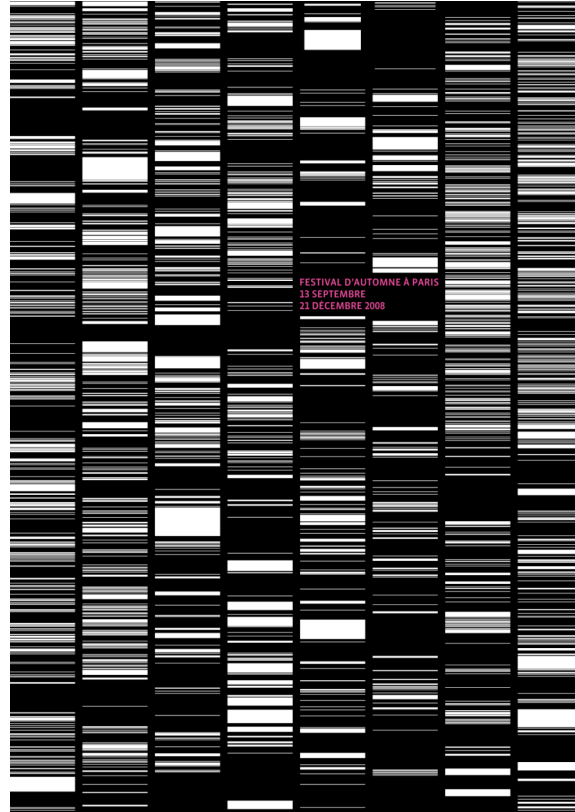


FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2008

13 SEPTEMBRE – 21 DÉCEMBRE 2008

37^e ÉDITION



DOSSIER DE PRESSE Cycle GÉRARD PESSON

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
Assistante : Magda Kachouche

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



Musique

Deux compositeurs dominent cette année le programme musique du festival :
Karlheinz Stockhausen et Gérard Pesson.

Les œuvres de Karlheinz Stockhausen, au nombre de cinq, nous rappellent à quel point sa présence fut marquante dès les premières années du festival et comme son absence aujourd'hui nous touche. Deux actes du grand cycle d'opéras *Licht* (du *Jeudi* et du *Mercredi de Lumière*), trois des heures d'un autre cycle *Klang (Son)*, le dernier, dont il n'a pu achever que 21 des 24 œuvres prévues, témoigneront de sa créativité jamais démentie et de l'ambition de son projet.

Discrètement présent depuis 1998 dans les concerts du festival, Gérard Pesson est cette année au centre du programme musique, qui réunit dix-sept de ses œuvres, composées pour des formations diverses (solistes, quatuor, chœur, orchestre), au cours des quinze dernières années (1993-2008). À ces œuvres s'ajoute la réalisation, avec Annette Messenger, de *Rubato ma glissando*, tableau vivant et musical évoquant la figure de Pinocchio. Ni installation, ni concert, cet objet inclassable est à découvrir à la Chapelle des Récollets en septembre.

Le programme musique, que rejoignent aussi, pour la réalisation de certains projets, l'équipe de La Fura dels Baus et le chorégraphe Xavier Le Roy, se déroulera en présence des compositeurs George Benjamin, Toshio Hosokawa, Ryoji Ikeda, Chikage Imai, Helmut Lachenmann, Liza Lim, Misato Mochizuki, Olga Neuwirth, Brice Pauset et Jörg Widmann.

Des œuvres d'Olivier Messiaen, Serge Prokofiev, Iannis Xenakis et Bernd Alois Zimmermann tracent autant de lignes de perspective, en regard des compositions de ceux qui poursuivent aujourd'hui le chemin...

Programme

Cycle Gérard Pesson

Annette Messenger / Gérard Pesson
Rubato ma glissando
Maison de l'architecture – 25 au 28 septembre

Gérard Pesson / Bernd Alois Zimmermann / Iannis Xenakis
Théâtre du Châtelet – 5 octobre

Gérard Pesson
Théâtre des Bouffes du Nord – 13 octobre

Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai
Toshio Hosokawa / Gérard Pesson
Opéra national de Paris / Bastille – Amphithéâtre – 21 octobre

Colloque / *Lieux de Musique III*
Maison de l'architecture – 24 octobre

Gérard Pesson / Brice Pauset
Théâtre des Bouffes du Nord – 3 novembre

Olga Neuwirth / Liza Lim / Serge Prokofiev
Théâtre du Châtelet – 6 novembre

Karlheinz Stockhausen au Festival d'Automne 2008

Karlheinz Stockhausen
Opéra national de Paris / Bastille – Amphithéâtre
14 et 15 novembre

Ryoji Ikeda / *datamatics [ver.2.0]*
Centre Pompidou – 21 et 22 novembre

Olga Neuwirth / Karlheinz Stockhausen
Cité de la Musique – 25 novembre

George Benjamin / Olivier Messiaen / Elliott Carter
Salle Pleyel – 5 décembre

Brice Pauset
Opéra national de Paris / Bastille – Amphithéâtre
6 décembre

Karlheinz Stockhausen / La Fura Dels Baus /
Carlus Padrissa
MC93 Bobigny – 13 et 14 décembre

Jörg Widmann / Toshio Hosokawa / Olivier Messiaen
Maison de la culture du Japon à Paris – 17 décembre

Xavier Le Roy / Helmut Lachenmann
Le Cent Quatre – 18 décembre



Cycle Gérard Pesson

Annette Messenger / Gérard Pesson
Rubato ma glissando
Maison de l'Architecture
25-28 septembre
page 7

**Gérard Pesson / Bernd Alois Zimmermann /
Iannis Xenakis**
Théâtre du Châtelet
5 octobre
page 10

Gérard Pesson
Quatuor Diotima / Ensemble l'Instant Donné
Théâtre des Bouffes du Nord
13 octobre
page 13

**Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai /
Toshio Hosokawa / Gérard Pesson**
Opéra National de Paris/Bastille-Amphithéâtre
21 octobre
page 15

Gérard Pesson / Brice Pauset
Accentus
Théâtre des Bouffes du Nord
lundi 3 novembre
page 21

Une installation musicale 4 concerts 17 œuvres et transcriptions

Entretien avec Gérard Pesson

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

Gérard Pesson : « Je connaissais l'art d'Annette Messenger depuis longtemps. Il m'attirait, me troublait ; j'osais me trouver des affinités avec sa recherche, sa poésie : une certaine auto-dérision, un humour un peu froid, ce détournement discret de l'objet visant à opérer un « écart », cet amour des objets recyclés, rejetés... un esprit de sérieux, aussi. Ce projet a mis du temps à se préciser : je dois dire qu'il a été difficile, pendant longtemps, d'imaginer à quoi il allait ressembler. Partir de rien est le plus excitant. Au départ, nous nous attendions l'un l'autre. Nous avons décidé de travailler sur la figure de Pinocchio, souvent récurrente dans ses œuvres : une figure qui est maintenant presque d'ordre mythique - Pinocchio - l'homme et son double manipulé - c'est Pygmalion, c'est Frankenstein. Elle m'a donné des pistes dans le cinéma - les différents Pinocchio, mais aussi *A.I.*, de Spielberg sur un scénario de Stanley Kubrick qui met en scène des robots, *Lola Montès* d'Ophüls qui l'a inspiré. Nous avons établi autour de chacun des six musiciens des familles d'instruments, suivant des considérations plastiques, aussi bien au sens visuel que sonore : la musette (un instrument français du XVIIIe siècle, qui n'a jamais été utilisé dans le répertoire contemporain), la viole, le luth, le cor naturel, tout un jeu d'instruments à percussions assez peu conventionnel...

Ce qui me plaît dans l'écriture d'une partition pour la scène, c'est ce qui relève de l'écriture du spectacle. Voilà une chose que la danse contemporaine nous a vraiment apprise : on n'est plus du tout dans cette logique de fabrication de l'opéra du XIXe siècle où les rôles de chacun étaient clairement définis et séparés. J'aime rebondir sur une altérité, et pouvoir *incorporer* (comme en cuisine) la technique d'un autre. Pour *Rubato ma glissando*, Annette a apporté les éléments, et mon rôle a été de créer une sorte de livret, tout abstrait d'ailleurs, que diraient les sons, devenus inséparables de l'image et de la lumière. Je n'avais aucune idée préconçue concernant la forme musicale, si ce n'est que je ne voulais pas écrire une musique de concert, une musique fermée. Il y a des

manipulateurs, des techniciens, il fallait donc laisser une marge de manœuvre aux musiciens. Même si elle est évidemment minutée, la partition est une alternance de parties écrites et d'autres qui sont conçues, mais non écrites - données sous forme de consignes. C'est une musique assez abstraite, à la fois présente et discrète. On devrait ne pas la dissocier des figures, de la lumière.

Le rapport à la tradition est très présent dans votre travail, à travers lequel il s'exprime de façon très diverse, de Wunderblock (tentative d'« effacement » et de « filtrage », dites-vous, du Majestoso de la Sixième Symphonie de Bruckner) à vos transcriptions de Ravel et Scriabine. Comment le définiriez-vous ?

Gérard Pesson : « C'est d'abord une question de génération : nous avons aujourd'hui un rapport plus décomplexé à la tradition, elle n'est plus un tabou comme elle pouvait paraître dans les années *tabula rasa* d'après-guerre, avec ce besoin de reconstruire une forme de "radicalité". Il est d'ailleurs significatif que, parmi les compositeurs de cette période-là, nous ayons été assez sensibles à une figure comme celle de Luciano Berio : sa veine structuraliste, pleinement de son temps, ne l'empêchait pas de manifester une grande curiosité et beaucoup de tendresse pour ce qui avait existé avant lui, comme en témoignent ses nombreuses transcriptions, ou son travail sur les chants traditionnels, de son pays et d'ailleurs.

Il y aurait une autre explication qui m'est peut-être plus particulière : il me semble que l'invention et la mémoire ne sont pas deux processus séparés, bien au contraire. Toutes deux se recoupent, et cela est particulièrement vrai aujourd'hui où - c'est une banalité de le dire - nous avons plus de mémoire que jamais.

Les opérations de filtrage qui sont, par exemple, à l'œuvre dans le *Nebenstück I*, à travers Brahms, font partie de ce que j'appelle mon "archéologie propédeutique". Ainsi parfois, je pars effectivement d'un substrat, d'un objet préexistant - qui est alors comme une matière, un élément trouvé, une sorte de coquillage sonore, pour lequel j'ai souvent beaucoup d'affection - pour objectiver ce fait que bien souvent, la mémoire et l'invention s'épaulent, que ce que l'on invente n'est pas toujours inouï - que ce que l'on trouve et qui est nouveau n'est pas toujours là, devant, où on le croit. Par la réfraction qui s'opère à partir d'une œuvre tierce, on atteint, là, une pensée au travail. Et lorsqu'un compositeur, comme un poète, est fulgurant, c'est sans doute, sans le vouloir, par ces sortes de rapprochements, ces éléments possèdent une force qu'on peut laisser venir, sans jamais tout à fait la prévoir... Je dirais que je me livre à ce que font beaucoup de plasticiens, des *interventions* sur « du préexistant », en les repensant poétiquement, du point de vue du timbre, du son. L'idée que j'avais en tête pour mes *Nebenstücke* - aussi bien pour Brahms que pour Bruckner - avec *Wunderblock* -, c'était qu'en filtrant, ou en essayant d'effacer un objet, on le silhouette, on le désigne. Notre travail, au fond, à travers l'écriture, est de continuer à écouter, à descendre infiniment dans l'écoute. Pour moi, c'est un fait premier, qui s'applique au travail de l'auditeur, aussi bien que du compositeur. Je pense qu'il faut accueillir ces choses-là et les laisser vibrer, et, à travers ce travail de fouille, continuer, continuer,

continuer toujours à écouter. *Wunderblock* avait été écrit à la demande de Harry Vogt et de l'Orchestre de la WDR dans le cadre d'une sorte de "tribut" à Helmuth Lachenmann pour ses soixante-dix ans : après le concert, Lachenmann avait décrit cette œuvre comme « une écoute de l'écoute » - nous nous étions compris.

Qu'il s'agisse d'un substrat emprunté ou d'un matériau original, il y a toujours chez vous cette stratégie d'effacement...

Gérard Pesson : « Cette démarche est tellement profondément en moi qu'elle n'est quasiment pas volontaire, et en aucun cas dogmatique. Il me semble que lorsque je travaille à une œuvre qui ne part pas d'un substrat musical préexistant, il s'en trouve tout de même un. C'est un fait, que je n'arrive pas à séparer ces deux démarches. Je m'intéresse beaucoup à des figures repérées : des stéréotypes, des poncifs. Des matériaux, en somme, appauvris par l'usage, polis comme le seraient des galets, et qui, du fait de cette pauvreté même, une fois placés dans le champ du discours, prennent une grande force expressive. Dans les *Chants populaires* composés pour le chœur *Accentus*, les poèmes de Philippe Beck constituent un substrat de taille, du fait qu'ils sont des « déductions » de contes de Grimm ; là j'en viens surtout à m'interroger sur ce qui résonne dans la mémoire collective. Comme je l'avais fait lors de la composition des *Cinq Chansons* sur des textes de Marie Redonnet - pour lesquelles j'avais écrit cinq chansons très différentes : une chanson des rues, une chanson strophique, une ballade, etc. -, ce qui m'intéresse, même dans une œuvre originale, c'est d'interroger des lieux communs.

