

Portrait JACK Quartet

Du 25 sept. au 23 nov.

Bourse de Commerce
– Pinault Collection
Théâtre Silvia Monfort
Théâtre de la Ville – Les Abbesses

- 5 «Habiter l'écoute», entretien avec le
JACK Quartet, par Laurent Feneyrou
- 8 *Energy Archive 2*, JACK Quartet,
Ellen Fullman
- 10 «Vibrer, marcher, toucher», entretien
avec Ellen Fullman, par Laurent Feneyrou
- 12 *Beautiful Trouble*, JACK Quartet,
Natacha Diels
- 15 *In iij Noct.*, JACK Quartet,
Georg Friedrich Haas
- 18 Partenaires du Portrait



JACK Quartet, Ellen Fullman Energy Archive 2

Bourse de Commerce – Pinault Collection

25 septembre à 19h

Durée: 60' environ
Ellen Fullman
Energy Archive 2 (2025), pour *Long String Instrument* et le JACK Quartet
Commande du Festival d'Automne à Paris
Création mondiale

Ellen Fullman *Long String Instrument*
JACK Quartet

Pinault Collection et le Festival d'Automne à Paris
présentent ces concerts en coréalisation.

JACK Quartet, Georg Friedrich Haas In iij Noct.

Théâtre de la Ville – Les Abbesses

23 novembre à 15h

Durée estimée: 35' au moins
Georg Friedrich Haas
In iij Noct. (2001), *Quatuor à cordes n°3*

Le Théâtre de la Ville-Paris et le Festival d'Automne
à Paris présentent ce concert en coréalisation.

JACK Quartet, Natacha Diels Beautiful Trouble

Théâtre Silvia Monfort

5 novembre à 21h

Durée estimée: 70' environ
Beautiful Trouble (2019-2024), cinq actes pour le
JACK Quartet

JACK Quartet
Natacha Diels composition, direction, création vidéo
Matthew Craig direction technique, création sonore
Kent Sprague création lumières
Maile Okamura création costumes

Avec le soutien du Banff Centre for Arts and
Creativity; de TIME/SPANS; de la Barlow
Foundation; et du Sachs Program for Arts
Innovation
Accueil en résidence Mannes School of Music

Le Théâtre Silvia Monfort et le Festival d'Automne à
Paris présentent ce concert en coréalisation.

JACK Quartet Christopher Otto violon Austin Wulliman violon John Pickford Richards alto Jay Campbell violoncelle

La Fondation d'entreprise Société Générale est le mécène principal du Portrait JACK Quartet.
Avec le soutien d'Albertine Music, un programme de la Villa Albertine & Albertine Foundation.

Comment avez-vous conçu les trois concerts de ce portrait ?

Austin Wulliman: À la suite de longues discussions, au cours desquelles nous avons évoqué certains de nos projets en cours et avons réfléchi à la manière de mettre en lumière les nombreuses collaborations et créations de notre quatuor à cordes. Le portrait propose trois expériences immersives, plutôt que des concerts enchaînant des œuvres. Ce qui nous distingue en effet, c'est que nous construisons avec les compositeurs leurs mondes artistiques. Avec Natacha Diels, nous entrons dans l'esprit de la toile. *Beautiful Trouble* est une œuvre d'art post-internet, avec des éléments vidéos et électroniques en direct. Nous chantons, nous gesticulons, nous dansons, nous jouons de nos instruments, bien sûr, mais aussi d'un banjo, de cloches ou de vents en PVC. Par l'imprégnation et l'intensité de la stimulation, chacun se rend compte peu à peu de la profondeur et de la conception de la culture qui s'y expriment. *Energy Archive 2* d'Ellen Fullman est une expérience elle aussi immersive, mais toute autre. Son instrument à cordes longues, le *Long String Instrument*, aux vibrations si pures, si intenses et si belles, y prend possession de votre corps. La méditation implique l'énergie inhérente au son, que le quatuor amplifie et avec lequel il interagit, ainsi que des sons harmoniques qui se transforment selon le lieu et peuvent aussi vous transformer à l'écoute. Quant à *In iij Noct.* de Georg Friedrich Haas, l'immersion tient au fait de vivre la musique dans l'obscurité absolue. La plupart des spectateurs ne comprendront pas vraiment tant qu'ils n'en auront pas fait l'expérience. Dans une pièce où il fait sombre, mais où une lumière LED est allumée, même derrière un rideau, au bout de vingt minutes, vos yeux commencent à s'habituer et vous percevez encore l'espace. Mais quand l'obscurité est absolue, cette perception de l'espace vous abandonne, et la musique que nous jouons depuis les quatre coins de la salle vous enveloppe. Dans ce voyage à travers l'histoire de la musique européenne, toutes les frictions existent au sein de la psyché. C'est une expérience beaucoup plus intime.

Votre répertoire est particulièrement large sur le plan des techniques, des langages et des styles musicaux, depuis les quatuors de John Zorn jusqu'à ceux de Helmut Lachenmann ou de Liza Lim. Comment abordez-vous ces questions de technique, de langage et de style ?

John Pickford Richards: De manière pratique. Si un compositeur envisage que nous fassions quelque chose d'inhabituel, nous sommes partants. C'est l'aspect le plus important. Nous

sommes prêts à l'explorer. Et non seulement nous sommes prêts, mais nous sommes enthousiastes à l'idée de décupler les possibilités de nos vieux instruments classiques. Nous sommes curieux de savoir ce qui peut être imaginé. Si la musique est un langage, alors il y a huit milliards de langages sur cette planète, car chaque compositeur a sa propre voix. Ce qui m'a toujours attiré dans nos collaborations, c'est d'apprendre à communiquer dans un langage singulier et de partager une nouvelle forme d'expression. C'est cette curiosité qui m'incite à nouer des relations musicales.

AW: Je me souviens que, quand j'étais étudiant, j'ai dû apprendre une œuvre de Stravinsky, et je n'avais jamais joué de Stravinsky. J'avais du mal, je me sentais frustré. Mon professeur m'a alors dit: « Tu ne parles pas sa langue. » Cela m'a beaucoup aidé, à un moment où les œuvres de Mozart, Beethoven ou Brahms m'étaient si familières. Nous avons tous cherché à transposer des compétences acquises dans ce qui paraît être d'abord une langue étrangère, pour l'incarner.

