

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS**

13 OCTOBRE / 19 NOVEMBRE

Sous le patronage de
M. Jacques Duhamel,
Ministre des Affaires Culturelles

et sous la présidence d'honneur
du Conseil de Paris
avec le concours du Fonds d'Intervention
Culturelle, de l'Association Française d'Action
Artistique, de la Caisse Nationale des
Monuments Historiques

en co-production avec
les Semaines Musicales Internationales
de Paris
le Festival International de la Danse de Paris
le Centre National d'Art Contemporain
le Théâtre des Nations J.-L. Barrault
l'Arc

Directeur général Michel Guy
Administrateur J.-P. de Lavigne

Musique M. Fleuret
Danse Jean Robin

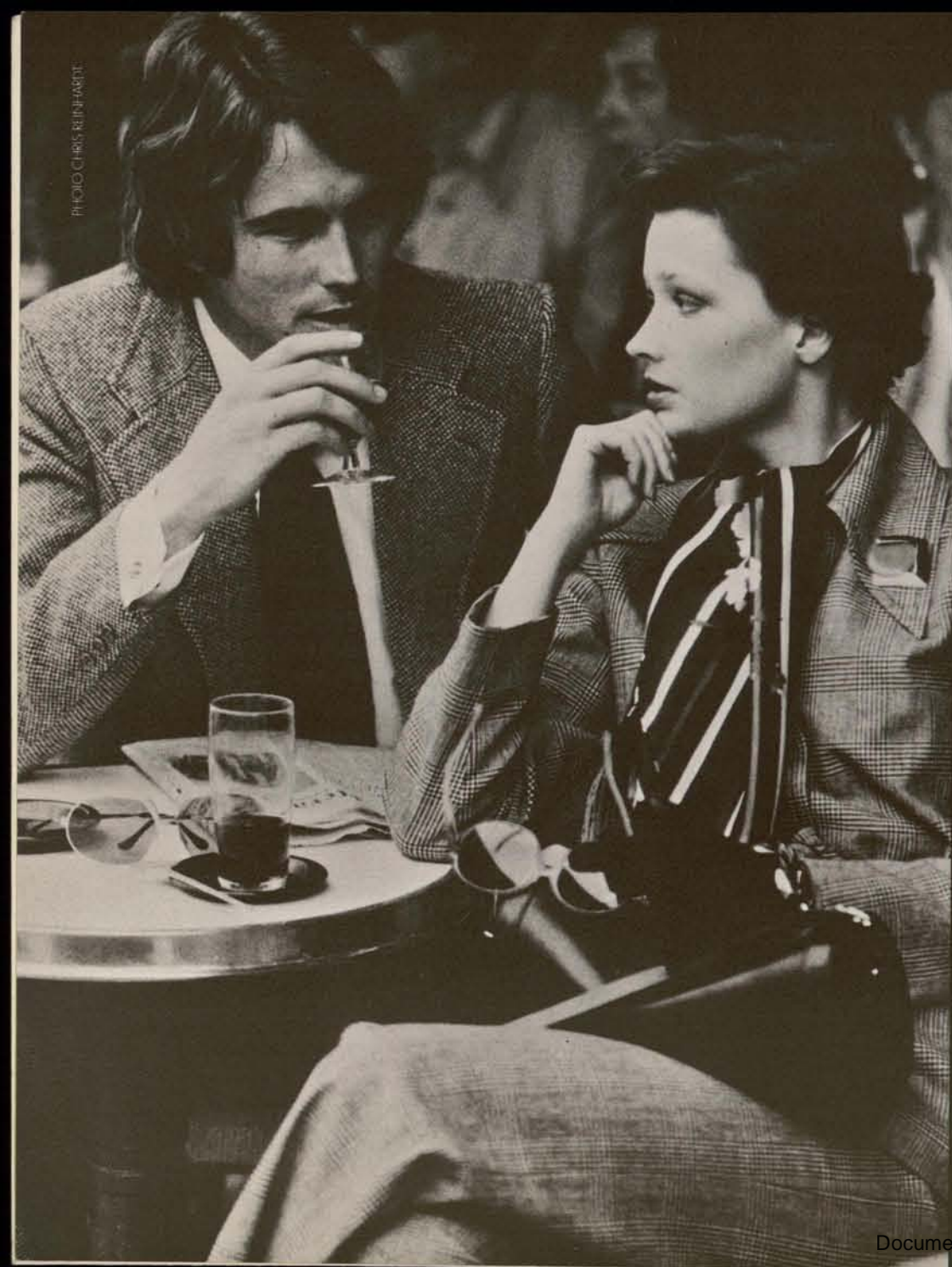
Théâtre et
Arts plastiques Michel Guy
Cinéma P. Collin

Administrateur-délégué Robert Berthier
Secrétaire générale Annie Neuberger
Assistants du

Directeur général Bénédicte Pesle
Dominique Pallut

Service de Presse A. Crombecque
J. Markovits

Régisseur général Jacques Saland



Christian Dior

ACCESSOIRES

•
POUR HOMME
ET FEMME

Conseil d'Administration du Festival
d'Automne à Paris
Présidente : Madame Alexandre-Debray

M. Anthonioz
Directeur de la Création Artistique
au Ministère des Affaires culturelles
M. Astoux
Directeur du Centre National
de la Cinématographie Française
M. Brajot
Directeur du Théâtre, des Maisons de
la Culture et des Lettres au Ministère
des Affaires culturelles
M. Burgaud
Directeur de l'Association Française
d'Action artistique
Mme de Hauteclouque
Président du Conseil de Paris

M. Cogne
Administrateur chargé de mission au cabinet
du Préfet de Paris
M. Daudy
Vice-Président de la Fondation Royaumont
M. Delfour
Directeur de l'Office du Tourisme
M. Landowski
Directeur de la Musique, de l'Art Lyrique
et de la Danse au Ministère
des Affaires culturelles
M. Laubard
Président de la Chambre de commerce de Paris
M. Lefort
Directeur du Théâtre National de l'Opéra
M. Legaret
Sénateur Conseiller de Paris
M. Michaut
M. Montassier
Secrétaire général du Fonds
d'intervention culturelle

M. Philippot
Chef du Service des Emissions musicales
à l'O.R.T.F.
M. J. Robin
Directeur général du Festival International
de la Danse de Paris
M. Salusse
Directeur de la Caisse Nationale
des Monuments Historiques
M. Trapenard
Directeur de l'Action culturelle, de
la Jeunesse et des Sports à la Préfecture
de Paris
M. Verdier
Préfet de Paris
M. Vozlinsky
Chef du Service de la Musique
à la Télévision

Il manquait à Paris non seulement l'outil de production interdisciplinaire qu'exige la création artistique de notre temps, mais aussi, et surtout un organisme de coordination et de promotion susceptible de regrouper et d'épauler les institutions déjà existantes.

Le Festival d'Automne est né de cette double nécessité.

A des dates (13 octobre-19 novembre) choisies en fonction du calendrier européen des festivals, il accueille donc, dans un premier temps, les S.M.I.P. (Semaines Musicales Internationales de Paris) et le X^e Festival International de la Danse, en leur offrant les moyens de tenter de nouvelles expériences et d'étendre

leur public. De plus, dans le domaine de la musique, du théâtre chanté et de la danse, il favorise ou assure de nouvelles manifestations en co-production avec l'O.R.T.F., l'Opéra du Rhin, l'Opéra de Marseille, le Théâtre des Nations-Jean-Louis Barrault, l'Orchestre de Paris, l'A.R.C., et également avec des organismes jusqu'alors étrangers à l'action culturelle, tels que la Recherche Scientifique, l'Electricité de France, le C.E.M.A.Mu, etc. La même politique de co-production permet au Festival d'Automne de présenter des programmes de théâtre en liaison notamment avec le théâtre des Nations-Jean-Louis Barrault, ainsi que des expositions d'arts plastiques en

collaboration avec le C.N.A.C., les principaux musées nationaux et municipaux et plusieurs galeries de Paris.

Le Festival d'Automne s'est fixé pour objectifs d'utiliser et de promouvoir chaque fois un certain nombre de « lieux » dans la capitale, d'exploiter au maximum chacune de ses productions et d'en favoriser l'accès au plus grand nombre par une politique de prix spécialement étudiée.

Consacré pour l'essentiel à l'art contemporain, le Festival d'Automne doit être avant tout un moment privilégié de confrontation et de création.

Le Festival d'Automne 1972 se déroule dans les lieux suivants :

Théâtre de l'Opéra comique
Théâtre de la Ville
Théâtre des Champs-Élysées

Théâtre Récamier
Musée Galliéra
Musée de Cluny

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Grand Palais



GUCCI

350 rue st-honoré - paris 1^{er}
est heureux
de vous annoncer l'ouverture
de son second magasin parisien,
le 15 novembre 1972
27 rue du faubourg st-honoré
paris 8^e

FLORENCE-ROME-MILAN-LONDRES-NEW YORK-BEVERLEY HILLS-PALM BEACH-CHICAGO



*Le Parfum
le plus Cher...*

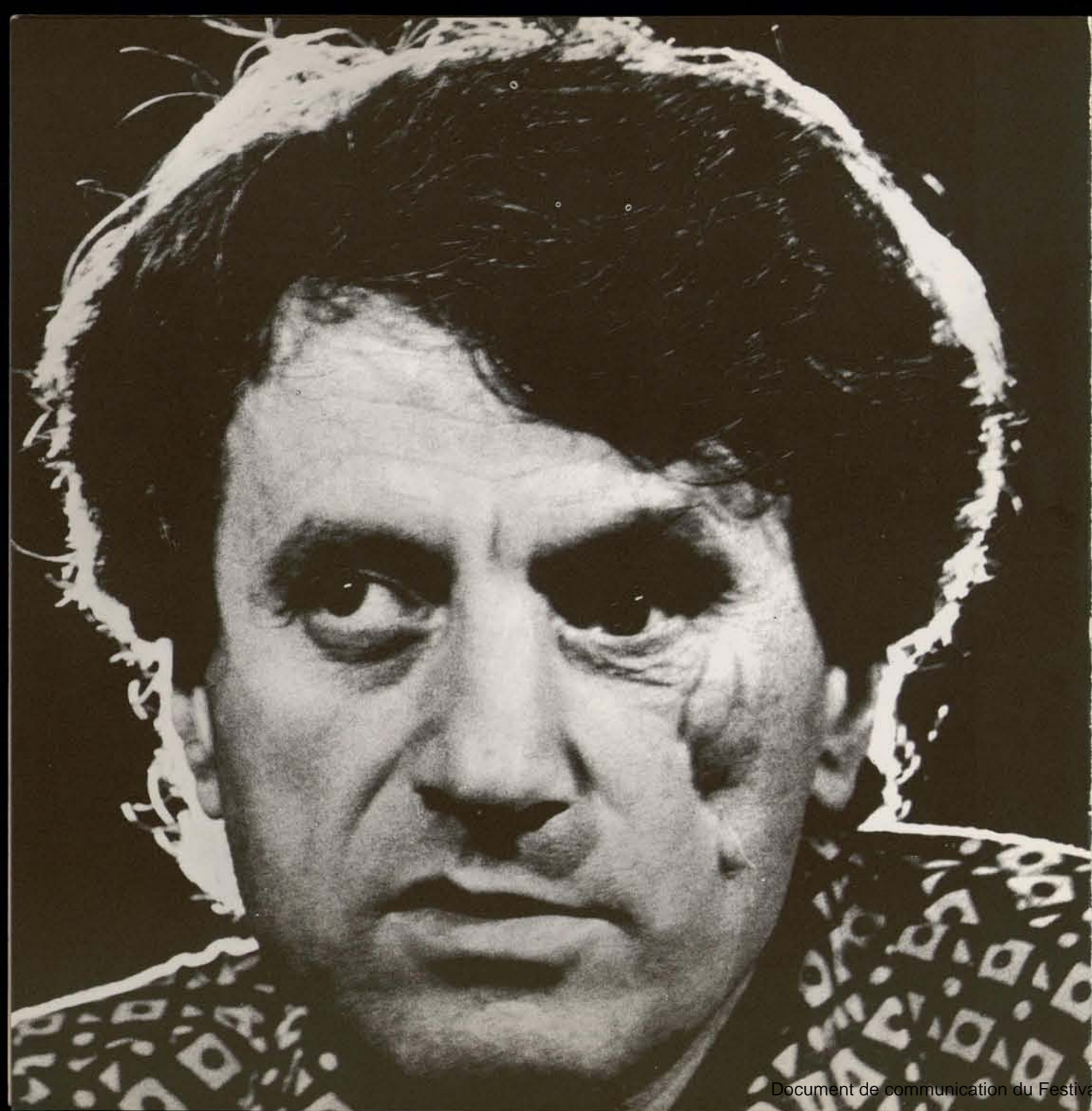
EDIP - 1439

MUSIQUE

en coproduction avec
les S.M.I.P.

délégué artistique : Maurice Fleuret
délégué administratif : J.-P. de Lavigne
L'ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris)

et avec le concours de la Ville de Paris.



avec le concours des Entreprises suivantes :
Audio-Service,
L'Entreprise Téléphonique,
Etablissements Mawart,
France-Etudes d'Engineering à Lille,
J.A.F., Orthotron, Soptel,
Spectraphysics,
Studio Acousti-Musique.

Technique et Organisation : Jean Colmant
Assistant Programmation lumière : Robert Dupuy
Assistant Programmation son : Cornélie Colyer

XENAKIS

POLYTOPE DE CLUNY
Actions de lumière et de son
Thermes de Cluny
à partir du 13 octobre

Coproducteurs :
Semaines Musicales Internationales de Paris

Délégation Générale à la Recherche
Scientifique et Technique
Electricité de France
Télévision Nationale Iranienne
Centre d'Etudes de Mathématique
et d'Automatique Musicales
Centre National d'Etudes
des Télécommunications
Fondation Calouste Gulbenkian

UNE MUSIQUE A VOIR

Hector Berlioz parlait déjà de « l'importance des divers points de départ des sons ». Après Edgar Varèse et Karlheinz Stockhausen — et bien plus systématiquement qu'eux encore — Iannis Xenakis s'est préoccupé d'employer et de maîtriser l'espace en musique. C'est là, sans aucun doute, l'une de ses conquêtes les plus remarquables et les plus spectaculaires car, dès « Bohor » pour bande magnétique huit pistes, en 1962, « la stéréophonie est exploitée non pour les effets cinématiques qu'elle permet de rendre sensibles, mais dans un but plus classique d'enrichissement de la qualité sonore; l'affinement de la perception qui en résulte découvre, par une sorte d'accroissement de l'information, la diversité infiniment variée des microstructures ». « Terretektorh » (1966), « Nomos Gamma » (1969), pour grand orchestre disséminé dans le public, et « Perséphassa » (1969), pour six percussionnistes disposés en anneau autour de l'auditoire, vont approfondir cette recherche en lui donnant une plus grande force d'abstraction.

C'est cette famille de pièces spatialisées, toutes plus ou moins étrangères à la temporalité, qui conduit logiquement à un spectacle où les événements visuels sont en étroite corrélation

avec les événements sonores, dans un même traitement global de l'espace.

De nombreux chorégraphes (George Balanchine, Maurice Béjart, Paul Taylor, le Théâtre du Silence, Françoise Adret, Moshe Efrati, entre autres) ont poursuivi leurs investigations dans ce sens en mettant en ballets les partitions de Xenakis, mais sans jamais dépasser ce que le compositeur appelle « la coexistence pacifique entre la musique et la danse ».

Il est bien évident qu'un automatisme total est seul susceptible de garantir la cohérence de l'ensemble comme on l'a vu, notamment, avec « Hibiki Hana Ma » conçu pour le pavillon de la Fédération Japonaise du Fer et de l'Acier à l'exposition universelle d'Osaka en 1970. Destinée à l'orchestre, aux tambours et à la biwa (luth japonais), cette œuvre de dix-sept minutes a été ensuite manipulée et transcrite sur douze pistes magnétiques dans le but de voyager automatiquement dans l'espace acoustique de l'auditorium, suivant une partition cinématique spéciale qui tient compte des possibilités offertes par huit cents haut-parleurs répartis en deux cent cinquante groupes tout autour de l'assistance. La polyspatialité du son détermine ici non seulement un effet de relief,

de perspective et de mobilité dans les trois dimensions, mais une sorte de polyphonie supérieure que le plasticien japonais Keiji Usami visualisera avec rigueur et transparence par tout un réseau mouvant, léger et fugace de rayons laser partant du centre et des parois de la salle, suivant un programme exactement parallèle à celui de la musique.

Mais, de plus en plus, l'architecte-compositeur Xenakis semble vouloir prendre en mains lui-même la conception de l'aspect visuel de ses œuvres. Pour George Balanchine, qui a mis en ballets « Metastasis », « Pithoprakta » et qui prépare « Antikhithon », il a dessiné des décors mobiles en forme de buissons géométriques. Le 29 novembre 1971, pour la présentation de « Hibiki Hana Ma » au Domaine Musical, il a joué du mouvement silencieux des quelques cinquante praticables automatiques qui forment la scène du Théâtre de la Ville de Paris.

La plus récente et la plus éloquente des grandes réalisations audio-visuelles de Xenakis a été conçue pour ouvrir le Festival de Chiraz 1971 dans les ruines mêmes de Persépolis dont elle porte le nom. Mais, cette fois, bien qu'il ait fait appel à une musique électro-acoustique

sur huit pistes, à deux rayons laser et à des centaines de projecteurs, l'auteur a utilisé des éléments naturels (grands feux sauvages allumés sur la montagne) et humains (foule d'enfants porteurs de torches). C'est qu'il s'agissait d'un spectacle symbolique inspiré du zoroastrisme et destiné à couvrir tout le paysage du site antique. Sans qu'il y ait la moindre amorce de récit, le déroulement de l'œuvre atteint ici une dimension littéralement épique.

Cependant, l'ouvrage qui a permis à Xenakis de s'imposer d'emblée dans le domaine, plus que jamais à l'ordre du jour, d'une synthèse des arts sonores et visuels, c'est sans conteste le « Polytope », pour quatre orchestres sur bandes magnétiques et pour lampes et flashes électroniques, commandé pour occuper l'espace central du pavillon de la France à l'exposition universelle de Montréal en 1967. C'est là, en quelque sorte, la rencontre de deux musiques, l'une à entendre, l'autre à voir. « Toute mon expérience de la composition musicale, précise Xenakis, je l'ai utilisée ici pour la lumière : le Calcul des Probabilités, les Structures Logiques, les Structures de Groupe. Il y a mille deux cents circuits indépendants (ou lumières indépendantes) qui fonctionnent grâce à un tableau de cellules photo-électriques où elles sont toutes reproduites. Sur ce tableau, un film est projeté laissant passer le rayon du projecteur aux endroits seuls où il faut qu'une cellule photo-électrique soit activée. Il y a huit cents tubes blancs de xénon et quatre cents de couleurs, moitié froides, moitié chaudes ».

Le traitement musical de ce matériau mérite d'être expliqué : « La composition lumineuse joue avec la théorie des ensembles. Des tranches verticales et des tranches horizontales, par exemple... Je différencie les étages par des rythmes d'allumage différents, caractéristiques de chaque tranche horizontale, mais qui ont des relations entre elles au moyen de modules très précis. A partir de certains moments, les rythmes commencent à s'établir, puis à s'interpénétrer. Il y a des sous-ensembles qui naissent et des invasions rythmiques de

groupes qui aboutissent à une première rythmique générale. Il y a diverses opérations de composition à travers ces groupes, opérations logiques, s'entend. Si, par exemple, un flash s'allume suivant un rythme donné, il pourra changer de rythme, quand l'invasion d'un autre rythme arrivera, ou garder son rythme, ou ne garder que ce qui est commun aux deux rythmes. C'est une opération logique de conjonction ou disjonction ou de complémentarité. Il y a aussi toute une définition de la surface par circuits individuels : trajets de lampes par allumages successifs définissant des perspectives relatives à votre position. Si vous êtes tout près, vous ne le voyez pas. Chaque angle de vue donne ainsi des aspects différents. »

Dans cette œuvre, la musique était totalement indépendante du spectacle lumineux. « J'ai voulu établir un contraste, dit Xenakis : le lumineux est une multitude de points, avec des arrêts, des départs, etc., et la musique est une continuité car le son change mais ne s'arrête pas. »

Le « Polytope » de Montréal — dont le succès a été tel qu'il a poursuivi sa carrière bien au-delà de la clôture de l'exposition — avait une durée de six minutes. Le « Polytope » de Cluny durera vingt-cinq minutes. Il se définit comme un ensemble d'« actions de lumière et de son » dont les sources lumineuses sont offertes par six cents flashes électroniques (tubes à décharge au Xénon, à circuits indépendants) et trois rayons lasers : - un laser Spectraphysics Krypton ionisé, type 165.01, donnant dans la longueur d'onde 647,1 nm : 500 mW ou, dans la totalité de son spectre : environ 1 watt (spectre rouge) ; - deux lasers Spectraphysics Argon ionisé, type 165.00, donnant, dans la longueur d'onde 514,5 nm : 800 mW (vert-jaune), dans la longueur d'onde 488,00 nm : 700 mW (vert), dans la longueur d'onde 457,90 nm : 220 mW (bleu).

Des dispositifs originaux adaptés aux émetteurs commerciaux permettent de faire varier la longueur d'onde des lasers à Argon d'une manière discontinue, par télécommande. Des appareils défecteurs à deux directions trans-

forment les faisceaux étroits des lasers en surfaces coniques à directrice variable et des tourelles mécaniques télécommandées de grande précision présentent devant le faisceau de nombreuses combinaisons optiques différentes. De plus, des miroirs optiques, fixes ou mobiles, disposés dans l'architecture, multiplient les rayons. Les faisceaux lasers seront donc observés dans l'espace en plans, en surfaces modulées, en peignes de rayons mobiles, parallèles ou divergents et déterminant, en particulier, des volumes immatériels de couleurs variées et constamment transformés selon les informations de la partition numérique.