Des stéréotypes issus de la tradition « savante » aussi bien que des musiques populaires (je pense aussi à Branle du Poitou, qui adapte une danse populaire ancienne)...

Gérard Pesson : « Une fois encore, disons-le, ces catégories se recoupent et se fertilisent. On a par exemple le plus grand mal à retracer l'histoire de ce qu'on appelle les "danses" dans les traditions populaires : souvent, ce qui était à l'origine une danse paysanne devient une danse de cour, et finit par contaminer le répertoire musical (c'est le rondo devenant finale dans la forme classique). L'histoire de la musique elle-même parcourt ces catégories. Les chansons m'intéressent dans la mesure où elles sont des instantanés, le sceau des époques qui signent des générations. Elles sont comme des repères, des hymnes non militaires (et parfois transnationaux) ; dans *Boudoir & autres*, l'émission que j'anime sur France Musique, je leur accorde une large part - de même d'ailleurs qu'à la musique écrite pour le cinéma... « Ne méprisez jamais la musique populaire », disait Marcel Proust. Dans mon travail de composition ou dans mon enseignement au Conservatoire, je cherche à être à l'écoute, à « laisser venir ». Il faut pratiquer le "sans a priori" sans filet aucun, on resterait sinon dans le politiquement correct ou l'hybridation opportuniste.

Rêver une œuvre, c'est toujours recycler du passé. Prenez deux artistes qui se ressemblent : Stravinsky et Picasso. Qu'il s'agisse de Vélasquez, d'une boîte de conserve, d'une fanfare ou d'une vieille chanson

russe, ils transformaient l'objet qu'ils avaient « ramassé », le faisant leur.

Vos transcriptions de Ravel et de Scriabine sont-elle du même ordre ?

Gérard Pesson : « Oui. Dans ce travail-là, il y a tout un champ, qui va de la transformation presque abstraite d'un sujet donné à, aussi, la transposition. Ravel a lui-même beaucoup travaillé sur le substrat, la tradition, essayant de la "reconvertir", de jouer avec une forme, en la déconstruisant. Dans mes transcriptions de *Shéhérazade* et de *Ronsard à son âme*, j'ai voulu que toutes les autres voix qui accompagnent la mélodie prennent aussi en charge le texte : mettre du texte là où il n'y en avait pas s'avérait un jeu excitant, une contrainte habituelle d'ailleurs dans la musique médiévale et qu'on appelle les *tropes*. Cela demandait de torde vraiment l'objet. Même si celui-ci reste finalement reconnaissable, c'est à travers une alchimie complexe et d'autant plus stimulante pour un compositeur qu'elle représente un défi technique.

L'une de vos œuvres a d'ailleurs elle-même fait l'objet d'une transcription : La Lumière n'a pas de bras pour nous porter, pour piano, dont Frédéric Pattar a réalisé une version pour ensemble...

Gérard Pesson : « Cette transcription date d'il y a quelques années. C'était une manière de mettre en lumière, ou en abîme, ce type de démarche ; d'appliquer à ma propre musique ce à quoi je me livre sur celle des autres (l'arroseur arrosé !). Frédéric Pattar – qui a d'ailleurs reçu une commande du Festival d'Automne en 2007 – est un prodigieux technicien de l'écriture instrumentale. S'il a choisi cette pièce un peu minimale, à la fois bruitée et dans une aura tonale, c'est justement parce que son orchestration paraissait impossible à réaliser : et il a fait une transcription magistrale, que je trouve beaucoup plus belle que la version originale. Lorsque je dis de *La Lumière...* que c'est une pièce un peu "tonale", je veux dire simplement que l'on y enfonce les touches blanches : on entend une sonorité de *do* majeur. Mais à part cette œuvre, et l'arrivée parfois d'une consonance, la démarche de la néo-tonalité m'est tout à fait étrangère. Je ne dirais pas que j'ai "choisi mon camp" - je trouve les "guerres de position" esthétiques un peu stériles - mais je me suis toujours senti aux côtés d'artistes plus radicaux, tels que Luigi Nono ou Helmut Lachenmann. Encore que la néo-tonalité ait eu aussi sa radicalité.

En va-t-il de même des références que vous faites parfois à des formes classiques telles que la Cassation ?

Gérard Pesson : « Ce titre est presque un jeu, et je ne pourrais pas dire que c'est la forme de la cassation que j'ai voulu retrouver. J'ai conçu cette musique, de part en part, et il se trouvait que son esprit pouvait se décrire à partir de cette forme-là. Les rapprochements que j'opère sont parfois de cet ordre-là, du "jeu de mot", comme des recouvrements appliqués au domaine des formes. De même, *Branle du Poitou*, composé pour les dix ans de l'Ensemble Fa, était plutôt une page ludique dont le titre a évidemment des connotations... Cela dit, à partir du moment où elles sont bien ciselées, il faut attacher à ce genre de blquette autant d'importance qu'à la plus sérieuse des œuvres, car

elles aussi peuvent opérer des décalages, appeler des échos en nous. Comme dans mon opéra *Forever Valley*, il y a dans *Branle du Poitou* un entre-deux, une sorte d'humour un peu froid, que l'on retrouve par exemple dans ces mouvements de pieds des musiciens que j'ai précisément chorégraphiés, et qui doivent être exécutés avec précision et sérieux pour devenir ces objets musicaux si précis qu'ils veulent être.

Justement, pour vous qui avez travaillé avec un chorégraphe (Daniel Dobbels), quelle est l'importance du geste dans votre musique ?

Gérard Pesson : « Si je m'intéresse aux formes dansées, c'est aussi que, spontanément, ma musique est assez rythmique. Elle s'appuie par exemple souvent sur le "temps fort" très répandu dans le jazz, mais qui s'est un peu perdu dans le domaine de la musique "savante", des mètres assez réguliers, pulsés, des rythmes de danse assez repérés. Cette rythmicité comme "calée dans le corps" explique l'intérêt que lui ont manifesté les chorégraphes, à ma grande surprise. Par ailleurs, l'aspect du geste musical est très présent dans ce que je cherche - avec ce que j'appelle les "gestes-sons" : gestes instrumentaux qui produisent des sons souvent très ténus que l'on entend si on les voit. On rejoint encore cette idée d'"effacement" dont vous parliez tout à l'heure. Dans beaucoup de mes projets, même pour des œuvres purement concertantes, ce que l'on voit m'importe autant que ce qu'on entend. Il s'agit au fond de créer un nouveau contrat avec l'auditeur, selon lequel il faut aller vers la musique (non l'inverse), comme dans un léger effet d'aimantation. J'ai souvent parlé d'"envers de la musique" pour désigner ces gestes, ces empreintes qui vont chercher le son - sans le brutaliser - dans des régions de l'instrument où l'on n'irait pas forcément le chercher. Il m'est même arrivé de chorégrapier dans certaines partitions des mouvements de tête qui ne produisent pas de son, mais qui accentuent l'écoute, créent une accentuation gestuelle qui entre en rime avec le timbre. Cela peut parfois donner l'impression d'un fourmillement d'informations très serré et fragmenté, mais chaque auditeur peut y faire son propre chemin.

Un instrument tel que la voix est-il pour vous le moyen de renforcer cette dimension narrative déjà présente dans votre musique ?

Gérard Pesson : « La voix est un instrument qui n'en est pas tout à fait un, puisqu'il s'agit d'un corps. Kagel l'a théorisé bien avant moi : il y a dans la musique une corporité immense et parfois terrible. La voix ne va pas de soi. La "modernité" - disons une certaine avant-garde - a souvent détourné les sons instrumentaux (comme je l'ai fait moi-même), mais quant à la voix, ce détournement semble assez vite naïf, voire anecdotique. On peut utiliser les marges de la voix, ce qui relèverait de l'humour - des souffles, des murmures - mais dès qu'on veut qu'elle produise des bruits caractérisés, le résultat est inversement proportionnel à toutes les possibilités : indigent - ni très efficace, ni très profond. Ce n'est pas un instrument que l'on peut détourner de la même manière que les instruments de lutherie, tout simplement parce qu'il porte également le sens. L'instrument le porte aussi, mais il le porte en lui-même, avec son abstraction : ses

phrases sont des phrases musicales ; la voix non seulement les dit aussi, mais en plus, elle porte une voix préexistante : un texte. J'ai donc travaillé à une vocalité relativement continue. J'ai beaucoup utilisé, parfois systématisé, le passage du parlé au chanté, avec toute l'infinité des paramètres qui vont de l'un à l'autre. Mais en règle générale, je me suis toujours tenu à l'intelligibilité : elle est toujours première dans mes travaux pour la scène. Dans les *Chants populaires* que j'ai composés pour Accentus, je joue sur des systèmes d'"auto-filtres" : certains sont très intelligibles, d'autres un peu moins.

La voix fait aussi le lien avec la littérature. Je crois bien que si l'on me demandait quelle est la chose la plus importante dans ma vie, c'est de la littérature que je parlerai d'abord, pas de la musique. Rappelons encore Proust dans *la Recherche du temps perdu* : "La vraie vie, la vie enfin redécouverte, c'est la littérature"... Souvent, lorsque je compose une œuvre, surtout si elle est un peu longue et difficile à concevoir, je commence par n'écrire aucune musique, mais des mots, une espèce de journal. Il est toujours désarmant de le relire après-coup, car je vois combien celles qui semblaient des idées fondatrices avaient déviées jusqu'à devenir tout à fait autres. *Bitume*, par exemple, mon second quatuor à cordes, commande du Festival d'Automne, et auquel je songe depuis des années, devait au départ être fondé sur la poésie de Dominique Fourcade ; j'y ai finalement renoncé. Une pièce se façonne par oublis successifs (comme la vie même), et je dirais par « rechutes ». Je continue par ailleurs de tenir mon journal, sorte de carnet de route, de « main-courante ».

Hormis les caractères propres à votre musique que nous avons déjà pointés, si vous deviez trouver un fil conducteur au programme monographique du 13 octobre, regroupant plusieurs partitions de chambre très différentes, que diriez-vous ?

Gérard Pesson : « La musique est le résultat d'un long cheminement avec des artistes, sans qui elle n'existerait pas. En l'occurrence, il est normal que se trouve à ce concert monographique L'Instant Donné, qui est l'un des ensembles qui me joue le plus - et le mieux - ainsi que le Quatuor Diotima, avec lequel nous nourrissions depuis des années ce projet d'une nouvelle partition. Parfois les projets mettent bien du temps à se réaliser : j'aurai mis dix-sept ans à penser, à travailler à mon opéra *Pastorale*, qui sera repris au Théâtre du Châtelet en juin 2009 - sans doute le temps d'affinage. Un concert comme celui-ci doit dire aussi l'amitié ; car il faut en parler : l'art est souvent affaire de fraternités, de compagnonnages, d'engagements communs. Un concert peut, doit dire cela. »

Propos recueillis par David Sanson
Paris, 27 et 30 juin 2008

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 *Entretiens*. 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 œuvres 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*, réédité en mai 2008. Son opéra *Pastorale*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, commande de l'Opéra de Stuttgart a été créé en version de concert en mai 2006 (création française annoncée en juin 2009, au Théâtre du Châtelet à Paris, mise en scène de Pierrick Sorin). 2007 a été l'année de la création de *Ur-timon* par les Percussions de Strasbourg et de la transcription de *Siegfried-Idyll* pour le Choeur Accentus.

Ses œuvres sont publiées aux Editions Henry Lemoine depuis 2000. Un premier disque monographique de ses œuvres, interprétées par l'ensemble Fa, est paru en 1996 chez Accord 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 2003 chez Assai. Gérard Pesson a reçu le Prix musique de l'Académie der Künste de Berlin en mars 2007. Il est professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 2006.

Gérard Pesson au Festival d'Automne :

- 1998 : *Écrit à Qinzhou*
Sonate à quatre
Culte des ancêtres, morts ou vifs
Vexierbilder, Rom
La Ralentie
2004 : *Nebenstück*
2005 : *Mes Béatitudes*,
Rescousse (marginalia)



Cycle Gérard Pesson 1/5

Annette Messenger Gérard Pesson Rubato ma glissando

Conçu et réalisé
par **Annette Messenger** et **Gérard Pesson**
Création.
Commande du Festival d'Automne à Paris

François Lazarevitch, flûtes à bec/musette
Ivan Solano, clarinettes
Nicolas Chedmail, cors
Caroline Delume, guitares
Sylvain Lemêtre, percussions
Elena Andreyev, violoncelles

Eric Caillou, collaboration technique
Gilles Gentner, lumières
Viviana Mendez, coiffures et costumes

Festival d'Automne à Paris
Maison de l'Architecture
du jeudi 25 septembre
au dimanche 28 septembre

20h, 20h45, 21h30, 22h15
Durée : 20'

Tarif unique : 10 €

Production Festival d'Automne à Paris

en collaboration avec la Cité Européenne des
Récollets, la Maison de l'architecture, le CROAIF
et le Centre International d'Accueil et d'Échanges des Récollets

avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la Sacem,
de la Fondation Ernst Von Siemens pour la musique
et de Guy de Wouters.

