérature française, anglaise et italienne à la Columbia University (1965-1970).

Son premier recueil de poèmes paraît aux Etats-Unis en 1974. Son roman, *Cité de verre*, paraît en 1987. Suivent des essais, des pièces de théâtre, des recueils de poésie et de nombreux romans. Son œuvre est adaptée au théâtre (*Laurel et Hardy vont au paradis* mis en scène par Jean-Pierre Berthomieu au Théâtre de La Bastille en 2000), en bande dessinée (*Cité de verre* avec des illustrations de David Mazzucchelli en 1995) et au cinéma (*La Musique du hasard* réalisé par Philip Haas en 1991).