

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2005

14 SEPTEMBRE – 25 DÉCEMBRE 2005

34^e ÉDITION



DOSSIER DE PRESSE MUSIQUE

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :

01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero

Assistant : David Guillou

Tél. : 01 53 45 17 13 – Fax : 01 53 45 17 01

e-mail : r.fort@festival-automne.com ; m.mantero@festival-automne.com

assistant.presse@festival-automne.com



34^e édition

Gérard Pesson Helmut Lachenmann

Gérard Pesson

Mes Béatitudes (1995)

Rescousse (marginalia) (2004), création française

Helmut Lachenmann

Concertini pour ensemble (2005), création française

Ensemble Modern

Direction, **Brad Lubman**

Festival d'Automne à Paris
Opéra National de Paris / Bastille - Amphithéâtre
Jeudi 29 septembre 20h30

durée : 90'

10 € à 16 €

Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Rencontre avec les compositeurs à l'issue du concert

En collaboration avec l'Opéra National de Paris
Avec le concours de la Fondation de France et de la Sacem

Le parcours de Helmut Lachenmann, penseur et compositeur radical de la musique d'aujourd'hui, peut se lire comme une révolte artistique et politique contre le poids des systèmes et des traditions, contre le carcan des conventions et des complaisances, qu'elles soient idéologiques ou hédonistes. « Le compositeur doit rendre possibles de nouvelles formes d'écoute en créant des situations de "perception libérée" grâce à un nouvel éclairage, une transformation de ce qui nous est familier », déclarait-il en 1972. Animé par une conception de la beauté comme « refus de l'habitude » et de la composition comme un « acte libérateur », Helmut Lachenmann a ainsi développé, depuis les années 1960, une oeuvre fondamentalement ouverte, spectaculaire autant que conceptuelle, dans laquelle la mise en espace des sons importe autant que leur mise en relation. Nouvelle manifestation de ce que Martin Kaltenecker a appelé cette esthétique du « refus », de cet « espace qui semble redécouvrir radicalement la musique ».

Concertini dispose autour du chef d'orchestre quatre groupes de quatre instrumentistes ; face à lui, une section de cordes, et derrière lui, un joueur de tuba. Le sens de l'espace, les processus de contamination, la participation active d'un auditeur sommé de remettre en question ses propres repères, sont également à l'oeuvre, de manière toute différente, dans la musique de Gérard Pesson. *Mes Béatitudes* (pour trio à cordes et piano) comme *Rescousse* (pour treize instruments), toutes deux organisées à partir de bribes hétérogènes de réminiscences ou d'idées musicales, participent d'une volonté totalisante, d'« un rêve non réalisable de contenir le chaos ». Une page de Lachenmann ou un vers de la poétesse américaine Susan Howe, un rythme indien ou grec, un accord de Bruckner ou une basse de musique techno, constituent quelques-unes des dix-neuf séquences autour desquelles s'articule *Rescousse*. *Mes Béatitudes*, reposant sur une alternance de « refrains » et de mouvements de danse, est une lente méditation sur des promesses d'oeuvres, des désirs arrachés au silence et à l'oubli. Trois oeuvres à contre-courant, qui invitent chacun à forger ses propres métaphores.

David Sanson

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Rémi Fort, Margherita Mantero
Tél : 01 53 45 17 13

Opéra National de Paris / Bastille
Pierrette Chastel
Tél : 01 40 01 16 79

Gérard Pesson
Biographie

Gérard Pesson est né en 1958 à Torteron (Cher). Après des études de Lettres et Musicologie à la Sorbonne, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il fonde en 1986 la revue de musique contemporaine *Entretemps*. Il est pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) de 1990 à 1992. Lauréat du Studium International de composition de Toulouse (1986), de Opéra Autrement (1989), de la Tribune Internationale de l'Unesco (1994), il obtient en mai 1996 le prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco. Ses oeuvres ont été jouées par de nombreux ensembles et orchestres en Europe. Son opéra, *Forever Valley*, commande de T&M, sur un livret de Marie Redonnet, a été créé en avril 2000 au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Il a publié en 2004 aux Editions Van Dieren son journal *Cran d'arrêt du beau temps* et travaille à un opéra d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, commande de l'Opéra de Stuttgart (création en mai 2006). Ses oeuvres sont publiées aux Editions Henry Lemoine depuis 2000. Un premier disque monographique de ses œuvres, interprétées par l'ensemble Fa, est paru en 1996 chez Accord Una corda. *Mes béatitudes*, paru chez æon en 2001 et interprété par l'Ensemble Recherche, a été récompensé par l'Académie Charles Cros. Un enregistrement de son opéra *Forever Valley* est paru en février 2003 chez Assai.

Gérard Pesson au Festival d'Automne à Paris

1998 : *Ecrit à Qinzhou*
Sonate à quatre
Culte des ancêtres, morts ou vifs
Vexierbilder, Rom
La Ralentie
2004 : *Nebenstück*

Rescousse (marginalia)

Pour ensemble
Texte de Gérard Pesson

La vitesse en musique aide-t-elle la précision ? Emporte-t-elle toute question ? Ne rejoindrait-elle pas un silence fait de forces centrifuges ?

Je me suis depuis longtemps demandé si la vitesse participait à l'effacement, ou si elle était plutôt une pente conduisant certains compositeurs à une sorte de stase édénique - "tranquillo" définitif qui serait un au-delà du tempo.

Comme un torrent en cru, la musique rapide annexe, dans un mouvement de vertige, toute idée. Elle peut aussi donner licence au hors sujet. C'est l'effet *marginalia*.