Rubato ma glissando, qui ouvre le cycle consacré à Gérard Pesson, réunit ce compositeur et la plasticienne Annette Messenger. Une association qui paraît naturelle, tant leurs oeuvres entretiennent un réseau d'analogies qui, à travers ce projet, semblent se stimuler mutuellement. L'un et l'autre sont des artistes de la fragilité et du dépouillement : les reliefs de la matière sonore, les tissus parfois striés mis en oeuvre par le musicien trouvent un écho dans les matériaux pauvres transfigurés par la plasticienne. Une même attention portée à *l'empreinte gestuelle du son* (montrer ce qui s'entend, ou plutôt faire entendre ce qui se voit) les relie. Un même travail sur le détournement des figures, un jeu avec la mémoire collective autant qu'avec l'autobiographie, ainsi qu'une forme d'ironie grinçante. Pour la chapelle des Récollets, où l'on pénétrera par le jardin, Gérard Pesson et Annette Messenger ont conçu une installation en forme de tableau vivant et musical d'une vingtaine de minutes.

Rubato ma glissando prolonge l'oeuvre *Casino* d'Annette Messenger, déjà inspirée par la figure de Pinocchio et qui lui avait valu en 2005 le Lion d'Or de la Biennale de Venise. *Cadreurs de l'image et du son*, à la fois *narrateurs* et *sentinelles*, les six multi-instrumentistes tirent les ficelles, orchestrent une dramaturgie de l'éphémère, donnant vie à une succession de visions d'où sourdent tendresse et terreur.

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

Entretien avec Annette Messenger

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

Annette Messenger : « J'ai proposé ce sujet à Gérard Pesson, en laissant le propos complètement ouvert. Il ne s'agit pas d'illustrer la figure de Pinocchio; cette figure, qui est à peine suggérée, n'est qu'un point de départ, un prétexte. Car ce personnage qui veut devenir humain, qui passe son temps à mentir, symbolise la tromperie, l'illusion et le mensonge, et nourrit l'imaginaire. Je suis impressionnée par la manière dont il a survécu et traversé toutes les cultures – on connaît Pinocchio autant en Corée qu'en Afrique. Il est pour moi une image de l'artiste : affabulateur, menteur, guère enclin à travailler dans un bureau... Il me plaît au même titre que Little Nemo, le héros de la bande dessinée de Winsor McCay, avec ces architectures et ces personnages qui se déforment, se distordent et se mélangent.

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

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

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

Annette Messenger : « Plus que des matériaux pauvres, je travaille surtout sur des matériaux du quotidien, souvent des matériaux domestiques que l'on trouve dans une maison, comme les étoffes par exemple. Ces éléments familiers et simples me semblent touchants car nous les connaissons tous, nous vivons avec eux – et en même temps, ils peuvent nous transporter ailleurs. Il suffit de peu de chose, d'une ombre sur un tissu par exemple, pour que tout à coup le quotidien devienne étrange, menaçant... J'aime cet infime décalage, cette inquiétude, ce danger du quotidien, ce que sans doute Gérard Pesson et moi partageons.

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

Annette Messenger : « Comme un parcours. On entre dans la Chapelle des Recollets par une petite porte, en passant par le jardin. Dispersés dans le jardin, des panneaux portant des mots amènent les « visiteurs » vers le lieu du concert. Les musiciens sont déjà installés à l'intérieur, ils portent des

sortes de loups, des masques découpés... Comme j'aime toujours à le faire, j'ai essayé de travailler avec le lieu (qui est en l'occurrence très beau, un peu décrépi, pas très grand, contraignant mais aussi assez magique) non pour en transformer l'architecture, mais plutôt pour la souligner. À cet égard, la lumière – qui est souvent le parent pauvre des expositions – a fait l'objet d'un vrai travail. De manière générale, je ne voulais surtout pas que cela devienne « événementiel », mais que cela reste au contraire un moment plutôt intime, confidentiel, je n'oublie pas que c'est une chapelle.

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

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

Annette Messenger : « Beaucoup de leurs instruments sont suspendus. Il s'agissait d'avoir une sorte de machinerie de théâtre à l'ancienne, avec des manipulations réalisées par des régisseurs placés à l'étage... Les six musiciens sont reliés à la régie par des fils de différentes couleurs. Je ne voulais pas de costumes, ils sont habillés très simplement, mais les angles qui les attachent sont volontairement très apparents, structurant leur corps. Tous les six sont comme des marionnettes un peu mystérieuses, de vraies personnes dont j'aurais fait des pantins – des pantins humains, puisque c'est ce que nous sommes tous. Nous croyons manipuler, mais en même temps nous sommes manipulés. Ce qui m'intéresse en fait dans la figure de Pinocchio, c'est le non-sens qui représente bien notre monde d'aujourd'hui : alors, autant en jouer...

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

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

On s'étonne que vous ayez si peu travaillé dans le domaine du spectacle – hormis les décors que vous avez réalisés pour Aimer sa mère, d'Alfredo Arias...

Annette Messenger : « J'ai récemment refusé la proposition du Festival de Salzbourg de travailler sur l'opéra *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók. Faute de temps, mais aussi parce que je n'ai pas envie d'être décoratrice, à la merci d'un metteur en scène. Pour *Rubato ma glissando*, Gérard Pesson et moi sommes tous deux metteurs en scène, c'est peut-être plus difficile, mais beaucoup plus excitant.

Souvent, les plasticiens jalourent la musique car c'est un art qui s'appréhende dans la durée. On a l'impression que vos œuvres ont une dimension musicale en ce qu'elles jouent aussi avec le temps, on les regarde comme on écouterait une partition...

Annette Messenger : « J'aime beaucoup jouer avec le temps ; la musique est un art prodigieux en ce qu'elle rentre dans le corps – c'est à la fois sensuel et intellectuel, et vous pénètre. Les éléments visuels ne rentrent pas à l'intérieur comme ça, malheureusement. Pour moi, *Casino* (ndlr : exposition à la Biennale de Venise 2005, récompensée par un Lion d'or de la Biennale) s'apparentait davantage à une chorégraphie, ou à une réduction d'opéra, plutôt qu'à une installation. Je n'ai quasiment jamais montré une seule œuvre, mais toujours des séries fragmentées, bribes plus ou moins énigmatiques qui s'apparentent davantage au récit, au cinéma : la série des *Chimères* était une promenade, comme la traversée d'une forêt... J'aime parvenir à ce cheminement dans le temps et la mémoire. »

Propos recueillis par David Sanson

Annette Messenger

Biographie

Née en 1943, Annette Messenger a remporté un Lion d'Or à la Biennale de Venise en 2005. Elle dit de son travail : « L'art conceptuel m'intéresse autant que l'art des fous, l'astrologie et l'art religieux. Ce ne sont pas leurs idéologies qui m'attirent mais par dessus tout, leurs répertoires de formes. Je me moque de la sorcellerie et de l'alchimie quand bien même j'en utilise les signes. » « Faire de l'art, c'est truquer le réel. » À travers des installations qui combinent photographies, dessins, broderies, couture, animaux empaillés, poupées, peluches, objets divers, Annette Messenger construit depuis les années 1970 une autobiographie fictive dont, telle une petite fille capricieuse et jalouse, elle s'approprie les éléments qui deviennent ses jouets : « *Mes trophées* », « *Mes petites effigies* », « *Mes pensionnaires* », « *Mes jalousies* », « *Ma collection de proverbes* », « *Ma vie pratique* ». Son travail a fait l'objet de présentations au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble (1973), au Lanbachhaus à Munich (1973), Saint Louis Art Museum (1980), San Francisco Museum of Modern Art (1981), Vancouver Art Gallery au Canada, Bonner Kunstverein (1990), aux Etats-Unis en 1995 au Museum of Modern Art de New York et au Los Angeles County Museum of Modern Art (LACMA), au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1999), Palacio de Velasquez à Madrid (1999) et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1974, 1984, 1995, 2004).

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

Annette Messenger participe également à des expositions collectives telles que la Biennale de Paris (1977), Documenta (1977 et 2002), la Biennale de Sydney (1979, 1984 et 1990), la Biennale de Venise (1980, 2003 et 2005) et la Biennale d'Art Contemporain de Lyon (2000).

Elle vit et travaille à Malakoff.



Cycle Gérard Pesson 2/5

Gérard Pesson B. A. Zimmermann Iannis Xenakis

Gérard Pesson, *Aggravations et final*, pour orchestre
Bernd Alois Zimmermann, *Photoptosis*,
prélude pour grand orchestre
Gérard Pesson, *Wunderblock (Nebenstück II)*
pour accordéon et orchestre
Iannis Xenakis, *Antikthon* pour grand orchestre

Teodoro Anzellotti, accordéon
orchestre symphonique de la radio de Cologne, WDR
Brad Lubman, direction musicale

Festival d'Automne à Paris
Théâtre du Châtelet
dimanche 5 octobre à 16h

Durée : 1h20 plus entracte

11 € à 24 €
Abonnement 9 € à 20 €

Introduction aux oeuvres par Laurent Feneyrou
à 15h15 au Foyer du Châtelet

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

avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale,
de la Sacem,
de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

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

Le mouvement et l’empreinte : telles pourraient être les orientations cardinales de ce programme d’orchestre constitué de deux oeuvres de Gérard Pesson mises en perspectives avec celles de Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Mouvement perpétuel au cœur d’*Aggravations et final* (2002), conçu comme une *fuite en avant*. « La vitesse, l’aspiration par le vide, l’impression de vertige, une sorte d’épuisement progressif de la matière par accélération ramène à l’idée de frayeur, de mécanique inexorable, de pente... ». Mouvement magmatique qui anime l’*Antikthon* (1971) de Iannis Xenakis, conçu pour un ballet de George Balanchine : cette matière sonore en fusion, soumise à un processus d’éruption organique, porte également la trace de savoirs ancestraux, puisque le titre *Antikthon* – « anti-terre » – se réfère au mythe chtonien et aux théories de Pythagore, « méditation sur les forces telluriques et cosmiques ». Mouvement subreptice, comme l’est celui de la lumière, à l’oeuvre dans *Photoptosis* de Bernd Alois Zimmermann, inspiré en 1968 par les monochromes d’Yves Klein pour le théâtre de Gelsenkirchen. Empreintes du geste et de la mémoire, particulièrement vives chez Gérard Pesson, qui compare *Aggravations et final* à un *lacéré d’affiches* (où affleurent des souvenirs de Messiaen, Bruckner ou Scarlatti), et qui propose, avec *Wunderblock*, le second volet de ses *Nebenstücke* – cycle fondé sur de grandes partitions du répertoire : une sidérante autant que scrupuleuse entreprise de *filtrage* et d’*effacement* du *Majestoso* de la *Sixième Symphonie* de Bruckner.

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

Théâtre du Châtelet
Anne Marret
01 40 28 29 30

Photoptosis, prélude pour grand orchestre
Bernd Alois Zimmermann

Les fresques monochromes peintes par Yves Klein sur les murs du théâtre de Gelsenkirchen inspirèrent Bernd Alois Zimmermann lorsque, à la fin de 1968, la cité lui demanda de composer une œuvre pour le centième anniversaire de sa caisse d'épargne. Ainsi vit le jour un prélude symphonique intitulé *Photoptosis, Prelude für grosses Orchester*. Le titre vient du grec et peut être traduit par « pénétration de la lumière ». « Dans le Prélude », déclara Zimmermann dans un texte d'introduction à son œuvre, « ce processus fait référence aux changements que subissent les surfaces colorées en fonction de la manière dont la lumière y pénètre ; ici, il s'agit de coloris sonore au sens le plus large du terme. [...] La composition utilise la forme du prélude dans son sens historique, celui de la 'musique de festival', qui est imaginée au travers d'un collage éphémère, un passage qui intervient à peu près au milieu de la composition. A ce déroulement externe fait pendant un processus interne : la représentation d'un dégradé de timbres d'une extrême délicatesse qui débute en quelque sorte avec une pénétration de lumière minimale, pour arriver à un maximum de lumière à la fin de la composition. »

Thomas Sick (extrait) *In Zimmermann, Cello Concerto, Impromptu, Antiphonen, Photoptosis, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, CD cpo*

Bernd Alois Zimmermann
Biographie

Bernd Alois Zimmermann est né en 1918 près de Cologne. Il fait ses études à l'Académie de musique de Cologne à partir de 1939. Après la guerre il rencontre l'esthétique sérielle durant les cours d'été de Darmstadt avec René Leibowitz et Wolfgang Fortner. A partir de 1950, il est maître de conférence à l'Institut de musicologie de l'université de Cologne. Il devient professeur de composition à l'Ecole supérieure de musique de la cité rhénane. B.A. Zimmermann est d'abord influencé par Hindemith, Stravinsky ainsi que par le jazz comme en témoigne le *Concerto pour violon* (1950). La cantate *Omnia Tempus habent* (1957) est marquée par l'impact du dernier Webern dans l'écriture de Zimmermann. C'est avec son chef-d'œuvre, l'opéra *Les Soldats* (1965), que le compositeur atteint sa pleine mesure dans l'extrême complexité de l'écriture sérielle et par la concrétisation d'un temps sphérique unifiant le passé, le présent et l'avenir, dans une gigantesque tension expressive. Parmi ses pièces majeures, citons le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* (1965-1966) et *l'Action ecclésiastique* pour deux récitants, basse et orchestre achevée en 1970, juste avant le suicide du compositeur.

