



radiofrance

**CONCERTS
MAISON
DE LA RADIO
ET DE LA MUSIQUE**

HORS-SÉRIE PRÉSENCES

FESTIVAL

PRÉSENCES 2025

DU 4 AU 9 FÉVRIER



OLGA NEUWIRTH

UN PORTRAIT

ELLE LIVRE UNE MUSIQUE QUI DÉRANGE. QUI SE VEUT BRUTALE, À LA FOIS VÉHICULE DE COLÈRE ET D'ANGOISSE. SI ELLE S'INTÉRESSE AU CINÉMA DE DAVID LYNCH, ELLE EST HAPPÉE AUSSI PAR L'ÉCRITURE ÉCORCHÉE DE SA COMPATRIOTE ELFRIEDE JELINEK, OU POSE UN REGARD PASSIONNANT SUR CELLE DE PAUL AUSTER. L'AUTRICHIENNE OLGA NEUWIRTH EST À L'HONNEUR DE LA 35^E ÉDITION DU FESTIVAL PRÉSENCES, QUI SE TIENDRA DU MARDI 4 AU DIMANCHE 9 FÉVRIER 2025. UNE SEMAINE AU COURS DE LAQUELLE CE CORPUS EN ÉBULLITION, PÉTRI DE RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES, EN APPELANT À L'ORCHESTRE COMME À L'ÉLECTROACOUSTIQUE ET PRÊT À TOUTES LES AUDACES, VOISINERA AVEC DES PAGES DE SES MODÈLES (TRISTAN MURAIL, PIERRE BOULEZ) OU DE SON UNIVERS FAMILIER. CRÉATIONS MONDIALES, PREMIÈRES FRANÇAISES, DIGRESSION SCHUBERTIENNE, HOMMAGE À KLAUS NOMI : UN PRÉSENCES PLUS VIVIFIANT QUE JAMAIS.

Olga Neuwirth « Je voulais devenir une Miles Davis au féminin »

RENCONTRÉE SUR SON TERRAIN, À VIENNE, OLGA NEUWIRTH NE PRIVILÉGIE GUÈRE LES LIEUX LES PLUS TOURISTIQUES. C'EST AU PARC DU PRATER, AU MILIEU DES TRAINS FANTÔMES DE SON ENFANCE, QU'ELLE SOUHAITE NOUS SERVIR DE GUIDE – ET DANS LES ÉGOUTS DE LA VILLE, EN SOUVENIR D'UNE FOLLE ÉQUIPÉE DE JEUNESSE, LORSQU'ELLE AVAIT POUSSÉ UNE PORTE OUBLIÉE DU KONZERTHAUS. OLGA NEUWIRTH N'EST POURTANT PAS UNE VIENNOISE DE NAISSANCE.

Vous êtes née en 1968 à Graz. Dans quel environnement viviez-vous ?

Je suis née à Graz parce qu'il n'y avait pas d'hôpital dans la campagne où nous habitons. Mes parents faisaient partie d'un cercle d'artistes : j'ai grandi au milieu d'écrivains, d'artistes visuels, surtout des cinéastes, dans un esprit plutôt hippie, marqué par la folie des années 68. Ma sœur et moi étions attentives à tout ce qui se passait, c'était très créatif. C'est sans doute pour cette raison que j'ai toujours eu un problème avec le monde de la musique classique : je n'ai jamais appris à me comporter correctement. Enfants, nous étions plutôt sauvages. Il faut imaginer ce qu'était l'Autriche dans les années 60 : un pays gris, conservateur à tous points de vue, pétri de conventions, dans la société comme dans la musique. À cette époque, la femme devait obéir à son mari – même ma mère ! Le père prenait toutes les décisions, et les enfants ne pouvaient voyager à l'étranger qu'avec lui : nous étions inscrites sur son passeport. La condition féminine a commencé à évoluer ensuite, sous les mandats du chancelier Kreisky. Mais lorsque j'ai commencé à me faire connaître comme compositrice, le pays était incroyablement misogyne. Et comme j'avais été élevée totalement à contre-courant, cela n'a pas été facile.

