

# cité de la musique

**Jean-Philippe Billarant**

président du conseil d'administration

**Brigitte Marger**

directeur général

Trois compositeurs, trois jalons dans l'histoire de la musique du xx<sup>e</sup> siècle. Aux *Danses pour harpe et cordes* de Debussy, avec en soliste Frédérique Cambreling, succède la création de la nouvelle version de *Dérive 2*, de Pierre Boulez. Enfin, la soprano Anja Silja, qui a chanté tous les plus grands rôles du répertoire, de Mozart à Wagner et Verdi, qui fut une Lulu mémorable, une non moins extraordinaire Marie dans *Wozzeck*, et qui vient de triompher dans *L'Affaire Makropoulos* de Janáček, à Aix-en-Provence, interprète ce soir *Pierrot lunaire*, accompagnée pour la première fois par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain.

Le concert du mercredi 5 décembre est donné en hommage à Brigitte Marger, à l'occasion de son départ de la cité de la musique.

---

**mardi 4 et  
mercredi 5 décembre -  
20h**

salle des concerts

---

**Claude Debussy**

*Danses*, pour harpe et cordes

*Danse sacrée, Danse profane*

durée : 9 minutes

**Pierre Boulez**

*Dérive 1*

durée : 6 minutes

*Dérive 2* (création de la nouvelle version)

durée : 17 minutes

**entracte**

**Arnold Schönberg**

*Pierrot lunaire, op 21*, pour voix de récitant et ensemble

*I. Mondestrunken, Colombine, Der Dandy, Eine blasse  
Wäscherin, Valse de Chopin, Madonna, Der kranke  
Mond*

*II. Nacht, Gebet an Pierrot, Raub, Rote Messe,  
Galgenlied, Enthauptung, Die Kreuze*

*III. Heinweh, Gemeinheit, Parodie, Der Mondfleck,  
Serenade, Heimfahrt, O alter Duft*

durée : 35 minutes

**Pierre Boulez**, direction

**Anja Silja**, soprano

**Frédérique Cambreling**, harpe

**Ensemble Intercontemporain**

Ce concert est enregistré par *France Musiques*, partenaire de l'Ensemble Intercontemporain.

Une répétition publique de ce programme a lieu le 29 novembre de 14h à 15h30 (accès libre sur réservation).

**Claude Debussy***Danses*

composition : 1904 ; commande de la maison Pleyel ; création : le 6 novembre 1904 à Paris par l'Orchestre des concerts Colonne ; effectif : harpe solo, cordes ; éditeur : Durand.

Datées de 1904, les deux *Danses* pour harpe avec accompagnement d'orchestre à cordes restent des œuvres peu connues, ayant souffert du voisinage de *Pelléas* (créé deux ans auparavant) et de *La Mer* (que Debussy écrit à la même époque).

Ces *Danses* furent écrites à l'origine pour la harpe chromatique, un instrument mis au point par le facteur Gustave Lyon pour la maison Pleyel et qui comptait deux rangs de cordes, sur le modèle des touches blanches et noires du piano. Cet instrument ayant ensuite été abandonné – il semble d'ailleurs que Debussy en ait été peu satisfait –, on joue aujourd'hui ces deux *Danses* sur l'habituelle harpe à pédale.

Tout comme les *Chansons de Bilitis* et les *Six Épigraphe antiques*, ces *Danses* illustrent le goût « néo-antique » que Debussy avait cultivé en fréquentant l'écrivain Pierre Louÿs. Le choix de la harpe est à l'évidence révélateur, même si la harpe évoque plutôt l'Égypte antique que la Grèce. D'autre part, l'association entre la Grèce antique et la danse reste fréquente chez Debussy qui voyait dans cette corrélation une référence à la sensualité. Ces éléments donnent naissance à une musique faite de touches légères, ne sacrifiant jamais la clarté des contours mélodiques, marquée par une couleur modale aux saveurs à la fois archaïques et hardies. Le plus souvent, l'orchestre se contente – particulièrement au cours de la première danse – d'assurer un accompagnement remarquable de concision.

La première pièce (*Danse sacrée*) commence par un doux motif pentatonique dont naît le thème principal, présenté en accords parallèles par la harpe. La seconde partie fait intervenir un nouveau thème de harpe, cette dernière s'accompagnant en un mouvement de croches régulières fondé sur la gamme par tons. Une réexposition du premier thème laisse ensuite la place à une sorte de cadence soliste qui

se conclut sur un motif de quatre notes servant de transition vers la seconde danse.

La *Danse profane* s'appuie sur une expression sensiblement différente. « Il y a quelque chose à trouver dans le passage de la gravité de la première à la grâce de la seconde », écrit un jour Debussy. Dès le début, une atmosphère plus sensuelle naît des accords parallèles des cordes qui exposent, dans un rythme syncopé évoquant une valse, le thème principal. Ce thème joue le rôle de refrain dans une structure proche de celle du rondo. La harpe, qui improvise un nouveau contrepoint à chaque présentation du thème, est particulièrement mise en valeur dans les couplets.

