



Hugues Dufourt

Hivers

Le Déluge d'après Poussin

Le Philosophe selon Rembrandt

Les Chasseurs dans la neige d'après Brueghel

La Gondole sur la lagune d'après Guardi

Création du cycle intégral

Ensemble Modern

Direction : Dominique My

Théâtre du Châtelet

1, place du Châtelet 75001 Paris

Vendredi 9 novembre 2001 à 20h

Réservations Théâtre du Châtelet : 01 40 28 28 40
Réservations Festival d'Automne à Paris : 01 53 45 17 17

Tarifs : 150F, 130F, 120F, 110F, 90F, 80F, 70F, 60F



30^e édition

Contact presse Festival d'Automne à Paris

Rémi FORT / Margherita MANTERO / Tel : 01 53 45 17 00

remifort@festival-automne.com / m.mantero@festival-automne.com

Hugues Dufourt

Hivers

Le Déluge d'après Poussin
Le Philosophe selon Rembrandt
Les Chasseurs dans la neige d'après Brueghel
La Gondole sur la lagune d'après Guardi

Création du cycle intégral

Ensemble Modern
Direction : **Dominique My**

Durée : 90'

Coréalisation Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris
Commande
du Festival d'Automne à Paris et de l'Association Orcofi pour l'opéra, la musique et les arts
Avec le concours de la Sacem et de l'AFAA

Les tableaux

Nicolas Poussin (1594-1665),
L'Hiver, ou le Déluge (1660-1664),
huile sur toile, 118 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris

Rembrandt (1606-1669),
Le Philosophe (1632),
huile sur panneau, 28 x 34 cm, Musée du Louvre, Paris

Pieter Brueghel (v. 1525-1569),
Les Chasseurs dans la neige (1565),
huile sur panneau, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Francesco Guardi (1712-1793),
La Gondole sur la lagune (vers 1780),
huile sur toile, 25 x 38 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milan

Hivers sera présenté
le dimanche 2 décembre 2001 à Francfort / Alte Oper,
le vendredi 15 mars 2002 au Festival de Berlin.

Sortie le 9 octobre 2001
Un CD Accord Una Corda 461 947-2 (distribution Universal)

Hugues Dufourt

La Maison du Sourd
Avec Pierre-Yves Artaud, flûte

Lucifer d'après Pollock

Orchestre Philharmonique de Radio France
Emilio Pomarico, direction

La boîte de Pandore , ou de la peinture

Entretien avec Hugues Dufourt (extraits)

Ma découverte de la peinture fut précoce et décisive. Mon père avait un frère et une sœur qui ont peint toute leur vie. Ma petite enfance s'est donc déroulée, pour partie, dans un contexte d'atelier, avec des odeurs de peinture et des pots à couleurs. De plus, étant vénitien d'origine, je fréquente depuis toujours l'école vénitienne, « coloriste », par opposition à la tradition toscane, plus rigoureuse, plus géométrique, plus articulée aux concepts et au dessin, à la représentation ordonnée des choses et à leur maîtrise rationnelle. (...)

Je n'ai pas de concept clairement défini pour thématiser le lien entre peinture et musique. Mais je dirais, de manière un peu confuse, que j'ai choisi de traiter de la peinture pour parler de l'art comme d'une expérience spécifique. Ni analogie, ni métaphore, ni même correspondance entre les arts. Tous ces termes sont, à mon sens, trop académiques. L'art est toujours la pulsion qui prend forme et qui, par là même, se supprime. Ce n'est ni une sublimation, ni une pulsion cristallisée, mais le développement d'un rapport fondamental avec la transgression. C'est aussi une épreuve de vérité. En dehors de tout rapprochement traditionnel ou académique, Hegel avait remarqué un moment musical de l'art en général et de la peinture en particulier, où la subjectivité se constitue, s'affirme comme telle dans la dissolution des contours de tout ce qu'elle appréhende. Je me suis toujours intéressé à ce thème. (...)