Le fait que votre père soit musicien de jazz était-il déjà une forme de subversion ?

Oui, précisément parce que le père doit toujours suivre le chemin de son propre père. Je viens d'une famille d'avocats, et mon père aurait dû devenir le plus jeune juge d'Autriche. Il a fait des études de droit, mais il a refusé d'en faire son métier, et cela a été un énorme scandale. Son père ne lui a plus jamais adressé la parole. Devenir musicien de jazz, dans les années 60, c'était évidemment une subversion.

Est-ce pour la même raison que, toute jeune, vous avez voulu jouer de la trompette ? Était-ce dû à l'influence de votre père, et à l'écoute de Louis Armstrong ou Miles Davis ?

Mon père avait eu une formation de pianiste classique dans son enfance, il a même donné des concerts, jeune. Il travaillait le piano à la maison, il jouait du Moussorgski, notamment, ce qui n'est pas de la musique facile. Je me glissais sous le piano. La maison était toujours pleine de musiciens, qui venaient de toutes les régions du monde et appartenaient à toutes sortes de milieux sociaux, de religions et d'origines politiques. J'ai beaucoup écouté de musique, principalement du jazz, de la pop, du Zappa. En ce qui concerne la trompette, c'est mon choix – mon père voulait que j'apprenne le saxophone. J'étais fascinée par le son de trompette de Miles Davis, avec la sourdine Harmon, très proche du micro, ce qui engendrait une sonorité particulière. Petite fille, prétentieuse comme je l'étais, je voulais devenir une sorte de Miles Davis au féminin. Cela dit, mon père, d'une certaine manière, avait raison de vouloir que j'apprenne le saxophone, car j'ai eu un très grave accident de voiture, j'ai eu la mâchoire brisée. Je ne pouvais plus jouer de trompette – mais j'aurais pu jouer du saxophone ! La loi du père aurait donc, encore, prévalu. En tout cas, c'est ainsi que j'ai perdu mon instrument, mon accès direct à la musique.

En conservez-vous un certain regret ? Ou cela appartient-il désormais au passé ?

Je ne sais pas si j'aurais fait carrière comme trompettiste, mais il me manque la possibilité de faire de la musique moi-même, directement. Il faut dire que je possède une double personnalité. Je suis toujours assez timide, ce qui est bien pour la composition. Mais la présence physique du corps, sur scène, me manque. Et je suis aussi d'une nature qui porte à l'humour. J'aurais peut-être pu faire une carrière à la Miles Davis, mais dans un esprit plus humoristique.

Quand faites-vous le choix de la composition ?

C'est arrivé après la perte de mon instrument. Le directeur de l'école de musique où j'étudiais, en Styrie, au sud-ouest de l'Autriche, là où j'ai grandi à la campagne, a décidé que je ne devais pas adopter un autre instrument. Il se trouve que nous avons alors reçu la visite du compositeur Hans Werner Henze. Son projet était de prouver que tous les jeunes avaient de la créativité en eux. C'est ainsi que je suis arrivée dans le monde de la « nouvelle musique ». C'est par Henze que j'ai compris l'aspect politique de la musique. Ma famille était engagée en politique, mais pas dans le domaine musical.

Est-ce par l'intermédiaire de Henze que vous avez connu Luigi Nono ?

Dans un premier temps, grâce à Henze, je me suis surtout intéressée à Hanns Eisler et Paul Dessau, et à toute cette lignée du lied politique. En suivant cette direction, je me suis penchée sur la musique de Luigi Nono et son implication politique. C'est ainsi que je me suis retrouvée toute seule, dans un train, à l'âge de quinze ans, pour me rendre à Venise, afin d'assister à la première de son *Prometeo*, à l'église San Lorenzo, en 1984 !

Vous êtes partie aux États-Unis très jeune, pour y étudier non seulement la musique, mais aussi le cinéma et les arts plastiques. Possédiez-vous déjà en vous l'envie de produire une forme de synthèse en réunissant différentes disciplines artistiques ?

