

Festival d'automne

PARIS



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52

dossier de presse musique



MAIRIE DE PARIS

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés



Sommaire

Festival d'Automne à Paris 1999

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS, XXVIIIème édition p.2

CONTACTS FESTIVAL p.3

Vingt-deux créations ou productions nouvelles en première française sont à l'affiche

du Festival d'Automne à Paris. Le public espéré est de plus de 100 000

MUSIQUE

spectateurs pour 200 représentations. A ce programme de spectacles et de concerts

se joignent quatre cycles cinématographiques et une création plastique pour la Chapelle

Saint-Louis de la Salpêtrière.

Introduction p.4

CONCERTS

Luigi Nono p.8

Wolfgang Rihm p.19

Brice Pauset p.25

OPERAS ET SPECTACLES MUSICAUX

Heiner Goebbels / *Eislermaterial* p.31

Luciano Berio - Yannis Kokkos / *Outis* p.40

Laurie Anderson / *Songs and stories from Moby Dick* p.50

Tang Xianzu - Chen Shi-Zheng / *Le Pavillon aux pivoines* p.57

Alfredo Arias / *Peines de cœur d'une chatte française* p.74

Le budget est de 24,4 millions de francs :

SOUTIENS ET MECENES p.83

LIEUX DES REPRESENTATIONS & CONTACTS p.87

- recettes des spectacles résultant du partage des recettes globales réalisées en

coproduction ou coréalisation : 5,5 MF (22,50%)

- mécénat : 3,5 MF (14,50%)

- Aides exceptionnelles et recettes diverses : 2,6 MF (10,50%) dont 1,3 MF au titre de la Mission 2000 en France.



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

Site Internet : www.festival-automne.com

Téléphone : 01 53 45 17 00 - Email : info@festival-automne.com

Télécopie : 01 53 45 17 01 - Réservation : 01 53 45 17 17

Festival d'Automne à Paris 1999

Vingt-deux créations ou productions données en première française sont à l'affiche du XXVIIIème Festival d'Automne à Paris. Le public espéré est de plus de 100 000 spectateurs pour 200 représentations. A ce programme de spectacles et de concerts s'ajoutent quatre cycles cinématographiques et une création plastique pour la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière.

Le Festival est réalisé en coproduction ou coréalisation avec dix sept institutions de la capitale et de la Région parisienne : Bouffes du Nord, Chapelle de la Salpêtrière, Cinémathèque de la Danse, Cité de la Musique, Grande Halle de la Villette, L'Arlequin, Le Forum des Images, Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre de la Bastille, Théâtre du Châtelet, Théâtre de la Cité Internationale, Théâtre National de Chaillot, Théâtre de la Ville Manufacture des Œillets/Ivry, MC 93 Bobigny, Théâtre Nanterre-Amandiers, Créteil Maison des Arts.

Le budget est de 24,4 millions de francs :

- subventions 12,8 MF (52,50%) : Ministère de la culture et de la communication : 8,8 MF - Ville de Paris : 4 MF
- recettes des spectacles résultant du partage des recettes globales réalisées en coproduction ou coréalisation : 5,5 MF (22,50%)
- mécénat : 3,5 MF (14,50%)
- Aides exceptionnelles et recettes diverses : 2,6 MF (10,50%) dont 1,5 MF au titre de la Mission 2000 en France.

Contacts Festival d'Automne à Paris

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

Site Internet : <http://www.festival-automne.com>

Téléphone : 01 53 45 17 00 - Email : info@festival-automne.com

Télécopie : 01 53 45 17 01 - Réservation : 01 53 45 17 17

Site Internet - contact email : regnaut@festival-automne.com

Vous pourrez trouver sur le site du Festival d'Automne à Paris - Adresse url :

<http://www.festival-automne.com> - :

- le dossier de presse complet du festival (sont maintenus en lignes les dossiers de presse des deux festivals précédents).
- les ressources du festival en publication intégrale (ouvrages, catalogues, livret-programmes) - Mise en ligne pour septembre du catalogue Luigi Nono, édité en 1987.
- une liste de liens vers les sites des artistes invités.
- l'historique du festival (programmes de 1972 à aujourd'hui).
- et autres informations utiles (adresses des lieux, calendrier, bulletins d'abonnement, etc).

Contacts presse/communication

Patrick Duval, directeur de communication

Téléphone : 01 53 45 17 00 - Email : paduval@festival-automne.com

Isabelle Baragan pour les programmes musique, théâtre, exposition.

Téléphone : 01 53 45 17 00 - Email : i.baragan@festival-automne.com

Corinne Moreau pour le Pavillon aux pivoines, les Chants des femmes du Maroc et le cycle danse. Téléphone : 01 53 45 17 00

Introduction *L'Éternel et le transitoire de Philippe Albero*

Le Festival d'Automne à Paris programme un cycle d'œuvres-phares, composées après 1965, repères pour l'imaginaire musical des dernières années du XXème siècle.

La révolution du langage musical, celle du cérémonial du concert, comme celle soutenue par des œuvres dramatiques ou opératiques utopiques, a éclaté au milieu des années soixante (*Momente* de Karlheinz Stockhausen). La rupture passera ultérieurement par Nono, Lachenmann...

Une ère s'est ouverte alors, qui n'est pas en passe de se clore, sur notre sens du temps, de l'espace, de la forme, sur la relation entre les interprètes et le public, sur l'apport éventuel, encore en pleine évolution, des nouvelles technologies et de leur ouverture à des mondes sonores inexplorés.

Concerts

Fresques et miniatures, la révolution des formes

Initié en 1998 avec *Momente* de Stockhausen, ce cycle est développé sur quatre ans. Certaines œuvres ont été commandées (György Kurtág en 1998, Brice Pauset, Wolfgang Rihm en 1999, Hugues Dufourt en 2001...)

Ambitieuses dans leurs dimensions et leurs intentions, ces œuvres font appel à des effectifs tantôt imposants, tantôt réduits, réfractent les enjeux contemporains et modifient notre expérience du concert, de ses espaces et de sa dramaturgie, éveillant ainsi de nouvelles formes musicales.

Après Karlheinz Stockhausen, György Kurtág et Helmut Lachenmann en 1998, le Festival d'Automne à Paris propose cette année les œuvres Luigi Nono, Wolfgang Rihm et Brice Pauset.

Opéras et spectacles musicaux au passage du siècle

Ce volet de la programmation rassemble des commandes, des nouvelles productions d'opéra, des opéras de chambre et s'inscrit dans le cadre de coproductions internationales (*Outis, Eislermaterial, Songs and stories from Moby Dick...*).

Extrait du texte *L'Éternel et le transitoire* de Philippe Albero
A paraître dans le programme des concerts Nono/ Rihm/ Pauset
Festival d'Automne 1999.

(...) La structure du cycle, qui traverse la création des quarante dernières années, et en laquelle les anciennes formes de la cantate, de l'oratorio, de la symphonie, du poème symphonique, voire même de la messe et du cycle romantique viennent se fondre, pourrait être perçu comme une liturgie laïque de la modernité, dans laquelle le religieux a subi une transmutation. *La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*, *le Catalogue d'Oiseaux*, *Des Canyons aux étoiles* d'Olivier Messiaen; *la Troisième Sonate pour piano*, *Pli selon pli*, *Répons* de Pierre Boulez; la série des *Klavierstücke*, *Hymnen*, *Sternklang*, *Sirius*, *Licht* de Karlheinz Stockhausen; *Caminantes-Hay que caminar-La Lontananza* et *Prometeo* de Luigi Nono; *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger; *Transit*, *Time and Motion Study* et *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough; *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey; *Tutuguri* de Wolfgang Rihm; voire *Quodlibet* d'Emmanuel Nunes, dont le catalogue des œuvres s'organise par ailleurs en de vastes cycles, comme celui de la "Création": toutes ces œuvres forment un catalogue loin d'être exhaustif. Mais on pourrait aussi y ajouter des œuvres comme le *Requiem* de Bernd Alois Zimmermann ou les opéras de Luciano Berio, et des organisations cycliques dans des espaces plus restreints, chez des compositeurs comme György Kurtág (*Jatékók*, *Rückblick*, *Beckett*), Galina Oustvolskaïa (*Composition I, II, III*, *Sonates pour piano*), ou György Ligeti (*Etudes pour piano*); parfois, les cycles s'organisent sans un plan prémédité, comme c'est le cas pour la double série des *Sequenza* et des *Chemins* de Luciano Berio, ou pour celles des *Assonances* de Michael Jarrell. Toutes ces formes ont leur singularité, elles ne relèvent d'aucun modèle, et ne forment pas un "genre" identifiable.

Mais toutes mettent en crise la forme traditionnelle - "culinaire" aurait dit Brecht - du concert, lieu clos de la convivialité et du consensus social. En effet, elles transforment la succession plus ou moins harmonieuse des pièces de compositeurs

différents en une forme intégralement composée. Par là, elles retrouvent quelque chose de leur antique fonction sacrée, et de leur ancien statut social, dans un contexte qui n'autorise plus ni l'une ni l'autre. Ce sont des cérémonies par lesquelles voudraient être confurée la perte de sens et de fonction des œuvres musicales (...)



Lungi Nkwa

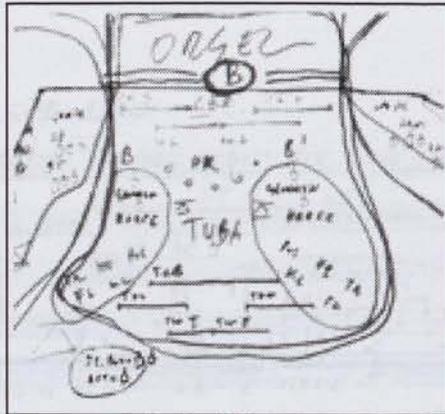


Wolfgang Rihm

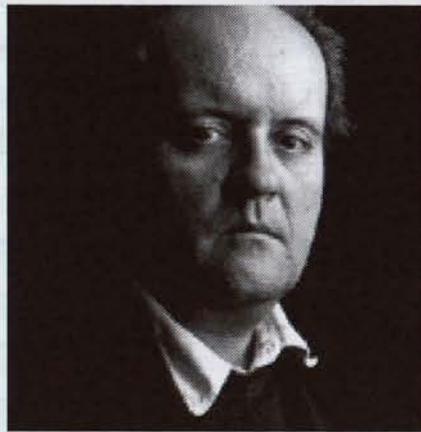


Brice Pousset

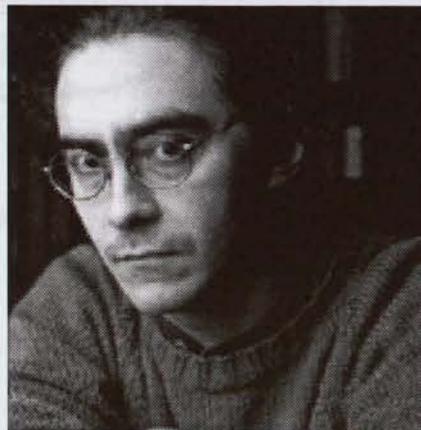
Concerts



Luigi Nono



Wolfgang Rihm



Brice Pauset

Luigi Nono

No hay caminos, hay que caminar
grupos instrumentaux

"Hay que caminar", saliendo, por dos voces

COME SEGUIR COME ECHI

Caminante

IL SUONO A L'ATEZZA - SENPRE MOBILE PER MILIA INTERAGAZI MEMORI

MAI STATICO

orchestra

DINA MICA - COME IL SUONO VA E VIENE - SPARISCE

Texte de E

Handwritten musical score for voice and piano, measures 1-4. Includes markings like 'CRANI', 'TASTO', 'PASTO', 'CANTANDO DOLCISSIMO'.

Ensemble

IN - INTERCETTO - IL SUONO VA E VIENE -

Handwritten musical score for voice and piano, measures 5-8. Includes markings like 'TASTO', 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO'.

Suono Ott

Ditmar W

David Alber

Choir de

Chambre

Orchestra Sym

Direction, En

Reduction

du Substrat

Handwritten musical score for voice and piano, measures 9-12. Includes markings like 'CANTANDO DOLCISSIMO', 'TASTO', 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO'.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 13-16. Includes markings like 'CRANI', 'TASTO', 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO'.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 17-20. Includes markings like 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO', 'PASTO'.

Coproduction

Paris

Avec le soutien de la France Télécom et de la Suisse

Luigi Nono - Manuscrit du cycle Caminantes - Editions Ricordi

© Archivio Luigi Nono - Venise

Manifestation du Programme 2000 en France

Cité de la musique

Les 1er et 2 octobre

No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkovskij, pour sept groupes instrumentaux

"Hay que caminar", soñando, pour deux violons

Caminantes...Ayacucho, pour contralto, flûte basse, orgue, deux chœurs, orchestre en trois groupes et live electronics.

Texte de Giordano Bruno

Première audition du cycle intégral

Susanne Otto, contralto

Dietmar Wiesner, flûte basse

David Alberman et Clio Gould, violon

Chœur de solistes de Freiburg, direction André Richard

Ensemble vocal les Jeunes Solistes, direction Rachid Safir

Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk

Direction, Emilio Pomarico

Réalisation live-electronics Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel

du Südwestrundfunk Freiburg/André Richard

Coproduction Südwestrundfunk Freiburg, Cité de la Musique, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation France Télécom et de la Sacem.



Manifestation du Programme 2000 en France.

A propos du cycle *Caminantes*

Extrait d'un texte de Paolo Petazzi

Juillet 1999

Les trois dernières œuvres de Nono, *Caminantes... Ayacucho* (composé entre 1986 et le 17 janvier 1987), *No hay caminos, hay que caminar... Andreï Tarkovsky* (1987) et « *Hay que caminar* » *soñando* (1989) forment un triptyque dont les titres font référence à une phrase qui est sans doute apparue au compositeur comme une illumination et qui pourrait servir de leitmotiv à toute la recherche, une inscription qu'il dit avoir lue sur le mur d'un cloître de Tolède : « *Caminantes, no hay caminos, hay que caminar* » (Vous qui marchez, il n'y a pas de chemins, il n'y a qu'à marcher), une invite, en l'absence de chemins avérés et sûrs, à refuser les dogmes et les parcours préétablis pour s'ouvrir à l'utopie, à la recherche incessante, celle du Wanderer ou de Prométhée(...). On retrouve dans ces trois œuvres certains caractères significatifs de la pensée musicale de Nono au cours de la dernière décennie : une tendance de plus en plus marquée à une intériorisation inquiète, à une progression fragmentaire, à une interrogation angoissée et constante, à des étonnements sans réponse, à une tension visionnaire orientée vers une dimension toujours plus essentielle. Nono travaille sur le son et sur l'espace, qu'il laisse suspendus un moment, donnant ainsi naissance à un jeu magique qui s'accompagne d'une réévaluation radicale des relations entre ces dimensions.

No hay caminos hay que caminar... Andreï Tarkovsky (1987) dédié au metteur en scène soviétique prématurément disparu, a été créé à Tokyo le 28 novembre 1987, sous la direction de Ken Takaseki. Nono divise l'orchestre en sept « chœurs », sept groupes instrumentaux qui doivent se placer devant et autour du public. Il fait résonner l'espace de façon toujours différente, le son est creusé et s'anime avec une angoisse constante par le jeu des modes d'émission variés et des

nuances des micros intervalles. (...) Dans un contexte aussi raréfié, à la limite du silence, le moindre geste prend un relief considérable : les parcours des sons, d'un groupe à l'autre, des instruments à percussion constituent à eux seuls une trame essentielle, une évidence fragile ; la diversité des techniques d'émission est valorisée avec une intensité quasiment magique, tout comme les changements de timbre, l'entrée ou le brusque silence d'un instrument (...).

La même observation vaut pour « *Hay que caminar soñando*, » œuvre pour deux violons achevée à Berlin le 2 mars 1989, et créée le 14 octobre 1989 à Milan par Irvine Arditti et David Alberman, qui l'ont immédiatement jouée à Paris, (Opéra Comique/Festival d'Automne. La métaphore du titre - marcher en inventant son propre chemin -, est implicite dans les indications pour les interprètes, auxquels Nono demande d'utiliser divers pupitres, disposés librement, de façon à créer leur propre itinéraire en « marchant à la fin de chaque partie, en les cherchant comme s'ils cherchaient leur chemin », non seulement pour évoquer le chemin, mais pour « faire résonner » l'espace dans des situations différentes. L'écriture de « *Hay que caminar* » *soñando* se rattache à celle de *Fragmente-Stille, an Diotima*. On trouvait déjà dans le matériau du quatuor « l'échelle énigmatique » que Verdi avait utilisée dans sa forme ascendante uniquement pour la composition tardive de son *Ave Maria*. Dans l'œuvre pour deux violons, Nono exploite les sons de cette échelle et demande aux interprètes de les restituer « presque sans vibrato ». Dans la première partie, il explore les potentialités de l'échelle dans la forme ascendante et, dans la troisième, celles de la forme descendante. Le son a une nature mouvante, jamais statique ; Nono demande à ses interprètes de varier sans cesse l'intensité et le mode de production du son, en créant des nuances changeantes, infiniment variées (...).