Ce qui me retient dans une peinture, c'est sa « sonorité intérieure », selon le mot de Kandinsky, mais aussi, et plus particulièrement dans la peinture ancienne, sa constitution temporelle, comme si la peinture des mondes anciens avait capté la singularité d'une époque, comme si cette singularité et la façon de vivre l'écoulement du temps étaient encloses dans chaque tableau, et comme si j'avais peut-être pour fonction d'ouvrir cette boîte de Pandore, de libérer ces temporalités encloses, concentrées, en quelque sorte, dans un écrin. Chaque époque introduit non seulement une sensibilité, mais aussi, parmi la dimension essentielle de la sensibilité, une temporalité spécifique. Elle entretient donc un rapport déterminant à la durée, au temps vécu. La musique est un art récent. L'art musical des époques les plus reculées, pour autant qu'on le connaisse, qu'on puisse l'appréhender de façon plus ou moins indirecte, et qu'on puisse le reconstituer, n'était à mon sens pas assez élaboré pour pouvoir restituer pleinement les expériences de la durée de chaque époque et de chaque civilisation. Seul le monde moderne, qui est un monde essentiellement musical, est capable de sonder musicalement tout le passé que la peinture ou les arts plastiques avaient infiniment mieux recueilli. Je ne donne donc pas un statut égal à la peinture et à la musique. La peinture me paraît être jusqu'à une époque récente un moyen infiniment privilégié, par rapport aux autres formes d'art, en tout cas à la musique, laquelle, quel que soit son raffinement, est un art qui, historiquement, n'a pas tous les moyens d'équivaloir à la peinture.

Les quatre hivers sont mes quatre saisons. Pourquoi exclure automne, printemps et été ? À mon avis, pour la même raison que Wagner exprimant les plus grands doutes à l'égard des fresques paradisiaques de Liszt. Wagner s'interrogeait : « Mais comment peut-il écrire des paradis ? Écrire un paradis, cela valait pour Dante, mais notre époque n'en est plus capable, et nous ne pouvons donc plus écrire que des paradis idéologiques. » En un certain sens, je ne me sens pas capable d'écrire un printemps, un été ou un automne de la vie. Cela me semblerait être une entreprise idéologique de glorification harmonisante d'un statut quo. Mais notre époque s'est donné les moyens de traduire des expériences que les époques précédentes ne pouvaient exprimer qu'avec plus de difficultés. Ces quatre hivers sont quatre expériences différenciées de l'hiver, et sont donc, pour moi, une façon de traduire ce que je pense de ce siècle de fer, dont j'espère que nous sommes sortis à tout jamais.

Quatre hivers, c'est-à-dire quatre expériences bien distinctes et spécifiques du XX^e siècle. La première est le déluge, et derrière le déluge, il faut comprendre le génocide. La seconde est le philosophe devant l'âtre. C'est un hiver souriant, où j'essaie d'exprimer le monde des valeurs auxquels nous devrions aspirer, c'est-à-dire le multiculturalisme, les formes de l'universalité toujours à réinventer. J'ai refusé, écarté ou refoulé, dans toute ma production, l'idée de nature, qui n'a pas totalement disparu, loin s'en faut, de mon imaginaire. Elle est omniprésente dans *Saturne*, dans les ressacs et le monde houleux de la mer que j'ai souvent exprimé et que je traduis encore dans le déluge. Le déluge, c'est l'eau ; le philosophe, c'est le feu, l'âtre, l'embrasement de l'esprit. Brueghel introduit les valeurs terrestres, l'imaginaire d'une terre qui n'apporte que l'indifférence, le gel, la solitude, le délaissement et cette immensité indolente à laquelle nous sommes confrontés. Brueghel représente pour moi le destin humain coupé de toute forme de Providence. Quant à Guardi, sa *Gondole sur la lagune* est à rapprocher de la *Lugubre Gondole* de Liszt. C'est même le thème de mon œuvre. J'ai aussi voulu exprimer mon expérience culturelle de Venise, une expérience réelle et non nostalgique, car les Vénitiens sont étrangers, sinon réfractaires, à la nostalgie. Avec Guardi, c'est l'hiver des petites gens qui ont été débarqués de l'histoire, l'hiver des laissés-pour-compte de la vie. Alors que Le Tintoret et Le Titien expriment la chute, celle de Venise au regard de l'histoire universelle, Francesco Guardi peint une ville qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, et qui a même de la peine à se représenter comment elle a pu assumer son propre passé. Guardi peint un monde de ruines et se décrit lui-même. Mais ce qui fait le génie de sa peinture, c'est sa sensibilité à l'apparence, aux moments fugitifs, éphémères, à ce qui fait tout le prix de la vie humaine, c'est-à-dire la singularité irréductible de ses moments.