Quelles sont les valeurs artistiques du JACK Quartet ?

AW: L'ouverture d'esprit et la curiosité nous habitent naturellement. Si quelque chose ne me retient pas, je dois me demander si je suis sur la défensive ou si la musique ne me dit rien que je n'aie déjà entendu ? Je m'intéresse aux récits et aux sons qui nous invitent à écouter autrement. Socialement, nous devons chercher de nouvelles manières d'écouter. Et s'il y a un but à cette exploration, à cette curiosité, à ce désir de créer de nouveaux langages, c'est de développer la conscience à travers l'écoute. La concentration sur un de nos sens et l'élargissement de l'esprit à travers un engagement profond est ce que je ressens comme une autre manière de penser.

JPR: Nous privilégions des voix artistiques pleines de concepts et de styles, et qui aspirent à la singularité et au partage. Le quatuor à cordes a une histoire, dont les compositeurs peuvent s'inspirer et à laquelle ils peuvent ajouter des éléments, qui sont en quelque sorte inhabituels ou uniques. Ce à quoi je reviens toujours, ce sont des voix artistiques renouvelant l'effectif.

Diriez-vous qu'il y a un son « JACK Quartet » ? Et comment le définiriez-vous ?

JPR: La plupart des gens n'ont pas entendu tout notre répertoire. Certains nous associent à Helmut Lachenmann, d'autres, à la musique méditative, lente, d'autres encore, au minimalisme américain. J'aime que nous ayons toutes ces identités et je sais que nous sommes tout cela.

AW: Le plus important, c'est que nous donnons corps à des voix et que nous nous adaptons aux désirs des compositeurs. Ce qui signifie, je l'espère, que notre son diffère selon que nous jouons John Zorn, Nick Dunston ou de la musique expressive et romantique – nous le faisons aussi.

Pourriez-vous décrire vos collaborations avec Natacha Diels, Ellen Fullman et Georg Friedrich Haas ?

JPR: Nous connaissons la musique de Georg Friedrich Haas depuis longtemps, avant la fondation du JACK Quartet. Après avoir créé son *Quatuor à cordes n°9* en 2016, nous revenons à une œuvre plus ancienne, son troisième, *In iij Noct.*, qui a tout déclenché. Notre relation est profonde. Nous avons rencontré Natacha Diels quand elle était encore étudiante à la Columbia University. Nous nous sommes rencontrés au Canada, où nous avions une résidence à Banff. Nous étions assis à discuter sur la montagne et nous avons imaginé une émission de télévision sur internet. Nous sommes proches sur le plan personnel, social, musical et artistique. Elle a composé pour nous une première courte pièce, *Nightmare for JACK (a ballet)*, qui fait désormais partie de *Beautiful Trouble*. La transformation en une œuvre plus vaste est née d'un désir mutuel.

JPR: Nous avons réalisé un certain nombre de vidéos, très bien montées et amusantes, pendant la pandémie de la Covid. Mais nous n'avions aucun moyen de les partager. À New York, nous avons loué un camion équipé de panneaux d'affichage numériques. Il sillonnait la ville en diffusant ces vidéos et s'arrêtait de temps à autre, comme une installation artistique éphémère. Avec Ellen Fullman, nous partageons un intérêt pour l'intonation juste et les sons harmoniques. Notre premier violon, Christopher Otto, a attiré notre attention sur elle à San Francisco, où nous donnions un concert, et il nous a suggéré de lui rendre visite dans son studio à Berkeley, ce que nous avons fait peu avant la pandémie. Nous avons passé l'après-midi à discuter, elle nous a montré son *Long String Instrument*, et l'année suivante, nous avons conçu l'idée d'une œuvre.

AW: Ellen Fullman a beaucoup travaillé sur des rapports purs entre la longueur des cordes, leurs résonances et les sons harmoniques. L'espace dans lequel *Energy Archive 2* est donné et la taille du *Long String Instrument* influencent la manière dont nous écoutons et créons le son ensemble. Il en résulte des champs d'interférence et de résonance. Dans le rythme de ce que nous faisons et dans notre incarnation des événements, certains gestes ressemblent à des chants. Parfois, l'œuvre tend au rituel, et nous déployons de longues harmonies qui viennent se fondre dans le son du *Long String Instrument*. Nous ressentons le corps d'Ellen Fullman qui se déplace pour créer le son. L'espace est affecté par le rythme de sa marche, par sa proximité ou son

éloignement du chevalet ou de la caisse de résonance, son immobilité et ses mains qui bougent d'avant en arrière. Ces modes de vibration ouvrent le quatuor au rythme de ce que nous faisons et à la recherche de moments d'interaction sonore que, j'en suis sûr, tout le monde ressent, je ne sais pas exactement comment. Chacun dans la salle aura sa propre version de ce qu'il entend, en fonction des modalités selon lesquelles l'acoustique fonctionne avec les battements, les résonances, les intonations, en soi ou combinées, si riches et si complexes, mais incroyablement simples. C'est une belle métaphore de la complexité atteinte avec l'objet le plus élémentaire.

Une dimension semble unir ces trois concerts: la place du visuel, en contrepoint de la musique: les gestes et les vidéos de Natacha Diels, l'installation d'Ellen Fullman et, négativement, le noir absolu de Georg Friedrich Haas.

Comment travaillez-vous cette dimension ? Et que recherchez-vous dans une telle extension du quatuor à cordes ?

JPR: Dans l'obscurité du quatuor de Georg Friedrich Haas, ce que je recherche, c'est l'absence de la vision, qui augmente la sensibilité auditive. Avec cette réduction des autres sens, l'écoute est renouvelée, et être dans le public s'avère magique. Avec Natacha Diels, on est comme dans un magasin de bonbons. Tous les sens sont sollicités. L'oreille, l'œil..., dans une expérience sentimentale et maximalisme sur scène. Je ris, je parle, je suis triste, je suis excité... Avec Ellen Fullman, vous regardez littéralement et son instrument et le quatuor à cordes. Au niveau tactile, on voit le son se produire. Et c'est, oui, sinon athlétique, du moins inhabituel et saisissant.