Source : Brahms – Ircam/Centre Pompidou

Bernd Alois Zimmermann au Festival d'Automne
1995 : *Requiem pour un jeune poète*

Antikhthon (1971), pour grand orchestre
Iannis Xenakis

Ecrit pour un grand orchestre « normal » (par trois) de 86 musiciens, et dans lequel les percussions, comme presque toujours chez Xenakis, sont traitées avec une extrême économie (une seule timbale, deux caisses claires et deux jeux de quatre tomtoms, donc uniquement des peaux, et encore n'interviennent-elles que dans deux sections de l'œuvre), cette partition était au départ prévue pour un ballet de George Balanchine. Il avait chorégraphié auparavant *Metastasis* et *Pithoprakta*, mais le nouveau projet ne se réalisa pas, et la création eut lieu au concert à Bonn, le 21 septembre 1974, sous la direction de Michel Tabachnik, au cours d'un festival consacré au compositeur.

L'œuvre ne possède aucun scénario narratif, et sa nature purement abstraite ressort de son titre, emprunté à Pythagore, et qui signifie littéralement anti-terre. C'était dans l'idée des Pythagoriciens une planète invisible depuis la nôtre et gravitant comme elle autour d'un feu central également invisible, puisque précisément elle le cachait à nos yeux. L'actualité de pareille intuition paraît saisissante puisque les théories modernes de l'anti-matière en donnent une expression actualisée. Mais il faut ici céder la parole au compositeur lui-même : « (...) Au niveau psychologique aussi il y a des vibrations en sympathie avec des couches conscientes ou sub-conscientes dans nos esprits ou, encore plus éloigné, avec le vrai univers qui s'étend parallèlement à l'univers para-psychologique. Le feu central est une source bénéfique d'énergie créative, et les soleils sont seulement les morceaux de verre qui la reflètent. Mais l'idée même d'un feu central suggère l'existence, au delà des sources actuelles de l'énergie, telles que les conçoit l'astrophysique contemporaine, d'une source inconnue et mystérieuse, que l'homme ne peut encore concevoir (...). A cause de sa nature même, la musique exhibe une affinité involontaire pour ces idées, et pourrait être considérée comme leur expression très nébuleuse. Ayant créé des soleils de cuivres, des mondes de bois, pour y surimprimer des structures architecturales des cordes, j'ai dû choisir un titre régi par la conception de ce qui est *autre*. D'où *Antikhthon*. »

Harry Halbreich (extrait), *In Iannis Xenakis, Jonchaies, Shaar, Lichens, Antikhthon, CD timpani*

Iannis Xenakis
Biographie

Iannis Xenakis est né le 29 mai 1922 à Braïla en Roumanie, de parents grecs. Il quitte la Roumanie pour la Grèce en 1932 : à l'éveil du goût de l'adolescent pour les mathématiques et la littérature grecque s'ajoute la découverte de la musique.

C'est dans les années 1950 que la carrière de Xenakis prend plusieurs directions : il se consacre premièrement au métier d'architecte et entre en 1949 à l'atelier Le Corbusier comme ingénieur. L'architecte l'associe comme principal collaborateur au projet du couvent de la Tourette à Evreux-sur Arbresle en 1954. En 1956 il conçoit la

maison de la culture et de la jeunesse de Firminy, puis les plans du Pavillon que la firme Philips a commandé à Le Corbusier pour l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. En été 1961, il trace les plans d'un auditorium à Gravesano. Cette carrière effectuée en parallèle aura une influence majeure sur ses œuvres musicales.

Sa carrière de compositeur débute en 1951, lorsqu'il se présente à Olivier Messiaen pour lui demander conseil. Celui-ci l'invite à assister à ses cours, que Xenakis suivra régulièrement en 1952 et plus irrégulièrement en 1953. Il y côtoiera entre autres Karlheinz Stockhausen. La même année, il se lance dans la composition du triptyque des *Anastenaria* : *Procession vers les eaux claires*, *Le sacrifice* et *Métastasis*. En 1955, il entre au groupe de recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer, aux travaux duquel il participera jusqu'en 1962. La première œuvre qu'il réalise est *Diamorphoses*. Suivront de nombreuses pièces composées aussi bien pour grands orchestres que pour instruments solo : *Pithoprakta* (1957 au Festival Musica Viva de Munich), *Achorripsis* (1958, Orchestre du Teatro Colón) et *Analogiques A et B* (1959 au Festival de Gravesano). Il fonde la même année le MYAM, groupe informel de réflexion sur les mathématiques et la musique avec Michel Philippot, Abraham Moles et Alain de Chambure. 1962 verra la création d'un programme informatique de composition musicale ; Xenakis composera la famille des "ST", à l'aide des données calculées par l'ordinateur IBM 7090 : *ST/48-1,240 162*, *ST 10*, *ST 4 (Morsima-Amorsima)*, *Atrées (ST 10-3,060 762)* et *Stratégie*. Puis suivent *Polla ta Dhina* (Festival de musique "légère" de Stuttgart) et *Bohor*. En 1964, il crée *Suppliantes (Hiketides)* et *Eonta*. En mai 1965, Xenakis obtient la nationalité française grâce à l'aide de Georges Pompidou et de Georges Auric, et reçoit le Grand Prix de l'Académie du Disque Français. L'année suivante, il compose *Terretektorh* pour le Festival de Royan, *Nomos Akpha*, *Oresteia* et *Akrata*. Le 20 décembre, il fonde l'EMAMu (Equipe de mathématique et d'automatique musicale) dont les activités s'orientent selon deux axes : d'une part, une activité pédagogique avec de l'enseignement théorique et des séminaires, d'autre part une activité de recherche, fondamentale et appliquée. Il crée en 1968 *Medea* et *Nuits* pour le Festival de Royan. Les œuvres vont s'enchaîner à un rythme soutenu : *Anaktoria* et *Persephassa* en 1969, *Hibiki-Hana-Ma* en 1970, *Charisma*, *Synaphai*, *Aroua*, *Chiraz*, *Duel* et *Mikka* en 1971, et *Le Polytope de Cluny* en 1972. La même année, Xenakis est nommé membre honoraire de la British Computer Arts Society et il débute une carrière d'enseignant en tant que professeur associé à l'UER des Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'université de Paris I. Il met en place un séminaire intitulé "Formalisation et programmation dans les arts visuels et en musique". L'année 1974 sera également prolifique : *Eridanos*, *Erikhton*, *Cendrées*, *Gmeeoorh* (version 61 touches), *Noomena* et *Evryali*. Il reçoit en novembre la médaille d'or Maurice Ravel de la SACEM. L'année suivante, il est nommé membre honoraire de l'American Academy and Institute of Arts and Letters. En 1976, il compose *Retours-Windungen*, *Phlegra*, *N'shima*, *Mikka"5"*, *Theraps*, *Psappha*, *Khoai*, *Dmaathe* et *Epei*, une commande de la société de musique contemporaine québécoise. Il

reçoit aussi le Grand Prix national de la musique du ministère de la Culture. L'année suivante, il reçoit le prix Beethoven de la ville de Bonn, et à Paris le Grand Prix du disque de l'Académie Charles-Cros. Le CEMAMu construit la première version de l'UPIC (Unité polyagogique informatique du CEMAMu). Il compose cette même année *Akanthos*, *A Colone*, *Kotos*, *A Hélène* et *Jonchaies*. Il compose en 1978 *Diatope*, *Ikhoor* et *le Polytope de Mycènes* (dans les ruines de la cité antique). Suivront *Palimpsest*, *Pleiades*, *Anemoessa* en 1979, *Dikhthas* en 1980, *Ais*, *Embellie*, *Mists* et *Kombo* en 1981. La même année, Xenakis est nommé officier de l'ordre des Arts et des Lettres, puis Chevalier de la Légion d'Honneur en 1982, date de composition de *Nekuia*, *Pour la paix* et de *Pour Maurice*. En 1983, il devient membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, et crée *Shaar (La porte)*, *Khal Perr* et *Pour les baleines*. Il écrit *Thallein*, *Lichens* et *Naama* en 1984, *Nyuyo*, *Idmen A et B*, et *Alax* en 1985, date à laquelle il est nommé officier dans l'Ordre national du Mérite. La dernière période de sa vie est extrêmement fructueuse : *A l'île de Gorée*, *Keren*, *Keqrops* en 1986, *Jalons*, *Taurhiphanie*, *A r.*, *Tracées*, *Horos* et *Xas* en 1987, *Ata*, *Waarg*, *Rebonds* en 1988, *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, *Echanges*, *Epicycle*, *Oophaa* et *Okho* en 1989. Xenakis est également nommé docteur honoris causa de l'université d'Edimbourg et membre étranger de l'Académie Royale de Suède. Jusqu'en 1997, il compose sans relâche : *Tetora*, *Knephas*, *Tuorakemu* et *Kyania* en 1990 (date à laquelle il est nommé professeur émérite de l'université de la Sorbonne), *Dox-Orkh*, *Gendy 3* en 1991, *Roai*, *Krinoïdi*, *La déesse Athéna*, *Pu wijneuj we fyp* (d'après un poème d'Arthur Rimbaud), *Paille in the Wind* en 1993, *Troorkh*, *Mosaïques*, *Les Bacchantes* d'Euripide en 1993, *Zyia*, *Plektó*, *Dämmerschein*, *Sea Nymphs*, *Mnamas Kharin Witoldowi Lutoslavskiemu*, *S.709* et *Ergma* en 1994, *Voile* en 1995 (il est également nommé chevalier de la Légion grecque du Phénix et commandeur dans l'Ordre national du Mérite), *Koïranoï*, *Zythos*, *Kuilenn*, *Hunem-Iduhey*, *Ittidra*, *Loolkos*, *Kaï* et *Roscobeck* en 1996, *Sea-Changes* et *O-mega*, sa dernière œuvre, en 1997. Iannis Xenakis meurt le 4 février 2001 à l'âge de quatre-vingts ans.

Extrait de « Chronologie »

par Anne-Sylvie Barthel-Calvet in *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Bibliothèque nationale de France, 2001

Iannis Xenakis au Festival d'Automne :

1972 : *Polytope de Cluny*

1973 : *Polytope de Cluny II*

1984 : *Synaphai*, *Ais*, *Erikhton*, *Evryali*, *Ikhoor*, *Nomos*, *Alpha*, *A Colone*, *Palimpsest*, *Medea Senecae*

1985 : *Atrées*, *Thallein*, *ST 4*, *Embellie*, *Charisma*, *Ikhoor*, *Mikka 5*, *Nomos Alpha*, *Tetras*, *Naama*, *Khoai*, *Komboi*, *Psappha*

1986 : *Eridamos*, *Akea*, *Tetras*, *Ikhoor*, *Dikhthas*, *Kottos*, *Mikka*, *Nuits*

1987 : *Keqrops*, *Triptyque*

1988 : *Mists*

1989 : *Okho*

1992 : *Charisma*, *Akea*, *Mists*, *Evryali*

2002 : *Polytope de Cluny*, *Bohor*, *Hibiki-Hana-Ma* (sous la Pyramide du Louvre)



Cycle Gérard Pesson 3/5
Gérard Pesson
Quatuor Diotima
Ensemble l'Instant Donné

Gérard Pesson

Quatuor I (Respirez ne respirez plus)
Vignette I, quatuor à cordes et timbales *
Fureur contre informe, trio à cordes
Bitume, quatuor II *

La Lumière n'a pas de bras pour nous porter,
pour piano seul, puis pour ensemble, version
instrumentée par Frédéric Pattar
Cassation, pour trio à cordes, clarinette, piano
Cinq chansons, pour voix et ensemble
Vignette II, pour ensemble *

Quatuor Diotima

Melody Louledjian, soprano
Ensemble l'Instant Donné

* Créations.

Commandes du Festival d'automne à Paris

Festival d'Automne à Paris
Théâtre des Bouffes du Nord
lundi 13 octobre à 20h30

Durée : 1h25 plus entracte

12 € et 22 €
Abonnement 12 €

en coréalisation avec Instant Pluriel
avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale,
de la Sacem,
de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Studio Théâtre de Vitry
mercredi 15 octobre à 20h
Œuvres de Gérard Pesson
par l'Ensemble l'Instant Donné
en présence du compositeur

Une surprenante *familiarité avec le silence* : ce troisième événement du cycle consacré à Gérard Pesson aborde, avec sa musique de chambre, un aspect plus intime de son oeuvre.