**J.-M. Lonchamp****Pierre Boulez***Dérive 1*

composition : 1984 ; création : le 8 juin 1984, à Londres, par le London Sinfonietta (dir. Oliver Knussen) ; effectif : flûte, clarinette, vibraphone, piano, violon, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

« Je prends quelquefois un fragment d'une œuvre aboutie, explique Pierre Boulez, mais un fragment qui n'a pas été utilisé, ou qui ne l'a été que très sommairement, et je le greffe, pour qu'il donne naissance à une autre plante. Ce sont des pièces qui sont des sortes de jalons entre des œuvres plus longues, et souvent, je m'y concentre sur un problème donné. » Lente et courte élégie pour six instruments, *Dérive* dévoile l'approche singulière de la composition musicale qui a toujours été celle de Pierre Boulez, par transplantations, refontes et développements successifs ou parallèles (ce que le compositeur désigne volontiers sous le terme général de « prolifération »). Composée à partir d'une suite de six sons tirés de *Messagesquisse* et qui avaient déjà nourri *Répons*, *Dérive 1* tire de ce modeste réservoir une suite de six accords inlassablement égrenés, accouplés et multipliés. L'œuvre prend la forme d'une lente marche inexorable et incertaine, où de perpétuels groupes de petites notes se

superposent, se croisent ou se répondent, rebondissant doucement sur un fond harmonique en tenues (entretenues souvent par des trilles), donnant ici et là naissance à de longues arabesques mélodiques.

L'œuvre révèle deux parties. La première, marquée « Très lent, immuable », déroule un tapis harmonique insensiblement mouvant, orné des délicates volutes formées par des groupes incessants de petites notes. De cette perpétuelle ondulation sonore émergent, à distance irrégulière, des notes d'appui qui offrent à l'oreille un pôle momentané et dessinent une ligne mélodique longuement étirée. Dans la seconde partie, qui présente un élargissement progressif du tempo auquel succède un resserrement ramenant au tempo initial, la mélodie prend le pas sur l'harmonie. Dans ce flux sonore apparaissent ainsi d'amples lignes souples, d'abord à la clarinette, puis à la flûte et enfin au piano, doublées sans cesse d'une ombre décalée qui vient brouiller la netteté des contours, selon le principe de l'hétérophonie (superposition d'une ligne et d'un ou plusieurs doubles légèrement variés). L'œuvre s'achève sur l'accord initial, fermant de façon elliptique ce qui pourrait être la musique d'une cérémonie imaginaire.

---

### Dérive 2

composition : 1989-2001 ; création de la première version : le 21 juin 1990, à Milan, par l'Ensemble Intercontemporain, dirigé par le compositeur ; effectif : cor anglais, clarinette, basson, cor, marimba, vibraphone, piano, harpe, violon, alto, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

Autre « étude » menée pour observer sous son verre grossissant un aspect singulier d'une pièce antérieure, *Dérive 2* s'attache à la conjugaison du temps et du rythme, dans le sillage des recherches alors récentes menées par György Ligeti. Pierre Boulez : « En réfléchissant à certaines pièces de Ligeti, j'ai senti le besoin de me consacrer à un travail presque théorique sur le problème des périodicités, d'explorer systématiquement leurs superpositions, leurs décalages, leurs échanges ; et j'ai pu découvrir des phénomènes

rythmiques qui ne me seraient jamais apparus spontanément. » Écrite pour un ensemble de onze instruments, l'œuvre est dédiée au compositeur américain Elliott Carter, dont on sait qu'il n'a cessé d'explorer les phénomènes liés au temps musical.

### Alain Galliani

« *Dérive 2* est né d'esquisses successives faites en vue d'illustrer certains séminaires tenus au Collège de France il y a quelques années. La première version ayant paru d'une réalisation insuffisante, l'œuvre a été retravaillée et amplifiée, mais elle garde le même effectif instrumental et les mêmes données musicales. »

(Pierre Boulez, Baden-Baden, octobre 2001)

---

### Arnold Schönberg

*Pierrot lunaire, op 21*

composition : 1912 ; l'œuvre est dédiée à la première interprète Albertine Zehme « en chaleureuse amitié » ; création : le 16 octobre 1912 par Albertine Zehme sous la direction d'Arnold Schönberg ; effectif : soprano/récitante solo, flûte/flûte piccolo, clarinette/clarinette basse, piano, violon/alto, violoncelle ; éditeur : Universal Edition.

Le *Pierrot lunaire* est sans doute l'œuvre de Schönberg la plus célèbre. Œuvre au parfum de scandale, œuvre-phare, comme l'a reconnu Stravinski : « La puissance réelle de *Pierrot* (...) me dépassait alors, comme elle nous dépassait tous à cette époque. »

Le *Pierrot lunaire* fut écrit à la demande d'Albertine Zehme, ancienne actrice qui récitait des mélodrames. Schönberg a mis en musique vingt et un poèmes d'Albert Giraud, dans leur traduction allemande par Otto Erich Hartleben, qui prend avec l'original de nombreuses libertés. Un Pierrot fin-de-siècle hérité de la comédie italienne en est le protagoniste, dans un décor symboliste décadent : la Lune (avec ses connotations nostalgiques et malades) et le sang (celui des phisiques et des condamnés). Pourtant, Schönberg a conçu son œuvre sur un « ton léger, ironique et satirique ». Et l'intention caricaturale n'est pas toujours absente des figuralismes qui viennent souligner le texte : lorsque Pierrot, « d'un grotesque archet disso-

nant agaçant sa viole plate », donne sa *Sérénade*, le violoncelle fait étalage d'une virtuosité moqueuse.