AW: D'un point de vue conceptuel, le quatuor à cordes, dans sa dynamique traditionnelle, peut paraître insulaire, comme un système replié sur lui-même. Quand on voit un quatuor jouer, on voit des musiciens qui se parlent dans leur langue, ce qui est troublant et a sans doute séduit les auditeurs au fil des siècles. Je me souviens qu'enfant, j'ai toujours voulu être membre d'un quatuor parce que j'étais curieux de connaître un tel niveau de communication avec d'autres. Dans les programmes que nous proposons au cours de ce portrait, nous reprenons cette forme de communication familière, mais comme si la conception des compositeurs était aussi liée au regard. C'est un élément essentiel de chacune des trois œuvres. Et cela modifie la dynamique de ce que nous faisons. Dans *Beautiful Trouble* de Natacha Diels, il se passe des événements insensés en musique de chambre, que je ne pensais pas pouvoir réaliser. Les premières exécutions ont d'ailleurs été difficiles. On joue à pierre-feuille-ciseaux, en rythme, mais dans un mètre différent, sur une chanson, pendant que notre violoncel-

liste, Jay Campbell, joue du banjo. Je ne parvenais même pas à concevoir semblable accumulation. Maintenant, nous l'interprétons. Avec Ellen Fullman, notre rythme dépend d'elle, nous ne la regardons même pas, nous ressentons ses mouvements. Georg Friedrich Haas, lui, affûte l'écoute des autres, de même que la sensibilité et l'orientation, parce que nous sommes éloignés les uns des autres et ne nous voyons pas. Nous devons écouter attentivement les moindres indices dans la forme ouverte de *In iij Noct.*, qui peut aller dans n'importe quelle direction, à tout moment. Nous devons être ouverts à la possibilité de ce que les autres nous apportent, mais aussi jouer selon nos propres intentions. C'est une version ultime du funambulisme des quatuors traditionnels, où vous jouez avec personnalité et volonté, mais en restant disponible aux autres membres du groupe. Je suis fasciné par la place du visuel, et pas seulement du visuel, dans chacune de ces œuvres qui transforment notre mode de communication et notre perception de la musique.

Propos d'Austin Wulliman et John Pickford Richards
recueillis et traduits par Laurent Feneyrou, mars 2025

JACK Quartet (New York)

«Quatuor phare de la musique contemporaine» (*The New York Times*), le JACK Quartet célèbre cette année son vingtième anniversaire. Grâce à d'étroites relations, de longue date, avec de nombreuses voix parmi les plus créatives d'aujourd'hui, il possède un catalogue prolifique de commandes et d'enregistrements, a été nommé deux fois aux GRAMMY® Awards et est le lauréat 2024 du Michael Jaffee Visionary Award décerné par Chamber Music America. Parmi les temps forts de la saison 2025-2026, le JACK Quartet crée de nouvelles commandes de Rand Steiger, Ellen Fullman, Tristan Perich, Ania Vu, Tyson Gholston Davis, Keir GoGwilt et Nursalim Yadi Anugerah. Ses tournées comprennent des représentations aux États-Unis, notamment au REDCAT de Los Angeles et à Berkeley (Californie) pour ses débuts à CalPerformances; des apparitions au Miller Theatre de la Columbia University, au 92NY, à la Frick Collection et au TIME:SPANS Festival de New York; et des concerts internationaux au Wigmore Hall de Londres et dans toute l'Europe, à Paris, Strasbourg, Graz, Oslo, Katowice et Sienne, ainsi qu'à Berlin, Wuppertal, Tübingen et Essen. Le JACK Quartet s'est produit, acclamé par la critique, dans les salles les plus prestigieuses, parmi lesquelles le Carnegie Hall, le Lincoln Center, la Pierre Boulez Saal, la Philharmonie de Berlin, le Muziekgebouw, le Louvre, la Philharmonie de Cologne, le Festival de Lucerne, la Biennale de Venise, le Suntory Hall, l'Opéra de Sydney, le Bali Arts Festival, le Festival Internacional Cervantino ou le Teatro Colón. Il est lauréat d'une bourse de carrière Avery Fisher, du Prix de la Fromm Music Foundation et du titre d'Ensemble de l'année décerné en 2018 par Musical America. En 2019, le JACK Quartet crée le JACK Studio pour soutenir les commandes, les enregistrements et les ateliers avec des artistes émergents désireux d'explorer et d'élargir le répertoire pour quatuor à cordes. Alors que le JACK Quartet entre dans sa troisième décennie, le programme du JACK Studio continue de se développer pour inclure une gamme complète de commandes, y compris de compositeurs éminents qui servent aussi de mentors à ses collaborateurs en début de carrière. Basé à New York et quatuor en résidence à la Mannes School of Music, le JACK Quartet enseigne régulièrement dans le cadre de festivals d'été comme l'Académie du Festival de Lucerne, le Banff Centre for the Arts and Creativity et le Santa Fe Chamber Music Festival.

jackquartet.com

JACK Quartet, Ellen Fullman

Energy Archive 2

Bourse de Commerce – Pinault Collection

25 septembre à 19h

Durée: 60' environ

Ellen Fullman (née en 1957)

Energy Archive 2 (2025), pour *Long String Instrument* et le JACK Quartet

Commande du Festival d'Automne à Paris

Création

Effectif: *Long String Instrument*, 2 violons, alto, violoncelle

Depuis des années, Ellen Fullman tend de longues cordes, marche entre elles, y frotte ses doigts, enduits de résine – comme un archet manuel –, ressent intensément leur vibration et délivre sous l'onde souveraine des sons infimes.

En 1983, à New York, Ellen Fullman crée son premier *Long String Instrument*, à l'occasion d'une exposition collective. Dès lors, elle manifeste le plus grand soin dans le choix des matériaux, dans la longueur et la tension des cordes, à hauteur de sa taille, dans les rapports qu'y entretiennent les sons et dans l'efficacité du résonateur qui nous les donne à entendre. Expérience sensorielle et émotionnelle, son œuvre, entre composition et performance, suscite un temps qui paraît suspendu et qui vibre pourtant, à chaque instant. Le corps, la main et la marche s'accordent à la moindre résonance. La musique se fait sculpture, cet art qu'Ellen Fullman a étudié, et génère un espace unique, comme si nous nous trouvions au sein même d'un violon, d'un alto ou d'un violoncelle. C'est pourquoi un quatuor à cordes ou des capteurs s'immiscent aisément dans le *Long String Instrument*. Par sympathie, dit-on en acoustique.

