FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS 2022

Septembre – Décembre

DOSSIER DE PRESSE

MUSIQUE

SERVICE DE PRESSE :
Rémi Fort – r.fort@festival-automne.com
Yoann Doto – y.doto@festival-automne.com
Assistés de Morgane Lusetti
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

PORTRAIT OLGA NEUWIRTH

6 *The Outcast*
Le 26 septembre
Philharmonie de Paris

7 *Masaot/Clocks Witout Hands*
Le 25 novembre
Auditorium de
Radiofrance

8 *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie*
Le 13 décembre
Philharmonie de Paris Salle des concerts

12 **Emmanuel Nunes, Vicente Lusitano et Manuel Cardoso**
Le 17 septembre
Chapelle de la Salpêtrière

18 **Heiner Goebbels**
Liberté d'action
Le 28 septembre
Théâtre du Châtelet

22 **Luigi Nono**
Le 21 octobre
Église Saint-Eustache

26 **Philippe Quesne, Mahler, Klangforum**
Das Lied von der Erde
Les 9 et 10 novembre
Théâtre du Châtelet

32 **Karlheinz Stockhausen**
Freitag aus Licht
Le 14 novembre
Philharmonie de Paris

36 **Marlene Monteiro Freitas, Schönberg, Ingo Metzmacher, Klangforum**
Pierrot lunaire
Du 25 au 27 novembre
La Villette - Grande Halle

41 **Philip Venables**
Answer Machine Tape, 1789
Le 4 décembre
Théâtre de la Ville
Espace Cardin

PORTRAIT OLGA NEUWIRTH

LES NEFS D'OLGA NEUWIRTH

En 2005, Olga Neuwirth lit une nouvelle traduction allemande de *Moby Dick*, plus proche de la version originale, et s'enthousiasme pour l'auteur, « pionnier et visionnaire », et pour son œuvre entier. « J'ai été profondément émue par le destin de Herman Melville et inspirée par la riche complexité de sa prose, ses structures narratives innovantes et changeantes, son humour et sa capacité à exprimer, dans un flux spontané de langage, les structures inhérentes à l'esprit humain », écrit-elle. Un film s'esquisse en 2009, *Songs of the Unleashed Ocean*, pour lequel Olga Neuwirth écrit le script et visite en repérage les lieux où Melville séjourna, mais il demeure à l'état de projet.

Comme l'écrit Tom Michaelsen, « Bien des choses, chez l'écrivain américain, fascinent Olga Neuwirth, notamment ses appels répétés à la tolérance vis-à-vis des autres cultures et de l'autre en général. Deux séries de photographies ont ainsi vu le jour à Manhattan : l'une d'entre elles comprend *Everyday Olga et Quiet on the Desk*, qui documentent les conditions de travail d'une artiste laissant libre cours à sa créativité. Pendant plusieurs mois, Olga Neuwirth s'est prise en photo tous les jours dans son bleu de travail avec une carte de pointage indiquant précisément ses horaires. Pour la série *O Melville!*, publiée en 2016 *, la compositrice a parcouru New York, un masque de Herman Melville sur le visage : places, coins de rue, métro, bord de mer à Long Island, aquarium et même le Met. Outre les photographies, le livre d'Olga Neuwirth contient les "Notes sur l'univers de Melville", qui comprennent le texte *Das Fallen. Die Falle* (*La Chute. Le Piège*) d'Elfriede Jelinek, ainsi que des contributions de l'historienne de l'art new-yorkaise Katherine Jánszky Michaelsen et du musicologue Stefan Drees. Un projet fascinant, qui associe photographie, littérature et musique. »

De la lecture de *Moby Dick* naît *The Outcast* (2008-2010) [Le Paria], sous-titré « *A musicinstallation-theater with video* ». Le roman de 1851 est mis à distance par un vieux et solitaire Melville méditant sur son enfance, l'existence, l'écriture ou les mystères de la mer immense, dans l'épave du temps jadis, et croisant dans sa conscience sans cesse en mouvement ses propres personnages. Puis, *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* (2014-2015), qu'Olga Neuwirth assimile à un « roman d'aventure » et à une « sorte de théâtre musical », s'inspirent des « îles enchantées », les Galapagos, que Melville décrit dans dix « esquisses » philosophiques publiées en 1854. De ces terres volcaniques et désolées du Pacifique s'élève une méditation sur les tortues, la solitude, l'archipel et l'étendue de la mer, la vie cruelle et désespérée de ceux qui tentent de l'habiter. L'expérience du voyage éveille un espace et un temps singuliers, mais aussi une atmosphère, où se déploient les événements, une narration. Peut-être le cinéma, cher à Olga Neuwirth, comme la musique n'en sont-ils qu'une manifestation, une expression sur la crête entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace réel du dehors et celui, intime, secret, des représentations imaginaires.

Car l'œuvre d'Olga Neuwirth déconstruit notre quotidien, le corrode, par l'artifice ou l'ironie, et découvre, sous sa banalité, la bizarrerie, le mirobolant. À vif, son monde est traversé de crises et d'états turbulents, entre lyrisme, accidents et césures abruptes, de tensions aussi de la mémoire et du rêve. Un rêve exaltant l'imaginaire de chacun, en quête d'une logique et d'une beauté renouvelées. Non sans humour, le langage, en proie au réel, à la guerre ou à la destruction, nous laisse deviner l'abîme au-dessus duquel chacun de nous danse. Comme une torsion, par des subterfuges visuels et sonores qui opèrent une dilatation ou une compression, une projection des formes hors d'elles-mêmes, à la faveur d'un sentiment d'étrangeté : *Unheimlich*, dirait Freud. Aussi cette musique est-elle fascinée par les doubles-fonds et les simulacres, hantée par les miroirs et leurs reflets tronqués, gorgée d'éléments hétérogènes et de sons hybrides, qui rencontrent l'électronique en temps réel, technologie de l'oblique, du morphing et de l'anamorphose.

Comme en vampire, l'art d'Olga Neuwirth s'approprie alors quantité de matériaux. Une telle diversité relève non d'un patchwork, mais de « possibles » et d'une « autre totalité ». La citation, réelle ou imaginaire, devient une faculté authentique de l'écriture, en tant qu'elle crée des champs sonores discontinus, qu'elle fragmente et donc, comme l'écrit le cinéaste Robert Bresson, qu'elle dissipe les ordres de la représentation et instaure une autre dépendance : le discours d'autrui, ces extraits découpés ailleurs, dédouanés de leur destin, importés et assemblés ici, conciliés ou désunis, nous dévoilent des perspectives multiples, et nous entraînent dans un monde qui cite tout ce qui tombe sous la main, ce qui vient à l'oreille, ce que libère notre mémoire, comme une citation perpétuelle qui serait le monde même. Lectrice de l'écrivain Raymond Roussel, la compositrice suggère ainsi l'épreuve non de la plénitude d'un sens communicable, mais de son impossibilité.

En regard de ces principes musicaux et artistiques, bien des thèmes politiques affleurent dans *The Outcast* et dans *Le Encantadas*, œuvres-mondes, aux architectures liquides, mêlant les sollicitations sensorielles : le racisme, l'intolérance et les discriminations, dont tel ou tel personnage fait cruellement l'expérience ; les illusions de grandeur et la soif de pouvoir, celles de l'autocrate, fossoyeur de la démocratie, fanfaron et flagorneur, manipulant l'individu et induisant en lui un sentiment d'infériorité, pour se poser en sauveur de la communauté ou de la nation ; la cupidité, la dérégulation anarchique de la nature et la promesse du désastre écologique qui l'accompagne ; l'exploitation des peuples autochtones par les puissances coloniales ; la désintégration sociale née de n'importe laquelle des récessions économiques ; les migrants, adultes et enfants, morts noyés en tentant d'échapper à la misère… « *Moby Dick* est pour moi un archipel. Pour Melville, il ne s'agit jamais d'une totalité, mais d'un espace ouvert, car pour lui, il n'y a pas de clarté absolue et pas de réponse unique à l'homme, à la Nature et à Dieu. » Tout se fait quête d'identité, y compris sexuelle, dans une variabilité revendiquée. Aussi le choix d'une tessiture vocale n'est-il pas anodin, et Ismaël devient-il, dans *The Outcast*, Ismaëla, car les femmes n'étaient pas autorisées à travailler sur les navires, et quand elles osaient le faire, devaient dissimuler leur genre, connaissant parfois un sort tragique, qui n'était qu'exceptionnellement relaté.

Dans ses deux œuvres majeures, Olga Neuwirth compose une musique existentielle, qui sonne « comme sa compositrice » et où tout est constamment mobile, instable, vivant. Les flots, le ressac, la marée ou le courant sont autant de métaphores du cheminement, de voies parcourues sur la terre ou sur l'eau, d'une traversée incertaine de paysages sonores, des îles d'un archipel musical entraînant l'auditeur dans un voyage émotionnel et spirituel qui le transforme. Une nef de l'écoute.

Laurent Feneyrou

Claudia Hoehne

PORTRAIT MUSIQUE

OLGA NEUWIRTH

The Outcast
hommage à Herman Melville

Livret, Barry Gifford, Olga Neuwirth
« A musicinstallation-theater with video »
Monologues pour Old Melville, Anna Mitgutsch
Susanne Elmark, soprano - Ishmaela
Otto Katzameier, baryton - Achab
Andrew Watts, contreténor - Queequeb
Georgette Dee, diseuse - Bartleby
Johan Leysen, récitant - Old Melville
Steve Karier, acteur - Père Mapple
Johannes Bamberger, ténor - Starbuck
Peter Brathwaite, baryton - Stubb
Soliste du Münchner Knabenchor - Pip

Ensemble intercontemporain
Orchestre du Conservatoire de Paris
Company of Music
Münchner Knabenchor
Direction, Matthias Pintscher
Projection sonore, Gilbert Nouno
Réalisation et design vidéo, Netia Jones

Production ORF RSO Wien ; Wien Modern ; Wiener Konzerthaus ; Elbphilharmonie Hamburg.

La Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de cet opéra.
Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique et du Forum Culturel Autrichien.

ernst von siemens music foundation forum culturel autrichien

Dans *The Outcast (Le Paria)* d'Olga Neuwirth, d'après *Moby Dick* de Herman Melville, la mer miroite de multiples couleurs et se teinte du sang de l'homme ou de l'animal. Elle est un lieu d'utopie, ouvert, presque illimité, mais où adviennent aussi les catastrophes de notre temps : l'irrépressible profit et le désastre écologique.

Mêlant théâtre, musique et séquences vidéo contrepointant l'action et stylisant lieux et objets, *The Outcast* revisite *Moby Dick* (1851) : le personnage d'un vieux Melville y délivre ses monologues sur l'écriture, la nature, le destin ou Dieu. En regard, le charismatique capitaine Achab entraîne l'équipage du Pequod dans sa folle et délétère quête de la baleine blanche. Symbole d'une démocratie encore hésitante, cet équipage, d'abord soucieux d'égalité, se trouve peu à peu aliéné. Pourtant chez ses membres solitaires et dans les voix du chœur d'enfants, vibrent encore l'accueil de l'inconnu, la compassion et l'espoir. L'injustice, la discrimination, la cupidité et l'exploitation éhontée des ressources naturelles participent d'une chronique faite de violence et de deuil, dont seul le narrateur, Ismaël, alter ego de Melville, sortira vivant. De ce misanthrope, Olga Neuwirth fait une femme, Ismaëla, cette autre exclue, au XIX^{e} siècle, du travail sur les navires. Une ambivalence, une hétérogénéité, à l'image d'un roman fascinant.

CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ
Lun. 26 septembre
––––––
Durée estimée : 1h30 sans entracte
18h30 – Clé d'écoute

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Cité de la Musique – Philharmonie de Paris
Philippe Provensal, Isabelle Lelaidier
01 44 84 45 63 | pprovensal@philharmoniedeparis.fr

l'auditorium
de radiofrance

PORTRAIT MUSIQUE

OLGA NEUWIRTH
GYÖRGY LIGETI
GUSTAV MAHLER

Olga Neuwirth, *Masaot/Clocks Without Hands* pour orchestre
György Ligeti, *Mysteries of the Macabre,*
Concerto pour violon et orchestre
Gustav Mahler, Symphonie n° 10 : Adagio
Patricia Kopatchinskaja, violon et voix
Orchestre Philharmonique de Radio France
Maxime Pascal, direction

Radio France et le Festival d'Automne à Paris présentent ce concert en coréalisation.
Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique et du Forum Culturel Autrichien.

ernst von siemens music foundation
forum culturel autrichien

Un voyage à travers les âges et les régions d'Europe centrale : Gustav Mahler, György Ligeti et Olga Neuwirth – pour la création française longtemps attendue de *Masaot* –, sont autant de musiciens de l'hétérogène, où les souvenirs de traditions écrites, comme de répertoires populaires, dialoguent sans souci d'exclusive.

À sa mort, Gustav Mahler (1860-1911) laissa inachevée sa *Dixième Symphonie*, à l'exception de l'« Adagio » initial. Une crise, dont le manuscrit de cette œuvre porte des traces sublimement douloureuses, l'avait incité à consulter Freud. Celui-ci écrira de leur rencontre : « Ce fut comme si on avait creusé une profonde et unique tranchée à travers un édifice énigmatique. » Pour le centième anniversaire de sa mort, Olga Neuwirth reçut une commande, qu'elle ne put d'abord honorer en raison de ses engagements, mais à laquelle elle ne cessa de penser : *Masaot*, voyage ou histoire en hébreu, en hommage à la judéité de Mahler. Dans cette méditation sur la dissolution du temps et de la mémoire, le bassin du Danube d'un grand-père jamais connu devient carrousel de chants, terre d'une identité impossible, paysages d'héritages multiples. Parmi ces œuvres, les virtuoses, spirituels et pleins d'ironie *Mysteries of the Macabre* de György Ligeti (1923-2006), ainsi que son *Concerto pour violon* qui accumule les influences et les lient en un tout organique : géométrie fractale, polyphonies et polyrythmies du Sud-Est asiatique ou d'Afrique subsaharienne, techniques empruntées au Moyen Âge de Guillaume de Machaut…

RADIO FRANCE / AUDITORIUM
Ven. 25 novembre
––––––
Durée : 1h30 plus entracte

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Radio France – Auditorium
Laura Jachymiak
01 56 40 36 15 | laura.jachymiak@radiofrance.com

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PORTRAIT MUSIQUE

OLGA NEUWIRTH

Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie

Olga Neuwirth
Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie,
pour six groupes instrumentaux spatialisés, samples
et électronique en temps réel
Réalisation informatique musicale Ircam,
Gilbert Nouno, Serge Lemouton
Conseiller scientifique-Ircam-Stms, Markus Noisternig
Ingénieur du son Ircam, Sylvain Cadars
Ensemble intercontemporain
Direction, Matthias Pintscher

En partenariat avec l'Ircam – Centre Pompidou.

La Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce concert. Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique et du Forum Culturel Autrichien.

ernst von siemens music foundation forum culturel autrichien

Le *Encantadas* d'Olga Neuwirth s'inspirent des « îles enchantées », les Galapagos, dans la description qu'en donna Herman Melville. De ces terres du Pacifique s'élève une splendide méditation sur l'animal, l'aventure des mers, la découverte de l'archipel, ses événements historiques hors du temps et la vie, parfois cruelle, de ceux qui l'habitent.

Les dix « esquisses » philosophiques des *Encantadas*, publiées en 1854, puis recueillies dans *The Piazza Tales*, oscillent entre manifeste social et sidération devant un monde volcanique. Le voyage de Melville entraîne également Olga Neuwirth à Venise. Entre la basilique Saint-Marc et l'Arsenal s'élève l'église San Lorenzo, centre musical de la Renaissance, rattaché à un monastère où l'on enterra Marco Polo. *Prometeo* de Luigi Nono y fut créé en 1984. Or, le délabrement de l'église a, depuis, contraint les autorités à la fermeture de ses portes. Olga Neuwirth la visita pourtant, fascinée par son espace, ses réverbérations, ses bruissements, ses murmures, ses craquements, ses hurlements et ses chants, « comme un bateau sur la mer ». Avec les moyens informatiques de l'Ircam, *Le Encantadas* recréent splendidement, dans la salle de concert, l'acoustique de San Lorenzo et la préservent ainsi. Un archipel, « une "arche des rêves" voyageant à travers l'espace et le temps d'une île à l'autre, et sur les mers agitées ».

CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS
Mar. 13 décembre
––––––
Durée : 1h10 sans entracte

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Cité de la Musique – Philharmonie de Paris
Philippe Provensal, Isabelle Lelaidier
01 44 84 45 63 | pprovensal@philharmoniedeparis.fr

BIOGRAPHIES

Olga Neuwirth

Née le 4 août 1968 à Graz, Olga Neuwirth apprend dès sept ans à jouer de la trompette et envisage une carrière de musicienne de jazz. En 1985-1986, elle étudie la composition et la théorie musicale, puis les arts plastiques et le cinéma à San Francisco, avant d'intégrer la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne (1987-1993). Mais ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail s'avèrent bien plus décisives, comme ses collaborations avec Elfriede Jelinek. Olga Neuwirth réside à Venise, Berlin, Trieste, Vienne et New York. Compositrice et vidéaste, elle est en résidence au Festival de Lucerne en 2002 et présente une installation, en 2007, à la Documenta 12 de Kassel. Lauréate de nombreuses distinctions (Prix spécial de la Fondation Ernst von Siemens en 1999, Prix Ernst-Krenek en 1999, Grand Prix de l'État autrichien en 2010…), Olga Neuwirth est membre des Académies des arts de Berlin et de Munich. En 2010, à New York, elle achève deux opéras : *The Outcast*, d'après Herman Melville, et *American Lulu*, réinterprétation de l'œuvre d'Alban Berg présentée à Berlin, Bregenz, Édimbourg et Londres en 2013 et Vienne en 2014. En 2014, elle compose des musiques pour le cinéma ; le film *Goodnight Mommy* est sélectionné dans la catégorie Meilleur film étranger par l'Académie des Oscars à Los Angeles. *Masaot/Clocks Without Hands* a été commandé et créé en mars 2015 par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Daniel Harding ; cet orchestre l'a joué à nouveau en février 2016 au Carnegie Hall (New York), dirigé par Valery Gergiev. En 2016, elle répond à la commande Roche du Festival de Lucerne en présentant une œuvre pour percussion et orchestre, sous la direction de Susanna Mälkki. Depuis, ses *Encantadas*, inspirées par le texte de Herman Melville, ont été jouées par l'Ensemble intercontemporain dans plusieurs villes d'Europe. En 2018, Olga Neuwirth a composé la musique pour le film muet de 1924 *Stadt ohne Juden* de Hans Karl Breslauer (DVD publié par Arte). En décembre 2019, son opéra *Orlando*, d'après Virginia Woolf, est créé au Staatsoper de Vienne. La revue *Opernwelt* le désigne « Opéra de l'année 2019 »

olganeuwirth.com / ricordi.de

Olga Neuwirth au Festival d'Automne à Paris :

1994 *Five Daily Miniatures, pour contreténor et ensemble* (Opéra national de Paris / Bastille - Amphithéâtre)
2004 *…Ce qui arrive…* avec Dominique Gonzalez- Foerster (Cité de la musique)
2008 *Miramondo multiplo…, pour trompette et orchestre* (Théâtre du Châtelet)
2008 *Hooloomooloo, pour ensemble en trois groupes et sons numériques* (Cité de la musique)
2008 *Lost Highway Suite, pour ensemble et informatique musicale* (Cité de la musique)
2011 *Remnants of Songs… An Amphigory* (Cité de la musique)
2011 *Kloing ! Hommage à Klaus Nomi – A Songplay in Nine Fits* (Opéra national de Paris / Palais Garnier)
2011 *Construction in Space* (Cité de la musique)
2014 *Weariness Heals Wounds pour alto* (Opéra national de Paris / Bastille - Amphithéâtre)
2015 Le *Encantadas* d'après Herman Melville (Cité de la Musique)
2017 *In the realms of the unreal* (Théâtre des Bouffes du Nord)
2020 *Bolero / Nijinska* (Philharmonie de Paris – Grande salle Pierre Boulez)

Herman Melville

Né le 1er août 1819 – à New York, Herman Melville est un romancier, poète et essayiste américain. Les dettes laissées à sa mort par son père, importateur, le contraignent à devenir, dès l'âge de treize ans, petit clerc à la New York State Bank, puis à travailler dans les champs du Massachusetts. En 1837, il enseigne comme instituteur, avant de s'engager comme mousse à bord d'un navire marchand en partance pour Liverpool. De retour aux États-Unis, Melville embarque en 1840 sur un baleinier qui l'amène au Cap Horn, aux Îles Galapagos et aux Marquises, où il déserte en 1842 et se réfugie dans une tribu. Après avoir gagné Tahiti – il y est emprisonné pour mutinerie et s'échappe –, Melville est harponneur et débarque à Hawaii. Matelot dans une frégate de la marine de guerre américaine, il regagne les États-Unis en 1844, où il assoit sa notoriété sur des récits d'aventures, empreints d'une dimension philosophique. En août 1850, lors d'une excursion sur le site de Monument Mountain, il rencontre Hawthorne, auquel il consacre, enthousiaste, un essai qui le compare à Shakespeare. Après *Moby Dick*, dont l'accueil américain est mitigé, la vie de Melville est une suite de désillusions : suicide de son aîné, tuberculose mortelle de son second fils, accueils réservés de son œuvre, mauvaise santé, soucis d'argent, auxquels palie un poste d'inspecteur des douanes de la ville de New York,– dès 1866 et pendant 19 ans. Melville meurt à New York, le 28 septembre 1891, laissant inachevé *Billy Budd*, qui ne sera publié qu'en 1924.

Matthias Pintscher

« Ma pratique de chef d'orchestre est enrichie par mon activité de compositeur et vice-versa. » Après une formation musicale (piano, violon, percussion), Matthias Pintscher débute ses études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös et Pierre Boulez. Âgé d'une vingtaine d'années, il s'oriente vers la composition avant de trouver un équilibre entre ces deux activités, qu'il juge totalement complémentaires. Matthias Pintscher est directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2013. Pendant plusieurs années, il a été « Artiste associé » du BBC Scottish Symphony Orchestra, de l'Orchestre symphonique national du Danemark et du Los Angeles Chamber Orchestra. Depuis septembre 2020, il est également « Artiste associé » du Cincinnati Symphony Orchestra. Professeur de composition à la Juilliard School de New York depuis septembre 2014, il a été le chef principal de l'Orchestre de l'Académie du festival de Lucerne, succédant à Pierre Boulez. En 2020, il avait aussi été désigné directeur musical du célèbre Ojai Music festival en Californie qui devait se tenir en juin mais annulé en raison de la pandémie de Covid-19. Chef d'orchestre reconnu, Matthias Pintscher dirige de grands orchestres en Europe, aux États-Unis et en Australie. En décembre 2020, Matthias Pintscher a également pu assurer la direction musicale d'une nouvelle production de *Lohengrin* de Richard Wagner au Staatsoper Unter den Linden de Berlin, filmée et diffusée sur Arte. En avril 2021, il dirige *De l'Éther à la Terre* enregisré et diffusé depuis la Philharmonie de Paris sur internet et sur France Musique. Matthias Pintscher est l'auteur de nombreuses créations pour les formations les plus diverses, de la musique pour instrument solo au grand orchestre. Ses œuvres sont jouées par de

grands interprètes, chefs, ensembles et orchestres (Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, etc.). Elles sont toutes publiées chez Bärenreiter-Verlag et les enregistrements de celles-ci sont disponibles chez Kairos, EMI, Alpha Classics, Teldec, Wergo et Winter & Winter.

Matthias Pintscher au Festival d'Automne à Paris :

2007 *Study III for Treatise on the Veil pour violon solo* (Musée du Louvre - Auditorium)
2007 *Towards Osiris pour orchestre* (Salle Pleyel)
2011 *Solomon's Garden, pour baryton et orchestre* (Cité de la Musique - Philharmonie de Paris)
2013 *Chute d'étoiles pour deux trompettes et orchestre* (Opéra national de Paris-Bastille)
2016 *sonic eclipse, pour cor, trompette et ensemble* (Cité de la Musique - Philharmonie de Paris)
2019 *mar'eh, pour violon et ensemble Nur, pour piano et ensemble* (Cité de la Musique - Philharmonie de Paris)
2021 *Septième Symphonie en mi mineur, dite « Chant de la nuit »* (radio France / Auditorium)

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les étudiants sous la direction de François Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris.
L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique.

conservatoiredeparis.fr

Maxime Pascal

Après une enfance passée à Carcassonne, Maxime Pascal, né en 1985, intègre le Conservatoire National Supérieur de Paris où il étudie l'écriture, l'analyse musicale et l'orchestration. Avec cinq élèves du Conservatoire, il crée en 2008 Le Balcon. En 2014, il remporte au Festival de Salzbourg le concours pour les jeunes chefs d'orchestre. En 2015-2016, Maxime Pascal dirige pour la première fois à l'Opéra national de Paris. En mai 2017, il y dirige un programme ravélien, chorégraphies de Robbins, Balanchine et Cherkaoui, et l'année suivante, *L'Heure espagnole* (Ravel) et *Gianni Schicchi* (Puccini) mis en scène par Laurent Pelly. Puis, au Teatro alla Scala (Milan), le nouvel opéra de Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*. Récemment, Maxime Pascal a dirigé *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy au Staatsoper Unter den Linden (Berlin) et *Quartett* de Luca Francesconi au Teatro alla Scala ; il a également dirigé le Hallé Orchestra aux BBC Proms, l'Orchestre de la Rai, l'Orchestre symphonique de Tokyo, Les Siècles, l'Orchestre du Teatro Regio Torino, l'Orchestre symphonique national de Colombie et l'Orchestre Simon Bolivar de Caracas. Cette saison 2021-22, il dirige l'opéra *Lulu* de Berg (Tokyo Nikikai), un nouvel opéra d'Eötvös (*Sleepless, Staatsoper Unter den Linden*/Grand théâtre de Genève), et plusieurs orchestres de renommée internationale – le Mahler Chamber Orchestra, le Hallé Orchestra et l'Orchestre national du Capitole, entre autres. Il s'est engagé dans la réalisation, avec le Balcon, de l'intégralité de *Licht*, cycle de sept opéras de Karlheinz Stockhausen présenté entre autres, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris depuis 2020.

lebalcon.fr

Maxime Pascal au Festival d'Automne à Paris :

2020 *Dienstag aus Licht* (Philharmonie de Paris)
2021 *Donnerstag aus Licht / Acte 1 et Acte 2* (Philharmonie de Paris)

Ensemble intercontemporain

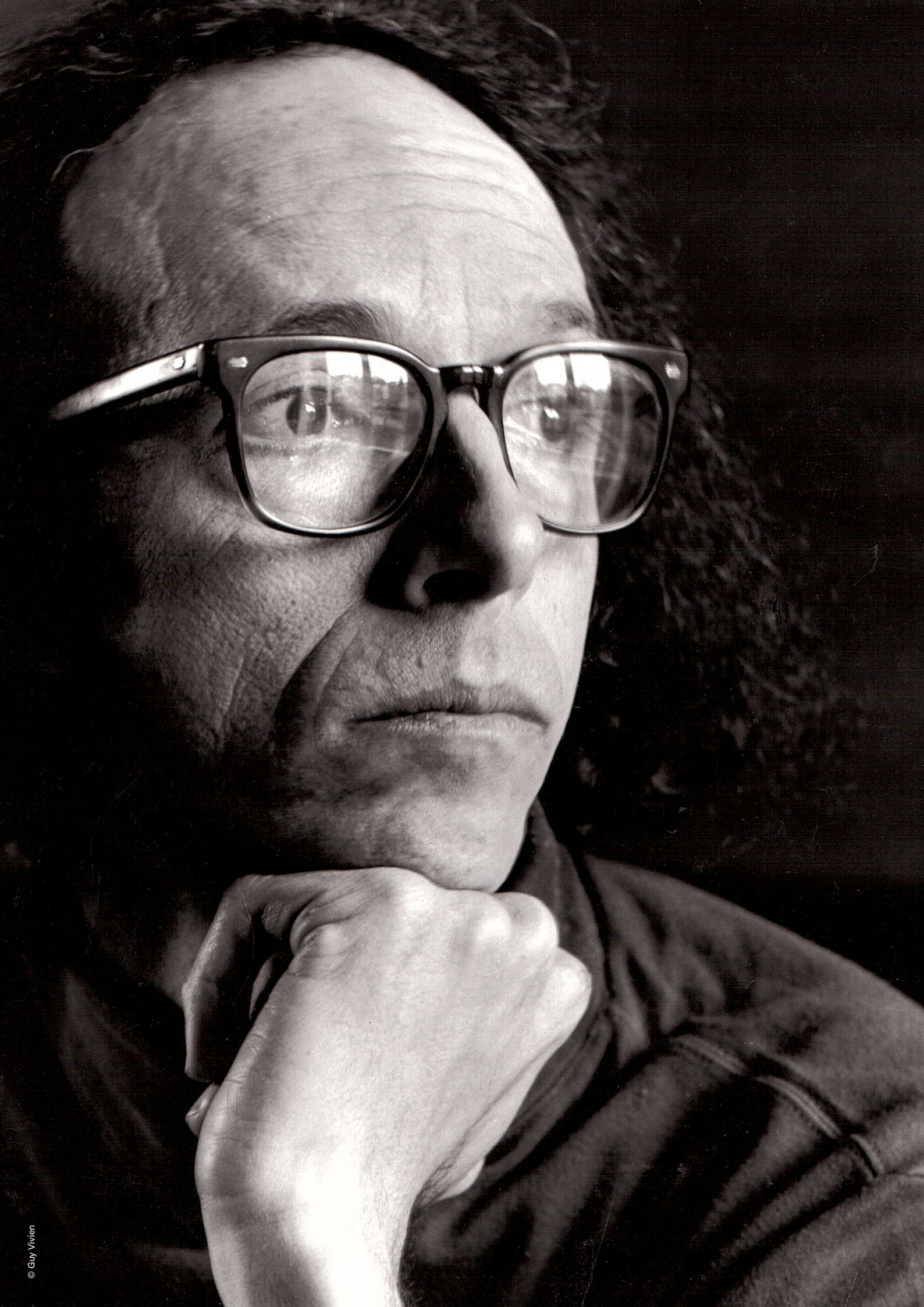
Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du XXe siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre et compositeur Matthias Pintscher. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs, auxquels des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique: danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. En collaboration avec l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique) l'Ensemble développe également des projets inédits, intégrant notamment les nouvelles technologies multimédia. Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public, traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création. L'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation Meyer.

ensembleintercontemporain.com

Orchestre Philharmonique de Radio France

Depuis sa création par la radiodiffusion française en 1937, l'Orchestre Philharmonique de Radio France s'affirme comme une formation singulière dans le paysage symphonique européen par l'éclectisme de son répertoire, l'importance qu'il accorde à la création (plus de 25 nouvelles œuvres chaque saison), la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet artistique, éducatif et citoyen. L'Orchestre Philharmonique partage ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France et la Philharmonie de Paris. Il est par ailleurs régulièrement en tournée en France et dans les grandes salles internationales. L'Orchestre Philharmonique de Radio France et Mikko Franck, directeur musical depuis 2015, sont ambassadeurs d'UNICEF France.

maisondelaradioetdelamusique.fr



© Guy Vivien

Hôpital
Pitié-Salpêtrière
AP-HP

SAISONTEMPORADA
FRANCEPORTUGAL
PORTUGALFRANÇA
2022

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
51e édition

EMMANUEL NUNES
VICENTE LUSITANO
MANUEL CARDOSO

Emmanuel Nunes, *Versus III,* pour flûte en sol et alto (1987-1990)
Vicente Lusitano, *Heu me domine* pour chœur (1553)
Emmanuel Nunes, *Omens II* pour ensemble (1972)
Manuel Cardoso, *Introit* de la *Missa pro defunctis* pour chœur (1625)
Emmanuel Nunes, *Minnesang* pour douze voix mixtes (1975-1976)

Ensemble Les Métaboles
Ensemble Multilatérale
Léo Warynski, direction

Le Théâtre de la Ville – Paris et le Festival d'Automne à Paris présentent ce concert en coréalisation. Manifestation organisée dans le cadre de la Saison France-Portugal 2022.

Il s'agit d'une traversée de l'histoire de la musique portugaise, depuis l'âge d'or de sa polyphonie, audacieuse ou séraphique, jusqu'à la figure majeure d'Emmanuel Nunes. Ses timbres moirés évoquent les peintures de Vieira da Silva, tandis que les voix a cappella empruntent au théosophe Jakob Boehme et entonnent un dense chant d'amour.

Emmanuel Nunes (1941-2012) revendiquait une conception de l'écriture comme organisme vivant. Dans *Versus III*, un duo fusionne ou se scinde, magnifiant une ligne, la vigueur des rythmes, la souplesse de la forme et la variété des modes de jeu. Réécriture d'une œuvre antérieure, *Omens II* désigne, par son titre, en français les « présages », en portugais les «hommes ». Un humanisme fait des riches couleurs et textures. Et par le son, au travers duquel toutes les autres qualités s'expriment, Minnesang décline le thème spirituel de la faculté de nommer. On ne sait rien ou presque de Vicente Lusitano, sinon qu'il serait né à Olivence (? – 1561), qu'il est sans doute le premier compositeur noir publié dans l'histoire de la musique et que son motet *Heu me domine*, aux chromatismes hardis, figurait en appendice d'un traité publié à Rome en 1553. Quant à Manuel Cardoso (1556-1650), dont l'essentiel de la carrière se déroula entre les murs du Couvent des Carmes de Lisbonne, nombre de ses œuvres ont été détruites lors du tremblement de terre de 1755. Mais il nous reste des merveilles, dont cet *Introit* au style sublime, fidèle aux règles séculaires et comme éternelles du contrepoint.

CHAPELLE SAINT-LOUIS DE LA SALPÊTRIÈRE
Le sam. 17 septembre

Durée estimée : 1h10 sans entracte

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville
Marion Martins
mmartins@theatredelaville.com

AURORE

Entre les splendeurs de l'harmonie, la vigueur des contrepoints et de la forme, la quête du son dans ses qualités acoustiques intrinsèques et à travers ses mélodies dans l'espace, Emmanuel Nunes revendiquait une conception de l'œuvre d'art comme organisme vivant, une œuvre qui respire et palpite, qui naît, croît aussitôt, dépérit à peine et meurt soudain. La vie s'y teintait aussi des motifs existentiels : « Ce désir de créer l'inouï n'est qu'une nécessité irrésistible de cristalliser en son ce qu'il y a de plus original et authentique au plus profond de nous-mêmes. »

Si Emmanuel Nunes suit, pendant les Cours d'été de Darmstadt, les séminaires d'Henri Pousseur, avant de se rendre auprès de Karlheinz Stockhausen à Cologne et d'étudier minutieusement la théorie de Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*, mais aussi les écrits de Kandinsky et la philosophie du temps de Husserl, son art puise d'abord à l'œuvre de Bach comme à la tradition romantique, de Schubert à Mahler : ici, des extraits de *La Belle Meunière*, du *Quintette à cordes* D. 956 et de la *Sonate pour piano* en si bémol majeur D. 960 ; là, des bribes du dernier mouvement du *Chant de la terre* – et jusqu'à Berg et Webern, sur la *Seconde Cantate* duquel Nunes commence d'écrire une érudite et analytique thèse d'esthétique.