« C'est un spectacle où la lumière est réelle et non réfléchiée par des écrans, précise Xenakis. Et c'est pour cela que le choix s'est porté sur les lasers, qui ont une matière lumineuse extraordinaire, et sur les flashes qui sont des morceaux de soleil, du fait de la continuité de leur spectre. A partir de ces éléments de base, les événements lumineux se déploient sur plusieurs niveaux. Ainsi, grâce aux six cents éclats indépendants placés sous la voûte de la salle, on peut créer toutes sortes de configurations, de constellations fixes ou en mouvements accélérés, ralentis, tournants, translantants, dilatants. Ces configurations seront considérées, à leur tour, comme les éléments de base d'une complexité supérieure. »

Pour la musique, les sons qui ne sont pas de provenance extérieure (sons instrumentaux, bruits, etc.) seront produits, à partir de fonctions mathématiques, grâce aux ordinateurs de l'Université de Paris et au convertisseur numérique-analogique, d'une puissance d'échantillonnage de 16 éléments binaires toutes les 20 micro-secondes (l'un des plus puissants du monde) que le CNET (Centre National d'Etudes de Télécommunications) a construit pour le compte du CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales). Cette musique est inscrite sur sept des huit pistes d'un magnétophone dont la huitième est réservée à la commande du dérouleur Ampex TM8. Ces sept pistes sont distribuées, indépendamment, suivant un programme de ciné-

EDITIONS SALABERT

22, RUE CHAUCHAT - PARIS 9^e

575 MADISON AV. - NEW YORK

IANNIS XENAKIS

DUEL

jeu musical pour 2 chefs et 2 orchestres

SYRMOS

18 cordes

TERRETEKTORH

grand orchestre

HIKETIDES

(les suppliantes) suite instrumentale ou chœur de femmes jouant les percussions et 10 instruments

NUITS

12 voix solistes à capella

MEDEA

suite pour orchestre et chœur d'hommes

ANAKTORIA

petit ensemble de 8 instruments

NOMOS GAMMA

grand orchestre

PERSEPHASSA

6 percussionnistes

SYNAPHAI

1 ou 2 pianos et orchestre

HIBIKI HANA MA

bande magnétique, 4 ou 12 pistes, à partir de formants pour grand orchestre

PERSEPOLIS

bande magnétique 8 pistes ou 2 pistes

AROUBA

12 cordes solistes

CHARISMA

hommage à j.p. guézec pour clarinette et violoncelle

ANTI-KHTHON

ballet (commande de balanchine pour le new york city ballet - création octobre 1972)

LINAIA

trombone ténor, cor en fa et tuba

MIKKA

violon solo

POLYTOPE DE CLUNY

actions de lumière et de son

CREATION MONDIALE FESTIVAL D'AUTOMNE DE PARIS 1972
"POLYTOPE DE CLUNY"

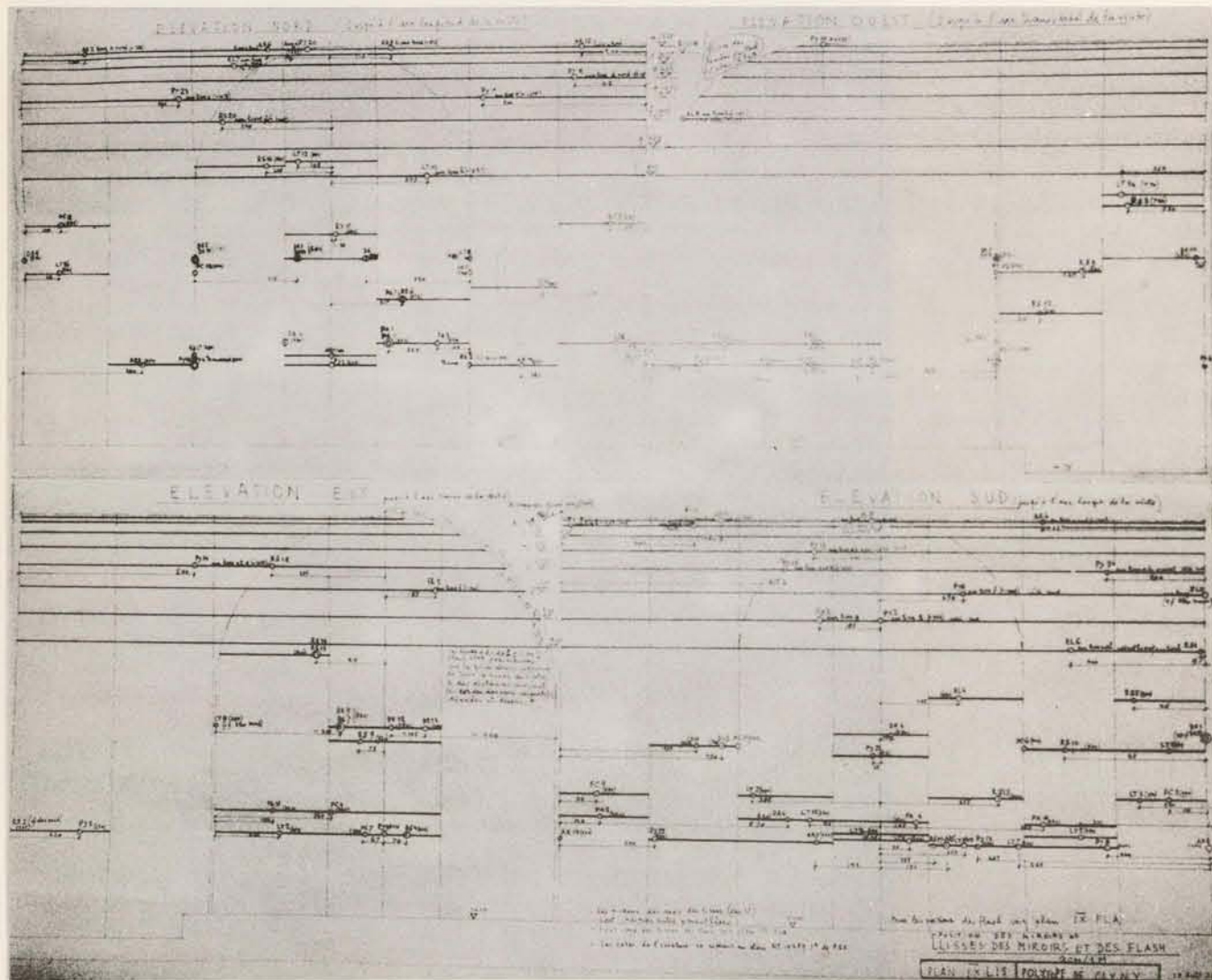
matique spatiale, sur douze haut-parleurs disséminés sur les parois de la salle. Le spectacle tout entier a été programmé en langage Fortran 4, rassemblant et emboîtant les diverses théories employées (Théorie des Probabilités, Théorie des Cribles, Nombres Complexes, Théorie des Groupes...) et réinterprétant d'une manière originale le programme musique ST adapté aux contrôles des actes lumineux et aux niveaux macro et micro soniques. L'armoire de télécommande, spécialement conçue, permet, à partir du programme numérique défilant sur l'Ampex, de dispatcher sur 1 200 adresses, en synchronisme avec la musique, les ordres binaires, de 25 simultanités par seconde, qui commandent les décharges des flashes, les changements de longueurs d'onde des faisceaux lasers, les changements des tensions et des fréquences dans les déflecteurs, les mouvements des tourelles associées aux émetteurs et ceux des tourelles satellites. Ainsi, pour la totalité du spectacle, il y aura 43 200 000 ordres binaires indépendants. Enfin, la réalisation de ce projet de haute technicité à l'intérieur d'un monument historique (la grande salle des thermes romains du Musée de Cluny, d'une surface au sol de 300 m² et d'une hauteur sous voûte de 14 m) a nécessité la construction d'une infrastructure métallique importante mais légère, destinée à supporter l'appareillage, à assurer la sécurité du matériel et du public et à protéger le monument sans le défigurer. Une entreprise de cette dimension et de cette complexité ne pouvait être menée à bien sans les conseils, l'appui, l'aide matérielle ou technique, voire la coproduction, d'un grand nombre d'organismes publics ou privés comme la Délégation Générale à la Recherche Scientifique, l'Etablissement Public du Centre Beau-bourg, l'Electricité de France, le Centre National d'Etudes des Télécommunications, le Centre d'Etudes de Mathématique et d'Automatique Musicales, la Télévision Nationale Iranienne, Festival de Shiraz — Persépolis — la Fondation Calouste Gulbenkian, l'Université

de Montréal, etc. qui ont offert le fruit de leurs recherches, délégué leurs spécialistes, prêté leurs matériels, leurs machines, accepté de racheter après usage les équipements spécialement construits, ou bien apporté les fonds nécessaires qu'il a fallu ajouter au budget des SMIP (Semaines Musicales Internationales de Paris) provenant de subventions officielles. C'est Jean Colmant, qui avait déjà assuré la réalisation technique du « Polytope » de Montréal, à qui Iannis Xenakis a confié, sous sa direction, la responsabilité technique de l'ensemble et la coordination des nombreux corps d'état concernés. Pour la programmation des actions lumière et son, Xenakis a fait appel à l'assistance de Robert Dupuy, informaticien au Centre de Calcul de l'Université de Montréal et professeur à la Faculté de Musique et à Cornélie Colyer, violoniste et informaticienne du Centre de Mathématique et Automatique musicales de l'Indiana University de Bloomington. Le « Polytope » de Cluny est donc le résultat d'un travail d'équipe particulièrement vaste et poussé. C'est aussi le pas le plus déterminant qui ait été fait ces dernières années dans la voie d'une synthèse audio-visuelle née des conquêtes de la musique calculée. Ainsi, à ce chapitre comme à celui de la musique pure, la démonstration est faite de l'efficacité de la pensée spéculative de Xenakis qui, après avoir assimilé la science jusqu'à son point extrême, sait échapper aux vertiges de la théorie pour elle-même, afin de vérifier et de confirmer les vérités entr'aperçues par l'intuition. Maurice Fleuret

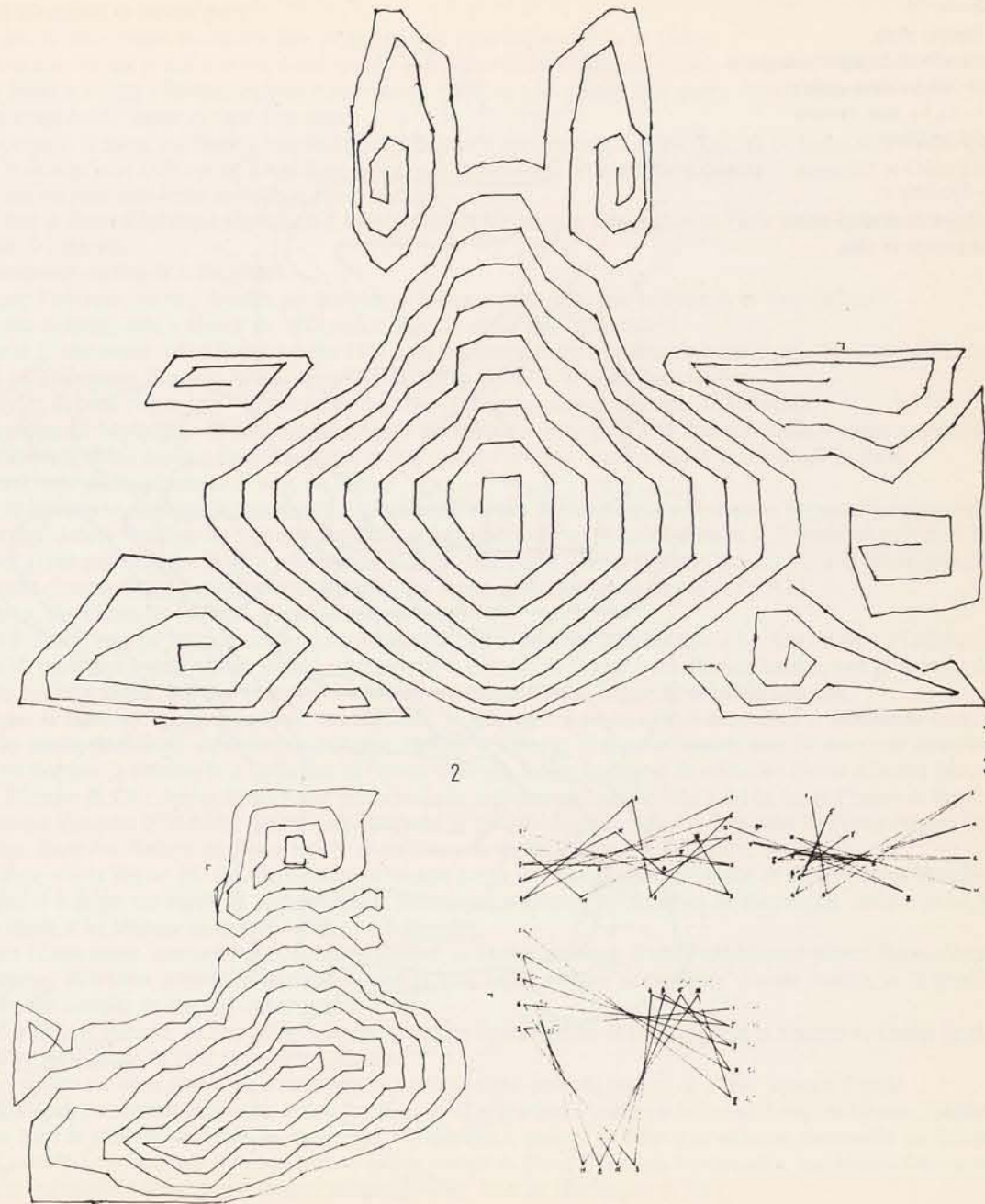
Programme des actions de lumière et de son

The image shows a handwritten document titled "Programme des actions de lumière et de son". It contains several pages of technical notes, diagrams, and tables. A prominent feature is a table with two columns, likely detailing light and sound actions. The handwriting is dense and includes various symbols, arrows, and mathematical notations.

1. Code classe	2. attaque
2. Code classe	3. Code classe
3. Code classe	4. Code classe
4. Code classe	5. Code classe
5. Code classe	6. Code classe
6. Code classe	7. Code classe
7. Code classe	8. Code classe
8. Code classe	9. Code classe
9. Code classe	10. Code classe
10. Code classe	11. Code classe
11. Code classe	12. Code classe
12. Code classe	13. Code classe
13. Code classe	14. Code classe
14. Code classe	15. Code classe
15. Code classe	16. Code classe
16. Code classe	17. Code classe
17. Code classe	18. Code classe
18. Code classe	19. Code classe
19. Code classe	20. Code classe
20. Code classe	21. Code classe
21. Code classe	22. Code classe
22. Code classe	23. Code classe
23. Code classe	24. Code classe
24. Code classe	25. Code classe

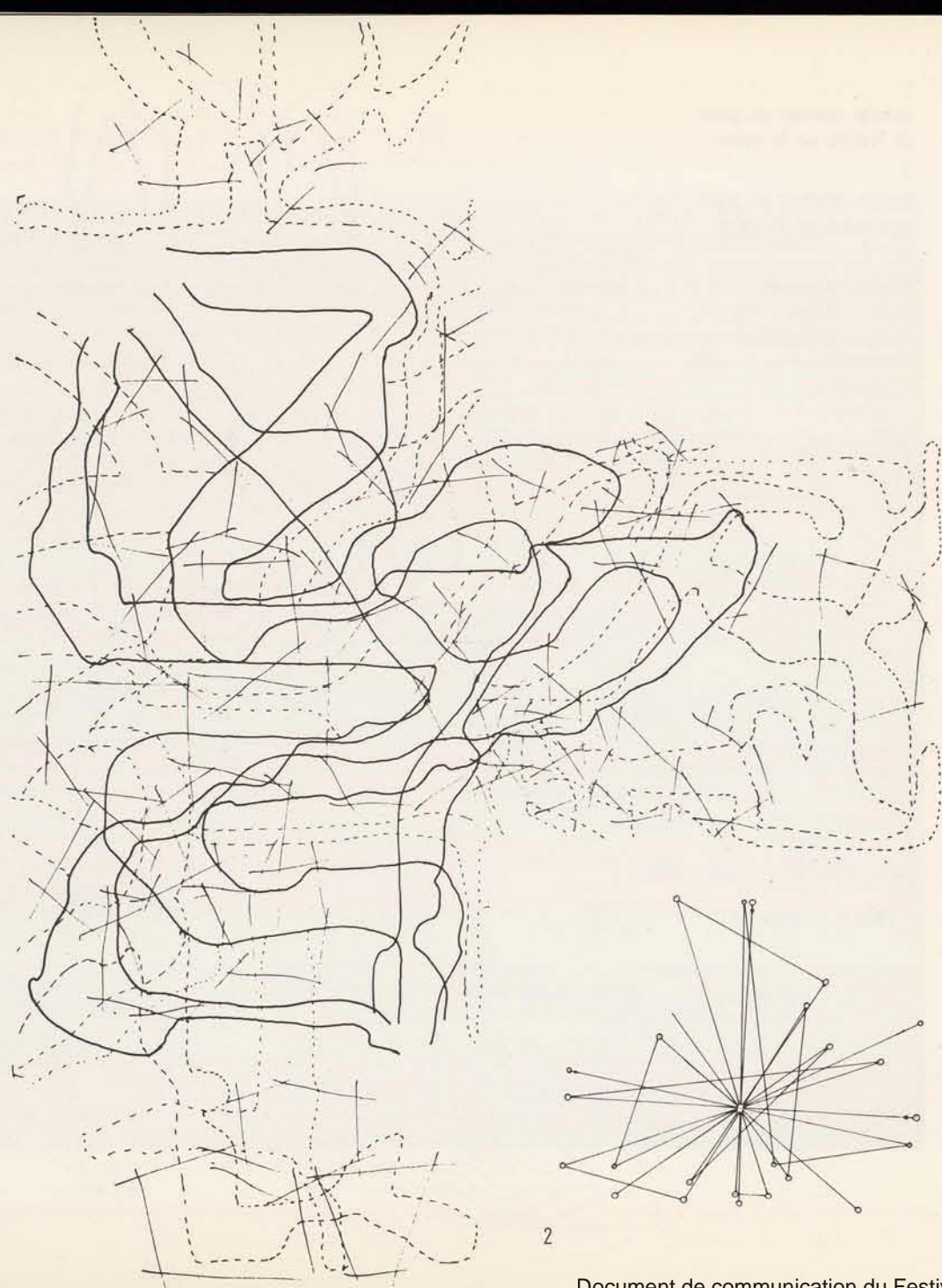


- 1
Circuits ordonnés de grains
de lumière sur la voûte.
- 2
Circuits ordonnés de grains
de lumière sur la voûte.
- 3
Rosace, réseau de
droites - lasers,
élévation et projection.

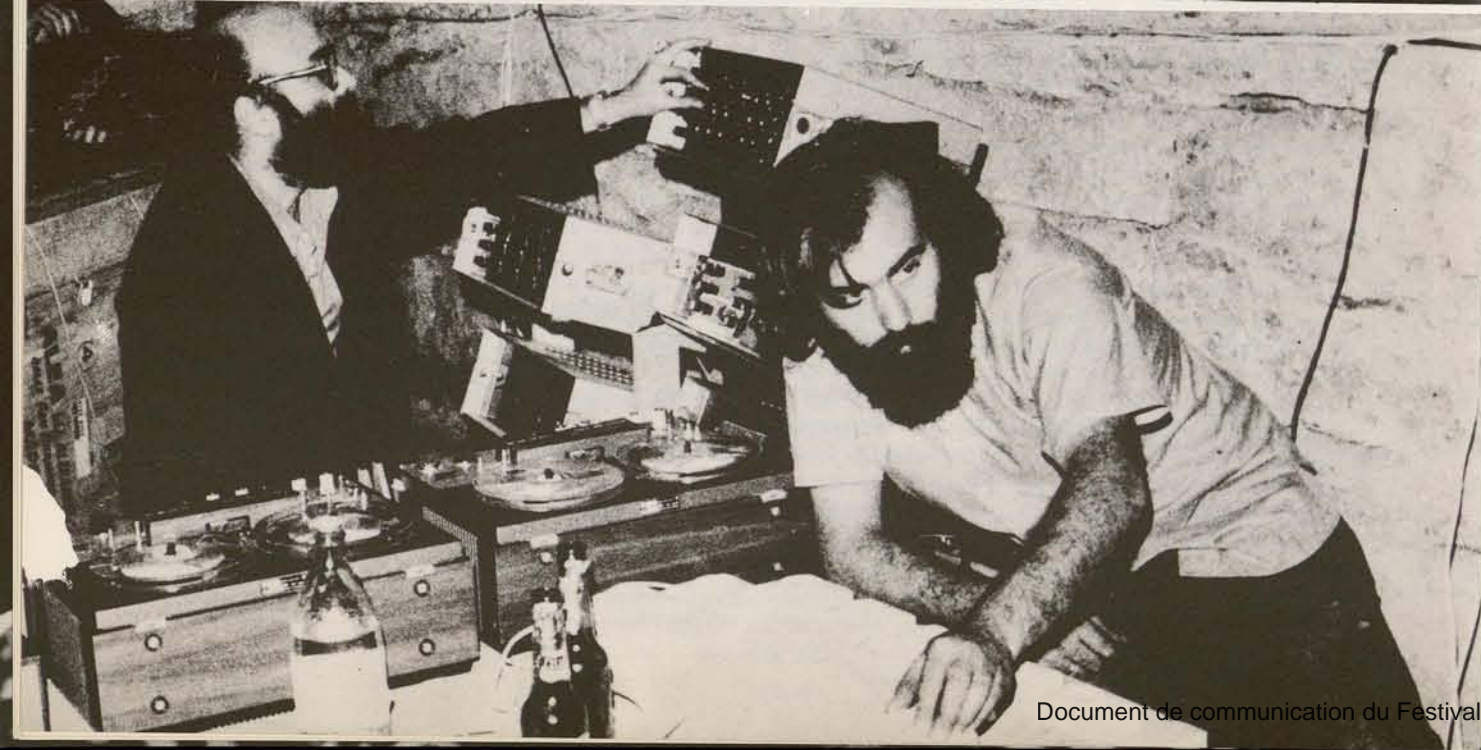


1
Random Walk,
mouvement brownien des grains
de lumière dans couloirs
 $\lambda_1 \lambda_2 \lambda_3$ avec ramifications
des naissances.