Dans sa préface à la partition, le compositeur demande à ses interprètes de faire preuve d'un certain détachement vis-à-vis du texte : l'atmosphère, le caractère de chaque pièce doit être le fait de la musique et non du sens des mots. Schönberg cherche en effet de nouveaux terrains d'entente entre son et verbe, comme il l'écrit dans un article de 1912 – contemporain de la genèse du *Pierrot* : « Les relations apparentes entre musique et texte, telles qu'on les marque dans la déclamation, le tempo, les nuances dynamiques, n'ont pas grand-chose à voir avec leurs correspondances profondes et ne vont pas plus loin que, par exemple, cette imitation primitive de la nature qui consiste à copier un modèle. » Car, de même que Kandinski avait abandonné toute référence à l'objet réel, la musique de Schönberg s'est détournée du thème et de la tonalité : la convergence avec la poésie doit désormais dépendre elle aussi de l'unique « nécessité intérieure ».

De fait, en regard de son prétexte littéraire, le texte musical présente une grande mobilité d'expression, mobilité directement sensible dans l'instrumentation : d'une pièce à l'autre, l'effectif est constamment variable. Pierre Boulez a rendu hommage à la modernité d'une telle polyvalence en s'y référant explicitement pour le *Marteau sans maître*. Dans le *Pierrot lunaire*, l'ensemble instrumental connaît différents régimes, avec des états minimaux – la flûte seule accompagnant la voix dans *Lune malade*.

Mais l'univers labile de l'œuvre doit surtout sa nouveauté à l'écriture vocale inédite : le *Sprechgesang*, qui a suscité bien des controverses quant à son interprétation. Schönberg a tenté d'intégrer le timbre de la voix parlée au tissu instrumental. Cependant, la *Sprechstimme* n'échappe pas à certaines ambiguïtés. En effet, la voix est notée comme une mélodie parlée dont les hauteurs sont parfaitement définies, sans considération pour la différence de registre entre le

chant et la parole ; de plus, pour obtenir l'effet parlé, ces hauteurs doivent être simplement effleurées et aussitôt quittées – ce qui n'est pas sans contredire la minutie avec laquelle certains contrepoints sollicitent la *Sprechmelodie*. Sans doute faut-il en rester à ce que Schönberg écrivait dans une lettre de 1931 : « Le *Pierrot lunaire* n'est pas à chanter ! »

Au-delà de ces difficultés, reste la volonté de prendre en compte la totalité du phénomène vocal : bien qu'essentiellement parlée, la ligne vocale du *Pierrot lunaire* comprend certaines notes chantées, ainsi que des syllabes chuchotées ou non « voisées » que Pierre Boulez a comparées à un « bruit blanc ». La voix libérée des hauteurs fixes découvre des techniques hétérodoxes promises à un grand avenir. Et surtout, en n'étant plus exclusivement liée au chant, elle peut devenir contrechant, voix secondaire – *Nebens timme* : elle connaît désormais différents degrés d'immersion dans la texture ; elle permet diverses émergences du texte. Autre forme de mobilité dont le *Marteau sans maître* revendiquera expressément l'héritage.

#### Peter Szendy

**Arnold Schoenberg**  
**Pierrot lunaire, op 21**

I<sup>ère</sup> partie

**1. Mondestrunken**

Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,  
Und eine Springflut überschwemmt  
Den Stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,  
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!  
Den Wein, den man mit Augen trinkt,  
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,  
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,  
Gen Himmel wendet er verzückt  
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er  
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

**2. Colombine**

Des Mondlichts bleiche Blüten,  
Die weißen Wunderrosen,  
Blühh in den Julinächten\*  
O bräch ich eine nur!

Mein banges Leid zu lindern,  
Such ich am dunklen Strome  
Des Mondlichts bleiche Blüten,  
Die weißen Wunderrosen.

Gestillt wär all mein Sehnen,  
Dürft ich so märchenheimlich,  
So selig leis – entblättern  
Auf deine braunen Haare  
Des Mondlichts bleiche Blüten!

**3. Der Dandy**

Mit einem phantastischen Lichtstrahl  
Erleuchtet der Mond die kristallinen Flacons  
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch  
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale  
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.  
Mit einem phantastischen Lichtstrahl  
Erleuchtet der Mond die kristallinen Flacons.

Pierrot mit dem wächsernen Antlitz  
Steht sinnend und denkt: wie er heute  
sich schminkt?  
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün  
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil  
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

**Arnold Schoenberg**  
**Pierrot lunaire, op 21**

I<sup>ère</sup> partie

**1. Ivre de lune**

Le vin, celui qu'on boit des yeux,  
nuitamment la lune le verse à flots,  
et un raz-de-marée submerge  
le calme horizon.

Des désirs, terribles et tendres,  
nagent, innombrables, dans ces flots !  
Le vin, celui qu'on boit des yeux,  
nuitamment la lune le verse à flots.

Le poète, mû par la piété,  
s'enivre de ce saint breuvage,  
vers le ciel il tourne, extasié,  
la tête et, chancelant, il lampe et lape  
le vin, celui qu'on boit des yeux.

**2. Colombine**

Du clair de lune les pâles fleurs,  
blanches roses merveilleuses,  
fleurissent durant les nuits de juillet –  
Oh, si j'en cueillais une !

Pour apaiser mon mal funeste,  
je cherche sur les bords de la rivière sombre  
du clair de lune les pâles fleurs,  
les blanches roses merveilleuses.

Tout mon désir serait apaisé,  
si je pouvais imperceptiblement ainsi que dans  
[les contes,  
tout doucement, heureux – effeuiller  
sur ta brune chevelure  
du clair de lune les pâles fleurs !

**3. Le Dandy**

D'un fantastique rayon de lumière  
la lune éclaire les flacons cristallins  
sur la noire, la sacro-sainte table de toilette  
du silencieux dandy de Bergame.