Quant à la temporalité de ces œuvres, *Le Déluge*, c'est la temporalité théologique et la considération du mal radical. *Le Philosophe*, c'est une temporalité évidemment spéculative, et j'y décris le patient travail de l'universel. Brueghel, c'est la forme de protestation éthique contre les exactions. Enfin Guardi, c'est une peinture qui capte l'instant, l'éphémère, en sachant qu'elle ne pourra sauver que cela de l'histoire, mais au moins cela.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou
Paris, le 18 juin 2001

Hugues Dufourt
Autoportrait

« Le beau n'est que le commencement du terrible* »

De la musique que j'ai écrite, il me faut convenir du caractère étrange, ressassant et de la dimension démesurée. D'où viennent ces couleurs sombres, ces climats pesants, parfois oppressants, cette temporalité de somnambule, cette sourde violence qui affleure sans cesse ? vision tragique du monde ? humeur mélancolique ? pessimisme politique ? autant de vérités partielles. Conjonction sans doute d'un monde historique et d'un monde privé.

L'univers musical que j'ai traduit ne reflète pas directement mes convictions, empreintes d'une croyance au progrès historique ainsi qu'aux valeurs de la démocratie. Peut-être ai-je conservé la nostalgie de l'âge d'or de la symphonie, qui ignorait ou dépassait le conflit de l'histoire et de l'existence. La symphonie classique s'élève à l'expression de l'histoire universelle et se déploie dans un temps essentiel qui est pour Hegel celui de la vie de l'Esprit. La musique, depuis le siècle dernier, se partage à nouveau entre une histoire éprouvée comme destin et une liberté subjective vouée aux accidents de la vie intérieure. Nihilisme et anonymat, oppression et facticité pure, nécessité et éparpillement sont la marque du présent et scellent la condition de l'homme moderne.

C'est précisément cette scission que j'ai rejetée en musique. Dissentiment d'avec la pensée du siècle, son culte de l'instant. L'époque nourrit une vision d'esthète qui confond l'art et la vie, se réfugie dans l'immédiat et laisse errer le matériau sonore. Apothéose de l'artiste dilettante qui nie la structure et s'en remet au geste: Cage et les autres.

Le retour à la symphonie n'en est pas moins illusoire. La musique est devenue genèse de soi. Parmi les oeuvres que j'ai produites, *Erewhon*, *La Tempesta d'après Giorgione*, *Saturne*, *Surgir* sont conçus comme des totalités qui s'approfondissent et s'explicitent. Leur temporalité est celle d'un dépassement interne. L'usage de la percussion et de l'électroacoustique concourt à l'intensification du matériau. Tout l'effort est de concentration, d'intégration. Refus de la disparate, de la prolifération formelle ; vérité de la convergence, de la condensation. L'oeuvre musicale est création compréhensive de son propre procès. D'où le paradoxe d'une forme qui creuse son espace intérieur: l'unité profonde se découvre dans une sorte de changement de plan, dans une conscience plus nette des déterminations. Ainsi de la construction en boucle d'une oeuvre dont la fin se soude au commencement et l'engendre. Le dénouement jette une lumière rétrospective sur le début et coïncide avec lui.

J'ai exclu les saccades du discours fragmentaire qui, à mes yeux, s'apparentent au vagabondage et entretiennent un art de la confusion grandissante. J'ai écarté, à l'inverse, le déroulement objectif d'un processus car la forme musicale n'est pas non plus le développement d'un système. La forme, c'est le mouvement des différences mutuellement spécifiées, c'est l'incessante médiation, la totalisation effective des figures dans un enchaînement à la fois imprévisible et nécessaire.

La dialectique du timbre et du temps caractérise l'art musical de notre époque. La notion de timbre inclut toutes les dimensions de l'écriture et se conçoit, depuis l'informatique musicale, dans la séparation et la conjonction réfléchie de la fréquence et de l'intensité. La relation concertée de ces deux dimensions produit des effets spécifiques d'irisation de la matière sonore. Qu'il s'agisse de masses ou de petits effectifs, le timbre se caractérise par sa prégnance. Il résiste à la transformation : la liberté ne s'y insinue que par gradations insensibles. *The Watery Star*, *Dédale* ou *Le philosophe selon Rembrandt* sont ainsi conçus comme une unité qui se différencie de proche en proche, sans se dissocier, comme une trame qui se déchire et se rétablit, sans interrompre son mouvement de progression. La musique s'organise en profondeur selon un tournoiement qui excède toute limite. L'unité de ton préserve pourtant l'oeuvre de la dissolution. Le flux de la continuité temporelle semble solidaire de la production des différences, de l'émergence de l'hétérogène.