Caminantes...Ayacucho sur un texte de Giordano Bruno, a été créé à Munich, le 25 avril 1987, sous la direction du Géorgien Gjansung Kachidse. Les solistes étaient le contralto Susanne Otto et le flûtiste Roberto Fabbriciani accompagnés par le Solistenchor de Fribourg. Ainsi que Nono l'a expliqué, le nom « Ayacucho » qui figure dans le titre est celui d'« une zone du Pérou en constante révolte ». Le

choix du texte de Giordano Bruno n'a rien de surprenant car, durant les années qui précèdent et suivent *Prometeo*, Nono a plusieurs fois manifesté son intérêt pour la pensée de Bruno avec lequel il partageait une même conception de l'infini de l'univers et de la pluralité des mondes (...). Dans *Caminantes...Ayacucho*, comme dans *Prometeo*, Nono fait appel à un vaste ensemble instrumental dont l'organisation dans l'espace n'a rien de traditionnel. Les instruments à cordes sont accordés d'une façon particulière, basée sur des écarts de micro intervalles. Après 1980, Nono s'est souvent servi des moyens que lui offrait le Studio expérimental de Fribourg pour l'électronique en direct et il s'en sert cette fois encore. Nono demande essentiellement à l'électronique de transformer ou de rendre audibles les sons, de les « découvrir », ou bien d'articuler et de modifier l'espace. Parmi les deux dernières œuvres que Nono a pu achever, *Caminantes...Ayacucho* est celle qui demande les moyens les plus imposants, comme pour ouvrir des perspectives infinies, en accueillant l'urgence visionnaire du texte de Giordano Bruno, qui n'est utilisé qu'en partie et comme enchâssé dans la musique avec les stimuli qu'il a offerts à l'imagination du compositeur : les voix s'emparent des syllabes latines et de leurs sonorités, fragmentant et transformant le texte et le projetant à son tour dans l'espace sonore très articulé et inquiet, où les paroles de Giordano Bruno restent comme « suspendues ». La recherche du dernier Nono sur le son et l'espace dans un temps suspendu nous fait redécouvrir une dimension de virginité retrouvée, le caractère essentiel et l'intensité des silences ou des sons qui semblent naître du néant et s'attarder sur le seuil du silence. Il donne aussi une signification nouvelle à la dialectique qui s'instaure, dans sa musique, entre les silences ou les pianissimi et l'irruption de brusques contrastes, le jaillissement soudain du fortissimo. La dialectique de Nono entre les moments d'une douceur dévastatrice et d'âpres tensions s'enrichit dans *Caminantes... Ayacucho* d'alchimies sonores et de nouvelles magies, dans une sorte d'identification avec l'aspiration à l'infini que propose le texte de Giordano Bruno.

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud

* Présenté au Festival d'Automne 1995, dirigé par Claudio Abbado

Luigi Nono - Venise, 1924 - 1990

Après des études au Conservatoire de Venise où il étudie la composition avec Francesco Malipiero, Bruno Maderna et Hermann Scherchen, Luigi Nono participe au mouvement de résistance italienne contre le nazisme et adhère au Parti communiste dont il restera membre jusqu'à sa mort. Fortement marquée par son engagement politique, son œuvre suit les préceptes d'Arnold Schoenberg sans adhérer pour autant au schéma littéral du dodécaphonisme. La plus militante d'entre elles est sans doute *Intolleranza* (1960) sur des textes de Brecht, Eluard, et Sartre, manifeste contre les politiques impérialistes et les iniquités sociales.

Parmi ses œuvres majeures : *Variazioni canoniche sur la série de l'opus 41 d'Arnold Schoenberg* (1950), *Espana en el corazon*, sur des textes de Lorca (1952), *Il Canto Sospeso* (1956) sur des lettres de jeunes hommes condamnés par les fascistes, *Sul ponte di Hiroshima*, (1962) à la mémoire des victimes du bombardement, *Y entonces comprendio* (1970) dédié à Che Gevara, *Al gran sole carico d'amore* (1972-74), *Prometeo* (1981-85), le quatuor à cordes *Frammente-Stille*, *An Diotima* (1979-80), *Omaggio a Edmond Jabès* (1987) le triptyque *Caminantes* (1986/89).

Luigi Nono au Festival d'Automne**1987**

Il Canto Sospeso.
Prometeo, Tragedia dell'ascolto
A Pierre. Dell'Infinito azzuro

inquietum,

Découvrir la subversion, hommage
à Edmond Jabès

*Frammente-stille, An Diotima**Risonanze Erranti.***1989***Hay que caminar sonando***1991**

La Lontananza nostalgica utopica
futura

1995*Caminantes...Ayacucho***1999***Cycle Caminantes*

Emilio Pomarico

Né en 1953 à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomarico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Compositeur, instrumentiste dans différents orchestres européens, il fait ses débuts de chef d'orchestre en 1982. Invité par la Fenice de Venise et par la Scala de Milan, il participe à de nombreux festivals de musique contemporaine, interprétant Carter, Ferneyhough ou Nunes dont il dirige la création de *Quodlibet*.

Il dirige régulièrement les œuvres de Luigi Nono notamment à Venise en 1993 et à Edimbourg en 1997. En septembre 98, il a dirigé à Milan la première reprise de *A floresta è jovem e cheja de vida* sur la base d'une nouvelle partition reconstituée par les éditions Ricordi.

Rachid Safir

Dans toutes ses activités musicales, Rachid Safir s'est attaché à interpréter la musique vocale de compositeurs de toutes les époques, de Pérotin à Ferneyhough, de Dufay à Schubert. Chanteur, il a travaillé avec le Groupe Vocal de France et le Studio der Frühen Musik ou le Clemencic Consort. En 1978, il fonde A Sei Voci, ensemble avec lequel il collaborera pendant plus de dix ans. Il a enseigné au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et assuré la direction artistique du Centre d'Art Polyphonique de Paris Ile-de-France de 1989 à 1997. Il enseigne désormais au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il a créé *les Jeunes Solistes* en 1988

Les Jeunes Solistes

Créer un ensemble en mesure de couvrir l'ensemble du répertoire de la polyphonie vocale de la Renaissance à nos jours, tel est le but de Rachid Safir lorsqu'il fonde, en 1988, les Jeunes Solistes. Cet ensemble dont l'effectif varie de quatre à vingt chanteurs est constitué de chanteurs professionnels aux sensibilités stylistiques multiples. Le principe est le "un par voix" qui permet une interprétation modelée et précise.

Après dix ans d'existence, les *Jeunes Solistes* ont à leur actif plus de cinquante créations et de nombreux concerts de musique ancienne et contemporaine en France, sur des scènes comme le Festival d'Ambronay ou le Festival d'Automne à Paris, et à l'étranger à Madrid, Rome, Venise, Salzbourg, Vienne, Genève, Bruxelles, Amsterdam...

André Richard

Né en 1944 à Berne, André Richard a étudié le chant, la théorie musicale et la composition à Genève et à Fribourg auprès de Klaus Huber et Brian Ferneyhough, puis à la réalisation électronique en direct auprès de Hans Peter Haller, à l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel.

Il a longtemps dirigé à Fribourg " l'Institut pour la Musique Contemporaine " et organisé la série de concerts *Horizon*, dont la programmation était sans compromis. Directeur artistique depuis 1984 du chœur des solistes de Fribourg, il a collaboré étroitement avec Luigi Nono lors des représentations de *Prometeo*, *Caminantes...* *Ayacucho* et dirigé certaines de ses œuvres.

Depuis décembre 1989, André Richard est directeur de l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel du Südwestrundfunk. Avec ce studio, il mène une activité internationale d'interprète et de chef d'orchestre en participant à de nombreuses réalisations d'œuvres nouvelles, avec moyens électroniques live intégrés.

L'Experimentalstudio

L'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich-Strobel recherche la synthèse entre l'art et la technique. On y crée des compositions utilisant l'électronique, sous forme de co-productions entre techniciens compositeurs qui reçoivent des bourses de La Fondation Heinrich-Strobel.

La mise en œuvre des concerts est (à côté de la recherche et de la production en studio) le domaine principal sur lequel travaille ce studio qui collabore avec des

compositeurs d'orientations très diverses tels que Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes...

Le Chœur des solistes de Fribourg

Le Chœur des solistes de Fribourg, fondé en 1982, est la réalisation d'une idée d'Arturo Tamayo et André Richard pour la réalisation des nouvelles œuvres de Luigi Nono. Dirigé par André Richard, il est constitué de jeunes chanteurs dont les voix correspondent à l'esthétique musicale de Nono. Le chœur a notamment participé à la création de *Prometeo-Tragedia dell'ascolto* à Venise, en 1984, et de *Caminantes...Ayacucho* en 1987.

L'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk (SWR)

Fondé le 1^{er} février 1946, l'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk a pour mission principale de faire connaître au public la musique du XX^e siècle. En atteste la création de plus de 250 œuvres au cours des 45 dernières années.

Quatre chefs ont contribué à donner son style à cet orchestre qui aborde régulièrement le répertoire classique des deux derniers siècles : Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986) et Michael Gielen (depuis 1986). A côté de ces chefs permanents, les chefs invités ont été Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, et 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 d'orchestre invités permanents, dirigeront en commun le SWR.

Dietmar Wiesner, flûte

Né en 1955 à Lünen, Dietmar Wiesner intègre la Junge Deutsche Philharmonie, puis devient membre fondateur de l'Ensemble Modern en 1980. Il collabore avec des musiciens et des compositeurs tels que Pierre Boulez, Ernest Bour, John Cage,

Peter Eötvös, Michael Gielen, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Ligeti, et Karlheinz Stockhausen, Ornette Coleman et Frank Zappa.

La fondation du label HCD-Productions lui permet d'éditer dès 1995 plusieurs disques, notamment *Migrations* avec des compositions de Paul Bowles et *Surface Tension*, avec des œuvres du compositeur anglais Howard Skempton.

En 1997, ses propres compositions sont créées : *Variation 5* pour dix flûtes basses, *Ghibli* pour flûte alto et clarinette basse, *T-Ram* créé pour la Biennale de Hanovre, dans le cadre d'une rétrospective Rebecca Horn.

Dietmar Wiesner enseigne à la National Academy of Music de Melbourne depuis 1998.

David Alberman, violon

Né à Londres, il étudie à la Royal Academy of Music de Londres puis à Cologne et à Oxford. Il a joué à l'Academy of St.-Martin-in-the-Fields, au London Symphony Orchestra dont il est devenu premier violon, puis avec le Chamber Orchestra of Europe, avant de s'engager comme deuxième violon, en 1986-1994, le dans le quatuor Arditti (1986-1994).

Depuis, il mène une carrière de soliste qui l'a amené à jouer avec l'Orchestre National de Lille, le BBC National Orchestra of Wales et l'Orchestre Symphonique de la Radio Autrichienne (ORF) à Vienne. Il se produit souvent avec le pianiste Rolf Hind et enseigne, depuis 1995, à la Guildhall School de Londres et au cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt.

Clio Gould, violon

Dès ses débuts au Royal Festival Hall à l'âge de 17 ans, Clio Gould est reconnue comme l'une des violonistes britanniques les plus prometteuses de sa génération.

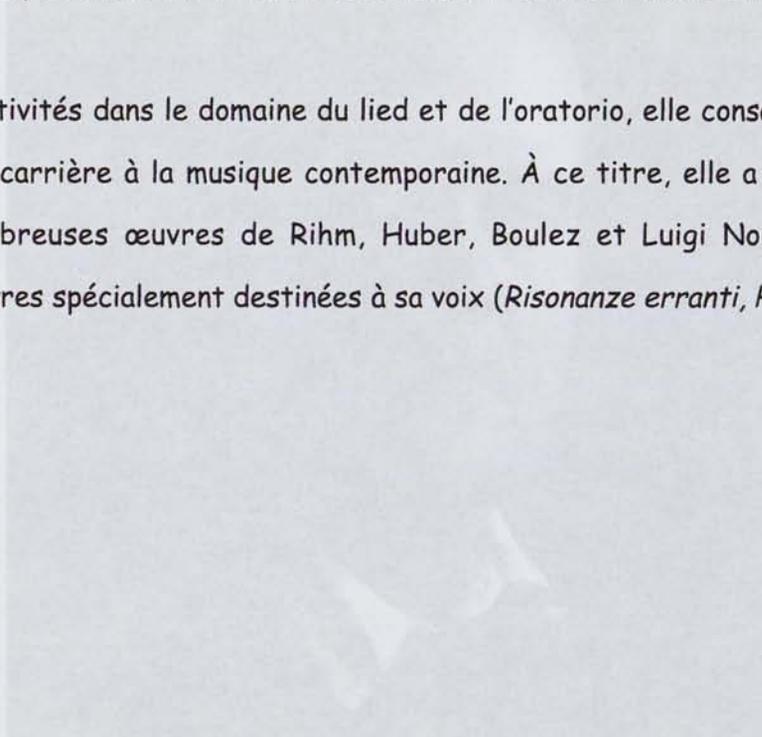
Directeur artistique du Scottish Ensemble, premier violon du London Sinfonietta, elle a enregistré plusieurs disques et s'est produite dans de nombreux récitals et concertos. Elle a enregistré le concerto pour violon *The Celtic* de D. C. Heath avec

le Scottish Ensemble sorti en 1997, et suivi en 1998 de *Tears of the Angels* avec, notamment, trois oeuvres commandées à John Tavener par le Scottish Ensemble.

Susanne Otto, contralto

Née à Ansbach, Susanne Otto étudie tout d'abord la flûte traversière puis le chant à Fribourg.

Outre ses activités dans le domaine du lied et de l'oratorio, elle consacre une large partie de sa carrière à la musique contemporaine. À ce titre, elle a interprété ou créé de nombreuses oeuvres de Rihm, Huber, Boulez et Luigi Nono qui écrit plusieurs oeuvres spécialement destinées à sa voix (*Risonanze erranti, Prometeo...*).



© photo Philippe Gontier

Théâtre du Châtelet

Le 18 novembre

* Invité pour la première fois au Festival d'Automne

Trigon

Wolfgang Rihm *

Sphinxirène (1), Form/Zwei Formen (1), Sphinxirène (2)**

Form/Zwei

Jagden u

Salome Kom

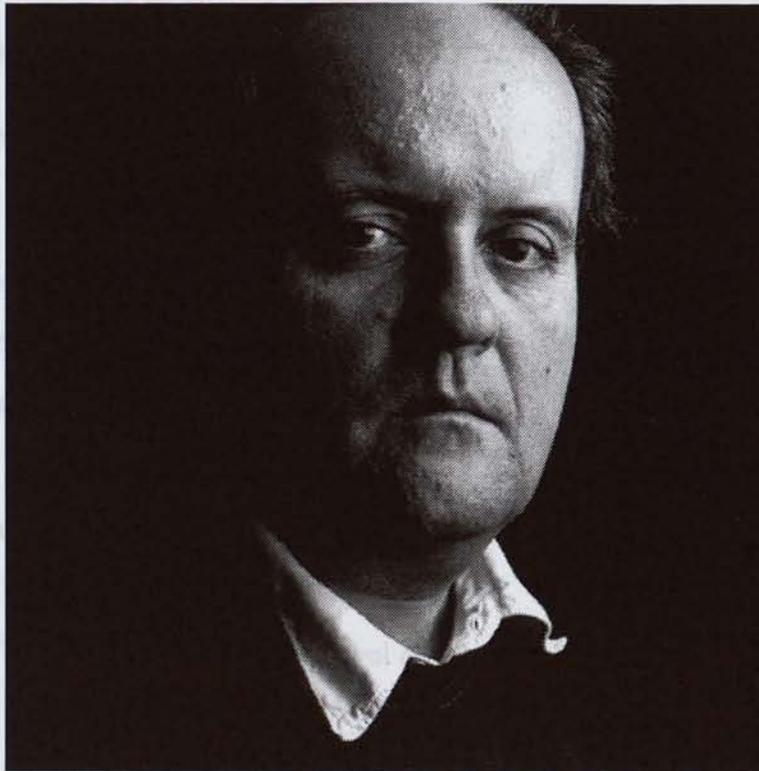
Ensemble Mo

Direction Dan

* Commission

Co-réalisation

Avec le soutien de la Fondation France Télévision, de la Société et du Goethe-Institut.



© photo Philippe Gontier



Manifestation du

Théâtre du Châtelet

Le 18 novembre

*** Invité pour la première fois au Festival d'Automne**

Trigon

Sphinxirène (1), Form/Zwei Formen (1), Sphinxirène (2)**

Form/Zwei Formen (2), Responsorium

*Jagden und Formen, version intégrale**

Salome Kammer, voix

Ensemble Modern

Direction Dominique My

***Commandes du Festival d'Automne à Paris, création mondiale**

Coréalisation Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation France Télécom, de la Sacem et du Goethe-Institut.



Manifestation du Programme 2000 en France.

ensemble et orchestre, *Chiffre*, (1982-1985), tout en revenant aux genres traditionnels, cycles lyriques, pièces pour piano et neuf quatuors à cordes. Au premier Muséo Novu de Glasgow, Rihm présente des partitions réécrites, toujours

Wolfgang Rihm

On est souvent troublé par la première rencontre avec l'œuvre prodigieuse de Wolfgang Rihm. Ce compositeur, qui a manifestement assimilé les leçons du modernisme et du post-modernisme, n'appartient à aucune école particulière, à aucun courant ; il sait au besoin utiliser la tradition, mais il la resitue dans des contextes qui n'ont rien de traditionnel. Rihm est difficile à classer et la musique d'après guerre ne nous encourage pas à apprécier une musique pour ses qualités intrinsèques, sans qu'elle se réclame d'une idéologie esthétique rigoureuse et complexe (...). Mais de tous les jeunes compositeurs européens, il est le plus fascinant et le plus mystérieux.

Né à Karlsruhe en 1952, il commence à composer à l'âge de 21 ans, s'étant formé dans sa ville natale auprès d'Eugene Werner Velte dès 1968 (année où il termine sa Première Symphonie). En 1972, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Fribourg. Entretemps, cependant, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle, et, à partir de 1970, il suit régulièrement les cours d'été de Darmstadt (où il enseigne ensuite à partir de 1978), poursuivant ainsi son approche de styles différents. Les Deuxième et Troisième Symphonies datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis... (...)*. À la même époque, il fait une première incursion dans le théâtre musical avec les opéras de chambre *Faust and Varick* (1976) et *Jakob Lenz* (d'après Büchner), créés en 1979 et montés à l'Almeida Festival de Londres en 1987. 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 souvent des suites, 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. Au premier *Musica Nova* de Glasgow, Rihm présente des partitions récentes, toujours plus épurées, qui évoquent les œuvres tardives de Luigi Nono par leur désir de revenir à l'expression de l'essentiel, dépouillée de toute rhétorique inutile.