Son œuvre, si consciente du répertoire de Monteverdi, est tissé de mutliples renvois, dans un cheminement non linéaire, où coexistent quantité de tendances aux subtils dosages. « Je ne puis avoir qu'une position intemporelle vis-à-vis de quelque musique que ce soit. J'écoute énormément de musique de toutes les époques, et je perçois constamment des courants souterrains au fil de l'histoire, qui ne sont jamais ou presque jamais ceux que l'on trouve dans les analyses. Ces courants me semblent effacer le temps historique. » Une telle attitude culmine dans *Ruf* (1975-1977) ou dans les mosaïques de *Quodlibet* (1990-1991), biographie musicale empruntant à des compositions antérieures ses matériaux et où la mémoire du musicien, compositeur et interprète, comme celle de l'auditeur magnifient la convergence de tesselles, de miniatures : un intervalle traversé de tensions, un trait individuel, un enchaînement harmonique, un genre comme le madrigal ou un timbre, celui par exemple de la harpe. Quant à la biographie, il convient de la considérer au sens strict : non le bavardage de soi, mais l'écriture de la vie.

Dans le sillage des derniers quatuors de Beethoven ou de certaines sonates de Schubert, la forme s'écoute ici *in statu nascendi*, dans le geste même de son avènement, et devient rythme au sens large, moment d'émergence, lieu de l'Ouvert. Aussi Emmanuel Nunes scrutait-il le son de l'origine, celui qui contient tout ce qui pourrait advenir à notre sensibilité et dont l'œuvre sera nécessairement, sinon tragiquement, retrait. Composer, c'est prélever, ôter, retrancher, et donc choisir. *Lichten*, en allemand : élaguer. Chaque œuvre est une révélation de ce son primordial, luttant contre le silence et reconduisant le musicien à l'illimité originel. « La composition est un combat contre le silence, contre le non-sonore. Le silence est tout ce que j'entends en moi et qui ne peut pourtant devenir musique. Et ce serait idéal si, par une parfaite "capillarité" entre toutes les strates de ma conscience et de mon inconscient, l'acte de mon prélèvement était libre de la contingence de mon existence chronologique. » Quand nous écoutons une sonate de Beethoven, négativement, se donne aussi tout ce qui n'est pas cette sonate-là. À l'aune d'une telle idée se mesure l'attention, au cœur d'un bois ou d'une forêt, à l'éclaircissement, à la clairière et aux percées de la lumière dans l'arbre ou la matière sylvestre.

Souvent, le chiffre soutient l'écriture. Là se dessine l'hermétisme d'Emmanuel Nunes, sa langue secrète aux résonances mystiques et spirituelles. *Das Märchen* (2002-2007), théâtre musical d'après le conte de Goethe empreint d'alchimie, en témoigne. Nunes n'y suit pas le chemin de l'abstraction philosophique, mais l'*image* saisissant l'effort de l'âme. Auparavant, le cycle des *Chessed* (1979-2005) empruntait son titre à la Kabbale, où il désigne le quatrième *sefirot*, la quatrième des dix sphères de la manifestation divine, de l'Arbre de la Vie, et dénote la grâce, l'amour ou la miséricorde de Dieu. Après *Tif'ereth* (1978-1985) et la lecture du philosophe Martin Buber, le temps est celui, cher à Emmanuel Nunes, de l'épiphanie lumineuse.

Laurent Feneyrou

BIOGRAPHIE Emmanuel Nunes

Né le 31 août 1941, à Lisbonne, Emmanuel Nunes étudie à l'Académie de musique et à l'Université de sa ville natale. Il assiste aux Cours d'été de Darmstadt et s'établit à Paris en 1964-1965, avant de suivre deux ans les séminaires de Karlheinz Stockhausen à Cologne. De retour en France, élève de Marcel Beaufils, Nunes obtient en 1971 un Premier Prix d'esthétique au Conservatoire de Paris. Boursier du ministère de l'Éducation nationale du Portugal (1973-1974) et de la Fondation Gulbenkian (1976-1977), il entreprend, sur la *Seconde Cantate* op. 31 d'Anton Webern, une thèse qu'il laissera inachevée. Invité par le DAAD de Berlin comme compositeur en résidence (1978-1979), il est boursier de la création du ministère français de la Culture en 1980. Dès 1989, Nunes travaille régulièrement à l'Ircam, où il mène d'intenses recherches sur la spatialisation. Parallèlement, il est un important pédagogue, à l'Université de Pau, puis à Harvard, à Darmstadt ou à l'Icons de Novara. En 1981, il est nommé directeur des séminaires de composition de la Fondation Gulbenkian, à Lisbonne, puis de la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau (1986-1992), et devient professeur de composition au Conservatoire de Paris (1992-2006). Le Président de la République portugaise le nomme en 1991 « Comendador da Ordem de Santiago da Espeda ». Docteur *honoris causa* de l'université de Paris-8 (1996), il obtient le prestigieux Prix Pessoa (2000). Emmanuel Nunes meurt à Paris, le 2 septembre 2012.

www.ricordi.com

Emmanuel Nunes au Festival d'Automne à Paris :

1992 *Einspielung III / Aura / Versus III / Quodlibet* (Salle Wagram)
1992 *Vislumbre / Machina Mundi* (Théâtre des Champs-Élysées)
1992 *Litanies du Feu et de la Mer II / Sonata a tre / Wandlungen* (Théâtre du Rond-Point)
1994 *Chessed IV / String Quartet and Orchestra...* (Opéra National de Paris Bastille)
1996 *Minnesang / Omnia mutantur nihil interit* (Cité de la musique – Philharmonie de Paris)

Emmanuel Nunes
Versus III

Composition : 1987-1991
Effectif : flûte en *sol* et alto
Création : Bruxelles, 19 novembre 1991, Sophie Cherrier (flûte) et Christophe Desjardins (alto)
Éditeur : Ricordi // Dédicace : « pour Martha »
Durée : 13'

Une grande part de l'œuvre d'Emmanuel Nunes se divise en deux cycles. Dans le premier, quatre notes (sol, sol dièse, mi et la) apparaissent comme le « subconscient harmonique sous-jacent à toutes les pièces ». *Nachtmusik I* (1977-1978) est la charnière entre deux cycles, adossée à l'absence de ces quatre notes, sinon à leur bannissement. Un second cycle, intitulé *La Création*, débute alors, dont Nunes résume l'enjeu en ces termes : « Que se passe-t-il lorsque l'on a des périodicités qui se superposent de manière cyclique ? »De 1979 à 1981, trois partitions portent le titre *Einspielung*, la première pour violon, la deuxième pour violoncelle, la troisième pour alto, et exaltent ces périodicités, qu'Emmanuel Nunes appelle des « paires rythmiques » : « Imaginez que deux personnes se déplacent d'un point à un autre. Elles partent en même temps et s'arrêtent en même temps, mais alors que l'une fait sept pas égaux, l'autre en fait onze. Ce qui est intéressant, c'est de connaître la distance et la proportion entre chaque pas. Et si l'on rabat l'une sur l'autre les lignes de leur trajectoire, on obtient un mouvement qui n'est plus régulier. »

Le triptyque est bientôt suivi d'un autre, pareillement inscrit dans le cycle *La Création* et dédié à sa fille Martha. Aux instruments à cordes du premier, dans le même ordre, s'ajoutent des instruments à vent, la clarinette, l'euphonium et la flûte en *sol*. Les trois *Versus* (1982-1995) magnifient une écriture où les contrepoints, les dialogues de chacun des duos dessinent une ligne unique, mais duale, comme dédoublée, ou une mélodie de mélodies, quand bien même composée de plusieurs sons. Les modes de jeu ne manquent pas dans *Versus III* et génèrent un espace, entre le proche et le lointain, entre la confusion des timbres et leurs écarts résolus : les sons éoliens, mêlés de souffle, de l'un s'allient au jeu sur le chevalet de l'autre ; les cordes de l'alto, pincées ou frappées par le bois de l'archet, se joignent aux bruits percussifs des clefs ou de la langue claquant dans l'embouchure de la flûte… Une large palette de couleurs en résulte, soumise à d'incessants changements de tempo. L.F.

Omens II pour neuf instruments

Composition : 1972
Effectif : flûte, clarinette en *sib*, trompette en *ut*, trombone, harpe, vibraphone, célesta, alto, violoncelle
Création : Lisbonne, 1er juin 1982, membres de l'Orchestre Gulbenkian, sous la direction de Luca Pfaff
Éditeur : Jobert // Commande de la Fondation Gulbenkian
Durée : 23'

Omens II marque le terme des œuvres dites de jeunesse d'Emmanuel Nunes, lesquelles associent des parties improvisées et des parties rigoureusement écrites. Le compositeur s'y consacre à l'organisation des hauteurs, à la répartition des registres et au dévoilement de la puissance génératrice des intervalles. « Une tension productive est ici sans cesse générée entre des passages entièrement notés, rythmiquement libres ou improvisés, lesquels, eux, restent inscrits dans un "complexe temporel" prédéfini », écrit Paulo de Assis. De fait, *Omens* traduit le dépassement de cette période. Invité au Festival de Royan en 1975, Emmanuel Nunes y présente *Omens I* (1972) et *Voyage du corps* (1973-1974). De retour à Paris, peu satisfait de la première œuvre, mélange d'improvisation et d'écriture, il la réécrit entièrement, sous le titre *Omens II*, pour le même effectif, et la fixe absolument, retirant de son catalogue la première version, comme il retirera d'ailleurs *Voyage du corps*. Il lui faudra attendre 1982 pour assister, à Lisbonne, à la création de la seconde. La partition de l'une comptait vingt pages, celle de l'autre, quatre-vingt-dix, ce qui permet de mesurer le cheminement du compositeur, la précision alors acquise par ses intentions et son écriture. Entre ces deux versions s'ouvre, avec *The Blending Season* (1973, révision en 1976-1977, retiré du catalogue), le premier cycle, sans titre, d'Emmanuel Nunes, celui basé sur ces quatre notes (*sol*, *sol* dièse, *mi* et *la*) qui s'immiscent déjà dans *Omens*. Le titre que l'on peut traduire par « présage » ou, en portugais, par « homme », et où s'entend aussi le *O Mensch* de la *Troisième Symphonie* de Mahler, atteste le commencement de quelque chose, des débuts sobres, voire épurés, d'une nudité essentielle et d'un minimalisme choisi, où les hauteurs paraissent se suffire à elles-mêmes, dans une nuance volontiers *pianissimo*, comme assourdie, homogène, nivelant l'intensité globale « malgré la disparité des timbres et des registres », et dans un temps si lent que la durée se fait espace. La disposition même des instrumentistes, « le plus éloigné possible les uns des autres », en témoigne : « Un maximum de surface sur scène doit être utilisé. » L.F.

Minnesang pour douze voix mixtes

Sur des textes de Jakob Boehme
Composition : 1975-1976
Effectif : 3 sopranos, 3 altos, 3 ténors, 3 basses
Création : Paris, 1981, Groupe vocal de France, sous la direction de John Alldis
Éditeur : Ricordi
Durée : 23'

Alors qu'il suit à Cologne les séminaires de Karlheinz Stockhausen, Emmanuel Nunes étudie la phonétique avec le linguiste et théoricien de la communication Georg Heike : « Ma profonde reconnaissance pour son enseignement qui m'a permis de guetter l'immensité de la forêt vierge (ou presque) où la phonétique et le restant de l'univers sonore se confondent. » Quelques années plus tard, Nunes compose *Minnesang*, sur des textes du théosophe Jakob Boehme, « l'un de [s]es centres de gravitation, à la fois le plus absorbant, et le plus éloigné de [s]es préoccupations strictement musicales ». Après *Voyage du corps* (1973-1974, dans sa première version), cette deuxième œuvre pour chœur, avant *Vislumbre* (1981-1986) ou *Omnia mutantur nihil interit* (1996), manifeste les lectures par Nunes de la Bible, de la Kabbale et des penseurs du judaïsme.

Trois catégories de textes s'y accumulent :
- des mots ou des groupes de mots qui jalonnent la pensée visionnaire de Boehme et irriguent la première section de *Minnesang* : Adonaï, enflammement du cœur, secret de l'aurore, lumière céleste, éternelle génération, esprit des étoiles, souffle de la vie, contemplation éternelle… La phonétique moderne, l'analyse des phénomènes d'articulation, apprise auprès de Heike, prend dès lors un autre sens, marqué du sceau kabbalistique de la permutation des lettres, et notamment, bien sûr, dans le deuxième nom de Dieu, après le tétragramme *YHWH* : Adonaï. « Chaque langue contient, comme le montrent les mystiques de la parole – et notamment Jakob Boehme, une sorte de langue secrète, qui est présente sous son aspect lexical », écrit Nunes ;
– une séquence de quatorze verbes, qui « constituent autant de vecteurs capables d'insuffler dans l'âme et l'esprit l'énergie exigée par le "parcours" que Boehme révèle à travers ses textes » : vivre, aimer, louer, rire, chérir, humer, voir, chanter, sentir, dire, reposer, entendre, agir, changer… Le verbe donc, cette fois, mais sans plus de sujet et sans aucun objet, acte pur ;
– des phrases, et jusqu'à des paragraphes entiers, extraits d'ouvrages de Boehme (*Les Quarante Questions sur l'Âme*, *De la Triple Vie de l'homme*, *L'Aurore naissante*, *Des trois principes de l'essence divine*…), relatifs à l'âme, à la lumière ou à l'amour, à l'exemple de celle-ci : « L'âme qui atteint la parole, a une porte ouverte dans le ciel, et ne peut être retenue par rien. »

À cela s'ajoutent, de Nunes, la première phrase, une dédicace, et la dernière, une invocation. Six genres vocaux gagnent les pupitres des solistes, qui doivent se tenir à distance les uns des autres : le chant « normal » ; le chant bouche fermée ; le *Sprechgesang* aux hauteurs exactes ; cinq hauteurs non spécifiées de parler (« les plus écartées possibles entre elles ; les phonèmes ainsi émis doivent être dits sans aucune intonation particulière ») ; les *glissandos* de parler à l'intérieur même des « bandes de registres » délimitées par ces cinq hauteurs ; et la lecture rythmée des textes allemands, avec les inflexions de leur langue d'origine (« Le chanteur doit lire les textes à la manière d'une lecture pour soi-même, et non en récitant pour le public »). L'intelligibilité en devient constamment instable, tantôt mélodique, déployant les mots, tantôt harmonique, les superposant, ou mettant à l'occasion en évidence une expression ou une phrase, de la sorte dramatisée. En outre, depuis le *Sefer Yetsirah* (*Livre de la Création*, ou *de la Formation*, ou *de l'Émanation*), ce livre ancien de cosmogonie juive, le placement des lettres dans la bouche – la gorge, le palais, la langue, les dents ou les lèvres – induit une mystique de la lettre. Enfin, comme Karlheinz Stockhausen avant lui, Emmanuel Nunes réduit longuement les hauteurs de l'œuvre : deux cent-dix mesures font presque exclusivement usage du *mi* et du *sol* dièse. L'écoute y atteint une transparence chorale, attentive à l'insistance sur les autres dimensions de l'écriture et à l'embrasure des relations et des tensions dans le couple des notes. Aussi *Minnesang* est-il un chant d'amour, comme jadis le *Cantique des cantiques*.
L.F.

Vicente Lusitano (ca. 1520 – ca. 1561) *Heu me domine*, pour chœur à quatre voix

Composition : 1553
Durée : 5'

Manuel Cardoso (ca. 1566 – 1650)

***Introit* de la *Missa pro defunctis* pour chœur à six voix**

Composition : 1625
Durée : 6'

Vicente Lusitano serait né vers 1520, à Olivence, alors au Portugal, aujourd'hui en Espagne, à quelques kilomètres de la frontière ; il serait mort, peut-être à Rome, vers 1561. Il est dit *pardo*, vraisemblablement de mère africaine et de père portugais, et sera le premier compositeur métis publié de l'histoire de la musique. Son nom, un surnom, le fait portugais. Il aurait été ordonné prêtre et aurait enseigné à Padoue, Viterbe et Rome, où il est mentionné en 1551. Sans doute converti au protestantisme dix ans plus tard, il se serait rendu en Allemagne, en quête d'un poste à la cour de Christophe Ier, duc de Wurtemberg. On lui attribue des œuvres chorales, les vingt-trois motets à cinq, six et huit voix, du *Liber primus epigramatum* (Rome, 1551) et un madrigal, *All'hor ch'ignuda d'herb'et fior*, dans la lignée de Josquin Desprez. L'histoire se souvient de lui pour son intérêt pour les genres grecs anciens (diatonique, chromatique et enharmonique) dans la musique de la Renaissance, à l'occasion d'un débat, qu'il emporta, contre Nicola Vicentino (qui le discréditera), et dans un ouvrage, édité à Rome en 1553, puis à Venise en 1561, où il traite de la musique, du contrepoint improvisé et des genres musicaux. C'est dans cet ouvrage que paraît le motet *Heu me domine*, où le chromatisme, hardi, ascendant, puis descendant, en contrepoint ou en mouvement parallèle, s'avère puissamment expressif.

Maître de l'âge d'or de la polyphonie portugaise, le compositeur et organiste Manuel Cardoso, né à Fronteira vers 1566 et mort à Lisbonne en 1650, étudie au Colégio dos Moços de Coro d'Évora, où il devient chef de chœur de la cathédrale, avant de rejoindre l'ordre des Carmélites en 1588 et de prononcer ses vœux l'année suivante. Directeur musical du couvent des Carmes de Lisbonne, il réside, au début des années 1620, dans la maison ducale de Vila Viçosa, où il se lie d'amitié avec le duc de Barcelos – le futur roi Jean IV. Prenant ses modèles chez Palestrina et Victoria, musicien au style raffiné et précis, Manuel Cardoso semble avoir ignoré les premiers développements de l'âge baroque. Trois livres de messes sont conservés, dont la *Missa pro defunctis* (1625), son œuvre la plus célèbre, à six voix. Mais nombre de ses compositions, en particulier les œuvres à plusieurs chœurs (à huit, neuf et douze voix), ont été perdues lors du tremblement de terre qui détruisit Lisbonne en 1755, notamment la tombe de Cardoso et l'église gothique du couvent des Carmes, qui s'écroula et ne sera jamais reconstruite. L.F.