2
« Pyramide »
réseau de droites lasers,
projection en plan.



- 1922 Xenakis naît à Braila (Roumanie) de parents grecs.
1932 Quitte la Roumanie pour la Grèce. Etudes secondaires dans un collège privé gréco-anglais de l'île de Spetsai.
1934 Décide de se consacrer à la musique et aux sciences. A pour premier professeur Aristote Koundourof, disciple d'Ivanov et Glazounov.
1940 Parallèlement à ses études à l'Ecole d'Athènes (diplôme d'ingénieur en 1947), va faire pendant cinq années de la résistance anti-nazie.
1945 Gravement blessé au visage le 1^{er} janvier au cours d'un combat.
1947 Après avoir connu le maquis, la prison, les camps d'internement, est condamné à mort. Parvient à gagner Paris où Le Corbusier lui confie des calculs d'ingénieur. Il réalisera avec lui les unités d'habitation de Marseille et de Nantes, le Couvent de la Tourette, l'Assemblée de Chandigarh.
1948 Travaille la composition musicale avec Arthur Honegger et Darius Milhaud.
1950 Entre pour deux ans dans la classe d'Esthétique Musicale et d'Analyse d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Suivra également les cours de Hermann Scherchen à Gravesano.
1953 Epouse Françoise, romancière, héroïne de la Résistance.
1954 Achève Metastasis pour l'orchestre, qui fera scandale aux Journées de Donaueschingen 1955 sous la direction de Hans Rosbaud.
1956 Achève Pithoprakta pour orchestre, créé à Munich en 1957 sous la direction de Hermann Scherchen.
1957 Achève Achorripsis pour 21 instruments, créé à Buenos Aires en 1958, sous la direction de Hermann Scherchen. Publie ses « Eléments de Musique Stochastique » dans les « Gravesaner Blätter ». Au service de la recherche de l'O.R.T.F. compose Diamorphoses.
1958 Conçoit l'architecture du Pavillon Philips pour l'Exposition de Bruxelles (musique de Varèse, spectacle Le Corbusier).
1959 Duel, jeu pour deux orchestres. Syrmos, pour 18 cordes. « Sur un geste électronique », Analogique A et B, pour 9 cordes et bande magnétique.
1960 Quitte Le Corbusier. Orient-Occident, musique électromagnétique pour le film de l'UNESCO. Membre du jury à la Biennale de Paris.
1961 Herma, pour piano seul, créé par Yuji Takahashi à Tokyo en 1962.
1962 Achève ST/10 pour 10 instruments, créé sous la direction de K. Simonovitch, à Paris. Achève Amorsima-Morsima et Morsima-Amorsima, créés par Lukas Foss à Athènes. Achève Stratégie, jeu pour deux orchestres et deux chefs, créé par Bruno Maderna et K. Simonovitch au Festival de Venise 1963. Achève ST/48 pour orchestre et ST/4 pour quatuor à cordes créé par le Quatuor Bernède. Compose Polla ta Dhina, créé par H. Scherchen à Stuttgart. Compose Bohor, musique électromagnétique, au Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F.
1963 « Musiques Formelles », aux éditions de La Revue Musicale, Richard-Masse.
1964 Eonta, pour piano et 5 cuivres, créé par Pierre Boulez au Domaine Musical à Paris. Musique de scène pour « Les Suppliantes » d'Eschyle.
1965 Achève Akrata, pour 16 instruments à vent, créé au Festival d'Oxford, sous la direction de Charles Bruck. Festival Xenakis, sous la direction de K. Simonovitch, le 20 mai salle Gaveau. Scandale de Stratégie au Théâtre des Champs-Élysées. Obtient la nationalité française.
1966 Voyage aux Philippines, au Japon, en Argentine, au Brésil, aux Etats-Unis, en Allemagne et en Suède où il donne cours et conférences (il en a donné également, les années précédentes, en Angleterre, Hollande, Pologne et Canada). Achève Terrèktorh, pour 90 musiciens éparpillés dans le public, qui est créé sous la direction de H. Scherchen au Festival de Royan. Achève la musique de scène de l'Orestie d'Eschyle pour le Festival d'Ypsilanti, Michigan (U.S.A.). Achève Nomos Alpha, pour violoncelle seul, créé par Siegfried Palm à Brême. Fonde l'Equipe de Mathématique et d'Automatique Musicales (E.M.A.Mu), dans le cadre du Centre de Mathématique Sociale et de Statistique de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, à Paris. Grand Prix National du Disque pour le disque Chant du Monde (Metastasis, Pithoprakta, Eonta).
1967 « Vers une Métamusique » in La Nef n° 29. Conçoit et réalise le Polytope sonore et visuel du pavillon français de l'Exposition de Montréal. Est appelé à enseigner et à diriger une équipe de Mathématique et Automatique Musicales, à l'Université de Bloomington, Indiana (U.S.A.). Journée Xenakis au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le 7 décembre.
1968 Création de Nuits pour 12 voix mixtes, sous la direction de Marcel Couraud, au Festival de Royan. Disque Pathé-Marconi (Atrées, Nomos Alpha, ST/4, Morsima-Amorsima). Balanchine présente un spectacle Xenakis au New York City Ballet, en septembre. Journée Xenakis, le 26 octobre à Paris, dans le cadre des Journées de Musique Contemporaine.
1969 Création de Nomos Gamma pour orchestre, au Festival de Royan par l'orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. sous la direction de Charles Bruck. Création d'« Anaktoria » par l'Octuor de Paris au Festival d'Avignon.
1970 « Hibiki Hana Ma », musique sur douze pistes magnétiques pour le spectacle audio-visuel du pavillon de l'Acier japonais d'Osaka.
1971 Création de « Charisma » pour clarinette et violoncelle, et de « Aroura » pour 12 instruments à cordes par le Festival Strings de Lucerne. Création de « Synaphai » pour piano et orchestre au Festival de Royan. Ecrit « Antikhthon », musique de ballet pour orchestre, commandée par George Balanchine. Réalise « Persépolis », spectacle lumineux et sonore pour le Festival de Chiraz. « Musique Architecture », aux éditions Casterman, Mutations-Orientations. « Formalized Music », aux éditions Indiana University Press de Bloomington (U.S.A.).
1972 Création de « Linaia-Agon » pour cor, trombone ténor et tuba, au Festival d'Oxford.



LUIS DE PABLO ET JOSÉ-LUIS ALEXANCO

SOLITUDE INTERROMPUE

spectacle audio-visuel

Musée d'Art moderne de la ville de Paris
(en coproduction avec l'A.R.C.)

du 7 au 13 novembre

Certains, y compris les artistes, voudraient oublier ce que l'on sait déjà si bien: le créateur ne peut plus accepter un spectateur qui ne voit dans son œuvre qu'un objet somptuaire: il ne peut plus accepter un art qui passe devant nous comme quelque chose qui ne nous concerne pas, autrement dit qui ne nous aide pas à comprendre notre présent. Il ne peut plus accepter de continuer à entrer dans le jeu de certaines idées préconçues qui, d'une certaine manière, sont indéniablement nos ennemies. Et cependant, tout est si facile quand il s'agit de donner une adhésion, c'est-à-dire de pactiser avec une avant-garde domestiquée: être confortablement moderne! De toute manière, SOLITUDE INTERROMPUE se situe délibérément en marge de ces comportements. Ce n'est pas un hasard si ce pas a été franchi à partir de deux domaines artistiques différents. Plus que jamais, le moment présent exige des efforts communs. Il importe plus de se sentir frères dans une même aventure que de conserver la limite précise et, selon nous, maintenant inutile, de certaines frontières. Tout semble indiquer que le présent nous demande de la générosité pour dialoguer, féconder et être fécondés. Ce présent sera, comme tous, éphémère, mais il nous appartient en propre et nous

Luis de Pablo est né le 28 janvier 1930 à Bilbao. Il fait des études de droit parallèlement à ses études musicales et, dès 1953, écrit ses premières esquisses sérielles d'après la « Technique de mon langage musical » et le « Mode de valeurs et d'intensités » d'Olivier Messiaen.

En 1959, il fonde à Madrid le groupe « Tiempo

n'en avons pas d'autre.

On a dit à satiété que, dans la création d'aujourd'hui, il n'y a aucune règle qui ne dépende de la volonté de l'artiste: liberté nécessaire si nous voulons être vivants — et nous savons bien que vivre implique aussi le risque de se tromper. SOLITUDE INTERROMPUE propose des règles qui, évidemment, ne prétendent pas être valables en dehors de cette occasion précise. Être efficace dans le présent est la meilleure manière de servir à quelque chose dans le futur. Nous qui l'avons fait, nous ne nous sentons ni prophètes, ni ce que la critique réactionnaire appelle « expérimentateurs ». Nous avons conscience d'avoir fait une œuvre en perpétuel changement, une œuvre qui, en réalité, est multiple, ce qui, pour nous, est l'une de ses meilleures garanties d'honnêteté.

Tant dans le domaine plastique que dans celui de la musique, nous avons employé le jeu des structures rigides et des structures flexibles. Les premières donneront à l'œuvre, dans ses innombrables versions, sa nécessaire unité ainsi que la plate-forme à partir de laquelle on pourra réaliser différentes variations. Les secondes permettront d'avoir à chaque nouvelle présentation quelque chose de différent, d'éphémère, de variable, à travers lequel

« y Musica » qui présente la plupart des œuvres de chambre contemporaines espagnoles et étrangères. En 1960, il est nommé Président des « Jeunesses Musicales Espagnoles » et, en 1964, Directeur artistique de la Biennale de Musique Contemporaine de Madrid. L'année suivante, il fonde le groupe « Alea » qui continue les travaux de « Tiempo y Musica ».

s'amorcera un dialogue vivant entre les éléments constitutifs du spectacle.

Evidemment, ces éléments ne s'illustrent pas les uns, les autres. Ils ont tous une signification propre et ce que l'on essaie seulement, en les mettant en relation, c'est de provoquer une série d'associations dans lesquelles le spectateur soit partie fondamentale puisque c'est lui qui devra finalement les réaliser. L'œuvre n'a donc pas une seule signification, mais d'innombrables. Nous ne racontons pas une histoire, nous en proposons les éléments afin que chacun se construise la sienne. Toutes seront justes, même celles qui sembleront aller à l'encontre du matériel que nous offrons. En réalité, il en a toujours été ainsi avec ce qu'on appelle une œuvre d'art, mais la différence réside en ce que nous, nous voulons l'assumer en l'incorporant à la forme même de l'œuvre. Pourquoi SOLITUDE INTERROMPUE? Avons-nous voulu rompre l'isolement dont nous souffrons tous? proposons-nous une méditation individuelle, un voyage intérieur qui finalement se brise? S'agit-il d'un jeu d'associations entre deux mots choisis au hasard? Laissons donc chacun décider entre ces possibilités et beaucoup d'autres qui nous échappent maintenant.

L. de Pablo et J.-L. Alexanco

La première œuvre électronique en Espagne est réalisée sous sa direction, cette même année. En 1968, il est élu membre de la Société Européenne de Culture.

En 1970, les Journées de Musique Contemporaine présentent à Paris une rétrospective de ses œuvres en cinq concerts et cinq créations mondiales.

EDITIONS SALABERT

22, RUE CHAUCHAT - PARIS 9^e

575 MADISON AV. - NEW YORK

LUIS DE PABLO

IMAGINARIO II

grand orchestre

HETEROGENEO

orgue hammont, grand orchestre et 2 récitants

MODULOS III

17 instruments

PARAFRASIS

24 instruments

QUASI UNA FANTASIA

grand orchestre

POR DIVERSOS MOTIVOS

voix solistes, 2 pianos (3 pianistes)

SYMPHONIES POUR

DIX-SEPT CUIVRES

MODULOS V

orgue

MOVIL II

1 piano (2 pianistes)

LA LIBERTAD SONRIE

15 instruments à vent (ou formation variable de 15 instruments)

COMME D'HABITUDE

pour 1 pianiste sur 2 pianos et 1 synthétiseur V.C.S. 3 ad. lib.

OROITALDI

grand orchestre

SOLEDAD INTERRUMPIDA

pour bande magnétique et synthétiseur V.C.S. 3

JE MANGE, TU MANGES

orchestre et bande magnétique ad. lib. (bande «soledad interrumpida»)

YOLOVI

12 voix solistes à capella

EDITIONS SALABERT

22, RUE CHAUCHAT - PARIS 9^e

575 MADISON AV. - NEW YORK

QUELQUES NOUVELLES ŒUVRES DES 200 PUBLIÉES DEPUIS 1971

MARIUS CONSTANT

candide, faciebat anno 1972

F.B. MACHE

kemit, rambaramb

GERARD MASSON

bleu loin

IVO MALEC

dodécaméron, GAM (m) ES, un contre tous

MAURICE OHANA

syrtes, soron-ngo, stream

MICHEL PHILIPPOT

sonate pour orgue, trio inachevé

STEPHAN NICULESCO

triplum

ANATOL VIERU

crible, écran

AUREL STROE

canto II, laudes I

CLAUDE PREY

le cœur révélateur, le jeu de l'oie, théâtrophonie

TOMAS MARCO

mysteria, necronomicon

DAO

koskom, may, khoc to nhu

CHARLES BOONE

zephyrus, first landscape, chinese texts

GEORGE APERGHIS

musical box, ascoltare stanca

LUCAS FOSS

ni bruit ni vitesse, three airs for franck O'hara's angel

COSTIN MIEREANU

night music, alba, sursum corda I

MITREA-CELARIANU

jeux dans le blanc, inaugural 71

CORNEL TARANU

le lit de procuste

CLAUDE LEFEBVRE

musique en liberté, d'un arbre de nuit

YASUO SUEYOSHI

rei pour 8 flûtistes

TON THAT TIET

vang bong thoi xua, hy vong 14

PAUL MEFANO

la messe des voleurs, madrigal, mélodies

TORU TAKEMITSU

stanza III, toward, gemeaux, requiem

En 1972, il organise avec « Alea » les « Rencontres d'art » de Pampelune et produit un spectacle audio-visuel dans le cadre des Jeux Olympiques de Munich.

De nombreuses commandes lui ont été faites par les festivals de Royan, Donaueschingen, Zagreb, Darmstadt, les SMIP (Paris), Munich... les radios de Madrid, Hambourg, Baden-Baden, par l'Orchestre de Buffalo (Etats-Unis), etc.

José-Luis Alexanco est né en 1942.

De 1965 à 1971 : diverses expositions individuelles de peinture et sculptures (Madrid - Londres - Barcelone - Cracovie - Séville - Panama...).

Participe à plusieurs Biennales et Triennales Internationales : Cracovie (prix ex aequo avec Vasarely, Alechinsky et Ikeda), Ljubliana Sao Paulo, Paris, Tokyo.

En 1968, débute sa collaboration avec Luis de Pablo.

Création à Buenos Aires et à Madrid du spectacle audio-visuel « Solitude Interrompue », en 1971.

Réalisation de « Historia Natural » et organisation des « Rencontres de Pampelune » en 1972 Ses peintures et sculptures figurent dans les collections : du Musée Victoria and Albert - Londres ; des musées d'Art contemporain de Madrid, Skopje, Séville, Varsovie et Lodz ainsi qu'au musée Spiritu Santo à Brazil.

BERG SCHOENBERG

ALBAN BERG. CONCERTO POUR VIOLON
ARNOLD SCHOENBERG. FRWARTUNG
orchestre de Paris direction : Georg Solti
solistes : Anja Silja, Pierre Amoyal
Théâtre des Champs-Élysées
mardi 17 octobre

« Il semble que Berg ait acquis maintenant une popularité incomparablement plus grande que celle de Webern et qu'il ait même éclipsé la renommée de Schoenberg. Dans beaucoup de cercles musicaux tout à fait réfractaires à l'école viennoise en général, et surtout à la pensée théorique qui l'anime, on a considéré Berg comme le seul génie suffisamment musicien pour faire de la musique à partir de principes qui sont rien moins que musicaux ; d'où la prééminence constatée de la liberté sur la rigueur, du génie sur la scholastique, toutes découvertes, on le voit, bien plaignantes de la part d'observateurs qui savent mal distinguer les mécanismes aussi bien psychologiques que techniques d'une œuvre aussi complexe que celle de Berg. En bref, on a fait de ce compositeur un otage à l'usage des bien-pensants qui s'amusent parfois à batifoler dans l'avant-garde et qui reviennent émus mais rassurés de ces incursions en pays lointain. »

Pierre Boulez (Encyclopédie Fasquelle)

« Je ne me suis soustrait à personne et je puis, par conséquent, dire de moi-même : mon originalité vient de ce que j'ai tout de suite imité tout le bien que j'aie jamais perçu. Même quand je ne l'avais pas d'abord vu chez d'autres. Et j'ai le droit de dire que, souvent aussi, je l'ai vu d'abord chez moi. Car je ne me suis jamais arrêté à ce que j'ai vu : je l'ai acquis afin de le posséder ; je l'ai élaboré et élargi et cela m'a amené à faire du neuf. Je sais qu'un jour on reconnaîtra dans cette nouveauté combien intimement elle se trouve liée avec le meilleur de ce qui nous a été donné en exemple. Mon mérite est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition. »
Arnold Schoenberg

Dieter Schnebel est né le 14 mars 1930 à Lahr (Bade du Sud). Il commence en 1942 à étudier la musique avec Wilhelm Sibler puis entre au Conservatoire de Freiburg-Breisgau en 1949, où il suit les cours de théorie et d'histoire de la musique avec E. Doflein. Par son ami Heinz Klaus Metzger, il découvre Schoenberg et son école et lit les écrits d'Adorno. Les cours d'été de Darmstadt lui permettent de prendre contact avec les recherches actuelles. Il prend résolument parti pour Varèse, Nono, Boulez et Scherchen et axe son travail sur le passage de la musique dodécaphonique à la première phase de la musique sérielle. En 1952, il fait un essai analytique important sur l'Opus 27 de Webern et obtient aussi sa licence de professeur de piano.

Suivent alors des études à Tübingen : théologie, philosophie, musicologie (études complémentaires de musique avec H. von Besele). Schnebel s'oriente sur le plan théologique dans la voie de Karl Barth ; il découvre Bloch, Marx et Freud.

Les compositions de Schnebel portent désormais la marque de son travail d'autodidacte. Ses œuvres, en partie fragmentaires, sont groupées sous le titre « Essais » : (Analysis, pour instruments à cordes et percussion — Stücke, pour quatuor à cordes — Compositio, pour orchestre).

En 1955, il présente sa thèse de doctorat « Etudes sur la Dynamique d'Arnold Schoenberg ». Puis il obtient son diplôme de théologie, devient pasteur et professeur d'histoire des religions à Kaiserlautern jusqu'en 1963, il enseignera ensuite à Francfort/M et, depuis 1970 à Munich.

Cette étape de son existence fut très marquée par la production de Stockhausen. Il lui consacra un premier travail sommaire et sera plus tard l'éditeur de ses écrits. Schnebel écrit, entre 1956-58 « Als OP. 1 », première partie de la pièce qui sera terminée en 1968 « Für Stimmen » (musique provenant du matériel sonore du langage).

Après le choc de la « démystification » de la systématique sérielle par John Cage, entre 1958 et 1962, les « Projekte » (entre autres « Glosso-lalie »), définis surtout verbalement, donnent les principes d'une composition collective, tandis que les « Abfälle » (réaction, musique visible) démontrent des aspects de la réalisation de la musique (Musikmachen) dans les conditions actuelles.

Il met, en effet, en opposition le potentiel optique et gestuel (ex. : mouvements du chef d'orchestre) et le produit acoustique secondaire (ex. : réactions du public).

Après 1962, de nombreuses élaborations

DIETER SCHNEBEL

concerts en collaboration
avec le Goethe Institut.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
3 novembre

« Ausarbeitungen » des concepts antérieurs (Modelle), qui entraînent : le refus du son, le langage muet des signes dans « Nostalgie », stimulation de la symphonique du public dans « Concert pour orchestre ».

Il rédige parallèlement des essais importants et des commentaires, entre autres sur la théorie et la typologie d'une « Sichtbare Musik » (musique visible) et depuis 1966 de nouveaux essais dans des pièces dont la finalité n'est plus le produit sonore mais l'écoute en elle-même et pour elle-même : composition d'une musique à partir des éléments optiques « Ki-no », où les projections rythmées devaient amener l'auditeur à engendrer un monde sonore inconscient et imaginaire. Le livre MO-NO (musique à lire, 1969) comprend les écritures musicales composées. Le « Hörfunk » (diverses « Radiophonien ») reflète la conception d'une musique pour la perception qui, née d'une matière non musicale, n'existe qu'en vertu d'une écoute créative. Alors qu'ici le compositeur intervient directement dans la réception auditive, dans « Maulwerke », au contraire, il est lui-même partie intégrante de la production du son.

