

HUGUES DUFOURT

François-Frédéric Guy

3 OCTOBRE 2007

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

36^e édition

Musée d'Orsay

Hugues Dufourt

An Schwager Kronos Meeresstille Rastlose Liebe Erkönig

Cycle de quatre pièces pour piano d'après les *Lieder* de Schubert sur des textes de Goethe

Erkönig est une commande du Festival d'Automne à Paris 2006 et du Festival Archipel Genève.

François-Frédéric Guy, piano

Durée : 60'

Coréalisation : Musée d'Orsay, Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



En 2006, François-Frédéric Guy avait interprété le cycle en deux concerts, le second incluant la création d'*Erkönig*. Il joue cette année les quatre pièces du cycle en un seul concert à Paris, après Genève en mars 2007



Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli
75001 Paris
01 53 45 17 00
www.festival-automne.com

Musée d'Orsay

1, rue de la Légion d'Honneur.
Porte C
75007 Paris
01 40 49 47 00
www.musee-orsay.fr



Télérama, partenaire du Musée d'Orsay

Photo couverture : Hugues Dufourt
© Benjamin Chelly

Regard sur le passé

Le cycle pianistique de Hugues Dufourt

Philippe Albèra

An Schwager Kronos
(*Au Postillon Kronos*)
Meeresstille (*Calme plat*)
Rastlose Liebe (*Amour sans trêve*)
Erkönig (*Le Roi des Aulnes*)

Le cycle de quatre pièces pour piano composé par Hugues Dufourt entre 1994 et 2006 fait référence à quatre *Lieder* de Schubert écrits sur des poèmes de Goethe. Ces *Lieder*, et en particulier *Erkönig*, qui constitue chez Dufourt un immense finale, ont une importance historique considérable : la rencontre du jeune Schubert avec la poésie de son aîné, en 1814-1815 (il a alors dix-sept ans), décide en effet d'une forme nouvelle, celle du *lied*, dont l'aventure se terminera avec les œuvres expressionnistes et atonales de Schoenberg et de Webern au début du XX^e siècle. Curieusement, ces pièces sobres, presque austères, et en même temps violentes, qui se démarquent de la littérature pour piano de notre époque, pourraient être perçues comme le type même de la musique absolue, si l'on négligeait d'en lire les titres et d'en sonder le sens. Or, la musique de Dufourt est pétrie de liens avec la poésie, la philosophie, la peinture et l'histoire, l'histoire musicale notamment. Les références, chez lui, ne constituent pas un programme que la musique aurait pour tâche d'exprimer avec des notes, mais sont absorbées dans la matière sonore et dans la construction du discours, sollicitant une écoute capable de dépasser toute immédiateté. Ce qu'il s'agit de saisir ici, c'est l'Idée, la musique apparaissant comme la fusion de l'élément sensible et de la pensée. Au-delà des schémas traditionnels, toutefois, l'élément sensible ne renvoie

pas à la subjectivité de l'auteur, il ne tend pas à provoquer une identification émotive chez l'auditeur, et n'est pas pure irrationalité, mais transmutation de la pensée dans le phénomène sonore. De même, la pensée se dévoile sous la forme sensible des associations d'idées, d'un nœud d'expériences existentielles, et comme réflexion de la forme sur elle-même. Dans sa présentation de *Meeresstille*, Dufourt évoque non seulement le couple Schubert-Goethe, mais aussi celui formé de Wolf et Mörike, ainsi que Freud, Gracq, Buzzati, Max Ernst... L'œuvre ne s'épuise pas dans sa dimension purement technique, bien qu'elle demeure intraduisible verbalement. C'est justement dans son mode d'apparaître qu'elle réalise cette alliance entre deux dimensions a priori antinomiques : elle les met en résonance dans le temps.

À la manière de Goethe, qui dans une langue dénuée de tout ornement, fait surgir des images archaïques au cœur de ses poèmes, mélange de romantisme visionnaire et de maîtrise formelle, Dufourt condense et retient, dans une écriture hiératique, un bouillonnement, une folie qui brisent la forme au terme de la dernière pièce, la plus longue du cycle. Dans l'écriture très singulière du piano, on ne retrouve pas les jeux de timbre et les effets multiples de tant de compositions pour cet instrument, ni l'aspect percussif qui fut caractéristique tout au long du siècle dernier. Le piano est ici pensé, ou repensé, comme instrument harmonique. Les blocs d'accords que nul contour mélodique ne vient orner, comme taillés dans la mas-

se, semblent une excroissance des accompagnements schubertiens, comme si le compositeur s'était concentré sur cet arrière-plan qui, dans les lieder, peint un paysage tout à la fois intérieur et extérieur. Dufourt redonne ainsi à la musique de Schubert sa dimension d'étrangeté, sa violence et sa noirceur que le temps a édulcorés. Il ne compose pas seulement sa relation avec elle, mais aussi la médiation que nous impose l'histoire : la puissance harmonique du piano de Schubert est lue à travers le piano de Brahms et l'orchestre brucknérien.