BIOGRAPHIES

Léo Warynski

Léo Warynski dirige tous les répertoires : opéra, symphonique, création et musique vocale. Il se forme à la direction d'orchestre auprès de François-Xavier Roth (CNSMD de Paris). Depuis dix ans, il a acquis une expérience importante avec différentes formations en France et dans le monde, et se produit dans les plus grandes salles et festivals. Il est invité par l'orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre de Normandie, l'Ensemble intercontemporain ou l'Orchestre de Colombie. Son goût pour la voix et l'opéra l'amène à diriger des productions lyriques, notamment avec l'Académie de l'Opéra de Paris (*Le Viol de Lucrèce* de Benjamin Britten en mai 2021). Parmi ses engagements récents figurent des concerts avec l'Orchestre de Normandie (*Oratorio de Noël* de Camille Saint-Saëns), l'Orchestre de l'Opéra de Nice (reprise d'*Akhnaten* de Philip Glass), l'Orchestre de Mulhouse, ainsi que des productions lyriques avec l'Opéra d'Avignon (*Carmen* de Bizet), l'Opéra de Dortmund (reprise de *Seven Stones* de Ondrej Adamek). Léo Warynski est directeur artistique de l'ensemble vocal les Métaboles qu'il a fondé en 2010. Par ailleurs, il est nommé en 2014 directeur musical de l'ensemble Multilatérale, ensemble instrumental dédié à la création. En 2020, il est désigné Personnalité musicale de l'année par le Syndicat de la Critique.

Les Métaboles

Créées en 2010 sous l'impulsion de Léo Warynski, Les Métaboles réunissent des chanteurs professionnels investis dans le répertoire pour chœur a cappella. Son nom, inspiré d'une œuvre d'Henri Dutilleux (1916-2013), sur l'idée de métamorphose, évoque la capacité du chœur à se transformer au gré des répertoires. Si une grande part de l'activité des Métaboles est consacrée au répertoire a cappella, des collaborations avec des orchestres et des ensembles se créent. Ainsi l'ensemble s'associe à l'orchestre Les Siècles, l'Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre de Normandie, l'Ensemble intercontemporain ou l'ensemble Multilatérale. Les Métaboles sont l'invité de festivals et de salles de concert en France et en Europe. Les Métaboles réservent une place importante aux compositeurs d'aujourd'hui à travers des commandes d'œuvres, la création et la diffusion du répertoire de compositeurs vivants. Ils investissent dans le domaine de la formation de professionnels avec l'académie de composition ARCO et à travers des formations de jeunes chefs de chœur. En 2021 est sorti *The Angels* (NoMadMusic), quatrième disque de l'ensemble après *Jardin féérique* (NoMadMusic – 2020), *Une nuit américaine* (NoMadMusic – 2016) et *Mysterious Nativity* (Brilliant Classic – 2014). En 2018, l'ensemble Les Métaboles a été lauréat du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, décerné en partenariat avec l'Académie des beaux-arts. Depuis septembre 2021, les Métaboles sont en résidence à la Cité musicale-Metz.

Ensemble Multilatérale

Après bientôt 15 ans d'existence, l'Ensemble, dont le directeur artistique est Yann Robin, impose cette « multilatéralité » qui le caractérise. Attaché à la diffusion du répertoire d'ensemble et à défendre des esthétiques multiples, Multilatérale investit d'autres domaines artistiques et a collaboré avec Arthur Nauzyciel et Antoine Gindt (metteurs en scène), Yannick Haenel (écrivain), Jonathan Schatz (danseur) ou encore Alain Fleischer (cinéaste et plasticien). L'arrivée en 2014 de Léo Warynski en tant que directeur musical offre une dimension nouvelle et originale au projet en permettant des collaborations régulières avec l'Ensemble vocal les Métaboles. Multilatérale a développé sa présence à l'étranger, invité par des Festivals tel que la Biennale de Venise ou le Cervantino (Mexique) et a noué une relation privilégiée avec l'Asie du Sud-Est (Thaïlande, Singapour, Indonésie) avec trois tournées en 2016, 2017 et 2018. Multilatérale porte une attention particulière à la transmission et à l'émergence de jeunes compositeurs. L'Ensemble a participé à de nombreuses classes de composition et à des académies de composition. En 2022 et pour la deuxième saison consécutive, l'Ensemble est associé à la Philharmonie de Paris pour le concert Nouvelle Vague consacré à la jeune génération de compositeurs européens.

© Helge Krückeberg

châ
-te-
let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS

HEINER GOEBBELS

Liberté d'action

Concert mis en scène sur des textes d'Henri Michaux

Musique, scénographie, mise en scène, Heiner Goebbels
Texte, Henri Michaux
Design son, Willi Bopp, Paul Jeukendrup
Technique son, Jim Thill
Lumières, Heiner Goebbels, Marc Thein
Costumes Florence von Gerkan
Avec David Bennent, acteur, Hermann Kretzschmar et Ueli Wiget, pianos

Production Les Théâtres de la Ville de Luxembourg ; KunstFestSpiele Herrenhausen (Hanovre).
Coproduction Wiener Festwochen ; deSingel – International arts campus (Anvers) ; Ensemble Modern (Francfort).

Le Théâtre du Châtelet et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.

***Liberté d'action* : belle occasion de célébrer trente ans de collaboration entre Heiner Goebbels et le Festival d'Automne. Depuis 1992, avec *La Jalousie*, treize œuvres – spectacles ou concerts – l'ont jalonnée.**

Grand lecteur, Heiner Goebbels a puisé aux sources d'auteurs comme Alain Robbe-Grillet, Heiner Müller, Elias Canetti, Samuel Beckett, Gertrude Stein… Il en appelle cette fois à Henri Michaux, à son humour corrosif : « Je ne saurais dire ce qui me fascine le plus dans son œuvre, les poèmes, les tableaux ou les dessins. Pour quiconque est disposé à suivre Henri Michaux, c'est un plaisir lumineux ! ». Un dispositif scénique épuré : deux pianos, l'un à cour l'autre à jardin, avec une table en fond de scène où sont disposés des outils sonores et électroniques, tel est l'espace réservé à l'acteur virtuose David Bennent pour nous transmettre en français et en allemand, le texte de Michaux. Les deux pianistes de l'Ensemble Modern, interprètes de longue date des œuvres de Heiner Goebbels, servent une partition écrite sur mesure pour eux.

« Je ne voyage plus.
Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils ?
Ce n'est pas ça.
Ce n'est jamais ça.
Je peux l'arranger moi-même, leur pays.
De la façon qu'ils s'y prennent, il y a toujours trop de choses qui ne portent pas. »
Henri Michaux

THÉÂTRE DU CHÂTELET
Le mer. 28 septembre
––––––
Durée estimée : 1h15 sans entracte
En allemand et français

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Théâtre du Châtelet
Edouard Dagher, Lisa Richard
01 40 28 29 30 | 01 40 28 29 31
edagher@chatelet.com | lrichard@chatelet.com

ENTRETIEN

Heiner Goebbels, dans* Liberté d'action*, vous vous attaquez, avec David Bennent et deux musiciens de l'Ensemble Modern à vos côtés, à l'œuvre du poète et peintre Henri Michaux. Selon vous, est-il temps de nous remémorer cet artiste ?
Heiner Goebbels : À chacun de répondre à cette question comme il le souhaite. Moi, cela fait vingt ans que ses textes et ses tableaux m'inspirent. Avec leurs impulsions rythmiques et gestuelles, ils ont toujours eu une dimension musicale propre. Et en même temps, ils mettent au défi notre perception de nous-mêmes, et justement, au cours de la dernière année, j'ai eu beaucoup de temps pour y réfléchir.

Ou alors, est-ce qu'Henri Michaux, qui explorait les limites de la peinture et de la poésie, est simplement une folie qui se prête à toutes sortes de projections artistiques ?
Heiner Goebbels : Ce n'est pas une folie car ses modes d'expression sont trop explosifs, empreints de colère, et même violents ou effrayants – dans le verbe uniquement – si on oublie que l'on peut dire le contraire de ce que l'on veut dire. Parfois, ses textes prennent véritablement la forme d'un exorcisme, comme s'il voulait expulser quelque chose. Mais n'ayez crainte, cette dévastation est cantonnée au plan esthétique.

Est-ce un risque de suivre Michaux ?
Heiner Goebbels : Pour quiconque y est disposé, c'est un plaisir lumineux. Sa méfiance face à la langue, sa capacité à se livrer tout en conservant son indépendance, en ne se laissant pas conquérir. C'est contagieux, dans le bon sens du terme.

La drogue n'était pas sans importance dans l'œuvre d'Henri Michaux. Est-ce une piste pour se confronter à lui musicalement ?
Heiner Goebbels : Si Michaux a eu ces expériences avec la drogue, ce n'est pas parce qu'il était toxicomane : c'était une expérience, presque sous des conditions d'observation scientifique. Il s'agissait d'abandonner le contrôle du travail d'artiste, de laisser libre cours à l'inconscient, « de se déjouer lui-même ». Et quand je vois la manière obsessionnelle dont je tente, depuis un an, de provoquer une collision entre ma musique et ses textes pour voir ce qu'il en ressort, je me dis que je suis peut-être en train de faire la même chose.

Bon nombre de vos œuvres font intervenir les textes de grands auteurs : Joseph Conrad, Alain Robbe-Grillet, Edgar Allan Poe, Elias Canetti, sans oublier Heiner Müller. Comment en êtes-vous arrivé à Michaux ?
Heiner Goebbels : Il y a vingt ans de cela, deux chorégraphes, Amanda Miller et Mathilde Monnier, ont attiré mon attention sur ses textes. À la fin des années 1990, Mathilde Monnier et moi avons travaillé sur un cycle en trois parties, *Les Lieux de là*, inspiré par la confrontation avec Michaux. Le fait qu'elles étaient chorégraphes n'était nullement dû au hasard : ses textes, de même que ses dessins et ses peintures à l'encre de Chine, ont toujours eu une dimension gestuelle. Le corps écrit et la peinture accompagne de manière palpable.
Maintenant, j'en sais davantage sur lui, et sur la grande variété des genres littéraires et stratégies d'écriture qu'il a explorés : aphorismes, nouvelles, poèmes, carnets de voyages réels ou imaginaires, essais, etc. Lorsqu'on associe cela à son œuvre de peintre, exposé presque partout dans le monde à partir des années 1950, on se rend compte que Michaux était un homme aux multiples talents et un artiste à part dans l'histoire du XX^{e} siècle. Je ne saurais pas dire ce qui me fascine le plus, sa poétique de la répétition rythmée dans ses textes ou les mouvements et gestes ouverts de ses dessins. Ses textes sont explosifs, ils promettent l'indépendance, se différencient, s'opposent. Ses écrits sont une force libératrice pour lui. C'est une sorte d'exorcisme de soi, du reste du monde et des usages de la langue, réalisé par l'entremise de l'art. Chez Michaux, ce que l'on dit n'est pas toujours ce que l'on veut dire. Ou alors, c'est le contraire. Il peint avec défiance vis-à-vis des définitions de la langue, avec le souhait de s'approcher de l'« indicible », de se « déconditionner ».

Comment est née la collaboration avec David Bennent ?
Heiner Goebbels : Cela fait plus de 30 ans que je le connais et que je travaille avec lui. En 1987, à Stuttgart, je l'ai entendu lire des descriptions d'images de Heiner Müller, atteignant des hauteurs virevoltantes dans une mise en scène d'*Alceste* par Robert Wilson. J'ai été époustouflé par sa voix, sa capacité à faire en sorte que les auditeurs entendent chaque mot pour ce qu'il est, et en déduisent le contexte comme bon leur semble. La même année, j'ai enregistré avec lui *Maelstromsüdpol*, une pièce audio pour une installation avec Heiner Müller et Erich Wonder pour la Documenta 8. À partir de 2002, il a été sur scène pendant dix ans avec l'Ensemble Modern, qui jouait mon opéra *Landschaft mit entfernten Verwandten*.

Pourquoi vouliez-vous que la représentation soit en allemand et en français ?
Heiner Goebbels : Pour Michaux, j'avais besoin des deux langues. J'avais besoin des sonorités et des rythmes de l'original et de la compréhension du contenu assurée par la traduction allemande.

***Et bien sûr, de célèbres traducteurs allemands comme Celan ou Leonhard ont opéré un transfert poétique qui n'est pas uniquement propre au contenu.* Traduttore – traditore !**
Heiner Goebbels : C'est sûr ! Les deux se font concurrence. Le but, c'est qu'aucun auditeur ne se sente à l'aise dans sa langue. Tantôt, le rapport de force s'inverse et l'allemand nous livre des sons, des percussions, des consonnes fortes et des nuances mélancoliques. Tantôt, la mélodie du français nous permet de comprendre de quoi il est réellement question. Comme le disait à l'époque Octavio Paz, chez Michaux, les mots ne sont plus au service de la communication, mais, au contraire, de l'incommunicable. David Bennent, qui vient de la Suisse francophone, parle couramment les deux langues, mais il sait aussi les aborder en tant qu'étranger.
Sur la base d'un contenu réduit à l'extrême, un auteur, une voix, un piano, le recours aux outils électroniques est un moyen pour moi de créer une imprécision, qui ouvre la voie à de nombreuses perspectives individuelles. On jette quelque chose dans le piano, puis un programme modifie le résultat jusqu'à le rendre méconnaissable. On « se déjoue soi-même », pour reprendre l'expression de Werner Spies à propos d'Henri Michaux.

Entretien réalisé pour le Wiener Festwochen

BIOGRAPHIES

Heiner Goebbels

Heiner Goebbels est né en 1952 à Neustadt (Palatinat). Il est installé à Francfort depuis 1972. Il commence sa carrière de compositeur en écrivant des musiques de scène, pour le cinéma et la danse et enregistre de nombreux disques avec le Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (Orchestre de cuivres prétendument d'extrême-gauche), entre 1976 et 1981, en duo avec Alfred Harth (de 1976 à 1988) et avec le art-rock-trio Cassiber (de 1982 à 1992). Dès le milieu des années 1980, Heiner Goebbels réalise des pièces radiophoniques, souvent sur des textes de Heiner Müller. À partir de 1988, il compose pour l'Ensemble Modern *Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*, premières œuvres présentées à Paris, au Festival d'Automne 1992. Après une série d'œuvres pour la scène (*Der Mann in Fahrstuhl* en 1987 et *Prometheus* en 1991), il compose et réalise *Ou bien le Débarquement désastreux* (mars 1993) avec André Wilms. Il compose une œuvre pour orchestre, *Surrogate Cities*, créée en août 1994, par la Junge Deutsche Philharmonie. Il réalise *La Reprise*, d'après Kierkegaard et Robbe-Grillet et Prince en 1995, *Max Black* – avec André Wilms – au Théâtre Vidy-Lausanne en 1998 et *Eislermaterial* (Josef Bierbichler et l'Ensemble Modern) à Munich. *Schwarz auf Weiss* (1996) renforce la relation avec les musiciens de l'Ensemble Modern qui le jouent à travers le monde. En 2000, il réalise *Hashirigaki* sur des textes de Gertrude Stein et des installations pour l'exposition *Le temps, vite !* au Centre Pompidou. *Paysage avec parents éloignés* est créé en octobre 2002 à l'Opéra de Genève et *Eraritjaritjaka*, d'après des textes d'Elias Canetti, au Théâtre Vidy-Lausanne en mars 2004. Il compose des œuvres pour orchestre : *Walden* pour l'Ensemble Modern Orchestra (1998), *From a Diary* pour la Philharmonie de Berlin (2003) et *Songs of Wars I have seen* pour London Sinfonietta et Orchestra of the Age of Enlightenment (2007). La même année, Heiner Goebbels réalise *Stifters Dinge* d'après Adalbert Stifter, spectacle sans acteur ni musicien. De 1999 à 2018, il enseigne à l'Institut d'études théâtrales appliquées de l'Université Justus Liebig à Giessen, où il est titulaire de la chaire Georg Büchner à partir de 2018. Il publie une première sélection d'articles et de conférences en 2002 dans *Komposition als Inszenierung* ; une deuxieme anthologie en 2012 dans *Aesthetics der Abwesenheit*, traduit en cinq langues. Heiner Goebbels reçoit le International Ibsen Award, par le Gouvernement norvégien ; le Prix Européen du Théâtre – Nouvelles Réalités Théâtrales ; il reçoit un Doctorat d'honneur de l'Université de Birmingham et de la National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia. Il a été directeur artistique du Festival international des arts, Ruhrtriennale, en 2012, 2013, 2014. C'est à la RuhrTriennale qu'ont été réalisés *Europeras 1 & 2* de John Cage, *Delusion of the Fury* de Harry Partch, *De Materie* de Louis Andriessen et *When the mountain changed its clothing*. *A House of Call*, une œuvre pour orchestre a été créé à la Philharmonie de Berlin en 2021.

Heiner Goebbels au Festival d'Automne à Paris :

1992 *Befreiung, La Jalousie* (Théâtre du Rond-Point)
1994 *Surrogate Cities* (Théâtre des Champs-Elysées)
1997 *Schwarz auf Weiss* (MC93 Bobigny)
1998 *Walden* (Colombes)
1999 *Eislermaterial* (Odéon - Théâtre de l'Europe)
2002 *La Jalousie, Industry & Idleness* (Maison de la Musique à nanterre)
2004 *Paysage avec parents éloignés* (Théâtre des Amandiers)
2004 *Eraritjaritjaka* (odéon - Théâtre de l'Europe)
2009 *I Went To The House But Did Not Enter* (Théâtre de la ville)
2012 *When the mountain change dits clothing* (Théâtre de la Ville)

David Bennent

David Bennent, né en 1966, est un comédien suisse. Il est le fils de Heinz Bennent et le frère d'Anne Bennent. Dans cette famille d'acteurs, il est autodidacte et n'a pas de formation théâtrale. Son rôle le plus connu et celui d'Oscar Matzerath, dans le film de Volker Schöndorff, *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*), 1979. Il multiplie ensuite les experiences à Paris (à la Comedie Française), à Berlin, à Vienne. Il joue avec son père dans une production de *Fin de Partie* de Beckett, en 1995, qui tourne en Europe. Il participe à des créations de Heiner Goebbels depuis un vingtaine d'année. En 2016, au Festival de Salzbourg, il interprète le rôle de Mammon dans *Jedermann*.