Andrew Clements

Traduit de l'anglais par Denise Luccioni

Extrait d'une conférence donnée par Wolfgang Rihm à Salzbourg en 1991 et publiée par *Ars musica* en 1997.

Mais que *signifient* le son et le déroulement de la musique ? Pourrions-nous imaginer une pensée qui soit transmise, non par la parole, mais bien par la voie acoustique ? Plusieurs tentatives d'explication semblent nous le suggérer. Nous sommes donc en quête de sens par le truchement des mots. Cette volonté de « faire sens » dont nous avons mandaté la musique en tant que représentation ne nous est finalement restituée, au bout du compte qu'en tant que falsification, telle une idée insensée, un écho vide de sens (...).

Celui qui s'enquiert de savoir ce que « dit » la musique ne doute pas du fait qu'elle parle. Mais cette formulation n'est-elle pas déjà erronée comme si l'on demandait « qu'aboie le chat », « que miaule l'oiseau » ? L'idée que la musique constituerait une sorte de langage semble aussi courante que l'intuition qu'elle ne peut aucunement relever d'un langage au sens littéral (...).

Quel autre recours s'offre d'ailleurs puisque nous sommes amenés à interroger et à sonder la différence par laquelle la musique nous interpelle. Ce faisant, nous constatons avec consternation que, de tous temps, la musique fut l'œuvre de l'homme, qu'elle ne peut être originaire que de l'homme, seul Etre doué artistiquement (...).

La musique est un domaine propice à l'image, souvent par défaut. L'illustration d'un texte musical est initialement engrangée par son rapport à l'événementiel suscité

par le texte écrit : le lied et le théâtre musical semblent en mesure de fournir des images simples. Une « mélodie » signifie à ce moment-là le concret qu'évoque le texte dont les syllabes sont chantées. Par cette analogie, la musique « ne dit plus rien » dans le sens propre du terme. L'image éclosée du texte formel agit comme un rempart à l'incorporation de contenus exogènes (...)

Il n'existe guère de moyens d'expression pour répondre, d'une façon adéquate, à une expérience musicale. Les expressions verbales demeurent aussi impuissantes pour en exprimer la qualité intrinsèque que le refoulement émotionnel s'y heurte à découvert. La seule réponse à l'art est l'art.

Dominique My

Après ses études au Conservatoire National de Musique de Paris, Dominique My est engagée par Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris où elle est chef de chant de 1980 à 1982.

Elle fonde l'Ensemble Fa et en assure la direction musicale depuis 1987. Chef d'orchestre, elle dirige des formations telles que l'Orchestre Philharmonique Belge, les Orchestres de l'Opéra de Nancy et de Rouen, la Philharmonie de Lorraine et travaille régulièrement avec l'Ensemble Modern et le Chœur et l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

De nombreux compositeurs tels que Eric Tanguy, Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Jean-Marc Singier, Hugues Dufourt et Gérard Pesson lui ont dédié des œuvres.

Invitée régulièrement au festival Présences de Radio France, au Festival d'Avignon, au Festival Musica de Strasbourg, au Konzerthaus de Vienne, ainsi qu'au Festival d'Automne à Paris, Dominique My a enregistré de nombreux disques consacrés notamment à Murail, Fénelon, Pesson et Dufourt.

Ensemble Modern

Créé en 1980, l'Ensemble Modern constitue en Allemagne une des toutes premières formations de solistes professionnels. Composé de 20 musiciens, cet ensemble est aujourd'hui parmi les plus sollicités pour interpréter la musique du 20ème siècle. Il

se produit régulièrement à la 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.

Salome Kammer

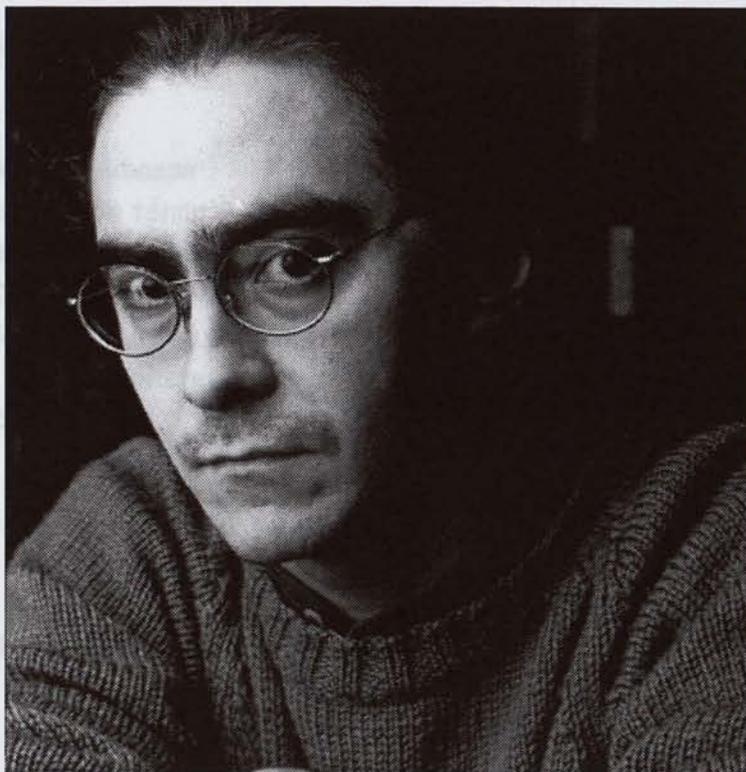
Après avoir étudié le violoncelle à Heidelberg et à Mannheim Salome Kammer devient membre de plusieurs compagnies de théâtre et participe à de nombreux spectacles de comédie musicale.

En 1997, elle a étendu son champ d'activité en y ajoutant un programme de cabaret musical et littéraire présenté cette année à Munich.

En 1999, elle participe à l'œuvre commandée pour la Biennale musicale de Berlin, *Es wird sich zeigen* de Carola Bauckholt et à la création de l'œuvre de Maurizio Sotelo *De amore*, dans la mise en scène de Peter Mussbach.

[†] L'Ensemble Modern reçoit le soutien financier du Deutschen Musikrat, de la Fondation GEMA, de la Ville de Francfort, du Land de Hesse, et du Ministère fédéral de l'Intérieur.

Brice Pauset



© photo Philippe Gontier

En collaboration avec le Théâtre du Châtelet

Avec le soutien de la Fondation France Télécom et de la Sacem.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Foyer Nijinski du Théâtre du Châtelet : de 18 h à 19 h 15

Réunions de CDMC à l'occasion de la création de Brice Pauset,

avec Brice Pauset, Rachid Sofie, Eric Dohresse, Giordano Ferrari, Marlène Roich.

Présentation Philippe Albers.

Théâtre du Châtelet

Le 1er décembre

A

Brice Pauset : A propos de A

pour solistes, quatre chœurs, deux ensembles et traitements informatiques,
sur des textes d'Antonin Artaud, Anaximandre, Carlo Michelstaedter, Friedrich
Nietzsche, Ovide

Catherine Bowie, flûte basse
Philippe Wendling, tuba ténor
Pierre Dutrieu, clarinette contrebasse
Jean-Pierre Collot, Daniel Navia, piano
Caroline Chaniolleau, Mathias Jung, récitants
Ensemble Les Jeunes Solistes
Direction, Rachid Safir

Technique Ircam - Eric Daubresse, Carl Harrison Faïa, assistants musicaux

Création mondiale

Coproduction et commande Festival d'Automne à Paris, Ircam-Centre Georges
Pompidou.

En coréalisation avec le Théâtre du Châtelet .

Avec le soutien de la Fondation France Télécom et de la Sacem.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Foyer Nijinski du Théâtre du Châtelet : de 18 h à 19 h 15

Rencontres du CDMC à l'occasion de la création de Brice Pauset,
avec Brice Pauset, Rachid Safir, Eric Daubresse, Giordano Ferrari, Marilène Raiola.
Présentation Philippe Albera.

Brice Pauset : A propos de A

À la lecture des textes d'Antonin Artaud datant des années d'internement, lectures corroborées par les diverses biographies aujourd'hui accessibles, on peut être étonné par l'incroyable résistance physique de celui qui s'est vu administrer, de juin 1943 à décembre 1944, pas moins de 51 électro-chocs, une «thérapie» alors en vogue. Simultanément, et le célèbre autoportrait de 1946 l'imprime de manière bouleversante dans le regard d'alors et d'aujourd'hui, se montre la déchéance du corps supplicié, vieilli, labouré.

En regard de cette résistance physique et l'étayant, c'est de la résistance de la pensée qu'émane la construction d'un univers fort et cohérent, univers n'excluant nullement une lecture mythique de la réalité vécue.

Chez Artaud, la pensée résiste parce qu'elle fabrique quelque chose, quelque chose d'excentré, de *fou* : le mot est lancé. Folie, certes, à condition d'en exclure la dimension pathologique. La folie d'Artaud ne s'oppose pas à la raison, mais seulement à la norme, au consensus.

Le danger est précisément d'user de la folie comme règle de lecture : rien de tel pour incarcérer à nouveau Artaud dans des schémas hâtifs, où le délire poétique débridé efface l'essentiel : la cohérence d'une pensée puisant ses racines dans une absorption consciente d'archétypes fondamentaux, une vision du monde que lui permettaient de précieux outils intellectuels, dont la langue héllenique, apprise au collège, et qui transpercera plus tard, l'écorce rugueuse des glossolalies.

C'est la cohérence et l'extrême rigueur rencontrées chez Artaud qui m'ont conduit à élaborer *A* : une composition effaçant autant que possible toute contradiction entre l'œuvre d'Artaud et le type de travail auquel j'ai habitué mes ennemis.

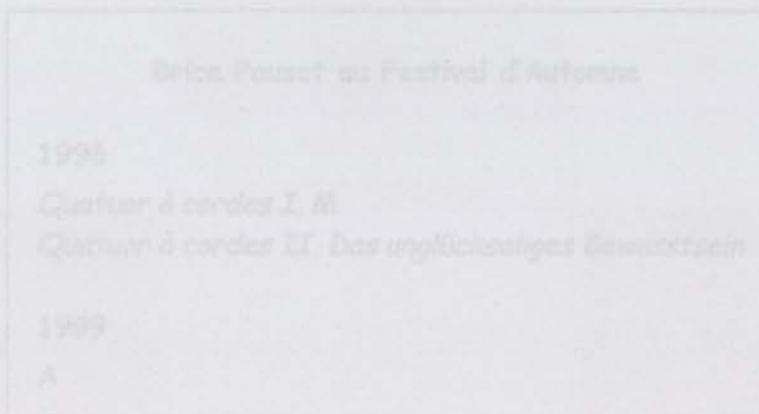
J'ai pris le parti d'encadrer la présence textuelle d'Artaud de trois autres auteurs : Carlo Michelstaedter, Ovide, Friedrich Nietzsche lancent, par leur proximité ou leur éloignement, diverses passerelles qui vont de la citation presque littérale à la connivence la plus feutrée.

Un grand nombre de symboles, certains fortement proéminents, d'autres plus souterrains, diluent la présence d'Artaud à travers toutes les strates de la composition ; on se souviendra des *Six filles de cœur à naître* lorsque le chœur de six sopranos montera sur scène, on n'aura pas oublié la richesse vocale d'Artaud disant un texte simultanément chanté tour à tour par un des chœurs, une voix soliste, un récitant.

La présence visuelle se limitera aux seuls musiciens sur scène; pas de décor, pas de mouvement de corps : Artaud est avant tout une voix. À la fin extrême de l'œuvre, les lignes compositionnelles convergent vers un point nodal, concentrant tout ce que ma composition veut signifier, par une citation de la Passion selon Saint Mathieu Bach : *Was hat er denn übels getan? -Mais quel mal a-t-il fait ?*

Si l'œuvre a besoin des béquilles d'un sous-titre, ce serait celui de *Passion profane*.

juillet 1999



Rachid Safir / les Jeunes Solistes

Voir p.14

Brice Pauset

Né en 1965 à Besançon, Brice Pauset a étudié le piano, le violon et le clavecin à Besançon et à Paris, avant d'y aborder l'écriture puis la composition, avec Gérard Grisey et Alain Bancquart. Depuis, sa carrière de compositeur est marquée par des collaborations à long terme, à Paris avec le Festival d'Automne et l'IRCAM, à Bruxelles avec le Festival Ars Musica et à Freiburg in Breisgau avec l'Ensemble Recherche.

Dans le cadre de sa relation avec l'Ensemble Recherche, on aura entendu «M» au Festival d'Automne 1996, les «Huit canons (Goldberg-Ausbreitungen)» en 1998.

Sont prévus, pour 2000, «Perspectivae Sintagma II» avec l'IRCAM et, en 2001, une nouvelle œuvre commandée par le Westdeutsche Rundfunk, joignant à l'Ensemble Recherche l'Ensemble baroque Musica Antiqua de Cologne. Par ailleurs, en tant que claveciniste invité, il se produit régulièrement avec cet ensemble.

Ses œuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine, à Paris.

Brice Pauset au Festival d'Automne

1996

Quatuor à cordes I, M

Quatuor à cordes II, Das unglückseliges Bewusstsein

1999

A

Rachid Safir / les Jeunes Solistes

Voir p. 14

Opéras et spectacles musicaux

Eislermaterial



Eislermaterial
Heiner Goebbels



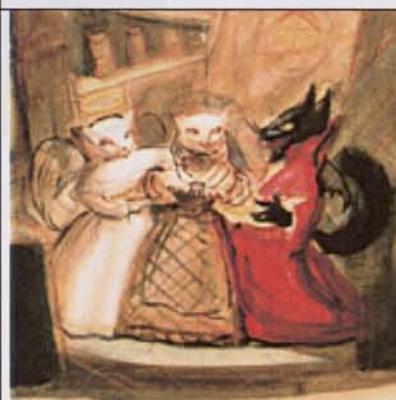
Outis
Luciano Berio - Yannis
Kokkos



Moby Dick
Laurie Anderson



*Mudan Ting / Le Pavillon
aux pivoines*
Chen Shi-Zheng



*Peines de cœur d'une
chatte française*
Alfredo Arias

Heiner Goebbels

Eislermaterial

Musique et mise en scène, Heiner Goebbels

avec l'Ensemble Modern et Theater

Scénographie

Création en

Coproduction

et Centre de

Consolidation

Avec le sou

culturelle De



ater Berlin

la Fondation



© photo Wonge Bergmann

Odéon-Théâtre de l'Europe

Les 27 et 28 octobre

Extraits d'un entretien avec Heiner Goebbels réalisé par les musiciens de

Eislermaterial

Traduction Martin Kottvaucher

Musique et mise en scène, Heiner Goebbels

Heiner Goebbels : Avec Eisler, j'avais pour la première fois l'impression de
avec l'Ensemble Modern et Josef Bierbichler

principales : la composition et la politique. Je pouvais d'un coup penser en même

Scénographie et lumière, Jean Kalman

par tout l'éventail des questions abordées par Eisler - littérature, politique,

Création en France scénographie, arts plastiques et musique bien entendu. Voilà une

idée qui m'a beaucoup remué, probablement aussi parce que j'aimais sa musique.

Tout cela s'est produit parallèlement à ma décision de commencer à étudier in

Coproduction Musica Viva Munich, Bayerischer Rundfunk, Hebbel Theater Berlin

et Centre de Musique Contemporaine de Dresde.

Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris.

ensemble "Raufuss sei-dient d'extrême-gauche". Mon premier disque

Avec le soutien de la Fondation DaimlerChrysler France et de la Fondation

culturelle Deutsche Bank Group.

Et c'est là que j'ai commencé à travailler sur Eisler. Dans cette

étude j'ai en somme déjà travaillé dans trois lieux pour la fondation de mon

Ensemble "Raufuss sei-dient d'extrême-gauche". Lien entre musique et

politique ?

146 - Dans le cas d'Eisler il y a une interpénétration très étroite et on a

vraiment l'impression d'une seule partition qui commande toute sa manière de

travailler et de penser. C'était un homme très politique, extrêmement versé dans

la dialectique et qui de plus composait : donc quelque chose de très différent

des prétendus "compositeurs politiques", qui au fond combinent deux positions

qui ne communiquent pas et font constamment des compromis (...). D'un autre

côté, une de ses maximes les plus importantes était que quelqu'un qui comprend

uniquement la musique n'y comprend rien. C'était un homme très cultivé, très

informé, un contemporain attentif aux mouvements intellectuels de son époque.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Extraits d'un entretien avec Heiner Goebbels réalisé par les musiciens de l'Ensemble Modern.

Traduction Martin Kaltenecker

Heiner Goebbels : Avec Eisler, j'avais pour la première fois l'impression de rentrer en contact avec quelqu'un qui rejoignait mes deux préoccupations principales : la composition et la politique. Je pouvais d'un coup penser en même temps ces deux centres d'intérêt, mais j'étais sans doute également fasciné par tout l'éventail des questions abordées par Eisler - littérature, politique, mathématiques, philosophie, arts plastiques et musique bien entendu. Voilà une idée qui m'a beaucoup remué, probablement aussi parce que j'aimais sa musique. Tout cela s'était produit parallèlement à ma décision de commencer à étudier la musique avant même d'avoir terminé ma formation de sociologue, et de consacrer mon diplôme de sociologie de l'art à un travail sur Eisler. Dans cette étude j'ai en somme déjà jeté les bases théoriques pour la fondation de mon ensemble "Fanfare soi-disant d'extrême-gauche". Mon premier disque s'intitulait "Quatre poings pour Hanns Eisler" et comprenait des improvisations avec Alfred Harth sur les lieder que je préférais.

Ensemble Modern : Que représente pour toi ce lien entre musique et politique ?