Le même soir dans le cadre
du Festival d'Automne

Jeudi 25 sept., 21h30, Bourse de Commerce
– Pinault Collection

Kontaktmikrofone 1, Ellen Fullman, Konrad
Sprenger



Quel rôle tient votre corps quand vous jouez du *Long String Instrument*. Vous parlez de vos doigts comme d'archets enduits de colophane. Quelles sensations éprouvez-vous ?

Ellen Fullman: Je peux sentir la vibration de la corde dans mon corps, comme un bourdonnement. C'est une sensation qui me donne des informations sur la manière d'ajuster ma vitesse et ma pression.

Une autre dimension corporelle importante, me semble-t-il, est la marche droite entre les cordes. Qu'est-ce qui est le plus important: la marche, la corde, ou les deux indistinctement ?

EF: La corde. Tout est au service du son. C'est un peu comme si j'explorais le spectre des harmoniques le long de la corde, un spectre qui est considérablement élargi sur mon instrument. Il s'agit, au regard d'un violon, d'un espace immense entre les harmoniques principaux, mais le comportement est analogue et suit les mêmes principes que pour tout instrument à cordes.

Marcher induit une temporalité spécifique.

EF: Absolument. Une relation s'établit entre la vitesse de la marche et la musique, car, comme tout instrumentiste à cordes le sait, il existe différents types d'expressivité selon la vitesse de l'archet. Une vitesse lente a une toute autre expressivité qu'une vitesse rapide. De même, je module ma marche. Je dois trouver un tempo optimal pour que la corde s'exprime le plus musicalement possible, avec la tonalité la plus claire. Et parfois, j'accélère le pas, notamment quand j'utilise ce que les instrumentistes à cordes appellent le *flautando*, une technique par laquelle on effleure légèrement la corde pour faire ressortir les harmoniques supérieurs. Dans mon cas, je marche plus rapidement, sans courir néanmoins, et avec un toucher léger des doigts.

Votre musique crée une expérience d'écoute immersive, à la fois sensorielle et émotionnelle...

EF: Je dirais que l'aspect immersif est fondamental. Jouer de cet instrument est d'abord une expérience méditative, car le temps ralentit, et j'écoute à un autre niveau. Je suis très concentrée. Tous les bons musiciens, je pense, écoutent avec intensité. J'ai appris cela auprès de Pauline Oliveros, qui a été une inspiratrice. Je crée aussi cette immersion de manière artificielle, par un renforcement sonore, car tous les lieux n'ont pas une acoustique idéale. J'ai besoin d'un son résonnant, qui se prolonge dans l'air pour que les harmo-

niques puissent interagir entre eux et pour entendre les accords et la justesse. De sorte que, si l'acoustique d'un lieu n'est pas assez résonnante, j'utilise un système sonore, disposé tout autour de la salle, pour en recréer une.

Comment choisissez-vous le matériau de vos cordes ?

EF: Au cours des années, j'ai mené quantité d'expériences à ce sujet. Au début, j'utilisais des cordes disponibles dans le commerce. Puis j'ai commencé à me demander s'il serait possible d'obtenir un meilleur son. J'ai donc consulté plusieurs fabricants et comparé des alliages de bronze, de laiton, etc., en les écoutant attentivement. Il y a huit ans environ, j'ai trouvé la combinaison que j'utilise encore aujourd'hui. J'ai aussi travaillé sur le calibre, qui influe sur le timbre. Les fils sont assez fins, pour ne pas nécessiter trop d'énergie ou de pression, mais sans être trop fragiles. Car le *Long String Instrument* est un objet fragile. Un fil plus fin produit moins de bruit de frottement, moins de souffle, et davantage de son. J'ai utilisé un fil de bronze fabriqué aux États-Unis et initialement destiné à la fabrication de petits ressorts électroniques, ainsi qu'un fil fabriqué en Allemagne, par la société Röslau, dont le son est plus beau que ceux que j'utilisais.

Vous avez étudié la sculpture et vous dites vivre la musique comme une sculpture...

EF: Je perçois ma musique comme pluridimensionnelle. Il y a la note fondamentale, l'accord de base, mais comme je frotte la corde sur toute sa longueur, des harmoniques apparaissent en fonction de ma position. Et quand je joue avec un autre musicien, pas nécessairement à l'unisson, mais dans une relation harmonique consonante ou lointainement dissonante, le son qu'il produit influence le mien, par sympathie. C'est là que la magie opère. Je suis enthousiaste quand je sens que je perds un peu le contrôle et que les lois physiques des ondes dans l'espace interagissent. Ces phénomènes sont pour moi pluridimensionnels: des sons de différentes fréquences se croisent dans l'espace. Et tout ce qui concerne l'espace, c'est de la sculpture.

Comment décririez-vous *Energy Archive 2* et quelles relations avez-vous cherché à établir entre le *Long String Instrument* et le quatuor à cordes dans cette œuvre ?

EF: De manière générale, ce que je trouve fascinant, c'est de penser le quatuor comme une extension de la résonance de mon instrument. Comme si leurs doigts prolongeaient les miens.

Imaginez un point au centre, avec des rayons qui en émanent. J'essaie de faire en sorte que leurs sons fusionnent dans un champ sonore unifié. Quand je joue un accord dont le timbre évolue à mesure que je me déplace, j'écris leurs parties pour qu'elles changent aussi, en cohérence. Par exemple, à dix mètres de la corde, les harmoniques qu'ils jouent reflètent ce que mon instrument produit à ce moment-là. J'aimerais que les auditeurs voient ma position se transformer et entendent le quatuor réagir à cela. Je veux que l'harmonie devienne plus détaillée et raffinée. Je travaille avec des harmoniques dans les graves (alto et violoncelle), mais aussi étendus, et le JACK Quartet est extrêmement précis. Leur son est très pur et doux, surtout les violons.

| Comment l'œuvre est-elle notée ?