À cette oeuvre du « presque rien », qui manie dans un même mouvement et avec un égal raffinement « l'imprononcé et le têtù », comme elle excelle à articuler l'éloquence et le silence, les oeuvres de ce programme tracent un portrait du compositeur tel qu'en lui-même. Du premier *Quatuor à cordes*, sous-titré *Respirez ne respirez plus* (1993), au second commandé par le Festival d'Automne, en passant par les *Cinq Chansons* composées sur des textes de Marie Redonnet, ce concert parcourt quinze années de création. Ces textures sonores qui se pulvérisent comme l'écume, ce travail de recherche sur la technique instrumentale forment une manière de *précipité*, laissant entrevoir l'essoufflement du geste, l'effacement du souffle. La musique de Gérard Pesson peut être décrite comme un processus de condensation ; elle est aussi un rébus de la mémoire, s'abreuvant à l'oeuvre des grands aînés comme à de nombreuses sources extra musicales, essentiellement littéraires et picturales.

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

Théâtre des Bouffes du Nord
Opus 64 - Valérie Samuel / Nicolas Pons
01 40 26 77 94

Quatuor Diotima

Le Quatuor Diotima, fondé par des lauréats des conservatoires de Paris et Lyon, a reçu le premier prix du concours de la FNAPEC à Paris en 1999, et le prix pour la musique contemporaine au concours de Londres en 2000. Cette même année, à l'invitation de Proquartet, ils ont entamé une résidence au Centre Européen de Musique de chambre de Fontainebleau.

Le nom du quatuor rend hommage au quatuor de Luigi Nono, *Fragmente Stille, an Diotima*, affirmant ainsi leur engagement en faveur de la musique de notre temps, qu'ils souhaitent présenter, chaque fois que cela est possible, dans le contexte du répertoire classique et romantique du quatuor à cordes.

Depuis sa création, Diotima s'est produit sur la scène internationale, en jouant dans de nombreux festivals et salles de concerts du monde entier.

En 2007, Diotima est en résidence à la Casa da Música de Porto, donnant des *masterclasses* de musique de chambre, collaborant avec des étudiants en composition sous forme d'ateliers, et offrant un panorama de la musique du 18ème à nos jours, à l'occasion de quatre concerts.

Leur premier CD, *Reigen seliger Geister* d'Helmut Lachenmann couplé avec *Fragmente-Stille, an Diotima* de Nono (ASSAI 222 492), a reçu le 'Coup de coeur' de l'Académie Charles Cros ainsi qu'un 'Diapason découverte'. L'enregistrement des trois quatuors à cordes de Lucien Durosoir (1878-1955) est paru chez ALPHA en mai 2008. Leur prochain projet discographique, consacré aux deux quatuors à cordes de Leos Janacek et à son 2^{ème} quatuor avec viole d'amour, va paraître chez ALPHA en septembre 2008.

Le quatuor est aujourd'hui constitué de :

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

L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. Au-delà de la défense et de la promotion d'un répertoire, l'ensemble met en avant un état d'esprit collégial, un travail d'équipe qui privilégie autant que possible les projets de musique de chambre non dirigée. Chaque membre prend également part aux décisions artistiques et organise la vie quotidienne de l'ensemble. Les concerts sont appréhendés comme une unité traversée par un tracé dramaturgique.

Le répertoire s'étend de la fin du XIXe siècle à nos jours, avec souvent l'inspiration des incursions vers les époques antérieures. Toutefois, la programmation est principalement consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement. Ainsi s'est développé au Théâtre L'Échangeur (Bagnole) un cycle de concerts monographiques (André Boucourechliev, Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Beat Furrer, Johannes Schöllhorn, Stefano Gervasoni...).

L'Instant Donné est installé à La Villa Mais d'Ici à Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) où il bénéficie de vastes locaux de répétitions, véritable centre névralgique du groupe, lieu primordial de vie, de rencontres.

L'Instant Donné se produit en France et à l'étranger dans des festivals ou des salles tels que la Cité de la Musique, Ircam - Festival Agora, Instants Chavirés (Montreuil), MUSICA (Strasbourg), GRAME - Musiques en scène (Lyon), Opéra de Lille, L'Allan - Scène nationale de Montbéliard, Festival de Michoacán à Morelia (Mexique), Auditorio Nacional de Música à Madrid (Espagne) etc...

www.instantdonne.net



Cycle Gérard Pesson 4/5
Brice Pauset
Misato Mochizuki
Chikage Imai
Toshio Hosokawa
Gérard Pesson
Nieuw Ensemble
Yoichi Sugiyama

Brice Pauset, *Vita nova* pour violon et ensemble
Misato Mochizuki, *Silent Circle*
pour flûte, koto et ensemble
Chikage Imai, *Vectorial Projection IV-Fireworks*
pour violon et ensemble
Création. Commande de la Fondation Rohm
Toshio Hosokawa, *In Ajimano* pour
koto/voix, violoncelle et ensemble
Gérard Pesson, *Branle du Poitou* pour ensemble

Irvine Arditti, violon
Harrie Starreveld, flûte
Kyoko Kawamura, koto/voix
Makiko Goto, koto
Jeroen den Herder, violoncelle
Nieuw ensemble
Yoichi Sugiyama, direction

Festival d'Automne à Paris
Opéra National de Paris/Bastille-
amphithéâtre
mardi 21 octobre à 20h

Durée : 1h15

10 € et 14 €
Abonnement 10 €

Coréalisation Opéra National de Paris ; Festival d'Automne à Paris
avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale,
de la Sacem
et de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique
avec le soutien de Nomura,
de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa
et de la Fondation pour l'étude de la langue et de la
civilisation japonaises agissant sous l'égide de la
Fondation de France
Dans le cadre du 10^e anniversaire des relations franco-japonaises

À la confluence de deux des grands axes de ce Festival d'Automne 2008 – un regard sur la création au Japon d'une part, un « portrait musical » de Gérard Pesson de l'autre –, ce programme tisse de multiples réseaux de correspondances.

Ainsi de la résonance des cordes pincées qui instaure un dialogue avec la tradition – du trio (mandoline, guitare et harpe) qui est au centre de *Vita nova* (2006) de Brice Pauset au *koto*, cet instrument traditionnel que l'on retrouve dans *Silent Circle* (2006) de Misato Mochizuki et *In Ajimano* (2002) de Toshio Hosokawa.

Ainsi, quoique avec des moyens radicalement autres, de la réappropriation par Gérard Pesson dans son *Branle du Poitou* (1997), d'une danse populaire ancienne. Envisageant les traditions musicales – folkloriques et savantes – comme des moyens de dépasser la modernité (Brice Pauset), ces œuvres déploient un temps en spirale. Elles apparaissent comme autant de labyrinthes, d'entreprises de diffraction et de projection du son comme de la mémoire. C'est aussi le propos de Chikage Imai avec *Fireworks* (2008), quatrième volet de son cycle *Vectorial Projection*, à travers lequel elle envisage les propriétés multi-directionnelles du son en le rapprochant de phénomènes physiques (en l'occurrence, les feux d'artifices) : la compositrice dit s'être inspirée de « ce moment où le vent commence de s'accélérer – de la vitesse, de l'accélération et de la distorsion de l'espace dans l'instant ».

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

Opéra National de Paris
Pierrette Chastel
01 40 01 16 79

Entretien avec Brice Pauset (extrait)

Vous référant à Roland Barthes, auquel renvoie le titre de votre pièce Vita Nova, vous écrivez vouloir placer votre travail « sur le double terrain du dépassement de la modernité par les vides qu'elle a elle-même ménagés (le passé, la structure, la déconstruction) et de l'inquiétude que peut engendrer une notion absente du champ musical: l'impossible ». Quel est votre rapport à la modernité dans Vita Nova ?

Brice Pauset : « Nous vivons actuellement une époque de décalage où la fascination pour les moyens techniques l'emporte sur la pensée. Dans le domaine de la musique notamment, cette fascination engendre une croyance comparable au scientisme, croyance propre à défavoriser tant la prospective que le courage. La déconstruction est un très bon exemple de cette croyance. Conçu à l'origine par Derrida comme outil d'analyse destiné à créer du langage là où les mots manquent, la déconstruction est devenue, en musique mais plus particulièrement en architecture, une méthode destinée à faire du neuf à bon marché. Il me semble que le texte fondateur de Derrida a été mal compris, ou au mieux compris à moitié. Dans ce domaine comme dans bien d'autres, on n'est jamais trop radical et il s'agissait pour moi de porter cette idée à son extrémité: la pensée de l'impossible, une question *a priori* incompatible avec la musique – qu'est-ce qu'une musique impossible? Il n'était bien sûr pas question de se défaire sur les solutions de facilité (le *happening* des années 60-70, ou l'absurde dont Cage était le grand prêtre), mais de poser la question frontalement, dans tout son inconfort. La notion d'impossibilité est très contingente: quelque chose est impossible à *quelqu'un*, à *un moment donné* et *dans une situation donnée*. En ce qui me concerne, pour le moment, c'est au moyen d'outils dramaturgiques que j'essaie de mettre en place des situations à travers lesquelles, *contre* lesquelles je peux me confronter à des impossibilités.

Plus particulièrement, avec *Vita Nova*, il s'agissait pour moi de bousculer autant que possible le rapport entre les travaux préparatoires (les esquisses notamment) et la musique effectivement réalisée. J'avais été frappé par les feuillets de Barthes, retrouvés après sa mort, où l'auteur, en quête d'une nouvelle vie toute dédiée à la littérature, n'hésite pas à ressasser, varier, développer, user une idée unique sous différents angles. On retrouve dans ma partition cet aspect qui n'est ni de l'ordre de la variation (bien qu'il y ait répétition), ni de l'ordre du développement (malgré la direction prise par la musique – puisque la musique prend *de toute façon* des directions)... *Vita Nova* était donc vis-à-vis de l'impossible un premier essai, que j'ai réitéré depuis.

S'agit-il ici pour vous d'essayer de cerner par une série de propositions, d'itérations, une formulation qui serait la plus juste possible ?

Brice Pauset : « Oui. Le terme *tourner autour de* est très éloquent, dans la mesure où le point nodal n'est pas touché: on ne s'en approche que par des tangentes, des chemins plus ou moins détournés ou

diffus. J'ignore ce qu'est la "musique impossible"! Pour l'instant, j'essaie de m'approcher d'une musique en porte-à-faux par rapport aux traditions de classification formelle, et qui vise surtout à promettre, par un certain inconfort (tant dans le moment de la composition que dans l'écoute), une forme d'expérience esthétique qui rompt avec les faux antagonismes tout en les dévoilant.

Comment se traduit exactement cette « fascination pour la technique » que vous stigmatisez ?

Brice Pauset : « Par "technique", j'entends le vaste champ des prothèses nous permettant d'accomplir des tâches répétibles et descriptibles: les techniques de pensée, les techniques d'écriture, ainsi que les objets techniques concrets: ce qu'on appelle maintenant "technologie". Il est curieux de constater le décalage croissant entre les potentialités techniques des machines d'une part, et les idées esthétiques engendrées par ces outils techniques d'autre part. Si vous comparez par exemple les moyens qui étaient en œuvre dans les années 1950, et une composition comme *Kontakte* de Stockhausen, et ce qui se passe très souvent maintenant, ce décalage n'en est que plus frappant. Ce qui m'intéresse, c'est d'essayer de "diagonaliser" le rapport à la technique: de voir à quel moment, par exemple, un instrument cesse d'être une prothèse technique pour acquérir une valeur esthétique; ou *a contrario* comment dévier, tordre, "métaphoriser" ce qui est habituellement saisi comme objet esthétique et le transformer en instrument.

Vita Nova est aussi caractéristique de votre travail en ce que vous faites intervenir des instruments « anciens » (la mandoline, notamment): qu'est-ce que ces musiques de l'ère pré-baroque, que vous avez pu interpréter au clavecin, vous ont apporté en tant que compositeur ?

Brice Pauset : « Ce que je trouve marquant dans la musique qui va de la fin de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle, c'est cet échange permanent entre la musique en tant qu'expérience esthétique fondée sur une certaine abstraction et la notion de discours. Une musique qui est évidemment pour nous, maintenant, à la fois fascinante et terrifiante, du fait de l'impossibilité ontologique fondamentale qu'il y a de saisir les rapports entre technique et éloquence dans ce qu'ils signifiaient dans le corps social: savons-nous tant de choses que cela sur la manière dont tel ou tel effet rhétorique était perçu du point de vue des sentiments? Je suis en train d'écrire une pièce fondée sur la *Chanson de Craonne*, un hymne à la mutinerie murmuré dans les tranchées après l'effarant désastre de l'offensive Nivelle de 1917. La musique en était empruntée à une belle valse lente sentimentale, très populaire au début du XX^e siècle, et qui, pourtant, ne se laisse plus lire dans son immédiateté. Deux formes de distances nous séparent de ces musiques du passé: celle produite par l'usage d'instruments (au sens large) différents des nôtres, et celle, bien plus complexe, d'usages sociaux dictés par des codes, des coutumes, des passions que nous ne pouvons pas revivre. Deux béances qu'il s'agit pour nous de saisir pour en tirer une substance propre à briser les certitudes et aller plus loin. Encore une fois: ce n'est pas le passé qui m'intéresse, c'est l'histoire, toute l'histoire: la manière dont on jouait cette

musique à l'époque, dont on la chantait, les conditions dans lesquelles cela se produisait, quels bruits on entendait autour de tout cela, dans les villes, dans les campagnes, quelles odeurs, avec quels animaux tout ceci était partagé... Je ne sépare pas l'étude de ces musiques-là de leur contexte, de "l'histoire globale", comme on dit maintenant.