Dans *Rescousse*, j'ai laissé jouer ce mouvement de contamination des idées en indexant à chacune des 19 séquences enchaînées une idée que j'avais notée en marge de mes lectures musicales. Ce sont, en vrac : un vers de la poétesse américaine Susan Howe, un mode arabe, un rythme hindou, un autre grec, un autre encore de Ravel et de Messiaen, un accord de Bruckner, une vieille chanson anglaise, une berceuse d'Ethiopie, une basse de musique techno, une page de Lachenmann (la Ière de *Mouvement*), un hymne composé par le poète Gerard Manley Hopkins, etc.

Au centre de la forme, un *divertimento* sur le "principe Nancarrow" tiré de *l'Etude 4*. Nancarrow : le musicien qui a voulu, perforant le temps d'autant de trous, recomposer millimètre par millimètre le *prestissimo*, faire se percuter l'hétérogène jusqu'aux limites du possible. Dans sa feuille de piano mécanique, tout est à la fois marge (piste) et corps du texte. Aucune idée n'est secondaire, et toutes le sont simultanément.

C'est à cette fièvre de l'énergie mangeuse d'idées qu'est dédiée *Rescousse*, à un rêve non réalisable de contenir le chaos.

"Rescousse" signifie : porter de l'aide, le plus souvent dans un mouvement décidé, vif, voire même précipité. L'expression complète - "aller, ou appeler à la rescousse" - est plutôt utilisée dans le vocabulaire militaire ancien impliquant de délivrer un allié ou de reprendre des biens saisis par la force.

Rescousse (marginalia), commande de la Westdeutscher Rundfunk, a été créé en novembre 2004 à Cologne, par l'Ensemble Modern sous la direction de Kasper de Roo.

Mes Béatitudes

Pour violon, violoncelle, alto et piano

Texte de Gérard Pesson

Mes Béatitudes résulte(nt) d'un projet presque impossible qui consistait à réunir dans une narration, une forme traversée, l'idéal schématisé de tout ce que j'avais dû abandonner pendant des années. Non pas un cimetière des idées, mais un programme articulé, tendu par un fil panique, des tentatives ou des repentirs qui sont tout de même la matière vive de toute invention poétique. Dans *l'idéal schématisé*, je voulais retrouver cette énergie, cette ferveur un peu distancée et souvent rageuse qui s'attache à la compression ou au recyclage des figures délaissées, aux moments préférés non venus qui se retrouvent ici déformés, accélérés ou étirés. Les gestes extrêmes sont recueillis et pour ainsi dire sauvés: lenteurs élégiaques, refrains stridents, assèchement de la matière musicale, décomposition du geste instrumental en plusieurs états successifs donnés séparément.

Au milieu de la partition figure, comme une stèle, livré dans un état de grande fragilité, presque hors de portée, le deuxième thème de l'adagio de la *Septième symphonie* de Bruckner (sans doute un des plus beaux thèmes jamais écrits). Ce n'est pas une citation, mais un hors-texte sacré, pôle magnétique de toute tentative. Bruckner est sans doute l'artiste (avec Messiaen) qui a porté à ses plus ultimes conséquences la tension entre macroforme et écriture par moments interrompus ou tournant sur eux-mêmes. Il est aussi le maître douloureux du repentir.

Deux *Abgesänge*, ces fins suspendues qu'Adorno affiliait chez Mahler à la catégorie de l'accomplissement, forment alternative pour essayer de ne pas finir - "deux détours qui sont peut-être le chemin direct" (Adorno).

Voici le programme qui résulte de ce "centon composé des idées délaissées" :

refrain
pantomime
refrain
barcarolle (mib)
refrain
thrène (stèle Bruckner)
refrain
abgesang 1
refrain (ongles & bois)
abgesang 2

Mes Béatitudes, commande de l'Etat, a été créé le 27 mars 1995, au Centre Georges-Pompidou, par l'Ensemble Itinéraire sous la direction de Pascal Rophé.