Pour moi, c'est un point central ! Aujourd'hui, on voit beaucoup de manifestations qui pratiquent la pluridisciplinarité. Mais en ce qui me concerne, c'était déjà très clair pour moi, d'une part du fait du milieu dans lequel j'ai grandi, et d'autre part, par intérêt personnel. Je me suis tournée très tôt vers la musique, le cinéma et les arts visuels parce que je suis une personne synesthésique : en réalité, cette interaction interdisciplinaire a toujours fait partie de moi.

Vous avez vécu deux ans aux États-Unis. N'aviez-vous pas envie d'y rester ?

Je voulais rester à San Francisco : on était à la fin des années 80, donc quelques années après le meurtre de Harvey Milk. Ce milieu queer n'existait pas du tout en Autriche. Tout était proche de mes préoccupations. En dehors de ce que j'ai étudié et appris musicalement et esthétiquement, dans la peinture et le cinéma, je m'étais inventé une vie sociale totalement nouvelle. Mais je ne pouvais pas me le permettre longtemps : en effet, j'avais pu financer mon séjour américain grâce à mon accident de voiture et

à l'argent qui m'avait été versé – que j'ai dépensé à l'étranger ! Au bout d'un an et demi, sans argent, j'ai dû rentrer, bien involontairement, à Vienne, qui était vraiment un désert artistique. Certes, il y avait la musique. Et dans un autre domaine, il y avait tout de même Elfriede Jelinek.

Propos recueillis à Vienne, le 17 octobre 2024, par Arnaud Merlin (remerciements à Margret Millischer pour la traduction)

(Retrouvez l'intégralité de l'entretien avec Olga Neuwirth dans le livre-programme du festival Présences)



OLGA NEUWIRTH EN 15 DATES

1968

Naissance à Graz, le 4 août, d'Olga Neuwirth.

2006

Est élue membre de l'Académie des Arts de Berlin.

1991

Au terme d'études à Vienne et San Francisco, puis sous l'égide d'Adriana Hölszky, Tristan Murail et Luigi Nono, fait représenter deux opéras miniatures sur des textes de Elfriede Jelinek, aux Wiener Festwochen.

2009

Le 10 octobre, Peter Eötvös dirige Antoine Tamestit et l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne, à Graz, pour la création de *Remnants of Songs... An Amphigory*.

1993

Soutient un mémoire de maîtrise sur la musique, signée Hans Werner Henze, de *L'Amour à mort* d'Alain Resnais.

2015

Le 6 mai, au Musée Ludwig de Cologne, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, Daniel Harding dirige *Masaot/Clocks without Hands*, conçu comme un dialogue avec l'œuvre de Gustav Mahler.

1995

Création à l'Abbaye de Royaumont de *La Vie - ...ulcérant(e)*, d'après des textes de Georges Perec.

2016

Le 27 août, Susanna Mälkki dirige la création mondiale de son concerto pour percussions *Trulilade-Zone Zero* au Festival de Lucerne, où Olga Neuwirth est compositrice en résidence.

1998

Participe à deux concerts-portraits au Festival de Salzbourg, dans le cadre de la série « Next Generation ».

2019

Le 8 décembre, Matthias Pintscher dirige la création mondiale de son opéra *Orlando*, inspiré de Virginia Woolf, au Staatsoper de Vienne.

1999

Création de *Bählamms Fest* (« La Fête de l'agneau »), pièce de théâtre musical d'après Leonora Carrington, sur des textes de Elfriede Jelinek, aux Wiener Festwochen.

2021

Deviens compositrice en résidence à l'Orchestre national de Lyon.

2000

Le 26 janvier, Pierre Boulez est à la tête du London Symphony Orchestra, au Barbican Center de Londres, pour la création mondiale de *Clinamen/Nodus*, œuvre commandée à Olga Neuwirth à l'occasion du 75^e anniversaire du chef et compositeur français.

2022

Reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de sa carrière.