Au sujet de Vita Nova, vous disiez vouloir utiliser les « outils propres aux différentes acceptions de la dramaturgie » : qu'entendez-vous par là ?

Brice Pauset : « Cette commande du Nieuw Ensemble d'Amsterdam stipulait que je devais utiliser le trio de cordes pincées – mandoline, guitare et harpe – l'une des caractéristiques de l'ensemble. Même si j'avais déjà écrit pour théorbe auparavant, c'était la première fois que j'utilisais la mandoline et la guitare. Evidemment, en particulier dans le cas de la mandoline, l'archétype de la sérénade apparaît immédiatement. *Vita Nova* serait une sérénade du signe au sens, propre à l'œuvre et à la pensée de Barthes : mon idée était de construire une collection de sérénades comme autant de stratégies de promesse, d'essai, de séduction, stratégies vouées essentiellement à l'échec.

J'accorde beaucoup d'attention à la situation du concert du point de vue visuel : j'ai très vite pensé qu'il fallait déjouer les attentes quant à ces instruments tout droit sortis d'un imaginaire assez "méridional", et utiliser mandoline et guitare dans ce qu'elles montrent, plutôt que dans ce qu'elles promettent. Ainsi, dans le début de *Vita Nova*, on n'entend pratiquement aucune note traditionnelle de ces instruments à cordes pincées, mais plutôt une vaste collection de frottements et de râclements qui utilisent principalement le manche et les frettes : c'est la caresse comme finalité de la sérénade qu'on entend d'abord, et beaucoup plus tard seulement ces mêmes instruments joués de manière traditionnelle, comme mémoire culturelle. [...]

Propos recueillis par David Sanson

Suite de l'entretien avec Brice Pauset page 22 et 41

Brice Pauset au Festival d'Automne 2008

Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai / Toshio Hosokawa / Gérard Pesson
Opéra National de Paris/Bastille – amphithéâtre
21 octobre / Page 15

Gérard Pesson / Brice Pauset
Théâtre des Bouffes du Nord
3 novembre / Page 21

Brice Pauset
Opéra national de Paris / Bastille–Amphithéâtre
6 décembre / Page 40

Brice Pauset Biographie

Brice Pauset, né à Besançon en 1965, a étudié le piano, le violon et le clavecin avant d'aborder l'écriture et enfin la composition avec Michel Philippot, Gérard Grisey et Alain Bancquart. Boursier 1994 de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation puis stagiaire à l'Ircam de 1994 à 1996, il s'est depuis entièrement consacré à sa carrière de compositeur, ainsi qu'à l'interprétation au clavecin et au piano de ses propres oeuvres, éventuellement en relation avec le répertoire ancien.

Il collabore régulièrement avec l'Ircam, le Festival d'Automne à Paris, Ars Musica, Ultraschall et Wien Modern, les radios SWR de Baden-Baden et WDR de Cologne, le Quatuor Diotima, les ensembles Accroche-note, Intercontemporain, Modern, Recherche, le Klangforum-Wien, le Konzerthaus de Berlin...

Ses oeuvres requièrent quelquefois des interprètes inattendus dans le domaine de la musique contemporaine : les *Vanités* ont été créées par Gérard Lesne et la *Kontra-Sonate* a été interprétée par Andreas Staier, son dédicataire.

Brice Pauset enseigne ponctuellement la composition à Royaumont, Rome, Graz, Zurich, etc. Parmi ses dernières oeuvres, citons : *Symphonie III - Anima Mundi* (2004, commande Ircam - Klangforum Wien), *Concerto II* (2005, Freiburger Barockorchester), *Der Geograph - Symphonie IV* (2006, commande West deutsche Rundfunk, Philharmonie de Cologne, Nicolas Hodges, piano solo) et *La Harpe de Mélodie* (2007-2008, Klangforum, WDR, Witten).

Plusieurs CDs ont été publiés par le label Aeon, incluant la *Kontra-Sonate* et les *Huit Canons*.

En 2004-2005, il est compositeur en résidence au Nationaltheater de Mannheim, en compagnie de la compositrice Isabel Mundry et de la chorégraphe Reinhild Hoffmann, pour l'opéra *Das Mädchen aus der Fremde*, et devient, en 2007, boursier de la Fondation Heinrich Strobel.

Parmi ses projets : *Die Tänzerin - Symphonie V* (SWR, Donaueschingen), *Erstarrte Schatten - Symphonie VI* (Experimentalstudio Freiburg, Bayerische Rundfunk), une œuvre pour deux sopranos solos, ténor solo, chœur et orchestre (Europäisches Musikfest Stuttgart), *Dornröschen II* pour quatuor à cordes solo, double-chœur et orchestre (WDR Sinfonie Orchester un Chor, Arditti String Quartett).

Un livre de textes et d'entretiens avec Laurent Feneyrou est en préparation chez Contrechamps Éditions.

Brice Pauset vit et travaille à Freiburg in Breisgau; ses oeuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine, à Paris.

Brice Pauset au Festival d'Automne :

1996 : *Premier Quatuor à cordes (mèden agan)*,
M, Deuxième Quatuor à cordes (das unglückselige Bewußtsein)

1999 : *A*

2001 : *In nomine*

2003 : *Symphonie II « La liseuse »*,
Kontra-Sonate

Silent Circle pour flûte, koto et ensemble
Texte de Misato Mochizuki

A l'occasion du 25^{ème} anniversaire du Nieuw Ensemble, j'ai conçu une pièce en forme de labyrinthe musical. Le labyrinthe symbolise la confusion momentanée au niveau rationnel, il impose le silence au mental et oblige l'esprit à traverser différents états de conscience vers une autre forme de perception.

Le silence est la matrice du Verbe, il contient en puissance le son et une temporalité. Le cercle est la forme originelle pour définir un espace, délimiter le vide ; il contient potentiellement toute géométrie, donc toute création. Il est un instantané de la spirale et projette dans le monde physique la multidimensionalité du concept de cycle. Le cercle est la clé de la spirale, qui réciproquement symbolise l'expansion du cercle.

Parcourir un labyrinthe, c'est tourner en rond, et à chaque tour avancer d'un cran sur la spirale, vers son centre. L'image d'un cercle silencieux est celle des conditions préalables à tout acte créatif. Elle définit un temps et un espace, et renferme les germes de manifestation d'une pensée. *Silent Circle* est la forme pure de la quête de l'esprit dans son labyrinthe intérieur. Le but et la source se confondent alors.

Misato Mochizuki
Biographie

Née à Tokyo en 1969, elle étudie l'harmonie, le piano et la composition à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo, et y obtient en 1992 une Maîtrise de composition. Elle vit à Paris depuis 1992. En 1995, elle obtient un premier prix de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et entre en cycle de perfectionnement dans les classes de Paul Méfano et d'Emmanuel Nunes. Elle participe en 1996-1997 au cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM, où elle travaille notamment avec Tristan Murail.

Parmi les prix qu'elle a reçus, elle remporte en 1998 le "Stipendien Preis" au cours d'été de Darmstadt pour *Si bleu, si calme*; en 1999 *La chambre claire* est sélectionnée à la Tribune Internationale des compositeurs à l'UNESCO; en 2000 le prix Akutagawa de la meilleure création symphonique japonaise pour *Camera lucida*; en 2002 le prix du public au festival Ars Musica de Bruxelles pour *Chimera*; en 2003 le prix d'Etat japonais et le prix Idemitsu pour les nouveaux talents artistiques ; et en 2005 le prix Otaka de la meilleure création symphonique au Japon pour *Cloud nine*.

Ses œuvres sont publiées aux éditions Breitkopf & Härtel. Son premier disque-portrait est sorti en septembre 2003 sur le label Kairos (Vienne).

Entretien avec Chikage Imai

Comment êtes-vous venue à la musique, et qu'est-ce qui vous a amenée à choisir de faire de la composition votre métier ?

Chikage Imai : « Ma famille n'avait pas contact avec la musique classique, mais on y écoutait beaucoup de pop, de rock, de jazz. J'ai grandi au son de ces musiques. Ma formation classique s'est faite par l'étude du piano (dès l'âge de trois ans) et du solfège : mes parents voyaient dans cette éducation le moyen de développer ma singularité et ma confiance en moi, de faire de moi une adulte équilibrée. Ma mère m'a raconté que mon intérêt pour la musique s'était manifesté très tôt, et que c'était la raison pour laquelle ils avaient choisi de m'orienter dans cette voie. Quant à la composition... Lorsque j'étais enfant, j'adorais construire des objets, travailler de mes mains. Je réalisais même des bandes dessinées. Lorsque j'avais 6 ou 7 ans, j'ai composé quelques petites pièces, dont une m'a valu un prix de la Yamaha Music School : je me rappelle que faire de la musique m'avait procuré une émotion et un plaisir très forts. Si ma formation me prédisposait plutôt à devenir pianiste, je n'arrivais pas à m'intéresser à l'amélioration de ma technique, même si j'aimais jouer du piano. Au Japon, quand vous avez 16 ou 17 ans, vous devez décider soit de commencer à travailler, soit d'aller à l'université – et dans ce cas, il faut choisir une filière. À cet âge-là, je me suis rappelé mon amour d'enfance pour les choses artisanales, tout en me disant que la musique était la seule matière dans laquelle je possédais un certain savoir. Je pressentais que la composition était le meilleur moyen de conjuguer mes centres d'intérêts et mes talents, et j'ai alors commencé à étudier auprès d'Akihiko Matsui.

Comment est née l'idée de ce cycle, Vectorial Projections, et ce désir d'« explorer la directionnalité du son et l'énergie dans la musique », ainsi que vous l'écrivez ?

Chikage Imai : « Lorsque j'écoute de la musique, j'attends toujours qu'elle m'apporte une expérience, m'emporte dans un espace imaginaire. L'expérience idéale, je l'ai vécue un jour, dans une salle de concert, avec la musique du compositeur Joji Yuasa. C'était il y a six ans. Depuis lors, j'ai cherché, fait travailler mon imagination pour créer une musique qui s'approche de celle-ci. Parmi tous mes cycles de compositions, *Vectorial Projections* fait partie de ceux qui ont une manière spéciale d'évoquer cette expérience : c'est une sorte de musique abstraite que j'observerais objectivement, manipulant les éléments musicaux, et le son lui-même, depuis la forme d'ensemble jusque dans le détail (et vice versa) – et cela, sans faire usage de représentation émotive ou lyrique. Certaines de mes pièces ne font pas partie d'une série, même si elles ont été composées suivant cette approche. Dans tous les cas, mes compositions prennent pour moi un visage légèrement différent suivant qu'elles ont été écrites ou non en me basant sur un phénomène physique. J'ai conscience d'améliorer mon approche compositionnelle, notamment dans le cas des cycles. L'idée de ce titre, *Vectorial Projections*, est née de la constatation que la musique pouvait être en elle-même perçue comme l'organisation des transformations de l'énergie sonore le long d'un axe temporel, que le vecteur

sonore y est constamment présent. Il était important pour moi d'explorer la directionnalité et l'énergie du son et de l'événement sonore, et de voir dans quelle mesure elles peuvent influencer le son et l'événement sonore suivant.

Les partitions de ce cycle sont composées pour des formations très différentes (pour orchestre, pour soliste et orchestre, pour deux instrumentistes, etc.), mais aucune d'entre elles ne fait appel à l'électronique, alors que vous l'avez étudiée et employée par ailleurs, et que le propos de Vectorial Projections semblerait s'y prêter...

Chikage Imai : « Pour être honnête, je maîtrise mal l'électronique, même si je reconnais qu'elle est naturellement utile pour "observer le son lui-même". En ce sens, l'analyse audio est essentielle pour ma musique dans *Vectorial Projections*. Non que je compose en utilisant le résultat de cette analyse ; simplement, ce travail me sert par exemple à matérialiser le système du phénomène physique, et à me rapprocher de mon idée musicale. Chaque événement musical et sonore est le résultat de l'interaction entre ma perception du son réel et la structure sonore que je cultive.

Si je n'ai pas utilisé l'électronique dans *Vectorial Projections*, c'est que mon intention était ici d'interpréter le phénomène avec mon imagination et ma sensibilité, et non de manière littérale. Je crois que c'est ce qui fait l'originalité de ce cycle.

Combien de volets devrait compter ce cycle ? Et comment choisissez-vous les « thèmes », les phénomènes que vous explorez dans chacune de ses parties (par exemple, les feux d'artifice dans Vectorial Projections IV) ?

Chikage Imai : « Dans chaque pièce, j'observe un phénomène physique différent, en vue de composer des événements sonores que j'organise en mettant en relation différents paramètres musicaux jouant le rôle de vecteurs. La vie quotidienne est riche en phénomènes physiques : lorsque j'en remarque certains, j'essaie de les mettre en notes. Les feux d'artifices, et en particulier les fusées, étaient une bonne idée de départ. Dans ma recherche sur le mouvement, je me suis intéressée à l'explosion – au déclenchement du son – à cette relation en chaîne, circulaire, entre la cause et les effets. Cette relation de causalité était une bonne clé pour interpréter le vecteur sonore dont j'avais l'image. J'ai donc manipulé les éléments musicaux en observant le phénomène d'une rafale de vent, et en utilisant cette causalité davantage comme une source organique. Et ce processus m'a encouragée à m'interroger sur la relation entre le violon solo et l'ensemble, qui est le point central de la pièce.