EF : Deux notations coexistent. Pour le quatuor, j'utilise la notation traditionnelle. Mais le système d'altérations en intonation juste, au-delà du dièse et du bémol, implique des flèches et des symboles indiquant les écarts par rapport au tempérament égal. Ce système, dit Helmholtz-Ellis, a été développé par le compositeur canadien Marc Sabat, avec Wolfgang von Schweinitz. Quant à mon instrument, j'utilise une notation graphique : une ligne en zigzag qui représente mes déplacements, avec des chiffres placés au sol à intervalles réguliers sous les cordes. Je peux ainsi me repérer. Parfois, je ne marche pas jusqu'au bout de la corde. Je peux m'arrêter à un point précis, y rester, puis avancer ou reculer. Je chorégraphie mes déplacements. Je note aussi les accords. Ma partition ressemble un peu à une notation jazz : un guide, non une prescription, une note d'intention, non la musique en soi, laquelle naît de l'interprétation et de l'écoute.

Propos d'Ellen Fullman recueillis et traduits par Laurent Feneyrou, mars 2025

Ellen Fullman (San Francisco)

Depuis plus de quarante ans, Ellen Fullman consacre son travail à un projet unique : le *Long String Instrument*, un dispositif monumental de cordes longues de plus de quinze mètres, qui produisent des harmoniques proches de l'orgue et résonnent avec l'architecture des lieux investis. Inspirée par Harry Partch et Alvin Lucier, elle a créé une approche unique du son et de la composition, fondée sur l'intonation juste et l'exploration des partiels. Son œuvre, à la croisée de la sculpture sonore et de la performance musicale, résonne dans des festivals du monde entier (Rewire, Musica, Tectonics, Sydney Festival, London Contemporary Music Festival, Sonic Protest...). Lauréate d'une bourse Guggenheim en composition (2020), elle a aussi été soutenue par la Fondation pour les arts contemporains, le DAAD de Berlin et la Fondation Gerbode. Parmi ses enregistrements : *The Long String Instrument* (1985-2015), salué par *The Wire*, et *Harbors* (2020), en duo avec Theresa Wong. Ellen Fullman est citée dans le livre *Music 109: Notes on Experimental Music* d'Alvin Lucier (Wesleyan University Press).

ellenfullman.com

JACK Quartet, Natacha Diels

Beautiful Trouble

Théâtre Silvia Monfort

5 novembre à 21h

Durée: 70' environ

Natacha Diels (née en 1981)

Beautiful Trouble (2019-2024), cinq actes pour quatuor à cordes augmenté et chorégraphié, avec vidéo et électronique

Effectif: 2 violons, alto, violoncelle et électronique

Création: Philadelphie, Penn Live Arts, 2 février

2024, JACK Quartet

Beautiful Trouble was developed with support from Banff Centre for Arts and Creativity, TIME:SPANS, The Barlow Foundation and the Sachs Program for Arts Innovation.

Dans *Beautiful Trouble*, créé pour et avec le JACK Quartet, Natacha Diels rend l'œuvre et la vie indistinctes, électrise la saturation de notre époque et s'amuse de l'hypnose des images, partout présentes. Entre performance et installation, cet opéra de chambre, vu et entendu, impliquant textes, gestes, électronique et vidéo, sonde nos émotions les plus vives.

Chacun des cinq actes – ou épisodes – de *Beautiful Trouble* développe sa propre intrigue, liée à un membre du quatuor à cordes ou à un spectateur quelconque. Ces intrigues se déploient à travers toutes les dimensions de l'œuvre: corporelles, sonores et visuelles – autrement dit musicales, théâtrales, chorégraphiques et vidéographiques. La narration et l'expérience sensorielle, multiple, oscillent entre le plus grand réalisme, voire l'hyperréalisme, et l'illusion, la fiction ou le rêve. «L'accent est mis sur la beauté des moments simples, à travers des activités telles que les promenades matinales, les dîners entre amis, les jeux d'enfants et les chansons autour d'un feu de camp.» Mais sous les images disparates, celles de flamants roses ou de paysages américains, logent volontiers le malaise, l'absurde, le non-sens, l'inquiétante étrangeté ou la «vallée dérangement», cette théorie selon laquelle moins un robot androïde semble artificiel, plus il nous paraît monstrueux.

Oscillant extatiquement entre la tristesse et la joie, *Beautiful Trouble* est un opéra de la durée d'une soirée – un spectacle dramatique conçu pour le JACK Quartet –, qui observe une fenêtre éphémère de l'existence humaine. Comme des pierres précieuses rassemblées et arrangées avec soin, ses moments fusionnent en un kaléidoscope de sens et de non-sens, créant une logique qui lui est propre. Par l'organisation méticuleuse de ces fragments, l'œuvre révèle une clarté fuyante dans le chaos et présente un reflet de la condition humaine à la fois précaire et profonde. En se concentrant sur la nature humaine et sur la simplicité des gestes et des rituels du quotidien, *Beautiful Trouble* navigue à la frontière entre hyperréalité absurde et absurde fiction, compose une expérience onirique, mêlant relations personnelles intimes et récits abstraits, et invite le public à des moments tangibles, profondément humains, par la force de la performance.

Beautiful Trouble effleure les thèmes suivants:

- l'éthique du travail (l'humain comme marionnette),
- la dystopie,
- la beauté des cauchemars,
- les amours inimitables,
- l'enfance (le jeu),
- la musique seulement,
- la protestation (plus jamais la guerre),
- la perte,
- la nature comme marchandise (ou non),
- la beauté de la bêtise (le non-sens ludique),
- les longues promenades,
- et la complétude.

Beautiful Trouble est une célébration des contradictions: un espace où le grave embrasse le léger, où la clarté émerge par moments du tissu merveilleusement chaotique de la vie.

Acte I: On Monday

Le quatuor commence en marionnettes exécutant des gestes sans leurs instruments. Le texte décrit les diverses identités cohabitant en chaque humain, et la confluence de celles-ci engendre une dystopie. Parfois, cette dystopie se fissure, et le calme s'installe. Mais la réalité, à l'occasion, revient brusquement, et le quatuor se retrouve à jouer dans un restaurant chic.