HG : Dans le cas d'Eisler, il y a une interpénétration très étroite et on a réellement l'impression d'une seule position qui commande toute sa manière de travailler et de penser. C'était un homme très politisé, extrêmement versé dans la dialectique et qui de plus composait ; donc quelque chose de très différent des prétendus "compositeurs politiques", qui au fond combinent deux positions qui ne communiquent pas et font constamment des compromis (...). D'un autre côté, une de ses maximes les plus importantes était que quelqu'un qui comprend *uniquement* la musique n'y comprend rien. C'était un homme très cultivé, très informé, un contemporain attentif aux mouvements intellectuels de son époque,

et cela a imprégné sa musique. Cette relation avec Eisler s'est maintenue dans mes compositions, à différents niveaux, et parfois inconsciemment. Il y a par ailleurs un autre parallélisme : la longue collaboration continue avec un seul auteur. Je pense à la proximité d'Eisler et de Brecht, et à ces textes de Heiner Müller auxquels je me suis consacré presque exclusivement pendant plus de quinze ans, alors qu'on désigne souvent Müller comme "petit-fils" de Brecht. Je me sens également proche d'Eisler parce qu'il a beaucoup composé pour la scène ce qui, pour lui comme pour moi, représente une étape décisive (...)

EM : La soirée que tu as conçue s'intitule *Eislermaterial*. S'agit-il d'arrangements d'œuvres d'Eisler ou as-tu pris de réelles libertés avec ses œuvres ?

HG : J'ai inclus dans *Eislermaterial* une série de lieder à peine arrangés que j'estime beaucoup. Ce ne sont pas nécessairement des chansons politiques, mais aussi des chansons d'exil, parfois mélancoliques, dont j'admire la simplicité et l'expression.

EM : Tu nous as fait entendre un jour des enregistrements où Eisler chante lui-même ses lieder, lors de répétitions. Est-ce que cela a influé sur le choix de ton soliste ?

HG : Certainement, encore que je ne pense pas que Josef Bierbichler chante comme Hanns Eisler. Dans ces merveilleux documents où l'on entend un Eisler déjà assez âgé, on perçoit ses origines, son tempérament, et son adéquation totale avec le matériau musical ; tout cela ne peut malheureusement pas être reproduit. Ce qui m'a intéressé avant tout chez Bierbichler, c'est qu'il n'a pas une formation de chanteur. Il est certes acteur, mais il ne fabrique pas les choses artificiellement. Il a, au contraire, la possibilité de les formuler très directement, et il a, de plus, une très belle voix chantée, assez douce, qui se rapproche beaucoup de la simplicité, la mélancolie et l'absence de prétention qui marquent ces lieder.

Martin Kaltenecker

"A propos de Hanns Eisler"

Hanns Eisler est un peu le canard boiteux de la deuxième Ecole de Vienne, celui que Schönberg citera toujours comme un élève aussi doué que Berg et Webern, mais ayant mal tourné. Les premiers agacements pendant les leçons de composition (fils d'un philosophe et d'une ouvrière, Eisler avait horreur d'utiliser un mouchoir) n'empêchèrent pas le maître de recommander à son éditeur la *Sonate* op.1 d'Eisler, brillante combinatoire de dodécaphonie et de Prokofiev ; mais une indiscretion lui apprendra les critiques de l'élève envers sa méthode, et les opinions politiques les sépareront de manière tranchée. D'ailleurs les petits mélodrames du *Palmström* (1929) sur des poèmes doucement dadaïstes de Morgenstern peuvent être lus comme une parodie du *Pierrot* (l'effectif est le même, moins le piano), puis les textes des *Zeitungsausschnitte* op.11 comme un refus polémique de la poésie lyrique bourgeoise : ici, des petites annonces dans le journal, des citations de tracts, des rengaines, les déchets du langage, une matière pauvre. Eisler avait été jeté dans les tranchées en 1916 : "Je me suis occupé de politique parce que la politique s'est occupée de moi d'abord", disait-il. La musique, mise au service du grand dessein communiste, devait en même temps se régénérer par-là : Eisler fustige l'esprit des années 20 - "muse invalide qui ne produit que des modes ou des styles hybrides" - les emprunts opportunistes au jazz, le retour du religieux (Stravinsky et sa "messe-express pour hommes d'affaires pressés"), l'engouement pour une musique mécanique chez Hindemith : "Il ne devrait pas seulement s'enthousiasmer pour les machines, mais réfléchir sur ceux qui les actionnent". Comment faire ? La musique d'Eisler se veut avant tout efficace. Elle veut refuser la sentimentalité et les effusions, être de gauche mais devenir droite. Il ne faut pas illustrer ou peindre des sentiments, mais les commenter musicalement, ne pas se produire devant des spécialistes passifs, mais dans les rues, préserver un texte compréhensible et garder une *distance* vis-à-vis de ce qu'on fait. On voit ici la conjonction exacte avec Brecht (la rencontre capitale,

après Schönberg, en 1929) dont il a mis en musique une bonne centaine de poèmes. Un chanteur ne doit pas s'identifier à son contenu, mais en "référer" à l'auditeur. (...) 19 et 1923, l'enseignement de Schönberg à Vienne en compagnie Eisler devient le champion et presque le représentant de ce style, qu'il défend activement dans des congrès tout au long des années 30. Ce seront des années d'errance, puis d'exil - en URSS, pour livrer des musiques de film, au Danemark auprès de Brecht, alors qu'ils ne peuvent plus revenir en Allemagne, en Espagne auprès des brigades internationales, à New York, où il enseignera, avant de s'installer en Californie, "idylle ripolinée", membre d'une colonie allemande qui comprend aussi Brecht, Thomas Mann, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Adorno et Schönberg : les deux hommes se réconcilient alors. A cette époque se constitue une de ses œuvres majeures, la *Deutsche Symphonie* op.50, suite de lieder avec orchestre frappants, sombres, dépressifs, dont l'un fait allusion à la première faille dans ses convictions : le pacte Hitler-Staline de 1939. La production de musique de chambre est abondante, marquée par un dodécaphonisme *light* qui recherche des gestes mélodiques repérables, une certaine allégresse rythmique et une instrumentation transparente. Son rapport au dodécaphonisme est sinueux (...) Eisler pourrait ainsi servir de référence à une attitude de *zapping* post-moderne, allant d'un style à l'autre selon les besoins de l'expression, et certains musicologues (Nyffeler) ont vu là un point de rapprochement avec Heiner Goebbels. La musique d'Eisler est souvent hybride, mais elle déploie en quelques moments de grâce un art suprême de l'ambiguïté. Il sait alors brouiller les frontières entre le lied et la chanson (il est parfois en cela un Poulenc rouge), rendre moderne une poésie de Hölderlin, conférer un jour archaïque à tel quatrain caustique de Brecht, lequel, toujours ravi, l'incitait à conserver ses poésies dans la musique "comme l'ambre conserve la mouche" (...)

Hanns Eisler (1898-1952)

Très tôt attiré par la musique, Hans Eisler se forme en autodidacte avant de suivre, entre 1919 et 1923, l'enseignement de Schönberg à Vienne en compagnie de Berg et Webern. En 1925, il s'installe à Berlin. Introduit dans les cercles d'avant-garde, il adhère au parti communiste et donne à ses compositions un tour à la fois critique et ironique.

Entre 1927 et 1933, il compose principalement pour le théâtre et le cinéma, et rencontre Ernst Busch en 1928 qui l'entraîne définitivement hors des limites de la salle de concert.

Ses ballades deviennent de véritables instruments de propagande et sont conçues selon un schéma alternatif couplet-refrain. Leur mélodie est calquée sur le rythme déclamatoire du texte et leur accompagnement est confié à un petit orchestre inspiré des groupes de jazz des années 20. Proche de Kurt Weill, Eisler cherche moins les effets de distanciation que celui-ci, et pousse la simplification harmonique jusqu'à un quasi-retour à la tonalité classique, ce qui donne à son langage un caractère en même temps "naïf et constructif" : c'est ainsi du moins que le qualifie Brecht avec lequel il entame alors une longue collaboration.

A l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Eisler quitte l'Allemagne et s'installe en 1938 aux Etats-Unis. Il poursuit une activité très diverse, enseignant notamment dans plusieurs universités américaines. Accusé d'activités politiques subversives dans les années 50, Eisler doit à nouveau s'exiler. Il s'établit à Berlin-Est, où il compose des musiques socialistes (dont l'hymne de la RDA) et accepte plusieurs postes d'enseignant notamment à la Deutsche Akademie de Künste.

Il meurt le 6 septembre 1962 à Berlin.

D'après le Larousse de la Musique.

Ensemble Modern
Voir page 23

Heiner Goebbels

Né en 1952, Heiner Goebbels vit à Francfort depuis 1972 et commence sa carrière en composant des musiques de scène, notamment pour Matthias Langhoff et le Frankfurt Ballet.

Dès le milieu des années 80, il crée des pièces radiophoniques, le plus souvent sur des textes de Heiner Müller. Après une série de concerts scéniques (parmi lesquels *Der Mann im Fahrstuhl* en 1987), il compose avec Michael Simon les pièces musicales *Newtons Casino* (1990) et *Römische Hunde* (1991).

Depuis 1998, Heiner Goebbels compose régulièrement pour l'Ensemble Modern.

A la demande du Festival de Francfort, il compose une symphonie *Surrogate Cities* dont la création a lieu en août 1994 à l'Alte Oper par la Junge Deutsche Philharmonie.

Schwarz auf Weiss est créé au TAT de Francfort en 1996. En 1998, Heiner Goebbels crée *Max Black*, au théâtre Vidy de Lausanne avec André Wilms et *Eislermaterial* avec l'Ensemble Modern.

Heiner Goebbels au Festival d'Automne**1997***Schwarz auf Weiss***1992***Befreiung - Red Run**La Jalousie - Herakles***1998***Walden***1994***Surrogate Cities***1999***Eislermaterial**Les lieux de là (Mathilde Monnier)***Ensemble Modern**

Voir page 23

Luciano Berio/Yannis Kokkos

Josef Bierbichler

Outis

Né en 1948, Josef Bierbichler suit des cours de théâtre à Munich, Wurtemberg, Francfort et Berlin.

Parmi les principaux rôles qu'il a interprétés, citons le fossoyeur dans *Hamlet* (1985), Hinkemann dans *Nusser de Kroetz* (1986), *Guillaume Tell* de Schiller (1988), Horn dans *Combat de nègres et de chiens* de Bernard-Marie Koltes (1992, Munich), *Faust* dans la mise en scène de Marthaler (1993, Hambourg), Prospero dans les variations de Marthaler sur *La Tempête* de Shakespeare (1994, Berlin). Il a fait de fréquentes apparitions au cinéma, et réalisé son premier film, *le Triomphe des Justes* en 1988.

Dessin extrait du storyboard de Yannis Kokkos

© Yannis Kokkos

Théâtre du Châtelet

Les 15, 17 et 19 et 21 novembre

Outis

Luciano Berio/Yannis Kokkos

Outis

Action musicale en deux parties

Livret de Denis Del Carrà et Luciano Berio

Musique Luciano Berio

Mise en scène, 1981, Athina, Yannis Kokkos

"outis" Cycle I



Dessin extrait du storyboard de Yannis Kokkos

© Yannis Kokkos

Théâtre du Châtelet

Les 15, 17 et 19 et 21 novembre

Outis

Action musicale en deux parties

Livret de Dario del Corno et Luciano Berio

Musique, Luciano Berio

Mise en scène, décors, costumes, Yannis Kokkos

Lumière, Patrice Trottier

Avec Alan Opie, Ofelia Sala, Luisa Castellani, Luca Canonici, Monica Bacelli, Elena Brilova, Dominique Visse, Roy Stevens, Donald Maxwell, Peter Hall.

Ensemble Vocal Swingle Singers

Choeur Accentus, direction Laurence Equilbey

Orchestre de Paris, direction David Robertson

Nouvelle production et création en France

Avec la collaboration du Centre de Recherche et de Production Musicales Tempo Reale et de l'Ircam-Centre Georges Pompidou.

Spectacle surtitré en français

Production Théâtre du Châtelet en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris.

Avec le soutien de la Fondation France Télécom.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Morphologie d'un voyage

Dans *Outis*, il n'y a pas à proprement parler d'intrigue ni d'histoire racontable. Pourtant, dans les cinq cycles qui le composent, affleurent de temps en temps des fragments d'histoires déjà racontées et de voyages déjà faits, d'Homère à Catulle, d'Auden à Brecht, à Joyce, Melville, Sanguinetti, Celan et d'autres encore. Chacun des cinq cycles commence toujours par la fin (par le meurtre du père) et suit toujours tout ou partie d'un même paradigme narratif.

Il y a une situation initiale (a) qui propose le meurtre d'Outis, un danger (b) - un conflit ou bien encore une persécution - qui sont explicitement représentés ou évoqués. Il y a aussi le dépassement ou la résolution d'un conflit (c), un retour virtuel (d) et le voyage (e).

Cycle I : a b c d e

Cycle II : a b c d e

Cycle III : a b c b

Cycle IV : a d b c e

Cycle V : a e b c d e

Cette organisation modulaire d'*Outis*, qui est formellement et dramaturgiquement traversée par des variables et par des constantes, et qui s'appuie sur une incessante mobilité de fonctions et de contenu, est pourtant incapable de générer un véritable récit. On peut s'étonner de mon insistance à utiliser la terminologie de Vladimir Propp - le grand ethnologue, spécialiste de la narration orale - pour expliquer les raisons d'une histoire qui n'existe pas. Mais je me souviens de l'émotion que j'avais ressentie en lisant sa *Morphologie des contes de fée* (et le débat avec Claude Lévi-Strauss) : dans son dessein d'ensemble, certains aspects du projet *Outis* me sont apparus comme une réaction à cette lecture. Une lecture qui a

contribué à débroussailler le terrain, plutôt accidenté, de mon désir de poursuivre un idéal de méta-théâtre musical. Non pas dans le sens d'un théâtre qui se transcende lui-même, mais dans celui d'un théâtre conscient de se faire, dans ses moindres détails et à chaque instant ; d'un théâtre habité par des figures absolues et non par des personnages ; d'un théâtre fait d'actions interchangeable où les mots dits ou chantés, n'ont pas un effet évident et immédiat sur les autres parce que la structure musicale l'emporte et que l'effet est déjà organisé par le temps des processus musicaux. Un théâtre, enfin, qui n'est ni tragédie ni drame parce qu'il n'implique pas la présence d'un ordre supérieur, d'un destin, d'un code social ou d'un mécanisme désirant. *Outis* n'entendait nullement se présenter comme une démonstration dramaturgico-musicale des théories de Propp - chose par ailleurs impossible - mais comme une réaction, que j'espère constructive, à une conception du récit oral, caractérisé par la mobilité et l'interchangeabilité de ses fonctions et capable de susciter une dramaturgie non linéaire, c'est-à-dire qui ne résulte pas de causes narratives et d'effets musicaux, mais de causes musicales capables aussi de produire des effets narratifs.

Luciano Berio

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud

L'édition complète de ce texte figurera dans le programme du Théâtre du Châtelet

Berio à l'écoute du monde

Issu d'une famille de musiciens, Berio pratique la musique de chambre dès son plus jeune âge : Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms vont nourrir ses années d'apprentissage. D'un grand-père organiste (détestant Wagner et tout à Verdi), Luciano retient diverses compositions de polkas, valse et messes. De son père pianiste, la musique composée pour les films muets dans sa ville natale d'Oneglia. De la vie musicale, pendant la période fasciste, le répertoire d'opéras italiens, parmi lesquels *la Bohème* tient la première place.

En 1950, Berio prend contact avec les USA. Le jazz, les musiques rock, pop, ainsi que les recherches les plus avancées dans la musique pour ordinateur vont offrir au compositeur une panoplie culturelle et ethnique fascinante. L'année 1953 marque une date clé : Darmstadt, une petite ville d'Allemagne devient le forum de toute l'avant-garde musicale. Berio y rencontre Boulez, Stockhausen, Cage et surtout Maderna avec lequel il entretiendra une longue amitié. De retour à Milan, Berio fonde, avec Maderna et Nono, le studio de phonologie de la RAI où il s'ouvre à de nouveaux modes d'expression sonores liés aux techniques de la musique électroacoustique (...)

Les créations de Luciano Berio sont un long voyage dans l'univers du jazz, des mélodies populaires, des traditions extra-européennes : le folklore sicilien, serbo-croate, les chants arméniens ou encore les polyphonies pygmées des Benda-Linda d'Afrique Centrale. Après Bartok et Stravinsky, Berio réalise ainsi de façon particulièrement originale l'intégration de ces traditions populaires dans un langage contemporain. Mais Berio se prend aussi à jouer à cache-cache avec le répertoire classique. Il réinvente Mahler en orchestrant ses lieder et en commentant le scherzo de la 2^e symphonie dans *Sinfonia*. Passionné par Monteverdi dont il a arrangé les partitions, par Mozart dont il a complété l'opéra *Zaïde* en 1995, Berio revisite à sa façon ses classiques.

La manière dont il utilise la voix relève d'une longue tradition qui n'a pas d'équivalent dans d'autres pays d'Europe. La voix est le phénomène le plus riche du monde, aime à dire Berio. *Passaggio, Opera, la vera storia, Un Re in ascolto Outis*, autant de jalons qui montrent une fidélité sans faille à la scène lyrique où Berio trouve un champ de recherches riche et ouvert (...)

Musique Electro-acoustique

Cécile Gilly

Mutariani (1954)

Tema, omaggio a Joyce (1958)

Diario manoscritto (1975)

Chants parallèles (1975)

Principales œuvres de Luciano Berio

Œuvres pour la scène et œuvres vocales

Allez Hop (1952-59)

Passaggio (1963)

Opéra (1970)

Per la dolce memoria di quel giorno (1974)

La vera storia (1975)

Un re in ascolto (1979/83)

Outis (1997)

Cronaca del luogo (1999)

Œuvres instrumentales

Série des " *Sequenza* " (1957/1998)

Opus number zoo (1951)

Nones pour orchestre (1954)

Différences pour 5 instruments et bande magnétique (1958)

Quaderni I, II, III pour orchestre (1958/1961)

Still pour orchestre (1973)

Linea pour deux pianos, marimba et vibraphone (1973)

Concerto pour violoncelle (1976)

Scene pour orchestre (1978)

Requies pour orchestre (1983/84)

Musique électro-acoustique

Mutazioni (1954)

Tema, omaggio a Joyce (1958)

Diario immaginario (1975)

Chants parallèles (1975)

1991

Quartetto

1992

Canticum Novissimi Testamenti
(version intégrale)

Colina

Ofonim

1995

O King

Duetto pour Due canti popolari

1997

Alternation

1999

Extraits d'un entretien avec Yannis Kokkos

Propos recueillis par Gérard Mondon

Luciano Berio au Festival d'Automne

Outis est une œuvre aux multiples contradictions, posant autant de questions qu'elle en apporte. Un metteur en scène doit répondre à ces questions. N'est-elle pas cette œuvre qui a permis de réfuter les données traditionnelles de l'opéra tout en proposant des solutions étroitement liées au genre lui-même ?