In *Mes béatitudes*, Ed. æon, 2001

Helmut Lachenmann

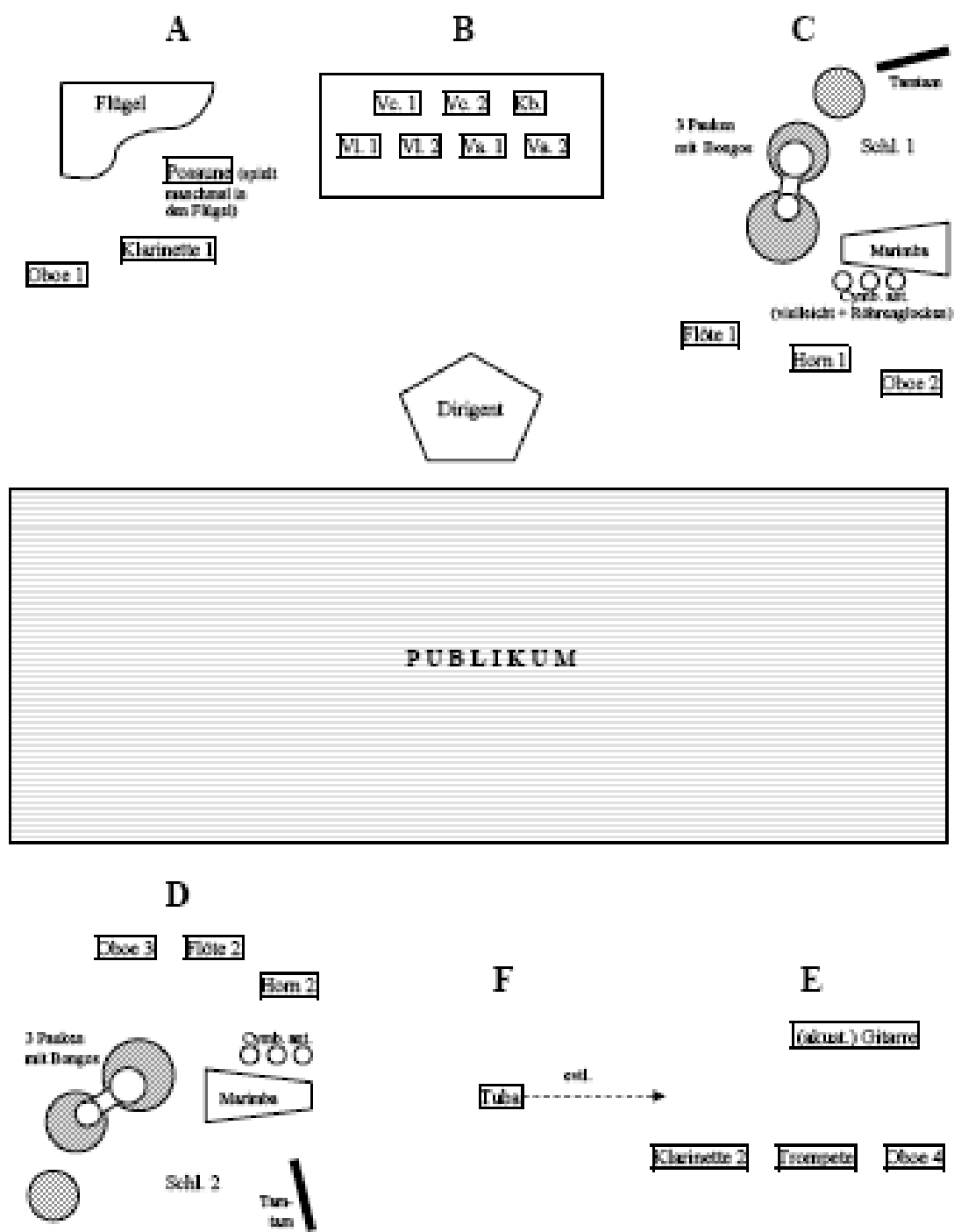
Biographie

Né à Stuttgart en 1935, Helmut Lachenmann fait ses études à la Musikhochschule de sa ville natale, où il suit les cours de piano de Jürgen Uhde et de composition de Johann Nepomuk David. Il sera ensuite l'élève de Luigi Nono (1958-1960) et de Karlheinz Stockhausen (1963-1964). Ses premières compositions opèrent une synthèse critique des différents courants des années soixante et soixante-dix (post-sériel, expérimental, aléatoire). A partir de la fin des années soixante, il s'engage dans une nouvelle approche du langage musical et de la syntaxe. Cette attitude l'amène à édifier un univers sonore unissant son et bruit dans une conception d'une grande nouveauté et d'une surprenante beauté sonore. Lachenmann n'a cessé depuis d'approfondir une démarche qui renouvelle la notion de « beau » en musique, élargissant l'accord du son et du bruit en l'intégrant à des préoccupations plus vastes. A la recherche d'un son nouveau, Lachenmann exploite des aspects cachés du matériau sonore, en orientant « la perception sur l'anatomie du phénomène sonore », en utilisant des rythmes comme « squelettes », ce qui les rend méconnaissables par la transformation des sons, en voilant la brillance d'une œuvre pour soliste, grâce au découpage des textes en syllabes et phonèmes tout en utilisant un matériau préexistant. Il est ainsi possible, « dans le domaine même des ressources familières du langage, en les rendant insolites et en les desséchant, de composer à nouveau avec des sonorités intactes ».

Helmut Lachenmann au Festival d'Automne à Paris

- 1989 : *Quatuor n° 2, Reigen seliger Geister*
1993 : *Salut für Caudwell*
Accanto
Ausklang
Gran Torso
Trio Fluido
Pression
Dal Niente
temA
Toccatina
Intérieur I
Trio à cordes
Reigen seliger Geister (2^e quatuor à cordes)
« ...Zwei Gefühle... », Musik mit Leonardo
Guero
Allegro sostenuto
Mouvement (-vor des Erstarrung)
1998 : *Schwankungen am Rand*
2001 : *La Petite Fille aux allumettes* – Opéra de Paris/Palais Garnier

Dispositif prévu pour *Concertini*, de Helmut Lachenmann pour la création à Lucerne



Concertini, commande de Betty Freeman pour l'Ensemble Modern et le Festival de Lucerne, sera créé à Lucerne (Suisse) le 25 août.

Concertini (2005), pour ensemble
Texte de Helmut Lachenmann

Au mieux, les titres d'une œuvre, guère autrement que les commentaires, induisent en erreur. *Concertini* promet une collection de situations « concertantes », mais tient cette promesse tout au plus de façon irritante. Il y a certes ici des moments solistes : pour la guitare, la harpe, le tuba etc., pour un sextuor à cordes soliste également (avec emprunt à mon dernier quatuor, *Grido*), voire pour des types de gestes ou des formes d'articulations qui seraient – *sit venia* l'horrible *verbo* – « trans-instrumentales », tel à certain moment un « concerto gratté », des « solos » pour mouvements dans l'espace, pour résonances, pour suites d'accords ou figures rythmiques (avec une visite rendue à *Mouvement*, œuvre dont l'histoire est liée à mon amitié avec l'Ensemble Modern), et ainsi de suite.

Mon modèle compositionnel des années 60, l'idée d'une « musique concrète instrumentale », qui inclut dans le processus de l'écriture et thématise même l'aspect énergétique de l'événement sonore produit, sa « corporéité », ne devait plus – s'il fallait le garder vivant – se limiter à dénaturer le son instrumental. Dès le début, il s'est modifié, s'est ouvert, pour ne pas se saisir uniquement de ce qui ressemblait au bruit ou à un son déformé, mais également d'éléments non transformés, familiers, « consonants » au sens large ; il intègre tout autant ce qui a trait au rythme, des gestes, des éléments mélodiques même, des intervalles, des harmonies, dans l'idée d'éclairer ainsi de manière toujours nouvelle tout ce qui résonne et se meut dans le son, au sein de contextes changeants.