Acte II: Nightmare for JACK (a ballet)

Les gestes subtils des musiciens, dans un jeu caractéristique, sont amplifiés et chorégraphiés, deviennent contrepunt à la matière musicale et tissent une toile d'araignée complexe où s'enracine le cauchemar. Comme dans un rêve, la pièce suit parfois des flux de conscience en apparence aléatoires (une valse) ou s'attache au familier (de la musique normale pour cordes). La pièce se termine sur le quatuor en gardiens de la nuit, aidant la forêt à trouver le sommeil.

Acte III: Sometimes it's the Last Time

La forêt dort, et le quatuor est plongé dans l'obscurité – premières incursions dans une autre aventure, un autre temps, un autre amour, écholocalisés par des sifflets et des clics. L'exploration de l'environnement commence avec hésitation, s'embrace dans un chaos total, puis retombe en lignes molles cherchant une stabilité mélodique, trouvant la beauté dans le chemin, s'échouant sur des trampolines et prenant plaisir à l'unique (ce qu'on ne répète pas). Sur fond de vidéos d'archives associés à des images générées par IA, le troisième mouvement joue sur la beauté du factice, entre musique pop et non-sens joyeux. Dans le quatrième mouvement, la culmination de l'acte est une chanson autour d'un feu de camp, portée par de la musique de banjo, des jeux d'enfants et un effort déroutant pour comprendre la cartographie.

Acte IV: Interlude

C'est un jeu de société, pour 2 à 6 joueurs. Les objectifs de ce jeu sont de remplir chaque espace de spores de champignons et de nourrir ces spores d'étoiles tombées du ciel; de rassembler des trésors; et de se reposer. Quand ils ne jouent pas, les participants sont invités à identifier et à compter les structures architecturales ou naturelles répétitives, comme des vitres ou des nuages, pour éviter que des émotions étrangères au jeu ne viennent troubler leur concentration ludique. Lors de la danse fongique, le silence acquiert un sens profond. De même que les champignons prospèrent dans le royaume feutré des forêts et les sols humides, les joueurs découvrent l'élégance avec la concentration muette. Le jeu révèle ses subtilités en l'absence de bruit, invitant chacun à s'accorder aux mouvements nuancés et aux opportunités propres à l'obscurité.

Acte V: Beautiful Trouble

Une longue marche à travers un champ herbeux, en quête d'une «beauté» insaisissable. Parfois d'une perte, parfois vers la complétude.

Texte

Le Lundi, ton joli jour commencera, demain.
Le Mardi, ta plus claire simplicité commencera, demain.
Le Mercredi, tes démons te mangeront, demain.
Le Jeudi, tes yeux s'éclaireront, demain.
Le Vendredi, tes démons seront joyeux, demain.
Le Samedi, ta transparence t'enveloppera, demain.
Le Dimanche, tout cela aura du sens, demain.
Les Beaux, tu les distingues à peine, car ils sont loin, et personne n'est encore sur scène.
Les Difficiles, tu ne les vois pas du tout, car ils sont juste là, devant toi.
Les Laidés, ton œil est aveugle, aussi ne les remarques-tu pas. Longtemps, tu ne peux les voir. Mais si tu voyais qu'il se passe quelque chose d'Excitant, tu serais tellement Concentré que tu ne verrais presque plus aucune différence entre eux.
C'est la même chose. Personne ne te remarque.

Sometimes it's the Last Time

La sensation de voler est la même tout en bas
il y a un trampoline.
 (De gauche à droite
 maison
 le trampoline
 la piscine
 le trampoline encore
 La piscine est tout en bas de la carte.)
Parfois, la carte est tout à fait fascinante,
Et parfois le trampoline est collant.

Parfois, la première fois est difficile
 (La piscine est tout en bas de la carte)
Mais ensuite, il est facile de bouger
 (Au sommet se trouve le trampoline)
Parfois, la piscine est trop petite
 (Il n'y a pas de piscine ici)
Et parfois, l'eau est trop froide
 (Parfois la carte est tout à fait fascinante)
Parfois, la carte est tout à fait fascinante,
 (Et parfois le trampoline est collant)
Et parfois le trampoline est collant.

Texte de Natacha Diels traduit de l'anglais (américain) par
Laurent Feneyrou

Natacha Diels (Philladelphie)

Natacha Diels est une compositrice et performeuse américaine née en 1981. Son travail mêle mouvement chorégraphié, vidéo, pratique instrumentale et jeu surréaliste, créant des mondes curieux et troublants. Ancrées dans le collage, la collaboration et la transformation de la vie en rituel, ses compositions forgent une logique poétique qui leur est propre. Les critiques ont décrit sa musique comme « brillante, follement déjantée dans le meilleur sens du terme, élégante, éloquente et loufoque » (Steve Smith) et « un tour de force d'imagination débridée et de maîtrise confiante » (Musical America). Elle est membre fondatrice de l'Ensemble Pamplemousse, un collectif de compositeurs-interprètes déterminés à reconfigurer l'expérience du concert, et de WENDY, un trio spécialisé dans des flux sonores continus, tendres, étranges, et à peine déséquilibrés. Parmi ses projets récents figurent *Ways to Pass the Day*, un opéra pour deux rochers et une montagne (Nueva Ópera Buenos Aires 2024); *Everything Everywhere*, un spectacle multimédia qui interroge l'excès de tout, avec l'Ensemble Adapter (2025) ; et *Follow Unfollow*, un opéra au casque qui questionne le confort du confort pour l'Ensemble Contrechamps (Festival Archipel, 2025). Son premier album solo, *Somewhere Beautiful* – à la fois confessionnel et hallucination sonore – est sorti sur Carrier Records en août 2025.

natachadiels.com



JACK Quartet, Georg Friedrich Haas *In iij Noct.*

Théâtre de la Ville – Les Abbesses

23 novembre à 15h

Durée: 35' au moins

Georg Friedrich Haas (né en 1953)

In iij Noct. (2001), Quatuor à cordes n°3

Effectif: 2 violons, alto, violoncelle

Éditeur: Universal (Vienne)

Création: Fortezza, 14 septembre 2002, Kairos Quartett

Commande de Klangspuren Schwaz

Dans notre modernité si constamment sous les lumières, nous avons perdu le sens de l'obscurité et de la ténèbre. De ce constat naît *In iij Noct.* de Georg Friedrich Haas, un quatuor à cordes qui se joue dans le noir absolu. Notre expérience du temps, les rythmes de notre corps, la relation à l'autre et l'écoute, enveloppante, s'en trouvent bouleversés.