1977
Coro

1979
Opera

1984
Passaggio
A-Ronne (documentaire sur un poème d'Edoardo Sanguineti)

1989
Canticum novissimi testamenti

1990
Coro

1991
Quartetto

1992
Canticum Novissimi Testamenti (version intégrale)
Calmo
Ofanim

1995
O King
Duetti pour Due canti popolari

1997
Alternatim

1999
Outis

Berio affirme en effet que la part de créativité du spectateur est aussi importante que la sienne...

Y.K. Je me suis toujours comporté moi-même ainsi dans mon travail. Dès que je fais un concert, que j'ai tenté d'y pénétrer, cette œuvre m'est apparue capitale car j'y ai trouvé les questions que je me posais depuis toujours comme scénographe et metteur en scène : comment rendre claire une narration, sans la rendre trop explicite, et en maintenant la part de mystère, d'ombre, d'incertitude. *Outis* est absolument exemplaire à cet égard (...)

Je crois que Berio a essayé de faire aussi un voyage dans sa propre création, qu'il parle de son œuvre, car à l'intérieur d'*Outis*, on trouve des éléments de ses autres

Extraits d'un entretien avec Yannis Kokkos

Propos recueillis par Gérard Mannoni

Outis est une œuvre aux multiples contradictions, posant autant de questions auxquelles un metteur en scène doit répondre. La première n'est-elle pas cette volonté de réfuter les données traditionnelles de l'opéra tout en proposant des solutions étroitement liées au genre lui-même ?

Y.K. Voilà ce qui rend ici le travail de mise en scène passionnant et très difficile. Dans l'œuvre lyrique de Berio, on trouve toujours cette tension entre deux volontés : poser un regard critique sur l'opéra et exprimer la fascination de l'opéra. Je ressens une tension identique dans mon travail. Pour m'efforcer de trouver des réponses sincères, j'ai réfléchi à ce qu'était dans les années 60-70 ce théâtre musical dont Berio est l'un des initiateurs, un spectacle dont tous les éléments sont d'une égale importance, même si la musique domine, par nature. Il s'agit d'obtenir que l'image, le dessin des figures, la transformation d'une situation en une autre de manière imperceptible, la multiplicité des lectures de chaque événement ou de chaque attitude, puissent préserver la liberté du regard du spectateur, que celui-ci garde la même disponibilité que le metteur en scène face aux propositions du compositeur.

Berio affirme en effet que la part de créativité du spectateur est aussi importante que la sienne...

Y.K. Je me suis toujours comporté moi-même ainsi dans mon travail. Dès que je l'ai connue, que j'ai tenté d'y pénétrer, cette œuvre m'est apparue capitale car j'y ai trouvé les questions que je me posais depuis toujours comme scénographe et metteur en scène : comment rendre claire une narration, sans la rendre trop explicite, et en maintenant la part de mystère, d'ombre, d'incertitude. *Outis* est absolument exemplaire à cet égard (...)

Je crois que Berio a essayé de faire aussi un voyage dans sa propre création, qu'il parle de son œuvre, car à l'intérieur d'*Outis*, on trouve des éléments de ses autres

David Robertson, direction musicale

Né en 1958 en Californie, David Robertson étudie le cor et l'alto avant de s'orienter vers la direction d'orchestre qu'il travaille notamment avec Rafael Kubelik à Lucerne.

Chef résident de l'Orchestre Symphonique de Jérusalem, il acquiert une expérience dans un répertoire très large allant de Bach au répertoire contemporain.

Il est régulièrement l'invité d'orchestres prestigieux (Cleveland, Chicago, l'Orchestre de Paris, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Santa Cecilia...) et d'opéras d'Europe et d'Amérique du Nord (Châtelet, Monnaie de Bruxelles, Metropolitan Opera de New York...)

Directeur musical de l'Ensemble InterContemporain depuis 1992, il quittera cette formation en septembre 2000 pour prendre la direction de l'Orchestre National de Lyon.

Yannis Kokkos, mise en scène

Né en 1944, Yannis Kokkos s'installe en France en 1963 et signe les décors et costumes de plusieurs productions importantes. Il collabore régulièrement avec Antoine Vitez : *le Précepteur*, de Jacob Lenz (1970), *Electre* (1971), *Mère Courage* (1972), *le Partage de Midi* (1975), *la Mouette* (1984), *Electre* (1986) *le Soulier de satin* (1987), Jacques Lassalle (*les Fausses confidences* (1979), *la Locandiera*, (1981), *Tartuffe*, 1984), Didier Bezace *les Heures blanches*, (1986) Alain Françon (*La voix humaine*, 1989)...

Il aborde la mise en scène de théâtre et d'opéra à travers des œuvres telles que *la Princesse blanche* de Rilke (1987), *l'Oresteia* de Xenakis (1987), *la Damnation de Faust* (1990), *Ariane et Barbe Bleue* (1990), *Iphigénie* (1991), *Carmen* (1992).

Parmi ses dernières mises en scène d'opéra, *Tristan et Isolde* (Welsh National Opera, 1993), *Norma* (Opéra Bastille, 1996), *Tristes tropiques* de Georges Aperghis (1996), *Boris Godounov* Opéra de Nice, (1996), *Zelmira* de Rossini, Opéra de Lyon, Théâtre des Champs Elysées (1999).

Songs and Stories from Laurie Anderson

Songs and Stories from Moby Dick

Conception visuelle, livret et musique, Laurie Anderson

Insperé de

avec Laurie

Collaborat

conception

livret, Ja

conception

livret, M

musique de

livret et m

livret et m

Production

Avec le co

coproduit

Quater,

Performe

d'Automn



© photo Neil Selkirk

MC 93 Bobigny

Du mercredi 17 au samedi 20 novembre

Songs and Stories from Moby Dick

Laurie Anderson

Conception visuelle, livret et musique, Laurie Anderson

Inspiré du roman de Herman Melville

avec Laurie Anderson, Tom Nelis, Anthony Turner, Skuli Sverrisson, Price Waldman

Collaborations :

conception visuelle, Christopher Kondek

décors, James Schuette

conception du son, Miles Green

lumière, Michael Chybowski

mise en scène, Anne Bogart

Création en France

Production : electronic theater company, inc.

Avec le concours de Love Stream Prod, agnès b.

Coproduction Brooklyn Academy of Music, CalPerformances Berkeley, Prince Music Theater, Philadelphie, Spoleto Festival USA Charleston, UCLA Center of the Performing Arts, University Musical Society, University of Michigan, Festival d'Automne à Paris/MC 93 Bobigny. Avec le concours de l'American Center.



Manifestation du Programme 2000 en France.

Laurie Anderson

J'ai commencé à travailler sur ce projet parce qu'un producteur de télévision réalisait une série pour les élèves de collège sur les romans. Préoccupé par la disparition progressive de la lecture et soucieux de faire quelque chose pour inciter les enfants à lire, il demanda à plusieurs créateurs de revenir à leur œuvre littéraire préférée et d'expliquer au travers de monologues pourquoi ils les aimaient.

J'ai choisi *Moby Dick*. Bien que des passages du texte de Melville surgissent à plusieurs reprises dans certains de mes films et chansons, je n'avais jamais vraiment relu le livre en entier depuis l'université. Alors je l'ai relu. Et ce fut une véritable révélation. D'une portée encyclopédique, il alterne les considérations sur l'histoire, la philosophie, la science, la religion et le monde naturel, jusqu'à la sombre et complexe conclusion de Melville sur le sens de la vie, de l'amour et de l'obsession. Je suis moi aussi quelqu'un d'assez sombre, et j'ai été séduite par l'idée que ce que nous recherchons, toute notre vie durant, finit par nous détruire.

D'une certaine façon, *Moby Dick* est aussi un magnifique assemblage d'essais et de nouvelles sur le ciel étoilé, le comportement des ours polaires, les théories de l'origine de l'univers, entrecoupés d'innombrables précisions sur les cordages, le temps, les rames et tous ces objets perdus de l'univers du XIX^e siècle (...)

Transposer un texte littéraire complexe et classique en un produit multimédia est un projet d'un genre totalement nouveau pour moi.

Visuellement, j'ai voulu établir plusieurs niveaux d'action en créant une scène permettant aux personnages d'apparaître et d'être réabsorbés en un lieu abstrait. Un mécanisme que j'ai utilisé dans des pièces comme " *The Nerve Bible*". Les images elles-mêmes (les mots, l'eau, le papier, les textures fluides, le feu des fières machines et les constellations) apparaissent moins pour évoquer un endroit que pour créer un monde de rêve parallèle et fournir un contrepoids visuel au son (...).

Dans le monde des sons, j'ai essayé de représenter les différentes voix de Melville à travers des filtres digitaux. *The talking stick*, sur lequel je travaille actuellement avec une équipe de créateurs de l'*Interval Research* et Bob Bielecki, est un nouvel instrument sans fil qui peut produire et répéter n'importe quel son.

Comme les personnages, les acteurs de la pièce changent sans cesse de rôles et de voix : quelques fois lecteurs, quelques fois marins, quelques fois commentateurs ou critiques. Bien sûr, il n'est pas question de raconter toute l'histoire en une soirée. J'ai simplement cherché à transposer en musique et en mots évocateurs du parfum, de l'étrangeté et de la beauté du monde de Melville certains de mes passages préférés (...).

Songs and Stories from Moby Dick est en fait une sorte de palimpseste, un morceau de papier sans cesse effacé, réinterprété et re-formé au travers de très nombreux filtres et prismes. Cela a été pour moi un voyage fascinant et fou, essayant tout d'abord de comprendre le livre puis de lui donner vie d'une façon nouvelle.

« USA Today, 11 juin 1999 »

Traduit de l'anglais par Denise Luccioni

Traduit de l'anglais par Véronique Redon

Herman Melville

Extrait de presse

Repères biographiques

Songs and Stories From Moby Dick promet de faire date dans les arts de la scène (...). Au départ, la réunion de Laurie Anderson, Herman Melville et la grande baleine blanche sur un plateau pouvait paraître très incongrue, une plaisanterie frappée au coin du snobisme culturel. Il en va tout autrement. Sa manière de faire la chronique de la condition humaine en utilisant des détails bizarres rarement observés convient parfaitement à l'histoire du Capitaine Achab et de sa folle obsession de la baleine. Le style narratif du livre ressemble étrangement à celui de Laurie Anderson, dans son traitement de thèmes aussi fondamentaux que le désir humain, la nature de la chaîne alimentaire et le devenir en mer après largage des mécanismes d'équilibre en vigueur sur la terre ferme. Tout cela est fascinant, ainsi

projeté sur des écrans qui transmettent l'impression de ce que Melville nommait " le grand linceul de la mer ".

Laurie Anderson restitue l'étrange univers de Melville par des images qui, surréalistes dans un autre contexte, sont ici d'une grande poésie : par exemple, à un moment, le haut de forme [qui s'appelle en anglais tuyau de poêle] d'Achab laisse échapper de la fumée comme un tuyau de poêle. Sagement, elle ne tente pas de représenter Moby Dick, qu'il vaut mieux laisser dans le domaine de l'imaginaire. En fin de compte, il s'agit de raconter la fin d'une espèce humaine grossière et barbare, dont les voix gutturales contrastent dramatiquement avec le chant éthéré des baleines.

Laurie Anderson livre ici son œuvre la plus forte depuis des années, et peut-être bien son chef d'œuvre.

spectacle de Laurie Anderson présenté à TOlympia le 28 mai 1995

Depuis qu'elle obtint, en 1981, un succès commercial inattendu avec un morceau de huit minutes, Laurie Anderson

David Patrick Stearns

« USA Today, 11 juin 1999 »

Traduit de l'anglais par Denise Luccioni

savante et froide. Ses disques pourtant ne constituent qu'une facette d'une artiste pluridisciplinaire. Diva d'une avant-garde new-yorkaise, (Gene, Highstein, Richard

Herman Melville

qui vit le jour dans les lofts du Manhattan downtown des années 70 sculpteur, vidéaste, écrivain enfant qu'architecte sonore, le violoniste aux

Repères biographiques

1819 : Naissance à New York

1842 : Il s' enrôle dans l'équipage d'une baleinière des mers du Sud

1846 : *Typee*

1847 : *Omoo*

1851 : *Moby Dick ou la baleine blanche*

1852 : *Pierre ou Les Ambiguités*

1891 : *Billy Bud*

Il meurt, la même année, à New York.

Laurie Anderson

Principales productions et enregistrements :

United states Part I-IV (1980)

O Superman (1981)

Home of the brave (1985)

The nerve Bible (1995)

Dal vivo (installation à la galerie Prada de Milan) 1998

Songs and Stories from Moby Dick (1999)

A propos de *the Nerve Bible*,

spectacle de Laurie Anderson présenté à l'Olympia le 28 mai 1995

Depuis qu'elle obtint, en 1981, un succès commercial inattendu avec *O Superman*, morceau de huit minutes, Laurie Anderson personifie une musique techno-pop savante et froide. Ses disques pourtant ne constituent qu'une facette d'une artiste pluridisciplinaire. Diva d'une avant-garde new-yorkaise, (Gene, Highstein, Richard Nonas, Phil Glass), qui vit le jour dans les lofts du Manhattan *downtown* des années 70, sculpteur, vidéaste, écrivain autant qu'architecte sonore, la violoniste aux cheveux hirsutes se consacre depuis vingt ans à l'élaboration de performances multimédias. Les développements technologiques lui permettent de produire des objets plus en phase avec ses idéaux esthétiques, par exemple son récent CD-ROM *Puppet Motel*.

Mais c'est encore sur une scène que la compagne de Lou Reed prend toute sa dimension.

Dimanche 28 mai, elle a présenté à l'Olympia, pour une unique date française, *The Nerve Bible*, époustouflant dernier-né de ses spectacles totaux. Régie par ordinateur, sa musique résonne de vibrations synthétiques. Les machines tiennent une place centrale dans sa création mais on aurait tort de croire qu'elle n'enfantent qu'une cold wave désincarnée...

À chaque mot correspond une image, à chaque note un mouvement de caméra : fixé à l'archet, l'œil de la caméra se promène au rythme ondulatoire du jeu de la violoniste. Le récit tient souvent la vedette. La musique parfois reprend le dessus. L'air s'emplit alors des vibrations profondes du violon électrique, des mélodies nostalgiques font irruption dans ce décor futuriste.

Stéphane Davet
« Le Monde » - 31 mai 1995

Laurie Anderson au Festival d'Automne

1979
Performances

1982
United States, Part I-IV
O Superman (video)

1999
Songs and Stories from Moby Dick

Grande Halle de la Villette

vendredi 26, samedi 27 et dimanche 28 novembre : Intégrale A

vendredi 3, samedi 4 et dimanche 5 décembre : Intégrale B

Mudan Ting
Le Pavillon aux pivoines

Intégrale en six épisodes, deux épisodes par jour de trois heures chacun, avec une heure de pause entre les deux.



Chen Shi-Zheng et deux interprètes du *Pavillon aux pivoines*
© Stéphanie Berger

Grande Halle de la Villette

vendredi 26, samedi 27 et dimanche 28 novembre : Intégrale A

vendredi 3, samedi 4 et dimanche 5 décembre : Intégrale B

Le Pavillon aux pivoines

Intégrale en six épisodes, deux épisodes par jour de trois heures chacun, avec une heure de pause entre les deux.

Les vendredis à 19 h : I - *Le rêve interrompu* + II - *A la poursuite du rêve*.

Les samedis à 15 h : III - *Le fantôme aimé* + IV - *La résurrection*.

Les dimanches à 15 h : V - *La lutte contre les Mongols* + VI - *La réconciliation*.

Lumières, accessoires, Yi Liming

Costumes, Chen Shuyi

avec Qian Yi ***Au Théâtre de Caen du 9 au 13 novembre***

et quarante acteurs, chanteurs et musiciens

Nouvelle production, création en Europe

Coproduction Lincoln Center Festival, New York / Festival d'Automne à Paris

avec le Théâtre de Caen et le Parc de la Villette, / Sydney Festival et Hong Kong Arts Festival.

Avec l'aide du Département des Affaires Internationales, Ministère de la Culture et de la Communication.

Avec le concours de l'American Center, de Pierre Beryé, de Lois et Scarpes de Ménil et de Air France.

Spectacle présenté en association avec la Fondation de France.

Spectacle en chinois surtitré en français

* Invité pour la première fois au Festival d'Automne

Le Pavillon aux pivoines

Conception, mise en scène, Chen Shi-Zheng *

Conception, mise en scène, Chen Shi-Zheng *

Intégrale en cinquante-cinq scènes

Livret de Tang Xianzu (1550-1616)

Notation musicale de YeTang (1792)

Décors, Huang Haiwei,

Lumière, accessoires, Yi Liming

Costumes, Chen Shuyi

avec Qian Yi dans le rôle de Du Liniang

et quarante acteurs, chanteurs et musiciens

Nouvelle production, création en Europe

Coproduction Lincoln Center Festival, New York / Festival d'Automne à Paris,

avec le Théâtre de Caen et le Parc de la Villette, /Sydney Festival et Hong Kong

Arts Festival.

Avec l'aide du Département des Affaires Internationales, Ministère de la Culture
et de la Communication.

Avec le concours de l'American Center, de Pierre Bergé, de Lois et Georges de
Ménil et de Air France.