Schnebel publie en 1970 une monographie sur Mauricio Kagel, « Musique - Théâtre - Films » et en 1972 « Denkbare Musik ».

Fingers **da**n_c_i_n^g on a
type writer
clattering nOise of an office

hands **beating**
brutally **each** other
mistreating

paver's
drills, rammers
rummaging, **bruising**,
pressing

boots **trampling** **vegetation**
streets and
transmitting pressure
marching **units**

rain **spattering** against windows

THÉÂTRE MUSICAL

En coproduction avec:
l'O.R.T.F.
l'Opéra du Rhin
l'Opéra de Marseille



LE HEROS ET SA LEGENDE

Garibaldi n'appartient pas seulement à l'histoire des Italiens mais aussi à leur enfance, à leurs rêves et à leur mythologie familière; il est de ces personnages qui s'imposent à la légende moins en raison de leur œuvre, de leur pensée, ou de leurs réalisations politiques, que par une certaine manière d'être, une présence et un rayonnement qui séduisent immédiatement, de sorte que leurs échecs ou leurs erreurs, loin de les desservir, renforcent cette aura mythique; et, lorsque le personnage exalte certains traits de caractères, certains penchants du peuple auquel il appartient, comme c'est le cas de Garibaldi, la légende devient un culte national. Les historiens le disent moins ambitieux et moins intelligent que Cromwell ou Napoléon, génial guerillero mais médiocre stratège, moins habile que Cavour et moins rigoureux que Mazzini ses contemporains, mais ce que les Italiens ont aussitôt aimé en lui, c'est sa totale droiture, son infatigable énergie, son patriotisme, son sens spontané de la justice, sa simplicité, sa gentillesse et sa générosité. Ce qui explique que Garibaldi ressurgisse périodiquement dans l'histoire italienne pour incarner une aspiration ou drainer des énergies. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les partisans communistes se nommaient garibaldiens; lors du référendum sur l'abolition de la monarchie en 1946, les républicains avaient choisi Garibaldi comme emblème. Il est normal que la rançon de cette facilité à sauter dans la légende soit l'ambiguïté: Garibaldi a été abondamment manipulé par la droite ou la gauche,

au gré des circonstances, et peut-être, d'ailleurs les contours flous du personnage permettaient-ils certaines « récupérations ». Il n'y a pas toujours très loin de l'éloquence pompeuse du Héros à celle des « squadristes », les hommes de main du fascisme naissant. Voilà pourquoi une œuvre sur Garibaldi ne peut jamais être uniquement une œuvre sur Garibaldi mais sur une certaine idée de l'Italie. Il reste que dans le Risorgimento, c'est-à-dire dans le processus d'unification de l'Italie au XIX^e siècle, dans ce mouvement historique qui fut loin d'être un phénomène véritablement populaire, Garibaldi est lui un personnage réellement et profondément populaire. Il le fut de son vivant, battant largement tous les autres protagonistes du risorgimento, déchaînant des vagues d'enthousiasme partout où il se rendait en Italie et en Europe. Il l'est encore aujourd'hui. La Sicile de Girolamo Arrigo, libérée des Bourbons par le corps expéditionnaire de Garibaldi en 1860, vénère elle aussi le Héros; vénération qui se teinte de religiosité, faisant de Garibaldi un saint, un demi-dieu auquel on adresse prières et ex-votos. Nul doute qu'il y ait chez Arrigo une sorte d'adhésion à ce culte garibaldien qui forme en quelque sorte le soubassement affectif de son épopée. Ce Sicilien, fils d'un avocat antifasciste et socialisant, a vécu profondément l'expérience de la guerre et de la libération, l'effort de l'Italie pour se retrouver après vingt ans de dictature fasciste, la renaissance d'un certain idéal révolutionnaire qui appelait irré-

GIROLAMO ARRIGO

ADDIO GARIBALDI

Epopée musicale en deux parties
Livret et Musique de Girolamo Arrigo
Spectacle réalisé par:
Charles Ravier: direction musicale
Pace: éléments scéniques
Girolamo Arrigo: mise en scène
Théâtre de l'Opéra Comique
18 octobre - 28 octobre

sistiblement le souvenir de Garibaldi. Il parle d'ailleurs avec enthousiasme du personnage, de sa fougue, de sa générosité, de sa légendaire invulnérabilité qui le fit échapper tant de fois à la mort. On pourrait même chercher plus loin l'origine de *Addio Garibaldi*. Girolamo Arrigo a fait ses études à Palerme, au lycée Garibaldi, non loin duquel s'élève dans un jardin communal une statue équestre de Garibaldi, un de ces innombrables monuments dédiés au Héros dont « la patrie reconnaissante » a couvert les places d'Italie après sa mort. Imaginons que le musicien ait longuement contemplé cette statue, qu'il ait rêvé de la voir s'animer, descendre de son socle et chevaucher dans les rues de Palerme comme moins d'un siècle auparavant; ou qu'il ait vu dans ce monument froid, vide et académique une sorte de trahison de la mémoire du révolutionnaire; une statue peut être un mensonge, une sorte de trompe l'œil qui perpétue le souvenir tout en le rendant inoffensif, une manière de figer pour toujours une présence dangereuse. Or, pendant toute la durée de *Addio Garibaldi*, la scène est dominée par un gigantesque cheval qui symbolise l'Histoire: Garibaldi en descend au début de l'œuvre pour venir nous raconter son épopée avant d'y remonter *in aeterno* à la fin, tandis que du ventre du cheval s'échappent les nouveaux maîtres de l'Italie qui font ainsi du simulacre du héros un moderne cheval de Troie.

Il est un autre lieu dans cette même ville de Palerme qui a compté dans la genèse de l'opéra: le théâtre de marionnettes où depuis

des siècles se répète inchangée la geste de Charlemagne et des paladins de France. Il serait faux de voir dans ces spectacles une sorte de survivance archéologique (comme le remarque Arrigo, en Sicile les apports des différentes civilisations ne se recouvrent pas, ils se juxtaposent), car ce qui assure la vitalité de ces représentations et leur caractère profondément populaire, c'est la capacité du public de redonner à quelques situations élémentaires et immuables une signification toujours nouvelle qui lui est dictée par l'histoire et les événements du jour, de sorte qu'en les commentaires du *marionettaro* et ceux des spectateurs les combats de Roland et les félonies des sarrasins ne perdent jamais leur actualité.

A ces diverses influences nous devons quelques traits fondamentaux de l'œuvre de Arrigo : la simplicité et la clarté, la volonté de retrouver une certaine imagerie populaire, un ton de chantefable (« j'ai voulu raconter l'histoire de Garibaldi telle que tout le monde la connaît, telle que nous l'avons apprise dans nos livres de classe ») ; la transparence de la signification et l'évidence des choix moraux proposés au spectateur ; le mélange de chaleur et d'humour qui accueille le comique jusqu'aux gags les plus loufoques mais exclut la dérision ; l'emploi totalement libre du réalisme ou du merveilleux. *Addio Garibaldi* est une épopée musicale : Arrigo a appelé son œuvre épopée, non pour éviter le mot tabou d'opéra car c'est bel et bien un opéra, mais pour indiquer un certain type de développement. Nous ne sommes pas dans le domaine clos et géométrique de la dramaturgie où l'action progresse par la dialectique des personnages, mais dans celui de l'enchaînement libre et aventureux des faits ; le seul qui convenait à son héros, le seul qui donne le pas à la dynamique des situations sur celle des caractères, sur la psychologie, le seul enfin qui nous ramène au théâtre de marionnettes sicilien. L'opéra se construit ainsi comme une juxtaposition de scènes centrées sur des épisodes distincts et formant chacune un tout et, à l'intérieur des scènes, comme un montage de moments ou d'« actions » différentes. Par

ce choix, Arrigo me semble retrouver certains traits fondamentaux de l'opéra traditionnel tels que nous les trouvons par exemple chez Verdi. En effet, si Verdi œuvre dans le domaine de la dramaturgie classique, de l'intrigue à trois ou quatre personnages, les invraisemblances et les aspects rocambolesques de certaines situations, la brutalité des transitions, la rapidité du développement et l'agencement musical des scènes nous rapprochent davantage du monde épique, d'une esthétique qui met l'accent sur des situations fortes plus que sur des personnages psychologiquement définis. On sait d'ailleurs quel tort les opéras de Verdi ont subi en France d'être vus à travers les œillères du théâtre classique.

Cette épopée est divisée en deux parties : la première s'intitule *Evocation* et la deuxième *Mythologie* : l'évocation concerne la vie active du héros, les principaux moments de son aventure, depuis son séjour en Amérique du Sud jusqu'à sa rencontre avec Victor Emmanuel II après l'expédition des Mille et la libération de l'Italie du sud par son corps expéditionnaire. Mais de son vivant même, Garibaldi commence à entrer dans la mythologie et cette « mythisation » s'accélère au fur et à mesure que son rôle diminue. Il devient un personnage légendaire dont s'empare toute l'Europe et auquel des troupes de touristes viennent rendre visite dans sa petite île, une présence encombrante qui gêne le Pouvoir après l'avoir servi et un martyr quand, réapparaissant sur la scène politique, il tente de libérer Rome et se heurte à la diplomatie piémontaise, c'est-à-dire aux soldats du roi qui le blessent à Aspromonte. Pendant ce temps-là l'histoire continue, le destin de la nouvelle Italie se fait, l'Unité est proclamée, les rouages du régime s'installent et un pays naît qui ressemble bien peu au rêve républicain informe et généreux de l'exilé de Caprera. Garibaldi triomphe mais il est en quelque sorte floué, il entre dans l'Histoire au moment où elle le trahit.

Ce destin ambigu puisque la vie et l'œuvre réelles d'un homme se mêlent inextricablement au mythe explique que l'œuvre d'Arrigo se situe

à un double niveau : elle est d'abord l'histoire d'un homme, l'évocation d'une épopée, la célébration d'un héros qui appellent notre sympathie et notre adhésion. Mais elle est aussi une interrogation sur le mythe pour en extraire la vérité ou plus exactement pour en dégager cette charge de vitalité, d'énergie, d'appel à agir qui lui assure encore aujourd'hui une signification. Le propos d'Arrigo n'est ni de jouer l'homme réel contre le mythe, à la manière d'un historien, ni de jouer le mythe contre l'homme dans un esprit de propagande politique, mais, puisque Garibaldi est à la fois l'un et l'autre, de les englober tous deux dans une sorte de bilan qui dépasse les limites strictement historiques de l'épopée garibaldienne et devient une réflexion sur l'Italie contemporaine. De ce point de vue, Garibaldi devient l'incarnation d'un certain idéal révolutionnaire et populaire et sa vie est le catalyseur de situations exemplaires qui se reproduisent et sont susceptibles de se reproduire dans l'histoire italienne. Exemple entre tous, la rencontre à Teano, c'est-à-dire l'épisode au cours duquel, après avoir libéré toute l'Italie du sud, le républicain Garibaldi remet ses conquêtes au roi — pour des raisons qui demeurent peu claires — livrant en quelque sorte les provinces libérées à la lourde machinerie piémontaise. Cette situation devient le symbole d'une certaine frustration du mouvement révolutionnaire en Italie et en rappelle d'autres, par exemple la fin de la dernière guerre où l'élan de la résistance italienne se brise contre le triomphe de la Démocratie Chrétienne. Garibaldi devient dès lors une sorte de pôle de référence autour duquel se tissent mille liens, se rangent les protagonistes, s'organisent les courants culturels et se définissent les forces qui sont à la base de l'Italie moderne. A cet égard, le livret d'*Addio Garibaldi* est révélateur : Arrigo n'a pas écrit un livret à la manière traditionnelle pas plus qu'il n'en a demandé un à un écrivain ; il a composé un puzzle de citations des principaux personnages du XIX^e siècle de manière à créer une polyphonie où chaque « voix » trouve sa juste place : la voix lyrique, simple, populaire ou

grandiloquente de Garibaldi, celle romantique et révolutionnaire du poète Foscolo, celle rhétorique et impériale de l'écrivain Carducci, etc...

Addio Garibaldi est donc de plein droit une œuvre politique et une œuvre d'actualité au même titre que d'autres du même Arrigo comme *Orden* ou *La Cantata Hurbinek*. Pourquoi alors Garibaldi et non quelque héros révolutionnaire de notre temps ? Parmi beaucoup de raisons, il en est une qui me semble l'emporter : c'est un certain pessimisme du musicien qui s'exprime dans le titre, une impression de dégradation (« j'ai le sentiment que depuis cette époque tout s'est tellement dégradé... »). Mais n'allons pas crier au passéisme, au rêve nostalgique d'un âge d'or de l'époque révolutionnaire. *Addio Garibaldi* c'est autant l'appel à une certaine pérennité de l'esprit révolutionnaire que le constat du fossé qui nous en sépare, autant la volonté de le ressaisir que la conscience de l'avoir perdu. Et cette distance entre nous et Garibaldi, c'est en même temps la distance qui nous sépare du monde épique et de sa salutaire naïveté, c'est la conscience de la fracture entre l'événement et sa valeur mythique qu'incarne le personnage même de Garibaldi, l'indication par le musicien que, sauf mauvaise foi, l'épopée moderne ne peut être que problématique.

VERDI

J'ai évoqué le mélodrame italien à propos de la forme épique adoptée pour *Addio Garibaldi* mais en fait, sa présence est bien plus profonde dans l'inspiration d'Arrigo ; au-delà des citations, des allusions et des pastiches qui s'imposaient, étant donné le rôle joué par l'opéra en Italie pendant les luttes nationales, le mélodrame constitue comme un pendant au théâtre des marionnettes siciliennes. On sent tout au long de l'œuvre une sorte d'appel à ce que naisse une forme d'art vivante et populaire comme le fut l'opéra italien au XIX^e siècle ; peut-être même, dans la mesure où, par un effet de choc en retour, le propre des œuvres contemporaines est de nous faire voir d'un autre œil celles du passé, une invitation à

dégager d'une certaine perfection spectaculaire trop formelle et trop étriquée les opéras italiens du XIX^e et à leur redonner la virulence et la vitalité qu'ils eurent à leur naissance. Verdi occupe une place de choix dans cette évocation, et c'est logique : Arrigo cite son hymne pour la république romaine de 1849, de même qu'un air de Procida tiré des *Vêpres siciliennes*, cette vaste fresque dans laquelle Verdi retrace le soulèvement des Siciliens contre les Français en 1282. Mais, indépendamment de son utilisation dans *Addio Garibaldi*, Verdi est un musicien important dans le monde d'Arrigo, pour des raisons musicales, c'est évident, mais aussi par une sorte de filiation idéale qu'il établit avec l'auteur de *Nabucco*. Qu'est-ce qui le rapproche de Verdi ? Une certaine affinité avec le monde dramatique du musicien italien, avec son attitude politique ou plus exactement sa présence à la politique. On a en effet coutume de limiter l'engagement de Verdi à sa contribution au mouvement du Risorgimento, c'est-à-dire à ses premiers opéras, à ces grands chœurs qui chantent l'exil, à ces vastes fresques dont les protagonistes sont des peuples. En fait le problème du pouvoir et de l'oppression, le heurt des volontés, la souffrance devant la domination ou la révolte héroïque sont au cœur de la dramaturgie verdienne et s'expriment dans ces affrontements brutaux qui ponctuent ses opéras, ces grandes poussées lyriques qui tiennent plus du cri que de l'« air », ces admirables dialogues que sont par exemple le dialogue de Philippe II et de l'Inquisiteur dans *Don Carlos* ou de Fiesco et de Simon dans *Simon Boccanegra*. Disons que c'est chez ce Verdi qu'Arrigo trouve une leçon qu'il s'efforce de recueillir.

THUMOS

La première chose qui frappe chez l'homme Arrigo, c'est une sorte de conception pragmatique de son travail : Arrigo a suivi la fînière normale de la carrière musicale (conservatoire de Palerme, études de composition à Paris avec Max Deutsch). De Paris où il habite il participe activement à la vie musicale de notre époque mais avec le souci d'échapper à tout dogma-

tisme doctrinal, à toute école, avec une évidente répugnance pour les querelles de chapelle, une inaptitude cultivée à théoriser, à généraliser, à délivrer des recettes et un agacement polémique pour ceux qui en proposent. La technique ne lui apparaissant que comme un réservoir illimité de moyens où puiser selon les nécessités du sujet, il construit son œuvre empiriquement en suivant moins un ordre de préoccupations formelles que les occasions ou les épisodes qui la jalonnent. Qu'est-ce qui le détermine ? « La métaphysique des événements » dit-il, l'écho du monde filtré par sa sensibilité faite d'humour, d'une conscience tragique qu'il rattacherait volontiers à sa Sicile natale mais où l'on peut voir aussi bien le substrat commun à tant de créateurs, de passion politique et de Thumos. Thumos, c'est le volet central d'un tryptique musical d'Arrigo mais j'y verrais aussi l'indication d'un choix de vie, d'une orientation morale du musicien ; on sait que le thumos est pour Platon une des trois parties de l'âme, le courage, dont le siège est dans le cœur et la position intermédiaire entre le désir et la pensée. En fait, il y a une constante dans son œuvre : la recherche d'un lyrisme dramatique qui l'a parfois placé en marge de certains courants musicaux dominants (« c'est une des raisons pour lesquelles la critique n'a pas vraiment compris ce que j'écrivais, à une époque où dominait dans la musique une tendance au formalisme mathématique... »), qui l'a fait volontiers se tourner vers des œuvres à sujet (Épithames de Michel-Ange) et l'a amené tout naturellement à l'opéra.

Un autre aspect de la personnalité d'Arrigo, c'est son souci constant de penser avec justesse sa fonction d'artiste dans notre société, de mesurer lucidement la marge d'action qui lui est offerte, les initiatives qui sont possibles et celles qui sont illusoire, de prendre, comme il le dit souvent, ses responsabilités, esthétiques et politiques, les deux étant pratiquement indissociables. Ce qui se traduit par une conception artisanale de son métier, par une attention accordée non seulement au produit qu'est l'œuvre mais aussi à la manière dont il est

exploité, distribué et reçu. Ainsi lorsque je lui parle de certaines expériences de création collective ou de tentatives pour faire éclater la notion de spectacle et modifier le rapport du spectateur au spectacle, ses réticences sont moins le fait d'une appréciation esthétique négative ou de la crainte que soit remise en cause la toute puissance du créateur que de la conviction que ces expériences modifient de façon purement illusoire et à un niveau purement formel les rapports réels de production et de consommation du spectacle dans notre société.

UNE CERTAINE IDEE DE L'OPERA

Cette volonté de faire de la création artistique un acte complet et non spécialisé, un engagement à plusieurs dimensions, apparaît pleinement dans la manière dont Arrigo a monté et réalisé *Addio Garibaldi*. On découvre avec lui qu'un opéra ce n'est pas seulement un spectacle de quelques heures mais aussi des mois de travail préalable, une équipe à constituer, des rapports sociaux à inventer, de l'argent à répartir intelligemment ou à gaspiller, bref une société miniature qui reproduit ou ne reproduit pas les disparités et les injustices de la société; écrire un opéra est un acte solitaire mais le monter est un acte social par lequel on choisit d'entrer dans des circuits de production déterminés et ces deux aspects sont pour Arrigo totalement solidaires. Or sur ce point son verdict est violent: « la recherche dans le domaine du théâtre lyrique n'est pas possible dans les structures actuelles et suivant les modes actuels de l'organisation du spectacle: la machinerie trop lourde, le fonctionnarisme, le vedettariat, les rapports de travail trop rigides et trop hiérarchisés empêchent toute véritable innovation, toute liberté d'invention, non seulement dans le domaine de l'opéra contemporain mais même dans celui de l'opéra traditionnel; bref, il y a moins une crise de l'opéra qu'une crise de l'organisation du spectacle; l'actuel système perpétue l'opéra-musée, il conserve dans l'académisme une certaine tradition, il peut même tolérer la création d'opéras modernes dont la nouveauté sera cependant purement formelle car le sys-

tème ne permet qu'une infime marge d'initiative ». Ce qui a donc conduit Arrigo à sortir des cadres établis, c'est autant le souci d'une grande liberté d'action que le besoin de modifier les rapports de travail avec la conviction qu'un rapport social différent entraîne un résultat artistique différent. La réalisation de *Addio Garibaldi* a été assurée par une équipe de musiciens, de chanteurs et de comédiens qui s'est organisée de façon démocratique et sans hiérarchie aucune. Elle est animée par un triumvirat: Arrigo qui assure la réalisation d'ensemble, Charles Ravier qui s'occupe de la partie plus proprement musicale et Pace, responsable des décors et des éléments scéniques. Cette formule ne s'est pas imposée sans mal mais aux yeux de son promoteur comme à ceux des autres artistes de l'équipe, elle se révèle une expérience passionnante qui permet une cohésion, une solidarité et une permanente collaboration autour d'une tâche commune autrement impossibles. Est-ce la voie de l'avenir? Le but d'Arrigo est plus modeste: il n'est pas de renverser les institutions existantes mais d'exprimer le besoin que s'en créent de nouvelles et de proposer une voie parmi d'autres possibles au renouvellement de l'art lyrique.

Gilles de VAN

Girolamo Arrigo

Né à Palerme le 2 avril 1930.

Etudes de cor au Conservatoire « Vincenzo Bellini » de Palerme.

En 1953, arrive à Paris et travaille la composition sous la direction de Max Deutsch jusqu'en 1957.

Se rend aux Etats-Unis en 1964 pour une année avec une bourse de la Ford Foundation.

A Rome en 1966.

A Berlin en 1967 où il réside une année avec une bourse de la Ford Foundation.

Il revient à Paris en 1968.