Hermann Kretzschmar

Né en 1958, Hermann Kretschmar a étudié la musique et la littérature allemande, puis le piano à Hanovre avec Bernhard Ebert. Il rejoint l'Ensemble Modern en 1985 où il joue en soliste et en musique de chambre. En 1994, il crée avec Cathy Milliken et Dietmar Wiesner HCD Productions afin de publier de nombreux CDs dont certains obtiendront des prix. Depuis 2001, il a réalisé de nombreux *Hörspiel*, pièces radiophoniques inspirés par la litttérature (Proust, Dos Passos), collaboratives avec entre autres Leonhard Koppelmann ou Wolfram Koch. En 2020, il réalise une adaptation de *Ludwig van,* de Mauricio Kagel, pour l'Ensemble Modern. Un CD-Portrait *Knotts Klavier* a été publié par l'Ensemble Modern rassemblant des œuvres des années 1991 à 2007.

Ueli Wiget

Né en 1957 à Winterthur, Ueli Wiget apprend dès l'âge de dix ans le piano avec Klaus Wolters. De 1978 à 1983, il étudie le piano et la harpe dans les classes de Hans Leygraf et de Ruth Konhäuser à Hanovre. À partir de 1983, il suit les cours de György Kurtag et de Zoltan Kocsis à l'Académie Franz Liszt de Budapest. Il remporte plusieurs prix lors de compétitions internationales. Dès 1986, il est pianiste de l'Ensemble Modern où il joue en soliste et en musique de chambre. Il rejoint également plusieurs orchestres symphoniques en tant que soliste et joue avec le Quatuor Vermeer et le Quatuor Carmina. La série de CD de l'Ensemble Modern inclut un enregistrement des œuvres du compositeur grec Nikos Skalkottas.

© Graziano Arici

SAINT-EUSTACHE

LUIGI NONO
SALVATORE SCIARRINO
LUZZASCO LUZZASCHI

Luigi Nono - *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982), pour deux sopranos, mezzo-soprano, contralto, flûte basse, violoncelle et dispositif électronique en temps réel
Salvatore Sciarrino - *Addio case del vento* (1993), pour flûte
Canzona di ringraziamento (1985), pour flûte
Cresce veloce un cristallo, création française (2018), pour flûte et résonateurs naturels
Luzzasco Luzzaschi - *Non sa che sia dolore ; Aura soave di segreti accenti ; I' mi son giovinetta* (1601) *;* madrigaux «per cantare et sonare», pour une, deux ou trois sopranos, *O dolcezze amarissime d'amore*

Matteo Cesari, flûte
Ensemble Les Métaboles
Ensemble Multilatérale
Léo Warynski, direction
SWR Experimentalstudio
Joachim Haas, Michael Acker, projection du son

Production Festival d'Automne à Paris.
Remerciements à l'Église Saint-Eustache.

« Quand meurent les hommes, ils chantent. » Ce vers de Khlebnikov donne son titre à l'une des œuvres majeures, bouleversantes, de la dernière période de Luigi Nono. Un même souffle de vie traverse les pièces pour flûte de Salvatore Sciarrino et les madrigaux que Luzzasco Luzzaschi composa jadis pour le Concerto delle donne, à la cour du duc d'Este.

En octobre 1981, le festival « Automne de Varsovie » invite Luigi Nono (1924-1990) à composer un « journal polonais ». Mais deux mois plus tard, le général Jaruzelski proclame l'« état de guerre ». Luigi Nono, sans nouvelle de ses amis, condamne le coup d'État militaire et les soutiens internationaux du régime autoritaire. Puis, empruntant à des poètes de l'Est, hongrois, polonais, russes, à cette Europe de l'Orient qui en appelle à de nouveaux commencements, il met en musique le thème de l'apocalypse, entre lamentation, psaume et prophétie.
« Dans le symbole apocalyptique, le moment de la catastrophe est indissociable de celui de la rédemption. » L'interdit du désespoir, cette faiblesse des pessimistes, est attention à la lueur fragile d'un avènement et souci de ceux qui, en exil, dans la clandestinité, en prison ou au travail, résistent. En regard, les madrigaux de Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) exaltent une vocalité tour à tour dolente, suave et virtuose, quand les pièces pour flûte de Salvatore Sciarrino (1947-) partagent une même attention au son, celui du minéral, du corps vivant, du souffle et du sang de la vie, ou de la musique même, des strophes d'une chanson imaginaire ou de l'« Adieu » du *Chant de la terre* de Mahler.

ÉGLISE SAINT-EUSTACHE
Le ven. 21 octobre
––––––
Durée estimée : 1h05 sans entracte

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13

BIOGRAPHIES

Luigi Nono

Né à Venise en 1924, Luigi Nono étudie le droit à l'Université de Padoue. Au Conservatoire Benedetto-Marcello de Venise, où il est auditeur libre, Gian Francesco Malipiero l'initie aux musiciens et théoriciens de la Renaissance, mais aussi à l'école de Vienne et à l'œuvre de Bartók. Nono rencontre alors Bruno Maderna, puis approfondit en 1948 sa connaissance des œuvres de Dallapiccola avec le chef d'orchestre Hermann Scherchen, qui lui ouvre les portes de son Studio expérimental de Gravesano en 1954. En 1950, il fait la connaissance d'Edgar Varèse et de Karl Amadeus Hartmann, à Darmstadt, puis se lie avec Karlheinz Stockhausen. Il s'inscrit au Parti Communiste italien en 1952. Il épouse Nuria Schoenberg en 1955. Il enseigne à la Dartington Summerschool of Music, à l'Université de Helsinki, et prononce à Darmstadt, en 1959, la conférence « *résence historique dans la musique d'aujourd'hui* » rédigée avec la collaboration de son élève Helmut Lachenmann, qui provoque de vives réactions. Les années 1960 sont jalonnées par des recherches au Studio de phonologie de Milan et marquées par un intense engagement politique : Nono voyage en Europe de l'Est et en Amérique du Sud, où il rencontre les principales figures des mouvements communistes et révolutionnaires ; avec le musicologue Luigi Pestalozza, il organise dans les usines italiennes concerts et débats. En outre, son intérêt pour le théâtre se manifeste dans ses collaborations avec Josef Svoboda (*Intolleranza* 1960), Erwin Piscator (*Die Ermittlung*), le Living Theater (*A floresta é jovem e cheja de vida*), Youri Lioubimov (*Al gran sole carico d'amore*)... Après une période de crise, Nono entreprend, à la fin des années 1970, un dialogue avec Massimo Cacciari et des expérimentations au Studio de Freiburg, qui aboutissent en 1984 à la création de *Prometeo. Tragedia dell'ascolto.* Responsable de la revue *Laboratorio musica*, Nono voyage encore (Groenland, Espagne, Japon...) et réside un temps à Berlin, à l'invitation du DAAD. En 1987, il est à Paris pour le cycle de ses œuvres au Festival d'Automne. Il meurt à Venise en 1990

luiginono.it

Luigi Nono au Festival d'Automne à Paris :

1987 Cycle Luigi Nono avec notament *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, création en France (Théâtre National de Chaillot)
1989 *«Hay que caminar» sognando* (Opéra Comique)
1991 *La Lontananza nostalgica futura* (Opéra national de Paris / Bastille)
1995 *Caminantes... Ayacucho,* direction Claudio Abbado (Théâtre du Châtelet)
1999 *No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkowskij «Hay que caminar» sognando Caminantes... Ayacu cho,* direction Emilio Pomarico (Cité de la musique)
2000 *Prometeo. Tragedia dell'ascolto,* direction Emilio Pomarico (Cité de la musique)
2010 *Donde estas hermano ?* (Opéra national de Paris / Bastille)
2014 *Canti di vita e d'amore. Sul ponte di Hiroshima* (Salle Pleyel) concert annulé dans le cadre des mouvements de grève de Radio France *"Hay que caminar" sognando pour deux violons Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari pour trois solistes, six percussionnistes et électronique en temps réel* (Église Saint-Eustache et Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre)
2014 *Omaggio a György Kurtág pour quatre solistes et électronique en temps réel* (Cité de la musique)
2014 *Für Paul Dessau, bande magnétique* (Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre)
2014 *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (bande magnétique)
2014 *A Floresta é jovem e cheja de vida pour soprano, clarinette, trois voix d'acteurs, cinq percussionnistes (plaques de cuivre) et bande magnétique* (Théâtre de la Ville)
2014 *Como una ola de fuerza y luz pour soprano, piano, orchestre et bande magnétique* Direction Ingo Metzmacher (Cité de la musique)
2015 *Prometeo* Direction Ingo Metzmacher et Matilda Hofman, (Philharmonie de Paris)
2017 *...sofferte onde serene..., pour piano et bande,* direction Tito Ceccherini (Radio France / Auditorium, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)

Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino est né à Palerme en 1947. Doué d'un talent précoce, il choisit la musique qu'il étudie en autodidacte, avant de suivre, dès l'âge de douze ans, l'enseignement d'Antonio Titone, puis de Turi Belfiore. En 1962, lors de la troisième Semaine internationale de musique contemporaine de Palerme, il est joué pour la première fois. Après ses études classiques, il vit à Rome, puis à Milan. Lauréat de nombreux prix, il dirige le Teatro Communale de Bologne (1978-1980), et enseigne dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence. Il vit à Città di Castello (Ombrie). Salvatore Sciarrino a composé de nombreuses œuvres de musique scénique, vocale, orchestrale, de musique de chambre, de musique pour soliste, des opéras (*Luci mie traditrici* créé en 1998, *Macbeth* en 2002, *Da gelo a gelo* en 2007) auxquelles il convient d'ajouter les livrets d'opéra et de nombreux écrits, parmi lesquels *Le Figure della musica*, *da Beethoven a oggi* (1998). De 1969 à 2004, ses œuvres ont été publiées par Ricordi. Le travail sur l'unité de la poésie et la musique reste un « chantier » majeur du compositeur comme l'évoque le titre même de *Cantiere del poema* (2011) sur des textes de Pétrarque et Foscolo. Il peut, en outre, mettre en valeur avec humour une poétique de la vie ordinaire, avec l'usage, par exemple, des annonces de gares dans *Senza sale d'aspetto* (2011), qui ornaient déjà le livret (écrit par le compositeur) de l'opéra en un acte *Super-*

flumina (2010). Il a reçu de nombreux prix, dont le prix de la Société internationale de musique contemporaine en 1971 et 1974, le prix Dallapiccola (1974), celui de l'Anno discografico (1979), le Psacaropoulos (1983), le prix Abbiati (1983), le Premio Italia (1984), le prix Prince Pierre de Monaco (2003), le prix international Feltrinelli (2003), le prix de l'état de Salzburg (2006), le Premio Frontiere della Conoscenza per la musica (2011) de la Fondation BBVA, le Premio Una vita perla musica (2014) Teatro La Fenice – Associazione Rubenstein di Venezia. Depuis 2005, Rai Trade qui publie ses œuvres.

Salvatore Sciarrino au Festival d'Automne à Paris :

2000 Cycle Salvatore Sciarrino *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria / Infinito nero / Vagabonde blu Sonate IV / Muro d'orizzonte / L'Orizzonte luminoso di Aton sottovetro / Luci mie traditrici* (Théâtre de l'Athénée – Louis Jouvet)
2000 *Il clima dopo Harry Partch / Efebo con radio Morte di Borromoni / Le Voci* (Théâtre du Châtelet)
2000 *Perseo e Andromeda* (Opéra national de Paris / Bastille)
2001 *In nomine* (Théâtre de l'Athénée – Louis Jouvet) 2002 Macbeth (Théâtre de l'Athénée – Louis Jouvet)
2003 *La Bocca, i piedi, il suono /Elaborations pour qua tre saxophonistes solistes / Canzoniere da Dome nico Scarlatti / Pagine* (Musée d'Orsay)
2005 *Quaderno di strada / Sestetto / Il legno e la parola* (Opéra national de Paris/ Bastille)
2007 I*nntroduzione all'oscuro* (Ircam Centre Pompidou)
2017 *Œuvres des années 1970 et 1980* (Théâtre de la Ville – Espace Cardin)
2017 *Œuvre nouvelle pour piano et ensemble* (Cité de la Musique – Philharmonie de Paris)
2017 *Cosa resta "... l'inventaire des biens d'Andrea del Sarto, 1531 vérifié 1570"* (Théâtre des Bouffes du Nord)

Luzzasco Luzzaschi

Luzzasco Luzzaschi est un compositeur, organiste et pédagogue italien de la Renaissance tardive, né à Ferrare vers 1545 et mort en 1607. Son premier poste est celui de chef de chœur de la cathédrale de Ferrare. Il devient organiste à la cour du duc Alphonse II d'Este en 1564. Pendant toute sa carrière, sa virtuosité à l'orgue, comme sur d'autres instruments à claviers, est soulignée par des commentateurs de son temps. À la cour d'Este, il est nommé directeur musical du célèbre « Concerto delle donne », pour lequel il compose de nombreux madrigaux, dont les *Madrigali per cantare et sonare a 1-3 soprani* en 1601. En parallèle, il déploie une grande activité de pédagogue et sera le professeur de nombreux musiciens devenus ultérieurement célèbres, notamment Girolamo Frescobaldi. Il meurt à l'âge de 62 ans et est enterré dans l'église des Carmélites (Chiesa dei Carmelitani) de Ferrare. Luzzaschi a composé sept livres de madrigaux pour cinq voix, y compris les fameux *Madrigali... per cantare, et sonare, a uno, e doi, e tre soprani* de 1601. À la différence de plusieurs madrigalistes de son époque, Luzzaschi utilise une ligne de soprano riche en ornements, qui anticipe le style du premier baroque. Ce traitement original de la voix de soprano est évidemment lié à son poste de directeur du « Concerto delle donne » : ce sont essentiellement pour elles que Luzzaschi compose ses madrigaux. La haute qualité et le raffinement de ces chanteuses d'exception sont donc à l'origine de la richesse vocale et du style singulier de ses œuvres. Outre les madrigaux, Luzzaschi a composé de la musique sacrée et publié une collection de motets à cinq parties : *Sacrarum cantionum a cinque voci* (1598).

© Martin Argyroglo

châ
-te-
let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS

PHILIPPE QUESNE GUSTAV MAHLER / EMILIO POMÀRICO KLANGFORUM WIEN

Le Chant de la terre
Das Lied von der Erde

Musique, Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, version musique de chambre de Reinbert de Leeuw
Ensemble Klangforum Wien
Direction musicale, Emilio Pomàrico
Mise en scène, conception, scénographie, Philippe Quesne
Christina Daletska, alto
Maximilian Schmitt, tenor
Lumières, Nicol de Rooij
Assistant mise en scène, François-Xavier Rouyer
Assistante musique, Gabriele Baksyté
Collaboration à la dramaturgie, Camille Louis
Collaboration technique, Marc Chevillon
Collaboration artistique, Élodie Dauguet
Costumes, Alja Ayidan

Commande et production Wiener Festwochen.
Coproduction deSingel – International arts campus (Anvers).
En collaboration avec Vivarium Studio.
Droits d'auteur Universal Edition (Vienne).
Avec le soutien de Théâtre Nanterre-Amandiers.

Le Théâtre du Châtelet et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.
Avec le soutien du Forum Culturel Autrichien.

forum culturel autrichien

THÉÂTRE DU CHÂTELET
Mer. 09 et jeu. 10 novembre
––––––
Durée : 1h05
En allemand, surtitré en français

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Théâtre du Châtelet
Edouard Dagher, Lisa Richard
01 40 28 29 30 | 01 40 28 29 31
edagher@chatelet.com | lrichard@chatelet.com

Philippe Quesne signe une mise en scène élégante du *Chant de la terre (Das Lied von der Erde)* de Gustav Mahler, avec l'orchestre du Klangforum de Vienne, sur une commande du Wiener Festwochen. Une rare incursion dans le répertoire musical, marquée par la nostalgie du romantisme et d'un lien privilégié au temps et à la nature.

Das Lied von der Erde est composé par Mahler en 1907 et porte les stigmates d'une période de la fin de sa vie, marquée par son départ de l'Opéra de Vienne, la mort de sa fille aînée et le diagnostic d'une maladie cardiaque. Interprété ici dans l'adaptation pour orchestre de chambre de Reinbert de Leeuw, *Le Chant de la terre* prend la forme d'un cycle de six chants pour deux solistes, dont les textes sont inspirés de poèmes chinois. Une évocation mélancolique de la nature que Philippe Quesne souligne au fil d'une mise en scène épurée, nourrie d'une nostalgie de l'époque romantique, où prévalait un autre rapport au temps et à la nature, que le XX^{e} siècle devait bouleverser brutalement. De la mesure de cet écart jaillissent les échos contemporains de l'Anthropocène. Dans un décor éthéré, le scénographe et metteur en scène joue sur les éléments, la pluie et la terre, mais aussi sur la présence de deux peintures d'Albert Bierstadt, contemporain de Mahler, dont les paysages évoquent le cycle d'une vie.

Le Festival d'Automne présente également deux autres pièces de Philippe Quesne : *Cosmic Drama* à la MC93 du 20 au 22 octobre et *Fantasmagoria* au Centre Pompidou du 3 au 6 novembre.