Pour moi, le développement systématique de l'oeuvre musicale relève d'une expérience de l'histoire et s'oppose à la seule cohérence formelle. L'oeuvre véritable affronte l'altérité. Elle implique déchirements, irruptions, rencontre tragique de la négativité. C'est le propre de la forme musicale que de surmonter ses contradictions et de retrouver son unité compromise en procédant à la réorganisation récurrente de ses significations initiales.

*Rainer Maria Rilke.

Publié dans « Les Autoportraits », Symphonia, 1996

Biographies

Hugues Dufourt

Compositeur et philosophe français né à Lyon le 28 septembre 1943, Hugues Dufourt étudie le piano à Genève auprès de Louis Hiltbrand puis la composition avec Jacques Guyonnet, avec lequel il collabore au Studio de Musique Contemporaine de Genève (SMC), et qui crée ses premières œuvres : *Brisants*, *Mura della Città di Dite*, *Down to a sunless sea*, *Dusk light...* Agrégé de philosophie en 1967, Hugues Dufourt fut, à Lyon, l'élève de François Dagognet et de Gilles Deleuze. Il participe à Paris aux séminaires de Georges Canguilhem et Suzanne Bachelard. Il prend part aux concerts du groupe Musique du Temps à Lyon, et devient, en 1968, responsable de la programmation musicale au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, sous la direction de Roger Planchon, tout en enseignant la philosophie à l'Université de Lyon II (1968-1971), puis à l'Université Jean-Moulin — Lyon III (1971-1979), en qualité d'assistant, puis de maître-assistant. Il participe aux activités de l'itinéraire (1975-1981), et fonde en 1977 le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (Criss), avec Alain Bancquart et Tristan Murail. En 1977, *Erewhon* est créé par les Percussions de Strasbourg, sous la direction de Giuseppe Sinopoli, suivi, en 1979, à l'Ircam, de *Saturne*, pour 24 instrumentistes, sous la direction de Peter Eötvös. En 1985, la création, par l'Orchestre de Paris, de *Surgir* provoque un certain scandale. Pierre Boulez dirige en 1986, à La Scala de Milan, *L'Heure des traces. Hommage à Charles Nègre* accompagne, la même année, le film *Quai Bourbon* de Luc Riolo, sur une chorégraphie et dans une mise en scène de Daniel Larrieu.

Chargé de recherche (1973-1985), puis directeur de recherche au CNRS (depuis 1985), Hugues Dufourt crée en 1982 le Centre d'Information et de Documentation / Recherche Musicale (CID-RM), qu'il dirige jusqu'en 1995. Il préside l'Ensemble Forum (1985-1989), et fonde le Séminaire d'histoire sociale de la musique (1984) et la formation doctorale « Musique et Musicologie du xx^e siècle », à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, avec le concours de l'École Normale Supérieure, du CNRS et de l'Ircam (1989). Christian Bourgeois publie en 1991 *Musique, pouvoir, écriture. Dédale*, opéra en trois parties, sur un livret de Myriam Tanant, est créé en 1995 à l'Opéra de Lyon, dans une mise en scène de Jean-Paul Fall. Le cycle des *Hivers* succède à *La Maison du Sourd*, pour flûte et orchestre, d'après Goya, créé à Venise en octobre 1999, et au *Lucifer selon Pollock*, pour orchestre, créé à Paris en février 2001.

Lauréat du Prix Koussevitski, du Grand Prix de l'Académie Charles Cros, du Prix des Compositeurs de la Sacem, Hugues Dufourt est l'auteur d'importants articles : « Le déluge : philosophie de la musique moderne », « Musique, mathesis et crises, de l'Antiquité à l'âge classique », « Musique et principes de la pensée moderne : des espaces plastique et théorique à l'espace sonore », « Les fonctions paradigmatiques de la musique chez Leibniz », « La musique sur ordinateur : une sémantique sans sujet ? », « Les principes de la musique ».