Prix :

Trio à Cordes : Prix « Pour que l'Esprit vive » 1957.

Epitaffi : Prix S.I.M.C. 1963.

Tre Occasioni : Prix « Biennale de Paris » 1965.

Œuvres principales :

Due Epigrammi (1956) pour 5 voix mixtes a capella.

Tre Occasioni (1959) pour soprano et orchestre.

Quarta Occasioni (1960) pour 7 voix et 5 instruments.

Epitaffi (1961) pour chœurs et orchestre.

Shadows (1966).

Funérailles (1968) action scénique pour double cœur.

Orden (1969) opéra.

Cantata Hurbinek (1970) pour 6 voix mixtes et 12 instruments.

EDITIONS RICORDI

OEUVRES DE GIROLAMO ARRIGO

ADDIO GARIBALDI
épopée musicale

ORDEN
opéra

LA CANTATA HURBINEK
pour 6 voix mixtes et 12 instruments

PAR UN JOUR D'AUTOMNE
pour clarinette basse solo

ORGANUM JERONIMUS
pour 8 voix mixtes et 14 instruments

E CIASCUNO SALUTO NELL'ALTRO LA VITA
pour voix seule

EPITAFFI
pour chœurs et orchestre

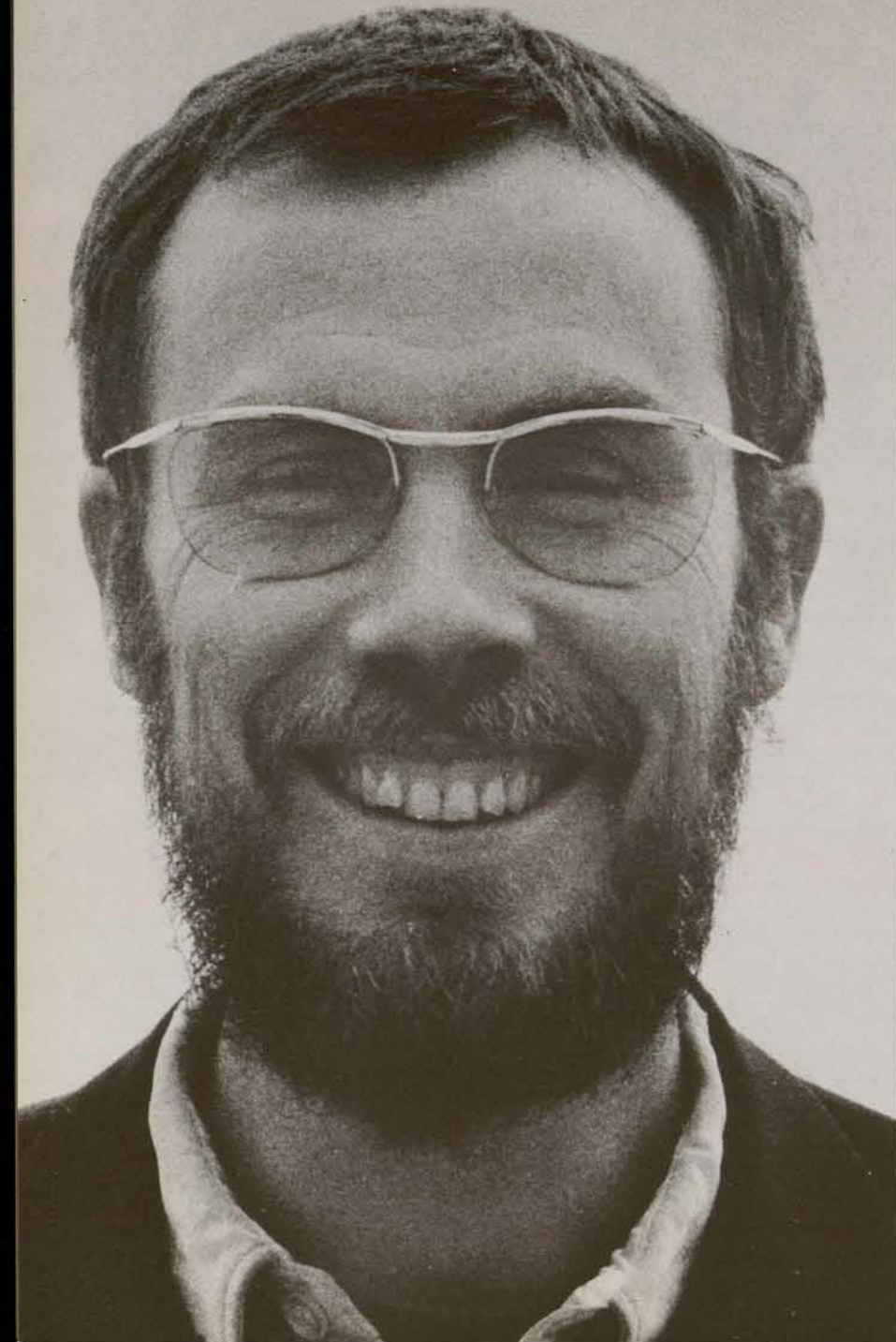
pour tout renseignement AMPHION EDITIONS MUSICALES 9, rue d'Artois Paris 8^e tél. 359.15.07



Audace ...
un nouveau
parfum
signé
Rochas

THÉÂTRE

en coproduction avec
le Théâtre des Nations
(directeur : Jean-Louis Barrault)
la Compagnie Renaud-Barrault
l'ARC
le Théâtre de la Cité Internationale



BOB WILSON

Musée Galliéra

30 octobre-5 novembre

en coproduction avec le Théâtre des Nations
(directeur : Jean-Louis Barrault)

Ateliers de création de dessins, peintures, sculptures et objets, de Malvin Andringa, Kathryn Kean, Kikuo Saito et Ann Wilson

OUVERTURE

(le 5 novembre, du lever au coucher du soleil).

1965 - Dance Event, New York Worlds' Fair,

1966 - Solo Performance, Byrd Hoffman Studio,
New York.

1967 - « Theater Activity », Bleecker Street
Cinema, New York.

1968 - « Byrd WoMAN », Byrd Hoffman Studio,

1968 - « Alley Cats », Loeb Student Center,
New York University, New York.

1969 - « The King of Spain », Anderson
Theater, New York.

1969 - « The Life and Times of Sigmund
Freud », Brooklin Academy of Music
Opera House.

1969 - « The Life and Times of Sigmund
Freud », (2^e production) BAM Opera
House.

1970 - « Deafman Glance », University Theater,
Iowa City, Iowa.

1971 - « Deafman Glance », Brooklin Academy
of Music Opera House.

1971 - « Deafman Glance », Théâtre de Nancy,

1971 - « Deafman Glance », Teatro Eliseo,
Rome.

1971 - « Deafman Glance », Théâtre de la
Musique, Paris.

1971 - « Program Prologue Now, Overture for
a Deafman », Espace Pierre Cardin,

1971 - « Deafman Glance », Stadsschouwburg
Theatre, Amsterdam.

1972 - « Prologue », à New York en avril
— Ateliers de travail à Royaumont en
mai-juin — « Prologue » et « Ka the
mountain and Gardennia Terrace » au
Festival de Shiraz-Persepolis en août-
septembre.



ROLAND DUBILLARD

...OU BOIVENT LES VACHES

Théâtre Récamier

à partir du 9 novembre

Compagnie Madeleine Renaud-
Jean-Louis Barrault

avec Madeleine Renaud

Roland Dubillard

et Jacques Blot, Claude Levêque

Maria Machado, Christian Rist

Jacques Seiler, Frédéric O'Brady

Mise en scène Roger Blin

Nous devons à Roland Dubillard, entre autres pièces, « Si Camille me Voyait », « Naïves Hironnelles », « La Maison d'Os », « Le Jardin aux Betteraves », « Les Crabes ». Aucune ne ressemble à l'autre. Celle qu'il nous présente aujourd'hui ne fait pas exception. Comme dit un personnage de « La maison d'os » : « Pas de ma faute se je n'ai pas de talent. Comment voulez-vous réussir quand on n'a pas de talent? ».

Félix, le personnage central de « ... où boivent les vaches » ne connaît pas ce problème. Il a tellement de talent qu'il ne s'en aperçoit pas. Plus justement, son talent lui vient d'ailleurs que de lui-même, comme une fortune. Il lui vient de son entourage, de sa mère particulièrement. Il ne s'en aperçoit qu'au fantasme de la mort de sa mère, et comprend qu'il a été fabriqué, qu'il n'y a rien qui lui appartienne, ni en lui ni hors de lui, même pas ce qu'il voit et entend.

Il décide alors de vouloir. Il ne sait pas quoi : il part « loin des oiseaux, des troupes, des villageoises », comme Rimbaud qui ne se singularise que par rapport au plus familier. Car ce n'est pas un hasard que le titre de cette tragi-comédie — c'est qu'elle se réclame, outre de Bosch, de Bruegel, de la Parole de l'enfant prodigue — de cette « Comédie de la soif » où Rimbaud exprime sa volonté désespérée, rageuse et boueuse d'aller « ... où boivent les vaches. »



YVONNE RAINER

FOUR EVENINGS OF YVONNE RAINER
assistant John Erdman
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
15, 16, 18, 19 novembre

en coproduction avec l'A.R.C.

À la frontière du théâtre et de la danse, Yvonne Rainer a introduit un élément texte-narration dans ses spectacles de danse. Tandis que, pendant les années 60, l'image, le son et le texte mettaient en valeur le corps et la danse, actuellement ces mêmes éléments servent à une approche plus psychologique et plus intime du danseur et de son personnage de fiction.

Aujourd'hui, fascinée par les techniques modernes, Yvonne Rainer introduit une partie filmée, des diapositives, des textes, des projections de textes, etc.

Son programme à Paris reflète précisément ses préoccupations et son travail actuel et présente une rétrospective de son œuvre.

Il comprend trois solos: « Three Satie Spoons » (1961), « Trio A » (1965), « Inner Appearances » (1972) ainsi que « Performance », aboutissement de ses recherches sur l'évolution la plus récente du style narratif, qu'elle joue avec John Erdman, acteur et danseur américain.

Yvonne Rainer est née en 1934 à San Francisco. Elle vint à New York en 1956, travailla la comédie puis la danse, avec Martha Graham, Merce Cunningham, Ann Halprin et Robert Dunn. Sa première chorégraphie: « Three Satie Spoons », date de 1960.

En 1970, à New York, elle participa à la création de « The Grand Union », un groupe composé de 8 danseurs.

Parmi ses principales œuvres: « The mind is a muscle » (1966), « Performance » (1972), « Live of Performers » (film) (1972).

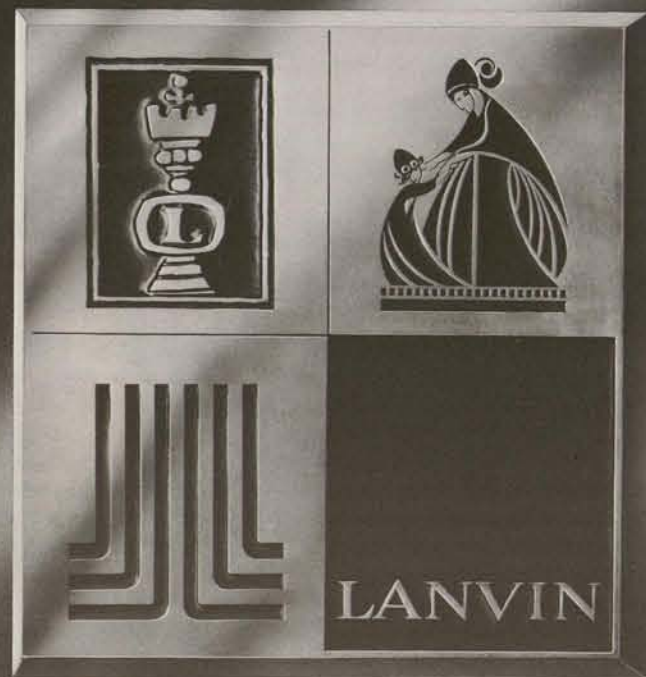
Depuis 1964, Yvonne Rainer a présenté ses spectacles en Europe, à Stockholm, Düsseldorf, Copenhague, Londres, Spolete et Rome.



THE PERFORMANCE GROUP (U.S.A.)

COMMUNE
TOOTH OF CRIME
direction Richard Schechner
Galleries du Théâtre de la Cité Internationale
30 octobre - 11 novembre

en accord avec le Théâtre
de la Cité Internationale



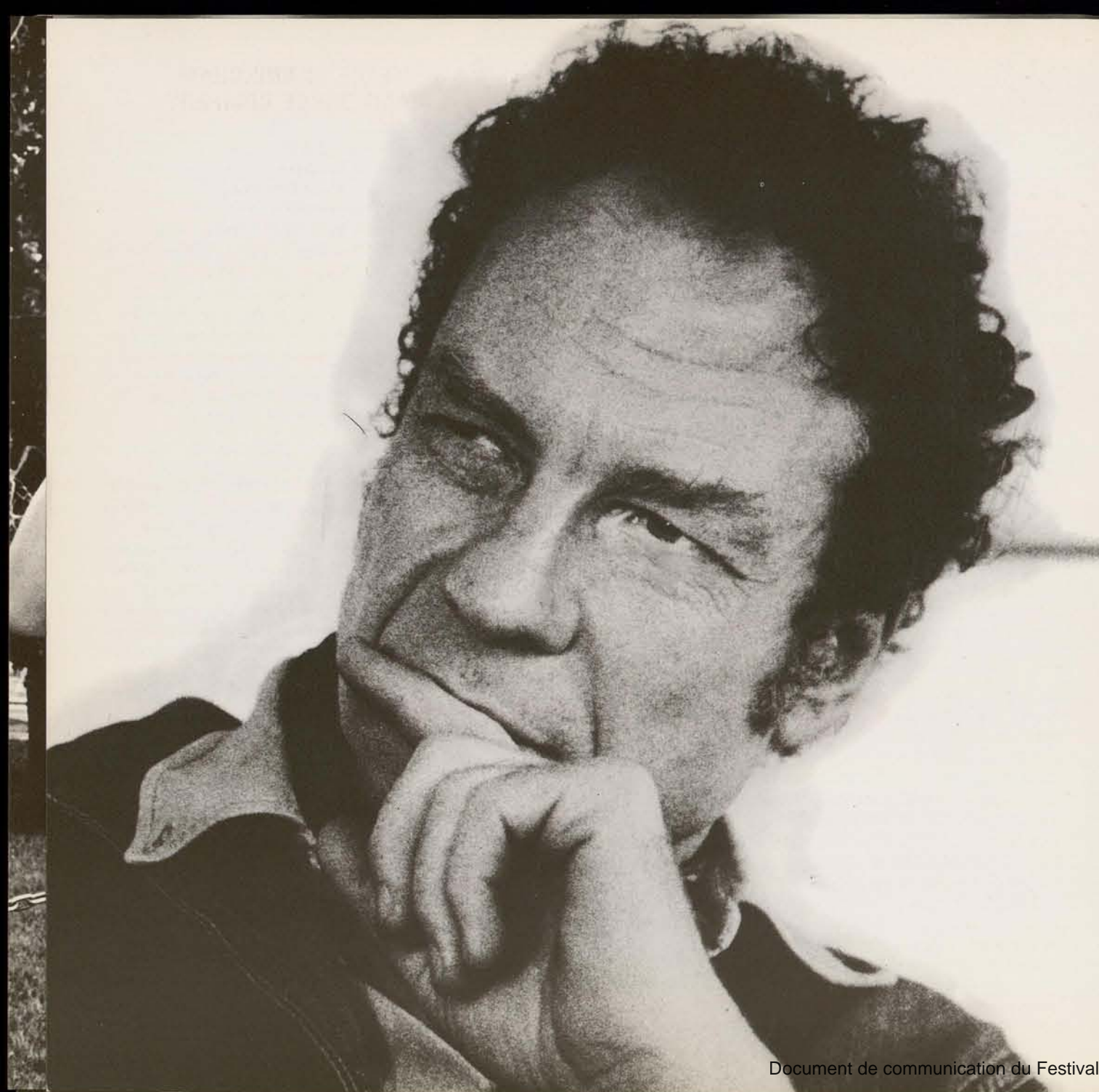
LANVIN
Tailleur, Couture, Parfums

DANSE

en coproduction avec le X^e Festival
International de la Danse de Paris
directeur général : Jean Robin
secrétaire général : Cyril Lafaurie
administrateur : Yvan Gaury

avec le concours de la ville de Paris
et de l'Office du Tourisme

avec la participation du
Théâtre de la Ville
animateur - directeur : Jean Mercure



directeur de la production : Richard Nelson
directeur de scène : Charles Atlas
assistant du directeur de scène : M. Norberg
directeur technique : Léonard Will
administration : Jean Rigg et David Vaughan

chorégraphe : Merce Cunningham
musiciens : John Cage, David Tudor,
Gordon Mumma
lumières : Richard Nelson
conseiller artistique : Jasper Johns

UNE MANIÈRE D'ANARCHIE

Quand un artiste qui a été vénéré pendant vingt ans au sein d'un petit cercle de fidèles atteint de façon assez soudaine, et sans avoir renoncé en rien à ses exigences esthétiques, une audience beaucoup plus vaste et la réputation d'être l'une des gloires culturelles d'une époque sans gloire, il paraît raisonnable de supposer qu'il est arrivé quelque chose à son public. A la première new-yorkaise de ses *Variations V* en 1965, Merce Cunningham et sa troupe de danseurs sont encore assez « difficiles » pour que la moitié de l'élégant public présent prenne d'assaut les sorties du Philharmonic Hall. Deux ans après, quand la Compagnie est engagée presque à la dernière minute par la vieillissante Brooklyn Academy of Music, elle danse à bureaux fermés devant un public si exubérant et si enthousiaste que le directeur décide d'organiser une saison entière de danse et invite Cunningham et sa troupe à devenir « compagnie résidente » de l'Academy. Que s'était-il passé ?

On a remarqué que le public qui était venu voir Cunningham à Brooklyn était étonnamment jeune. On peut en déduire que toute une génération nouvelle avait découvert son œuvre et la trouvait immédiatement accessible selon ses propres

normes.

Qu'est-ce donc que les jeunes — et de plus en plus d'admirateurs d'un certain âge — trouvent si irrésistible dans l'œuvre de ce « précurseur incorruptible aux yeux de mer » comme l'a appelé le critique Clive Barnes ? Cunningham lui-même a du mal à définir la qualité particulière de la forme de danse qui est la sienne. « Je crois qu'elle est *différente*, disait-il récemment, parce que chaque fois que je vais regarder ce que font les autres, j'ai toujours l'impression... oui, l'impression que nous ne faisons pas la même chose. Mais à vrai dire, je ne sais pas très bien ce que nous faisons. » Pourtant, Cunningham a dit un jour que sa préoccupation première s'attachait toujours à l'activité humaine, au geste ordinaire, « à la continuité qui peut s'établir à partir du geste humain » ; que son œuvre était « fondée sur le concept d'individus qui bougent et se réunissent ». Il ne s'agit ni de héros, ni d'émotions, ni d'états d'esprit, mais bien d'*individus*.

L'un des plaisirs qu'on prend à regarder cette remarquable Compagnie — qui dans sa composition actuelle compte douze danseurs (six hommes et six femmes), Cunningham compris — c'est que chacun est dans une certaine mesure

MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY

EVENTS

Théâtre de la Ville
du 24 au 29 octobre

danseurs : Merce Cunningham
avec Carolyn Brown
et Sandra Neels, Valda Setterfield, Meg Harper,
Barbara Lias, Susana Hayman-Chaffey, Nanette
Hassall, Douglas Dunn, Ulysses Dove, Chris
Komar, Brynar Mehl

Le répertoire depuis 1969 a été réalisé grâce aux subventions de la Rockefeller Foundation pour les compagnies résidentes à la Brooklyn Academy of Music, aux subventions de la National Endowment for the Arts et à des dons individuels ou de fondations privées.

un soliste, un danseur dont la formation et les progrès sont orientés vers la projection d'un style unique, personnel. Carolyn Brown qui est avec Cunningham depuis 1953 et que plusieurs critiques classent parmi les meilleurs danseurs de toutes les compagnies d'aujourd'hui, est une élégante perfectionniste, une danseuse merveilleusement sûre et intelligente, capable de rendre toute la forme d'une phrase complexe immédiatement et brillamment apparente. Sandra Neels, longues jambes, ardente, a une qualité de douceur, de souplesse qui lui donne parfois l'air émouvant d'être seule sur scène. Tous les autres, dès qu'on les a vus une fois, sont immédiatement reconnaissables. Cunningham lui-même dont la grâce alerte, évasive, détachée est sans doute inimitable, a souvent dit « qu'il ne voulait pas que tout le monde danse comme lui ».

Regarder ces danseurs suprêmement concentrés est une expérience sans équivalent dans l'univers de la danse. L'effet, comme l'a écrit un jour le compositeur John Cage, en est de « faire pénétrer le public non pas dans un monde artistique spécialisé, mais dans le monde ouvert, changeant et imprévisible, de la vie quotidienne ». C'est ce monde-là que tous

les ballets de Cunningham, dans leur extraordinaire diversité, ont toujours habité. Des individus qui bougent et se réunissent. « Si vous avez trois jours pour faire un duo, a demandé Cunningham en faisant allusion à la création de *Night Wandering* à Stockholm en 1958, allez-vous vous mettre à chercher des idées ou allez-vous faire une danse qui concerne deux personnes, un homme et une femme, ensemble? » Pour parvenir à sa propre forme de mouvement, Cunningham a emprunté aux deux sources dominantes (et à cette époque, opposées) de la danse américaine. A Martha Graham, chez qui il fut un soliste remarqué de 1940 à 1945, il prit la technique de la contraction/relaxation de l'articulation du corps pour la développer latéralement et créer un type de mouvement large, emplissant l'espace, partant de la colonne vertébrale forte et souple du danseur. Pendant ces premières années, Cunningham a aussi étudié — et plus tard, enseigné — à la School of American Ballet de Balanchine. Ce qu'il prit à Balanchine, c'est la rapidité, la grâce et l'athlétisme du ballet, sans la rigidité des positions de la danse classique.