L'harmonicité du piano est fondée sur une suite d'accords à densité variable, modulés par des indications de dynamiques et de pédale extrêmement précises, comme si le toucher lui-même était intégré à la matière; les registres sont peu exploités en tant que tels. L'écriture est toute entière verticalisée. Ce qui crée l'étrangeté, ce n'est pas ce matériau en soi – il offre une image musicale finalement assez traditionnelle, les accords sont constitués de bas en haut, ils sonnent pleins –, mais c'est le fait que la logique des enchaînements reste impénétrable. Ce qui, chez Schubert, apparaissait comme un renouvellement des relations harmoniques à l'intérieur du principe tonal, est ici libéré, et devient un cheminement erratique, une dérive dont on ne connaît pas le terme. Il y a des transitions subtiles, lorsqu'une ou deux notes changent à l'intérieur d'un même accord, des oppositions plus dramatiques, soulignées par des intensités extrêmes, ou des

mouvements, tel l'effondrement de la masse harmonique dans le registre le plus grave. Le rythme lancinant de ces accords tantôt plaqués, tantôt arpégés, tantôt déployés en figurations rapides, mais toujours riches de résonances complexes, s'apparente à celui de phrases inégales, comme une imprécation, une litanie; parfois le même accord est repris, ou un enchaînement, sorte de piétinement, d'insistance qui fige le temps. La mémoire égarée se ressaisit alors, et cherche le sens de ces boucles momentanées (c'est dans *Erlkönig* que cette technique est développée le plus systématiquement). Par moment, ces colonnes sonores sont traversées, et comme pulvérisées, par un mouvement interne fulgurant, imprévisible: l'image d'une matière en fusion nous vient alors à l'esprit, comme si le caractère minéral du matériau devenait un liquide brûlant. Dans ces passages vifs, le clavier est balayé de part en part, et l'écriture rappelle la virtuosité romantique, celle de Schumann et Chopin notamment. C'est dans la dernière partie d'*Erlkönig* que ces figurations, comme une lave sonore, se répandent et détruisent la verticalité de l'écriture. Une violence extrême ravage alors le paysage, comme un souffle de mort. Le compositeur indique dans la partition que « la fin de la pièce doit sonner avec la stridence et la virulence d'une roulette de dentiste », image surprenante dans cette lande dévastée où l'enfant du poème de Goethe cède à la voix mystérieuse du Roi des Aulnes. Cette fin abrupte et tragique donne sens à l'ensemble du cycle. On pense alors aux déchaînements sonores du piano beethovénien,

celui de la période médiane (la « Waldstein », l'« Appassionata »), comme celui de la fin. L'immense finale qu'est *Erlkönig* s'apparente à celui, diabolique, de l'opus 106, sonate dont le modèle formel pourrait bien avoir inspiré le compositeur.

Si Dufourt se tourne ainsi vers le passé, ce n'est pas pour en utiliser les éléments dans un esprit de restauration ou de nostalgie, mais pour en faire ressortir toute la puissance expressive : en brisant sa forme d'apparence, il restitue son contenu de vérité. Car le premier romantisme allemand, celui des visions, des hallucinations, des nostalgies et des désirs d'absolu, celui de la révolte contre l'ordre du monde, d'une réaction intuitive et réfléchie à un rationalisme qui avait déjà dévoilé sa face obscure, celui de la réflexion, de l'ironie et d'une fusion entre l'art et la philosophie, est toujours présent à l'intérieur de notre monde contemporain, comme un projet inabouti. Nous n'avons pas répondu à toutes les questions qu'il posait. Il se pourrait qu'après le vagabondage du postmodernisme, qui accompagne l'évolution politique de nos sociétés, la modernité des débuts, celle qui fit suite à l'ébranlement révolutionnaire de 1789, soit à nouveau d'actualité.

Ce cycle pianistique ambitieux en serait alors, dans sa radicalité même, un signe annonciateur, et le retour sur le passé une anticipation des temps à venir.