Le titre de l'œuvre rappelle le troisième nocturne de l'Office des Ténébres de la Semaine Sainte, au cours duquel on éteignait peu à peu quatorze cierges et dissimulait le dernier, celui du Christ, derrière l'autel, jusqu'à n'y plus rien voir. Aussi le quatuor à cordes de Georg Friedrich Haas est-il marqué, dans son dernier quart, par une citation des *Tenebrae Responsoria* que composa le musicien et prince de la Renaissance, Carlo Gesualdo, aussi maître ès crime, deuil et douleur. Affûtant nos oreilles et rendant plus intenses nos émotions, l'obscurité modifie les règles séculaires de la tradition: la partition, non plus de notes *stricto sensu*, mais plutôt d'invitations à accomplir certains gestes; le lieu, distendu, chacun des membres du quatuor se trouvant au plus loin de chaque autre, et entourant l'auditoire; la durée de l'œuvre, mobile, en constante évolution, et laissée à la discrétion des musiciens, privés de la vue et qui ne communiquent entre eux et avec chacun de nous que par ce qu'ils jouent, dans le pouvoir immersif de l'obscur.

L'œuvre de Georg Friedrich Haas célèbre la lumière: *ins Licht* (à la lumière, 2007), *...wie stille brannte das Licht* (...comme la lumière brûlait en silence, 2009), *...damit ...die Geister der Menschen erhellt und ihr Verstand erleuchtet werden...* (...afin ...d'éclairer les esprits des hommes et d'illuminer leur intelligence..., 2010), pour ne citer que quelques titres, ou encore *Hyperion* (2006), concerto pour lumières et orchestre, d'après le nom du personnage du roman de Friedrich Hölderlin, puissance incestueuse d'Ouranos, celui qui s'éleva au-dessus de la Terre, celui qui engendra le Soleil, la Lune et l'Aurore, celui qui, dans la mythologie grecque, en appelle à la conciliation de l'Occident et de l'Orient. Dans le sillage du *Prométhée* d'Alexandre Scriabine et de son clavier à lumières, qui met en évidence, dans le domaine visuel, des aspects de la structure musicale, la lumière est, dans ce concerto, un instrument de musique, une percussion muette, un possible métrologue, scandant le temps et modifiant notre perception.

Mais qu'en est-il de l'obscur, de l'éclipse, de l'ombre, de la nuit? *...Schatten ...durch unausdenkliche Wälder* (...ombres ...à travers des forêts impensables, 1992) ou *Ein Schattenspiel* (Un jeu d'ombres, 2004), titre aussi, comme en regard, Georg Friedrich Haas, empruntant, pour la première œuvre, au *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa: «Nous peuplons des songes, nous sommes des ombres errantes dans les forêts de l'impossible, dont les arbres sont demeures, coutumes, idées, idéals et philosophies» (nous soulignons). La nuit exprime l'effondrement d'utopies devenues meurtrières au siècle dernier et la détresse qui en résulta, mais aussi la violence de l'histoire actuelle, la résurgence de l'infâme dans *in vain* (2001) ou l'étranglement d'Eric Garner par un officier new-yorkais dans *I Can't Breathe* (2015). Une réplique de l'opéra *Nacht* (Nuit, 1995) atteste un tel désarroi: «Nous sommes au couchant de nos jours. Nous nous sommes égarés souvent; nous avons espéré beaucoup, et peu agi.» La nuit dénote aussi, en allemand, l'aliénation

(*Um-Nachtung*), avec ses traits: une exaltation métaphysique propre à certains schizophrènes, une désagrégation du temps, un refuge dans l'immobile, où l'être semble ne vivre ni dans le passé, ni dans l'avenir, mais de toute éternité.

Cette nuit se matérialise littéralement, par l'exécution d'œuvres ou de certaines sections d'œuvres dans l'obscurité. C'est le cas dans *Adolf Wölfli* (1980-1981), dans la pièce pour ensemble *in vain* (2001) où, quand la lumière s'éteint au milieu, les instrumentistes jouent, peu synchronisés, des accords tirés de la série des harmoniques en une séquence descendante qui accélère et est ponctuée de lumière, dans *Die schöne Wunde* (*La Belle Blessure*, 2001-2002) ou dans le *Quatuor à cordes n°9* (2016). C'est aussi le cas du troisième quatuor à cordes de ce concert: *In iij Noct.*, et plus radicalement encore, car il ne s'agit plus d'une alternance du jour et de la nuit, d'une absence temporaire de lumière ou d'une censure momentanée, mais d'une obscurité absolue – ni lampe de pupitre, ni même éclairage de secours, éteint ou obturé. La nuit comme dans la tombe paraît désigner ici un temps sans Dieu, une nuit sacrée, un temps de deuil et de douleur, à l'instar du troisième nocturne du Jeudi Saint dans l'Office des Ténèbres de la Semaine Sainte. Il n'est donc aucunement fortuit qu'*In iij Noct.*, dans sa section Q, cite *Eram quasi agnus innocens* (*J'étais comme un agneau innocent*), extrait des *Tenebrae Responsoria* (*Répons des Ténèbres*) de Carlo Gesualdo. La citation n'est donnée qu'une seule fois, dans le dernier quart de l'œuvre, selon une intonation singulière qui génère le trouble et la rend étrange.

L'obscurité n'est pas sans incidence sur les corps des interprètes et des auditeurs, leur rythme cardiaque, leur respiration, la sensation de leur pesanteur... Elle altère l'espace, acoustique et mental, où les sons paraissent plus proches, sinon plus menaçants, et sont écoutés plus précisément et avec davantage d'attention, d'intensité, voire d'abandon. Elle transforme les relations entre les musiciens, placés autour du public, aux quatre coins de la salle, éloignés les uns des autres, et qui ne peuvent ni se voir ni lire leur partition. Aussi doivent-ils mémoriser entièrement un document qui ne se compose presque que de texte et de prescriptions. L'obscurité, en effet, transforme aussi les techniques d'écriture: «Composer pour l'obscurité est fondamentalement différent de la composition traditionnelle: vous n'écrivez pas directement la pièce, vous composez un processus pour des individus, contraints de jouer dans l'isolement et n'ayant qu'un contact auditif avec leurs

partenaires.» À l'exception du «Début», où les cordes sont frappées avec les doigts, ce qui les fait sonner doucement, et de la «Conclusion», avec ses doubles croches prises dans des accélérations et des ralentissements, et dont la durée doit être d'au moins six minutes, mais peut être beaucoup plus longue, ainsi que de la «Section Gesualdo», la forme de l'œuvre est laissée à la discrétion des interprètes. Comment s'articule-t-elle?