Dans la sonore vasque de bronze  
rit très haut la fontaine, d'un son métallique.  
D'un fantasque rayon de lumière  
la lune éclaire les flacons cristallins.

Pierrot, le visage de cire,  
se tient là, pensif, et songe :  
comment se fardera-t-il aujourd'hui ?  
Il écarte le rouge et le vert d'orient  
et peint son visage d'un style solennel  
d'un fantastique rayon de lune.

**4. Une pâle lavandière**

Une pâle lavandière  
lave, de nuit, des linges blancs ;  
ses bras nus, blancs comme argent,  
elle les plonge dans les flots.

À travers la clairière passent des vents,  
doucement ils agitent le flot.  
Une pâle lavandière  
lave, de nuit, des linges blancs.

Et la douce servante du ciel,  
par les branches délicatement caressée,  
étale sur les prairies ombreuses  
son linge tissé de lumière –  
pâle lavandière.

**5. Valse de Chopin**

Comme une pâle goutte de sang  
colore les lèvres d'une malade,  
ainsi repose sur cette musique  
un charme morbide.

Des accords d'une joie sauvage dérangent  
le rêve glacé du désespoir –  
comme une pâle goutte de sang  
colore les lèvres d'une malade.

Chaleureuse et jubilante, douce et languissante,  
valse mélancoliquement sombre,  
tu ne quittes pas mon esprit !  
tu fais corps avec mes pensées  
comme une pâle goutte de sang !

**6. Madone**

Monte, ô mère de toutes les douleurs  
sur l'autel de mes vers !  
Le sang de tes maigres seins  
la rage du glaive l'a versé.

Tes plaies éternellement béantes  
semblent des yeux rouges et ouverts.  
Monte, ô mère de toutes les douleurs  
sur l'autel de mes vers !

Dans tes mains décharnées  
tu tiens le cadavre de ton fils  
pour le montrer à l'humanité entière –  
mais le regard des hommes t'évite,  
toi, ô mère de toutes les douleurs !

**7. Lune malade**

Toi lune, malade condamnée au terme de la nuit  
là sur la couche sombre du ciel,  
ton regard si fiévreux, immense,  
me captive comme une étrange mélodie.

**4. Eine blasse Wäscherin**

Eine blasse Wäscherin  
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher,  
Nackte, silberweiße Arme  
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,  
Leis bewegen sie den Strom.  
Eine blasse Wäscherin  
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanfte Magd des Himmels,  
Von den Zweigen zart umschmeichelt,  
Breitet auf die dunklen Wiesen  
Ihre lichtgewobenen Linnen –  
Eine blasse Wäscherin.

**5. Valse de Chopin**

Wie ein blasser Tropfen Bluts  
Färbt die Lippen einer Kranken,  
Also ruht auf diesen Tönen  
Ein vernichtungssüchtiger Reiz.

Wilder Lust Accorde stören  
Der Verzweiflung eisigen Traum –  
Wie ein blasser Tropfen Bluts  
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiß und jauchzend, süß und schmachkend,  
Melancholisch düstrer Walzer,  
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!  
Haftest mir an den Gedanken,  
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

**6. Madonna**

Steig, o Mutter aller Schmerzen,  
Auf den Altar meiner Verse!  
Blut aus deinen magren Brüsten  
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden  
Gleichen Augen, rot und offen.  
Steig, o Mutter aller Schmerzen,  
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen  
Hältst du deines Sohnes Leiche,  
Ihn zu zeigen aller Menschheit –  
Doch der Blick der Menschen meidet  
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

**7. Der kranke Mond**

Du nächtig todeskranker Mond  
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,  
Dein Blick, so fiebernd übergroß,  
Bannt mich wie fremde Melodie.

## Pierre Boulez - Ensemble Intercontemporain

An unstillbarem Liebesleid  
Stirbst du, an Sechnsucht, tief erstickt,  
Du nächtig todeskranker Mond  
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch  
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,  
Belustigt deiner Strahlen Spiel –  
Dein bleiches, qualgebornes Blut,  
Du nächtig todeskranker Mond.

### II<sup>e</sup> partie

#### 8. Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz.  
Ein geschloßnes Zauberbuch,  
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen  
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!  
Finstre, schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts  
Senken sich mit schweren Schwingen  
Unsichtbar die Ungetüme  
Auf die Menschenherzen nieder...  
Finstre, schwarze Riesenfalter.

#### 9. Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein Lachen  
Hab ich verlernt!  
Das Bild des Glanzes  
Zerfloß – Zerfloß!

Schwarz weht die Flagge  
Mir nun vom Mast.  
Pierrot! Mein Lachen  
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,  
Roßarzt der Seele,  
Schneemann der Lyrik,  
Durchlaucht vom Monde,  
Pierrot – mein Lachen!

#### 10. Raub

Rote, fürstliche Rubine,  
Blutige Tropfen alten Ruhmes,  
Schlummern in den Totenschreinen,  
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,  
Steigt Pierrot hinab – Zu rauben  
Rote, fürstliche Rubine,  
Blutige Tropfen alten Ruhmes.

D'un insatiable mal d'amour  
tu meurs, de nostalgie, étouffée,  
toi lune, malade condamnée au terme de la nuit  
là sur la couche sombre du ciel.

L'amant qui, dans l'ivresse des sens,  
insouciant se rend chez sa aimée,  
s'amuse du jeu de tes rayons –  
ton pâle sang, issu de ta souffrance,  
lune, malade condamnée au terme de la nuit.