ENTRETIEN

Qu'est-ce qui vous conduit à une nouvelle pièce, quel est le point d'entrée ?
Philippe Quesne : Le point de départ, depuis presque vingt ans, a très souvent été une intuition sur un thème, l'envie de poser sur le plateau des préoccupations ou des rêveries, souvent induites par un titre, qui déclenche les songes pour une nouvelle pièce. Cela a beaucoup concerné des questions de paysages et de communautés. J'aime mettre en scène des mondes possibles, des espaces utopiques ou dystopiques dans lesquels on pourrait vivre des alternatives poétiques. Avec le recul, je vois que cela forme comme une saga, autour de problématiques liées à l'homme et la tentative de réconciliation avec la nature, par des sortes de quêtes écologiques, que je tente de déployer sur les plateaux de théâtres. Comment habiter enfin cette terre ? Est-ce que notre place est ici, dessous, dessus, dans le cosmos, sous terre, dans des endroits inexplorés ? Comment inventer des mondes multi-spécifiques et en assumer les métamorphoses perpétuelles ?
Les trois pièces présentées cette année au Festival d'Automne pointent clairement cette ligne de mon travail. Je suis aussi très heureux que la création *Cascade* de la chorégraphe Meg Stuart, pour laquelle j'ai conçu la scénographie comme un paysage, soit invitée au Festival cet automne. J'ai la chance d'inventer des pièces qui souvent se construisent au plateau, en répétant, et qui défendent une certaine idée de l'écriture qui ne peut s'activer que lorsque le matériau est testé avec des interprètes, la scénographie, le son, la musique, des mots parfois. J'aime à dire que c'est un travail d'atelier et c'est pourquoi c'est le thème qui souvent irrigue l'intuition de départ et conduit à des essais et recherches de formes esthétiques. *Das Lied von der Erde (Le Chant de la Terre)* a un point de départ un peu atypique pour moi, puisque cette pièce musicale est composée par Gustav Mahler, dont il signe aussi le livret inspiré de poésie chinoise ancienne.

Cosmic Drama *met en scène un paysage d'astéroïdes… Dans quel contexte la pièce a-t-elle pris forme ?*
Philippe Quesne : Elle est d'abord née en 2019, lorsque le Théâtre de Bâle m'a invité à concevoir une pièce de répertoire pour ses acteurs et demandé un titre deux ans avant. J'avais envie de science-fiction, de me projeter dans l'espace, de mettre en scène des astéroïdes. Il est rare que je fasse voler : le plus souvent, dans mes pièces, on tente de décoller mais on n'y arrive pas… Je voulais imaginer le contraire, qu'on parte d'un ailleurs pour arriver sur un plateau de théâtre vide, comme une sorte de peuplade qui aurait pris le temps de l'expérience du voyage lointain pour mieux revenir sur terre et se demander ce que nous sommes devenus. Quand la pandémie Covid a démarré en 2020, je n'ai pas changé le fil narratif de la pièce mais cela a pris un autre sens de travailler, pendant un temps assez long, dans des théâtres déserts, avec des règles sanitaires si drastiques qu'elles évoquaient un accident nucléaire. C'est à ce moment-là que j'ai créé *Cosmic Drama*, qui met donc en scène ce grand astéroïde-vaisseau spatial, atterrissant sur un plateau de théâtre vide, d'où émerge un groupe d'astronautes qui découvre des pierres pas très en forme, qu'il va décider de réenchanter… La pièce parle du compagnonnage possible entre humains et minéraux. Au lieu d'explorer le très lointain, d'envoyer des sondes pour étudier les roches de Mars, ou de prévoir de s'enfuir comme ces milliardaires américains pour une planète B, voilà des gens qui acceptent de revenir pour dialoguer avec ces pierres qui ont l'air d'être plutôt heureuses de faire du théâtre. Cette question de la réconciliation entre l'humain et la nature, Gustav Mahler la pose également dans *Le Chant de la Terre*, avec une grâce infinie et une poésie sublime, intemporelle.

Cette harmonie entre l'humain et la nature qu'évoque Mahler avec* Das Lied von der Erde (Le Chant de la Terre) *peut se lire aujourd'hui à la lumière de la crise climatique. Avez-vous activé ces résonnances dans votre mise en scène ?
Philippe Quesne : J'ai avant tout choisi d'être le plus délicat possible, pour privilégier l'écoute de l'œuvre, surtout dans cette version pour orchestre de chambre qui en est la quintessence, arrangée par Schönberg ou ici dans une version déclinée, de Reinbert de Leeuw. Pour une fois que j'accepte une commande sur une pièce du patrimoine, il fallait faire preuve d'humilité. Je ne voulais pas d'une mise en scène grandiloquente : si Mahler avait voulu en faire un opéra, il l'aurait fait. D'autant que cette œuvre parle aussi d'une grande nostalgie du romantisme. Il l'a composée dans le petit cabanon en bois où sa femme l'incitait à travailler, au cœur de la nature, dans les Dolomites. Et je trouvais intéressant de replonger dans cette époque, avec deux toiles peintes qui prennent le vent et semblent un peu désuètes dans ce grand théâtre vide, la pluie qui tombe et cette terre très sèche qui finit par se gonfler, ce qui est presque le seul événement scénographique. J'ai souhaité insister sur la mélancolie de ce moment : la planète avait-elle vraiment besoin de toutes les inventions technologiques et les machines qui se sont développées après ? Les trains, les avions, la fureur. Cette fin du romantisme coïncide avec des inventions qui nous ont entrainés vers une furie des déplacements et de grandes guerres mondiales de territoires. Le contraste est grand avec cette pièce composée par Mahler en 1907, dans sa petite cabane, qui a un souffle extraordinaire de poésie et de ressenti de la nature. Avec ce qui se passe aujourd'hui, les enjeux écologiques et notre incapacité en tant qu'espèce de préserver la terre sur laquelle on tente d'exister, cela sonne presque comme une veillée funèbre…

Percevez-vous une influence du cinéma dans votre travail de scénographie, dans la façon dont vous concevez des décors qui sont partie intégrante de la narration ?
Philippe Quesne : Le cinéma est souvent cité, pour amener – notamment dans la dimension musicale de beaucoup de mes pièces – une certaine forme d'héroïsme qui valide les missions, – même les plus dérisoires – dans lesquelles se lancent mes communautés humaines, animales ou végétales que j'installe au plateau. C'est aussi un art inspirant en termes de montage, d'effets, d'organisation et de puissance de l'image ou de la technique à vue chez certains cinéastes. Et il y a dans *Cosmic Drama*, qui est une pièce de science-fiction, des références au Technicolor et aux grandes épopées, ou des citations d'un certain cinéma qui admettait de reconstituer la vérité en carton-pâte, de George Méliès à Fellini et ses décors de la grande époque des studios de Cinecittà. La scénographie de *Cosmic Drama*, cet espace rempli d'astéroïdes en lévitation, vient sans doute d'un plaisir que j'ai à voir la science-fiction du pauvre des années 50 ou 60, avec les climats musicaux d'Hollywood qui amènent à croire aux aventures. Mais j'aime aussi nourrir mes pièces de fragments d'histoire de l'art au sens large et pas seulement le cinéma. J'ai l'impression que toute œuvre nouvelle doit admettre un héritage et j'essaie toujours de rendre hommage à des artistes, des œuvres et

des auteurs qui m'ont inspiré. Je crois qu'on construit son propre musée en assumant ses sources.

L'idée d'une société qui, avec Robertson, joue à se faire peur dans le contexte de l'immédiat après révolution, rencontre forcément un écho avec ce que nous vivons au-jourd'hui. Dans* Fantasmagoria*, vous faites référence à la lanterne magique. Quelle place tient le dispositif dans la pièce ?
Philippe Quesne : J'ai rêvé *Fantasmagoria* comme un théâtre d'objets automatisés, une attraction sans humains, sans comédiens sur scène, une pièce pour quinze pianos esseulés et quelques fantômes qui en sont les acteurs. J'avais envie de me plonger et rendre hommage à ce genre de spectacles qu'étaient les «Fantasmagories» qu'Etienne-Gaspard Robertson a inventé à la toute fin du 18e siècle, dans l'immédiat après Révolution française. Curieusement, cette révolution, avec ces massacres, ces têtes coupées, ce sang qui avait coulé de tout côté, a enclenché une période assez étrange en Europe, avec des inventions techniques et scientifiques folles mais aussi un besoin d'aller au spectacle ou au cabaret, de se faire peur. C'est l'explosion des attractions, des fêtes foraines, un moment qui m'intéressait et qui d'ailleurs conduira ensuite à l'invention du cinéma. Pour moi, Robertson relie les deux époques : le théâtre, qui a besoin à ce moment-là de sensations pures, voire de parler aux esprits, et les prémices du cinéma, avec l'utilisation de l'image projetée grâce aux lanternes magiques, lors de séances qu'il organise souvent dans des salons particuliers. Robertson montre à cette époque des projections de squelettes et autres dames blanches mais invente aussi un jeu plus sophistiqué autour de miroirs semi-réfléchissants et de performeurs cachés, faisant apparaître des spectres, tout ceci au son de musiques au piano et de bruitages en direct pour faire frissonner son audience. Exhorter, exhumer nos peurs, montrer nos angoisses, les recevoir, c'est aussi un art du théâtre originel. Des danses macabres à Shakespeare, c'est un art passionnant pour se confronter aux angoisses humaines.

Vous avez par le passé parlé du théâtre comme "camp d'entrainement de la catastrophe" mais il semble que nous soyons aujourd'hui rattrapés et pressés par la catastrophe... Est-ce que cela joue sur votre travail ?
Philippe Quesne : Ce que nous traversons depuis quelques mois, de la crise du virus à ce conflit des ressources et des énergies qu'est la guerre en Ukraine, est bouleversant... J'ai l'impression que nous sommes de nouveau dans un monde qui tourne en boucle, avec une certaine croissance et accélération du globe, qui est totalement effrayante. Les trois pièces présentées au Festival d'Automne (*Cosmic Drama, Le Chant de la Terre, Fantasmagoria*) sont nées entre 2020 et 2022, dans cette période si particulière de chaos planétaire qui hélas n'est plus cette fois un roman d'anticipation. J'ai souvent traité les enjeux écologiques avec humour, mais je me sens dans un moment où la dérision et la situation rocambolesque ne me font parfois plus sourire. C'est peut-être pour cela que je voulais, avec *Fantasmagoria*, aller vers un monde plus sombre et plus sourd, un cimetière de pianos qui seraient devenus orphelins et indépendants, parce qu'il n'y aurait plus d'humains sur la planète pour en jouer. J'ai pensé aux machines célibataires de Duchamp, à Joseph Beuys et l'idée de prélever les objets pour ce qu'ils sont, donner vie à un bloc de graisse, des planches de bois ou de la pierre, littéralement régénérés par des circuits électriques ou des tensions de matériaux. J'ai pensé aussi à l'Arte Povera ou au Futurisme, nés à une époque de l'histoire des arts où on a eu l'intuition de décélérer, en réaction à l'expansion de la civilisation industrielle – notamment après la deuxième guerre mondiale.

Dans* Fantasmagoria*, comment s'articulent l'écriture du spectacle et celle de la musique ?
Philippe Quesne : J'ai travaillé avec le compositeur Pierre Desprats, qui collabore régulièrement avec le cinéaste Bertrand Mandico dont il signe les musiques de films. J'ai rencontré Pierre Desprats dans le cadre d'une commande pour la Nuit Blanche à Paris, en 2018, où l'on m'avait proposé de créer une installation dans les entrailles du grand rocher du Zoo de Vincennes. Nous avions fait en sorte que le visiteur soit immergé dans cette cathédrale de béton, dans une composition musicale atmosphérique et lunaire. La pièce s'intitulait *Le Secret du Rocher* et elle marque notre première rencontre avec les pianos mécaniques. Nous avons cette fois décidé de travailler au plateau de manière intuitive, en observation de ce petit microcosme de pianos et de squelettes projetés. Pierre Desprats était dans une méthode d'écriture musicale qui s'est construite en répétant avec la scénographie qui s'inventait au fur et à mesure, comme dans un atelier. L'idée était d'aboutir à une partition musicale synchronisée avec les projections d'images de spectres et entremêlée avec les sons concrets que produisent les pianos mécaniques en mouvements, tels des machines célibataires...

Propos recueillis par Vincent Théval

BIOGRAPHIES

Philippe Quesne

Né en 1970, Philippe Quesne est un artiste, metteur en scène et scénographe français. Il a étudié les arts visuels, le design et la scénographie à Paris. En 2003, il fonde Vivarium Studio comme laboratoire d'innovation théâtrale et de collaboration entre peintres, acteurs, danseurs et musiciens. Avec sa compagnie, il conçoit et met en scène des spectacles qui cherchent à développer une dramaturgie contemporaine à partir de dispositifs scéniques qui sont autant d'ateliers de travail, de « vivariums » pour étudier le microcosme humain: *La Démangeaison des ailes* (2003), *Des Expériences* (2004), *D'après nature* (2006), *L'Effet de Serge* (2007), *La Mélancolie des dragons* (2008), *Big Bang* (2010). Ses performances multidisciplinaires ont été présentées dans de nombreux festivals internationaux. De 2014 à 2020, Philippe Quesne dirige le Théâtre Nanterre-Amandiers, CDN, créant *Le Théâtre des négociations* (2015) en collaboration avec Bruno Latour, *La Nuit des taupes* (*The Night of the Moles*, 2016) et *Crash Park, la vie d'une île* (*Crash Park, The Life of an Island*, 2018). En plus de son travail scénique, il développe des performances et des interventions pour les espaces publics et les paysages. En 2018, il met en scène sa première production d'opéra : *Usher* d'Edgar Allan Poe, sur une musique de Claude Debussy et Annelies Van Parys, au Staatsoper Under den Linden (Berlin). Depuis 2019, il est commissaire des pavillons français de la Quadriennale de Prague. Par le passé, le Wiener Festwochen a présenté ses productions *La Mélancolie des dragons* (2008), *L'Effet de Serge* (2009), *Swamp Club* (2013) et *Farm Fatale* (2020). En 2021, il conçoit la scénographie de *Cascade*, une chorégraphie de Meg Stuart et le space opera *Cosmic Drama* pour le Theater Basel.

Philippe Quesne au Festival d'Automne à Paris :
2013 *Swamp Club* (T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2014 *Next day* (Théâtre Nanterre-Amandiers, CDN)

Gustav Mahler

Gustav Mahler est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste, qui mena la tradition symphonique romantique austro-allemande à ses ultimes conséquences et ouvrit nombre de voies à la modernité viennoise, puis à Britten ou à Chostakovitch. Il est né dans une famille juive d'origine modeste, le 7 juillet 1860, à Kaliště en Bohême, dans l'Empire d'Autriche (aujourd'hui en République tchèque), et est mort le 18 mai 1911, à Vienne. Mahler étudie à Vienne, où il suit les cours d'harmonie de Robert Fuchs et de composition de Franz Krenn, au conservatoire, et rencontre Anton Bruckner. Il occupe divers postes de chef d'orchestre et de directeur musical en Europe centrale et en Autriche, où sa science de l'orchestration est remarquée. Victime d'antisémitisme, malgré son mysticisme catholique, il quitte Vienne pour l'Orchestre philharmonique de New York. Indépendamment de cycles de *Lieder* (*Rückert-Lieder, Kindertotenlieder, Das Lied von der Erde*…) et d'un Quatuor avec piano composé en 1876, Mahler est d'abord un compositeur de symphonies, que caractérisent des dimensions monumentales, la démesure de l'effectif orchestral, les contrastes entre trivialité, gravité et emphase, ainsi que la stratification de musiques issues des classes sociales de l'Empire.

Emilio Pomàrico

Né à Buenos Aires, directeur et compositeur italien Emilio Pomàrico est aujourd'hui considéré comme un des interprètes leader de la musique contemporaine. Il apparait régulièrement lors des plus importants festivals de musique internationaux, ainsi que dans des opéras et des institutions de concerts reconnus en Europe et au-delà. En tant que fervent avocat de la jeune génération de compositeurs, Emilio Pomàrico a dédié une grande partie de sa carrière a promouvoir les travaux des nouveaux noms de la musique contemporaine. Il a aussi bâti de puissants liens avec certains des meilleurs compositeurs de notre temps, en dirigeant beaucoup de premières de leurs travaux. On peut nommer Emmanuel Nunes avec *Quodlibet* à Lisbonne (1991), *Omnia Mutantur Nihil Interit* à Paris (1994) et *Musivus* à Lisbonne (1996) ; le cycle entier de Luigi Nono *Cominantes* à Paris (1999), *Seraphin Symphonie* de Wolfgang Rihm à Donaueschingen (2012), l'opéra *Melancholia* de Georg Friedrich Hass à l'Opéra Gargnier à Paris (2008), son *Concerto for Baritone Saxophone and Orchestra* à Cologne (2008), ainsi que *Ich suchte, aber ich fand ihn nicht* à Munich (2012). Après avoir performé l'entièreté du cycle de Brian Ferneyhough *Carceri d'Invenzione* à Genève, Basel et Paris (1996), Pomàrico a aussi présenté *Finis Terrae* à l'Opéra Bastille à Paris (2012). Hans Zender lui a fait confiance avec sa première de *Logos Fragmente* à la Philharmonie de Berlin, enregistrée et publiée par WERGO (2013). Invité par le Theatro Colon à Buenos Aires, Emilio Pomàrico a connu sa première performance à succès en Amérique Latine avec *Coro* de Luciano Berio (2014). Ces dernières décennies, Emilio Pomàrico a travaillé avec le compositeur grec Georges Aperghis, présentant en avant-première beaucoup de ses travaux à travers l'Europe comme *Teeter-Totter* (2008) et *Situations* (2013) avec le Klangforum Wien au Donaueschingen Musiktage, *Etudes Pour Orchestre I-IV* à la Philharmonie de Cologne (2013), et *Études Pours Orchestre V-VI* et *Concerto pour Accordéon* avec BRSO au Musica Viva Festival (2015 et 2016 respectivement). *Études Pour Orchestre* et *Concerto pour Accordéon* ont été enregistrés et publiés par

NEOS dans leur Musica Viva Vol. 28 (2017). Plus récemment, Emilio Pomàrico a dirigé la première de *Migrants* d'Aperghis avec l'Ensemble Resonanz au MaerzMusik à Berlin (2018), et en septembre 2020, il dirige la première mondiale de *Der Lauf des Leben* à la Philharmonie de Berlin, avec le Klangforum Wien et Neue Vocalsolisten.

emiliopomarico.com

Klangforum

Fondé par Beat Furrer en 1985, Klangforum Wien est un ensemble musical contemporain rassemblant les meilleurs solistes du monde. Avec plus de 80 performances chaque année, l'ensemble de 24 artistes est écouté en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et en Asie. En 2018 Bas Wiegers devient le principal chef d'orchestre invité de Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, qui occupait précédemment cette position, reste avec l'ensemble en tant que Principal Guest Conductor émérite. L'ensemble Klangforum Wien tient ses propres séries de concerts annuels au Wiener Konzerthaus. Le Klangforum Wien compte comme membres honoraires Friedrich Cerha, Sylvain Cambreling ou encore Beat Furrer, entre autres.

klangforum.at

© Karlheinz Stockhausen, Opéra de Leipzig, 1996

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Freitag aus Licht

Freitag aus licht (1991-1994)

Jenny Daviet, soprano – Eva
Antoin Herrera-López Kessel, baryton basse – Ludon
Halidou Nombre, baryton – Kaino
Iris Zerdoud, cor de basset – Elu
Charlotte Bletton, flûte – Lufa
Sarah Kim et Haga Ratovo, synthétiseur – Synthibird

Le Balcon
Orchestre d'enfants du Conservatoire à rayonnement régional de Lille
Maîtrise de Notre-Dame de Paris
Chef de chœur, Émilie Fleury
Projection sonore, Florent Derex
Électronique musicale, Augustin Muller et Étienne Démoulin
Direction musicale, Maxime Pascal

Mise en scène et scénographie, Silvia Costa
Assistante scénographie, Elena Zamparutti
Costumes, Bianca Deigner
Lumières, Bernd Purkrabek
Transmisison des gestes Inori, Emmanuelle Grach
Chef de chant, Alain Muller

L' Opéra de Lille et Le Balcon sont producteurs de cet opéra. La Philharmonie de Paris et le Festival d'Automne à Paris en sont les coproducteurs.

CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ
Lun. 14 novembre
––––––
Durée estimée : 2h30 plus entracte
18h – Clé d'écoute
L'accueil du public (Gruss) se deroule en musique dans le hall de la Philharmonie à partir de 18h30. L'adieu au public (Abschied) prolongera la représentation de la même manière vers 22h30 dans les halls de la Philharmonie

Également à l'Opéra de Lille
Du sam. 5 au mer. 8 novembre

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Cité de la Musique – Philharmonie de Paris
Isabelle Lelaidier
01 44 84 89 69 | ilelaidier@philharmoniedeparis.fr

Avec la Philharmonie de Paris et Le Balcon, le Festival d'Automne poursuit, avec ce *Vendredi*, les représentations du vaste cycle *Licht (Lumière)*, auquel Karlheinz Stockhausen consacra vingt-cinq ans de sa vie. La musique n'y relève pas seulement de l'art des sons, mais entend aussi élever notre conscience aux ordres de l'univers.

Cinquième opéra composé de *Licht*, et quatrième représenté, *Vendredi* est le jour de la tentation, du conflit entre deux forces, deux principes du cycle : Lucifer, l'esprit qui nie, le chantre du multiple, sous le nom de Ludon, et Ève, la Grande Mère, cosmique, et la séductrice. Le premier incite la seconde à s'unir à son fils, Caino, et à rejoindre sa révolution contre le ciel. Elle résiste d'abord, puis cède, pour l'évolution de l'humanité, devant les jeux, le rire et la joie de leurs enfants, avec leur concert d'instruments occidentaux et africains. Mais cette union n'entrant pas dans les plans de Dieu, une guerre atroce éclate entre eux, à laquelle prend part un rhinocéros ailé, cracheur de feu. Tout au long des deux actes, des silhouettes étranges, entre l'homme, l'animal et l'objet mécanique, forment douze couples, appariés, et mimant des actes sexuels, avant de donner naissance à des formes hybrides : homme-chat, lune-seringue, archet-nid d'oiseau, voiture-machine à écrire… Celles-ci se rejoignent en une grande flamme et s'élèvent in fine en spirale. Sous l'imagerie fantastique, empruntant à la Genèse ou au *Livre d'Urantia*, Stockhausen déploie une ample et fastueuse musique électronique, dont il est l'un des plus grands maîtres.

BIOGRAPHIES

Karlheinz Stockhausen

Né le 22 août 1928, à Mödrath, non loin de Cologne, et mort le 5 décembre 2007, à Kürten, Karlheinz Stockhausen laisse une œuvre considérable, qui compte près de 370 numéros d'opus et dix volumes d'écrits. Après avoir fréquenté, avec Pierre Boulez, le Club d'essai de Pierre Schaeffer, il participe à la fondation du Studio de musique électronique de Cologne en 1953 et suit les cours de phonétique de Werner Meyer-Eppler à l'Université de Bonn (1954–1956), tout en dirigeant, avec Herbert Eimert, l'influente revue *Die Reihe* (1954–1959). Dès lors, il déploie une intense activité théorique et compositionnelle : sérialisme, musique ponctuelle, musique électronique, musique statistique, aléa, conquête de l'espace, composition par groupe, théâtre musical, processus, Momentform, formules, intégration d'objets trouvés, télémusique, musique intuitive, musique cosmique… Stockhausen enseigne régulièrement en Europe, en Amérique du Nord et en Asie, jusqu'à la création, en 1998, des Cours Stockhausen, à Kürten, où il réside. Auparavant, du 14 mars au 14 septembre 1970, lors de l'Exposition universelle à Osaka, une vingtaine de solistes interprètent quotidiennement ses oeuvres pendant plus de cinq heures, touchant près d'un million de visiteurs. De 1977 à 2003, Stockhausen compose un cycle de sept opéras, *Licht (Lumière)*, consacré aux sept jours de la semaine, suivi, de 2004 à sa mort, d'un second cycle, *Klang (Son)*, consacré aux heures. Il meurt le 5 décembre 2007 à Kürten où, en 1965, il avait lui-même conçu sa maison.

Karlheinz Stockhausen au Festival d'Automne à Paris :

1973 *Hymnen, 3e Région pour orchestre* (Théâtre de la Ville)
1974 *Inori* (Palais des Congrès)
1976 *Sirius* (Sainte-Chapelle)
1988 *Cycle Karlheinz Stockhausen Montag aus Licht*, direction Péter Eötvös (Théâtre des Champs-Élysées) 8 concerts, 27 œuvres (Opéra Comique)
1996 *Welt-Parlament (Mittwoch aus Licht)* (Opéra national de Paris / Bastille)
2008 *Der Gesang der Jünglinge, Glanz, 10e heure de Klang Orchester Finalisten*, scène de Mittwoch aus Licht (Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre)
Donnerstag – Gruss (Michaels-Gruss), Michaels Reise um die Erde, Acte II de Donnerstag aus Licht (MC93 Bobigny)
2012 *Menschen Hört* (Opéra national de Paris / Bastille-Amphithéâtre)
2014 *Rotary Quintet* (Église Saint-Eustache)
2018 *Inori – Adorations* (Philharmonie de Paris - Grande salle Pierre Boulez)
2020 *Dienstag aus Licht* (Philharmonie de Paris - Grande salle Pierre Boulez)
2021 *Donnerstag aus Licht / Acte 1 et Acte 2* (Philharmonie de Paris - Grande salle Pierre Boulez)

* De 1973 à 1998, toujours avec Karlheinz Stockhausen soit chef d'orchestre, soit régie de son.

Maxime Pascal

Après une enfance passée à Carcassonne, Maxime Pascal, né en 1985, intègre le Conservatoire National Supérieur de Paris où il étudie l'écriture, l'analyse musicale et l'orchestration. Avec cinq élèves du Conservatoire, il crée en 2008 Le Balcon. En 2014, il remporte au Festival de Salzbourg le concours pour les jeunes chefs d'orchestre. En 2015-2016, Maxime Pascal dirige pour la première fois à l'Opéra national de Paris. En mai 2017, il y dirige un programme ravélien, chorégraphies de Robbins, Balanchine et Cherkaoui, et l'année suivante, *L'Heure espagnole* (Ravel) et *Gianni Schicchi* (Puccini) mis en scène par Laurent Pelly. Puis, au Teatro alla Scala (Milan), le nouvel opéra de Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*. Récemment, Maxime Pascal a dirigé *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy au Staatsoper Unter den Linden (Berlin) et *Quartett* de Luca Francesconi au Teatro alla Scala ; il a également dirigé le Hallé Orchestra aux BBC Proms, l'Orchestre de la Rai, l'Orchestre symphonique de Tokyo, Les Siècles, l'Orchestre du Teatro Regio Torino, l'Orchestre symphonique national de Colombie et l'Orchestre Simon Bolivar de Caracas. Cette saison 2021-22, il dirige l'opéra *Lulu* de Berg (*Tokyo Nikikai*), un nouvel opéra d'Eötvös (*Sleepless, Staatsoper Unter den Linden*/Grand théâtre de Genève), et plusieurs orchestres de renommée internationale – le Mahler Chamber Orchestra, le Hallé Orchestra et l'Orchestre national du Capitole, entre autres. Il s'est engagé dans la réalisation, avec le Balcon, de l'intégralité de *Licht*, cycle de sept opéras de Karlheinz Stockhausen présenté entre autres, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris depuis 2020.

lebalcon.fr

Le Balcon

Le Balcon est fondé en 2008 par un chef d'orchestre (Maxime Pascal), un ingénieur du son (Florent Derex), un pianiste et chef de chant (Alphonse Cemin) trois compositeurs (Juan Pablo Carreño, Mathieu Costecalde, Pedro Garcia Velasquez), et rassemble un ensemble d'instrumentistes et chanteurs rompus à tous les répertoires. Le Balcon se métamorphose dès lors au gré des projets, des concerts, aussi bien dans l'effectif, de l'identité visuelle et scénographique, que dans le rapport à la sonorisation ou à la musique électronique. Le Balcon tire son nom d'une pièce de Jean Genet (*Le Balcon,* 1956), qui prend place dans le bordel d'une ville pendant une révolte. En résidence à l'église Saint-Merri puis au Théâtre de l'Athénée, l'ensemble devient peu à peu un collectif transdisciplinaire - un orchestre, une troupe de chanteurs, des compositeurs, vidéastes, danseurs, metteurs en scène -, un label discographique et un éditeur musical. Le Balcon produit des spectacles issus d'un répertoire de toutes les périodes de l'histoire de la musique. En sept années de résidence à l'Athénée, Le Balcon a produit de nombreux opéras et spectacles, comme *Ariane à Naxos* de Strauss, *Le Balcon* d'Eötvös, *La Métamorphose* de Levinas, *Jakob Lenz* de Rihm et de nombreuses créations. En 2018, Le Balcon amorce une mutation vers des plus grandes formes, notamment avec le démarrage de la production de *Licht*, cycle opératique colossal – 7 opéras, 29 heures de musique – du compositeur allemand Stockhausen. *Donnerstag* a été créé en 2018 à l'Opéra Comique, puis repris au Southbank Centre de Londres. Il a été suivi de *Samstag* en juin 2019 et de *Dienstag* en octobre 2020 à la Philharmonie de Paris dans le cadre du Festival d'Automne. Sur le volet de la création, Le Balcon a souhaité à partir de 2018, inscrire des commandes de nouvelles œuvres dans un travail approfondi en accueillant tous les ans des compositeurs en résidence avec le soutien de la Fondation Singer-Polignac. Ces résidences ont récemment donné lieu, entre autres, à la création d'un projet d'orchestre robotique dans le cadre

du Festival de Saint-Denis ou bien de la création du dernier opéra d'Arthur Lavandier à l'Opéra de Lille. À l'été 2021, Le Balcon fait ses débuts au Festival de Salzbourg, avec *Inori* de Stockhausen. De nouveaux opéras de Frédéric Blondy *Au cœur de l'océan, Pedro Garcia Velasquez Words and Music et Sivan Eldar Like Flesh*, sont au programme des saisons à venir, ainsi qu'une nouvelle production de *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen au Festival international George Enescu à Bucarest. Le Balcon est soutenu par le Ministère de la Culture, la Caisse des Dépôts, la Ville de Paris, la Fondation Singer-Polignac, et la SACEM.

lebalcon.fr

Maxime Pascal et Le Balcon au Festival d'Automne à Paris :

2020 *Dienstag aus Licht* (Philharmonie de Paris)
2021 *Donnerstag aus Licht / Acte 1 et Acte 2* (Philharmonie de Paris)

© Nurith Wagner-Strauss / Wiener Festwochen

PORTRAIT DANSE

MARLENE MONTEIRO FREITAS
ARNOLD SCHÖNBERG
INGO METZMACHER
KLANGFORUM WIEN

Pierrot lunaire

Concept, direction, Marlene Monteiro Freitas
Assistant, Cláudio da Silva
Avec Sofia Jernberg, Pierrot lunaire
Ensemble Klangforum Wien
Avec Vera Fischer (flûte, piccolo), Bernhard Zachhuber (clarinette, clarinette basse), Gunde Jäch-Micko (violon, viola), Andreas Lindenbaum (violoncelle), Florian Müller (piano)
Direction musicale, Ingo Metzmacher
Assistant musicale, Michael Zlabinger
Lumières et scénographie, Yannick Fouassier
Dramaturgie, Martín Valdés-Stauber
Costumes, Marisa Ribeiro
Accessoires, Marlene Monteiro Freitas, Cláudio da Silva

Commande et production Wiener Festwochen (Vienne).
Coproduction Holland Festival (Amsterdam), en collaboration avec P.OR.K (Soraia Gonçalves, Joana Costa Santos - Lisbonne).
Distribution Wiener Festwochen ; Key Performance.

La Villette et le Festival d'Automne à Paris présentent ce spectacle en coréalisation.
Manifestation organisée dans le cadre de la Saison France-Portugal 2022.
Avec le soutien du Forum Culturel Autrichien.

Pièce musicale et littéraire, *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg devient un terrain fertile de jeux et de notes pour Marlene Monteiro Freitas. Accompagnée dans cette aventure du chef Ingo Metzmacher et de la chanteuse Sofia Jernberg, la metteuse en scène et chorégraphe offre de nouvelles couleurs à ce Pierrot.

Deuxième incursion dans l'univers d'Arnold Schönberg pour Marlene Monteiro Freitas, ce *Pierrot lunaire*, commande du Wiener Festwochen, induit pour elle d'autres défis et possibilités de travail. Car si la musique et le son sont, à ses yeux, des « masses » informes que l'on peut manipuler doucement ou violemment pour façonner une pièce, *Pierrot lunaire* impose à chaque créateur ses indications spécifiques sur les entre-deux, les pauses, les façons de jouer ou chanter. Sans oublier sa dramaturgie liée au cycle poétique d'Albert Giraud. Composé de vingt-et-une chansons et vingt-et-une pièces, le chef d'œuvre de Schönberg, « un mélodrame » pour reprendre les mots du compositeur, se frotte plus d'un siècle après sa création aux univers de Marlene Monteiro Freitas et son inventivité permanente. Le chef Ingo Metzmacher et la chanteuse expérimentale Sofia Jernberg l'accompagnent dans ce voyage aux couleurs changeantes. La modernité musicale d'Arnold Schönberg trouve dès lors dans ce compagnonnage artistique matière à exulter.

LA VILLETTE – GRANDE HALLE
Du ven. 25 au dim. 27 novembre
––––––
Durée : 1h15

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
La Villette
Bertrand Nogent, Carole Polonsky
b.nogent@villette.com, c.polonsky@villette.com
01 40 03 75 23

ENTRETIEN

Qu'est-ce que représente pour vous ce Portrait au Festival d'Automne à Paris ?
Marlene Monteiro Freitas : La possibilité de faire aboutir un hybride, comme une « compression » d'une matière plus habituée à des espace-temps vastes et ouverts. Résultat de cette tension entre cadre et contenu, des éléments plus ou moins étrangers dialoguent, se touchent, glissent les uns sur les autres. Il y aura donc du choc et de la libération d'énergie, une matière nouvelle et hybridée. Plis, torsions, superpositions, envahissements, étranglements seront les couleurs possibles d'un Portrait mobile, mutable qui aimerait se placer là où veut être le regard du public.

On y découvrira différentes formes scéniques. Est-ce toutes vos facettes ?
Marlene Monteiro Freitas : Je n'ai jamais pensé ce programme comme un miroir dans lequel on découvre mon reflet, ni une anthologie de mon travail. C'est un autre regard rendu possible par la présentation d'un certain nombre de pièces dans un temps condensé. J'espère que l'intérêt du public se portera sur la singularité et l'intensité de l'expérience.

La musique tient une part très importante dans votre travail. Comment l'envisagez-vous ? Vient-elle indépendamment de la création, en amont, à part ?
Marlene Monteiro Freitas : Elle peut surgir de façon inattendue, indépendante. Ou comme le résultat d'une recherche en amont, voir pendant le processus de création en relation avec le travail. Quand on est sensible au son ou à la musique, le parcours entre l'audition et les états, les émotions, est presque instantané. Elle est une source d'inspiration mais peut également avoir une force dramaturgique incroyable. Pour moi, elle doit agir au même titre qu'un performeur et, du coup, elle est pensée, traitée, travaillée dans cette perspective.

Pierrot Lunaire ***est votre seconde incursion dans l'univers musical de Arnold Schönberg. Pouvez-vous nous parler de ce processus de création notamment de votre collaboration avec Ingo Metzmacher et Sofia Jernberg ?***
Marlene Monteiro Freitas : Dans *Jaguar*, pièce crée en 2015, j'avais déjà travaillé sur une composition de Arnold Schoenberg, *La Nuit Transfigurée*, à partir d'un poème de Richard Dehmel. Je me suis aussi intéressée à sa relation à la peinture et au mouvement artistique *Der Blaue Reiter*. Avec *Pierrot Lunaire*, pièce pour 7 musiciens, l'incursion dans la musique a été d'un autre ordre. La relation entre musique et parole (avec des poèmes d'Albert Giraud traduit en allemand par Erich Hartleben) est fondamentale. Il fallait décrypter les intentions, les choix, d'un côté de l'écriture pour chaque instrument et voix, d'un autre côté de la structure et les entre-lignes. Claudio Silva, musicien, m'a assisté et aidé ; Ingo a été généreux et disponible avec son extraordinaire capacité à nous faire entendre une musique ; Sofia et l'ensemble Klangforum Wien ont été aussi formidables dans leurs réactions aux propositions. Je crois que j'ai été magnifiquement entourée pour cette pièce.

