

ANNETTE MESSENGER GÉRARD PESSON

Rubato ma glissando



GÉRARD PESSON

Portrait en dix-sept œuvres

ORCHESTRE WDR | BRAD LUBMAN
QUATUOR DIOTIMA | L'INSTANT DONNÉ
NIEUW ENSEMBLE | YOICHI SUGIYAMA
ACCENTUS | LAURENCE EQUILBEY

SEPTEMBRE – NOVEMBRE 2008

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
37^e édition

Le programme consacré aux œuvres de Gérard Pesson est réalisé avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale, Sacem, Fondation Ernst von Siemens pour la musique



en Île-de-France
l'Ordre des architectes

Cité européenne des Récollets, Maison de l'Architecture, CROAIF et Centre international d'accueil et d'échanges des Récollets



Direction Gerard Mortier



Diffusion des concerts sur France Musique :

Concert du 5 octobre,
diffusion le lundi 13 octobre à 20h
Concert du 13 octobre,
diffusion le lundi 27 octobre à 14h30
Concert du 3 novembre,
diffusion le 16 novembre à 20h



France Musique, France Culture et Mezzo sont partenaires du Festival d'Automne à Paris

**Maison de l'Architecture
Jardin et Chapelle**
25 – 28 septembre 2008

Annette Messenger Gérard Pesson

Rubato ma glissando

Conçu et réalisé

par **Annette Messenger**
et **Gérard Pesson**

Création. Commande du Festival d'Automne à Paris

Quatre séances par jour,
à 20h, 20h45, 21h30, 22h15

François Lazarevitch,

flûtes à bec/musette

Ivan Solano, clarinettes

Nicolas Chedmail, cors

Caroline Delume, guitares

Sylvain Lemêtre, percussions

Elena Andreyev, violoncelles

Eric Caillou,

collaboration technique

Gilles Gentner, lumières

Viviana Mendez, coiffures, costumes

Christophe Leflot, régie

et

Jérémy Martin, régisseur

des Récollets

Production

Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec la Cité Européenne des Récollets, la Maison de l'architecture, le CROAIF et Le Centre International d'Accueil et d'Échanges des Récollets
Avec le soutien de Guy de Wouters

Pages 4, 5, 6, 7, 8

Théâtre du Châtelet
5 octobre 2008

Gérard Pesson B. A. Zimmermann Iannis Xenakis

Gérard Pesson, *Aggravations et final*,
pour orchestre

Bernd Alois Zimmermann,

Photoptosis,

prélude pour grand orchestre

Entracte

Gérard Pesson, *Wunderblock*
(*Nebenstück II*)

pour accordéon et orchestre

Iannis Xenakis, *Antikthon*

pour grand orchestre

Teodoro Anzellotti, accordéon

**Orchestre symphonique de la Radio
de Cologne, WDR**

Brad Lubman, direction

Coréalisation : Théâtre du Châtelet ;
Festival d'Automne à Paris

Dans le cadre de la saison France-
Nordrhein-Westfalen 2008/2009
Avec le soutien du Land
de Rhénanie du Nord-Westphalie



Manifestation présentée dans le cadre de
la Saison culturelle européenne en France
(1^{er} juillet – 31 décembre 2008)

Pages 13, 14, 15

Ce concert fera l'objet d'une publication
indépendante

Théâtre des Bouffes du Nord
13 octobre 2008

Gérard Pesson

Quatuor I (Respirez ne respirez plus)
Vignette I, quatuor à cordes et timbales*

Fureur contre informe, trio à cordes
Bitume, quatuor II*

Entracte

La lumière n'a pas de bras pour nous porter, pour piano seul

Cassation, pour trio à cordes, clarinette, piano

Cinq chansons, pour voix et ensemble

Instant Tonné, pour ensemble

Vignette II, pour soprano et ensemble*

La lumière n'a pas de bras pour nous porter, pour ensemble ; version instrumentée par Frédéric Pattar

Quatuor Diotima

Melody Louledjian, soprano

Ensemble L'Instant Donné

* Créations. Commandes du Festival d'Automne à Paris

Coréalisation : Instant Pluriel ; Festival d'Automne à Paris

La saison musicale produite par Instant Pluriel aux Bouffes du Nord reçoit le soutien de : la Ville de Paris, Mécénat Musical Société Générale, la Sacem, la Fondation Accenture, Musique nouvelle en liberté ; Radio Classique et Télérama en sont les partenaires.

Pages 15, 16, 17, 18

Opéra national de Paris
Bastille-Amphithéâtre
21 octobre 2008

Toshio Hosokawa Chigake Imai Misato Mochizuki Brice Pauset Gérard Pesson

Brice Pauset, *Vita nova*
pour violon et ensemble

Misato Mochizuki, *Silent Circle*
pour flûte, koto et ensemble

Chikage Imai,
Vectorial Projection IV – Fireworks
pour violon et ensemble
Création. Commande de la
Fondation Rohm

Toshio Hosokawa, *In Ajimano*
pour koto/voix, violoncelle et ensemble

Gérard Pesson, *Branle du Poitou*
pour ensemble

Irvine Arditti, violon

Harrie Starreveld, flûte

Kyoko Kawamura, koto/voix

Makiko Goto, koto

Jeroen den Herder, violoncelle

Nieuw Ensemble

Yoichi Sugiyama, direction

Coréalisation : Opéra national de Paris ;
Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de Nomura, de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises agissant sous l'égide de la Fondation de France

Dans le cadre du 150^e anniversaire des relations franco-japonaises

Page 18

Ce concert fera l'objet d'une publication indépendante

Théâtre des Bouffes du Nord
3 novembre 2008

Gérard Pesson Maurice Ravel Alexandre Scriabine Philippe Manoury Brice Pauset

Maurice Ravel / Gérard Pesson,
transcriptions pour chœur de
Ronsard à son âme et de *Shéhérazade*

Alexandre Scriabine / Gérard Pesson
Preuve par la neige, transcriptions
pour chœur de pièces pour piano

Gérard Pesson, solo pour cors

Philippe Manoury, *Inharmonies*
Création. Commande d'Accentus

Brice Pauset,
Zwei Studien über Dornröschen (Deux Études sur la Belle au bois dormant)
Création. Commande d'Accentus

Gérard Pesson, solo pour musette

Maurice Ravel, *Trois Chansons*

Gérard Pesson, *Chants populaires*
sur des poèmes de Philippe Beck
Création. Commande d'Accentus et
du Festival d'Automne à Paris

Nicolas Chedmail, cors

François Lazarevitch, musette
Accentus

Laurence Equilbey, direction

Coréalisation : Instant Pluriel ;
Festival d'Automne à Paris
Manifestation présentée dans le cadre de
la Saison culturelle européenne en France
(1^{er} juillet – 31 décembre 2008)

Pages 19, 20

Les œuvres de Philippe Manoury
et de Brice Pauset feront l'objet d'une
publication complémentaire.

Biographies

Gérard Pesson



2008. Photo © Benjamin Chelly

Gérard Pesson est né en 1958 à Torton (Cher). Après des études de Lettres et de Musicologie à la Sorbonne, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il fonde en 1986 la revue de musique *Entretemps*. Il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) de 1990 à 1992. Lauréat du Studium International de composition de Toulouse (1986), de Opéra Autrement (1989), de la Tribune Internationale de l'Unesco (1994), il obtient en mai 1996 le prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco.

Les œuvres de Gérard Pesson ont été jouées par de nombreux ensembles et orchestres en Europe. Son opéra *Forever Valley*, commande de T&M, sur un livret de Marie Redonnet, a été créé en avril 2000 au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Il a publié en 2004 aux Editions Van Dieren son journal *Cran d'arrêt du beau temps*. Son troisième opéra *Pastorale*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, commande de l'Opéra de Stuttgart a été créé en version de concert en mai 2006 (création française en juin 2009, au Théâtre du Châtelet à Paris, mise en scène de Pierrick Sorin).

2007 a été l'année de la création de *Ur-timon* par les Percussions de Strasbourg) et de la transcription pour chœur de *Siegfried Idyll* de Richard

Wagner pour Accentus. Ses œuvres sont publiées aux Editions Henry Lemoine depuis 2000. Un premier disque monographique de ses œuvres, interprétées par l'ensemble Fa, est paru en 1996 chez Accord Unacorda. *Mes béatitudes*, paru chez Aeon en 2001 et interprété par l'Ensemble Recherche, a été récompensé par l'Académie Charles Cros. Un enregistrement de son opéra *Forever Valley* est paru en février 2003 chez Assai. Gérard Pesson a reçu le Prix musique de l'Académie der Künste de Berlin en mars 2007. Il est professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 2006. Gérard Pesson vit et travaille à Paris.

Au Festival d'Automne à Paris :
1998 : *Ecrit à Qinzhou*
Sonate à quatre
Culte des ancêtres, morts ou vifs ;
Vexierbilder, Rom ; La Ralentie
2004 : *Nebenstück*
2005 : *Mes béatitudes,*
Rescousse (marginalia)

Annette Messenger



2007. Photo © Marie Clérin

« L'art conceptuel m'intéresse autant que l'art des fous, l'astrologie et l'art religieux. Ce ne sont pas leurs idéologies qui m'attirent mais par dessus

tout, leurs répertoires de formes. Je me moque de la sorcellerie et de l'alchimie quand bien même j'en utilise les signes. » « Faire de l'art, c'est truquer le réel. »

À travers des installations qui combinent photographies, dessins, broderies, couture, animaux empaillés, poupées, peluches, objets divers, Annette Messenger construit depuis les années 1970 une autobiographie fictive dont, telle une petite fille capricieuse et jalouse, elle s'approprie les éléments qui deviennent ses jouets : « *Mes trophées* », « *Mes petites effigies* », « *Mes pensionnaires* », « *Mes jalousies* », « *Ma collection de proverbes* », « *Ma vie pratique* ».

Son travail a fait l'objet de présentations au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble (1973), au Lenbachhaus à Munich (1973), Saint Louis Art Museum (1980), San Francisco Museum of Modern Art (1981), Vancouver Art Gallery au Canada, Bonner Kunstverein (1990), aux Etats-Unis en 1995 au Museum of Modern Art et au Los Angeles County Museum of Modern Art (LACMA), au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1999), Palacio de Velasquez à Madrid (1999), et Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1974, 1984, 1995, 2004).

Le Centre Pompidou lui a consacré une grande exposition rétrospective (6 juin – 17 septembre 2007), reprise à Helsinki, Séoul, Tokyo en 2008.

Annette Messenger participe également à des expositions collectives telles que la Biennale de Paris (1977), Documenta (1977 et 2002), la Biennale de Sydney (1979, 1984 et 1990), la Biennale de Venise (1980, 2003, 2005) et la Biennale d'Art Contemporain de Lyon (2000). En 2005, « *Casino* » est récompensé par le Lion d'Or de la Biennale de Venise. Annette Messenger, née à Berck-sur-mer en 1943, vit et travaille à Malakoff.



Visuel pour *Rubato ma glissando* © Annette Messenger

Rubato ma glissando * “Par une petite porte, en passant par le jardin...”

**Entretiens
avec Gérard Pesson
et avec Annette Messenger**

Gérard Pesson

Comment s’est déroulée votre collaboration avec Annette Messenger pour créer puis réaliser *Rubato ma glissando* ?

G. P. : Je connaissais l’art d’Annette Messenger depuis longtemps. Il m’attirait, me troublait ; j’osais me trouver des affinités avec sa recherche, sa poésie : une certaine auto-dérision, un humour un peu froid, ce détournement discret de l’objet visant à opérer un « écart », cet amour des objets recyclés, rejetés... un esprit desérieux, aussi. Ce projet a mis du temps à se préciser : je dois dire qu’il a été difficile, pendant longtemps, d’imaginer à quoi il allait ressembler. Partir de rien est le plus excitant. Au départ, nous nous attendions l’un l’autre. Nous avons décidé de travailler sur la figure de Pinocchio, souvent récurrente dans

ses œuvres : une figure qui est maintenant presque d’ordre mythique – Pinocchio – l’homme et son double manipulé – c’est Pygmalion, c’est Frankenstein. Elle m’a donné des pistes dans le cinéma – les différents Pinocchio, mais aussi A.I. (*Artificial Intelligence*), de Spielberg sur un scénario de Stanley Kubrick qui met en scène des robots, *Lola Montès* d’Ophüls qui l’a inspirée. Nous avons établi, autour de chacun des six musiciens, des familles d’instruments, suivant des considérations plastiques, aussi bien au sens visuel que sonore : la musette (un instrument français du XVIII^e siècle, qui n’a jamais été utilisé dans le répertoire contemporain), la viole, le luth, le cor naturel, tout un jeu d’instruments à percussions peu conventionnel...