### II<sup>e</sup> partie

#### 8. Nuit

De sinistres, de noirs papillons géants  
tuent l'éclat du soleil.  
Tel un grimoire fermé,  
repose l'horizon – muet.

D'une fumée venue d'infinies profondeurs  
se dégage un parfum, meurtrier de la mémoire !  
De sinistres, de noirs papillons géants  
tuent l'éclat du soleil.

Et du ciel vers la terre  
s'abattent de leurs lourdes ailes,  
invisibles, ces monstres  
sur le cœur des hommes...  
De sinistres, de noirs papillons géants.

#### 9. Supplique à Pierrot

Pierrot ! Mon rire  
je l'ai désappris !  
L'image resplendissante  
s'est dissipée – dissipée !

Noir est le pavillon  
qui flotte à présent à mon mât.  
Pierrot ! Mon rire  
je l'ai désappris !

Ô rends-moi,  
guérisseur de l'âme,  
bonhomme de neige de la poésie,  
prince de la lune,  
Pierrot – mon rire !

#### 10. Vol

Rouges, princiers, des rubis,  
gouttes de sang de l'antique gloire,  
sommeillent dans les cercueils,  
là-bas dans les caveaux.

De nuit, avec ses compagnons de beuverie,  
Pierrot descend – pour voler  
les rouges rubis princiers,  
gouttes de sang de l'antique gloire.

## Pierre Boulez - Ensemble Intercontemporain

Mais là – leurs cheveux se hérissent,  
la peur les fige, blêmes sur place :  
À travers l'obscurité – comme des yeux ! –  
Fixent, du fond des cercueils,  
les rouges rubis princiers.

#### 11. Messe Rouge

Pour l'horrible eucharistie,  
à la clarté aveuglante des ors,  
à la leur vacillante des cierges,  
s'approche de l'autel – Pierrot !

Sa main, sa main vouée à Dieu,  
déchire ses ornements sacerdotaux  
pour l'horrible eucharistie  
à la clarté aveuglante des ors.

Dans un geste de consécration  
il montre aux âmes apeurées  
la rouge et sanguinolente hostie :  
son cœur – entre ses doigts ensanglantés –  
pour l'horrible eucharistie.

#### 12. Chanson de Potence

La maigre fille  
au long cou  
sera sa dernière  
maîtresse.

Dans son crâne  
elle est plantée comme un clou  
la maigre fille  
au long cou.

Svelte comme le pin,  
au cou une petite natte –  
voluptueusement elle enlèvera  
le coquin,  
la maigre fille.

#### 13. Décollation

La lune, blanc cimenterre  
sur un noir coussin de soie,  
fantastiquement agrandi – menace d'en haut  
à travers la nuit, obscure de douleurs.

Pierrot erre sans trêve  
et fixe dans une mortelle angoisse  
la lune, blanc cimenterre  
sur un noir coussin de soie.

Sous lui, ses genoux flageolent ;  
sans connaissance, il s'affaisse soudain.  
Il imagine qu'en châtiment déjà  
sur son cou de pêcheur tombe  
la lune, blanc cimenterre.

Doch da – sträuben sich die Haare,  
Bleiche Furcht bannst sie am Platze:  
Durch die Finsterniss – wie Augen! –  
Stieren aus den Totenschreinen  
Rote, fürstliche Rubine.

#### 11. Rote Messe

Zu grausem Abendmahle,  
Beim Blendeglanz des Goldes,  
Beim Flackerschein der Kerzen,  
Naht dem Altar – Pierrot!

Die hand, die gottgeweihte,  
Zerreißt die Priesterkleider  
Zu grausem Abendmahle,  
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Gebärde  
Zeigt er den banden Seelen  
Die triefend rote Hostie:  
Sein Herz – in blutgen Fingern –  
Zu grausem Abendmahle!

#### 12. Galgenlied

Die dürre Dirne  
Mit langem Halse  
Wird seine letzte  
Geliebte sein.

In seinem Hirne  
Steckt wie ein Nagel  
Die dürre Dirne  
Mit langem Halfe.

Schlank wie die Pinie,  
Am Hals ein Zöpfchen –  
Wollüstig wird sie  
Den Schelm umbaisern,  
Die dürre Dirne!

#### 13. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert  
Auf einem schwarzen Seidenkissen,  
Gespenstisch groß – dräut er hinab  
Durch schmerzsdunkle Nacht.

Pierrot irrt ohne Rast umher  
Und starrt empor in Todesängsten  
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert  
Auf einem schwarzen Seidenkissen.

Es schlottern unter ihm die Knie,  
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.  
Er wähnt: es sause strafend schon  
Auf seinen Sünderhals hernieder  
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

#### 14. Die Kreuze

Heilige Kreuze sind die Verse,  
Dran die Dichter stumm verbluten,  
Blindgeschlagen von der Geier  
Flatterndem Gespensterschwarme!

In den Leibern schwelgten Schwerter,  
Prunkend in des Blutes Scharlach!  
Heilige Kreuze sind die Verse,  
Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt – erstarrt die Locken –  
Fern, verweht der Lärm des Pöbels.  
Langsam sinkt die Sonne nieder,  
Eine rote Königskrone –  
Heilige Kreuze sind die Verse!

### III<sup>e</sup> partie

#### 15. Heimweh

Lieblich klagend – ein kristallnes Seufzen  
Aus Italiens alter Pantomime,  
Klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,  
So modern sentimental geworden.