Les innovations et les refus de Cunningham le menèrent bien au-delà d'une simple synthèse de ces deux écoles. Il commença par renoncer à tous les vestiges de narration et de psychologie, le côté des chorégraphes de Graham qui l'embarrassait le plus (et le côté que Balanchine lui-même rejeta de ses ballets contemporains). Un ballet de Cunningham n'a rien à « dire ». Il présente des danseurs, des individus, qui se déplacent sur une scène selon des schémas qui ne les transposent en rien de moins, ni rien de plus, que des êtres humains dont les moyens d'expression sont le corps. Etape beaucoup plus déroutante : Cunningham se débarrasse aussi de la dépendance de la danse vis-à-vis de la musique. Depuis le début de leur association en 1944, Cunningham et John Cage, directeur musical de la Compagnie, sont partis du principe que la danse et la partition devaient être des événements séparés qui se produisent à l'intérieur du même temps. Il est fréquent que les danseurs n'entendent même pas la partition

d'une nouvelle danse avant la première représentation publique. « Le résultat, c'est que la danse est libre d'agir comme elle l'entend, et la musique aussi », a écrit Cunningham. « La musique n'a pas besoin de se contorsionner pour essayer de souligner la danse, ni la danse de faire des ravages pour essayer d'être aussi tapageuse que la musique. Le but, c'est une plus grande liberté pour l'expression individuelle ».

De toutes les innovations de Cunningham, la plus mal comprise a été l'usage qu'il a fait des méthodes de hasard. Depuis 1951, Cunningham a à l'occasion joué à pile ou face la séquence, la durée et la direction dans l'espace des divers mouvements — mouvements qu'il a déterminés à l'avance — ou l'ordre des différentes parties d'un ballet. Dans *Field Dances* de 1963, il est allé plus loin : il a conçu pour chaque danseur une série de mouvements relativement simples à exécuter comme il voulait, et quand il voulait, entrant et sortant de scène de sa propre initiative. De même que l'utilisation des méthodes de hasard dans la composition était « une façon de libérer l'imagination de ses propres clichés », la représentation à élément « indéterminé » devait donner la liberté aux danseurs et déverrouiller leur imagination. « C'est une sorte d'anarchie » a dit un jour Cunningham, « qui permet à tout le monde de travailler ensemble librement ».

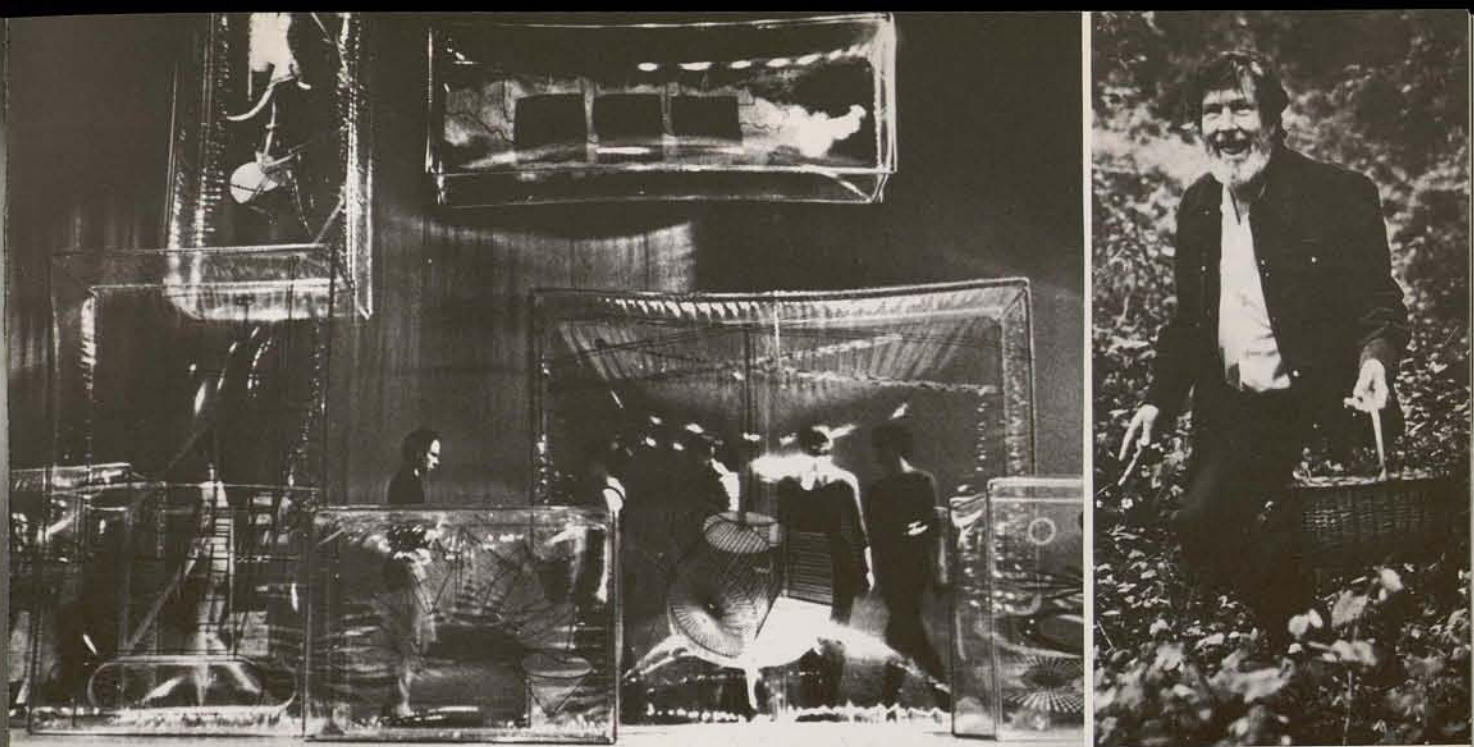
Cette manière d'anarchie a été poussée plus loin encore par la nouvelle avant-garde de danseurs, dont la plupart sont d'anciens élèves ou exécutants de Cunningham, et dont tous prennent comme point de départ l'idée de Cunningham selon laquelle tout mouvement — marcher, s'asseoir, ramasser une allumette — peut s'intégrer à une danse. Il est d'ailleurs intéressant que tout récemment, Cunningham ait eu tendance à faire machine arrière et à ne plus laisser ses danseurs exercer trop de liberté. La danse est si exigeante, sur les plans physique et émotif, que la fatigue bloque parfois l'imagination. « L'ennui, c'est que nous avons tous tendance à retomber dans nos habitudes », a dit Cunningham, « et que quand nous

sommes fatigués, nous allons plutôt vers la facilité ». Ses dernières chorégraphies sont réglées avec autant de précision que si elle était de Balanchine ou de Robbins, et ses danseurs, dont les mystérieux rapprochements physiques sur scène donnent les indications que ne donne pas la musique, ont plusieurs passages de mouvements d'ensemble qu'ils exécutent avec une cadence parfaite et une précision toute classique. Cependant Cunningham n'a jamais cessé de modifier ses moyens chorégraphiques chaque fois que cela lui convenait, et il n'est pas impossible que le hasard, l'indétermination et autres méthodes de dépassement des goûts et habitudes personnels réapparaissent plus tard dans son œuvre.

Certains ballets récents semblent participer du même état d'esprit d'un bout à l'autre — *Rainforest*, par exemple, avec sa texture exotique et sensuelle, et ses coussins d'argent flottants conçus par Andy Warhol, ou le délicieusement vif *How to Pass, Kick, Fall and Run*, avec ses airs de cirque ou de rendez-vous comique. D'autres comme *Place, Walkaround Time* et *Second Hand*, présentent un kaléidoscope changeant d'humeurs et d'atmosphères — violence et destruction, complexité des relations humaines, ou simple joie animale d'être en vie. Le théâtre de Cunningham est une répétition de la situation de l'homme dans le monde réel, avec toute sa diversité qui désoriente et qui souvent menace. A cette fin, ses danseurs restent des individus, et se déplacent avec beaucoup de naturel dans une atmosphère aussi complexe, aussi imprévisible et parfois aussi belle que la vie même.

Rien d'étonnant à ce que les jeunes réagissent. Cunningham a dit un jour : « si le danseur danse, ce qui n'est pas la même chose qu'avoir des théories sur la danse, ou souhaiter danser, ou essayer de danser, ou se remémorer dans son corps la danse de quelqu'un d'autre — s'il danse vraiment donc, tout est là. Si vous y tenez, c'est cela le sens. »

Calvin Tomkins (Saturday Review of the Arts)



Merce Cunningham, né à Centralia, Washington, fit ses premières études de danse et de théâtre à la « Cornish School » à Seattle.

Sa collaboration avec le compositeur John Cage commença en 1944. Après avoir présenté des programmes en soliste à New York et dans des tournées aux Etats-Unis et à l'étranger, il forma sa compagnie en 1952 et signa pour elle près de soixante chorégraphies. Celles-ci ont été présentées aux Etats-Unis, en Europe, en Amérique latine.

Il monta aussi « The Seasons » (John Cage, Isamo Noguchi, en 1947) et une version révisée de « Summerplace » (Morton Feldman, Robert Rauschenberg, en 1966) pour le New York City Ballet. Son œuvre fait largement appel à la collaboration de compositeurs contemporains tels que Earle Brown, Toshi Ichiyanagi, Conlon Nanarrow, Christian Wolff, Alvin Lucier, La Monte Young et Pauline Oliveros. Le ballet « Place » (Gordon Mumma, Beverly Emmons, en 1966), créé grâce à une subvention de « The National Endowment for the Arts », obtint la médaille d'or au 4^e Festival International de Danse de Paris en novembre 1966. « Variations V » (John Cage, Stan Vanderbeek, en 1965) fut commandé par le New York Philharmonic. « Rainforest » (David Tudor, Andy Warhol) et « Walkaround Time » (David Behrman, Marcel Duchamp) furent créés au second Festival des Arts d'Aujourd'hui de Buffalo en 1968. Parmi les autres peintres et décorateurs contemporains qui ont collaboré avec Cunningham, citons Robert Morris, Richard Lippold, Frank Stella, Bruce Nauman, Neil Jenney et le conseiller artistique de la Compagnie, Jasper Johns.

Cunningham est l'auteur d'un livre : Changes : Notes on Choreography, publié par Something Else Press et prépare un second essai, Texts for Technique sur l'entraînement des danseurs ainsi qu'un journal sur ses idées de ballet, ses recherches et sur la nature. Parmi ses autres intérêts : la botanique et la cuisine.

première revue consacrée
aux démarches les plus
actuelles de la musique

musique en jeu

N° 7 : Théodor Adorno
N° 8 : Musiques électro-acoustiques
N° 9 : Psychanalyse Musique
(à paraître en nov.)

un outil d'information
de réflexion
de recherche active



Le numéro 15 F
Abt 1 an :
France 55 F
Etranger 65 F

seuil



A LA HUNE

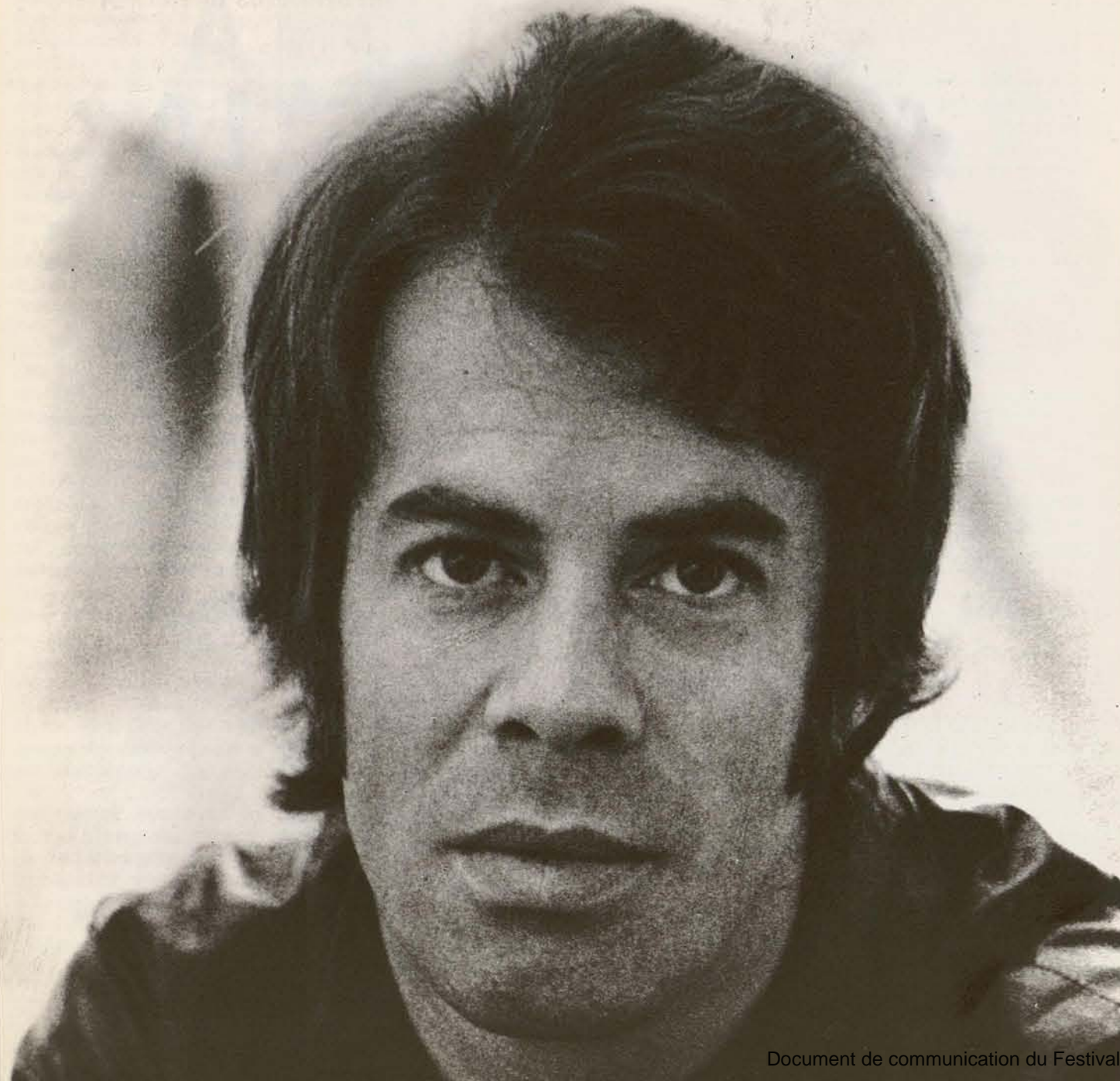
à saint germain des prés
170 boulevard saint
germain 75006 paris

18 octobre - 15 novembre
ARMAN
« colères d'encre »

la hune édite
KRASNO et les
meilleurs graveurs
de l'école de paris

diffuse les multiples
de BERROCAL
novembre : de micro david

ci-contre lithographie
d'Arman exposée à
la hune parmi une
centaine d'œuvres
originales



directeur de la scène Ben Kuijpers
 assistant du directeur de la scène Herman Draaijer
 administrateur Louke Donker
 administrateur financier George Van Eck
 secrétaires Ineke Visser
 Trudy Hesp
 organisateur des tournées Gale Law
 chef de la production Joop Stokvis

orchestre Nederlands Balletorkest
 Harrie Broekhuizen
 pianiste Hans knill
 assistant des maîtres de ballet Joop Caboort
 Cees de Vries
 lumières J.-J. Delacourt
 son Willem Meyboom
 électriciens Ine Overmars
 Nellie Derksen
 costumiers

NEDERLANDS DANS THEATER

Théâtre des Champs-Élysées
 du 1^{er} au 4 novembre

directeur Carel Birnie
 direction artistique Jaap Flier
 maître de ballet Hanny Bouman
 direction musicale Jan Stulen

Roslyn Anderson, Elizabeth Ashton,
 Moira Bosman, Arlette van Boven,
 Ellen Brusse, Lia Haeken,
 Seraphina Lansdown, Marylin Lewis,
 Conny Lodewijk, Barbara Remington,
 Karen Tims, Mea Venema, Carina Verzijl,
 Sheri Gaia, Lenny Westerdijk,
 Margaret Wilson, Jon Benoit, Nils Christe,
 Hans Knill, Leon Koning, Marek Kryszkiewicz,
 Gérard Lemaitre, Johan Meyer, Graham Powell,
 Stephen Rockford, Michael Tipton, Gert Weigelt

HANS VAN MANEN

Autrefois, il citait Balanchine, Robbins et Petit comme ses modèles en matière de ballet, mais il y a longtemps de cela. Aujourd'hui, ce serait plutôt des peintres, des sculpteurs, des cinéastes ou des metteurs en scène qu'il nommerait si on l'interrogeait sur les sources de ses inspirations artistiques. Des expositions telles la Documenta de Kassel ou la Biennale de Venise, des films de Fellini, Godard ou Warhol, des manifestations théâtrales du genre Living Theatre, Grotowski ou Bread and Puppet sont pour lui des phénomènes plus significatifs de notre temps que tout ce que le ballet moderne pourrait avoir à offrir.

Ce qui ne veut pas dire que le chorégraphe van Manen n'admet comme valables que ses propres œuvres — loin de là. S'il est convaincu par l'ouvrage d'un de ses collègues, il s'en fait l'avocat éloquent, engagé, intransigeant, même quand il s'agit d'une création dont le style lui est parfaitement étranger.

Assister en sa compagnie à un spectacle dont le programme comprend « La Bayadère » de Petitpas ou « Les Patineurs » d'Ashton, c'est

faire l'expérience de l'inanité d'un certain avantgardisme chorégraphique qui croit devoir brûler tous les ponts entre le présent et le passé et renier toute tradition.

Toutefois, on pourrait compter sur les doigts de la main les chorégraphes qui, comme lui, ont conscience d'être indissolublement contemporains de leur temps. Et cette époque qui est la nôtre ne se limite pas pour lui à la salle d'études, au théâtre, au musée, au cinéma, à la lecture, elle est une expérience élémentaire vécue, tout simplement. Le Vietnam, l'Irlande du Nord, le conflit du Moyen-Orient en font partie intégrante aussi bien que la confrontation avec les diverses subcultures et mouvements d'underground, avec les transformations sociologiques qui se manifestent un peu partout, avec la lutte pour une sexualité spontanée, émancipée, libérée de toute contrainte. Tout en déterminant son œuvre créatrice, ces expériences n'y prennent pourtant jamais la forme concrète de sujets anecdotiques. A ce propos, van Manen se réfère volontiers à une exposition qu'on a pu voir dans le temps pour

la première fois à Berne et qui s'intitulait : « When Attitude becomes Form » : c'est cette métamorphose qui l'intéresse en premier lieu, à l'exclusion de tout contexte littéraire, cette transformation de la matière première — expérience quotidienne vécue — en œuvre d'art. C'est dans ce sens qu'il déclarait une fois : « Je m'intéresse à la politique mais dès qu'il s'agit de ballet, c'est le mouvement qui me préoccupe. C'est en lui que je trouve mon moyen d'expression. Il n'est jamais question pour moi de raconter une histoire. Il m'arrive de choisir un thème, mais ce thème doit être d'ordre universel. Si l'on m'interroge sur mes convictions politiques, je suis prêt à donner les renseignements demandés, mais il me serait impossible de le faire au moyen du mouvement chorégraphique. Si je devais faire un ballet sur l'agressivité, je m'intéresserais aux problèmes de l'agressivité en général — au lieu de me limiter à l'agressivité au Vietnam. Nous vivons aujourd'hui dans un monde où l'information tient une large place. Télévision, journaux, photos et films fournissent des informations

auxquelles l'art n'a rien de plus efficace à ajouter. La danse, elle aussi, peut stimuler la pensée, donner matière à réfléchir, mais elle le fait au moyen du mouvement, en attitudes, tableaux et images. Des nouvelles constellations mouvement-espace-temps naissent forcément de nouvelles formes et de nouveaux sujets de danse. »

Bien entendu, la nouvelle dramaturgie chorégraphique est délestée de tout bagage anecdotique. C'est purement une dramaturgie de style et de forme qui peut cependant atteindre parfois un degré d'intensité dramatique comparable au « suspense » d'un Hitchcock, sans pour autant se concrétiser en une trame littéraire ni, d'autre part, dégénérer en un formalisme abstrait. Ainsi par exemple lorsque van Manen, dans « Metaforen », affronte le thème de la symétrie — lorsque, dans « Cinq Croquis », il étudie l'effet d'une rupture de la continuité scénique par une brusque interpellation sur le comportement physique des danseurs — lorsque dans « Dualis » il met face à face la danse sur pointes et pieds nus — lorsque, dans « Variomatic », il monte, en intervalles identiques, un crescendo de personnes pour le démontrer aussitôt en décroissant à la manière d'un reflet de miroir — lorsque, dans « Solo for Voice I » il confronte sur la scène un couple de danseurs avec une cantatrice qui joue la comédie — lorsque, dans « Squares », il impose à neuf danseurs la rencontre d'objets carrés dans l'espace, pour leur faire articuler leurs réactions — lorsque, dans « Mutations » (avec Glen Tetley pour co-chorégraphe) il tente un test des rapports entre danse à l'écran et danse sur scène — lorsque, dans « Twice » il présente quatre variations sur le thème du dédoublement — lorsque, dans la « Grande Fugue », il évoque l'utopie érotique d'une parfaite égalité sexuelle entre partenaires masculins-féminins — lorsque, dans « Tilt », il met en évidence l'interchangeabilité des rôles non seulement dans la distribution de chorégraphies parallèles mais encore entre personnages féminins et masculins — ou quand il tire, dans « Twilight » les conséquences chorégraphiques du fait que dans

un duo de danse la femme porte des escarpins à talons-aiguille vertigineux.