Ce qui me plaît dans l’écriture d’une partition pour la scène, c’est ce qui relève de l’écriture du spectacle. Voilà une chose que la danse contemporaine nous a vraiment apprise : on n’est plus du tout dans cette logique de fabrication de l’opéra du XIX^e siècle où les rôles de chacun étaient clairement définis et séparés. J’aime rebondir

sur une altérité, et pouvoir incorporer (comme en cuisine) la technique d’un autre.

Pour *Rubato ma glissando*, Annette a apporté les éléments, et mon rôle a été de créer une sorte de livret, tout abstrait d’ailleurs, que diraient les sons, devenus inséparables de l’image et de la lumière. Je n’avais aucune idée préconçue concernant la forme musicale, si ce n’est que je ne voulais pas écrire une musique de concert, une musique fermée. Il y a des manipulateurs, des techniciens, il fallait donc laisser une marge de manœuvre aux musiciens. Même si elle est évidemment minutée, la partition est une alternance de parties écrites et d’autres qui sont conçues, mais non écrites – données sous forme de consignes. C’est une musique assez abstraite, à la fois présente et discrète. On devrait ne pas la dissocier des figures, de la lumière.

* Volé mais glissant. *Rubato* en italien signifie « volé ». En musique, c’est un tempo flexible, un peu retenu (« temps volé »).



Visuel © Annette Messenger

Annette Messenger

Quand vous avez découvert la musique de Gérard Pesson, quels points communs avez-vous pu y découvrir avec votre travail ? Et pourquoi avoir choisi de prolonger avec lui le travail amorcé avec *Casino*, votre installation de la Biennale de Venise autour de la figure de Pinocchio ?

A. M. : J'ai proposé ce sujet à Gérard Pesson, en laissant le propos complètement ouvert. Il ne s'agit pas d'illustrer la figure de Pinocchio ; cette figure, qui est à peine suggérée, n'est qu'un point de départ, un prétexte. Car ce personnage qui veut devenir humain, qui passe son temps à mentir, symbolise la tromperie, l'illusion et le mensonge, et nourrit l'imaginaire. Je suis impressionnée par la manière dont il a survécu et traversé toutes les cultures – on connaît Pinocchio autant en Corée qu'en Afrique. Il est pour moi une image de l'artiste : affabulateur, menteur, guère enclin à travailler dans un bureau...

Je crois que ce qui nous rapproche, Gérard Pesson et moi, c'est le goût d'une certaine « simplicité », pour le travail volontairement « pauvre » – ce qui ne signifie pas qu'il n'est pas savant – pour l'élément autobiographique également, mais une autobiographie trompeuse, puisque tout est toujours faux : j'aime jouer avec le vrai, le détourner... Et puis l'amour des mots, des jeux de mots ; dans la recherche du titre, par exemple, avant de se décider pour « *rubato ma glissando* », il y a eu beaucoup d'échanges par e-mail et par téléphone, chacun se renvoyant l'imaginaire de l'autre.

Je voulais que des éléments apparaissent et se perdent, évoquant des instants de fragilité, de précarité, créant des frémissements, des bruissements du temps dans la chapelle, un espace de sons et d'ombres incertaines.

Ce travail sur les matériaux « pauvres » est une constante de votre démarche...

A. M. : Plus que des matériaux pauvres, je travaille surtout sur des matériaux du quotidien, souvent des matériaux

domestiques, comme les étoffes par exemple. Il suffit de peu de chose, d'une ombre sur un tissu par exemple, pour que tout à coup le quotidien devienne étrange, menaçant... J'aime cet infime décalage, cette inquiétude, ce danger du quotidien, ce que sans doute Gérard Pesson et moi partageons.

Comment avez-vous conçu cette « installation » – ou ce « spectacle » ?

A. M. : Comme un parcours. On entre dans la Chapelle des Récollets par une petite porte, en passant par le jardin. Dispersés dans ce jardin, des panneaux portant des mots amènent les « visiteurs » vers le lieu du concert. Les musiciens sont déjà installés à l'intérieur, ils portent des sortes de loupes, des masques découpés... Comme j'aime toujours à le faire, j'ai essayé de travailler avec le lieu (qui est en l'occurrence très beau, un peu décrépi, pas très grand, contraignant mais aussi mystérieux et assez magique) non pour en transformer l'architecture, mais plutôt pour la souligner. À cet égard, la lumière – qui est souvent le parent pauvre des expositions – a fait l'objet d'un vrai travail.

J'ai proposé à Gérard Pesson un ensemble de pièces, de sculptures, de personnages, – un Pinocchio, une Fée bleue (qui est un peu sa maman), un entonnoir qui évoque Pinocchio, et d'autres choses encore. Des listes aussi, dans lesquelles il piochait des éléments, au fur et à mesure. À partir de tout cela, nous avons élaboré la dramaturgie de cette drôle de fable.

Quel rôle assignez-vous aux musiciens – sont-ils des sculptures, des marionnettes ?

A. M. : Beaucoup de leurs instruments sont suspendus. Ils s'agissait d'avoir une sorte de machinerie de théâtre à l'ancienne, avec des manipulations réalisées par des régisseurs placés à l'étage... Les six musiciens sont reliés à la régie par des fils de différentes couleurs. Ils sont habillés très simplement, mais les sangles qui les attachent sont

volontairement apparents, structurant leur corps. Tous les six sont comme des marionnettes un peu mystérieuses, de vraies personnes dont j'aurais fait des pantins – des pantins humains, puisque c'est ce que nous sommes tous. Nous croyons manipuler, mais en même temps nous sommes manipulés. Ce qui m'intéresse en fait dans la figure de Pinocchio, c'est le non-sens qui représente bien notre monde d'aujourd'hui : alors, autant en jouer...

Concernant la musique, qu'avez-vous évoqué avec Gérard Pesson ?

A. M. : J'attends surtout de la musique qu'elle me surprenne. Je lui ai dit mon souhait d'entendre des mots, des phrases chuchotées ou sussurrées, des dialogues entre les musiciens – j'aime aussi le souffle. En outre, beaucoup de pièces que j'ai réalisées pour ce projet se sont révélées des sources sonores : des grappes de balles de ping-pong suspendues à des fils, de petits ventilateurs dans l'hélice desquels sont glissés des morceaux de papier évoquant le bruissement d'ailes de papillons de nuit. Depuis un certain temps, dans mes expositions, les sons que produisent mes installations – les souffleries, les mécanismes – m'intriguent de plus en plus. Toutes ces machines que j'ai commencé à utiliser il y a huit ou dix ans créent des perturbations sonores : souffles, clapotis, frôlements, crissements. Il ne faut pas aller contre cela, mais aller plutôt dans le sens de la machine, vers son rythme. J'y suis sans doute encore plus sensible depuis que j'ai commencé à travailler avec Gérard Pesson. C'est aussi ce que je recherche dans ce type de collaboration : les heureux hasards qui vous amènent à d'autres idées, d'autres chemins, d'autres manières d'utiliser mes éléments mêlant musique, mots, images...

On a l'impression que vos œuvres ont une dimension musicale en ce qu'elles jouent elles aussi avec le temps, on les regarde comme on écouterait une partition...



28 juin 2008. *Rubato ma glissando*. Premier test avec les musiciens dans la chapelle des Récollets. © Annette Messenger

A. M. : « J'aime jouer avec le temps ; la musique est un art prodigieux en ce qu'elle rentre dans le corps – c'est à la fois sensuel et intellectuel, et vous pénètre.

Pour moi, *Casino* (ndlr : exposition à la Biennale de Venise 2005, récompensée par le Lion d'or de la Biennale) s'apparentait davantage à une chorégraphie, ou à une réduction d'opéra, plutôt qu'à une installation. Je n'ai quasiment jamais montré une seule œuvre, mais toujours des séries fragmentées, bribes plus ou moins énigmatiques qui s'apparentent davantage au récit, au cinéma : la série des *Chimères* était une promenade, comme la traversée d'une forêt... J'aime parvenir à ce cheminement dans le temps et la mémoire. »

Propos recueillis par David Sanson

David Sanson est rédacteur en chef de la revue *Mouvement*. Il est l'auteur de *Ravel* (ActesSud, 2005).

L'œuvre d'Annette Messenger nous renvoie à des expériences déjà vécues, des histoires familières, des mots indéfiniment prononcés dont nous avons perdu le souvenir ou le sens. Si elle outrepassé le réel, c'est qu'elle le charge d'une mémoire qui le met en résonance avec un savoir reculé, souvent fabuleux. En imposant la réminiscence comme fondement et vecteur de la création, en identifiant le rôle de l'artiste à un *colportage*, elle engage son œuvre dans ce chemin sinueux qui croise et recroise le cours de l'histoire, aux frontières de l'inconscient. Il y a des accents de ritournelle dans son œuvre, dont les thèmes passent et repassent, toujours familiers même au travers des formes les plus déconcertantes.

Pour évoquer Edgar Poe, Emerson l'appelait familièrement *the jingleman*, l'homme du refrain, de la ritournelle. On pourrait appliquer cette image à Annette Messenger : son œuvre a des accents lancinants, la qualité d'un poème mélodique et entêtant, qualité paradoxale d'une œuvre qui ne s'impose pas magistralement, mais se grave en nous. Cette familiarité, tour à tour agréable, touchante, énervante, inquiétante, ce qui renvoie la question esthétique dans la sphère de l'intime, de l'impondérable, c'est celle d'une petite chanson qui court de lèvres en lèvres, qu'on oublie, qui revient, dont les mots s'amplifient, puis s'éteignent sans rien perdre de leur pouvoir, une voix devenue nôtre.

Catherine Grenier, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000

Concasser, soustraire

L'esthétique de Gérard Pesson

Martin Kaltenecker

La singularité de la musique de Gérard Pesson dans le paysage contemporain tient sans doute à un rapport très intense à la culture. Culture littéraire d'abord, frappante dans les textes qui enveloppent chacune de ses compositions et qui en fait davantage qu'une explication ou un mode d'emploi, mais plutôt le journal d'un labeur difficile où l'on a recherché constamment le secours des poètes ou plasticiens. Comme la visite guidée dans un atelier où se côtoient les références, les fétiches et les objets trouvés : un accord de Messiaen, un rythme éthiopien, une sonate de Scarlatti qui annoncerait déjà Beethoven, tout cela sous le regard d'un portrait de Bruckner... Un rapport à la culture musicale qui se donne toujours sur le mode interrogatif ; pas d'hommage sans réflexion, pas de musiques citationnelles, de parasitage ou de recyclage de techniques efficaces. D'ailleurs, la pente de Pesson est de se méfier de tout ce qui fonctionne trop bien, et sa carrière a été marquée dès le début par un certain écart, un « pas de côté » : il exprimait sa réticence vis-à-vis d'une maîtrise instrumentale classique, assistée par ordinateur ou non, ce qu'il appelait la « santé et la bien-sonnance ». Ni postmoderne, ni post-sériel, ni spectral – mais profitant en même temps du rapport plus « décomplexé » à la tradition qui était celui de sa génération, Gérard Pesson a tenu à l'idée d'une écriture forte (déplacée sur le terrain du geste instrumental) et et au désir d'« entrer » dans le son.

Son point de départ a été une appropriation de ce que Helmut Lachenmann appelait la « musique concrète instrumentale », faite de sons bruités et de modes de jeu nouveaux sur les instruments acoustiques traditionnels, comme on les trouve aussi chez

Sciarrino. Chez Pesson, ces techniques bruitistes vont en même temps tenir en échec ce qui serait une musique trop douce, peut-être trop marquée par une généalogie française, qui venait hanter dans ses premières œuvres un style plutôt déduit de Webern. Si le compositeur écrit en 1996 qu'« il faut envisager d'admettre que Ravel soit mon refoulé¹ », on a l'impression que les modes de jeu sont chez lui une façon d'interrompre la « bien-sonnance » et d'effacer le son plein.