Spectacle présenté en association avec la Fondation de France.

Spectacle en chinois surtitré en français

*** Invité pour la première fois au Festival d'Automne**

Le Pavillon aux pivoines

Conception, mise en scène, Chen Shi-Zheng *

La Production 1998/1999

Le spectacle, de dix-neuf heures, est divisé en six épisodes de trois heures chacun. Il est surtitré en français. 21 acteurs interprètent 160 rôles. L'orchestre rassemble 12 musiciens.

Les représentations se déroulent en soirées consécutives ou en trois jours, vendredi-samedi-dimanche, deux épisodes par jour (avec une pause d'une heure).

Historique

Initié fin 1996 par John Rockwell, à l'époque directeur du Lincoln Center Festival, et Chen Shi-Zheng, le projet de réalisation dans son intégralité du *Pavillon aux pivoines* a été accepté au printemps 1997 par le Bureau de la Culture de Shanghai pour sa Compagnie de Kunju. New York, Paris, Caen, Sydney et Hong Kong se sont associés pour cette production. Suivent six mois de préparation et de recherches avec des spécialistes et des universitaires. Les partitions des scènes 15 et 47, censurées depuis la Dynastie Qing (1644-1911), sont retrouvées et réinsérées.

1997 - 1998

novembre 97 - juin 98 : huit mois de répétitions à Shanghai.

1-11 juin 1998 : avant-premières au Théâtre Yongfeng à Shanghai, en présence de journalistes et d'observateurs chinois et occidentaux.

18 juin 1998 : blocage du fret (six tonnes de décors, costumes et accessoires) sur l'aéroport de Shanghai. Il sera finalement expédié début juillet à New York.

Fin juin - septembre 1998 : le Bureau de la Culture de Shanghai empêche le départ des artistes. Les représentations à New York, Paris, Caen, Sydney et Hong Kong sont annulées successivement.

* Selon l'usage en Chine, le nom de famille précède le prénom

1999

Janvier 1999 : Une seconde production est mise en œuvre par le Lincoln Center Festival et le Festival d'Automne à Paris.

Une nouvelle compagnie réunit cinquante artistes et techniciens de Chine et des Etats-Unis.

Mars-avril-mai-juin : répétitions aux Etats-Unis.

7 - 25 juillet : New York / Lincoln Center Festival,

La Guardia Concert Hall, trois cycles

Un cycle en quatre jours : 7, 8, 9, 10 juillet,

Deux cycles avec deux épisodes par jour:

16, 17, 18 et 23, 24, 25 juillet.

9 - 13 novembre : Théâtre de Caen, un cycle

26, 27, 28 novembre et 3, 4, 5 décembre :

Festival d'Automne à Paris / Grande Halle de La Villette,

deux cycles de trois jours

17, 18, 19 décembre : Piccolo Teatro à Milan, un cycle en trois jours.

En préparation:

- Captation film du spectacle dans son intégralité par RM Associates
- Février 2000, deux cycles au Festival de Perth (Australie)
- Tournée européenne été, automne 2000
- Festivals de Aarhus (Danemark), Helsinki (Finlande), Göteborg (Suède), Berlin, et Sadlers Wells (Londres).
- Tournée aux USA

Les institutions, mécènes et partenaires

La production en France du *Pavillon aux pivoines*, est réalisée en coproduction et coréalisation avec Le Parc de La Villette et le Théâtre de Caen.

Avec le soutien

- du Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Affaires Internationales
- de l'American Center
- de la Fondation de France
- de Pierre Bergé
- de Lois et Georges de Ménil
- d'Air France

Au Lincoln Center Festival, New York, les mécènes ont été :

- Bloomberg News
- The Alice Tully Foundation
- The Howard Gilman Foundation
- The Albert Kunstadter Family Foundation

Tang Xianzu et le texte

Né en 1550 dans une famille de lettrés du Sud de la Chine, mort en 1616, contemporain de Shakespeare et de Monteverdi, Tang Xianzu a mené une carrière mandarinale avant de se retirer et se consacrer à l'écriture. Ses *Quatre Rêves* figurent parmi les classiques de la littérature chinoise en son âge d'or de la Dynastie Ming. Il est l'auteur de plus de deux mille poèmes et d'une imposante correspondance.

Le Pavillon aux pivoines est une vaste épopée de tradition écrite, « se déroulant comme un immense rouleau de peinture sur soie, décrivant à travers plus d'une centaine de personnages, tous les aspects de la société de son temps ». L'auteur a conçu en 1598 un livret dont l'action se développe autour du personnage principal

féminin Du Liniang (Belle Du). L'héroïne a seize ans au début de l'action qui commence, sous la dynastie Song, en 1185 et s'achève trois ans plus tard. Elle rencontre dans un rêve Liu Mengmei - l'aime - le perd - meurt de mélancolie - va en enfer. Devenue esprit, elle erre sur terre pour rechercher le jeune homme qui la ramènera à la vie ...

D'après Xu Shuofang, Université de Hangzhou, 1998.

Une phrase chantée et trois soupirs de désespoir de Du Liniang. Sans aucun doute le cri le plus puissant qu'une femme puisse émettre à cette époque. Partant d'un point de vue nettement anti-féodal, l'auteur exprime son indignation et son désespoir face à la réalité. Cette révolution spirituelle et artistique fut un coup violent porté à la scène littéraire et à la société. Son influence sur les lectrices et le public de l'époque fut considérable.

Dans Le Pavillon aux pivoines, Tang Xianzu peint, avec une imagination extraordinaire, une longue fresque décrivant la société chinoise du plus haut au plus bas de son échelle sociale, et dans les lieux les plus divers (office mandarinal, champ de bataille, camp étranger ou repaire de brigands, monastère taoïste ou temple bouddhique, salle d'études, enfers...). Là où se dirige le pinceau de l'artiste, là fleurit la vie. Le plus étonnant est la passion avec laquelle Tang Xianzu crée un vaste espace de liberté où se jouent le rêve amoureux, la souffrance née de ce rêve, la mort et surtout la renaissance de Du Liniang. Dans l'histoire de la littérature chinoise, le terme chuanqi qui signifie "légende" ets'applique au Pavillon aux pivoines, désigne à la fois les nouvelles en chinois classique de l'époque Song, et les créations ou adaptations théâtrales écrites après Le Luth (Bibaji). Les chuanqi de la dynastie Ming se sont développés en s'appuyant sur le style des pièces de théâtre du Sud des périodes Song et Yuan. Ces longs mélodrames multipliaient les scènes et les personnages. Ils ont contribué à la sophistication et à la complexité de l'art de l'opéra chinois.

Conception et mise en scène

Telle

Conception et mise en scène (un pavillon inspiré des jardins de Suzhou, de la période

Ming)

Rédaction

capit

Princ

Crois

son

Inté

Expr

Les

plusieurs sites qui pour la représentation d'une dizaine de scènes demeurent au

répertoire des compagnies. S'appuyant sur ses connaissances de l'opéra et attaché

au respect des formes traditionnelles de son pays, Chen Shi-Duang réalise ici un

La musique

innovant de dix-neuf heures. L'alternance des scènes romantiques,

L'opéra Kunju tire son nom de la région de Kun, proche de Nanjing et Suzhou, au

sud de la Chine. Il appartient au système musical chinois le plus ancien, *Qupaiti*,

dont il est le plus rare et le meilleur exemple. Constitué d'airs populaires, sur

lesquels le dramaturge a établi son texte, *Le Pavillon aux pivoines* rassemble plus de

200 arias.

Ye Tang, compositeur de Suzhou, sous la Dynastie Qing, transcrivit tous les chants

dans le *Recueil de Nashuing* (1792), y inscrivant les temps forts de chaque mesure,

limitant ainsi les improvisations des acteurs et fixant l'ossature des *qupai*.

L'instrumentation est caractérisée par l'usage modéré des percussions et la mise

en valeur de la partie mélodique dominée par la flûte. L'orchestre est situé sur le

côté de la scène.

sur scène, à la radio et à la télévision, autant dans le répertoire traditionnel

classique que populaire et folklorique.

En 1987, il quitte la Chine pour les États-Unis, où il développe son travail dans le

Publications

Traductions du texte intégral de Tang Xianzu

en anglais : *The Peony Pavilion*

Cyril Birch, *Cheng & Tsui Company, Boston 1980/1999. USA.*

Zhang Guang-Qian, *Tourism Education Press 1994. Chine.*

en français : *Le Pavillon aux pivoines*

André Lévy, *Coédition Festival d'Automne à Paris/Musica Falsa 1998.*

Avec le concours du CNL - 120 FF

Conception et mise en scène

Toiles de fond inspirées par les tableaux des grands peintres de la Dynastie Song.
 Construction du décor (un pavillon inspiré des jardins de Suzhou, de la période Ming, sur une pièce d'eau) selon les techniques de l'artisanat traditionnel chinois.
 Réalisation des 500 costumes de soie, brodés à la main dans les ateliers de Suzhou, capitale chinoise de la soie.
 Principe des changements à vue de décors, costumes, et maquillages.
 Croisement des genres : plusieurs rôles féminins interprétés par des acteurs (la nonne taoïste, Dame Li...)
 Intégration de techniques de théâtre traditionnel (marionnettes, conteur).
 Emprunts aux traditions religieuses (rites funéraires, processions).

Les techniques d'interprétation de style kunju n'ont été transmises depuis plusieurs siècles que pour la représentation d'une dizaine de scènes demeurées au répertoire des compagnies. S'appuyant sur ses connaissances de l'opéra et attaché au respect des formes traditionnelles de son pays, Chen Shi-Zheng réalise ici un spectacle innovant de dix-neuf heures. L'alternance des scènes romantiques, familiales, martiales, villageoises, impériales voulue en 1598 par Tang Xianzu a conduit le metteur en scène à créer un spectacle caractérisé par sa fluidité et sa vivacité.

Chen Shi-Zheng, metteur en scène

Chen Shi-Zheng, né Changsha (Hunan) en 1963, vit à New York depuis 1987.
 Metteur en scène, chorégraphe, chanteur et acteur, Chen Shi-Zheng a été pris dès son enfance sous la protection de maîtres de cérémonies funéraires du Hunan dont les rituels chamaniques continuent d'influencer son travail. Il a ensuite étudié auprès de maîtres d'opéra, pour devenir un acteur reconnu, se produisant en Chine sur scène, à la radio et à la télévision, autant dans le répertoire traditionnel classique que populaire et folklorique.

En 1987, il quitte la Chine pour les États-Unis, où il développe son travail dans le

répertoire contemporain. Il tient un rôle majeur dans l'opéra de Meredith Monk *Atlas* créé à l'Opéra de Houston en 1990. Il collabore avec le compositeur Tan Dun pour *Nine Songs* puis pour l'opéra *Marco Polo*.

Metteur en scène et chorégraphe, il réalise *Turandot* pour le New York City Opera, présente des spectacles off-Broadway, au Public Theater, à Brooklyn Academy of Music. Il crée l'opéra de Paul Dresher *Myth of Hero* au Center for Intercultural performance de UCLA et réalise à Pékin en 1996 une version des *Bacchantes*, d'après Euripide, avec la Compagnie Nationale de l'Opéra de Pékin, spectacle repris au Festival de Hong Kong puis en Grèce et en Autriche en 1998.

L'opéra du compositeur néozélandais Jack Brody, *Alley*, qu'il met en scène et dans lequel il chante, est créé en février 1998, au Festival de Wellington.

Depuis le printemps 1997, son activité créatrice est centrée sur la réalisation de l'intégrale de *Mudan Ting/ Le Pavillon aux pivoines*.

Chen Shi-Zheng doit créer en 2000 *Forgiveness*. Le spectacle rassemblera des acteurs de trois traditions d'Asie, une chanteuse de Pansori (Corée), un acteur de Nô (Japon), un acteur d'opéra de Pékin (Chine). Musique d'Eve Beglarian, lumières de Jennifer Tipton. Création en mars 2000 aux Etats-Unis, au Festival d'Automne à Paris et au Hebbel Theater Berlin en novembre 2000.

Chen Shi-Zheng prépare la réalisation d'un film, *The Dark Matter Problem*. Il réalisera la mise en scène de *Così fan tutte* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2000, sous la direction musicale de René Jacobs. Reprise au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 2000.

Résumé des six épisodes

L'histoire se déroule à la fin de la dynastie Song (960-1279).

Personnages principaux

Du Liniang (Belle Du)

Liu Mengmei

Chunxiang, (Fragrance), servante de Belle Du

Du Bao, Prefet de Nan'an et père de Belle Du

Dame Du, mère de Belle Du

La nonne taoïste stérile

Chen Zuiliang, tuteur de Belle Du

Li Quan, le bandit

Dame Li, épouse du bandit

Guo le bossu

Le Teigneux, neveu de la nonne taoïste

Le Juge des Enfers

Le Rêve interrompu

Liu Mengmei (Saule-Rêve de prunier), un pauvre étudiant, dit son ambition et ses frustrations. Un lettré, plus pauvre encore, Chen Zuiliang (Chen, le plus aimable), vend des herbes médicinales. Du Bao, le gouverneur de Nan'an, engage le vieux Chen comme précepteur afin qu'il enseigne la poésie classique à sa fille Du Liniang. La jeune servante de Du Liniang, Chunxiang, tente par tous les moyens de briser la monotonie des leçons. Un jour de printemps, alors que le gouverneur Du parcourt la campagne de sa région pour encourager les paysans à profiter de « leur vie oisive et romantique », Du Liniang, accompagnée de Chunxiang, se rend en secret dans le jardin, derrière la maison. Après avoir contemplé la beauté de la nature, Du Liniang s'endort. Un beau jeune homme lui apparaît soudain en rêve, l'entraîne dans le pavillon aux pivoines et lui fait passionnément l'amour. Le rêve est interrompu par la

mère de Du Liniang, désemparée, qui s'inquiète de la trop grande sensibilité de sa fille, et craint le penchant de son âge pour l'aveuglement sensuel qui pourrait la rendre malade.

A la poursuite du rêve

Chunxiang reçoit de Madame Du l'ordre d'interdire à sa fille toute nouvelle promenade dans le jardin. Perdue dans ses songes, Du Liniang retourne au jardin dans l'espoir de retrouver l'amant de son rêve. En vain. Anéantie, elle se prépare à mourir. Mais avant, elle exécute un autoportrait dans l'espoir que quelqu'un remarquera sa beauté. Liu Mengmei quitte Guo, son jardinier bossu, à la recherche d'un protecteur. Le prince des barbares mongols envisage de s'établir dans la splendide Chine du Sud. Le chef des bandits, Li Quan, et sa puissante épouse Dame Li aident les Mongols à conquérir la Chine. Sœur de pierre, une malheureuse nonne taoïste dépourvue d'attributs féminins, raconte l'histoire de sa nuit de noces. Elle est invitée à accomplir un rite chamanique afin d'éloigner le mauvais esprit qui cause la maladie de Du Liniang ; le précepteur Chen prend le pouls de son élève et lui prescrit des herbes médicinales. Mais rien n'y fait. Du Liniang meurt pour son impossible amour. À sa mort, le gouverneur Du reçoit une promotion. Il doit se rendre à Huaiyang pour s'opposer à l'invasion mongole. Manquant de temps pour organiser les funérailles, il demande à la nonne taoïste d'édifier un sanctuaire pour sa fille, et au précepteur Chen d'entretenir la tombe.

Le fantôme aimé

Liu Mengmei reçoit l'appui du commissaire Miao, chargé de collecter des pierres précieuses pour l'Empereur. En chemin vers la capitale, où il doit subir les épreuves de l'examen mandarinal, il tombe malade. Liu séjourne alors dans un temple taoïste. En enfer, Du Liniang implore le juge de la laisser retourner dans le monde des vivants afin de réaliser, sous l'aspect d'un fantôme, son rêve inaccompli. Affligée par la perte de sa fille, Madame Du se tourmente à l'idée que son mari puisse prendre une concubine. Un jour d'automne, dans le jardin, Liu découvre

l'autoportrait de Du Liniang et en tombe amoureux. À sa grande surprise, la jeune fille vient un soir frapper à sa porte et lui offre son dévouement et son amour. Liu Mengmei et sa maîtresse fantômatique s'abandonnent à un amour passionné. Les soupirs de leur relation amoureuse troublent la nonne taoïste et son hôte, une jeune novice. Elles décident de l'espionner et de surprendre celle qui se cache dans sa chambre. Les amants sont dérangés. Le fantôme de Du Liniang disparaît.

Son mari, furieux, décide de mettre fin à la guerre. Du Bao devient Premier ministre.

La résurrection

À Huaiyang, Du Bao recueille auprès des marchands l'argent nécessaire à la construction d'un nouveau rempart autour de la ville. La nuit suivante, Du Liniang retourne dans la chambre de Liu. Après avoir fait l'amour, elle lui demande de prendre l'engagement secret de l'épouser et lui révèle alors qu'elle est morte depuis trois ans. Son corps bien conservé est enseveli dans le jardin. Elle implore Liu de le déterrer afin de pouvoir ressusciter. Effrayé par sa relation avec un spectre, celui-ci demande l'aide à la nonne taoïste. Grâce à l'intervention de la nonne, de son neveu le Teigneux et de quelques potions miraculeuses — une soupe préparée avec les sous-vêtements de Liu Mengmei et différentes herbes —, Du Liniang ressuscite.

Du Liniang, Liu et la nonne taoïste décident de s'enfuir en bateau. Le précepteur Chen, découvrant la profanation de la tombe, s'empresse d'avertir Du Bao. Après avoir loué un petit local à Hangzhou, Du Liniang exhorte Liu Mengmei à se rendre à la capitale pour se présenter à l'examen mandarin.