Des thèmes que tout cela, mais point d'histoires littéraires! des thèmes qui se réalisent en imagination chorégraphique et se matérialisent dans le mouvement. Ainsi, dans chaque nouveau ballet, van Manen se pose un thème nouveau, et bien que le répertoire de ses œuvres comporte (au bout de treize ans de travail pratique) environ trois douzaines de numéros, il serait difficile d'y déceler la répétition d'un thème quelconque. C'est précisément ce renouvellement constant des thèmes qui fait paraître neuf à chaque reprise le langage chorégraphique déjà usé, car il va de soi que van Manen ne saurait changer de vocabulaire à chacun de ses ballets. Toutefois, si certaines figures se répètent toujours à nouveau — telle la deuxième position exécutée dans un plié, quatre doigts serrés en poing et pouce tendu écarté — l'acquisition de nouveaux moyens techniques d'expression corporelle n'en progresse pas moins sans cesse : dans une mesure croissante, van Manen, dont le point de départ fut la danse d'école, s'est approprié des éléments élaborés par la Modern Dance américaine, y compris ceux provenant de domaines étrangers à la danse de scène, tels notamment les gestes de violence dans « Situation », pour les intégrer à son vocabulaire chorégraphique.

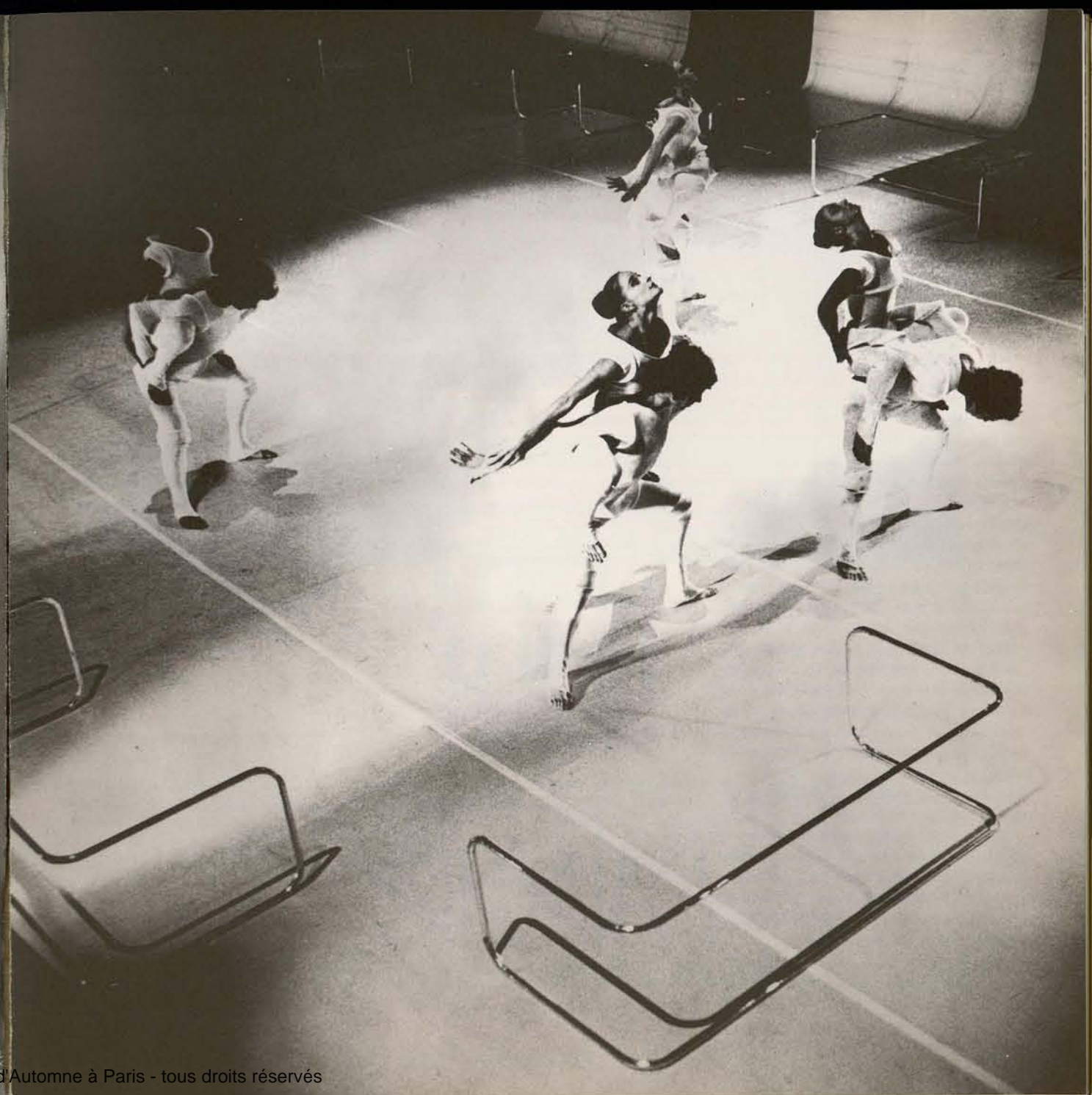
La fusion de ces moyens d'expression empruntés à différentes disciplines est si cohérente qu'il serait malaisé d'attribuer cet amalgame à telle ou telle tendance ou école définie. Lui-même d'ailleurs s'est opposé à diverses reprises à un classement trop commode de son système dans une catégorie déjà existante : « Mon cas particulier est tel que, ayant reçu une formation classique, j'ai évolué de plus en plus vers la technique américaine. A l'heure qu'il est, je ne saurais plus dire ce qui, chez moi, est classique ou moderne. Ce que je cherche à faire, c'est de créer du mouvement, dans la mesure du possible du mouvement nouveau. En Europe, nous venons, nous aussi, de découvrir le sol. Mais, pour nous en servir, il nous faut une technique nouvelle qui permette de

comprendre comment on arrive à toucher le sol et comment on fait pour s'en relever. »

Plus on pénètre la pensée chorégraphique de van Manen, qui entretient un contact si intense avec les beaux-arts, et plus on verra en lui un continuateur en chorégraphie des tendances qui ont conféré à la peinture hollandaise, après la première guerre mondiale, tant de poids et de prestige dans les discussions internationales sur l'art — je songe au néo-plasticisme fondé par Mondrian et concentré autour de la revue « De Stijl ». Le critique et historien d'art allemand Werner Haftmann, qui définissait ce néo-plasticisme, « bien éloigné du pathétique et de l'anarchie russes », comme « sobre, logique, clair et énergique, soucieux d'une pureté et d'objectivité dignes d'un esprit d'ingénieur » avait donné par-là à la fois une description percutante de la personnalité artistique de van Manen.

Tout comme les peintres groupés autour de Mondrian, van Manen pourrait dire de lui-même que, ce qui lui importait en premier lieu, c'était « clarté, simplicité géométrique, loyauté, esprit constructif et fonctionnel » (et il pourrait ajouter : raisonnement conséquent et suite dans les idées) — ce qui le caractériserait en fin de compte comme descendant d'une tradition foncièrement hollandaise de puritanisme rationnel, de Calvinisme épris d'absolu. Pourtant, van Manen dépasse décidément Mondrian et son milieu dans ce sens qu'il est résolu et capable d'enrichir par une tension panérotique élémentaire de caractère nettement explosif ce « Stijl » dépouillé, si soigneusement nettoyé de toute souillure émotionnelle individualiste. Le Hollandais van Manen a bien absorbé le phénomène Mondrian on n'en reconnaît pas moins en lui un contemporain indéniable des années 70.

Or, il est un autre aspect de l'œuvre de van Manen qu'il convient de mentionner, ne fût-ce qu'en passant. Car il est en train de révolutionner de fond en comble toute la méthode de travail du ballet. Il ne s'agit pas seulement de sa volonté d'abolir la puissance despotique du chorégraphe donnant des ordres à des danseurs



qui ne sont qu'exécutants passifs et de la remplacer par un dialogue encourageant le danseur à participer à une œuvre commune, laissant toutefois au chorégraphe le dernier mot, — processus de démocratisation évident et salutaire. Mais il y a autre chose : van Manen expérimente et applique de nouveaux procédés de travail en se servant des moyens techniques nouveaux, tel le vidéo-taperecorder. Pas mal de chorégraphes l'utilisent pour enregistrer des chorégraphies achevées : ces enregistrements peuvent être utilisés surtout pour y introduire des modifications ou pour des reprises de ballets qui n'ont plus été dansés depuis longtemps. Van Manen par contre emploie son vidéo-recorder (qu'il a toujours à portée de main) non seulement pour monter un ballet déjà existant avec une compagnie autre que celle qui l'a créé, mais encore pour la création même de ballets inédits. Et cela lui a permis de faire des découvertes surprenantes : « Le vidéo aide le danseur à articuler ses pas et ses gestes — on se met tout à coup à discuter sur un niveau différent, bien plus objectif. Je montre au danseur ce qui est bien, je peux aussi lui montrer ce qui n'est pas bien — et l'essentiel, c'est que je ne l'affirme pas simplement, je le lui fais voir. Avant, on ne faisait que discuter au passé. Et il y a toujours des discussions sur des problèmes de l'égo. A présent, tout change, il ne s'agit plus simplement d'une affirmation subjective, la preuve est là. — Plus j'y réfléchis, et plus j'y vois d'avantages : le travail devient plus rationnel, on économise du temps, et la qualité se trouve améliorée. » Dans ses efforts continus d'actualiser et de démocratiser les méthodes de travail du ballet — parfois, il faut le dire, encore médiévales — van Manen prouve, une fois de plus, comme dans sa vie privée et dans sa carrière d'artiste de renommée internationale qu'il est bien un enfant de son siècle et un contemporain engagé de ces années 70 que nous vivons.

Horst Koegler

(traduit de l'allemand par Olga Obry).

Hans van Manen est né à Amsterdam en 1932. Il fut un des fondateurs du Nederlands Dans Theater et participa à la première représentation de la troupe en septembre 1959. Il en devint le directeur artistique en 1961 et le demeura jusqu'en 1970. Entre temps, il réalisa une trentaine de chorégraphies pour la troupe et s'imposa dans le monde international de la danse moderne.

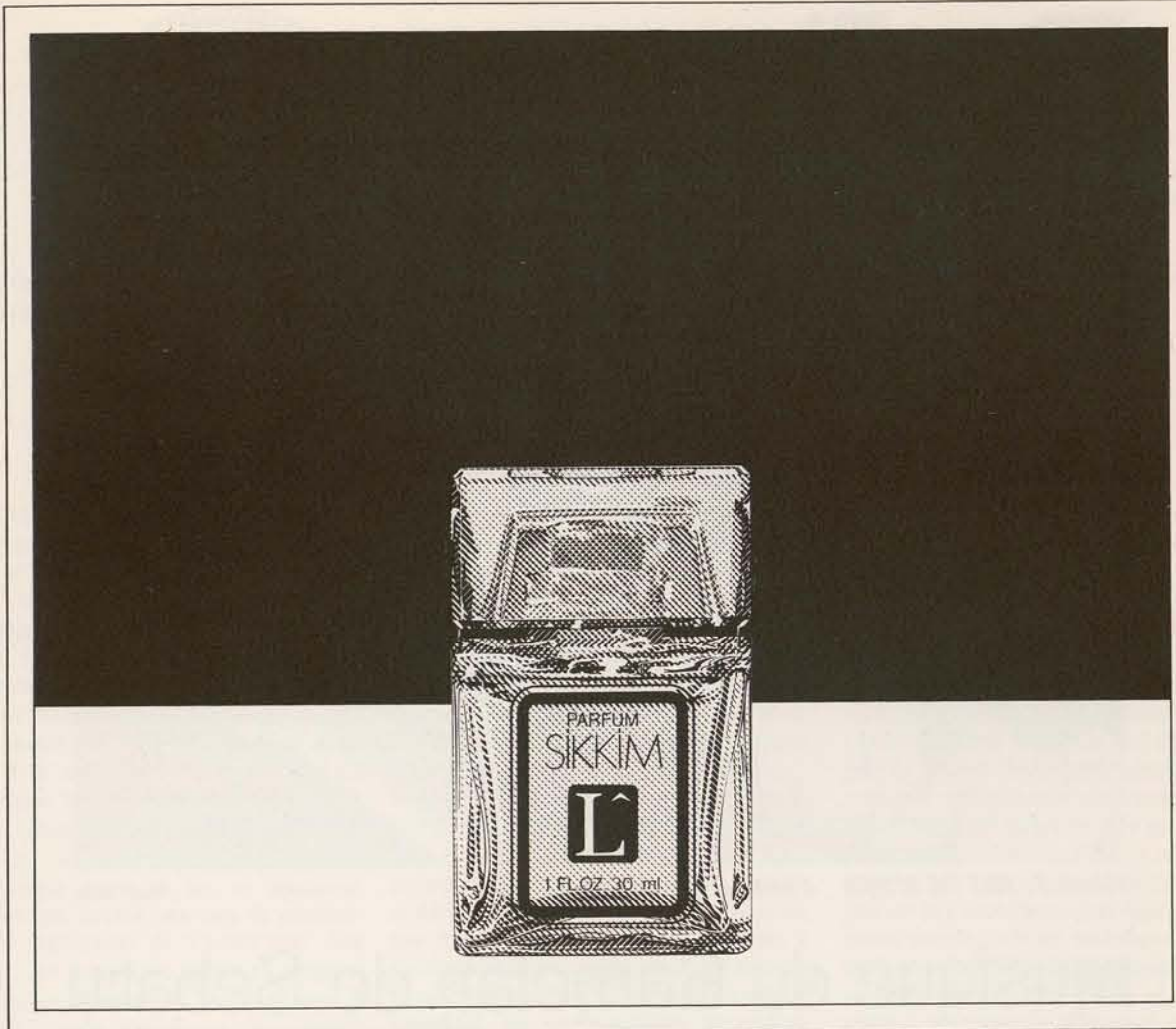
C'est à 19 ans qu'il commença à danser avec une compagnie d'Amsterdam ; puis il se joignit à la Nederlands Opera Ballet Company où il travailla six ans. En 1957, Amsterdam lui passe sa première commande : « Feestgericht ». Puis il quitte les Pays-Bas pour Paris où pendant deux ans il sera soliste dans la compagnie de Roland Petit.

Hans van Manen ne fait plus partie du Nederlands Dans Theater mais continue néanmoins à travailler beaucoup avec cette compagnie ainsi que pour les grandes troupes de ballets en Europe et aux Etats-Unis.

NEDERLANDS DANS THEATER

Le Nederlands Dans Theater est l'une des deux compagnies officielles de danse aux Pays-Bas. En 1959, Benjamin Harkarvy qui venait de quitter la direction du Ballet Canadien de Winnipeg, trouva à son arrivée aux Pays-Bas un groupe d'artistes dissidents avec lesquels il forma le Nederlands Dans Theater. Pendant deux ans, la troupe travailla sans subventions, répétant dans les hangars et les églises. C'est en 1961 que la Ville de La Haye prit la troupe en charge, aidée ensuite par l'état. C'est en 1960 que Hans van Manen devint directeur artistique de la troupe auprès de Benjamin Harkarvy ; il en restera le principal chorégraphe et donnera au jeune ballet un esprit nouveau en travaillant avec des chorégraphes et des danseurs de style moderne et des musiciens contemporains.

En 1962, plusieurs chorégraphes et danseurs de l'école américaine vinrent se joindre à la troupe, dont John Butler, Glen Tetley et Job Sanders. Ainsi, le Nederlands Dans Theater, dont le répertoire dépasse actuellement plus de 100 ballets, s'imposa à New York, Londres, Mexico, Berlin et acquit une renommée internationale. Les 27 danseurs de la Compagnie sont tous des solistes dont la personnalité donne à chacun d'eux un rôle bien précis.



SIKKIM

le nouveau parfum de Lancôme

en vente chez tous les parfumeurs-conseil Lancôme

Bali


**ARCHIV
PRODUKTION**

TRADITIONS MUSICALES EN ASIE



Volume 1 : 2533 130 STEREO à paraître : un coffret de 3 disques

Photo : Brunet

Musique du Gamelan de Sebatu

Il est peu d'endroits sur la terre, en dehors de l'Europe, où les musiques anciennes n'aient pas été influencées par la civilisation occidentale. Archiv Produktion se propose de perpétuer sur disques la grande tradition de la musique asiatique, dans la mesure où un tel dessein est encore possible. Pour ouvrir cette nouvelle collection «Traditions musicales en Asie», paraît, à l'occasion de sa tournée internationale, un disque consacré au Gamelan de Sebatu à Bali. Il sera suivi d'un coffret de 3 autres disques. Les enregistrements ont été réalisés sur place en février 1972. Toutes les pièces restituent fidèlement les sonorités originales dans leur intégralité et leur authenticité et sans aucun arrangement qui aurait pu les faire verser dans un folklore populaire facile.

représentant du Listibya : I Madé Pandjy
organisateur artistique : Jacques Brunet

LA DANSE BALINAISE

« La danse balinaise est la danse à la main plate, la danse aux paumes ouvertes. Elle ne donne ni ne refuse, tâte les invisibles murs de l'atmosphère. Elle fait face. Elle est étalée et aveugle.

Les prunelles cherchent le coin de l'œil, à l'extrême bout. Le cou se déboîte latéralement, rien n'avance, tout aspire à l'horizontal, en façade, dans un espace absolu et mural. Les personnages, la plupart du temps retenus à terre, par les genoux, torturés sur place (avec des gradations, des impatiences sur place, des frémissements comme un lac, un hypnotisme, un délire non forcené, une sorte de pétrification, de stratification de l'arrière-étre). Une musique qui tapisse, qui tapisse en sombre et dans laquelle on trouve son repos, son appui. Et qui fait entendre cette musique? Des hommes? Non, à Bali, tout ce qui remue, résonne, joue, vit, terrorise, vibre, ce sont des démons. »
(Extrait d'*Un barbare en Asie* d'Henri Michaux. c. Editions Gallimard 1932.)

LA MUSIQUE BALINAISE

La musique balinaise s'appuie sur l'utilisation d'un ensemble de *gong-s*, de métalphones à lames et d'instruments à percussion divers que les Balinais appellent un « *gong* ». Pour le distinguer du *gong*-instrument, on le nomme parfois

danseurs :

I Madé Djimat et Ni Gusti Agung Susilawati,
I Gédé Sukrata, Urip Tri Chuana
Ni Gusti Aju Raka, Ni Luh Suwarni, Ni Ketut Juliasih, Ni Tjempakar Blanco, Ni Njoman Sarini, Ni Wajan Kasihati, Ni Njoman Puspa Nuraini.

gamelan-gong, le mot « *gamelan* » étant cependant un terme javanais.

Il existe une très grande variété d'ensembles instrumentaux dont l'un des plus anciens, le *gong gédé* est l'ancêtre du *gong kebyar*. Autrefois les cérémonies de temple étaient accompagnées d'un *gong gédé* composé de *saron-s* et de *gangs-s* pour les instruments à lames, d'un ou plusieurs *terompong-s* et d'une série de *gong-s* et de grands tambours.

Vers 1915 un nouveau genre musical, né dans le nord de Bali, va se répandre à travers toute l'île. C'est le style *kebyar* (« *kebyar* » signifie « qui explose ») dont chaque village voudra posséder un ensemble. Du Nord, on fit venir des musiciens pour apporter les transformations nécessaires à l'orchestre et pour enseigner le nouveau style qui se caractérisait par une virtuosité jamais atteinte auparavant, par des possibilités de nuances extrêmes et par un mariage de timbres très diversifiés que les *gong gédé* et même les *Semar Pegulingan* ne connaissaient point. La musique développa alors le style rhapsodique avec un emploi constant de la syncope.

Il n'existe pas d'enseignement théorique de la musique. Le Balinais apprend la musique par la pratique dès son plus jeune âge en compagnie des musiciens chevronnés, et non par l'analyse et l'étude des éléments de la musique. Quoique chaque pièce musicale soit très structurée, il

BALLETS DE BALI GAMELAN DE SEBATU

Théâtre des Champs-Élysées
du 6 au 19 novembre

en coproduction avec
le Théâtre des Nations Jean-Louis Barrault
Gong Tjarman Wati de Sebatu

directeurs : I Wajan Gédé Susila, kendang
I Njoman Djaja, gender
conseiller musical : I Wajan Brata
gong de trente musiciens de Sebatu

n'existe point de théorie écrite et la tradition est transmise oralement. Les termes techniques sont donc inexistantes et la dénomination des sons relève de l'onomatopée : ding, dong, deng, dung, dang.

Jacques Brunet.

LE GONG « TJARMAN WATI » DE SEBATU

Il appartient à Sebatu, village de montagne du centre de Bali, qui en fit l'acquisition avant l'éruption du Batur (1887). Ce gong était à l'origine un « *Semar Pegulingan* » accordé pour la cérémonie du *Barong* et fut transformé en « *Gong Kebyar* » dans les années quarante par l'addition de lames supplémentaires à chaque instrument. Jusqu'en 1971, les musiciens de Sebatu n'ont joué que pour les cérémonies de leurs temples et jamais pour des activités touristiques. Ce n'est que lorsque la décision de les présenter au Festival d'Automne a été prise que les musiciens ont ajouté à leur répertoire la musique des danses présentées ici.