2003

Création de *Lost Highway*, pièce de théâtre musical d'après le film éponyme de David Lynch, sur un livret co-écrit avec Elfriede Jelinek.



SASHA J. BLONDEAU

Le goût des (espaces) autres

CARTOGRAPHIER, RENDRE COMPTE, ÉTALER, RECOUPER. TELLES SONT LES OPÉRATIONS QUE PRODUIT INLASSABLEMENT SASHA J. BLONDEAU AU COURS DE SON PROCESSUS CRÉATIF.

Dans son univers, tout part souvent d'une lecture. Traversées par un flux de réflexions sociétales et politiques, les lectures de Sasha J. Blondeau (né en 1986) ont cela de commun qu'elles s'unissent autour du genre de l'essai. De Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman (dont il a suivi les cours à l'EHESS de Paris), les goûts littéraires de Blondeau sont à voir comme une impulsion, un compagnonnage qui l'accompagne dans l'écriture de sa musique. Comme une collaboration souterraine au long cours.

Des *Atlas* de Warburg au *Concept d'Histoire* de Benjamin jusqu'à la *Survivance des Lucioles* de Didi-Huberman, il s'agit, pour le musicien, d'en retirer la sève, pour mieux la distiller et la réinjecter dans la carte de ses œuvres. Car lorsqu'il s'agit de cartographier, c'est là que Blondeau devient désert. Il tire des lignes, place des points et, surtout, édifie de véritables constructions folles en trois dimensions. Il faut voir ses schémas, qui sont des cartes comme des mondes, et autant de refuges et de sécurités pour qui un compositeur qui, il le dit lui-même, est un « monomane de la forme ». Rarement Blondeau s'extrait de ces schémas qu'il invente inlassablement. L'important pour lui est de les interpréter et d'en comprendre les contours et les aspérités. C'est tout l'avantage de travailler avec des images et des modélisations. Une image, cela s'interprète, cela s'imagine et se rêve. Ces constructions en 3D, il les tire originellement de son travail de chercheur à l'IRCAM, où il obtient son doctorat en 2017, auprès de Jean-Louis Giavitto. Giavitto est un fondu de topologies algébriques, c'est-à-dire d'espaces mathématiques partageant des éléments communs. Une aubaine pour Blondeau qui, à ses côtés, se passionne pour les résonances qu'entretiennent espace sonore, forme et dramaturgie.

Car la musique de Sasha J. Blondeau est dramaturgique par essence. Ce proche de Philippe Manoury tire de la musique de son aîné un intérêt pour une écriture vive, faite de climats souvent changeants, avec un goût prononcé pour la virtuosité. Pour preuve, on écouterait sa pièce *Urphänomen IIb*, pour piano et électronique, composée pour le festival Présences 2020. « *Urphänomen* » signifie « phénomène originel ». Un terme que l'on trouve autant chez les philosophes (Benjamin, Hanna Arendt) que les historiens de l'art (Warburg) ou les poètes (Goethe). Chez Blondeau, les œuvres tirées de cette série sont de véritables réservoirs d'idées, de germinations. Une préparation à l'arborescence. On retrouve, par exemple, une extension de ce *Urphänomen IIb* dans *They*, pour soprano, deux pianos, deux percussions et électronique. *They* est une œuvre en forme de résonance noire et post-apocalyptique, au parfum épais, façon *Blade Runner*. *They* est une œuvre pour interroger les frontières. Celles du genre et celles des espaces autres.

Les espaces autres (« hétérotopies ») de Michel Foucault sont en effet une des plus grandes révélations de Sasha J. Blondeau. Pour un fou de formes et d'espaces, comment ne pas être fasciné par des espaces de la vie ordinaire, se situant dans une autre temporalité ? Des lieux en creux, où la vie s'installe dans une dimension bien à elle. On est un peu ailleurs dans une gare, un aéroport, un hôpital, un cimetière, un asile. Ces espaces autres captivent Blondeau, qui réinvestit cette idée dans de nombreuses œuvres. On pense, en premier lieu, à son *Contre-Espace*, une pièce écrite en 2021 à destination de l'Ensemble intercontemporain.