Traitement « concertant » veut dire ici que l'on accompagne, que l'on déguise, que l'on recouvre, découvre, contrepointe ou déforme tout ce qui nous envahit et tout ce qui arrive en douce quand on se met à travailler sur ce type de catégories sonores rassemblées ad hoc – ses propres égarements, si l'on veut, dans un labyrinthe que l'on a développé soi-même, fût-il ordonné par une structure temporelle rigoureuse – comme un sourcier qui se promènerait dans son propre jardin en friche, à la recherche de...

Trarego, le 7 juin 2005
Traduction Martin Kaltenecker

D'où - Où - Vers où ?

Helmut Lachenmann, autoportrait

I. Première partie publiée en 1975 dans le programme du Festival de Donaueschingen

Né en 1935 à Stuttgart. Famille de pasteur, grande fratrie, nombreuses stimulations, beaucoup de musique. Guerre. Après-guerre. Cours de piano, chœur d'enfants, composition. Lycée, livres, partitions. Baccalauréat et début des études musicales à Stuttgart : théorie et contrepoint avec Johann Nepomuk David, piano avec Jürgen Uhde. Premières œuvres données en public : *Cinq Variations sur un thème de Franz Schubert*, pour piano, *Rondo*, pour deux pianos.

En 1957, premiers cours d'été à Darmstadt : Scherchen, Stockhausen, Pousseur, Maderna, Nono, Adorno. A partir de l'automne 1958, études à Venise avec Nono : analyses de musiques anciennes et contemporaines, esquisses, compositions sérielles et libres : *Souvenirs*, pour 41 instruments, *Due Giri*, pour orchestre, *Tripelsextett*. Collaboration aux discussions de Darmstadt en 1959 et en 1960 (« traducteur » de deux conférences de Nono). En 1960, de retour de Venise, domicile Munich. Soutien d'artistes de la génération précédente : Herbert Post, Günter Bialas, Fritz Büchtger.

Travaux à la recherche d'une situation personnelle, conférences, concerts comme pianiste, expériences de composition avec la forme ouverte, *Introversionen*. 1962, création des *Fünf Strophen* à la Biennale de Venise et de *Echo Andante*, pour piano, à Darmstadt.

1963 et 1964, cours de musique contemporaine à Cologne : maniement pragmatique de l'élément sonore dans *Plus-Minus* de Stockhausen ; étude de questions liées à la pratique d'interprétation auprès de Caskel, Rzewsky, Kontarsky. 1965, travail au studio IPEM de Gand, composition électronique : *Scénario*. A partir de 1966, enseigne la composition à la *Musikhochschule* de Stuttgart : *Streichtrio I* (pour la Società Cameristica Italiana), *Trio fluido*, *Interieur I* (1967), pour percussion.

« Les types sonores de la musique contemporaine », essai : structuralisme abstrait des années 1950 et pensée sonore empirique des années 1960, intégrés dans la ré-interprétation réciproque de la « structure du son » et du « son de la structure » - première œuvre chorale pour la Schola Cantorum de Clytus Gottwald à Stuttgart : *Consolation I* (sur un texte d'Ernst Toller extrait de *Masse Mensch*), *Consolation II* (1968) (Prière de Wessobrunn). *Consolations III* et *IV* sont en cours de composition.

Depuis 1970, enseignement à la *Pädagogischen Hochschule* de Ludwigsburg. Expériences théoriques et concepts coïncident à cette époque : la consolidation de la pensée musicale dans le *medium* tonal ; le sens de cette consolidation, précipité esthétique du lien idéologique à des normes surannées, mais survivantes ; la régression du fonctionnement de l'avant-garde dans le sillage de la pensée musicale bourgeoise, qui met à profit jusqu'aux stimulations ayant fait leurs preuves dans le domaine de la communication, même dans la négation provisoire du tonal ; le caractère douteux de la revendication politique émise par la musique, tant que celle-ci n'aborde pas de front le problème lié à la volonté de briser les programmations esthétiques de notre

société, sans les faire entrer par la porte de derrière ; la recherche d'une issue passant par une conception réaliste du son empruntée à la pensée quotidienne et évitant l'effet « exotique » : le son comme information sur ses conditions de naissance. L'intégration et la modification structurelle de cette expérience comme transgression inévitable et notoire du tabou, et comme provocation sociale. L'appellation « musique concrète instrumentale » était peut-être une erreur, mais les oeuvres elles-mêmes ont été comprises : les esprits se divisent sur *temA*, *Air*, *Pression* et *Kontrakadenz*. (L'adjoint à la culture, lors de la remise du Prix Bach à Hambourg, alors que je le remerciais de son accueil dans la maison d'hôtes du conseil municipal : « Si j'avais connu votre musique, je vous aurais proposé une place de camping à l'entrée de la ville. ») Pour l'auditeur qui les écoute superficiellement, des oeuvres plus récentes comme *Gran Torso*, pour quatuor à cordes, *Klangschatten – mein Saitenspiel* et *Fassade*, pour orchestre, sont plus une coupe sombre qu'un nouveau paysage naturel.