Cet effacement représente sans doute un « fantôme » fondamental, exprimé dans la préface des *Nocturnes en quatuor* (1987), une de ses premières partitions importantes. Il y est question tout d'abord de la disposition formelle : quatre pièces rapides, quatre lentes, qui forment deux mouvements, et qu'on peut entendre « soit comme une forme unitaire trouée de silence, soit comme un ensemble de nombreux fragments extrêmement courts, chacun pouvant figurer une miniaturisation de la structure globale ». Et c'est ensuite l'image qui a commandé toute l'écriture : « Le processus de composition consiste en cribles successifs, qui doivent laisser induire qu'une musique aurait préexisté, très dense, et sur laquelle se seraient déposés des caches qui l'éloignent et l'estompent. La métaphore d'une inondation, d'une submersion serait la plus juste pour [en] rendre compte ». Ce qui est mis en œuvre, ce pour quoi il faut inventer des techniques nouvelles, découle ainsi d'une vision d'ordre poétique, celle d'une musique « derrière la musique », d'un envers, d'un ailleurs faisant objet de filtrages ou de soustractions.

Cette intuition va être développée dans des directions très différentes – travail avec la fragmentation des matériaux et des formes ; travail avec le rebut et les objets trouvés ; avec la transcription comme tamis ; avec le son quotidien confronté au son instrumental ; avec la mise en scène du geste de l'instrumentiste qui indique un ailleurs inaudible. Cela implique par exemple une manière particulière de raconter : Pesson est furieusement du côté du fragment, ses formes sont faites d'à coups, de changements de direction et de tempo incessants, d'une succession de moments. À propos de l'opéra composé en 2005, le compositeur note à nouveau, comme en écho à la forme « double » des *Nocturnes* de naguère : « Narratif dans le non narratif. C'est ce que veut Susan Howe – et qu'il faut pour *Pastorale*². » La mobilité formelle est en revanche contrebalancée très souvent par l'idée du retour, de répétitions littérales ou non, refrains, variations ou blocages ; la hantise de la répétition ravélienne (*Boléro*) rejoint alors la « mécanique grinçante » et le « sillon fermé » d'*Aggravations* et *final*.

Construire et déconstruire en même temps signifie que toute structure est un reste ou sera rendue comme tel. Le rapport au matériau est ainsi marqué par une distance qui ouvre un jeu avec les connotations plutôt qu'elle n'élabore des constructions ingénieuses en soi. Les hauteurs sont donc d'une part gommées par les timbres instrumentaux, mais aussi, les « grilles » harmoniques n'arrivent à la surface que lacunaires ; elles représentent un simple réservoir où l'on puisera ou non, une carrière de matériaux fragiles. Dans *Récréations françaises* par exemple, la pièce qui donnait le clef de la structure des hauteurs, son « noyau harmonique », a été en définitive supprimée. Et dans ces différentes échelles, déduites de l'accord de la guitare, l'écriture

va surtout mettre en lumière tel intervalle selon le contexte, si bien que toute une pièce pourra thématiser la simple répétition d'une seconde majeure ou d'une tierce mineure. Cette tierce « pendulaire » est d'ailleurs une sorte de talisman chez Pesson – prélevé sans doute au début l'« Adagietto » de la 5^e *Symphonie* de Mahler, elle apparaît un peu partout, des *Nocturnes en quatuor* et *Les Chants Faëz* jusqu'à *Aggravations* et *final*, où les musiciens semblent à un moment la faire circuler entre eux comme un frisbee.

De même, dans *Cassation*, l'interaction entre un accord en tant qu'ensemble de hauteurs et en tant qu'objet de connotations littéraires et musicales est particulièrement frappant : association à la guitare comme accessoire obligé du séducteur sous la fenêtre de la belle ; association à une courte pièce nocturne de Wagner commençant sur un accord caractéristique, qui va par exemple donner la manière d'accorder les instruments à cordes. On déduit donc de la petite sérénade wagnérienne à la fois un aspect technique et une idée poétique, qui verse d'ailleurs plutôt dans l'« anti-sérénade » : les cordes jouent le plus souvent avec un plectre, le piano ponctue, la clarinette semble s'étrangler, ne jamais accéder au chant amoureux, le tout marqué par une verve rythmique presque méchante, avec une récurrence de rythmes de marche et de valse. Ces rythmes « typés » sont également des objets trouvés, comme ailleurs la valse dans *Le Gel, par jeu* ou *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter*, le branle du Poitou, la gigue, de façon générale le trois temps : j'étais fait, dira Pesson, pour diriger des « ateliers de scherzos ». Mais tout comme les accords ou des mélodies récupérées (un adagio de Bruckner qui entre par la fenêtre de *Mes béatitudes*), ces objets sont ramassés pour être aussitôt défaits ou broyés. C'est toujours l'idée de la musique comme reste : « La musique est le squelette, et ces rares accords qui flottent, la fibule, la ceinture, l'épée, indices résiduels de la vie tombée en poussière³ ».

L'image poétique du voile qui cache autre chose tout en le montrant un peu fait comprendre que la transcription comme « désécriture » communique avec la composition même : dans les deux cas, il s'agit de filtrer, de gratter, de tamiser. À propos de *Nebenstück 1*, un travail sur la *Barcarolle* de l'op.10 n°4 de Brahms, c'est à nouveau une image maritime qui vient au compositeur, qui a instrumentée la pièce comme si elle s'était « oxydée » dans la mémoire, « comme un objet tombé dans la mer. Tâcher de la transcrire, c'était la repêcher, la retrouver assimilée à mes tentatives, chargée de ce que mon propre travail musical lui avait ajouté, jusqu'à la soustraire peut-être⁴ ». Ici, les archets qui appuient à peine sur les cordes en suivant les nervures de la musique de Brahms proposent, dans le même geste, le surlignage et l'effacement.

L'instrument tel que le conçoit Pesson est toujours contaminé par un autre. Et c'est là une des tendances de l'organologie depuis le 18^e siècle, comme le remarquait André Schaeffner : le violon veut faire l'orgue, greffé d'une tabatière il imitait le chant chevrotant de religieuses, le clavecin puis le piano « s'approprient » d'autres timbres : « Chaque instrument risque de n'être plus lui-même, tant peuvent le hanter les ombres des autres instruments »⁵. Face à la tendance contraire qui veut le perfectionnement technologique extrême pour accéder au « propre » d'un instrument (l'insurpassable modèle D de Steinway, une chimérique « Ur-clarinette »), Pesson est fidèle aux synthèses instrumentales de Berlioz (le faux harmonium dans le « Sanctus » du *Requiem*) ou Debussy (les violons traités de guitares dans *Ibéria*). Il use du *taping* sur les cordes, des bruits de clefs qui rendent des flûtes percussives, du frottements des cordes avec la paume de la main ou le pulpe du doigt, narguant le son ins-

trumental par de petits galets qui rebondissent sur les cordes du piano, d'accessoires comme les tuyaux d'air en plastique ou encore la perceuse dont le *sforzato* met un terme à la *Gigue*, et il oppose au puissant poumon de Bruckner ses serinettes en *la*, son piano jouet, son rossignol à vis.

À travers ces sonorités cocasses, le son musical travaillé est déconstruit par le son quotidien. Parfois, les « silences colorés » (dans *Aggravations* et *final* par exemple) font penser aux petits « paysages sonores » captés dans le journal du compositeur, ces « interpolations du réel dans la musique [...], les téléphones portables dans *Boris*, les oiseaux nocturnes pendant *l'Hermès* de Sciarrino. Le bruit reconnaît la musique, comme la Pucelle le gentil dauphin, et vient d'agenouiller devant elle⁶. » Mais le son concret, parfois dérisoire, indique aussi cette tension propre à la modernité entre une définition philosophique de l'art et l'art comme ce qui frappe les sens, entre l'œuvre comme structure abstraite et comme intensité, entre l'arche formelle et l'affiche lacéré, et, en musique, la tension entre le matériau et la matière.

Enfin, l'idée d'une « musique derrière la musique » se déclinera de plus en plus à travers un travail sur le geste instrumental, montré parfois pour lui-même, comme allant vers le son ou s'arrêtant tout juste avant sa production. Dans la 6^e des *Récréations françaises* Pesson introduisait l'idée d'une *Knochenmusik* (« musique d'os »), faite uniquement d'une épure fragile et trouée du texte musical, exécuté par des bruits de clefs ou les doigts tambourinant sur les cordes ou le corps de l'instrument ; dans l'opéra de chambre *Forever Valley*, on trouve des gestes-son où l'œil doit symboliquement suppléer à l'information acoustique ; ailleurs, on sollicite l'instrumentiste pour des sifflotements, des bruit de pieds, ou des mains qui passent rapidement

sur les habits. Le compositeur propose ainsi le geste et sa condition, l'avert et l'envers, en un jeu qui problématise la relation entre l'œil et l'oreille pendant l'écoute, qui tantôt collaborent, tantôt se combattent. L'auditeur, toujours en quête de l'arche formelle et des « bonnes » coupes, tantôt données par la texture, tantôt indiquées par le jeu des musiciens, doit les observer avec attention ; cette théâtralisation produit alors un niveau supplémentaire de césures d'un discours où tout conspire à l'interruption.

Les gestes personniens seraient donc : interrompre, soustraire et diviser. Diviser Ravel par Lachenmann, l'instrument par l'ustensile, la forme pleine par le fragment, les sons du conservatoire par ceux qui passent par la fenêtre ouverte. Mais c'est aussi une division qui soit suspendre – ne donner ni l'ici, ni l'ailleurs, ou un peu les deux, pour nous perturber avec grâce. Musique au fond d'une porosité troublante, qui tient en échec l'idée d'une musique absolue, abstraite ou autonome en ouvrant l'espace de l'œuvre aux ambiguïtés et aux intensités de la vie.

¹ *Cran d'arrêt du beau temps*, Paris : Van Dieren, 2008. p.247.

² « Jonas, Ninivé, Dieu. Journal 2004 », *Boudoir & autres 1* (2005), p.130.

Susan Howe, poète, née à Boston en 1937

³ *Cran d'arrêt du beau temps*, p.183

⁴ Texte accompagnant l'enregistrement chez Æon.

⁵ *Variations sur la musique*, Paris : Fayard, 1998, p.106.

⁶ « Désolé mais sans traîner. Journal 2005 », *Boudoir & autres 2* (2006) p.117.

Martin Kaltenecker, musicologue, est membre du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS, Paris). Il est l'auteur de *La Rumeur des batailles* (Fayard, 2000) et de *Avec Helmut Lachenmann* (Van Dieren Editeur, 2001). Il a collaboré avec Gérard Pesson pour les livrets de *Beau Soir* (1987) et *Pastorale* (2005).

Toccatas et cantilènes

La musique vocale de Gérard Pesson

Laurent Feneyrou

Si, dans l'œuvre de Gérard Pesson, l'instrument est animé par des techniques de jeu et des gestes instrumentaux peu usuels, l'écoute s'y révèle haptique, soucieuse de toucher, de sondage, d'auscultation. De ce tact, inactuel, d'une « apesanteur historique » (selon l'expression d'André Boucourechliev que Gérard Pesson fait sienne dans une analyse des *Three Songs from William Shakespeare* d'Igor Stravinsky), le corpus se décline entre effleurement, frôlement, grattement, frottement, pincement, tâtonnement, évitement, lissage et étreinte... À travers ce toucher, sens *primordial* qui incite à d'étranges caresses et griffures des cordes ou des percussions, comme à d'inédits mouvements des lèvres et autres impuretés du souffle dans la flûte, les objets déploient un champ, au sens quasi cinématographique : ils nous sont proches ou nous échappent dans le lointain, cette *lontananza*, entre écho des montagnes et éloignement amoureux, que chante *Panorama, particolari e licenza* (2006), pour alto, voix d'alto et ensemble, d'après *Harold en Italie* de Berlioz. Une coalescence du sujet et de l'objet en résulte. La main touche ce qu'elle anime et s'y découvre, le corps du musicien et l'instrument se constituent l'un et l'autre, tactilement, et leur contact est contact de soi à l'autre, qui joue ou écoute. Mais si toute œuvre instrumentale tient d'une *toccata*, qu'en est-il de la voix, que personne ne voit, ni n'atteint ?