Biographies

Hugues Dufourt

Né en 1943 à Lyon, Hugues Dufourt mena sa formation de pianiste et de compositeur au Conservatoire de Genève, auprès de Louis Hiltbrand (1961-1968) et de Jacques Guyonnet (1965-1970) tout en obtenant une agrégation de philosophie en 1967. Chargé en 1968 de la programmation musicale au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, dirigé par Roger Planchon, il enseigne aussi la philosophie à l'Université Jean-Moulin de Lyon. Résidant à Paris à partir de 1972, il est l'un des responsables de l'Ensemble Itinéraire de 1976 à 1981. Chercheur au CNRS (1977), puis Directeur de Recherche (1985), il fonde le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore en 1977, avec Alain Bancquart et Tristan Murail. En 1982, il fonde et dirige au CNRS le Centre d'Information et de Documentation « Recherche Musicale » qui deviendra un Laboratoire de Recherches (UMR 9912), dont il assumera la direction jusqu'en 1998. En 1989, il fonde la formation doctorale « Musique et Musicologie du XX^e siècle », à l'EHESS, avec le concours du CNRS, de l'École Normale Supérieure et de l'Ircam. Il dirigera cette formation jusqu'en 1998. Dans le domaine de la composition, *Erewhon*, ample cycle instrumental est créé en 1977 par les Percussions de Strasbourg, sous la direction de Giuseppe Sinopoli. En 1979, Peter Eötvös dirige à l'Ircam *Saturne* pour ensemble et lutherie électronique. En 1985 l'Orchestre de Paris présente *Surgir*. En 1986, Pierre Boulez créé *L'Heure des Traces* à la Scala de Milan avec l'Ensemble Intercontemporain. En 1995, il écrit *Dédale*, sur un livret de Myriam Tanant, créé à l'Opéra de Lyon ; cet opéra reçoit en 1999 le Trophée d'or de l'Académie du disque lyrique. Commande de l'État, *La*

Maison du Sourd de Goya, pour flûte et orchestre, est créée en 1999, à la Biennale de Venise par Pierre-Yves Artaud et l'Orchestre de la Fenice dirigé par Emilio Pomarico. En 2001, le Festival Présences donne *Lucifer* en création, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, dirigé par Emilio Pomarico. Créé le 9 novembre 2001, au Festival d'Automne (Théâtre du Châtelet), dans sa version intégrale, le cycle des *Hivers* (1992-2001), est interprété par l'Ensemble Modern sous la direction de Dominique My. 2004 voit la création du *Cyprès blanc*, pour alto et orchestre, ainsi que *L'Origine du monde*, pour piano et ensemble. En 2005, *L'Afrique d'après Tiepolo* est créé à Witten par l'Ensemble Recherche. En 2006, Au plus haut fait de l'instant est créé par Francesco Pomarico (hautbois) et l'Orchestre de la RAI de Turin dirigés par Emilio Pomarico.

Ses principaux écrits ont été réunis dans l'ouvrage *Musique, Pouvoir, Écriture* (Éditions Christian Bourgois, 1991). Les derniers écrits de théorie et de philosophie de la musique sont rassemblés dans *Mathesis et subjectivité - Essai sur les principes de la musique*, (Musica Falsa, 2007).

L'Académie Charles-Cros lui a décerné en 2000 le Prix du Président de la République pour l'ensemble de son œuvre.

Hugues Dufourt

au Festival d'Automne à Paris :

2001 : *Hivers* (*Le Déluge d'après Poussin*, *Le Philosophe selon Rembrandt*, *Les Chasseurs dans la neige d'après Breughel*, *La Gondole sur la lagune d'après Guardi*), Théâtre du Châtelet

2006 : *An Schwager Kronos*, *Meeresstille*, *Rastlose Liebe*, *Erlikönig*, Auditorium Musée d'Orsay

L'Afrique d'après Tiepolo, Ircam / Centre Pompidou

François-Frédéric Guy, pianiste

Depuis ses débuts avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Wolfgang Sawallisch, en passant par un 2^e de Prokofiev avec Esa-Pekka Salonen et le Philharmonia, et son enregistrement en public du *Deuxième Concerto* de Brahms avec Paavo Berglund et le London Philharmonic, François-Frédéric Guy a su imposer, sans hâte, ni impatience, une forte personnalité.

Sa passion pour l'opéra et la musique symphonique allant de pair avec un certain goût du risque, il fait le choix, dans le répertoire pianistique, des œuvres les plus complexes.

Dès 1997, son enregistrement de la Sonate *Hammerklavier* témoigne de son exigence et du pouvoir de communication d'une pensée musicale approfondie, confirmé par des disques Prokofiev, Brahms et Liszt. Son grand intérêt pour la musique d'aujourd'hui l'amène à jouer Stockhausen, Murail, Pesson, Nono, Fedele. Ses partenaires privilégiés de musique de chambre sont les quatuors Prazák et Ysaÿe, les violonistes Raphaël Oleg et Isabelle van Keulen, le clarinetiste Michael Collins et la violoncelliste Anne Gastinel. Il a joué sous la direction de Bernard Haitink, Neeme Järvi, Alexander Briger, Michael Tilson Thomas, Daniel Harding, Gunter Herbig, Ken-Ichiro Kobayashi, Kazushi Ono, Michael Schönwandt ou Thierry Fischer. Il est l'invité d'orchestres prestigieux en Europe, aux États-Unis et au Japon. Il a fait ses débuts aux Prom's de Londres en août 2006 avec Esa-Pekka Salonen et le Philharmonia. Au cours des prochaines saisons, François-Frédéric Guy jouera l'intégrale des trente-deux sonates de Beethoven, ainsi que les cinq concertos pour piano avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France sous la direction de Philippe Jordan.