Vectorial Projections n'est pas un cycle qui a une fin : dans la mesure où une pièce est composée suivant cette approche, je pense que je l'ajouterai à cette série.

Il vous est arrivé de collaborer avec des plasticiens, certaines de vos œuvres ont été données dans des lieux inhabituels : cherchez-vous à modifier les habitudes d'écoute et les manières de recevoir l'expérience musicale ?

Chikage Imai : « Je ne cherche pas à bouleverser ou à rompre quelque tradition que ce soit. Simplement, je tiens à ce que ma musique ou mon travail permette une expérience, et encourage les

auditeurs – moi-même aussi – à découvrir une nouvelle partie d'eux-mêmes. »

Propos recueillis par David Sanson

Chikage Imai

Biographie

Né en 1979 à Nagoya (Japon), Chikage Imai étudie la composition avec Akihiko Matsui à la Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music et obtient un *Bachelor degree* en composition avec Wim Henderickx et Fabio Nieder au Conservatoire d'Amsterdam. Joji Yuasa est son mentor depuis 2002. Elle vit aux Pays-Bas.

En avril 2006 trois de ses oeuvres, *The woman of talents* <*Pillow book / Sei Shonagon*> (2004), *At One's elbow -music version-* (2006) et *TRISHADE - an obscure path - on the frontier - a substantial bloom* (2005/2006) jouées par le SEAINX Project Ensemble et dirigées par Lucas Vis, sont présentées dans un concert-portrait au De Ijsbreker à Amsterdam.

Elle reçoit le prix Irino Prize for Chamber Music 2007 avec *Vectorial Projection I -bouncing ball-* (2006). Cette pièce a été créée par le Nieuw Ensemble avec la direction de Lucas Vis en juin 2006 à Amsterdam. Elle compose ensuite *Vectorial Projection II - turning of a lathe-* (2007) pour clarinette basse et accordéon. Cette oeuvre est créée par Duo Plus à Helsinki et a été présentée dans plusieurs villes d'Allemagne et au Festival Dark Music de Reykjavik en 2008. *Osmosis Phoneme* (2007) pour trompette et flûte à bec est créée par Sava Stoianov et Miako Klein en Allemagne. Sa suite pour piano (2005) pour un conte pour enfants illustré *Briccha become a rainbow* sortira en DVD, en 2009 au Japon. Parmi ses projets, trois nouvelles oeuvres pour Suite Muziekweek 2008 à Amsterdam.

Entretien avec Toshio Hosokawa (extrait)

Votre œuvre semble accorder une large place à une forme de « nostalgie » : au sujet de Stunden-Blumen, vous dites que la partition est parcourue d'« échos nostalgiques » de la musique occidentale – quant à In Ajimano, on y trouve aussi, à travers le koto, un jeu avec la musique traditionnelle japonaise. Comment décririez vous votre relation à ces deux traditions musicales ?

Toshio Hosokawa : « Au Japon, nous avons oublié nos traditions depuis longtemps. Ou, du moins, les musiciens japonais préfèrent composer de la musique européenne plutôt que de la musique japonaise. Ces deux traditions musicales sont complètement séparées. Lorsque j'ai commencé à étudier la musique, seule m'importait cette grande musique européenne dans laquelle j'ai grandi : si ma mère était une joueuse de koto, mon père aimait la musique européenne, en particulier allemande (Beethoven, Schubert, etc.), et j'ai très tôt commencé à apprendre le piano. Depuis, je suis revenu à mes origines, et j'ai étudié la musique japonaise. Je cherche finalement à composer une musique profondément japonaise, mais une musique nouvelle, d'aujourd'hui. Chez nous, les influences européenne ou américaine sont extrêmement importantes : sans elles, nous ne pourrions pas composer notre propre musique, elles font partie de la réalité du Japon d'aujourd'hui. Mais en même temps, la tradition musicale japonaise est tout aussi importante : en étudiant simultanément ces deux traditions contradictoires, en m'y immergeant de plus en plus, j'essaie, à partir de cette contradiction, de composer quelque chose de neuf et de singulier.

Comment cette influence de la tradition japonaise s'articule-t-elle dans votre musique ?

Toshio Hosokawa : « Je dirais que ma perception du temps est profondément japonaise – et que ma pensée musicale provient de cette tradition. Dans ma musique, le sentiment du temps n'est pas un développement horizontal : c'est plutôt un temps circulaire, fait de cercles concentriques. Connaissez-vous le *sho*, cet orgue à bouche pour lequel j'ai composé plusieurs partitions ? Il permet de produire les sons à partir du souffle, en expirant et en inspirant, par va-et-vient successifs. Eh bien, je compose ma musique de manière comparable. Prenez par exemple ma pièce pour orchestre *Circulating Ocean* ; elle est comme une vague, un permanent ressac : les cordes jouent un motif de cinq notes *crescendo*, puis de quatre en *decrescendo*, pendant que le reste de l'orchestre suit une structure temporelle différente (trois fois *crescendo*, deux fois *decrescendo*, par exemple) : c'est à travers ces va-et-vient enchâssés, répétés à l'infini, que se déploie ce temps en spirale. Cela est très lié au souffle.

Par ailleurs, dans mes partitions, la structure des hauteurs de tons provient également de la tradition japonaise, avec ces sons et ces accords pivots qui se déplacent et reviennent constamment, de façon cyclique. La forme des notes, également, se rapproche de la calligraphie : que ce soit en termes d'importance du silence, de temps ou de l'espace, les structures motiviques sont comme des surfaces vierges sur lesquelles je peins une manière de calligraphie à l'encre... En fait, toutes mes idées

viennent de la tradition japonaise ; simplement, la manière dont je les mets en œuvre, qu'il s'agisse de la construction de l'harmonie ou de l'instrumentation, est issue d'une pensée occidentale.

Propos recueillis par David Sanson

Suite de l'entretien avec Toshio Hosokawa page 46

Toshio Hosokawa au Festival d'Automne 2008

Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai / Toshio Hosokawa / Gérard Pesson
Opéra National de Paris / Bastille – Amphithéâtre
21 octobre / Page 15

Jörg Widmann / Toshio Hosokawa / Olivier Messiaen
Maison de la culture du Japon à Paris
17 décembre / Page 45

Toshio Hosokawa Biographie

Toshio Hosokawa est né à Hiroshima en 1955 et a étudié le piano et la composition à Tokyo. En 1976, il se rend à Berlin-Ouest pour étudier la composition auprès d'Isang Yun, le piano avec Rolf Kuhnert, et l'analyse avec Witold Szalonek à la Hochschule der Künste. De 1983 à 1986, il suit les cours de Klaus Huber et de Brian Ferneyhough à la Hochschule für Musik de Freiburg.

Les œuvres d'Hosokawa ont été récompensées par de nombreux prix : 1er prix au concours de composition Valentino Bucchi à Rome pour *Jo-Ha-Kyu* ; prix Irino pour les jeunes compositeurs (Tokyo 1982) ; premier prix à l'occasion du concours de composition organisé pour le centenaire de l'Orchestre philharmonique de Berlin, pour lequel il reçoit une commande ; Arion Music Prize (Tokyo, 1985) ; prix de composition «La Jeune génération en Europe» (Cologne, Paris, Venise 1985) ; Rheingau Musikpreis (1998), Duisburger Musikpreis (1998) et les prix musica viva ARD et BMW AG (2001).

Toshio Hosokawa a participé à de très nombreux festivals, comme compositeur ou conférencier. En 1998, il crée son premier opéra *Vision of Lear*, pour la Biennale de Munich. En 2004 il crée son deuxième opéra *Hanjo*, commande du Festival d'Aix-en-Provence. En 2005 il crée une œuvre pour orchestre, *Circulating Ocean*, commande du Festival de Salzbourg, qui est créée par le Philharmonique de Vienne sous la direction de Valery Gergiev. *Lotus under the moonlight*, pour piano et orchestre, commande de la NDR pour l'année Mozart en 2006, est créé en avril 2006 sous la direction de Jun Märkl avec Momo Kodama comme soliste.

Toshio Hosokawa est compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Tokyo depuis 1998. Il est compositeur en résidence au Festival de Lucerne en 2000 et directeur musical du Festival International de Musique Takefu en 2001. Depuis 2006 il collabore avec le Chœur de la radio WDR. et, en 2004, il devient professeur invité au Tokyo College of Music. Il est également invité en 2006/2007 au Wissenschaftskolleg de Berlin.

Toshio Hosokawa au Festival d'Automne :

1993 : *Landscape*
1997 : *Tenebrae, Landscape I, II, V, Vertical Song I, Singing Trees*



Cycle Gérard Pesson 5/5
Gérard Pesson
Maurice Ravel
Alexandre Scriabine
Brice Pauset
Accentus
Laurence Equilbey

Maurice Ravel / Gérard Pesson, transcriptions pour chœur de *Shéhérazade* (*La Flûte enchantée*, *L'Indifférent*), et de *Ronsard à son âme*

Alexandre Scriabine / Gérard Pesson, *Preuve par la neige*, transcriptions pour chœur de pièces pour piano
Gérard Pesson, *Chants populaires* sur des poèmes de Philippe Beck. Création.

Commande d'Accentus et du Festival d'Automne à Paris
Brice Pauset, *Zwei Studien über Dornröschen* (*Deux Études sur la Belle au bois dormant*)

Création. Commande d'Accentus
Gérard Pesson, solos pour cor et pour musette

Nicolas Chedmail, cors
François Lazarevitch, musette
Accentus
Laurence Equilbey, direction musicale

Festival d'Automne à Paris
Théâtre des Bouffes du Nord
lundi 3 novembre à 20h30

Durée : 1h10

12 € et 22 €
Abonnement 12 €

en coréalisation avec Instant Pluriel
avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale,
de la Sacem,
de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Manifestation présentée dans le cadre de la Saison
culturelle européenne en France
(1^{er} juillet – 31 décembre 2008)

Dernier volet du cycle Gérard Pesson, ce concert permet d'explorer l'une des dimensions fondatrices de sa démarche: le jeu avec la tradition et la mémoire. Qu'elles s'expriment par la transcription, la citation ou bien l'effacement (voir la série des *Nebenstücke*), les occurrences du passé sont chez lui, comme l'a écrit Éric Denut, soumises « à de telles métamorphoses, qu'on doute qu'elles aient jamais existé sous une autre forme ». Cette présence est, chez Gérard Pesson, consubstantielle et pourtant imperceptible – suivant cette même dialectique qui permet à sa musique d'oeuvrer dans la dilution, la réduction, la retenue et l'abstraction et d'arriver à libérer une singulière force dramatique. Ces oeuvres vocales sont l'occasion de souligner cette intensité expressive qui s'est par ailleurs exprimée dans plusieurs ouvrages scéniques. À des transcriptions de Ravel – l'une des sources d'inspiration de ses *Cinq Chansons* (1999) – et de Scriabine font écho les *Chansons populaires* (2008) qu'il a composées pour Accentus et le Festival d'Automne. À ce programme s'ajoutent *Deux Études sur la Belle au bois dormant* de Brice Pauset. Il est ici question de la fragilité de la beauté, une tentative d'appliquer à l'écriture pour double chœur des tensions et des questions propres à l'opéra, témoignant du sens de la dramaturgie et de la science de la polyphonie caractéristiques de l'oeuvre de Brice Pauset.

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

Théâtre des Bouffes du Nord
Valérie Samuel / Nicolas Pons
01 40 26 77 94

Entretien avec Brice Pauset (suite-extrait)

[...]

Cette préoccupation dramaturgique tient une place centrale dans vos Deux Etudes sur la Belle au bois dormant, pour lesquelles vous dites avoir utilisé des moyens propres à la forme opératique...

Brice Pauset : « Ces deux études sont prévues pour prendre place dans un projet plus vaste pour quatuor à cordes solo, deux chœurs et grand orchestre. L'idée consiste à imaginer, à partir d'un conte extrêmement connu, une sorte d'opéra sans théâtre : une œuvre dans laquelle tous les éléments visuels de l'opéra seraient pris intégralement en charge par la musique. Le texte que j'ai préféré, celui des frères Grimm, rêche et sans séduction, abonde en archétypes littéraires très simples, dont on peut décliner les occurrences à l'infini. Deux éléments sont au centre de chacune de mes deux études : la beauté (celle de la princesse du conte), et le jeu (le moment où la princesse s'amuse avec la vieille femme filant l'étoffe). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait, par des moyens assez réduits, d'arriver à transformer des archétypes en une expérience graduelle se déroulant dans le temps. C'est surtout le cas pour la première pièce, où la beauté se dévoile peu à peu, de manière consciemment processuelle : au début, il n'y a pratiquement aucun élément vocal "normal" tandis que se dégage ça et là quelques moments épars de vocalité ; c'est un peu comme lorsqu'on se promène en forêt : tout est sombre et indistinct, alors que l'approche d'une clairière rend leurs contours aux branches et aux feuilles. Redécouvrir enfin la lumière du soleil acquiert quelque chose de magique, exactement comme les accords qui émergent à la fin de l'étude : on y entend non pas un concert de voix, mais de tonalités produisant alors un sentiment de réconfort, de remémoration, l'écoute d'une sorte de paradis perdu.