Depuis *temA* et *Air*, ma musique est un refus rigoureusement déconstruit, une exclusion des attentes auditives qui se présentent à moi comme prédéterminées par la société. Cela ne constitue pas une simple antithèse, car les choses ne sont pas aussi univoques. Des processus dialectiques de travail et d'invention résultent au contraire de processus de travail et d'invention liés aux différentes qualités du matériau sonore qui, on le sait, n'est jamais libre, mais toujours habité et chargé d'expression. (Dans ce contexte, le terme de « tonalité » n'est qu'une abréviation caractéristique désignant ce type de normes qui, même si elles s'y réfèrent constamment, ne sont plus épuisées depuis longtemps par le mot même de « tonalité ».) L'offre esthétique, l'intensité, si l'on veut : la beauté de la musique est pour moi indissociable de l'effort produit par le compositeur pour s'opposer à ce type d'anticipations et de définitions dans le matériau. Dans une telle confrontation, comme confrontation avec la réalité sociale qui lui est liée, le compositeur reproduit celle-ci et il s'exprime. Il est bien possible qu'ici, de temps à autre, il soit paralysé jusqu'à la paranoïa par l'irréalisme de son propre vocabulaire, irréalisme sur lequel, en tant que musicien, il lui est interdit d'agir directement. Tel est le problème posé par son éveil politique et ses effets rétroactifs sur ses objectifs de compositeur. Pour moi, la seule chose crédible est la confrontation conséquente avec les catégories esthétiques des moyens de composition explorés.

Je hais, et pas seulement dans l'art, le messie et le pitre. Pour moi, le premier est la caricature du second. En revanche, j'aime Don Quichotte, et je crois en la petite fille aux allumettes.

II. Seconde partie, écrite au printemps 2001

À l'époque, rien ne laissait prévoir que l'invocation de la « petite fille » du conte d'Andersen, à la fin de mon « Autoportrait » de Donaueschingen, en 1975, serait la première lueur d'un « opéra », plus de vingt ans avant qu'il ne voie le jour. Mais avec le recul, ma pratique de composition s'orientait logiquement dans cette direction : l'évocation de l'aura de l'enfant comme archétype apparaissait déjà dans la *Wiegenmusik* (1963), pour piano, et on la retrouvait jusque dans

l'œuvre pour orchestre *Fassade* (1973), avec rires et cris d'enfants intégrés. En 1978, on donna à Darmstadt les *Consolations : La Petite Fille aux allumettes* racontée en version concertante, avec le concours d'un choeur à seize voix, d'un orchestre, de six bandes magnétiques (que l'on retrouvera plus tard dans l'opéra, sous cette même forme : deux bandes avec bruits filtrés, deux avec émissions parlées, deux avec émissions musicales). L'intégration de mes *Consolations I* (1967) et *II* (1968), pour voix, la première sur un texte extrait du drame d'Ernst Toller *Masse Mensch* (« Hier, tu te tenais devant le mur... »), la seconde sur la « Prière de Wessobrunn » (« L'étonnement des mortels m'a délivré son plus haut message : la terre n'était pas, pas plus que le ciel en haut, ni l'arbre, ni aucune espèce de montagne »), renvoyait déjà à des *topoi* centraux de l'opéra, « le mur de la maison » et le ciel étoilé et aussi, au fond, la situation de celui qui se promène dans un paysage volcanique, dans le texte de Léonard de Vinci : « La mer en tempête ne fit pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses... » (Mes points de suspension indiquent la complexité des parentés.)

Dans *Salut für Caudwell* (1977), pour deux guitares, se dessinaient déjà l'appel à la société, décomposé par la phonétique, articulé en rythmes complémentaires et ainsi, une fois encore, déchiffrable acoustiquement dans l'écoute « Toute conscience est forgée par la société. Mais comme vous ne le savez pas, vous vous imaginez que vous êtes libres. Cette illusion que vous affichez avec tant de fierté est le signe distinctif de votre esclavage... », mais aussi le *gestus* corporel de l'« écrivain » instrumental à travers la technique anguleuse du frotté des cordes dans le final : l'un comme l'autre invoquaient, avant même la mort de Gudrun Ensslin, que je connaissais depuis l'enfance, l'ultime situation, sans langage, de l'esprit sensibilisé par la politique.

En 1979-1980, ce fut la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (dans cette dernière, on trouvait, outre l'hymne national bien connu, la musique des bergers tirée de l'*Oratorio de Noël* de Bach, mais aussi le squelette d'articulation formelle de *Schlaf, Kindlein schlaf* et de *O du lieber Augustin*) : écrite pour orchestre, avec quatuor à cordes concertant, et avec, entre autres, une gigue très rapide qui filait en *prestissimo* : une anticipation, on allait le voir, de la « chasse » aux pantoufles volées de la petite fille. En même temps, *Ein Kinderspiel*, pour piano, s'achevait avec cette rapide « danse des ombres » sur les deux touches les plus aiguës du clavier, dont le modèle rythmique, ralenti en sicilienne dans la *Tanzsuite*, une sorte de large sarabande maintenant, constitue, avec les cérémoniels mouvements *legno* sur la surface des cordes réminiscences de *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) - l'image finale de l'opéra ; mais le cycle pour piano s'ouvre avec ce *Hänschen klein* dont la fameuse mélodie réglera aussi, plus tard, la partie centrale de mon concerto pour tuba, *Harmonica* (1982), où elle est « jouée » sur une sorte de clavier imaginaire par cinq modèles formels. Issus des boutiques de jouets des Noëls des années 1980, les *toy-pianos* utilisés dans *Harmonica*, avec leur son enfantin et puéril, imposèrent aussi, par la suite, l'image sonore du cliquetant (froid ?) *Mouvement – vor der Erstarrung* (1983) : mais on retrouve le *Lieber Augustin*, cette fois comme *cantus firmus*, sur un clavier de *sforzato* dont le son se décompose, depuis les percussions jusqu'au souffle

des vents et aux muets mouvements d'archet, avec le contrepoint de figures *col legno*, pressentiment du son nié, mort, des allumettes. On y retrouve, en outre, le début de la marseillaise, sous forme de citation aux timbales (« Allons enfants de la patrie... »).