Deux œuvres scéniques ouvrent le catalogue des œuvres vocales de Gérard Pesson : *Beau soir* (1988), opéra de chambre, et *Ciel d'orage* (1990), opéra parlé. Sur une terrasse, un soir d'été, où l'obscurité n'est pas entière et laisse deviner quelques ombres, des individus, réunis par la menace d'un orage ou d'un rôdeur, dialoguent, « comme pour s'éviter ». À ce théâtre nocturne s'ajoute un interlude, *Le Couchant* (1990), pour trois voix et cinq instruments. Par la suite, Gérard Pesson compose une quinzaine d'œuvres vocales, de la transcription chorale à la mélodie avec piano ou petit ensemble, dans la tradition française, mais non sans malice, non sans cette ironie que les Romantiques allemands tenaient pour le moment de la dissolution, de la négativité pure. Citons *Écrit à Qinzhou* (1994), pour voix et piano, où la musique, précise, sans *vibrato*, se veut l'empreinte de la concision poétique de Du Fu ; *Purple Programme* (1994), pour soprano, clarinette basse et percussions, sur cinq poèmes d'Emily Dickinson qui, en passe d'appivoiser l'Éternité, « écrit comme si elle devait gagner du temps, pèse chaque mot, les séparant de ces fameux tirets, comme si l'essence poétique la contraignait au télégramme » ; *Butterfly le nom* (1995), scène lyrique pour soprano, chœur d'hommes et petit orchestre, sur un texte de Marc Jaffeux, une Butterfly « confucéenne », de l'absentement ; *Forever Valley* (2000), opéra de chambre pour une comédienne, sept chanteurs et six instruments, sur un livret de Marie Redonnet, auteur des poèmes des *Cinq chansons* (1999), pour mezzo-soprano, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano. D'emblée, il apparaît que l'œuvre de Gérard Pesson oscille entre parlé et chanté, entre un lyrisme sec, ossifié, et le genre du mélodrame, que pratiquèrent jadis Berlioz, Liszt ou Schumann, et qui renonce ici à l'emphase du chant, un *recto tono*, soliste ou choral, dans le souvenir de la psalmodie, et visant à une voix intelligible, mais neutre, sinon banale : « La voix parlée, sans effets détournés, surtout sans hystérie, sans presque de profération pourrait faire renaître un contre-pathos. » Entre ces pôles, loin de l'aporie du *Sprechgesang*, d'autres types de vocalité se font jour, du murmure au fredonné, du légèrement intonné à la cantillation, de la comptine au

choral à mi-voix, voire au chant pour soi, « comme pour ne déranger personne ». Mais une seconde tension jaillit, plus importante encore, et qui ne recoupe que partiellement la précédente. Toujours, Gérard Pesson sait la duplicité de la voix, et la percussion de l'air et l'articulation signifiante du mot. À l'une, ce que les Grecs regroupaient sous le mot de *phonè*, la voix comme son articulé, timbre des instruments et tout autre bruit de la nature, des animaux, de la mer, de la pluie ou du feuillage des arbres – une nature dont Gérard Pesson scrute les diverses imitations musicales chez Debussy, Mahler ou Sciarrino – ; à l'autre, le *logos*, ce qu'on dit, le langage, le dialogue, la discussion philosophique, la raison, l'intelligence du sens. La voix, non plus onomatopée et pas encore signe, est intention de signifier. À cette intention correspond un intense désir, fût-il stagnant. Dans les *Cinq poèmes de Sandro Penna* (1991 – 1992), pour baryton, clarinette basse, cor, violon et violoncelle – il en existe une première version pour baryton et piano –, sous les vers de Penna, d'une « scandaleuse douceur », « entre le désespoir et la contemplation du calme ruissellement de la vie », affleurent de petits riens. Comme des restes, *arte povera* en écho aux brèves consonances, délicates ou triviales, et presque classiques du poète.

Pourtant, en musicien d'après la modernité, Gérard Pesson sait la ruine du signe, l'exigence de sa déconstruction. En témoignent les lacérations du discours, ses mosaïques volontiers déduites de Bruckner et de Messiaen, musiciens de l'apposition et du jointolement. Ce qui se donne, en deçà des mots, le plus souvent aisément perceptibles, en deçà du respect des auteurs mis en musique et de leur prosodie, c'est une signification difficile, un sens qui se détruit sitôt connu, qui ne transparaît que dans les décombres, creusements ou érosions du langage, et qui donc bégaye. Alors, l'écriture blanche, de filtrage et d'effacement, où domine une instance de découpe, se double d'un goût pour l'entêtement mat d'objets trouvés ou inventés, pour l'obstination qui les encercle et les dynamise, qui connote la lenteur et suspend le temps, sinon l'oblitére, jusque dans la frénésie de certains tempos. Comme dans *Contra me (Miserere)* (2002), pour ensemble vocal et instrumental (on y distingue le *'oud*, luth du monde arabe), une réduction des œuvres littéraires, un évidement, la rature de phrases et de vers, que le chant rend à l'état de vestiges et ressasse, en est le trait saillant. « C'est la tyrannie habituellement soustractive que la musique fait peser sur le texte d'où il résulte que les poètes, non sans raison, se méfient des musiciens », écrit Gérard Pesson de *Sur le champ* (1994), elliptique et léger opéra à numéros pour quatre chanteurs et huit instruments, sur des fragments de Pierre Alferi. La voix y est le lieu du retrait.

À l'instrument, la *toccata* ; à la voix, la cantilène, linéaire, et « pour aller au plus simple ». Étymologiquement la *cantilena* latine désigne le chant, la chanson et ses refrains, dont Gérard Pesson est si friand, partant l'air rebattu, et même la satire. Là, tout autant, mais autrement que dans les transcriptions, traces et écarts d'autres voix, anciennes, abstraitement transformées ou transposées, chœurs de vivants et de morts, dans *Kein deutscher Himmel* (1997), d'après l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie* de Mahler, dans *Preuve par la neige* (2004), d'après quatre pièces pour piano de Scriabine qui, si près du langage, appellent chant et texte, ou dans les *Trois mélodies de Maurice Ravel* (2008), polyphonies d'après deux des trois poèmes de *Schéherazade* et la miniature *Ronsard à son âme*, importent moins un exercice d'écriture, toutefois rigoureux, que des affects et une mémoire oublieuse et créatrice.

Il en est de même des chœurs *a cappella*, effectif séculaire, de *Chants populaires* (2008), sur des poèmes de Philippe Beck, qui collabora aussi au livret de *Pastorale* (2006), dernier opéra en date, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé – « épopée galante », « atlas des mœurs du temps », où les personnages, masqués, mesurent les servitudes de la jouissance et du jeu. Dans les *Chants populaires*, Beck opère ce qu'il nomme des « déductions » de contes des frères Grimm, des continuations, des croisances littéraires, et ici musicales, d'une source ainsi rendue dépendante de ce qu'elle engendre, et inversement, car l'un dit ce que l'autre tait. À ces nouements de la mémoire, dont Freud a mis en évidence les écrans et les incessantes modifications, chacun d'entre nous puise : « C'est la poésie ajoutée par l'usage qui donne à ces fragments leur surcroît de valeur humaine, leur timbre sentimental », écrit Gérard Pesson de la chanson populaire chez Debussy. Une aura en somme, le limon, patiemment sédimenté et toujours vivant, de lieux, de paysages et d'époques, la capacité de la musique à faire surgir des réminiscences de sensations et de sentiments. Entre le simulacre, chimérique réenchâtement des rumeurs du monde, et le dévoilement de la vérité, ou la vérité comme dévoilement, éphémère, d'un air, d'une rengaine, d'une mélodie d'ordinaire enfouie, recouverte, l'œuvre de Gérard Pesson est une terre de biographie, une écriture de la vie, et traduit l'interstice entre le réel, fui, et d'imaginaires contrées que réinvente ou rêve l'écoute.

Musicologue, chargé de recherches au CNRS, Laurent Feneyrou est éditeur des écrits de Jean Barraqué, Luigi Nono et Giacomo Manzoni. Auteur d'articles sur la musique contemporaine, il a dirigé des ouvrages sur l'opéra, sur les relations musique/politique et sur les théories de la composition au XX^e siècle.



Textes de Gérard Pesson sur ses œuvres

Les notices qui suivent sont rassemblées pour la première fois. Écrites par le compositeur à l'occasion de la création de ses œuvres, elles constituent une source d'information littéraire sur leur genèse et sur le projet qui les anime.

Les œuvres sont éditées
par les Editions Henry Lemoine,
www.henry-lemoine.com

Aggravations et final

pour orchestre symphonique
Composition : 2002. Commande WDR
Création 25 octobre 2002, Cologne,
par l'Orchestre de la radio de Cologne, WDR,
Lucas Vis (direction)
Dédicace : à Elena Andreyev
Durée : 13'30

Ce que j'ai cherché dans toute expression musicale par la sublimation du geste instrumental (et son envers) se trouve, à l'orchestre, porté à son extrême poétique de contradiction : l'orchestre est à la fois la mer traversée et la salle des machines.

Quand le compositeur aborde l'écriture de l'orchestre, il doit accepter de fonder une famille. L'orchestration combine le métier, la stratégie, la dépense, la parcimonie, l'astuce et la puissance. Orchestrer a souvent donc été, ici, désorchestrer, dans la crainte de cette mécanique qui peut à tout moment, par l'effort de tous, cingler à plein gaz vers le grand large philharmonique, et faire entendre le rugissement sacré.

Considérer les formules les plus nues de l'expression musicale, les idiomes les plus touchants, les plus éculés, les prélever à vif, comme pour une vivisection, les retourner, les prendre à contre-emploi, les déconstruire puis les faire palpiter à nouveau un court instant, comme en les réhydratant. Comment exprimer, ne serait-ce que dans un titre préparatoire, la mise en danger de la tentative même : nécessaire travail de déclivité, aggravation

certaine de l'obstination à s'y tenir malgré tout, appliquée à une matière que l'on veut mettre à plat, élucider. Lorsqu'on avance un diagnostic, une aggravation est littéralement une « complication ». *Vertigo* était déjà pris (Hitchcock), *Machinations*, aussi (Aperghis).

L'idée mise en danger s'est révélée être une construction par lacérations successives, avancée obsessionnelle, lés mis bout à bout puis déchirés, d'où un résultat affichiste où tout est efflorescence, nuance tronquée, extrême fragmentation. Dans *Aggravations*, j'ai voulu avancer sans retour en arrière, ce qui est intellectuellement impossible (et en musique plus que dans tout autre art) utilisant, en les concassant, marches, rythmes de chevauchée, valse, ritournelles, échos familiers, non pas citations, puisque qu'il s'agit d'archétypes, mais plutôt prélèvements comme pour un autovaccin.

La vitesse, l'aspiration par le vide, l'impression de vertige, une sorte d'épuisement progressif de la matière par accélération ramène à l'idée de frayeur, de mécanique inexorable, de pente (dans le sens aussi d'inclination, de propension). Je pensais bien parfois qu'écrivant *Aggravations*, j'avais capté la musique trop tard, quand elle était déjà dans sa phase d'essorage. Le principe qui précipite, relie et contredit cette règle est la boucle, la répétition pure, l'itération par blocage, le sillon fermé. Cet effet *rondo*, par refrains en boucle, incruste une certaine lenteur structurelle dans un tempo frénétique. Le sujet fait du sur-place (Roland Barthes).

L'aggravation, chemin faisant, est devenue, dans cette œuvre, une entité formelle et poétique, comme les béatitudes chez César Franck. Chaque aggravation est donc suivie d'une boucle (on pourrait dire un double), précipité de la matière précédente. Deux *conducti* – silences colorés – ponctuent la forme avant le final plus ramassé et unitaire, où l'on repère faci-

lement le motif de la chevauchée puis une sorte de mécanique grinçante et sèche qui marque les dernières forces du ressort.

Dans ce lacéré d'affiches, on peut voir réapparaître, effilochées, des figures très anciennes auxquelles une tendresse profonde, remontant parfois à l'enfance, nous lie. On reconnaîtra Bruckner, qui a procédé souvent lui-même par panneaux successifs, Messiaen, et ses émaux cloisonnés, mais aussi, Scarlatti (le fils) dont *Aggravations* a pris, par réflexe, ce couper-coller de la pensée, la façon fébrile, le jeu cruel et délicat – folie au travail – fouettant, déchirant, agrégeant la matière dans une fuite en avant, manière presque dédaigneuse de mettre à mal l'idée même et son intégrité, comme s'il s'agissait, en fait, de semer les poursuivants.



Wunderblock (Nebenstück II)

Tentative d'effacement du *Majestoso* de la *Sixième Symphonie* d'Anton Bruckner

pour accordéon et orchestre

Composition : 2005. Commande WDR.