[...]

Suite de l'entretien avec Brice Pauset page 16 et 41

Brice Pauset au Festival d'Automne 2008

Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai / Toshio Hosokawa / Gérard Pesson
Opéra National de Paris/Bastille – amphithéâtre
21 octobre / Page 15

Gérard Pesson / Brice Pauset
Théâtre des Bouffes du Nord
3 novembre / Page 21

Brice Pauset
Opéra national de Paris / Bastille–Amphithéâtre
6 décembre / Page 40

Biographie Brice Pauset page 17

Le Chœur de Chambre Accentus

Fondé par Laurence Equilbey pour interpréter les œuvres majeures du répertoire *a cappella* et de s'investir dans la création contemporaine, Accentus est aujourd'hui un ensemble professionnel de 32 chanteurs se produisant dans les plus grandes salles de concerts et festivals français et internationaux.

L'ensemble collabore régulièrement avec des chefs et des orchestres prestigieux (Pierre Boulez, Jonathan Nott, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Ensemble Intercontemporain, Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute Normandie, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik). Il participe également à des productions lyriques, tant dans des créations contemporaines (*Perela l'Homme de Fumée* de Pascal Dusapin et *L'Espace Dernier* de Matthias Pintscher à l'Opéra de Paris) que dans des ouvrages de répertoire (*Le Barbier de Séville* de Rossini au Festival d'Aix en Provence).

L'ensemble est aussi un partenaire privilégié de la Cité de la musique.

Il poursuit sa résidence à l'Opéra de Rouen/ Haute Normandie, articulée autour de concerts *a cappella*, concerts chœur et orchestre et projets lyriques avec chœur.

Tous ses enregistrements discographiques ont été récompensés par la presse musicale et le disque *Transcriptions*, vendu à plus de 70 000 exemplaires, a été nominé aux Grammy Awards 2004 et a reçu un Disque d'or en janvier 2008. Un nouvel enregistrement consacré à l'œuvre de Schoenberg, en collaboration avec l'Ensemble Intercontemporain, est paru chez NAIVE en mai 2005 et a été récompensé par un Midem Classical Award. Accentus a reçu le Grand Prix Radio Classique de la Découverte en 2001 et a été consacré Ensemble de l'année par les Victoires de la Musique Classique en 2002 et 2005. Il est le premier utilisateur du diapason électronique *e-tuner*.

L'Adami
partenaire du Festival d'Automne
affirme son soutien à la danse



Paroles d'Acteurs

Variations – Sarah Kane
mise en scène : Ludovic Lagarde

Théâtre de la Cité Internationale - 1er au 06 décembre.

L'Adami et le Festival d'Automne sont partenaires pour la 14^e édition des Paroles d'Acteurs.

Chaque année, une carte blanche est donnée à un "maître de théâtre", acteur et metteur en scène, pour partager pendant un mois son savoir et son expérience avec des comédiens dans le cadre de représentations publiques. Cette année, Ludovic Lagarde va mettre en scène les douze comédiens de l'Opération Talents Cannes, un court métrage de cinéma coproduit par l'Adami.

En compagnie de l'Adami

L'Adami apporte son soutien à 7 spectacles de danse sur les 8 qu'elle a choisis en collaboration avec le Festival d'Automne. Elle favorise ainsi l'emploi des artistes interprètes.

Danse

Les Assistantes

Chorégraphie de Jennifer Lacey

Golgotha

Chorégraphie de Steven Cohen

If I sing to you

Chorégraphie de Deborah Hay

La Danseuse Malade

Chorégraphie de Boris Charmatz

P.O.M.P.E.I

Chorégraphie de Caterina Sagna

Histoire par celui qui la raconte

Chorégraphie de Laâtifa Labissi

H3

Chorégraphie de Bruno Beltrao

Musique

Rubato ma glissando

Commande du Festival d'Automne à Paris

Parcours conçu et réalisé par :

Annette Messenger et Gérard Pesson

L'Adami est une société de gestion collective des droits de propriété littéraire et artistique. Elle perçoit et répartit individuellement les sommes qui sont dues aux artistes-interprètes (comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre, danseurs...) pour l'utilisation de leur travail enregistré.



Merci la copie privée !

Grâce à la copie privée, le Festival d'Automne, comme près de 1 000 autres projets artistiques aidés bénéficie, chaque année du financement de l'Adami. En contrepartie de la redevance perçue sur les supports vierges et le matériel servant à copier musique, images et textes (CD ou DVD, baladeurs numériques, mémoires...), le public est autorisé par la loi à copier des œuvres pour son usage privé.

Contact presse :
Caroline Buire
T : 01 44 63 10 84
cbuire@adami.fr

Direction de la communication :
Jean Pelletier
T : 01 44 63 10 18
jpelletier@adami.fr

Retrouvez toute l'actualité des artistes-interprètes sur www.adami.fr



37^e édition

ARTS PLASTIQUES

Marie Cool et Fabio Balducci

Sans Titre (2005-2008)

La Maison rouge
13 septembre au 5 octobre

Christian Boltanski

Les Archives du cœur

La Maison rouge
13 septembre au 5 octobre

Ryoji Ikeda

V≠L

Le Laboratoire
11 octobre au 12 janvier

José Damasceno

Projection

Espace Topographie de l'art
15 novembre au 14 décembre

DANSE

Anna Halprin / *parades & changes, replays*

Centre Pompidou
24 au 27 septembre

Jerôme Bel / *Catalogue raisonné 1994-2008*

Les laboratoires d'Aubervilliers
4 octobre

Jennifer Lacey / **Les Assistantes**

Centre Pompidou
8 au 11 octobre

Mathilde Monnier et La Ribot / *Gustavia*

Centre Pompidou
15 au 26 octobre

Steven Cohen / *Golgotha*

Centre Pompidou
6 au 8 novembre

Deborah Hay / *If I sing to you*

Centre Pompidou
12 au 15 novembre

Boris Charmatz / *La Danseuse Malade*

Théâtre de la Ville
12 au 15 novembre

Régine Chopinot / *Cornucopiae*

Centre Pompidou
26 au 30 novembre

Caterina Sagna / *P.O.M.P.E.I*

Théâtre de la Bastille
8 au 19 décembre

Hiroaki Umeda / *Adapting for Distortion / Haptic*

Maison des Arts Créteil
9 au 13 décembre

Latifa Laâbissi / *Histoire par celui qui la raconte*

Centre Pompidou
10 au 13 décembre

Raimund Hoghe / *L'Après-midi*

Théâtre de la Cité Internationale
15 au 20 décembre

Bruno Beltrão / *H3*

La Ferme du Buisson
13 et 14 décembre
Centre Pompidou
17 au 21 décembre

THÉÂTRE

Bruno Geslin / *Kiss me quick*

Théâtre de la Bastille
15 septembre au 17 octobre

Guy Cassiers / *Triptyque du pouvoir*

Mefisto for ever / Wolfskers / Atropa
Théâtre de la Ville
19 septembre au 10 octobre

François Tanguy / *Ricercar*

Odéon Théâtre de l'Europe/Ateliers Berthier
23 septembre au 19 octobre

Simon McBurney / *Complicite*

A Disappearing Number
Théâtre Nanterre-Amandiers
27 septembre au 3 octobre

Oriza Hirata / *Tokyo Notes*

Théâtre2Gennevilliers
10 au 19 octobre

Christoph Marthaler / *Platz Mangel*

MC93 Bobigny
16 au 19 octobre

Béla Pintér / *L'Opéra paysan*

Théâtre de la Cité Internationale
16 au 21 octobre

August Strindberg / *Sfumato / Trilogie Strindberg*

Julie, Jean et Kristine / La Danse de mort /
Strindberg à Damas
Théâtre de la Bastille
20 au 26 octobre

Lloyd Newson / *DV 8 / To Be Straight With You*

Maison des Arts Créteil
22 au 25 octobre

Spiro Scimone / Francesco Sframeli / Carlo Cecchi
Nunzio / La busta / Due amici
Théâtre du Rond-Point
6 au 30 novembre

William Shakespeare / Christian Schiaretti
Coriolan
Théâtre Nanterre-Amandiers
21 novembre au 19 décembre

Toshiki Okada
Five days in March
Théâtre2Gennevilliers
17 au 22 novembre
Free Time
Le Cent Quatre
25 au 29 novembre

Lewis Carroll / Madeleine Louarn / Jean-François Auguste
Alice ou le monde des merveilles
La Scène Watteau/Nogent-sur-Marne
7 novembre
La Ferme du Buisson
27 au 30 novembre

Marivaux / Luc Bondy
La Seconde Surprise de l'amour
Théâtre des Bouffes du Nord
25 novembre au 20 décembre

Edward Albee / De KOE
Qui a peur de Virginia Woolf ?
Théâtre de la Bastille
27 novembre au 5 décembre

Tiago Rodrigues, Rabih Mroué, Tony Chakar
L'Homme d'hier
Théâtre de la Bastille
1^{er} au 7 décembre

Ludovic Lagarde / Paroles d'acteurs
Théâtre de la Cité Internationale
1er au 6 décembre

MUSIQUE

Gérard Pesson/ Annette Messager
Rubato ma glissando
Maison de l'Architecture
25 au 28 septembre

Gérard Pesson / Bernd Alois Zimmermann / Iannis Xenakis
Théâtre du Châtelet - 5 octobre

Gérard Pesson
Théâtre des Bouffes du Nord - 13 octobre

Brice Pauset / Misato Mochizuki / Chikage Imai / Toshio Hosokawa / Gérard Pesson
Opéra national de Paris/ Bastille-Amphithéâtre
21 octobre

Gérard Pesson / Maurice Ravel / Alexandre Scriabine / Brice Pauset
Théâtre des Bouffes du Nord
3 novembre

Liza Lim / Olga Neuwirth / Serge Prokofiev
Théâtre du Châtelet
6 novembre

Karlheinz Stockhausen
Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
14 et 15 novembre

Ryoji Ikeda / Datamatics [ver.2.0]
Centre Pompidou
21 et 22 novembre

**Karlheinz Stockhausen
Olga Neuwirth**
Cité de la Musique / 25 novembre

George Benjamin / Olivier Messiaen / Elliott Carter
Salle Pleyel / 5 décembre

Brice Pauset
Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
6 décembre

Karlheinz Stockhausen / La Fura dels Baus
MC93 Bobigny
13 et 14 décembre

Jörg Widmann / Toshio Hosokawa / Olivier Messiaen
Maison de la culture du Japon
17 décembre

Xavier Le Roy / Helmut Lachenmann
More Movements für Lachenmann
Le Cent Quatre / 18 décembre

Colloque / Lieux de musique III
Maison de l'architecture
24 octobre

LECTURES

Traits d'Union
Odéon-Théâtre de l'Europe
1^{er}, 8, 15, 22 et 29 novembre

CINEMA

Cinéma en numérique II
Centre Pompidou
12 au 17 novembre

Rétrospective **Shinji Aoyama**
Jeu de paume
20 novembre au 21 décembre

Keiya Ouchida / Hosotan
Cinémathèque Française
3 novembre

Nine Evenings
Cinémathèque Française
16 novembre



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)
Délégation au développement et aux affaires internationales

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 :

Adami
British Council
Culturesfrance

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

Le programme Europe est inscrit dans le cadre de la Saison culturelle européenne en France (1^{er} juillet- 31 décembre)

Le programme musical est inscrit dans la saison France-Nordrhein-Westfalen 2008/2009 et bénéficie du soutien du Land de Rhénanie du Nord Westphalie.

Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Les mécènes

agnès b.
American Center Foundation
Arte
Baron Philippe de Rothschild S.A.
Caisse des Dépôts
Fondation Clarence Westbury
Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent
Fondation d'Entreprise CMA CGM
Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa
Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation
japonaise agissant sous l'égide de la Fondation de France
HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation &
King's Fountain
Mécénat Musical Société Générale
Nomura
Top Cable
Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Patrice Boissonnas, Sylvie Gautrelet, Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Ariane et Denis Reyre, Béatrice et Christian Schlumberger, Nancy et Sébastien de la Selle, Muriel et Bernard Steyaert, Sylvie Winckler

Colas, Compagnie de Saint-Gobain, Crédit Coopératif, HSBC France,
Rothschild & Cie Banque, Société du Cherche Midi

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, André Bernheim, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Bertrand Chardon, Michelle et Jean-François Charrey, Catherine et Robert Chatin, Rena et Jean-Louis Dumas, Susana et Guillaume Franck, Carole et Jean-Philippe Gauvin, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Florence et Daniel Guerlain, Ursula et Peter Kostka, Micheline Maus, Ishtar et Jean-François Méjanès, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Annie et Pierre Moussa, nathalie et Patrick Ponsolle, Sydney Picasso Martine et Bruno Roger, Pierluigi Rotili, Didier Saco, Catherine et François Trèves, Reoven Vardi, Vincent Wapler



37^e édition

13 SEPTEMBRE-21 DÉCEMBRE 2008