L'élaboration de ce **Pierrot Lunaire** ***a néanmoins été compliquée en raison de la crise sanitaire***
Marlene Monteiro Freitas : Le processus de création s'est déroulé pendant la pandémie avec des arrêts et des empêchements inattendues, beaucoup de contretemps et de difficultés. Tout a été plus lent que d'habitude. J'ai alors découvert que les temps de répétitions en musique sont plus courts et que tout va plus vite, contrairement aux temps de répétions en danse. Cela était presque contradictoire avec mon approche. Ce qui m'a finalement propulsé immédiatement vers des formes nouvelles de travail.

Quel est le point de départ de vos spectacles ?
Marlene Monteiro Freitas : C'est parfois un nom, et/ou un titre, et/ou une image ? Celle-ci peut être graphique ou écrite. Je vous donne quelques exemples :
Jaguar (2015) : le titre Jaguar et l'idée d'une scène de chasse dans un spectacle de marionnettes me sont apparus en même temps, ce qui est plutôt rare ;
Mal-Embriaguez Divina (2020) : la première image était celle d'une estrade, un peu comme dans un tribunal. Ce n'est que quand le terme Mal (malfaisant, méchant) m'est venu que j'ai su que j'avais un point de départ ;
Guintche (2010) : cette pièce a surgi du dessin d'un musicien de jazz que j'avais fait et que je souhaitais animer ;
First impression (2005) : là, c'est un exercice d'échauffement qui m'a emmenée spontanément dans une nouvelle approche physique et dans la chorégraphie. Le point de départ, quelle que soit sa nature, déclenche un désir, de la curiosité et finalement un vertige qui est l'aboutissement du processus. Le résultat est 1 % de l'idée initiale – une image, un titre ou autre chose, et 99 % de recherche et de travail en répétitions.

Peut-on dire que le grotesque est très présent dans votre approche ?
Marlene Monteiro Freitas : Le public est libre de se projeter dans l'œuvre comme il le veut. S'il voit du grotesque, aucun problème. Bien que certains éléments de mes pièces puissent paraître peu plausibles, ils ont souvent un enracinement direct, concret avec le texte de base ou le thème de la pièce. C'est le cas avec *Pierrot Lunaire* ou *Bacchantes – Prélude pour une purge*. Bien sûr si le thème est né de mon imagination, le jeu est plus libre. Mais il y a quand même toujours une recherche préliminaire autour de la thématique à partir de laquelle un certain nombre d'éléments trouveront leur chemin jusqu'à la pièce.

Dans nombre de vos créations, les performeurs sont maquillés ou masqués. Est-ce pour cacher, révéler, suggérer ?
Marlene Monteiro Freitas : Le maquillage (au même titre que les autres éléments d'une pièce, musique, son, costumes, lumière, espace, objets) renforce la construction d'une fiction. Le théâtre est un lieu fictionnel, à mon avis. La disparition d'une couleur est aussi importante que le mouvement d'un regard, d'un bras, qu'une descente de volume de musique, qu'une chute de lumière, qu'un déchirement de costume, etc. Elle est souvent transformée soit par la transpiration, soit par l'addition des nouvelles couches ou traits pendant le spectacle.

Vous donnez une série de pièces où vous êtes seule en scène **(Idiota)** ***ou accompagnée de musiciens*** **(Guintche).** ***Que représente pour vous cette présence au plateau ?***
Marlene Monteiro Freitas : Il s'agit d'une question de désir. J'aime danser. Je ne crois pas que je sois essentielle au plateau pour que le travail aboutisse, mais j'apprécie danser les choses que j'écris. Les spectacles sont presque des gymnases où l'on entraîne le muscle de l'imagination, et un muscle travaillé gagne de la flexibilité, de la force et de l'ampleur dans

le mouvement. Souvent je sors de la scène avec un double sentiment : d'une part il y a l'étonnement d'avoir pu rester enfermée dans une salle, quelques heures durant, à partager un monde imaginaire et, d'autre part j'éprouve de la gratitude pour la danse partagée à deux, entre le public et le performer.

Il y a durant ce Portrait une rencontre avec les artistes de la compagnie Dançando com a Diferença. Avez-vous travaillé avec ces performers d'une certaine façon, selon un protocole singulier ?
Marlene Monteiro Freitas : Je ne saurais pas quel protocole appliquer au-delà de ce que je fais à chaque nouvelle rencontre, c'est-à-dire suivre mon intuition. Dançando com a Diferença est une compagnie professionnelle et, comme souvent dans ce cadre, il existe une culture et un rythme de travail fort et constant. La grande différence est que le processus de création est d'une vivacité étonnante, l'on se surprend à chaque instant et, alors que les défis semblent toujours plus grands, les relations entre l'équipe et les matières chorégraphiques restent simples et directes. La joie et la rire sont présents tous les jours. Je ne sais pas quel sera le résultat de ce processus mais l'expérience vécue vaut tout !

Que recherchez-vous chez un.e interprète?
Marlene Monteiro Freitas : La curiosité, le désir, une culture de travail compatible avec la mienne. S'embarquer individuellement ou collectivement sur un projet n'est pas toujours simple. Et ces qualités mentionnées sont les premières conditions pour que l'ouvrage se développe. Le talent, les aptitudes créatives et artistiques sont très importantes mais elles sont aussi entrainées, développés au cours du processus de travail et de l'expérience de la scène. Après, il faut également de la confiance dans l'autre, laisser de l'espace à l'inconscient, à l'inexplicable, à l'irrationnel pour tous les membres de l'équipe. Un partage sensible doit être possible et approfondi.

Propos recueillis par Philippe Noisette

Marlene Monteiro Freitas

Animée par un goût transgressif de mélange des genres, le désir de brouiller les codes entre le beau et le laid, et cette volonté d'abolir le sens pour accéder aux émotions brutes, Marlene Monteiro Freitas propose des performances qui défient toute catégorisation puisqu'elles empruntent des formes qui évoluent en permanence. Marlene Monteiro Freitas est née au Cap Vert et a fait des études de danse à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à l'E.S.D. et à la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne). Elle a co-fondé la troupe de danse Compass dans son pays natal. Elle travaille régulièrement avec de nombreux chorégraphes dont Emmanuelle Huynh, Loic Touzé, Tânia Carvalho, Boris Charmatz. Elle a crée *Primeira Impressão* en 2005, *A Improbabilidade da Certeza* et *Larvar* en 2006, *Uns e Outros* en 2008, *A Seriedade do Animal* en 2009, le solo *Guintche* en 2010, *(M)imosa* en 2011 (une collaboration avec Trajal Harell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea), *Paraìso, colecçao privada* en 2012 puis *De Marfim e carne – as estátuas também sofrem* en 2014. Elle crée en 2017, *Les Bacchantes*, d'après l'œuvre éponyme d'Euripide, une pièce chorégraphique sous-titrée *Prélude pour une purge*, pour treize performeurs. L'année suivante, elle crée une pièce pour la Batsheva Dance intitulée *Canine Jaunâtre 3*. Elle est également en tournée en 2020 avec *D'Ivoire et de Chair - Les Statues souffrent aussi*. Elle a reçu le lion d'argent à la Biennale de Venise et a cofondé P.OR.K, structure de production basée à Lisbonne.

Marlene Monteiro Freitas au Festival d'Automne à Paris :
2021 *Mal – Embriaguez Divina* (Centre Pompidou ; Théâtre Public de Montreuil ; Centre National Dramatique)
2017 *Les Bacchantes* (Centre Pompidou ; Nouveau Théâtre de Montreuil)

Arnold Schöenberg

D'abord apprenti dans une banque jusqu'en 1895, Arnold Schöenberg assumera ensuite diverses tâches lui permettant de se consacrer quasi exclusivement à la musique. Hormis quelques leçons de contrepoint avec Alexander von Zemlinsky, il apprend et comprend l'essentiel de l'écriture musicale par la lecture des grandes œuvres du passé et dans l'interprétation d'un très vaste répertoire de musique de chambre, essentiellement comme violoniste mais aussi comme violoncelliste. Cette expérience, qui irriguera toute son œuvre, alimentera ainsi de nombreuses démonstrations dans ses grands traités (harmonie, composition, esthétique). Dès 1903, il enseigne l'harmonie et le contrepoint à Vienne (école privée d'Eugénie Schwarzwald) ; l'activité de professeur restera au cœur de toute son existence, de Berlin (1926, à l'Académie des Arts) à Los Angeles (UCLA jusqu'en 1944) et se prolongera à travers des cours privés. Anton Webern, Alban Berg (1904), Hanns Eisler (1919) et John Cage (1935) comptent parmi ses élèves. En 1903, il rencontre Mahler à Vienne ; revenant sur les réserves qu'il avait formulées jusqu'alors sur l'œuvre de ce dernier, Schönberg lui vouera une admiration indéfectible après avoir entendu la Troisième Symphonie. Le départ de Mahler pour les USA, en 1907 coïncide, avec les premiers pas dans la grande traversée des années 1907-1909 où la musique tonale basculera alors irréversiblement vers l'inconnu par la dissolution des fonctions classiques de l'harmonie d'abord, puis, ce qui est plus crucial encore, celle des repères thématiques : *Deuxième quatuor à*

cordes, Pièces pour piano op. 11, Livre des Jardins suspendus op. 15, Pièces pour orchestre op. 16, monodrame Erwartung op. 17,… Lors de son premier séjour à Berlin (1901), Schöenberg rencontre Richard Strauss dont l'influence marque le poème symphonique *Pelléas et Mélisande op. 5 ;* le second (1911) le fera croiser Ferruccio Busoni – défenseur de la nouvelle musique avec qui les rapports sont plutôt bons – mais c'est avec Kandinsky (rencontré à Munich) qu'il échangera une longue et précieuse correspondance (1911-1936). Après les turbulences et leur relative accalmie (*Pierrot lunaire op. 21, Quatre chants op. 22*) la période 1915-1923 voit un certain repli de l'invention au profit de multiples transcriptions mais surtout, et en même temps que la réflexion sur la future composition avec douze sons, l'essor d'une profonde pensée religieuse qui gouvernera la création à venir depuis l'immense oratorio inachevé *L'Echelle de Jacob* (1916) jusqu'aux *Psaumes* des dernières années, en passant par *Moïse et Aaron* (1932) et *Kol Nidre* (1938).

Ircam

Ingo Metzmacher

Né à Hanovre, Ingo Metzmacher a été de 1997 à 2005 directeur général de la musique à l'Opéra de Hambourg, où il a dirigé une série marquante de productions en collaboration avec le metteur en scène Peter Konwitschny. Il a été ensuite nommé chef principal de l'Opéra national d'Amsterdam. De 2007 à 2010, il a été également chef principal et directeur artistique du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Il est depuis 2016 le directeur artistique du festival KunstFestSpiele Herrenhausen basé à Hanovre. Il a été invité par les grandes scènes lyriques internationales (Staatsoper de Berlin, Staatsoper de Vienne, Royal Opera House de Londres, Teatro Real de Madrid, Opéra national de Paris, Opéra de Zurich). Il s'est efforcé dès le début de sa carrière de rendre populaire la musique contemporaine comme de proposer une écoute nouvelle de la musique classique. Au cours des récentes saisons, a dirigé des nouvelles productions d'œuvres de Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann, Sir Harrison Birtwistle et Wolfgang Rihm au Festival de Salzbourg ainsi que la Tétralogie de Wagner au Grand Théâtre de Genève. Il a dirigé les grandes formations symphoniques comme les Philharmoniques de Vienne, Berlin et Saint-Pétersbourg, le Concertgebouw Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique tchèque, le Russian National Orchestra, l'Orchestre de Paris, le BBC Symphony Orchestra. Au cours de la saison 2018-2019, il dirige la création mondiale de *Die Weiden* de Johannes Maria Staud au Staatsoper de Vienne, *Lady Macbeth de Mzensk* à l'Opéra national de Paris, *Œdipe* au Festival de Salzbourg, la création française de *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm au Festival d'Aix-en-Provence. En octobre 2020, il dirige *Die Vögel* (*Les Oiseaux*) de Braunfels au Bayerische Staatsoper de Munich. Citons parmi sa discographie la série des concerts du Nouvel An à Hambourg de 1999 à 2004 (intitulée *Who's Afraid of 20th Century Music*), l'intégrale des symphonies de Karl Amadeus Hartmann, la création de la *Neuvième Symphonie* de Werner Henze avec le Philharmonique de Berlin, *Illuminations of the Beyond* d'Olivier Messiaen. Il est aussi l'auteur des deux livres : *Keine Angst vor neuen Tönen (N'ayez pas peur des nouveaux sons)* et *Vorhang auf ! Oper entdecken und erleben (Levez le rideau ! Découvrir et connaître l'opéra).*

operadeparis.fr

Klangforum Wien

Fondé par Beat Furrer en 1985, Klangforum Wien est un ensemble musical contemporain rassemblant les meilleurs solistes du monde. Avec plus de 80 performances chaque année, l'ensemble de 24 artistes est écouté en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et en Asie. En 2018 Bas Wiegers devient le principal chef d'orchestre invité de Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, qui occupait précédemment cette position, reste avec l'ensemble en tant que Principal Guest Conductor émérite. L'ensemble Klangforum Wien tient ses propres séries de concerts annuels au Wiener Konzerthaus. Le Klangforum Wien compte comme membres honoraires Friedrich Cerha, Sylvain Cambreling ou encore Beat Furrer, entre autres.

klangforum.at

© Monica De Alwis

PHILIP VENABLES

Answer Machine Tape, 1987

Answer Machine Tape, 1987 (2022)
Création pour piano solo, bande et vidéo
Commande de Huddersfield Contemporary Music Festival (Grande Bretagne) ; Time of Music (Finlande) ; November Music (Pays-Base) ; Festival d'Automne à Paris ; Zubin Kanga dans le cadre de Cyborg Soloists, avec le soutien d'UKRI Future Leaders Fellowship et Royal Holloway, Université de Londres

Zubin Kanga, piano
Ted Huffman, dramaturge

Avec le soutien du réseau Sounds Now, subventionné par le programme Europe Créative de l'Union européenne.

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

La musique de Philip Venables a marqué le Festival d'Automne en 2021. Après trois événements originaux, – une installation à l'Église Saint-Eustache, les concerts *Talking Music* et *4.48 Psychosis* –, c'est une nouvelle œuvre avec bande et vidéo composée pour le pianiste Zubin Kanga qu'il présente en 2022.

Answer Machine Tape, 1987 se réfère à l'œuvre de l'artiste David Wojnarowicz et à la période de turbulences précédant la mort due au Sida, en 1987, de son ami proche, l'artiste Peter Hujar. Les enregistrements du répondeur, sauvegardés par Wojnarowicz dans les jours qui ont suivi le décès, forment le cœur de l'œuvre. On y entend les messages de Hujar, ceux d'autres artistes, d'amis, d'amants. Ce sont des instantanés, archive remarquable témoignant à la fois de la vie queer dans la ville et de la vie d'un artiste quand s'abat le virus du Sida. Des capteurs conçus tout spécialement transforment le piano en une énorme machine à écrire. Le pianiste tente sans cesse de projeter sur l'écran des transcriptions et commentaires des messages enregistrés. C'est en fait une œuvre oblique, poignante, qui interroge la crise des années Sida et la vaine tentative de la transcription liée à l'échec des mots. *Answer Machine Tape, 1987* est une nouvelle œuvre pour piano, bande et video conçue par Philip Venables et créée en collaboration avec le dramaturge Ted Huffman et le pianiste Zubin Kanga. Cette première œuvre d'envergure pour piano solo de Philip Venables s'inscrit dans la continuité de sa collaboration avec Ted Huffman traitant des histoires de vie de personnes queer.

THÉÂTRE DE LA VILLE – ESPACE CARDIN
Dim. 4 décembre
––––––
Durée estimée : 50 minutes sans entracte

CONTACTS PRESSE :
Festival d'Automne
Rémi Fort, Yoann Doto
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville
Marion Martins
mmartins@theatredelaville.com

BIOGRAPHIE

Philip Venables

Né en 1979, Philip Venables est un compositeur britannique, connu pour son travail dans les domaines de l'opéra et de la scène. Il explore à travers ses créations des thèmes tels que la sexualité, la violence et la politique. Il fonde Sequenza et est le directeur artistique d'Endymion. Après des études de sciences naturelles, de psychologie expérimentale et de neuropsychologie, il se tourne vers la musique. Ses premiers sujets d'études marquent particulièrement ses créations. Il rejoint la Royal Academy of Music et devient l'élève de Philip Cashian. Il collabore entre autres avec Douglas Gordon et David Hoyle. Sa carrière marque un tournant dans la création musicale britannique, en étant le premier à adapter la pièce de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* au Lyric Theatre Hammersmith de Londre en 2016. Il obtient le UK Theatre Award en 2016 ainsi que celui de la Royal Philharmonic Society en 2017. Il devient associé de la Royal Academy of Music en 2016, et vie actuellement à Berlin. Il réalise en 2018 son premier album, *Below the Belt*. Il crée à Berlin en 2015 *Bound to Hurt* puis *Illusions* à Londres en 2015 avec David Hoyle. En 2019, il crée *Denis & Katya* à l'Opéra de Philadelphie puis le présente en français en juillet 2021 à l'Opéra de Montpellier. Le Festival d'Automne à Paris lui consacre un Portrait de septembre à décembre 2021 dans lequel il présente 3 œuvres : *Venables Plays Bach*, une installation sonore dans et pour l'église Saint-Eustache, *Talking Music* au Théâtre de la Ville et une version de concert de son opéra *4.48 Psychosis* à la Philharmonie de Paris.

Philip Venables au Festival d'Automne à Paris :

2021 Portrait
Venables Plays Bach (Église Saint-Eustache)
Talking Music (Théâtre de la Ville)
4.48 Psychosis (Philharmonie de Paris)