Création le 12 novembre 2005 par l'Or-

chestre de la radio de Cologne, WDR

Johannes Kalitzke (direction), Teodoro

Anzellotti (accordéon)

Dédicace : à Mathieu Bonilla

Durée : 21'

Robert Rauschenberg, en 1953, a effacé un dessin de Willem de Kooning puis l'a exposé comme tel. Mais De Kooning, était consentant.

Dans l'entreprise de mes *Nebenstücke* – ce que j'ai appelé « mon archéologie propédeutique » – il s'agissait de procéder à une sorte « d'autopsie du référent ». A propos de la *Quatrième Ballade* opus 10 de Brahms qui faisait la matière du *Nebenstück I*, j'avais utilisé la métaphore

d'un objet tombé à la mer, qui, oxydé, recouvert de corail, se trouve à la fois souligné par l'usure additive et soustrait au regard. Dans cette apparition paradoxale de ce qui est escamoté réside un trait de certaines de nos tentatives qui démontrent qu'il y a parfois une terrible concomitance entre nos idées (ou ce qu'on croit naïvement être tel) et toute idée préexistante.

Cette désécriture, pratiquée dans ma propre musique, utilisée également en indexant des idées trouvées (l'effet *marginalia* dans *Rescousse*), je l'applique, dans *Wunderblock*, à une des musiques qui a le plus compté pour moi ces dernières années : celle de Bruckner (que je citais déjà en « hors-texte » dans *Mes béatitudes*).

Certain aspect de la désécriture viendrait de ce que Lachenmann stigmatisait dans ma musique comme « magie par le vide ». Magie qui génère sa propre perte : on est alors entre miel et venin. C'est ce danger-là qui est dit dans l'orchestration de *Wunderblock*; la lutte entre l'attirail du merveilleux enfantin (les serinettes, le piano jouet, les *glockenspiele*, célesta, et même des verres accordés, comme pour une table de fête); mais d'autre part, la noblesse, la transcendance, la résistance du matériau brucknérien.

Cette lutte se retrouve d'ailleurs symboliquement entre l'harmonium, déclinaison pauvre du sacré, et l'accordéon profane qui endosse des mélodies ou des accords écrits pour Dieu et improvisés parfois à l'orgue de Saint-Florian, sonnait ici comme un limonaire de foire.

La fragmentation timbrique de *Wunderblock* participe de ce scintillement, de cette vibration sémantique qui portent jusqu'à la désintégration la manière dont Bruckner composait ses grandes formes par petites unités jointoyées.

Le « *Wunderblock* » a été décrit par Sigmund Freud en 1924 comme un système d'écriture permettant, par une feuille de celluloid dite « pare-stimulus » et une feuille de papier ciré

translucide appliquées toutes deux sur une tablette de résine, d'écrire avec un stylet et d'effacer dans le même geste. Freud, qui se méfiait de la mémoire, essayait de trouver, par ce petit appareil imparfait, une analogie avec le système à double-fond de la perception qui ne garde pas de façon durable le stimulus, tout en l'enregistrant. Autre manière de décrire, par cette inscription cryptée, l'inconscient. Dans *Wunderblock*, le déroulement de la partition originale du *Majestoso* la *Sixième Symphonie* de Bruckner (seconde édition Leopold Nowak ; Vienne, Eulenburg, 1990) est strictement respecté, numéro de mesure par numéro de mesure. Certains passages répétitifs de l'original sont ici parfois étirés (l'itération étant aussi une forme d'effacement, de suspension temporelle). Toutefois deux objets étrangers s'invitent : le deuxième thème du second mouvement de la même symphonie (à la place des mesures 340 à 351) puis un motif sériel et un accord, déduits du nom du dédicataire, le compositeur Mathieu Bonilla, grand admirateur, lui aussi, d'Helmut Lachenmann.



Quatuor à cordes n°1 (Respirez ne respirez plus)

Composition : 1993
 Commande : Radio France / Présences 1994
 Création le 26 janvier 1994
 par le Quatuor Parisii
 Effectif : 2 violons, alto et violoncelle
 Dédicace : à Jean-Philippe Delavault
 Durée : 9'

Soit cinq études enchaînées formant trois mouvements qui s'appliquent à traiter de la vitesse, de l'effacement, de l'essoufflement, de la soustraction opérée par le geste instrumental. C'est la recherche d'un *précipité*, ainsi qu'on l'appelle en chimie.



Le premier mouvement, *Allegro* (études 1 et 2) est de structure ternaire de type A B A+B. Y alternent jeu virtuel – *tapping*, valse balancée en *pizzicato*, *battuto con legno*, puis trio d'harmoniques en trilles *murmurando*.

Le second, *Adagietto tenebroso* (études 3 et 4), est une sorte d'élégie au bord du silence. Les quatre instrumentistes confondent leur propre respiration avec celles des archets qui vont chercher le son là où il est peu. C'est une traversée tous moteurs éteints. Des cantilènes parviennent parfois de loin, mais pas de terre en vue.

Le troisième, *Finale precipitoso* (étude 5) est le plus bref. Sauf à la fin, qui fait sonner des "accords venins" *fortissimo* arrachés, répartis sur un ample registre, les quatre instruments sont traités dans ce mouvement comme s'ils avaient le même ambitus, les figures rayonnant à partir d'un canon à l'unisson.

La musique se termine abruptement avant que l'œuvre soit achevée, selon une dernière "incoïncidence" entre articulation formelle, énergie et discours.

Bitume (Sérénade chevauchée)

Composition : 2008
 Commande : Festival d'Automne à Paris
 Création : 13 octobre 2008 par le Quatuor Diotima, Théâtre des Bouffes du Nord
 Effectif : 2 violons, alto et violoncelle
 Dédicace : à Philippe Beck
 Durée : 17'

Le sténopé est l'appareil photographique le plus élémentaire. Une boîte bien fermée, faisant office de *camera oscura*, un trou d'épingle pour laisser passer la lumière. L'image inversée du réel, du fait de l'absence de focalisation, se déposera sur le papier photosensible, reproduisant ainsi le système même de la vue. La petites-

se d'entrée de la lumière permet une profondeur de champ presque infinie. Elle nécessite, ou plutôt autorise, des temps de pose très longs. Non des centièmes de seconde, mais des minutes, des heures, des semaines, voire des années.

Ce temps de pose extrême, l'épingle de la lumière, sont une écriture du temps. Ils parlent de l'invention. Ils sont le sujet de cette musique à laquelle je songe depuis presque dix ans – temps minimum si l'on veut encourager les *bougés* et être bien sûr que les figures se déposeront toutes sur le bitume de Judée.

Ainsi toute « impression » pourra muter vers sa complication. Selon la loi optique, dehors devient dedans, mais à l'envers. La musique glisse vers une sérénade accélérée, indéfiniment reprise, secouée par un traitement « brutaliste », lancée à marches forcées à travers le panorama, *révélée* enfin sur des nudités de cantilène qui dessinent le point de fuite de ce galop.

La lenteur de la « cherchée », comme dit Philippe Beck, fait que le chercheur est lui-même cherché. Il devient à son tour photosensible et se voit contraint, sans orgueil, mais non sans présomption, de s'appliquer le principe connu : *Chevauchée bien ordonnée commence par soi-même.*



Fureur contre informé (pour un tombeau d'Anatole)

Composition : 1998

Commande : WDR Cologne

Création le 6 février 1999 à Cologne par le Trio Recherche. Effectif : trio à cordes

Durée : 9'

On a trouvé dans les papiers de Stéphane Mallarmé, après sa mort, une enveloppe de carton rouge contenant 210 feuillets de petit format (12,5 x 7,5) couverts d'une écriture au crayon, très légère, rapide et presque effacée aujourd'hui. Au verso du feuillet 6, sensiblement plus petit que les autres, on lit, difficilement, trois mots qu'on aura mis plus de trente ans à déchiffrer : *fureur contre informé*.

Cette œuvre inachevée, à la fois produite et empêchée par la douleur, a été écrite après la mort d'Anatole Mallarmé (16 juillet 1871 – 8 octobre 1879), le fils du poète. C'est un tombeau, une consolation poétique, brûlante, laconique, exempte de toute préciosité. L'œuvre aura été comme asphyxiée par la charge autobiographique, par un JE pathétique et véhément qui lâche la matière poétique et finalement condamne l'essai de résurrection.

Le trio à cordes reprend, en treize fragments enchaînés, les trois ordres, les trois temps non chronologiques imaginés par Mallarmé pour ce théâtre abstrait à trois personnages (père, mère, fils).

I. Moment de la révolte et du cri, déclenchement de la maladie, mort qui frappe / *tempo rapide, refrain, stridences fugitives*

II. Temps de la maladie, moment de la mort du fils, de l'ensevelissement (assomption paternelle) / *silence coloré*

III. Résolution, projet poétique, essai de triomphe spirituel / *cantilène, chant funèbre*

L'impossible à écrire est au centre du projet mallarméen, où le fragment, l'esquisse deviennent moments d'un

acte poétique fondé en l'inachèvement. Le suspendu, l'inaffirmé sont souvent évoqués par Mallarmé dans ces feuillets comme la registration d'une musique intérieure qu'on ne peut faire entendre à quiconque – "Manquer le but sublime" (feuillet 105). Le projet est laissé en sa nudité. La brisure, le non-résolu révèlent alors à Mallarmé que l'actualité de la pensée, le noyau irréductible de la tentative poétique, ce qui est absolument moderne, est néant de chagrin, veille, *rien d'affirmé donné à entendre*.

Feuillet 61 :

or parti, et
vent de rien
qui souffle
(là, le néant
? moderne)

Feuillet 57 :

et III peut-être
rien – <d'affirmé>
sur mort
et
donné à entendre
simplement – en
l'espace de "il est
mort de I II

Vignette 1 et Vignette 2

Composition : 2008

Création : 13 octobre 2008, Théâtre des Bouffes du Nord, par le Quatuor Diotima et l'Instant Donné.

Commande : Festival d'Automne à Paris

Vignette 1

pour quatuor à cordes et timbales
durée : 3'

L'intuition saisie sur le vif peut faire une idée en musique. Admettons que ce soit une idée simple et carrée qui déterminera le format. Admettons que la vignette soit une forme non seulement brève mais aussi provisoire. Une « trouvaille » lyophilisée que d'autres temps, d'autres formes pourront réhydrater.

Dans la *vignette 1* est mis en jeu ce que peuvent avoir de commun un quatuor à cordes et des timbales : le glissé – droit ou pulsé. Faire fusionner en méta instrument deux entités irréciliables. Tenter même un unisson, sans fanfare, sans vibrato. Essayer un roulement fondu qui soit tant pour la place publique que pour la chambre.

Vignette 2

pour soprano et neuf instruments
durée : 3'

Cette vignette aurait à voir avec le jeu du furet. Les joueurs (dix en général – c'est bien le cas ici), disposés en cercle, font glisser un anneau le long d'une ficelle sans le laisser voir au « piquet » central. De même, les musiciens se font passer, vite, et en se les adressant, quelques notes dans le médium (c'est bien le cas de le dire car la séance de spiritisme n'est pas loin). Le geste instrumental prime, de même l'expressivité de ce geste par rapport à son « rendement » acoustique. Chaîne de respirations, de soupirs, de regards, de sursauts du corps. Quelques mots sur la dureté du travail. Comme souvent, la musique essaie de dire, fût-ce en bredouillant, « Esprit es-tu là ? ».

La lumière n'a pas de bras pour nous porter

Version A pour piano amplifié

Composition : 1994. Création le 5 février 1995 par Dominique My, Radio France
À la mémoire de Dominique Troncin
Durée : 3'30

Version B pour ensemble avec harpe instrumentée par Frédéric Pattar

Création : le 10 avril 2007 à L'Allan – Scène Nationale de Montbéliard, par L'Instant Donné.

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, piano, percussion, harpe, trio à cordes
(La version avec guitare a été créée par l'Ensemble Cairn le 25 mars 2006, Festival Archipel, Genève)

Cette pièce fait partie d'un ensemble de douze œuvres qui avaient été écrites en hommage au compositeur Dominique Troncin, disparu à 33 ans en novembre 1994. Parmi ces hommages, des créations de Gérard Grisey, Tristan Murail, Philippe Manoury, Betsy Jolas, Frédéric Durieux, Jacques Lenot. "La lumière n'a pas de bras pour nous porter" est un poème monostiche de Pierre-Albert Jourdan extrait des *Sandales de paille*. Ce livre était au chevet de Dominique Troncin, la dernière fois que je suis allé chez lui, rue Saint-Sébastien. Il se trouve que je le lisais aussi à ce moment, sans que nous nous en soyons parlé. La deuxième partie du livre est constituée par le journal de la dernière année de Jourdan qui se savait condamné.