Und es tönt durch seines Herzens Wüste,  
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,  
Lieblich klagend – ein kristallnes Seufzen  
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergisst Pierrot die Trauermienen!  
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,  
Durch des Lichtmeers Fluten – schweift  
die Sehnsucht  
Kühn hinauf, emporg zum Heimathimmel,  
Lieblich klagend – ein kristallnes Seufzen!

#### 16. Gemeinheit

In den blanken Kopf Cassanders,  
Dessen Schrein die Luft durchzertert,  
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,  
Zärtlich – einen Schädelbohrer!

Darauf stopft er mit dem Daumen  
Seinen echten türkschen Taback  
In den blanken Kopf Cassanders,  
Dessen Schrein die Luft durchzertert!

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel  
Hinten in die glatte Glatze  
Und behäbig schmaucht und pafft er  
Seinen echten türkschen Taback  
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

#### 17. Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,  
In ihrem grauen Haar,

#### 14. Les Croix

Saintes croix sont les vers  
dont meurent les poètes, muets et exsangues,  
aveuglés par des vautours  
qui battent des ailes dans un fantastique vol !

Dans les corps plongent avec ivresse les glaives,  
se complaisant dans l'écarlate du sang !  
Saintes croix sont les vers  
dont meurent les poètes, muets et exsangues.

Morte la tête – figées les boucles –  
au loin, dissipé le vacarme de la foule.  
Lentement descend le soleil,  
rouge couronne royale, –  
Saintes croix sont les vers.

### III<sup>e</sup> partie

#### 15. Nostalgie

Doucement plaintif – soupir cristallin,  
venu de vieilles pantomimes italiennes,  
l'écho nous revient : comme Pierrot, tellement  
[de bois,  
devenu si sentimental à la façon moderne.

Et cela résonne à travers le désert de son cœur,  
résonne sourdement encore à travers tous ses sens,  
doucement plaintif - soupir cristallin,  
venu de vieilles pantomimes italiennes.

Alors Pierrot oublie les mines attristées !  
À travers les pâles lueurs de la lune,  
à travers les flots de la mer de lumière – s'élançe  
hardiment,  
à l'assaut du ciel natal,  
doucement plaintif – soupir cristallin !

#### 16. Vilenie

Dans le chef poli de Cassandre,  
dont les cris percent l'air,  
Pierrot enfonce avec une mine hypocrite,  
tendrement – un trépan !

Là-dessus il bourre, avec son pouce,  
son véritable tabac de Turquie  
dans le chef poli de Cassandre  
dont les cris percent l'air !

Puis il vrille un tube de merisier  
à l'arrière du crâne lisse  
et confortablement il aspire une bouffée et fume  
son véritable tabac de Turquie  
du chef poli de Cassandre.

#### 17. Parodie

Des aiguilles à tricoter, nues et étincelantes  
dans ses cheveux gris,

Sitzt die Duenna murrend,  
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,  
Sie liebt Pierrot mi Schmerzen,  
Stricknadeln, blank und blinkend,  
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich – horch! – ein Wisperr!  
Ein Windhauch kichert leise:  
Der Mond, der böse Spötter,  
Äfft nach mit seinen Strahlen –  
Stricknadeln, blink und blank.

#### 18. Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes  
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,  
So spaziert Pierrot im lauen Abend,  
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,  
Er beschaute sich rings und findet richtig –  
Einen weißen Fleck des hellen Mondes  
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!  
Wischt und wischt, doch – bringt ihn nicht herunter!  
Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,  
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen –  
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

#### 19. Serenade

Mit groteskem Riesenbogen  
Kratz Pierrot auf seiner Bratsche,  
Wie der Storch auf einem Beine,  
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander – wütend  
Ob des nächtgen Virtuosen –  
Mit groteskem Riesenbogen  
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:  
Mit der delikaten Linken  
Faßt den Kahlkopf er am Kragen\*  
Träumend spielt er auf der Glatze  
Mit groteskem Riesenbogen.

#### 20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,  
Seerose dient als Boot:  
Drauf fährt Pierrot gen Süden  
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen  
Und wiegt den leichten Kahn.  
Der Mondstrahl ist das Ruder,  
Seerose dient als Boot.

la duègne est assise, marmottant  
en rouge casaquin.

Elle attend sous la treille,  
elle aime douloureusement Pierrot,  
des aiguilles à tricoter, nues et étincelantes,  
dans ses cheveux gris.

Soudain – écoute ! – un murmure !  
Un souffle de vent ricane doucement :  
La lune, méchante railleuse,  
imite de ses rayons  
les aiguilles à tricoter, nues et étincelantes.

#### 18. La Tache de lune

Une blanche tache de clair de lune  
sur le dos de son habit noir,  
ainsi déambule Pierrot par une tiède soirée,  
en quête de bonheur et d'aventure.

Soudain quelque chose le dérange dans sa mise,  
il s'examine alentour et découvrir, il est vrai,  
une blanche tache de clair de lune  
sur le dos de son habit noir.

Attends ! pense-t-il, c'est une tache de plâtre !  
il essuie, essuie, mais – ne peut l'enlever !  
Alors, il poursuit son chemin, gonflé de bile,  
frotte et frotte jusqu'au petit matin –  
une blanche tache de clair de lune.

#### 19. Sérénade

D'un grotesque archet géant  
Pierrot racle sur sa viole,  
ainsi que le héron sur sa patte ;  
il joue tristement un pizzicato.

Soudain s'approche Cassandre – furieux  
contre ce virtuose nocturne –  
d'un grotesque archet géant  
Pierrot racle sur sa viole.