Dominique My

Après ses études de piano, de musique de chambre, d'accompagnement et d'analyse à l'École Normale et au Conservatoire National de Musique de Paris, dans les classes de Germaine Mounier, Yvonne Loriod, Christian Lardé, Claude Ballif et Henriette Puig-Rogé, Dominique My est engagée par Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris, où elle est chef de chant de 1980 à 1982. Elle participe à la création française du *Grand Macabre* de Ligeti, puis à *La Tragédie de Carmen* de Marius Constant et Peter Brook, avant d'être accueillie par l'Atelier Lyrique du Rhin et la Péniche Opéra. Dominique My dirige des formations comme l'Orchestre Philharmonique Belge, les orchestres des Opéras de Nancy et de Rouen, la Philharmonie de Lorraine, et travaille régulièrement avec l'Ensemble Modern et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Jean-Marc Singier, Hugues Dufourt et Gérard Pesson lui dédient des œuvres. Invitée régulièrement au Festival Présence de Radio France, à Musica de Strasbourg ainsi qu'au Festival d'Automne à Paris, elle enregistre de nombreux disques consacrés notamment aux œuvres de Murail, Fénelon, Pesson et Dufourt (*Watery Star*, *An Schwager Kronos*, *L'Espace aux ombres*). Depuis 1987, elle est directrice musicale de l'Ensemble Fa, et enseigne, depuis 1980, au Conservatoire de Cergy-Pontoise.

Ensemble Modern

L'Ensemble Modern donne son premier concert le 30 octobre 1980 à Cologne. Composé de dix-neuf musiciens de sept nationalités, il est très sollicité pour la musique du XX^e siècle et se produit régulièrement à l'Alte Oper de Francfort, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne, mais aussi dans les principaux festivals européens et en tournée, où il interprète les classiques du XX^e siècle et les nouvelles tendances de la composition. Connu pour ses nombreuses créations ainsi que pour ses séminaires et *workshops*, l'Ensemble Modern participe à différentes manifestations théâtrales, chorégraphiques ou cinématographiques, enregistre notamment Feldman, Henze, Holliger, Kurtág, Nancarrow ou Nono, et travaille en étroite collaboration avec Lachenmann, Rihm ou Stockhausen, les musiciens étudiant environ soixante-dix nouvelles œuvres par an. Installé à Francfort, où il organise depuis 1993 la série *Happy New Ears*, il vit essentiellement grâce au mécénat privé et aux recettes propres, et repose sur des structures de fonctionnement autonomes, les musiciens décidant collectivement des projets et des orientations artistiques. En 2000, à l'occasion de ses vingt années d'existence, l'Ensemble Modern, en collaboration avec la Ville de Francfort, passe dix commandes à des compositeurs de la jeune génération. Après *Ye Yan / La Nuit du banquet* de Guo Wenjing à Paris, Berlin, Bruxelles et New York, l'ensemble donnera dans la série *Klanfiguren*, à l'Opéra de Francfort, *Nacht* de Georg Friedrich Haas, et la création allemande du *Macbeth* de Salvatore Sciarrino. En mai 2002, débutera, à Vienne, une grande tournée européenne de *Three Tales*, nouvel opéra de Steve Reich et Beryl Korot (vidéo).

L'Ensemble Modern reçoit le soutien financier de la Kulturstiftung des Länder, de la Fondation GEMA, de la GVL, de la Ville de Francfort, du Land de Hesse et du Ministère fédéral de l'Intérieur.



30^e édition

en novembre
deux concerts à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet
(dossiers de presse disponible mi-septembre)

Jeudi 15 novembre 2001 – 20h

In nomine...

Mark André, Hugues Dufourt, Brian Ferneyhough, Georg-Friedrich Haas, Toshio Hosokawa, György Kurtág, Isabel Mundry, Mathias Pintscher, Emilio Pomarico, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Xu Shuya

et

In nomine of six parts – Ecoute composée de Brice Pauset – Henry Purcell
Instrumentations colorées de Gérard Pesson, d'après John Taverner et Thomas Tallis

Ensemble Recherche

Samedi 17 novembre 2001 – 18h

Wolfgang Rihm

Concert en trois parties d'environ une heure

Cette soirée constitue le second volet d'un cycle *Wolfgang Rihm-Perspectives 1999-2004* consacré à l'œuvre du compositeur.

Deploration pour flûte, violoncelle et percussion
Chiffre IV pour clarinette basse, violoncelle et piano
Pol pour six interprètes

Von weit version pour violoncelle et piano

Frage pour voix de femme et ensemble
Création en France

Musik für drei Streicher pour violon, alto et violoncelle

Ensemble Recherche

Voix, Salomé Kammer

En coréalisation avec l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet.
Avec le concours de la Sacem

FRFAP-2001-M-03-DDP