Et quel meilleur outil pour accéder à des espaces autres que l'électronique ? Le compositeur est un pratiquant assidu de la musique assistée par ordinateur, notamment du programme phare de l'Ircam, Antescofo. Développé par son directeur de thèse Jean-Louis Giavitto, Antescofo est devenu la passion de nombreux créateurs actuels, car c'est un programme informatique... très humain. Antescofo, c'est une manière de créer des parties électroniques qui suivent en temps réel ce que joue l'instrumentiste. Une manière de suivre à deux un même fil et de respirer ensemble, humain et machine. Blondeau utilise Antescofo partout, tout le temps. À tel point que ce langage informatique est même devenu sa manière de composer uniquement pour électronique seul. Cependant, comme dans tout compagnonnage, il ne faut pas s'endormir et se laisser bercer : la nécessité d'un regard critique sur la technologie est obligatoire pour avancer, se remettre en question et penser la création – comme une revendication.

Car l'univers de Sasha J. Blondeau est furieusement politique, emprunt des réalités de notre monde actuel. À la fin de son doctorat, il compose *Namenlosen* pour quatre solistes, grand ensemble et électronique, une œuvre dédiée à Georges Didi-Huberman, inspirée par le « concept d'Histoire » de Walter Benjamin, dans lequel le philosophe allemand s'interroge sur « les sans-noms », les « impleurables ». Ceux dont on ne dit pas l'histoire, ceux dont la société et les livres taisent le nom. Un concept qui entre en résonance avec l'une des dernières pages du compositeur, *Cortèges*. Une œuvre où l'Orchestre de Paris en grande formation, l'électronique de l'Ircam et le texte original d'Hélène Giannacchini dit par un François Chaignaud incandescent en danseur-chanteur-acteur, interagissent dans une réflexion autour des foules, des cortèges syndicaux, des cortèges funéraires, en passant par les défenseurs des droits des personnes LGBTQIA+. Il avait fallu, au préalable, consulter des archives rares, comme celles de la GLBT Historical Society de San Francisco, lors de la résidence des artistes en question à la Villa Albertine, aux États-Unis. Pour représenter l'archipel des « sans-noms » et en cartographier les « espaces autres », il fallait les métamorphoser en matière vivante et poétique.

Thomas Vergracht



Rocío Cano Valiño

Dessine-moi un son

SA PIÈCE FANGUYO, QUI SIGNIFIE ENCHEVÊTREMENT EN ARGOT ARGENTIN, SERA À VOIR AUTANT QU'À ENTENDRE. QUOI DE PLUS LOGIQUE VENANT D'UNE CRÉATRICE QUI JOUE SUR DEUX TABLEAUX ?

Rocío Cano Valiño possède une double formation de compositrice et d'architecte d'intérieur. « Je me consacre désormais exclusivement à la composition, tempère la musicienne, mais je ne laisse pas pour autant de côté l'architecture d'intérieur. J'ai par exemple récemment réalisé la scénographie et la 3D d'un opéra ». De son autre métier, la compositrice tire une conception quasi physique du son : « Les sons sont comme des objets qu'on peut manipuler. Quand je compose, il m'arrive de les dessiner. Je les sens dans la paume de mes mains quand je les entends ».

Cette façon de faire corps avec la matière provient de son enfance à Buenos Aires. « Mon arrière-grand-père travaillait le bois, et avec mon grand-père, on aimait construire des objets le week-end. Je me souviens de son atelier, où j'entendais des sons de tourneuse fraiseuse et de perceuse. J'adorais ça ! ». Bien sûr, la musique tient également une place essentielle dans la famille Cano Valiño. Beaucoup de tango et de chansons sud-américaines, mais également du classique et de la musique contemporaine. À l'adolescence, Rocío Cano Valiño étudie ainsi la batterie, et ce qui constituait un hobby devient rapidement une vocation. Après des études auprès du compositeur Demian Rudel Rey (avec lequel elle a fondé l'Ensemble Orbis), elle complète son Master en composition au CNSMD de Lyon, puis à Graz auprès de Franck Bedrossian. Ce dernier se souvient d'une brillante élève : « J'ai tout de suite perçu chez Rocío une belle technique d'écriture et une formidable inventivité au niveau des timbres. Ses pièces assimilent de manière convaincante l'héritage de la musique spectrale et de la musique saturée, tout en insufflant un dynamisme et un sens rythmique, propres à sa culture argentine ».