Il rejette à présent la viole ;  
de sa délicate main gauche  
il saisit la tête lisse par le collet –  
en rêvant il joue sur le crâne  
de son grotesque archet géant.

#### 20. Retour

Le rayon de lune est la rame,  
un nénuphar sert de nacelle ;  
Là-dessus Pierrot vogue vers le sud  
avec bon vent.

Le flot murmure des gammes graves  
et berce le frêle esquif.  
Le rayon de lune est la rame,  
un nénuphar sert de nacelle.

Nach Bergamo, zur Heimat,  
Kehrt nun Pierrot zurück;  
Schwach dämmert schon im Osten  
Der grüne Horizont.  
Der Mondstrahl ist das Ruder.

### 21. O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit,  
Berauschest wieder meine Sinne!  
Ein närrisch Heer von Schelmerein  
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glücklich Wünschen macht mich froh  
Nach Freuden, die ich lang verachtet:  
O alter Duft aus Märchenzeit;  
Berauschest wieder mich!

All meinen Unmut gab ich preis,  
Aus meinem sonnumrahmten Fenster  
Beschau ich frei die liebe Welt  
Und träum hinaus in selge Weiten...  
O alter Duft\* aus Märchenzeit!

### Otto Erich Hartleben

À Bergame, au pays natal,  
retourne à présent Pierrot ;  
faiblement s'éclaire déjà à l'est  
le vert horizon.  
Le rayon de lune est la rame.

### 21. Ô vieux parfum

Ô vieux parfum du temps des contes,  
tu enivres à nouveau mes sens !  
Une bouffonne cohorte d'espiègleries  
tourne dans l'air léger.

Un heureux désir me rend joyeux  
à la perspective des plaisirs que j'ai longtemps  
[méprisés :  
Ô vieux parfum du temps des contes,  
tu m'enivres à nouveau.

Toute mon humeur maussade je l'ai quittée ;  
de ma fenêtre ensoleillée  
je regarde librement le monde chéri  
et en rêve m'élanç vers de bienheureux lointains...  
Ô vieux parfum – du temps des contes !

traduction française © Malbos, 1978  
pour le disque 33t CBS 76720  
(Albert Giraud/Otto Erich Hartleben)

## Claude Debussy

Né à Saint-Germain-en-Laye en 1862, Claude Debussy entre à onze ans au Conservatoire de Paris où il étudie successivement le piano, l'harmonie et la composition. Son professeur de piano, le célèbre Marmontel, le fait agréer comme pianiste par Mme de Meck, égérie de Tchaïkovski ; avec elle, il voyage à travers l'Europe jusqu'en Russie. En 1884, il obtient le Premier Grand Prix de Rome avec la cantate *L'Enfant prodigue*. Il part pour Rome où il découvre la polyphonie des maîtres de la Renaissance, tout en dédaignant l'opéra italien et les effets faciles du *bel canto*. En 1899, après son retour en France, l'Exposition universelle lui révèle les rythmes et les gammes de l'Orient ; puis, deux voyages à Bayreuth le conduisent de l'enthousiasme le plus grand à la déception la plus profonde. Le langage musical de Debussy, qui se révèle dans les mélodies et les pièces pour piano, s'épanouit dans les œuvres symphoniques. En 1893, il s'enthousiasme pour le drame de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, dont la première représentation a lieu en 1902. Le ballet *Jeux* est créé en 1912 par les Ballets russes, sur une chorégraphie de Nijinski. En 1914, un voyage en Russie lui apporte la consécration. Claude Debussy meurt à Paris en 1918.

## Arnold Schönberg

Compositeur autrichien, Arnold Schönberg (1874-1951) est ensuite naturalisé Américain. Après ses premières leçons de violon et de violoncelle,

il compose en s'inscrivant dans la lignée du chromatisme wagnérien et du symphonisme brahmsien, tandis que Zemlinsky l'initie aux règles du contrepoint : *La Nuit transfigurée*, *Pelléas et Mélisande*, les *Gurrelieder*... De retour à Vienne où l'attendent Berg et Webern, après un premier séjour berlinois (1901-1903), il étudie la théorie musicale et commence à peindre : période de suspension de la tonalité et de maturation pantonale jalonnée par la *Symphonie de chambre op. 9*, le *Quatuor à cordes op. 10*, les *Pièces pour piano op. 11*, les *Cinq pièces pour orchestre op. 16* avec leur *Klangfarbenmelodie*... Nommé *Privatdozent* (chargé de cours) à l'Académie de musique de Vienne, il retourne à Berlin (1911-1914), où naît le *Pierrot lunaire*, première partition à intégrer le *Sprechgesang*. Il fonde en 1918 la Société d'exécutions musicales privées et parfait, dès 1923, sa technique du dodécaphonisme sériel : la *Sérénade op. 24*, les *Variations pour orchestre op. 31*, *Moïse et Aaron*... Succédant à Busoni à l'Académie des Arts de Berlin (1925-1933), il est contraint de quitter l'Allemagne pour Paris, puis pour Boston et New York. Installé à Los Angeles, où il donne des leçons à titre privé, il est nommé professeur à l'université de Los Angeles en 1936, avant d'ul-times conférences à Chicago et Princeton : le *Concerto pour piano*, le *Trio à cordes*, *Un survivant de Varsovie*... Auteur d'ouvrages théoriques fondamentaux, Arnold Schönberg s'est défini comme « un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire ».