Cette page est un portrait croisé : le son est mien, mais le caractère, qui ne va pas sans paradoxe, est celui de Dominique Troncin, allègre et mystérieux, allant et contenu.

Seules les touches blanches du piano (le blanc est couleur de deuil au Japon) sont sollicitées. Une harmonie d'ut flotte, accrochée parfois par le refrain dansé pris dans un *prestissimo* mécanique, implacable. Le rythme à trois temps (presque une valse d'adieu), obsessif, est produit par le bruit des ongles ou des doigts en glissando sur le clavier sans que, le plus souvent, les marteaux soient activés.

Dominique Troncin et Dominique My avaient inventé un sobriquet pour me désigner : *Peu d'son*. Lorsque j'essaie de restituer en moi la voix de Dominique Troncin, c'est ce nom, *Peu d'son* que je l'entends prononcer au téléphone. Je ne voulais donc pas faillir, lui rendant hommage, à cette réputation qu'il m'avait faite et qu'il diffusait avec humour.

Pierre-Albert Jourdan termine ses carnets, quelque temps avant de mourir, par ces deux phrases : "Au fond, on a beaucoup marché. Déjà heureux de ne pas s'être perdu plus vite".

En 2006, pour un programme de transcriptions réalisé à l'initiative de l'ensemble Cairn, Frédéric Pattara écrit une version instrumentale de *La lumière...*, impossible à faire, *a priori*, et pourtant magistrale. Cette version me semble bien supérieure à l'originale.

Cassation

Composition : 2003.

Commande de l'Etat et de l' Ensemble Accroche-Note

Création le 10 octobre 2003, Strasbourg, festival Musica par Accroche Note

Effectif : trio à cordes, clarinette et piano
Dédicace : à Nicolas Monty

Durée : 16'30

peut-on apprendre à être nu ?

il faut du matériel

Dominique Fourcade

Le terme "cassation" n'a guère été utilisé en musique qu'au XVIII^e siècle dans le sens assez vague de divertimento. Son étymologie est très controversée. La cassation est souvent donnée comme sérénade des adieux ou morceau qui devait achever un moment de musique – venant en cela peut-être du mot italien *cassazione*. Mais on le fait dériver aussi de l'expression allemande *gassatim gehen*, avec un sens de promenade nocturne et amoureuse (du mot Gasse : chemin, voie, ruelle). Le mot, et le genre qui en découle, combinent ainsi la dédicace, la notion d'envoi (aspect sérénade), mais aussi l'idée de promenade nocturne, de surprise

offerte aux complices du moment ou de la solennité.

Dans *Cassation*, un équipement pour la nudité – un "nécessaire à sérénade" – équivaut à l'attirail pour s'adapter à la pénombre. Les musiciens du trio jouent le plus souvent *quasi chitarra* (avec ou sans plectre), ne prenant l'archet (le plus souvent *con legno*) que pour les dernières minutes de la musique. Le piano semble en travaux (bien que la musique continue). La clarinette, elle, fait souvent ce geste de réparation, chassant par un souffle blanc les impuretés qui pourraient compromettre le chant. Même si le chant, très embusqué, tarde en effet à venir.

Traversée haptique, où l'avancée se fait plus souvent à tâtons. Dans cette sérénade-toccata où la vérification par le toucher est simultanée au lancer, j'ai voulu évoquer la vivacité tactile comme art suprême de la perception telle que Diderot le décrivait chez Mélanie de Salignac (la plus belle "aveugle des Lumières") dans son *Addition à la Lettre aux aveugles*. Un braille auditif, non surtitré.

Le geste instrumental prenant appui sur ses propres vides reconstruit une énergie en cherchant son équilibre par la vitesse, ou dans l'empreinte d'un son révoqué par le geste même. Ce que Simon Hantaï a appelé la mutilation qualifiante. Cependant, cette course haletante doit garder, par-delà le saut d'obstacles, le caractère de son genre d'origine, le *divertimento*, même s'il confine ici, souvent *furioso*, à la sérénade-poursuite, par griffures, itérations, effacements, retournement du geste qui va chercher la conséquence en son envers.

Pas ici de réminiscence, mais ce qu'on pourrait appeler le référent au radoub (un premier titre de l'œuvre était *Wrack* – "épave" en allemand).

Il se trouve cependant que certains éléments du matériau de *Cassation* croisent le beau thème-accord écrit

par Wagner à l'époque de *Tristan* puis retouché à Palerme trente ans plus tard. C'est un fragment de quelques mesures, la dernière musique notée par lui, sérénade immobile offerte à Cosima au cours de l'hiver 1882 (et utilisée par Visconti pour pendant le générique de fin de son film *Ludwig*).

Cinq Chansons

Sur des poèmes de Marie Redonnet

Composition : 1999.

Commande du Théâtre du Châtelet

Création le 2 janvier 2000,

Théâtre du Châtelet par Katarina Karnéus et l'Ensemble Fa.

Effectif : mezzo-soprano, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano

Dédicace : à Malik Prince

Durée : 8'30

Les *Cinq Chansons* ont été commandées par le Théâtre du Châtelet pour un concert traitant de folklore imaginaire intemporel, de tradition rêvée ou réinventée – programme où figuraient, entre autres, les *Chansons Madécasses* de Ravel.

La chanson est, par excellence, rattachée à une tradition supposée commune qui fait de la ressouvenance une convention si appuyée qu'elle peut facilement mimer son propre théâtre et devenir épure distancée de sa propre mémoire. C'est ce qui est mis en jeu dans ces *Cinq Chansons* pour lesquelles j'avais demandé à Marie Redonnet d'écrire des textes originaux.

À travers différents climats géographiques et quelques « emplois » féminins, le recueil explore plusieurs formes du genre. La première chanson est une complainte des rues. Dans la seconde, rhapsodique, qui évoque une Afrique sub-saharienne, le piano, clavier fermé, l'alto et le violoncelle sont utilisés comme des tambours de bois, le flûtiste ne jouant qu'avec la tête de l'instrument. La troisième chanson (avec piccolo) est une sorte d'épigramme où le strip-tease est la métaphore du dépouillement. La quatrième est une

chanson épique où la musique et la mélodie sont dissociées. La dernière, pôle froid, est une chanson strophique traversée du courant d'air dont parle le poème.

Les chansons sont souvent des sagesses qui se fredonnent. Elles ont en commun avec le fonds immémorial des fables, le rôle d'instruire et d'éclairer, qu'elles y parviennent par le sourire ou l'effroi.



Instant tonné (Licenza sur les touches blanches)

Composition : 2006

Création : 23 février 2006, Théâtre L'Échangeur, Bagnolet.

Effectif : flûte, hautbois, clarinette (sib), deux plaques de tonnerre, timbale, piano, violon, alto, violoncelle

durée : 2'

Instant tonné est ce qu'on appelait au XVIII^e siècle une *licenza* – pièce en hommage à un personnage, une fonction, ou un corps constitué (voir K. 36 et 70 de Mozart). L'Ensemble L'Instant Donné est tout cela à la fois, et plus encore. Par plus vieille tradition, on invoque le tonnerre, se plaçant sous sa protection pour traverser joyeusement les orages à venir qui ne seront plus alors que de beaux moments travaillés ensemble. Les bons nuages, ceux qui recyclent les *lacrimosa*, ce sont les touches blanches. Elles permettent de reprendre un bon vieux *la* pour avancer toujours en art & compagnie.

Branle du Poitou

Composition : 1997. Commande de l'Ensemble Fa pour son 10^e anniversaire

Création : 23 novembre 1997, Maison de la Radio, salle Olivier Messiaen par

l'Ensemble Fa, Dominique My (direction), Jean-Pierre Collot (piano)

Effectif : piano, flûte, hautbois, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle, contrebasse
Durée : 7'

Une phrase de Michau de l'Égouthail (1492? – 1547) m'avait "interpelé" comme on ne dit plus : "Branle est deslié et effroyable : il ne tient et ne regarde qu'a soy ny ne peult estre imité de null'autre chanson". Il n'y a donc pas de pastiche possible d'un branle (un branle est un branle est un branle est un branle...). Un branle est toujours brusquement d'aujourd'hui. Danse délicate et effrayante, au caractère à la fois peu dessiné et impératif ; elle fleurit l'oxymoron.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, on la danse en groupe et c'est même une affaire de pieds ("pied en l'air droict, pied en l'air gaulche, pied largy droicte, greue gaulche, souspir"). Thoinot Arbeau (alias Jean Tabourot des Accords (1520 – 1595) note, dans sa fameuse *Orchesographie* de 1589, que "les Poictevines le découpent & en font un bruit gracieux de leurs sabots" – sabots ternaires dans le branle du Poitou connu pour être le plus rustique. Le branle se danse en cercle ou en ligne. Il est rangé dans la catégorie des basses danses et se caractérise par le pas de côté – celui que l'on préfère.

Une forme primitive du branle – la carole – a été recueillie par Jean-Jacques Rousseau – « *J'avois pris mes pantouflettes* » – et publiée de façon posthume (1781) dans le recueil où je l'ai trouvée : *Consolation des misères de ma vie*.

Ce *Branle du Poitou* est réutilisé, transcrit pour orchestre en 2006, dans la scène 36, de mon opéra *Pastorale*. C'est alors Céladon (le berger créé par Honoré d'Urfé) travesti en fille qui est contraint de le danser sous les risées.

Maurice Ravel/Gérard Pesson Transcriptions pour chœur

Composition : 2005. Création le 31 août 2005 à Salvador de Bahia (Brésil) par Accentus, Laurence Equilbey (direction)
Effectif : chœur mixte
Durée : 8'

Ronsard à son âme

1924, sur un poème de Pierre de Ronsard commande de Revue Musicale, à l'occasion du numéro Ronsard et la musique
Création : 26.04.1924, Londres

Shéhérazade pour voix et piano

1. La Flûte enchantée

2. L'Indifférent

1903, poèmes de Tristan Klingsor

Si on postule qu'un compositeur n'est jamais né sous X., et s'il doit se déclarer un père, alors pour moi Maurice Ravel serait ce père (bien qu'il soit tout sauf la figure du père – un frère plutôt : frêle, mystérieux, pudique et grinçant). Maître en distance, en ironie, en Orient rêvé, en ambiguïté, en enfantillages sublimes.

Transcrire Ravel est donc acte sacré.

J'avais toujours pensé transcrire la plus pure page ravélienne, ces quelques mesures qui portent sa griffe, parfaite, économe : mélodie souple soutenue seulement par des quintes à vide. C'est dans l'inspiration mélancolique du poète que Ravel est allé puiser : *Ronsard à son âme*.

L'Orient rêvé de Ravel fait aimer l'Orient véritable avant qu'on le connaisse et qu'on y vive : *L'Indifférent*, tiré du recueil *Shéhérazade*. Texte ambigu, musique lascive, mais retenue. Autre énigme musicale.

Laurence Equilbey m'a demandé de transcrire *La Flûte enchantée*, tiré du même recueil, ce que je n'aurais jamais osé faire si elle n'avait insisté en me disant que c'était « très possible » – ce sont ses mots. Il fallait traduire la nuit frémissante, pendant que le « maître dort ».

Transcrire c'est cela : « être éveillé encore pendant que le maître dort ».

Alexandre Scriabine/ Gérard Pesson Transcriptions pour chœur

Mise en texte : Elena Andreyev
Composition : 2004. Commande du Festival de Noirlac et d'Accentus
Création : 10 juillet 2004 à l'Abbaye de Noirlac par Accentus, Laurence Equilbey (direction)

Effectif : chœur mixte

Durée : 7'

Preuve par la neige*

1. Si j'étais la lune

Tanka japonais de Minamoto no Tameyosi (XI^e siècle), traduit en russe par Constantin Balmont. Prélude opus 11, n°13. (1895). 2'30

3. La Lune paraît

Poème de Sappho (VI – V^e siècle avant JC), traduit en russe par Constantin Balmont. *Feuille d'album*, opus 45, n°1. (1904). 1'20

4. Ton image

Poème d'Ossip Mandelstam (1912). *Désir*, opus 57, n°1. (1908). 2'15

Alexandre Scriabine a écrit la majeure partie de son œuvre pour le piano, mais, tout comme son grand autre, Frédéric Chopin, il n'a cessé d'appeler le *cantabile*, d'écrire le chant, de tendre vers la parole (notamment dans ses fameuses didascalies enflammées qui font de ses œuvres, souvent très brèves, de petites dramaturgies incandescentes). À part quelques lignes pour chœur dans *Prométhée*, ce que Scriabine projetait pour la voix (notamment dans son grand *Mystère*, *L'Acte Préalable*) n'a pas été réalisé. La voix, le verbe, étaient pour lui comme une tangentielle, un but sacré qui ne pouvait se joindre à la musique qu'au bout d'une quête, l'option la plus haute, dont ses recherches sur la couleur étaient comme le pôle visuel.