Si Rocío Cano Valiño habite en France depuis 2017, l'Argentine continue de nourrir son imaginaire musical. En témoignent des œuvres comme *Khainô* et *Okinamaro*, respectivement inspirées par les écrivaines Alejandra Pizarnik et Silvina Ocampo. De même, le *lunfardo* (l'argot argentin) donne le titre à la présente création du festival Présences, *Fanguyo* (qui signifie en argot une situation « compliquée et enchevêtrée ») : « Le rythme est pour moi le fil conducteur de mon univers sonore, poursuit la

compositrice. Les idées de glitch, bug et granulation sont cruciales dans mes œuvres. Le bruit des machines m'inspire également tout particulièrement. Je travaille souvent à partir de microformes, des sons de quelques millisecondes à partir desquels je trace une grande forme musicale ». Dans une pièce électroacoustique comme *Okno*, Cano Valiño prend comme matériel d'origine des sons de mécanismes répétitifs et d'engrenages. Dans *Colifa*, pour basson (qui signifie « folle » en argot portègne), la compositrice offre l'image d'une machine qui s'allume et ne s'arrête jamais. Une pièce qui met la respiration du musicien à rude épreuve et hybride le basson jusqu'à parfois le faire sonner comme un saxophone ou un klaxon !

Le titre *Fanguyo* (prononcer fangoucho) nous annonce donc un « enchevêtrement » complexe. Mais pas d'inquiétudes, Cano Valiño garde toujours une approche concrète de l'écriture musicale. Du contrebasson, la compositrice en aime tout d'abord la dimension physique : « Il s'agit d'un instrument très impressionnant visuellement. Rien qu'en le voyant, l'oreille écoute autrement. Les clés donnent un bruit très particulier et les notes graves évoquent des ondes. J'aime aussi le fait que l'instrument ne soit pas manufacturé. Chaque contrebasson est différent de l'autre. Avec Antoine Pecqueur, le soliste, nous avons exploré beaucoup de possibilités instrumentales musicales : les multiphoniques, les harmoniques, le slap... Le potentiel du contrebasson est absolument incroyable ! »

À cette dimension corporelle du musicien soliste, avec laquelle la compositrice veut faire « toucher du doigt » le son aux auditeurs, s'ajoute un ensemble instrumental très caractérisé : « Certains pupitres de l'Ensemble Linéa dirigé par Jean-Philippe Wurtz partagent la tessiture de l'instrument soliste. Le contrebasson est la « star » de la pièce mais il sera toujours placé dans des situations extrêmes, en ce qui concerne la rapidité, la production d'air ou les brusques changements de timbres. J'établis différentes stratégies de combinaisons entre le contrebasson et l'ensemble : parfois les deux seront symétriques, parfois ils seront en écho l'un de l'autre, ou traités comme deux entités complètement indépendantes. J'aime hybrider les sons, de façon qu'on ne sache plus de quels instruments ils proviennent. Enfin, et cela s'explique peut-être par ma formation d'architecte d'intérieur, le soliste se déplacera sur la scène afin d'entrer en contact avec les autres musiciens, à la manière d'une danse ».

Il faut entendre Rocío Cano Valiño prononcer le nom de son concerto en en goûtant chaque syllabe. *Fanguyo* s'annonce comme une œuvre d'une grande originalité : une musique à voir et à entendre, portée par l'imagination débordante d'une compositrice parmi les plus prometteuses de la jeune génération.

Laurent Vilarem