## biographies

**Pierre Boulez**

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, fonde, en 1954, les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967) puis, en 1976, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) ainsi que l'Ensemble Intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé, en 1971, chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Directeur de l'Ircam jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régu-

lièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Édimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne, ainsi que l'Ensemble Intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées. L'année de son 70<sup>e</sup> anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra (LSO), et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production de *Barbe Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux États-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du xx<sup>e</sup> siècle, domine les huit premiers mois de l'année de son 75<sup>e</sup> anniversaire. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner les distinctions suivantes : Prize of the

Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize, Praemium Imperiale of Japan, Polar Music Prize, Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonate* pour piano, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons, ...explosante-fixe...*). Sa dernière composition, *Notations VII*, a été créée en janvier 1999 à Chicago.

**Anja Silja**

Née à Berlin, Anja Silja commence ses études de chant à l'âge de six ans. Quatre ans plus tard, elle donne son premier concert au Titania-Palast de Berlin, suivi de nombreux autres en Allemagne et à l'étranger. Dès l'âge de seize ans, elle interprète Rosina (*Barbier de Séville*) à

Braunschweig. En 1960, Wieland Wagner l'engage à Bayreuth où elle débute dans le rôle de Senta (*Vaisseau fantôme*) avant d'interpréter, jusqu'en 1967, tous les grands personnages wagnériens (Elisabeth, Vénus, Eva, Elsa, Freia) dans les mises en scène de Wieland Wagner – rôles qu'elle reprend dans les principales salles lyriques d'Europe et d'Amérique. Depuis le début de sa carrière, Anja Silja chante un large répertoire allant de la soprano *colorature* aux rôles hautement dramatiques, parmi lesquels la Reine de la nuit, Elektra, Salomé, Turandot, Ariadne, Isolde, Brünnhilde, Zerbinetta, Konstanze, Fiordiligi, Leonore, Santuzza, les quatre femmes des *Contes d'Hoffmann*, Lady Macbeth, Desdemona, Renata dans *L'Ange de feu*, Cassandra, Medea, Lulu, Marie (*Wozzeck*), etc. Récemment, Anja Silja est apparue dans les nouvelles productions de *L'Affaire Makropoulos*, *Lohengrin*, *Jenufa*, *La Femme sans ombre* et *Salomé*. Elle a chanté

*Erwartung* et *Les Sept Péchés capitaux* au Nouvel Opéra d'Israël et à l'Opéra national de Stuttgart, ainsi que *Lulu* à l'Opéra de Düsseldorf. Elle a également été invitée à New York dans la cadre de la production de Glyndebourne de *L'Affaire Makropoulos*. Anja Silja a travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Bruno Bartoletti, Karl Böhm, Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, André Cluytens, Andrew Davies, Christoph von Dohnányi, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Sir Simon Rattle, Wolfgang Sawallisch, Sir Georg Solti et Franz-Welser Möst. Elle a réalisé sa première mise en scène d'opéra à Bruxelles, avec *Lohengrin*. Ses futurs engagements comprennent notamment une interprétation du deuxième acte de *Jenufa* avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Sir Simon Rattle ainsi que *Salomé* au Nederlandse Opera d'Amsterdam.

### Frédérique Cambreling

a suivi ses études musicales à Paris où l'enseignement de Pierre Jamet l'a particulièrement marquée. Après avoir reçu deux Premiers prix au Conservatoire de Paris en 1976, remporté trois grands prix internationaux (Paris en 1976, Israël la même année et Marie-Antoinette-Cazala en 1977), puis tenu le poste de harpe solo à l'Orchestre national de France entre 1977 et 1985, elle partage actuellement sa carrière musicale entre ses activités de soliste et l'Ensemble

Intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993. Au cours de ces dernières années, Frédérique Cambreling a été la soliste invitée de formations telles que l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Bretagne, l'Orchestre de Picardie, l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre de Chambre de Norvège,

l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles... qui l'ont amenée à jouer un répertoire couvrant la majorité de la littérature écrite pour son instrument. Son éclectisme lui permet de participer également à de nombreux festivals de musique de chambre en France et à l'étranger. Frédérique Cambreling a réalisé des enregistrements en soliste sous la direction de Georges Prêtre, Kent Nagano, Emmanuel Krivine, Jean-Jacques Kantorow, ainsi que des enregistrements d'œuvres de Michael Obst, Ivan Fedele et Tôn-Thât Tiêt.

### Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du <sup>xx</sup> siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical Jonathan Nott. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En

dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1700 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du <sup>xx</sup> siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de

jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

#### flûte

Emmanuelle Ophèle

#### hautbois

László Hadady

#### clarinette basse

Alain Billard

#### basson

Paul Riveaux

#### cor

Jean-Christophe Vervoitte

#### percussions

Michel Cerutti

Samuel Favre

#### piano

Michael Wendeberg

#### violons

Jeanne-Marie Conquer

Hae-Sun Kang

#### altos

Christophe Desjardins

Odlie Auboin

#### violoncelle

Pierre Strauch

#### contrebasse

Frédéric Stochl

#### musiciens supplémentaires

#### violons

Agnès Sulem

Xavier Julien-Laferrière

#### violoncelle

Alexis Descharmes

#### technique

#### cité de la musique

#### régie générale

Olivier Fioravanti

Joël Simon

#### régie plateau

Jean-Marc Letang

#### régie lumières

Marc Gomez

#### régie son

Didier Panier

Gérard Police

#### Ensemble Intercontemporain

#### régie générale

Jean Radel

#### régie plateau

Damien Rochette

Philippe Jacquin

Nicolas Berteloot