C'est donc naturellement que s'est imposée à moi la nécessité d'entendre des mots sous cette musique qui, quoique abstraite, semble souvent les appeler.

La musicienne et poète Elena Andreyev a réalisé la mise en texte de ce choix

de quatre pièces pour piano de Scriabine couvrant ses manières successives. Elle s'est tournée vers Constantin Balmont (1867 – 1942), chef du mouvement moscovite symboliste. Il était un ami personnel de Scriabine qui lui a souvent lu ses premiers essais de poème pour *L'Acte Préalable*.

Afin de mettre la transcription au cœur de la transcription, Elena Andreyev a choisi deux traductions en russe par Balmont de poèmes anciens, grecs et japonais. Un autre poème de Balmont parle du Nom de Dieu, tellement sous-entendu dans la théurgie musicale de Scriabine. Terminant le cycle, un poème d'Ossip Mandelstam, génie fulgurant qui allait ouvrir à la poésie russe des horizons radicalement nouveaux, tout comme le dernier Scriabine, visionnaire, annonçait les couleurs de Nicolas Obouhov ou d'Olivier Messiaen. Dans ces mélodies pour chœur, le temps, la lune, les pléiades, l'oiseau, l'abeille (qui annonce la mouche charbonneuse dont Scriabine allait mourir), la nuit ou la neige, le nom de dieu reviennent et tournent, créant comme une apesanteur du verbe, proche de ce temps halluciné inventé par Scriabine.

*Le second élément de *Preuve par la neige*, *Verbe divin* (sur un poème de Constantin Balmont, (Etude opus 42, n°4, 1903, de Scriabine) n'a pu être intégré dans le programme de ce concert.

The image shows a musical score for the piece 'Preuve par la neige'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line with Russian lyrics. The piano part is marked with dynamics like *p*, *mf*, and *mp*. The vocal line has lyrics in Russian, such as 'как боль - ша - я', 'как балъ - ша - я', 'пти - ти', and 'пти - ти'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature.

Maurice Ravel Trois Chansons

1. Nicolette

2. Trois beaux oiseaux du paradis

3. Ronde

Texte : Maurice Ravel.

Composition : 1914/15 pour chœur mixte.

Création : 1917. Éditeur : Durand, Paris

Durée : 8'

Alors que la Première Guerre mondiale fait rage, Ravel s'astreint, dans ses *Trois chansons*, à un pastiche littéraire et musical, faisant appel à la veine populaire des comptines et des contes, dont le temps serait à l'abri du désastre. En quatre strophes – les trois dernières y sont autant de variations sur le thème du Loup, du beau Page et du riche Barbon –, Nicolette évoque le souvenir du Chaperon rouge, sur des rythmes réguliers et de sages harmonies. Les voix d'hommes entonnent bientôt des onomatopées chromatiques introduisant l'inquiétude, avant que, dans la dernière strophe, le Seigneur « laid, puant et ventru », mais riche, soit traduit en accentuations, voix de fausset et dissonances. Dans *Trois beaux oiseaux de Paradis*, ballade dédiée à Paul Painlevé, alors président du Conseil, quatre voix solistes se détachent du chœur. Sous la transparence mélodique, précise, et l'harmonie « impondérable », gît la seule allusion, dans l'œuvre de Ravel, à la guerre – une allusion, mais distanciée, les plumes cocardières, azur, neige et vermeil, des oiselets. Dédiée à Sophie Clémenceau, la *Ronde*, pétulante, gorgée de jeux de mots et d'ornements érudits, déploie trois chœurs successifs, les vieilles, puis les vieux, les filles et les garçons enfin. Au travers de traditions antiques, médiévales, sinon orientales, des figures diaboliques conjurent, en une allègre ronde, d'abord contrapuntique, puis martelée, le naufrage d'une civilisation, en soumettant satyres, kobolds, et autres nécromans, comme jadis Goya, aux images des horreurs de la guerre.

Ce texte est de Laurent Feneyrou

Chants populaires

Cinq pièces pour chœur mixte sur des poèmes de Philippe Beck

1. La force de l'homme est le point

2. Il y a un temps du Pays

3. Des bêtes rajeunissent dans la musique

4. Une peau est seule

5. Forêt de dureté

Composition : 2008. Commande : Accentus et Festival d'Automne à Paris

Création : 3 novembre 2008, Théâtre des Bouffes du Nord, par Accentus, Laurence Equilbey (direction)

Dédicace : à Katell Herbert

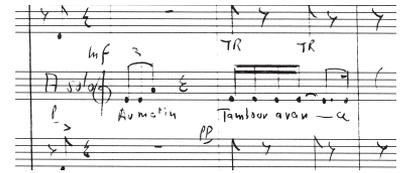
Durée : 12'

Les poèmes du livre de Philippe Beck, *Chants populaires*, se présentent comme des déductions de contes des frères Grimm. Écriture sophistiquée, vibrante, pensée sur-intelligente qui installent, à travers les paysages, les figures, les *topoi* de ces contes (forêts, animaux, princesses, châteaux, menaces, épreuves, sortilèges), un univers de jeux maléfiques, de cruautés, de suavités inquiétantes. La musique est très présente, comme figure, comme ciel, comme protagoniste, dans les constructions de Philippe Beck, et c'est un pont décisif vers le chant, le chœur qui a, lui aussi, ses légendes, son théâtre de mémoire.

La difficulté d'écrire pour chœur – qui est tout dans la bien-sonnance immédiate de la voix, dans ce filé onctueux, presque hypnotique, de l'*acapella*, dans le souffle domestiqué – est de réinterroger les séductions de cet instrument et, pour ainsi dire, de le confronter aux stéréotypes de son propre jeu. Ainsi la musique pourrait, par ces *Chants populaires*, involuer vers ses sourires fondateurs, ses refrains, ses onomatopées, ses fanfares, orphéons et cymbales, ses bourdons, et même son pas de marche.

La musique reviendrait alors à ses cauchemars d'enfance (on songe aux *Trois Chansons* de Ravel sur des textes relevant du conte), à ses peurs originelles, à sa mission consolatrice qui, sous

couvert d'amadouer les harmonies, de fouetter les *tempi* et les rythmes, sondent, détournent un impossible à dire qui est au travail dans l'œuvre de Philippe Beck.



Soli pour musette et pour cors

Composition : 2008

Commande : Festival d'Automne à Paris

Création : 3 novembre 2008

Durée : 4' et 4'30

Ces deux *soli* sont une amplification d'éléments de *Rubato ma glissando*, réalisé avec Annette Messenger et créé le 25 septembre 2008 à la Chapelle des Récollets à Paris.

La muse, ou musette, sont synonymes en France de cornemuse. C'est tout naturellement que je suis allé à cet instrument après mes années de « bergeries » passées à écrire l'opéra *Pastorale* d'après Honoré d'Urfé. Le son de la musette est évidemment très lié à son répertoire, qui s'éteint au XVIII^e siècle. La beauté de ce timbre, de ses bourdons, de son grand et petit chalumeaux incitent à rêver l'instrument plus loin, bien que son pedigree résiste.

Le corniste Nicolas Chedmail, ainsi que Philippe Bord et Olivier Germain-Noureux, ont inventé une « multiplication » de l'instrument qu'ils ont appelé spat' sonore – dispositif qui mérite d'être connu. Il allie ingéniosité facétieuse et poésie ludique, tient autant de l'installation que de l'attraction foraine. C'est une sorte d'orphéon de voyage que n'auraient pas désavoué les poètes zutistes. Sans oser l'imaginer, j'avais rêvé de cet instrument résolument post-technologique qui fait du pavillon un haut-parleur et de l'invention un recyclage.

Biographies des interprètes

Accentus

Fondé par Laurence Equilbey pour le répertoire *a cappella* et la création d'un répertoire contemporain, Accentus est un ensemble professionnel se produisant dans les grandes salles de concert et les festivals internationaux. L'ensemble collabore avec Pierre Boulez, Jonathan Nott, Christoph Eschenbach, l'Orchestre de Paris, l'Ensemble intercontemporain, Concerto Köln, l'Akademie für Alte Musik. Il participe à des productions lyriques, tant pour des créations, (*Perelà, l'Homme de Fumée* de Pascal Dusapin et *L'Espace Dernier* de Matthias Pintscher à l'Opéra de Paris) que dans des ouvrages de répertoire (*Le Barbier de Séville* de G. Rossini au Festival d'Aix-en-Provence). L'ensemble est un partenaire privilégié de la Cité de la musique. Il poursuit aussi sa résidence à l'Opéra de Rouen/ Haute Normandie.

Tous ses enregistrements discographiques obtiennent des récompenses de la presse musicale (*Transcriptions*, Grammy Awards, Disque d'Or, *Schoenberg*, Midem Classical Award, *Sept dernières paroles du Christ en Croix*, Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique). En janvier 2008 est paru en DVD le premier film d'Accentus, *Transcriptions*, réalisé par Andy Sommer et en mars 2008 celui du *Stabat Mater* de Dvorak. En novembre 2008 paraîtra l'enregistrement du *Requiem* de Fauré. Accentus enregistre en exclusivité pour Naïve.

Accentus reçoit en 1995 le prix Liliane Bettencourt décerné par l'Académie des Beaux-Arts puis le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré Ensemble de l'année par les Victoires de la Musique Classique en 2002, en 2005 et en 2008.

Accentus est le premier utilisateur du diapason électronique *e-tuner*.

Accentus est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France, Ministère de la culture et de la communication. En résidence à

l'Opéra de Rouen / Haute-Normandie, Accentus est subventionné par la Ville de Paris, la Région Ile de France, et est soutenu par la SACEM.

Accentus est membre du réseau européen *tenso*. L'Ensemble est équipé de diapasons électroniques "*e-tuner*" grâce au soutien de la Fondation Orange. Le cercle des mécènes d'Accentus accompagne son développement. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal d'Accentus.

www.accentus.asso.fr

Elena Andreyev

Violoncelliste, diplômée du conservatoire Tchaïkovski de Moscou et titulaire d'un premier prix au CNSM de Paris dans la classe de Christophe Coin, Elena Andreyev pratique le violoncelle baroque et le violoncelle moderne. Membre des Arts Florissants, elle se produit aussi en soliste et en formation de chambre. Elle a fondé en 2002 le Trio AnPaPié avec Alice Pierot et Fanny Pacoud. Elle a participé à plusieurs réalisations de Georges Aperghis, (*Sextuor, Commentaires, Entre Chien et Loup*), et à la création de l'opéra *Forever Valley* de Gérard Pesson ainsi qu'à des projets du groupe Wandelweiser de Berlin, de Giovanna Marini (*La Bague magique*) ou de Fred Frith (*Landing, Setaccio*). Dédicataire de pièces pour violoncelle seul (Aperghis, Pesson), elle vient d'en réaliser un enregistrement qui paraîtra en 2009.

Eric Caillou

Après une formation scientifique et technique, Eric Caillou travaille dans un premier temps pour le théâtre (décors et lumières) puis s'oriente en 1992 vers les arts plastiques, comme régisseur du Château d'Oiron sous la direction de Jean-Hubert Martin. En 1999, il travaille à la réalisation du projet de Yan Pei-Ming au Panthéon. Dans le cadre de célébration de l'an 2000, il est le codirecteur technique de "La Beauté" à Avignon sous la direction de Jean de Loisy.

Depuis 2001, il collabore étroitement

aux projets d'Annette Messenger, notamment à la Documenta XI (2002), à la Biennale de Venise (2005), et à la rétrospective au Centre Georges Pompidou (2007) puis Helsinki, Seoul et Tokyo (2008).

En parallèle, il poursuit son travail de maîtrise d'œuvres pour des projets de commande publiques (Ernst Caramelle, Cirque d'Amiens) et de producteur délégué (Hubert Duprat, Vassivière 2008).