La lutte contre les Mongols

Guo le bossu est à la recherche de son maître Liu Mengmei. L'examineur de l'épreuve mandarinale est le commissaire Miao. Le sujet : « comment combattre les Mongols ? » Liu Mengmei fait preuve de talent en composant un essai sur l'opportunité de l'attaque, de la défense et de la retraite. Mais les Mongols ont au même moment progressé vers le Sud, entraînant l'ajournement des résultats qui auraient dû proclamer Liu en tête des candidats. Alors qu'il se rend auprès de Du

Bao, le précepteur Chen est fait prisonnier par le bandit Li. Dame Li, son épouse, a l'idée, pour tromper Du Bao, de lui faire croire que les bandits ont tué Madame Du et la servante Chunxiang. À l'annonce de cette malheureuse nouvelle, Du Bao envoie le précepteur Chen soudoyer Dame Li en lui promettant un faux titre de reine et tout l'or dont elle aura besoin. Un Mongol « tartare », dont personne ne comprend la langue, arrive au campement des bandits et veut séduire Dame Li. Son mari, furieux, décide de mettre fin à la guerre. Du Bao devient Premier ministre.

La réconciliation

Liu Mengmei se met en quête des parents de Du Liniang. Épuisé physiquement et financièrement, Liu arrive enfin à la demeure de Du Bao au cours d'un banquet commémoratif. Il prétend être le gendre du Premier ministre. Outragé, Du Bao le fait torturer. Par chance, l'annonce que Liu a été reçu premier à l'examen et qu'il est convié au palais impérial arrive à temps pour sauver sa vie. Au palais impérial, Du Bao refuse avec entêtement de reconnaître que sa fille est vivante. Du Liniang subit l'épreuve de l'ombre sur le miroir antique qui confirmera qu'elle est réellement ressuscitée. Avec l'assentiment de l'Empereur, elle peut enfin réconcilier son père et son mari.

Extrait de presse

In *New York*, July 26, 1999 - Peter . Davis

Four centuries old and nineteen hours long, the exquisite « Peony Pavilion » still mesmerizes as a tale of love begun in fantasy but realized in life.

LIKE THE PROVERBIAL BLIND MEN ATTEMPTING TO identify an elephant, audiences at the Lincoln Center Festival have been gingerly circling around **The Peony Pavilion** all month, and with some puzzlement. What is to be made of this 401-year-old Chinese opera, a nineteen-hour epic in 55 scenes by Ming-era poet-playwright Tang Xianzu (1550-1616) and currently being performed complete for the first time in centuries? A bit of advice for those about to embark on the final cycle over the coming weekend: Forget about definitions and preconceptions, make an inner surrender, and enjoy.

One aspect of the work can't be argued: As a sheer sensual experience, *The Peony Pavilion* is hard to beat. The stage of the La Guardia Concert Hall is a pretty breathtaking sight all by itself. Huang Hai Wei's elaborate set is dominated by the Ming-style pavilion where the action takes place, a gorgeous open-sided wood structure consisting of 60 hand-joined pieces, frontfaced by an 18,000-gallon working pond stocked with ducks, goldfish, and water plants. Exotic birds in ornate cages adore the pool, and their gentle calls fill the air. Luxurious painted silk-screen drops run across the rear of the stage, which includes a day on the right to accommodate twelve musiciens and a dressing area on the left where the performers—23 actors playing more than 160 roles—prepare for their entrances.

Even Western ears resistant to the more frequently encountered Beijing brand of Chinese opera, with its harsh vocal conventions and grating instrumental textures, are likely to be beguiled by *The Peony Pavilion*. Considered a masterpiece of the comparatively muted and more subtly varied Kunju style, the opera slowly tells its tale through a flowing sequence of some 200 "arias" that have an attractively

tuneful, lifting folklike quality Instrumental support, which mostly doubles the vocal fines, is provided by bamboo flutes, two-stringed viols, lutes, dulcimer, and panpipes, gently seasoned by percussive punctuation. Unlike Western opera, where a fabulous vocal endowment and great singing can forgive most any visual or dramatic absurdity, a Kunju artist must present the total package: voice, figure, facial expression, and gesture, all in exquisitely balanced proportion. Indeed, body language here is just as important as vocal inflection in conveying feeling and emotion. When everything comes together—and in this production it surely does—the seductive combination has a hypnotic beauty that can be grasped and appreciated simply as an aesthetic abstraction.

Despite the opera's length and many characters, the plot is easily followed. The principal focus is on the two lovers: the young scholar Liu Mengmei and Du Liniang, a teenage girl closely guarded by her family, who first meet in an erotic dream. Unable to find Liu in real life, Du pines away and dies, but the judge of the underworld, struck by her beauty, allows her to return to earth to look for her true love. The couple is eventually united in reality, but not before encountering many obstacles, including parental opposition, invading Mongol hordes, interfering comic servants and rustics, marauding brigands, and a host of other characters. By the end of the fifty-fifth scene, we have experienced an entire world, a vivid storybook cross-section of life in China as it may have existed during the Song dynasty, between 960 and 1279.

The content, structure, and even the complex textual problems of *The Peony Pavilion* irresistibly suggest many parallels with Western drama. The most obvious one is with Shakespeare, almost an exact contemporary of Tang Xianzu: both writers drew from history and legend to create vast panoramas populated by richly drawn characters from every stratum of society. They also knew how to treat universal themes and give them theatrical immediacy, generating an audience appeal that has lost none of its power. That two such potent creative figures from two diverse and widely separated cultures could function in so many similar ways seems almost too much of a coincidence. Cultural historians will have their own theories to

explain it, but for the rest of us, after seeing a full-length production of *The Peony Pavilion*, the world suddenly seems like a smaller place.

Looking for musical parallels, I was continually struck by a kinship to early Italian Baroque opera, in particular the works of Francesco Cavalli, who lived a generation after Tang. Not only is there the same deft mixture of comical and tragical elements, but the fluid musical pacing—rapid dialogue recitatives interrupted by brief solo numbers that underscore and heighten the expressive effect of the moment— is astonishingly similar. Tang, of course, was not a composer but adapted his text to existing melodies (shades of *The Beggar's Opera*), most of which are no longer known today. In fact, what we heard was based on the earliest and most complete score for the piece, dating from 1792. Interestingly, the Chinese musicians who prepared this new edition worked with many of the same scholarly tools that Western musicologists in early-music circles now use to determine authentic performance practices.

Everyone involved with *The Peony Pavilion* at Lincoln Center seems to be passionately in love with the piece. They would have to be considering the efforts surely took to resuscitate such an exquisitely detailed and carefully integrated production after Shanghai bureaucrat sabotaged the performances originally scheduled for last year's festival. Director Chen Shi-Zheng has had to restage the work from scratch, working with a cast of practiced Kunju artists who must have come to New York at some peril to their future careers back home. As the young couple Liu Mengmei and Du Liniang, Wen Yu Hang and Qian Yi are spellbinding figures of idealized romance and occupy a special world of their own, created through gracefully stylized gestures, highpitched vocal inflections, and the sheer beauty of their physical presence. They, like everyone else in the cast, perform with extraordinary discipline, a focused concentration that never threatens to falter for a moment throughout this huge epic. Their skill is awesome and their ferocious belief in the material totally infectious—more than enough to sway audiences still uneasy with the sometimes strange but always compelling conventions of Chinese opera.

Les Peines de Alfredo Arias et Marilù Marini

Les Peines de coeur d'une chatte française

Texte de René de Ceccatty et Alfredo Arias

D'après la

Musique, Ar

Décor, Rob

Masques, E

Costumes, C

Lumières, P

Scén, Domi

Avec

Gala Agra

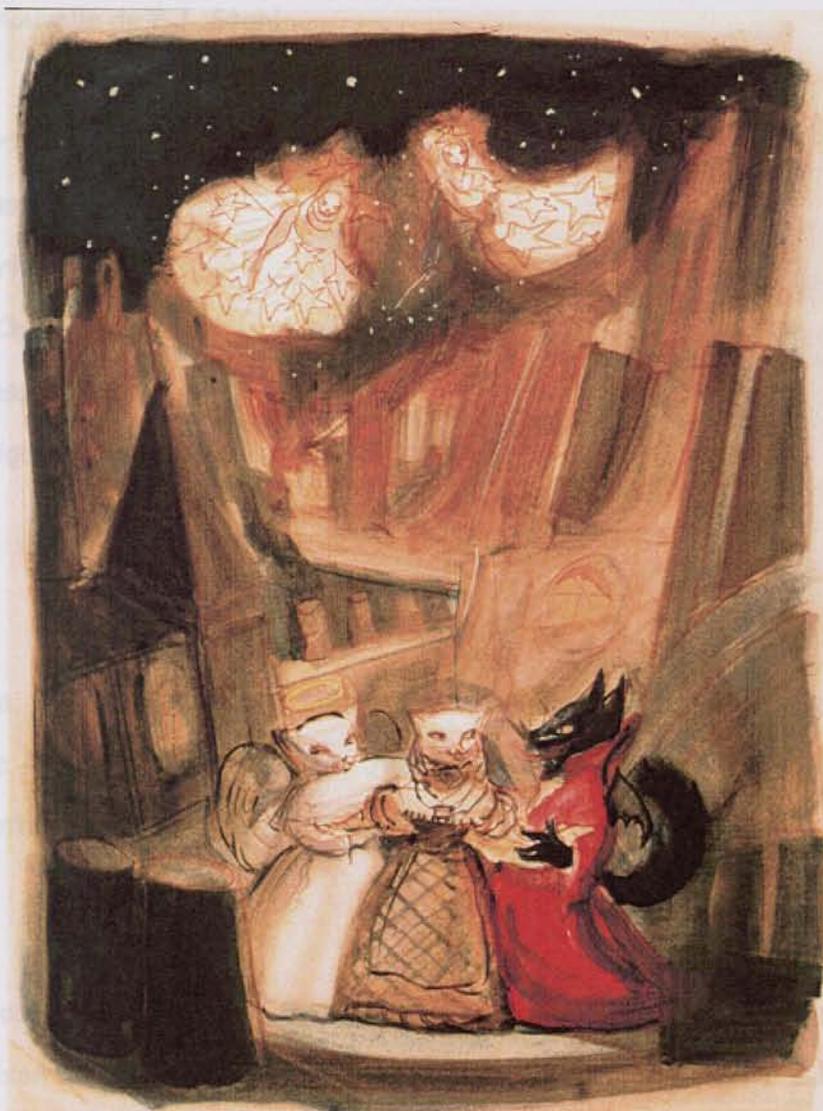
Emmanuelle

Marielle L

Coproduction

Tarino, Mu

Festival d'Automne à Paris.



© dessin Ruben Alterio

MC 93 Bobigny

Du 3 décembre au 29 janvier

Les Peines de cœur d'une chatte française

En octobre 1977 au Théâtre Gérard Philips de Saint-Denis, la troupe du TSE créait
Texte de René de Ceccatty et Alfredo Arias

D'après la nouvelle de P.J. Stahl

Musique, Arturo Annecchino

Décor, Roberto Plate

Masques, Erhard Stiefel

Costumes, Chloé Obolensky

Lumière, Pascal Chassan

Son, Dominique Chalhoub

Avec

Gaia Aprea, Solange Milhaud, Laurent Ban, Ariane Pirie, Gabriella Bonavera,
Emmanuelle Rivière, Melania Giglio, Jocelyne Sand Antonio Interlandi, Vartoch,
Murielle Lantignac, Debora Zuin.

Coproduction MC 93 Bobigny, Groupe TSE, Teatro di Genova, Teatro Stabile di
Torino, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Festival di Palermo sul Novecento,
Festival d'Automne à Paris.

Les Peines de cœur d'une chatte française

En octobre 1977, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, la troupe du TSE créait un spectacle avec masques et musique intitulé *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, qui devait être repris les années suivantes à Paris, en province et à l'étranger. J'avais conçu cette pièce avec l'aide de Geneviève Serreau, en m'inspirant d'une nouvelle que Balzac avait écrite pour un album illustré par Grandville et publié par l'éditeur Hetzel, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*.

C'est l'éditeur Hetzel qui, en 1840, avait imaginé de demander à Grandville d'illustrer une série de fables, destinées aux enfants mais aussi aux lecteurs adultes friands d'allégories politiques à peine déguisées. Il s'adressa à des écrivains prestigieux : de George Sand à Balzac, en passant par Alfred de Musset.

La nouvelle de Balzac, *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, racontait l'histoire de Beauty qui épouse en grandes noces un vieux Lord anglais. Ravie de découvrir le grand monde, elle déchantte rapidement en apprenant que son mari est impuissant. Elle rencontre un chat de gouttière français, bohème, Brisquet, qui la séduit. Après quelques hésitations, elle lui cède. Sa révolte conjugale s'accompagne d'une révolte politique. Elle commence à comparer la vie des Anglais à celle des Français. Mais le neveu de son mari surprend les amants et assassine Brisquet en faisant courir le bruit que Brisquet se serait suicidé. Beauty écrit alors ses *Mémoires*, pour édifier ses compagnes et les inciter à choisir la liberté.

J'avais toujours pensé prolonger cette expérience artistique qui fut déterminante dans ma carrière, en adaptant *Les Peines de cœur d'une chatte française*, qu'écrivit Hetzel lui-même, sous le nom de P.J. Stahl.

L'histoire raconte les mésaventures de Minette qui, à la suite d'une dispute avec sa sœur Bébé, fuit le grenier où elles vivent avec leur mère. En chemin, sur les toits, elle

rencontre Brisquet dont elle s'éprend et qui fait d'elle la reine de beauté du Salon de l'Ambassadrice d'Angleterre, dont il est le poète officiel. Malheureusement, Brisquet lui est infidèle. Il trahit Minette pour une chatte chinoise de passage à Paris. Brisquet assassine le directeur du théâtre où se produit la chatte chinoise. Pour échapper à la police, il a l'idée d'aller voir Balzac et de lui demander d'écrire un livre racontant sa mort. Ce livre ne sera autre, précisément, que *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*. De son côté, désespérée, désenchantée, regrettant sa futilité, Minette dépérit, perd tout charme aux yeux de sa protectrice et, in extremis, retourne chez sa mère et sa sœur qui, plus sage, a trouvé le bonheur.

A partir de cette trame, qui a la grande originalité d'intégrer Balzac à l'autre histoire, j'ai demandé à René de Ceccatty, avec qui je travaille depuis plusieurs années, d'écrire avec moi une pièce qui étofferait chaque personnage et en ferait apparaître plusieurs autres, dans le même esprit merveilleux et humoristique. Tout en respectant l'aspect mélodramatique de la nouvelle originale, nous en avons accentué la fantaisie et la liberté et nous avons opté pour une fin heureuse et ouverte. Et nous avons joué sur les contrastes spectaculaires des personnages qui entourent l'héroïne. Nous avons notamment créé le personnage de la souris sacrificielle Miranda, de la secrétaire diabolique de l'Ambassadrice, Cornelia, d'un médecin véreux, d'un valet dévoué et amoureux et de nombreux comparses. Autant de personnages qu'incarne une jeune troupe de comédiens-chanteurs constituée pour l'occasion.

La musique ayant une grande importance, nous avons dès le départ conçu des scènes musicales, avec chansons et ballets, confiant l'écriture musicale au compositeur italien Arturo Anecchino, qui a écrit pour moi la musique de scène de *La Dame de chez Maxim's* et d'*Aimer sa mère*.

La conception des masques, essentielle pour ma mise en scène, a été confiée à Erhard Stiefel, qui a travaillé pour Ariane Mnouchkine ; grand spécialiste de masques

japonais, il collabore régulièrement avec des troupes de Nô dont il reconstitue les masques d'origine.

Les costumes ont été imaginés par Chloé Obolensky, collaboratrice régulière de Peter Brook et qui avait conçu pour moi ceux du *Faust argentin*.

Et pour les décors, je me suis adressé à mon complice de toujours, Roberto Plate.

Le peintre argentin Ruben Alterio, avec qui nous avons réalisé l'album *Le Père Noël du siècle*, a dessiné l'affiche et illustré le livre du spectacle qui paraît aux Editions du Seuil.

Marilù Marini, inoubliable Beauty dans *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, dont elle avait également assuré la chorégraphie, s'est jointe à moi pour la mise en scène.

Alfredo Arias

Alfredo Arias

Alfredo Arias est né à Buenos Aires. Il crée son premier spectacle *Dracula* en 1966. Il s'installe à Paris avec sa troupe théâtrale TSE en 1969. Dès lors, ses créations imposent l'originalité de son théâtre avec *Eva Peron*, *La Femme assise*, *Les Escaliers du Sacré Cœur*, *Loretta Strong*, *Cachafaz* (de son compatriote Copi), *l'Histoire du théâtre*, *Luxe*, *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, *Sortilèges*,... Mais aussi des classiques : Goldoni, Shakespeare, Mérimée, Valle Inclan.

Il obtient, avec sa comédie *Mortadela*, le Molière du Meilleur Spectacle musical 1993.

En 1993-1994, il monte une revue pour les Folies Bergère, *Fous des Folies*. Il conçoit, pour Marilù Marini, un one-woman-show *Nini*. Il écrit, met en scène et interprète *Faust argentin*. En 1998, il signe une nouvelle mise en scène de *La Mujer*

sentada de Copi et crée pour Marilù Marini *Aimer sa mère* (en automne 1998 à la MC 93 Bobigny), sur des textes originaux de neuf écrivains, avec des décors d'Annette Messenger et des costumes d'Adeline André.

En janvier 1999, il interprète et met en scène *Le Frigo* et *La Femme assise* de Copi au Théâtre National de Chaillot.

Alfredo Arias est également l'auteur de deux films : *Bella Vista* et *Fuegos*.

Metteur en scène d'opéra, il a monté, entre autres, *La Veuve joyeuse*, *Les Mamelles de Tirésias*, *Les Indes galantes* et tout dernièrement *La Corte del Faraon* (en mars 1999) et *Le Barbier de Séville* (en juin 1999).

Il a publié ses mémoires imaginaires, *Folies-Fantômes* (Seuil, 1997).