Georg Friedrich Haas a conçu un système écrit d'«invitations», associées à chacune des dix-sept sections (de A à Q) – indépendamment du «Début» et de la «Conclusion». Ces invitations sont de diverses natures: un timbre (grincement de cordes, pizzicato, vibrato, avec crescendo/descrescendo ou non, *gettati*, avec le bois ou le crin de l'archet), des intervalles caractéristiques (quart de ton; trois quarts de ton, avec glissando; tierce majeure, sixte mineure ou septième mineure, en intonation juste; septième majeure), un registre (le plus aigu possible), un trille, des gestes mélodiques expressifs... L'un des musiciens envoie une «invitation» aux autres qui tantôt l'ignorent, tantôt l'acceptent – entre une fois sur trois et une fois sur huit. Dès lors que l'invitation est acceptée par un autre musicien, les deux derniers membres du quatuor se joignent à eux pour une sorte d'improvisation sur des bruits de cordes, des accords en harmoniques, des accords dits «Wyschnegradsky» (alternant tritons et quintes), des unissons, des nuages de pizzicatos, des notes extrêmement aiguës, des glissandos de secondes neutres, des trilles «errants» ou des quadruples cordes *pizzicato* ou doubles cordes aiguës avec l'archet (l'écriture la plus complexe qui ne doit être jouée qu'une fois). Le quatuor se limite parfois à un duo, entre les deux violons, ou entre l'alto et le violoncelle, voire prend la forme de deux duos superposés (sections N et O). Tout membre du quatuor peut interrompre chacune des sections, à tout moment, par une nouvelle invitation, de sorte que la durée de l'œuvre se détermine en cours d'exécution: 35 minutes au minimum, mais bien au-delà si nécessaire.

Un dernier point. Avec une telle musique de transcendence et au temps volontiers suspendu, empreinte d'immobilisme et de turbulence interne du son, comment sait-on que l'œuvre se termine et si l'ultime silence lui appartient? N'est-ce pas cet horizon qui prévaut, celui de la voix solitaire et de l'âme ensevelie dans le noir, comme une indistinction de la vie et de la mort.

Georg Friedrich Haas (Unheimat)

Né à Graz en 1953, Georg Friedrich Haas s'intéresse aux mathématiques et à la physique, envisage de devenir écrivain et étudie, dans sa ville natale, la pédagogie musicale, le piano et la composition, avec Ivan Eröd et Gösta Neuwirth. Élève de Friedrich Cerha au Conservatoire de Vienne, il suit les Cours de Darmstadt (1980, 1988 et 1990), où il enseignera en 2004, ainsi que le Coursus d'informatique musicale de l'Ircam-Centre Pompidou (1991). Titulaire de plusieurs bourses, notamment du Festival de Salzbourg (1992), du ministère autrichien des Sciences, de la Recherche et de la Culture (1995) et du DAAD (1999), Haas enseigne au Conservatoire de Graz et à l'Académie de musique de Bâle, avant de succéder à Tristan Murail, en 2013, à la Columbia University (New York). Auteur d'articles sur Pierre Boulez, Alois Hába, Luigi Nono ou Ivan Wyschnegradsky, compositeur en résidence au Festival de Lucerne (2011) et à la Staatskapelle de Dresde (2023-2024), il est lauréat de nombreux prix de composition, dont le prestigieux Prix de la Ville de Vienne (2004), et est membre de diverses académies des arts et institutions culturelles. Son opéra *Melancholia*, d'après un texte de Jon Fosse, a été créé le 9 juin 2008 au Palais Garnier, à Paris. Universal (Vienne) et Ricordi (Berlin) sont les éditeurs de son œuvre.

Georg Friedrich Haas au Festival d'Automne à Paris:

- 1996 *...aus freier Lust... verboten* (2 versions); *...wie ein Nachtstück*; *Sextett...*; *Phantasien* (Opéra Bastille)
- 2001 *In nomine...* (Athénée – Théâtre Louis Jovet)
- 2003 *Natures mortes* (Cité de la musique – Philharmonie de Paris)

Partenaires du Portrait

Bourse de Commerce – Pinault Collection	2, rue de Viarmes 75001 Paris 01 55 04 60 60 pinaultcollection.com
Théâtre Silvia Monfort	106, rue Brancion 75015 Paris 01 56 08 33 88 theatresilviamonfort.eu
Théâtre de la Ville-Paris – Les Abbesses	31, rue des Abbesses 75018 Paris 01 42 74 22 77 theatredelaville-paris.com



Retrouvez sur le site internet du Festival d'Automne : entretiens, teasers, podcasts et articles de presse, dans les rubriques Archives, Ressources et Dans la presse.

Les partenaires média du Festival d'Automne



Festival d' Automne
festival-automne.com 01 53 45 17 17

Identité visuelle: Spassky Fischer. Crédits photo: pages 3, 20: Cherylynn Tsushima; page 9: Beyond / Microtonal Music Festival; page 14: Joe Lamberti

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE, NOUS SOUTENONS SES TALENTS

La Fondation d'entreprise Société Générale soutient l'excellence dans la musique classique, en accompagnant les ensembles, les orchestres, les lieux de formation et de diffusion, qui la font vivre et la rendent accessible à tous.



SOCIETE GENERALE
Fondation d'Entreprise

Découvrez l'ensemble des projets soutenus sur fondation.societegenerale.com

Fondation d'entreprise Société Générale, Régie par la loi n°87-571 du 23 juillet 1987 modifiée, Siège social: 29, bd Haussmann, 75009 PARIS. ©Getty Images. Juillet 2025.