En travaillant sur les œuvres pour orchestre *Ausklang* (1984-1985), *Staub* (1986, avec un regard sur la *Neuvième* de Beethoven - « Brüder, überm Sternenzelt... »), *Tableau* (1987, pour l'orchestre du Staatsoper de Hambourg, déjà), et sur la musique de chambre de *Allegro sostenuto* (1988), avec sa virtuosité, «allumant» le piano dans l'avant-dernière section, avec un large *Risch fortissimo* et les cordes graves jouées avec la pédale..., j'avais certes déjà en tête le projet d'opéra, mais sans avoir réfléchi concrètement à son univers sonore. Le second quatuor à cordes, *Reigen seliger Geister*, commande du Festival d'Automne à Paris à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, et dont le titre est une allusion frivole au menuet d'allure féérique que Gluck composa pour la société aristocratique, parrainait, sans s'en douter, la *scordatura* reprise dans l'octuor de l'opéra, avec ses séquences *flautato* qui se dissolvent dans des hoquets pour exprimer la chute des flocons de neige, le poussé *sforzato* «aboyant» pour l'Air du gel et les champs de *glissando* crépitants, atténués en *pianissimo*, pour la dernière transition dans l'opéra, de la musique «shô» (« Elles étaient auprès de Dieu ! ») à l'épilogue «Mais dans l'heure froide du matin».

Toutes ces œuvres antérieures ne savaient rien de l'opéra, qui n'était pas leur objectif. Elles avaient leur propre mission à accomplir. En chacune d'elles, se thématissait, d'une autre manière, cette dialectique qui, comme je l'ai déjà décrit dans la première partie de cet « Autoportrait », définit ma création depuis *temA* (1968) et ses respirations vocales et instrumentales: l'idée d'une « musique concrète instrumentale » : la tradition, par la focalisation et la déformation de ses accessoires sonores, physiquement détournés, leur magie familière ainsi brisée, fragmentée et redécouverte par la recontextualisation de leurs débris, orientés sur l'énergie. Le déploiement et l'ouverture de ce jeu, de toutes parts, avec ses implications naturalistes et primitives, étaient animés par une inventivité « enfantine » de découvreur : les balles de ping pong bondissant sur la surface de la table et les pièces qui tombent en décrivant un mouvement de spirale, les disques de polystyrène frottés les uns contre les autres, les incrustations d'émissions de radio et le bruit de l'eau dans *Kontrakadenz*; l'horloge du salon et son tic tac familier, les verges qui fouettent l'air, le gong japonais *dobachi* frotté sur son bord arrondi, « réchauffé », et vibrant ainsi peu à peu de manière tremblante dans *Air* - ces mesures d'ailleurs reprises dans l'opéra, sous forme de citation littéraire, là où, avec le *Ritsch* enfin osé, la « chaleur » se propage pour la première fois. Et pourtant: si l'on en était resté au type d'aménagement du matériau sonore auquel nous avons fait allusion ici, s'il s'agissait du seul élément rattachant mes anciennes compositions « pures » à la musique de *La Petite Fille*, alors celle-ci se serait fanée dans une épigonalité botanisante de soi-même. Au fil du travail, *La Petite Fille*, comme projet de composition, dépassa le stade de

l'« enfant émouvant ». On ne pouvait plus revenir sur le regard de Gudrun Ensslin dans sa cellule, pas plus que sur celui porté dans la caverne de Léonard: ils en faisaient partie. Ma composition, sensibilisée et éveillée par mes propres paralysies, « savait », intuitivement et donc peut-être plus clairement qu'intellectuellement, que le regard structurellement distrait doit traverser les accessoires esthétiques de la société: aller dans la profondeur et la caverne nocturne de l'abîme humain, dont la vue, supportée « ...dans le sentiment de l'ignorance... », ouvre la perspective, au-delà de l'effroyable, sur une intuition de la libération. Libération douteuse, certes: par la mort, par l'avancée vers le néant: « Mu! », disent les moines zen.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, ma recherche - « incertaine, mais sûre », disait Nono - d'une utopie de la « non-musique » est consacrée à une expérience du son et de l'espace, aussi complexe soit-elle, qui évoque l'expérience de la « musique », la remet en question par une mutation de ses définitions conventionnelles, quand elle ne va pas jusqu'à la supprimer, et, au revers de cette procédure, redécouvre la « musique », si bien que les anciens affects et emphases reviennent joyeux et purifiés de notre propre a-néant-tissement.

Après avoir achevé mon second quatuor à cordes, je suis passé à la composition de *La Petite Fille*, commande du Staatsoper de Hambourg. Le travail progressait lentement, parcouru de tentatives de fuite et d'offres de capitulation auxquelles s'opposèrent les performances de mes amis en matière d'assistance par téléphone, et notamment celles du directeur patient et obstiné qu'est Peter Ruzicka (jusqu'à la lettre de ma fille de seize ans qui, exilée au Japon comme élève invitée, avait le mal du pays et m'écrivait: « Papa, n'abandonne pas! - Moi aussi, ici, je vais aller au bout! »).

La date de la création fut repoussée à deux reprises. Lorsqu'en 1992, la valise qui contenait les esquisses, des fragments de la partition et toute la musique sur Léonard de Vinci « ...zwei Gefühle... ») m'a été volée dans ma voiture à Gênes, ce ne fut pas seulement pour moi une perte irréparable d'esquisses et d'élaborations irremplaçables: je ressentis - fait révélateur - une sorte de « raillerie » à l'égard de toute ma vie de travail; par ailleurs, tentant de surmonter cette bassesse du destin, j'y voyais aussi une sorte de « libération » vers un renouveau dans mon existence de compositeur, qui recommençait à zéro et, dans cette mesure, se trouvait « dégagée de ses charges ». Puisque le projet de *La Petite Fille* s'était manifestement effondré à tout jamais - une reconstitution était en effet impensable -, je me suis rendu compte que sans ce *compendium* perdu de mes expériences rassemblées, toutes les œuvres que j'avais composées auparavant n'existaient plus désormais, pas même dans leur pleine présence. Elles me sont tout d'un coup apparues comme les simples ruines d'un éclat perdu. Cela ne signifie pas que l'opéra aurait dû être à mes yeux un *opus summum*, mais je savais tout de même qu'en lui, j'avais « donné la parole », au moins une fois, à tout ce que mes compositions précédentes avaient invoqué dans leur mutisme.