Alfredo Arias au Festival d'Automne

1973

Luxe

1985

Boulevard du Mélodrame

1987

La Locandiera

1999

Peines de cœur d'une chatte française

René de Ceccatty

René de Ceccatty est né à Tunis. Romancier, critique littéraire au *Monde des livres*, traducteur d'italien et de japonais (entre autres de Moravia, Pasolini, Oe, Mishima, Sôseki), il est membre du comité de lecture des éditions du Seuil. Il a notamment publié : *Personnes et personnages* (La Différence, 1979), *L'Or et la poussière* (Gallimard, 1986, Prix Valéry Larbaud), *La Sentinelle du rêve* (Michel de Maule, 1988 et Points Seuil, 1988), *L'Accompagnement* (Gallimard, 1994 et Folio, 1996), *Consolation provisoire* (Gallimard, 1998).

Sa collaboration avec Alfredo Arias a commencé avec *Mortadela* (1992) et s'est poursuivie avec la revue des Folies Bergère, *Fous des Folies* (1993), l'adaptation de *Cachafaz* (1993) de Copi (publiée par Actes Sud Papiers), la création de *Nini* (1995), de *Faust argentin* (1995-1996, publié par Actes Sud Papiers) et d'*Aimer sa mère* (1998, publié par Actes Sud Papiers).

René de Ceccatty a réécrit les récitatifs de *Carmen* pour la mise en scène d'Alfredo Arias à l'Opéra Bastille.

Ils ont écrit ensemble *Le Père Noël du siècle* (1996, Seuil).

Marilù Marini

Née en Argentine, elle débute comme danseuse avant de devenir comédienne. Son premier rôle fut la mère Ubu dans *Ubu enchaîné*.

A Buenos Aires elle joua avec Alfredo Arias et participa à la fondation du groupe TSE. C'est avec *24 heures* d'Alfredo Arias qu'elle fit ses débuts à Paris. Par la suite elle fera partie de toutes les créations du groupe TSE.

Parmi les rôles marquants qui jalonnent sa carrière citons *Beauty, la chatte blanche*, l'héroïne de *Peines de cœur d'une chatte anglaise* et *La Femme assise* de Copi. Elle joua également dans *Famille d'artistes* d'Alfredo Arias et Kado Kostzer, *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, *Les Escaliers du Sacré Cœur* de Copi...

Elle fait quelques apparitions au cinéma dans des films de Daniel Schmidt, d'Ariane Mnouchkine, entre autres, et elle a tourné, pour la télévision, *Chef de famille* avec Nina Companez.

Roberto Plate

Après une formation à l'Académie des Beaux Arts de Munich en Allemagne, il travaille, dès 1970, comme scénographe et signe ses premiers décors pour les spectacles d'Alfredo Arias : *Eva Peron de Copi* (1970), *Histoire du Théâtre et Comédie Policière* dont il signe également les costumes (1971-1972), *Dracula*, *Aventuras*, *Goddess* (1973), *Futura* (1974), *Luxe* (1975).

Sa carrière est alors ponctuée de créations de décors, de costumes et d'expositions en France et à l'étranger, parmi lesquelles :

La Bête dans la jungle de Henri James et Marguerite Duras, mise en scène Alfredo Arias, *Le Vaisseau fantôme*, mise en scène Claude Régy - Opéra de Nancy -, *La Vie est un songe*, mise en scène Jorge Lavelli - Comédie Française -, *La Tempête* de Shakespeare, mise en scène Alfredo Arias - Cour d'Honneur d'Avignon -, *Famille d'artistes*, mise en scène Alfredo Arias - CDN Aubervilliers -, *The Rakes's Progress*, mise en scène Alfredo Arias - Festival d'Aix en Provence -, *Sand et les romantiques*, mise en scène Alfredo Arias - Théâtre du Châtelet -, *Le Songe d'une nuit d'été*, mise en scène Alfredo Arias - Teatro Reggio de Turin (Italie), *Un bal masqué*, mise en scène Pierre Constant - Reise Oper Holland -...

Ses dernières collaborations avec Alfredo Arias, pour la création de décors, sont : *La Pluie de feu* à Bobigny, *La Dame de chez Maxim's* de Feydeau au Teatro Stabile de Gênes (Italie), *La Corte del Faraon* au Théâtre de la Zarzuela de Madrid (Espagne) et *le Barbier de Séville* à la Scala de Milan.

Le Festival d'Automne à Paris - Association subventionnée par :

Le Ministère de la Culture et de la Communication

La Ville de Paris

Le Conseil Régional d'Ile de France

Association Française des Artistes

Ministère des Affaires Étrangères

Département des Affaires Internationales

Ministère de la Culture et de la Communication

SOUTIENS ET MECENES

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie de l'aide exceptionnelle de :

2000 en France

American Center

et du soutien de :

Onda

Goethe-Institut

La Ville de Palerme

France Culture

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours
de l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Les Mécènes :

Fondation France Télécom

Agès b.

Métabus

Arte

Lots et Georges de Ménil

Pierre Bergé

Municipalis Foundation/HorPhil

Banque Worms

Pillsbury Fund

The Bohlen Foundation

Philippine de Rothschild

Fondation DaimlerChrysler

Socem

France

Guy de Wouters

Fondation de France

Margaret et Angus Whittell

Le Festival d'Automne à Paris - Association subventionnée par :

Le Ministère de la Culture et de la Communication

La Ville de Paris

Le Conseil Régional d'Ile de France

Association Française d'Action Artistique-

Ministère des Affaires Etrangères

Département des Affaires Internationales

Ministère de la Culture et de la Communication

Sylvia Goutrelet

Compagnie de Saint-Gobain

Crédit Agricole

Essilor International

Evris

Fondation Nicole-Chateaugay

Goumont

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie de l'aide exceptionnelle de :

2000 en France

Carlo Perrone

et du soutien de :

Onda Rochas

La Ville de Palerme

American Center Populaires

Groupe Les Echaf

Marquette Filippochi Médias

Goethe-Institut

France Culture de La Roche

La Cie Financière Edmond de

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours

de l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Banque Paribas

Les Mécènes :

agnès b.

Arte Guye Taitinger

Pierre Bergé

Banque Worms

The Bohem Foundation

Fondation DaimlerChrysler

France

Fondation de France

Marino-Wendel

Fondation France Télécom

Métrobus

Lois et Georges de Ménil

Minneapolis Foundation/HenPhil

Pillsbury Fund

Philippine de Rothschild

Sacem

Guy de Wouters

Margaret et Angus Wurtele

Les Donateurs de soutien

Les Donateurs

Jean-Pierre Barbou

Jacqueline et André Bénard

Sylvie et Eric Boissonnas

Michel David-Weill et Robert Chatin

Claude Janssen

Sylvie Gautrelet et Jérôme Chevalier

Zeineb et Jean-Pierre Marcie-

Rivière et Xavier Marin

Carlo Perrone

Henry Racamier

Hélène Rochas et Maurice

Bernard Ruiz-Picasso

Pierluigi Ruffini

ABN AMRO FRANCE et la Salle

Banque du Louvre

Banque Paribas et de Crussat

Crédit Commercial de France

CGIP et Metaibux

Champagne Taittinger

Colas. SA

Compagnie de Saint-Gobain

Crédit Agricole

Essilor International

Euris

Fondation Nicole Chouraqui

Gaumont

Giraudy

Groupe Banques Populaires

Groupe Les Echos

Hachette Filipacchi Médias

Helena Rubinstein

Imprimerie Jarach-La Ruche

La Cie Financière Edmond de

Rothschild

L.A. Finances

Marine-Wendel

M6-Métropole Télévision

Prisma Presse

Publiprint

Rothschild & Cie Banque

Les Donateurs de soutien

Maïmé Arnodin

Jean-Pierre Barbou

Annick et Juan de Beistegui

Christine et Mickey Boël

Monsieur et Madame Robert Chatin

Monsieur et Madame Jérôme Chevalier

Madame Claude Ciampi

Maria Maddalena et Xavier Marin

Micheline Maus

Jean-Claude Meyer

Annie et Pierre Moussa

Pierluigi Rotili

Nancy et Sébastien de la Selle

Reoven Vardi

Ethel Woodward de Croisset

CarnaudMetalbox

Le Nouvel Observateur

| Lieu | Adresse / Téléphone | Contact presse |
|--------------------------------------|--|-------------------------------------|
| Théâtre des Bouffes du Nord | 37 bis bd de la Chapelle 75010 Paris 01 46 07 33 00 | Valérie Guflers |
| MC Bobigny | 1, bd de Lénine - 93000 Bobigny 01 41 60 72 60 | Viviane Got |
| Opéra - Théâtre de l'Opéra | 1, place Paul Chabrier - 75001 Paris 01 44 41 38 00 | Lydie Page |
| Créteil Miroir des Arts | Place Salvator Allende 94000 Créteil 01 45 13 19 19 | Sida 01 44 11 11 11 |
| Théâtre de la CIM Internationale | 21, bd Jaurès - 75014 Paris 01 43 12 30 60 | Philippe Proust |
| Théâtre de la Bastille | 76, rue de la Requette 75011 Paris 01 43 57 42 14 | Irène Simon |
| Théâtre Mémoires Vivants | 7, avenue Paul Picasso 92122 Nanterre 01 46 14 70 70 | Nathalie Simon |
| Théâtre de la Ville | 2, place du Châtelet 75001 Paris 01 40 26 28 28 | Marie-Laure Violette Wayne Falke |
| Théâtre du Châtelet | 1, place du Châtelet 75001 Paris 01 40 26 28 28 | Wayne Falke |
| Grande Halle de la Villette | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 40 03 70 00 | Bernard Nossent |
| Cité de la Musique | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 44 54 45 00 | Philippe Proust |
| Théâtre National de Chaillot | 1, Place du Trocadère 75116 Paris 01 33 65 31 00 | Catherine Popescoy |
| La Manufacture des Céramiques | 45, rue Raspail 94207 Ivry sur Seine 01 48 71 71 10 | Philippe Proust |
| Forum des Images | Forêt Saint Eustache 75001 Paris 01 44 76 62 00 | Philippe Proust |
| Créteil CA Musée | 76, rue de Rennes - 75006 Paris 01 45 44 20 80 | Philippe Proust |
| Cinéma-théâtre Française de la Danse | 4, rue de Longchamp 75116 Paris 01 53 65 74 70 | Bernard Rémy |

LIEUX

DES

REPRESENTATIONS

ET

CONTACTS

| Lieu | Adresse / téléphone | Contact presse |
|------------------------------------|---|---|
| Théâtre des Bouffes du Nord | 37 bis bd de la Chapelle 75010 Paris 01 46 07 33 00 | Valérie Guiters |
| MC Bobigny | 1, bd de Lénine - 93000 Bobigny 01 41 60 72 60 | Viviane Got |
| Odéon - Théâtre de l'Europe | 1, place Paul Claudel- 75006 Paris 01 44 41 36 00 | Lydie Giuge |
| Créteil Maison des Arts | Place Salvator Allende 94000 Créteil 01 45 13 19 19 | Bodo 01 44 63 05 05 |
| Théâtre de la Cité Internationale | 21, bd Jourdan - 75014 Paris 01 43 13 50 60 | Philippe Boulet |
| Théâtre de la Bastille | 76, rue de la Roquette 75011 Paris 01 43 57 42 14 | Irène Gordon |
| Théâtre Nanterre-Amandiers | 7, avenue Pablo Picasso 92022 Nanterre 01 46 14 70 70 | Nathalie Gasser |
| Théâtre de la Ville | 2, place du Châtelet 75 001 Paris 01 48 87 54 42 | Marie. Laure Violette Jacqueline Magnier |
| Théâtre du Châtelet | 1, place du Châtelet 75 001 Paris 01 40 28 28 28 | Magali Follea |
| Grande Halle de la Villette | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 40 03 75 00 | Bertrand Nogent |
| Cité de la Musique | 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris 01 44 84 45 00 | Philippe Provensal |
| Théâtre National de Chaillot | 1, Place du Trocadéro 75116 Paris 01 53 65 31 00 | Catherine Papegay |
| La Manufacture des Œillets | 25, rue Raspail 94200 Ivry sur Seine 01 46 71 71 10 | |
| Forum des images | Porte Saint Eustache 75001 Paris 01 44 76 62 00 | Catherine Walrafen |
| Cinéma l'Arlequin | 76, rue de Rennes - 75006 Paris 01 45 44 28 80 | |
| Cinémathèque Française de la Danse | 4, rue de Longchamp 75116 Paris 01 53 65 74 70 | Bernard Rémy |



ministère de la culture
et de la communication
mission pour la célébration de l'an 2000
direction de la communication et des études

8, avenue de l'opéra, 75001 paris
tél. 01 55 04 20 00, fax 01 55 04 20 01

<http://www.celebration2000.gouv.fr>
mél. : dircom@celebration2000.gouv.fr
mél. : etudes@celebration2000.gouv.fr

La Mission 2000 en France

Placée par délégation du Premier Ministre sous l'autorité du Ministère de la Culture et de la Communication, la Mission 2000 en France travaille à l'élaboration d'un programme de manifestations et d'événements.

Ce programme se déroulera sur tout le territoire français, d'Avignon à Lille, de Lyon à Marseille en passant par Nantes, Strasbourg, Blois, Cahors, Forbach, etc. et associera chacune des communes qui composent notre pays, en Métropole comme dans les Dom-Tom.

Le temps de la fête et du festival

Les fêtes solennisent les passages et les seuils. Celles de l'an 2000 qui se dérouleront sur l'ensemble du territoire national, par leur ampleur et leur créativité, en invitant l'ensemble de nos concitoyens à être acteurs, illustreront de nouvelles façons d'être et de vivre ensemble. Elles rendront sensibles aussi la rencontre des cultures, les nouvelles frontières et les nouveaux visages de la société. **Durant la nuit du 31 décembre 1999, les Portes de l'an 2000** seront naturellement l'occasion d'une grande fête marquée par un geste commun à toutes et à tous, partout en France. A Paris, **la fête de la Musique du 21 juin 2000, Périphérock**, transformera le périphérique en un vaste lieu de spectacle où des dizaines de cortèges spectacles relieront la ville et ses banlieues. Enfin, **le 14 juillet 2000** conviera tous les Français à pique-niquer le long de la Méridienne verte qui associe à travers la plantation de milliers d'arbres le long du méridien de Paris de Dunkerque à Barcelone, 337 communes allant de 22 habitants à 2 millions. Ces fêtes mobiliseront en priorité les jeunes, dans la diversité de leurs langues et de leurs aspirations, en leur permettant de s'ouvrir à la variété du monde et de ses cultures.

Les villes de France seront, en l'an 2000, les jalons des célébrations nationales. La Mission s'est appuyée sur leur imaginaire, leur mémoire, leur confiance en l'avenir pour construire avec elles le programme des célébrations et mener, avec une vingtaine d'entre elles, des actions de coproduction. Ainsi, on peut citer la ville de **Nantes** qui a choisi de placer la célébration de l'an 2000 sous le signe de Jules Verne et des « mondes inventés » avec notamment, outre trois expositions, la participation des libraires et des cinémas. De plus, le Centre de Recherche et de Développement Culturel réalisera un événement collectif intitulé « Le Grenier du siècle » dans lequel chacun viendra déposer un objet représentatif de sa vie. **Bordeaux**, au travers d'une grande exposition dont le commissariat a été confié à l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, présentera à partir de l'exemple des mégapoles des différents continents, les mutations urbaines du xx^e siècle qui se prolongeront au XXI^e siècle. Une autre exposition, signée par Jean-Paul Pigeat, proposera quant à elle un voyage à travers les paysages et architectures viticoles.

Lille, encore, dédiera l'année 2000 à l'Afrique et, par une exposition-événement consacrée à la créativité et à l'inventivité contemporaine de l'Afrique, conviera le public à découvrir, à travers une promenade dans une ville imaginaire, l'actualité de la vie urbaine dans ses dimensions à la fois artistiques et socio-économiques.

Forbach s'interrogera sur le travail, un des enjeux majeurs du siècle à venir. Une exposition sur ce thème sera réalisée par Josep Ramoneda dans le cadre du Carreau Wendel, haut lieu de la Révolution industrielle, et présentera l'aventure moderne du travail de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours pour aboutir à une réflexion prospective. Des événements, un colloque international, des spectacles et des animations accompagneront cette exposition durant toute l'année 2000.

Le temps de la réflexion

Dans l'intervalle des fêtes les célébrations de l'an 2000 proposeront des moments de réflexion, retour sur le passé ou projection dans l'avenir.

Ce sont dès maintenant *les Forums de l'an 2000* qui déboucheront sur **l'université de tous les savoirs** qui pendant toute l'année 2000 accueillera des représentants internationaux de tous les savoirs du monde. Professeurs de toutes disciplines et chercheurs des cinq continents dispenseront leurs connaissances au cours de séminaires d'accès libre.

Ce seront aussi trois expositions, produites sous la responsabilité de la Mission, l'une à **Paris**, « Le Temps vite » consacrera l'ouverture du Centre Pompidou, l'autre à **Lyon** pour interroger la langue et les langues de notre pays, la troisième enfin à **Avignon**, capitale européenne de l'an 2000, pour méditer sur la beauté et les beautés du monde.

Le temps de la création

Célébrer l'an 2000, c'est aussi marquer le passage du temps par des oeuvres de son temps. La célébration de l'an 2000 sera donc une nouvelle occasion de permettre à des créateurs de toutes disciplines de s'exprimer, d'innover de créer et d'inventer demain.

Inventeurs de spectacles, musiciens, metteurs en scènes, chorégraphes pour entraîner, émouvoir, transporter... Peintres, sculpteurs, plasticiens, architectes, pour marquer le paysage. Innovants de toutes disciplines, pour explorer les rapports toujours renouvelés entre technologie et création, progrès scientifique et culture.



- Le temps du Festival
- ▲ Le temps de la création
- Le temps de la fête
- ◆ Le temps de la réflexion



- LES MERS NOU
- Guyane Française (GUF)
 - Martinique (MFK)
 - Guadeloupe (GUD)
 - Wallis et Futuna (WFK)
 - Nouvelle Calédonie (NFK)

A L'ÉTRANGER

- Japon
- Russie
- Royaume-Uni
- Espagne
- Italie
- Grèce
- États-Unis