Le style de ces musiciens, « style des montagnes », est unique à Bali et n'a encore jamais été entendu en Occident. Il se distingue par un art extrême des nuances et la variété subtile de leurs frappes. Une importance inhabituelle est donnée aux flûtes. Loin des grandes routes touristiques, isolés dans leurs montagnes, les musiciens de Sebatu ont conservé une tradition que le développement du tourisme a abâtardi dans presque toute l'île.

Le Gong « Tjarman Wati » de Sebatu comprend les instruments suivants :

2 kendang-s tambours à deux membranes
2 pemugal-s gender à dix lames ; instrument mélodique conducteur

4 gangsa-s
penggender *gangsa-s* à dix lames
4 kantil-s *gangsa-s* à dix lames
1 réong rangée de douze petits gongs bulbés joués par quatre musiciens

2 djublag-s *gangsa-s* graves à cinq lames
2 djegog-s *gangsa-s* graves à cinq lames
1 terompong rangée de dix gongs bulbés jouée par un musicien pour la musique *lelambatan*

2 suling-s flûte en bambou à six trous
1 kempur gong suspendu
1 gong grand gong suspendu plus grave
1 kadjar petit gong bulbé horizontal tenu à la main pour la musique religieuse

1 kempli petit gong bulbé horizontal tenu à la main

2 tjeng-tjeng-s ensembles de petites cymbales

Dans un admirable texte, Artaud dit du théâtre balinais : « Cet ensemble lancinant, plein de fusées, de fuites, de canaux, de détours dans tous les sens de la perception externe et interne, compose du théâtre l'idée souveraine, et telle qu'elle nous paraît conservée à travers les siècles, pour nous apprendre ce que le théâtre n'aurait jamais dû cesser d'être. »

Théâtre « de la Parole avant les mots », théâtre du signe dans lequel le spirituel surgit de la technique.

En assistant à des danses comme « Pendet » ou « Legong Kraton », « Baris » ou « Djauk », le théâtre balinais nous fait retrouver l'idée souveraine du théâtre trop souvent perdue.

Jean-Louis Barrault





DANSER EN L'AIR

On peut dire que, pratiquement, les danseurs du groupe Multigravitationnel ne touchent jamais le sol. Cela suffit à distinguer cette jeune compagnie de tout autre groupe de danse moderne. Elle appartient à cette nouvelle ligne de tendance qui voudrait intégrer au sein d'une expérience artistique une synthèse d'éléments venus des arts visuels, de la musique et du théâtre. Le groupe Multigravitationnel parvient à ce résultat unique au prix d'une stricte discipline. Le danseur en effet doit, par un entraînement et une maîtrise de soi extraordinaires, travailler entre ciel et terre, soutenu par divers appareils : pneus gonflés, filets, tubes de plastique, eux-mêmes suspendus à un grand échafaudage d'acier spécialement construit.

Lorsqu'on voit travailler le groupe Multigravitationnel c'est aux exercices aériens des artistes du cirque que l'on pense tout d'abord. Sans doute le groupe doit-il la vitalité, la hardiesse pleine de fraîcheur de ses mouvements à cette source populaire, fort éloignée des traditions du grand art de la danse. Mais dans ce qu'ils nous montrent, les facteurs psychologiques ne sont pas moins importants, quoique le psychodrame, tel que l'ont popularisé des chorégraphes expressionnistes dans la tradition de Martha Graham, soit ici écarté en faveur de formes d'expression moins littéraires. Lorsque les danseurs prennent en pleine élévation des poses instables, l'expression du danger, du risque, de l'imminence, de

l'aide mutuelle, cesse d'être métaphorique pour devenir réalité.

Nous voyons les corps d'en dessous; nous les voyons aussi dans des positions familières, faisant face au public ou lui tournant le dos; les danseurs évoluent *au-dessus* de nous; ils se contorsionnent, se retournent, se lient les uns aux autres pour former une chaîne humaine; ils accomplissent toutes sortes d'actions compliquées, et toujours en suspension. C'est là le sens particulier de leur travail. C'est là l'originalité essentielle du concept de Stéphanie Evanitsky. Cette danse aérienne, en même temps qu'elle arrache le corps à la pesanteur, le libère de la chorégraphie traditionnelle. D'où des figures plus statiques, plus structurelles que les groupements de la danse normale. D'où une impression de sculpture en ronde bosse, tout autant que de danse. Cet effet de rapprochement entre des arts différents est tout à fait en accord, avec les efforts actuels pour combiner entre elles les différentes formes d'expression artistique, pour tirer une énergie nouvelle de combinaisons audacieuses découlant du mélange d'éléments empruntés par un art à un autre.

Cette façon caractéristique qu'a le groupe de ponctuer par des passages figés la continuité du mouvement nous remet à l'esprit le contraste existant entre image mobile et image statique. Cette qualité cinématique est particulièrement accentuée dans les œuvres nouvelles comme *Silver*

MULTIGRAVITATIONAL EXPERIMENT GROUP

DANS L'ENVIRONNEMENT
DU GRAND PALAIS

à partir du 13 octobre

danseurs :

Suellen Epstein, Stephanie Evanitsky, Arthur Hurray, Linda Shillito

codirecteurs : Stephanie Evanitsky,
Robert Fiala

lumières : Barry Arnold

designer associé : Elisabeth Clark

directeur technique : Steve Duffy

Scream Idols, conçu comme un combat, un *agon*, entre Stéphanie Evanitsky incarnant une sorte de Marilyn Monroe, symbole sexuel dont le sourire artificiel et les mouvements stylisés caricaturent tout sentiment profond — et Linda Shillito, sorte de Janis Joplin, victime d'un pur abandon dyonisiaque. Dans *Alterground*, c'est aux lents déplacements flottants des astronautes que nous pensons, à ce nouveau vocabulaire du mouvement qu'a enregistré le film de leur marche dans l'espace. Il est évident que les voyages spatiaux, que cette conception nouvelle du corps humain considéré dans l'apesanteur, ont inspiré le travail du groupe Multigravitationnel. On peut même avancer que leur conception du mouvement était inimaginable avant que l'esprit ait assimilé les possibilités offertes par le voyage spatial.

Deux autres aspects de leur travail doivent être également remarqués : l'affinité de leurs gestes avec le rituel et le spectacle, occasion, dans l'un et l'autre cas, d'une identification communautaire. Par le rituel, par le spectacle, les jeunes danseurs du groupe Multigravitationnel se sont libérés de l'hermétisme avant-gardiste. Ils ont créé un art plus immédiatement accessible à un public non initié que ne peut manquer d'exalter la pureté dramatique, l'originalité, le caractère contemporain de ce qu'ils lui présentent.

Barbara Rose

infini
parfum pour le temps présent



le nouveau parfum de **CARON** Paris

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

**Air France,
voyages de charme.**



AIR FRANCE



Assurances Générales de France

ASSURANCES GENERALES + PHENIX

87 rue de richelieu 75-paris 2

**ENVIRONNEMENT
ANIMATION**

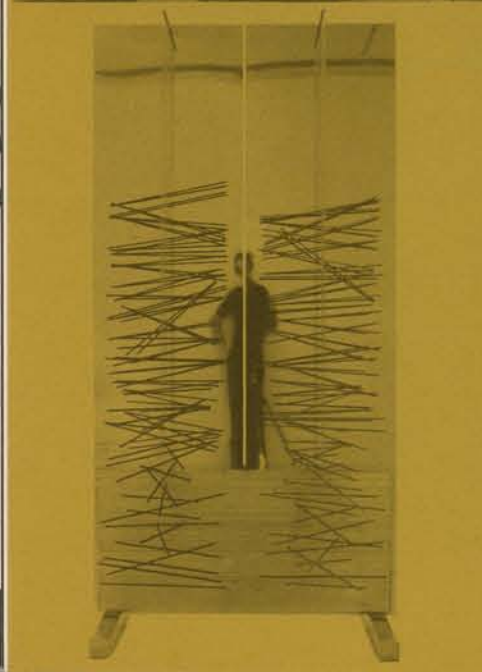
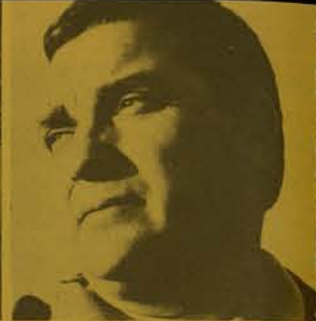
FONTANA, MESSAGIER,
PAVLOS, ROSENQUIST,
SOTO, ULTVEDT

Grand Palais

à partir du 13 octobre

en coproduction

avec le Centre National
d'Art Contemporain



FONTANA 1899/1968

En 1946, le « Manifeste Blanc » le rend célèbre. Il fonde en 1947, à Milan, le « Spatialisme » visant à intégrer : « tous les éléments physiques, couleur, son, mouvement, espace dans une unité à la fois idéale et matérielle... ».

MESSAGIER

Né à Paris en 1920.

Écoutez les conversations de framboises, elles vous donnent toutes les informations sur les laitues batavia, sur le dernier Mandrake, sur le palais des odeurs du 10 juin, sur Ertz I, sur 12 collines respirantes, les bourdonnements, les pneumatismes Francomtois, le réglage des machines à horizons, sur des morceaux de septembre, sur 100 000 sauterelles et 18 000 bourdons, sur les radis réveillés. Jean Messagier

PAVLOS

Né en Grèce en 1930, vit à Paris depuis 1958.

« ... L'œuvre de Pavlos embaume comme un beau paysage, comme un beau fruit, sans interrogation métaphysique... ». Pierre Restany

ROSENQUIST

Né aux États-Unis en 1933.

Dernièrement il s'est produit de petits incidents qui m'ont paru étranges. I... II... III...

IV l'été dernier, au cours de l'émission Service 6 diffusée par la radio du Connecticut, j'ai entendu l'annonceur qui donnait des conseils sur le jardinage d'automne dire : « lorsque vous séparez vos plantes annuelles à l'automne, n'hésitez pas à disposer des repousses comme vous le feriez pour les pièces d'une automobile qui, comme nous le savons, sont en plastique et interchangeables. » Jim Rosenquist

SOTO

Né au Venezuela en 1923, se fixe à Paris en 1950.

« Autrefois l'artiste se sentait comme un témoin extérieur du monde dont il recomposait à sa manière — du dehors — les harmonies, en créant des rapports de formes et de couleur sur la toile. Au contraire de nos jours nous nous sentons dans

le monde comme le poisson dans l'eau... Il s'agit de... faire comprendre que nous baignons dans la trinité « Espace - Temps - Matière. » Soto

ULTVEDT

Né en Finlande en 1927, vit à Stockholm.

« Pour moi le choix est simple, un art qui ne raconte rien m'est parfaitement indifférent, j'aime les histoires... » Ulf Linde

annick le moine inaugure son atelier/exposition avec "les oeufs de néo-fossiles", pièces uniques de rodolfo krasno sonorisées par edgardo canton et habitées par graziella martinez.



21, AV. DU MAINE - PARIS XV^e - 222.47.01 - TOUS LES JOURS SAUF DIMANCHE DE 13 A 20 H.

EXPOSITIONS

présentées dans le cadre du Festival d'Automne à Paris

Barnett Newman - Galeries Nationales du Grand Palais - 10 octobre-11 décembre.

Agam - Musée National d'Art Moderne - 6 octobre-4 décembre.

Takis - Centre National d'Art Contemporain - 22 septembre-6 novembre.

Jeux et Jouets d'Artistes - Musée des Arts Décoratifs - 13 octobre-20 novembre.

Objets U.S.A. - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - 5 octobre-5 novembre.

Arman - Galerie La Hune.

Esprit Moderne - Art des Indiens d'Amérique du Sud - L'œil Galerie d'art.

Georges Brecht - Galerie Daniel Templon.

Krasno - Atelier-expositions Annick Le Moine.

Marthe Arnould - Galerie de France.

Messagier - Galerie Boutique-Germain.

Poids Lourd Culturel - Galerie Iris Clert.

Reinoud - Galerie de France.

Rosenquist - Galerie Sonnabend.

Takis - Galerie Alexandre Iolas.

Tal Coat - Galerie Maeght.



TAL-COAT

17 OCTOBRE - 17 NOVEMBRE

GALERIE MAEGHT

13 RUE DE TÉHÉRAN, PARIS 8^e

GALERIE DE FRANCE



à vue de nez - cuivre rouge - 35 x 40 - 1972
REINHOUD

REINHOUD

sculptures

MARTHE ARNOULD

hiéroglyphes sculptés

GALERIE DE FRANCE 3, fg st-honoré paris 8^e du 24 octobre jusqu'au 25 novembre



La Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, outre les concours qu'elle apporte à l'Etat en matière de protection et de restauration du patrimoine architectural, consacre la plus large part de ses forces vives à la présentation, l'animation et l'exploitation des édifices du passé.

Elle s'efforce de faire connaître ce patrimoine à un public de plus en plus large, par des visites-conférences. Elle installe, dans certains monuments, des salles d'accueil et d'information, des moyens audio-visuels, des salons de thé, afin

de permettre aux visiteurs une approche plus agréable et plus enrichissante du monument.

Mais au-delà de ces actions vis-à-vis desquelles l'édifice historique reste « un monument objet », la Caisse s'attache à encourager toutes les entreprises culturelles susceptibles de redonner vie aux Monuments Historiques, de les insérer dans les activités sociales contemporaines, de retrouver en eux un élément vivant de notre environnement.

Les spectacles dans les monuments : Son et

Lumière, festivals de danse, de musique, de théâtre, de poésie, constituent, sans aucun doute, l'un des moyens les plus sûrs de faire revivre les monuments historiques, de les faire connaître, d'y sensibiliser un public nouveau.

Aussi la Caisse Nationale des Monuments Historiques développe-t-elle depuis quatre ans sa politique de soutien et accorde-t-elle, en particulier, son aide au Festival.

En illustration : photo de l'Hôtel de Sully

CINÉMA

Le programme Cinéma du Festival d'Automne à Paris a été réalisé en coproduction avec Cinéma 72. Galeries Nationales du Grand Palais salle 404

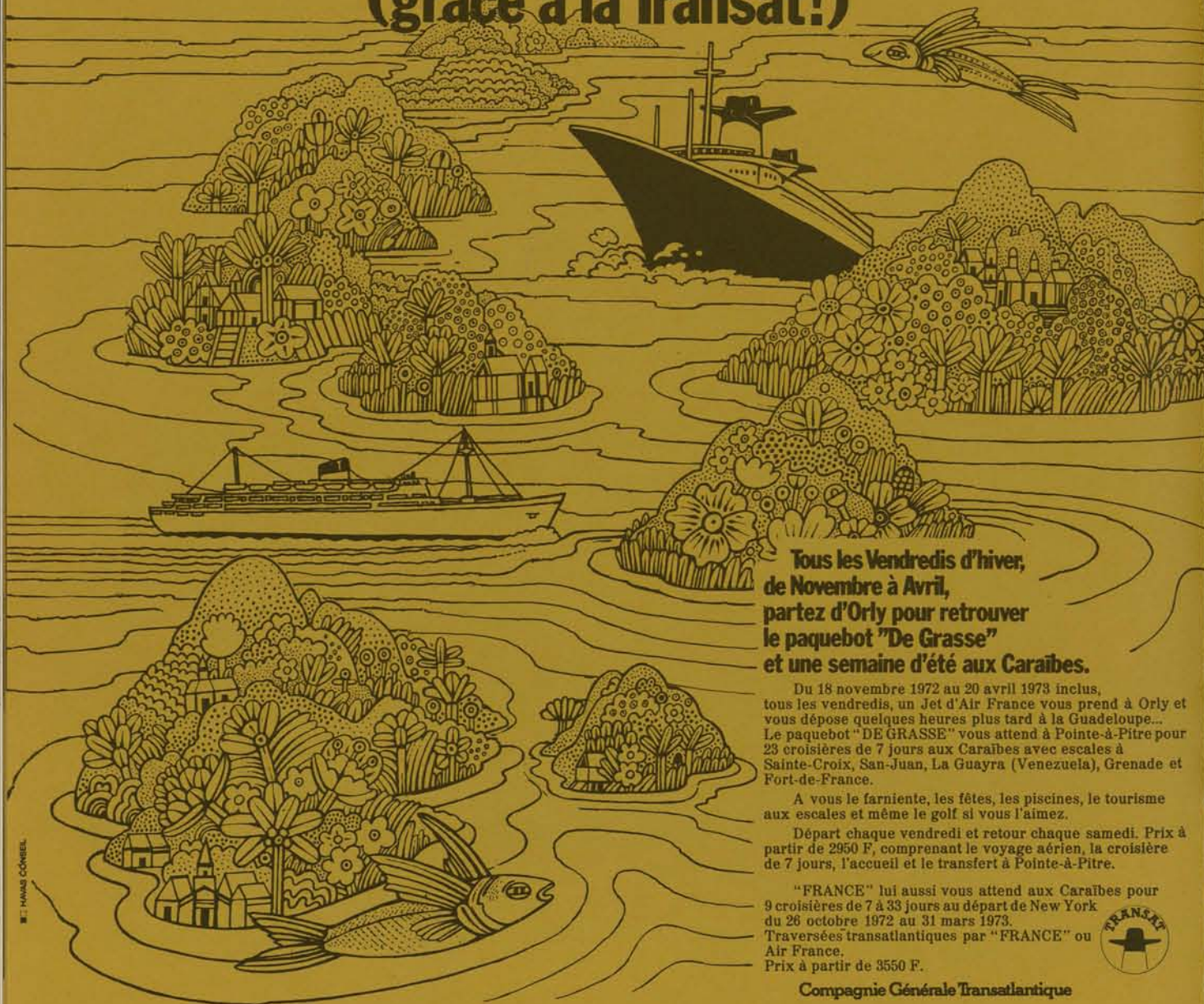
du 13 octobre au 13 novembre
tous les jours à 20 heures,
sauf les mardis et mercredis.

CINEMA 72

le plus fort tirage des revues
de Cinéma d'Europe.

informations, analyses, entretiens,
abonnement : 10 numéros : 34 F.
6, rue Ordener - 75018 Paris

Il n'y a plus d'hiver. (grâce à la Transat!)



**Tous les Vendredis d'hiver,
de Novembre à Avril,
partez d'Orly pour retrouver
le paquebot "De Grasse"
et une semaine d'été aux Caraïbes.**

Du 18 novembre 1972 au 20 avril 1973 inclus,
tous les vendredis, un Jet d'Air France vous prend à Orly et
vous dépose quelques heures plus tard à la Guadeloupe...
Le paquebot "DE GRASSE" vous attend à Pointe-à-Pitre pour
23 croisières de 7 jours aux Caraïbes avec escales à
Sainte-Croix, San-Juan, La Guayra (Venezuela), Grenade et
Fort-de-France.

A vous le farniente, les fêtes, les piscines, le tourisme
aux escales et même le golf si vous l'aimez.

Départ chaque vendredi et retour chaque samedi. Prix à
partir de 2950 F, comprenant le voyage aérien, la croisière
de 7 jours, l'accueil et le transfert à Pointe-à-Pitre.

"FRANCE" lui aussi vous attend aux Caraïbes pour
9 croisières de 7 à 33 jours au départ de New York
du 26 octobre 1972 au 31 mars 1973.

Traversées transatlantiques par "FRANCE" ou
Air France.

Prix à partir de 3550 F.

Compagnie Générale Transatlantique



LES CROISIÈRES TRANSAT: D'UN METIER NOUS AVONS FAIT UN ART.

Renseignements : votre agent de voyages ou Transat : Paris (10, rue Auber, Tél. 742.97.59) Le Havre - Dunkerque - ...



ATELIER THIERRY VIDE

SCULPTURE - MATIERE PLASTIQUE - ELEMENTS SCENIQUES
SCENOGRAPHIE - MAQUETTE - CONCEPTION-REALISATION

tél. 345 14-35 67 rue de reully 75-paris 12^e

- p. 8 Iannis Xenakis, photo Philippe Gras.
- p. 18 Solitude interrompue, photo Ramon Rodriguez.
Luis de Pablo et Jose-Luis Alexanco, photo X.
- p. 24 Document extrait du livre de Dieter Schnebel, MO-NO, éditions Dumont Schauberg, Musik zum lesen
- p. 26 Arrigo, Pace, Ravier, Joëlle Nicoletta, photo Philippe Gras.
- p. 34 Bob Wilson, photo Philippe Gras.
- p. 35 Roland Dubillard (photo Gallimard).
- p. 36 Yvonne Rainer et John Erdman, photo Babette Mangotte
- p. 37 The Performance Group, photo X.
- p. 40 Merce Cunningham, photo James Klosty.
- p. 43 Merce Cunningham and Dance Company, dans « Walkaround time », photo James Klosty.
John Cage, photo James Klosty.
Merce Cunningham et Carolyn Brown, dans Canfield, photo James Klosty.
- p. 46 Hans van Manen, photo Antony Crickmay.
- p. 49 Nederlands Dans Theater, dans « Mutations », photo Antony Crickmay.
- p. 54 Djimat, photo Jacques Brunet.
- p. 55 Ni Gusti agung Susilamati, photo Jacques Brunet.
gamelan de Sebatu, photo J. Brunet.
gamelan de Sebatu, photo J. Brunet.
- p. 56 Multigravitational Experiment Group, photo Michael Goldberg.
- p. 62 de gauche à droite :
Ultvedt, photo Vera Spoerri.
Fontana, photo André Morain.
Forêt, environnement de Pavlos, photo X.
Messagier, photo X.
Rosenquist, photo Shunk Kender.
- p. 71 photo Tchékianian

Les dates et les programmes du Festival d'Automne à Paris sont susceptibles d'être modifiés.

Edition et mise en page VB Production

R. C. 72 B 2623

FRENCH - 1972 - PCC