La « raillerie » ressentie et ce nouvel « état de libération », usurpé de manière plus ou moins désespérée, apparaissaient cependant comme des anticipations égarées sur les caprices de la réalité: les esquisses volées furent retrouvées dans un parc, on me les renvoya, elles me lancèrent un clin d'oeil blafard et délavé - elles avaient séjourné plusieurs jours non dans la neige, mais sous la pluie. Elles ne révélèrent pas l'identité de ce bienfaiteur criminel, ni ce qui s'était vraiment passé. La partition fut ensuite reprise, achevée, répétée, donnée, huée, acclamée, révisée « ...et maintenant... » ?

Entretemps, d'autres choses étaient nées : *Nun*, oeuvre orchestrale avec deux solistes instrumentaux et huit voix d'hommes, *Serynade*, pour piano : douleurs d'après l'accouchement, recherches de réorientation, progrès, recherches d'escalade – « ...vers les falaises ombragées, jusqu'à ce que je... » - D'où, où, vers où ?

« Mu! », disent les moines zen.

Sique ?

Trarego, le 16 mai 2001

(Traduction de l'allemand, Olivier Mannoni, avec la collaboration de Laurent Feneyrou et de Martin Kaltenecker)
In programme *La Petite Fille aux allumettes*, Opéra National de Paris

Biographies :

Ensemble Modern

Créé en 1980, l'Ensemble Modern constitue en Allemagne une des toutes premières formations de solistes professionnels. L'Ensemble Modern n'a pas de directeur artistique, ni de chef permanent. On y décide ensemble des projets de programmes, des chefs d'orchestre et d'éventuels solistes invités. Composé de 18 musiciens, cet ensemble est aujourd'hui parmi les plus sollicités pour interpréter la musique du 20ème siècle. Il se produit régulièrement à l'Alte Oper de Francfort, à la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne.

Sa gamme stylistique va des classiques de la musique du XXe siècle (Schoenberg, Stockhausen, Cage) aux nouvelles tendances de la composition sans oublier des compositeurs tels que Steve Reich, Michael Gordon, Ornette Coleman ou Frank Zappa.

Etabli à Francfort depuis 1985, l'Ensemble Modern est financé par la ville de Francfort, mais fonctionne essentiellement grâce au mécénat privé et aux recettes propres qui représentent 80% de son budget. Il repose sur des structures de fonctionnement autonomes, les musiciens endossant collectivement la responsabilité des projets, des orientations artistiques et assumant les risques financiers inhérents à la commercialisation.

Site Internet : www.ensemble-modern.com

Brad Lubman, chef d'orchestre

Compositeur et interprète, Brad Lubman a dirigé des œuvres de John Adams, Pierre Boulez, Luciano Berio, Elliott Carter, Steve Reich. Il a travaillé avec des orchestres et ensembles comme l'Orchestre de la Radio de Sarrebruck, de Francfort, l'Orchestre de la Radio Finlandaise, le Rochester Philharmonic, l'Ensemble Modern, le Steve Reich Ensemble, l'Asko Ensemble... Sa musique a été présentée aux Etats-Unis et en Europe par le Cygnus Ensemble, le Guild Trio, le Pittsburgh New Music Ensemble. Depuis 1997, il est professeur de direction d'orchestre à la Eastman School of Music (Rochester, New York), et dirige le Eastman Musica Nova Ensemble.

De 1985 à 1997, il a été percussionniste et chef d'orchestre indépendant à New York. Il a participé au Tanglewood Music Centre de 1989 à 1994 et y a été l'assistant d'Oliver Knussen. En 2001, il travaille auprès de Michael Tilson Thomas au San Francisco Symphony Orchestra. En 2003, il a dirigé *Three Tales* de Steve Reich et Beryl Korot en Europe et aux Etats-Unis. Ses enregistrements ont été publiés par Montaigne, Col legno, Nonesuch entre autres.