Nicolas Chedmail

Corniste, Nicolas Chedmail obtient en 2003 le Prix de cor moderne au CNSMD de Lyon dans la classe de M. Garcin-Marrou et intègre peu après la formation supérieure au métier d'orchestre sur instruments d'époque des Académies musical de Saintes qu'il termine en Janvier 2006. Depuis Janvier 2004, il participe aux projets de l'ensemble Philidor et aux concerts des ensembles spécialisés dans l'interprétation sur instruments d'époque. Curieux de toutes les musiques et improvisateur expérimenté, Nicolas invente en 2002 le "Spat", instrument issu de la famille des cuivres qui permet de spatialiser le son. Un collectif de spatistes se constitue en 2003 : Spat'sonore. Il crée en août 2005 un Festival des bruits-Parc d'attractions sonores dans la région de Guérande.

Caroline Delume

Diplômée en guitare et en analyse du CNSMD de Paris, Caroline Delume y est professeur de lecture à vue ; elle est aussi professeur de guitare de la Ville de Paris.

Elle joue un vaste répertoire sur des instruments de différentes époques (guitares, théorbe), avec une prédilection pour la musique contemporaine. Elle a notamment créé au Festival d'Automne des œuvres de Gérard Pesson, Brice Pauset, Philippe Fénelon. Invitée pour des concerts et enregistrements par Les Jeunes Solistes, l'Ensemble Intercontemporain, Contrechamps, Le Concert spirituel, S.I.C., elle a joué sous la direction de Pierre Boulez, Peter Eötvös, Susanna

Mälkki, François-Xavier Roth. Elle donne des récitals en Europe, en Amérique latine et au Japon. Elle a enregistré *L'art de la guitare contemporaine* (Arion), *Multifonia 95* (L'Empreinte digitale).

Ensemble L'Instant Donné

Elsa Balas, alto

Nicolas Carpentier, violoncelle

Caroline Cren, piano

Esther Davoust, harpe

Maxime Echardour, percussion

Saori Fukurawa, violon

Cédric Jullion, flûtes

Philippe Régana, hautbois, cor anglais

Mathieu Steffanus, clarinettes

L'Instant Donné se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. En choisissant un fonctionnement collégial, l'ensemble table autant sur un état d'esprit que sur un travail d'équipe qui privilégie les projets de musique de chambre non dirigée. Chaque membre – neufs musiciens et un coordinateur – participe aux décisions artistiques et organise les activités de l'ensemble. L'Instant Donné travaille dans ses propres locaux à Aubervilliers.

Le répertoire s'étend des œuvres de la fin du XIX^e siècle à nos jours. La programmation est consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement (Frédéric Patar, Gérard Pesson, Johannes Schöllhorn, Stefano Gervasoni...). En 2008, une collaboration s'est établie entre l'ensemble et la classe de composition du conservatoire de Hanovre.

L'Instant Donné se produit en France dans des festivals ou des salles tels que : Festival d'Automne à Paris, Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Auditorium du Musée du Louvre, Cité de la Musique, IRCAM – Festival Agora, MUSICA (Strasbourg), Biennale Musiques en scène (Lyon)... et à l'étranger. Ses concerts sont régulièrement enregistrés et diffusés par Radio-France.

L'ensemble reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île de France – Ministère

de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, du Conseil Général de Seine-Saint-Denis, de la SPEDIDAM et de la SACEM.

www.instantdonne.net

Laurence Equilbey

Après des études à Paris, Vienne, Londres et Stockholm. Laurence Equilbey fonde, à 29 ans, Accentus en 1991. Onze ans plus tard, elle crée le Jeune Chœur de Paris, département du Conservatoire National de Région de Paris. En 2004, elle initie avec Accentus le programme *tenso* réunissant des ensembles vocaux européens concernés par la recherche et le développement de l'art vocal. Enfin, en 2007, elle conçoit un diapason électronique, le *e-tuner*, permettant d'accéder à l'aveugle à n'importe quelle note ainsi qu'aux micro-intervalles.

Laurence Equilbey est souvent invitée à diriger différents orchestres (Orchestre de l'Opéra de Rouen, Sinfonia Varsovia, Akademie für alte Musik, Orchestra of the age of Enlightenment, l'Orchestre National de Lyon, Brussels Philharmonic, etc). En 2007/08, elle dirige les musiciens de l'Orchestre National de France dans le *Requiem* de Fauré (cd Naïve) et dans *Dona eis* de Dusapin.

Laurence Equilbey est aussi présente dans le répertoire lyrique (*Cenerentola* de Rossini, *Medeamaterial* de Dusapin, *Les Tréteaux de Maître Pierre* de de Falla, *Albert Herring* de Britten à l'Opéra Comique et à l'Opéra de Rouen en 2009. Elle collabore avec Sandrine Piau, Sonia Wieder-Atherton, Boris Berzovsky, Brigitte Engerer et Alain Planès. Elle est artiste associée au Grand Théâtre d'Aix en Provence. Elle est élue Personnalité Musicale de l'année 2000 par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale. Elle est Lauréate 2003 du Grand prix de la presse musicale internationale.

Gilles Gentner

Gilles Gentner est né à Colmar, Haut-Rhin. En 1985, il commence à travailler auprès d'organismes culturels alsaciens

en tant que régisseur plateau, son ou lumière. Il rencontre Olivier Py en 1992 et collabore à trois de ses spectacles comme assistant de Patrice Trottier. En 1995, il rencontre Laurent Gutmann et crée les lumières de tous ses spectacles. Il travaille ensuite avec de nombreux chorégraphes et metteurs en scène. En 2000 il participe à la réalisation d'une installation de Laurent P. Berger à la Villa Médicis à Rome et réalise les éclairages d'expositions pour l'Assemblée Nationale, La Cité des Sciences et de l'Industrie, Le Grand Palais. À partir de 2007, il développe ses projets d'installations lumineuses avec le soutien de Lelabo.

François Lazarevitch

Joueur de flûtes et de cornemuses, François Lazarevitch a été formé auprès de maîtres de musique ancienne et de musique traditionnelle; il est diplômé de plusieurs conservatoires (dont les CNR et CNSM à Paris). En 2004, il a remporté le Premier Prix de trois concours de cornemuses à Paris et Saint-Chartier.

Avec son ensemble, Les Musiciens de Saint-Julien, François Lazarevitch se produit dans des programmes de musiques anciennes ou traditionnelles et réalise une série de disques, *Mille ans de cornemuse en France* (Alpha), avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale. Sa polyvalence instrumentale lui permet de participer à des projets variés : répertoire médiéval, Renaissance, baroque, classique et romantique. S'y ajoutent les créations d'œuvres de Gérard Pesson, John Tavener et Vincent Bouchot.

www.lesmusiciensdesaintjulien.fr

Sylvain Lemêtre

Sylvain Lemêtre, percussionniste, a fait ses études au Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison auprès de Gaston Sylvestre et François Bedel où il obtient un premier prix de percussion et un premier prix de musique de chambre. Il étudie également les percussions traditionnelles mandingues et afro-cubaines avec

Christian Nicolas à l'École Nationale de Musique d'Argenteuil, d'où il sortira avec un 1er prix. Sa pratique du zarb iranien, liée à la découverte du théâtre musical, lui a été enseignée par François Bedel. Il a enseigné à l'École des Arts de Marcoussis et au Conservatoire de Juvisy-sur-Orges.

Curieux de tous les répertoires, il prend part à de nombreuses créations de spectacles et de concerts, en collaboration avec les compositeurs. Il a pris la direction musicale de la pièce « *Meurtre de la Princesse Juive* » de Armando Llamas, mise en scène de Philippe Adrien, ainsi que la création et la composition de « *Cimes et Racines* » pour la Compagnie Déviation.

Melody Louledjian

Née en 1982, Mélody Louledjian, après un Premier Prix de piano au Conservatoire de Nice, entre au Conservatoire National Supérieur de Lyon dans la classe de chant de Françoise Pollet, puis se perfectionne auprès d'Edith Mathis à Vienne. Parallèlement à un cursus lyrique, Mélody Louledjian commence sa carrière dans le répertoire contemporain. Elle crée et interprète les œuvres de Yves Prin, Gérard Pesson, Johannes Schöllhorn, Stefano Gervasoni... Elle participe aux concerts des ensembles Contrechamps (Genève), L'Instant Donné (Paris), Assonances, (Paris), Tippett (Dublin). Invitée à la Radio Suisse Romande par l'ensemble Contrechamps, elle interprète en novembre dernier, en retransmission directe, les *Kafka-Fragmente* de György Kurtag.

Viviana Mendez Moya

Artiste chilienne, Viviana Mendez Moya a créé et dirigé des ateliers d'art-théâtre, de théâtre et de poésie. Elle a participé à la production de festivals de cinéma et régulièrement, se voit confiée la conception graphique d'ouvrages de poésie ainsi que la réalisation de costumes pour des compagnies de danse contemporaine.

Ivan Solano

Clarinetiste et compositeur, Ivan Solano s'est formé à Madrid (Conservatoire national) et à Budapest (Académie Franz Liszt) où il a obtenu les diplômes supérieurs d'interprète et de professeur de clarinette avec des maîtres comme Ferenc Meizl, Béla Kovacs et György Kurtag.

Il enrichit à présent cette formation en France : il a réalisé une maîtrise en musicologie, la formation doctorale (D.E.A.) d'Horacio Vaggione à l'Université Paris VIII. Il participe à de nombreuses manifestations autour de la recherche instrumentale et de l'interaction informatique, instrument en temps réel.

www.ivansolano.com

Quatuor Diotima

Naaman Sluchin, Yun-Peng Zhao, violon
Franck Chevalier, alto
Pierre Morlet, violoncelle

Le nom du quatuor rend hommage au quatuor de Luigi Nono, *Fragmente Stille, an Diotima*, affirmant ainsi l'engagement des quatre musiciens en faveur de la musique de notre temps, qu'ils souhaitent présenter dans le contexte du répertoire classique et romantique du quatuor à cordes.

Depuis sa création, Diotima s'est produit sur la scène internationale dans de nombreux festivals et salles de concerts. En 2007, Diotima est en résidence à la Casa da Música de Porto, donnant des cours de musique de chambre, collaborant avec des étudiants en composition sous forme d'ateliers, et offrant un panorama de la musique du 18^e à nos jours. En 2008, le quatuor participe aux festivals *Eclat* de Stuttgart, d'Aix-en-Provence, d'Athènes, de Strasbourg, ainsi qu'au Queen's Hall d'Edimbourg.

Leur CD, *Reigen seliger Geister* de Helmut Lachenmann couplé avec *Fragmente-Stille, an Diotima* de Luigi Nono, a reçu le 'Coup de coeur' de l'Académie Charles Cros ainsi qu'un "Diapason découverte". Alpha a publié en 2008 les enregistrements des quatuors de Durosoir et de Janacek.

Les biographies des interprètes ci-dessous (programme des 5 et 21 octobre) figurent dans les publications consacrées à ces concerts.

Teodoro Anzellotti, accordéon
Irvine Arditti, violon
Makiko Goto, koto
Jeroen den Herder, violoncelle
Kyoko Kawamura, koto/chant
Brad Lubman, direction
Orchestre Symphonique WDR
Nieuw Ensemble
Harrie Starreveld, flûte
Yoichi Sugiyama, direction



Journal de Gérard Pesson.

Cran d'arrêt du beau temps
Van Dieren Editeur, Paris. 2004
www.vandieren.com

CD. Cinq œuvres de Gérard Pesson

Aggravations et final, Wunderblock, Vexierbilder II, Cassation, Rescousse.
Orchestre de la Radio de Cologne, WDR Ensemble Modern
Æon. Novembre 2008.

Gérard Pesson sur France Musique,

tous les dimanches à minuit :
"Boudoir & autres"



Président: Pierre Richard
Directeur général: Alain Crombecque
Directrice artistique
théâtre et danse: Marie Collin
Directrice artistique musique:
Joséphine Markovits
www.festival-automne.com



© Marie-Noëlle Roburt, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Labadie, Getty.

Depuis 1987, Mécénat Musical Société Générale développe une politique de soutien, en constante évolution, qui répond aux besoins actuels des acteurs de la musique classique et qui s'organise selon quatre domaines d'intervention :

- Jeunes
- Musique de chambre
- Création, musique du XX^e siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

www.socgen.com/mecenat-musical