www.bradlubman.com



Programmation Danse, Musique, Théâtre, Arts Plastiques, Cinéma

Danse

Julia Cima / *Visitations*

Théâtre de la Cité Internationale
22 au 27 septembre

Raimund Hoghe / *Young People, Old Voices*

Centre Pompidou
22 au 24 septembre

Raimund Hoghe / *Swan Lake, 4 Acts*

Théâtre de la Bastille
11 au 22 octobre

DV8 / *Just for Show*

Théâtre de la Ville
20 au 29 octobre

Deborah Hay / *The Match*

Centre Pompidou
26 au 28 octobre

Lia Rodrigues

Centre national de la danse
3 au 12 novembre

Mathilde Monnier / *La Place du singe*

Théâtre National de la Colline
9 novembre au 8 décembre

Mathilde Monnier / *frère&soeur*

Centre Pompidou
16 au 21 novembre

Saburo Teshigawara / *Kazahana*

Maison des Arts Créteil
17 au 19 novembre

Bruno Beltrão / *H2-2005*

Centre Pompidou
30 novembre au 4 décembre

Julie Nioche / *H2o-NaCl-CaCo3*

Maison de l'Architecture
12 au 18 décembre

Claudio Segovia / *Brasil Brasileiro*

Théâtre du Châtelet
21 au 25 décembre

Musique

Helmut Lachenmann / **Gérard Pesson**

Opéra National de Paris/Bastille/Amphithéâtre
29 septembre

Salvatore Sciarrino / **Jérôme Combier** / **Hans Thomalla**

Opéra National de Paris/Bastille/Amphithéâtre
11 et 14 octobre

Galina Ustvolskaya

Auditorium/Musée d'Orsay
27 octobre

Hanspeter Kyburz / **Emio Greco**

Centre Pompidou
9 au 11 novembre

Frank Zappa / **Steve Reich**

Théâtre du Châtelet
16 novembre

Giacinto Scelsi / **Edgard Varese** / **Hanspeter Kyburz**

Opéra National de Paris/Palais Garnier
21 novembre

Anton Webern / **Alban Berg** / **Oliver Knussen** / **Henri Dutilleux**

Opéra National de Paris/Palais Garnier
22 novembre

Liza Lim

Cité de la musique
29 novembre

Liza Lim / **Hanspeter Kyburz**

Cité de la musique
30 novembre

Benedict Mason / *Chaplin Operas*

Cité de la musique
10 décembre

Théâtre

Lee Breuer / *Mabou Mines Dollhouse*
Théâtre National de la Colline
27 septembre au 2 octobre

Robert Lepage / *La Trilogie des dragons*
Théâtre National de Chaillot
30 septembre au 23 octobre

Enrique Diaz / *La Passion selon G.H.*
Théâtre de la Cité Internationale
7 au 25 octobre

Enrique Diaz / *Melodrama*
Théâtre de Malakoff
14 au 16 octobre

tg STAN / *5 spectacles* au Théâtre de la Bastille

My Dinner with André
4 novembre au 18 décembre

Impromptus
10 et 26 novembre, 4, 10, 20 et 21 décembre

Imensa
14 novembre au 15 décembre

L'Avantage du doute
21 novembre au 15 décembre

'voir et voir'
24 novembre au 17 décembre

Matthias Langhoff / *Quartett*
CNSAD
26 au 29 octobre

Julie Brochen / *Hanjo*
Théâtre de l'Aquarium
8 novembre au 18 décembre

Gilberte Tsai / *Une Nuit à la Bibliothèque*
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
14 novembre au 1er décembre

Robert Lepage / *Le Projet Andersen*
Maison des Arts Créteil
24 au 27 novembre

Enrique Diaz / *Répétition Hamlet*
Théâtre de la Cité Internationale
29 novembre au 6 décembre

François Tanguy / **Théâtre du Radeau** / *Coda*
Odéon Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
1er au 17 décembre

Christophe Huysman / *Les constellations*
Église Saint-Eustache
1er décembre

Arts Plastiques

Marepe / *Vermelho – Amarelo – Azul – Verde*
Centre Pompidou
14 septembre au 9 janvier

Tunga / *Tarde Vos Amei, Tereza*
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
17 septembre

Dias & Riedweg / *Le monde inachevé*
Le Plateau – Fonds Régional d'Art Contemporain
22 septembre au 27 novembre

Tunga / *À la lumière des deux mondes*
Musée du Louvre
29 septembre au 2 janvier

Michal Rovner
Jeu de paume
4 octobre au 8 janvier

Rosângela Rennó / *Espelho diário*
Passage du Désir
19 octobre au 14 novembre

Artur Barrio / *Reflexion... (S)*
Palais de Tokyo
2 décembre au 8 janvier

Cinéma

Auditorium du Louvre
São Paulo, Symphonie...
7, 8 et 9 octobre
Limite
16, 17 et 18 décembre

Cinémathèque Française
La nuit des couleurs du Brésil
5 décembre
Saburo Teshigawara
14 novembre

Colloque

Brésil / 28 et 29 octobre
Centre Pompidou



Le festival d'Automne à Paris est subventionné par

Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles

Délégation aux arts plastiques (Cnap)

Département des Affaires Internationales

Direction Régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

La Ville de Paris

Direction des Affaires Culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du soutien de

Association Française d'Action Artistique (AFAA)

The Australian Council

The British Council

Direction Générale de l'Information et de la Communication de la Ville de Paris

Onda

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Sacem

Institut National de l'Audiovisuel (INA)

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours de l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Les mécènes

agnès b.

American Center Foundation

Anne et Valentin

Arcelor

Arte

Florence Gould Foundation

Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent

Fondation de France

HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation & King's Fountain

Publiprint Le Figaro

Philippine de Rothschild

Varig Brasil, lignes aériennes brésiliennes

Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Patrice Boissonnas, Xavier Buffet Delmas d'Autane, Michel David-Weill, Sylvie Gautrelet, Monsieur et Madame Peter Kostka, Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Monsieur et Madame Denis Reyre, Hélène Rochas, Monsieur et Madame Bruno Roger, Béatrice et Christian Schlumberger, Nancy et Sébastien de la Selle, Muriel et Bernard Steyaert, Catherine et François Trèves, Sylvie Winckler

CCF, Champagne Taittinger, Colas, Compagnie de Saint-Gobain, Fondation Oriente, Groupe Lhoist,

Hachette Filipacchi Médias, Rothschild & Cie Banque

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, André Bernheim, Isabelle et Gérard Biette-Sabaud, Béatrix et Philippe Blavier, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Monsieur et Madame Bertrand Chardon, Monsieur et Madame Jean-François Charrey, Monsieur et Madame Robert Chatin, Rena et Jean-Louis Dumas, Monsieur et Madame Guillaume Franck, Monsieur et Madame Otto Fried, Carole et Jean Philippe Gauvin, Didier Grumbach, Monsieur et Madame Daniel Guerlain, Daniel Marchesseau, Micheline Maus, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Naïla de Monbrison, Annie et Pierre Moussa, Sydney Picasso, Monsieur et Madame Patrick Ponsolle, Pierluigi Rotili, Didier Saco, Reoven Vardi, M^e Vincent Wapler