

ANA TELLES AU SERVICE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE :
UN CHEMIN D'APOSTOLAT D'UNE RIVE À L'AUTRE

Bien connue des milieux de la musique contemporaine, non seulement au Portugal (son pays natal) et en France (deuxième patrie par ses études, ses recherches, son mariage avec Jean-Sébastien Béreau), mais aussi aux États-Unis ou au Brésil, la pianiste Ana Telles a toujours mis son talent au service des créateurs, sans ménager le temps ni les efforts qu'elle consacre à des partitions nouvelles souvent écrites en dépit du "confort" des interprètes, et les compositeurs savent pouvoir compter sur son intrépidité.

Une délicieuse inconscience lui fit gravir des montagnes depuis son âge tendre ; jugez-en plutôt à ces deux anecdotes révélatrices. L'adolescente participait à un groupe d'observation des oiseaux ; un jour, vers ses dix-sept ans, un professeur [Aires Pereira, à l'Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)] lui dit : « Tu devrais aller voir à la bibliothèque, il y a là plein de partitions d'un compositeur qui, comme toi, s'intéresse aux oiseaux ». Effectivement, le *Catalogue d'oiseaux* et autres oeuvres d'un certain Olivier Messiaen coïncidaient avec ses propres centres d'intérêt ; elle décida tout naturellement de se mettre à travailler une de ces pièces, mais par laquelle commencer ? Croyez-vous qu'elle fit son choix en fonction de son niveau pianistique ? Non, elle choisit son oiseau préféré, et ce fut *Le Courlis cendré*. Aujourd'hui, hilare, elle reconnaît que ce n'est guère par ces pages qu'elle conseillerait à un élève à peine éclos d'aborder Messiaen. Un autre professeur auprès de qui elle poursuivait son cursus de piano, incrédule mais sans se démonter lui dit : « Je considérerai que tu sais l'œuvre si je te téléphone à 3 heures du matin et que tu peux m'en jouer à l'improviste et *par coeur* tel ou tel passage de mon choix ». Ana crut à une blague, mais l'enseignante, intriguée par ses progrès, fit comme elle avait dit et, en pleine nuit, testa son élève qui releva le défi !

Autre épisode : tandis qu'elle finissait ses études à New York et envisageait une émigration à Paris, où Yvonne Loriod-Messiaen devait l'accepter comme élève privée durant trois ans, Ana Telles s'inquiétait de ce que son français, non pratiqué depuis les années de lycée, se soit évaporé. Ses parents (un couple d'éminents scientifiques) lui conseillèrent de lire des livres en français pour rafraîchir sa mémoire. Ana se rendit à la librairie française de New York, mais quel livre choisir ? Elle acheta rien moins que *À la recherche du temps perdu...* et avoue qu'elle dut recourir au dictionnaire à chaque page pour en venir à bout ! Conséquence de ce choix moins commun qu'un guide Harrap's de conversation, « lors de mon arrivée à Paris, certaines personnes me firent remarquer que je m'exprimais d'une manière un peu trop littéraire », ajoute-t-elle avec humour.

Depuis, Ana Telles a peut-être gagné en lucidité, mais n'a rien perdu de cette détermination entreprenante qui la conduit à ne reculer devant aucune difficulté pour satisfaire son idéal.

Au fil des conversations émerge la joie d'échanges à la fois profonds et spontanés, d'autant qu'elle manie le français sans la moindre trace d'accent (et l'écrit aussi aisément : qu'il suffise de rappeler son doctorat à la Sorbonne sous la direction de Danièle Pistone, et diverses publications sur lesquelles nous reviendrons). Il était donc intéressant de solliciter sa vision, nourrie d'un recul sur les pratiques à l'œuvre dans le secteur créatif des différents pays, même si elle nous avertit que ses expériences à New York, en France, au Portugal ou au Brésil, correspondirent à des stades successifs de son évolution personnelle, interdisant d'en tirer des conclusions unipolaires.

Années de formation à New York

S.F. : - *Vous avez étudié à la Manhattan School de New York de 1995 à 2000 ; quelle empreinte la vie américaine laissa-t-elle sur la jeune Européenne que vous étiez ?*

A.T. : - New York vit à l'heure d'un fourmillement artistique permanent. J'en étais aux premiers pas de mon orientation vers la musique contemporaine, j'ai donc absorbé des influences plutôt que vécu des engagements. Je voudrais évoquer trois récitals de percussion solo par Steven Schick qui m'ont totalement bouleversée : seul en scène, un homme entouré des plus divers instruments – incluant son propre corps car il donnait *Corporel* de Vinko Globokar [pièce pour percussion corporelle de 1985] – présentait toutes sortes de musiques de son temps témoignant d'un large pluralisme esthétique. Du même Globokar, je me souviens d'une oeuvre étonnante, *Toucher*, à partir d'une pièce de Bertolt Brecht (*La vie de Galilée*) dont le percussionniste disait une sélection de répliques, la translation sonore sur wood-block et quelques autres instruments intervenant en simultanéité ou dans le prolongement des phonèmes : on avait réellement l'impression d'entendre deux fois la phonétique et la prosodie du texte, mais par des moyens différents [on peut entendre différentes versions de *Toucher*, pour un percussionniste parlant, 1973, par ces liens : <https://www.youtube.com/watch?v=i8OrufJwhEU> ; <https://www.youtube.com/watch?v=RlPcH7UFfe0>].

Le degré de perfection qu'il atteignait au cours de ces trois récitals, la diversité de ce qu'il tirait des instruments les plus conventionnels, ou d'autres inusités, m'impressionnèrent profondément, d'autant que la musique contemporaine – notamment aux États-Unis – peut parfois donner l'impression d'être pratiquée de manière un peu négligée, ou traitée sans trop de respect ! Mais j'avais devant moi un artiste qui avait consacré sa vie à cette musique parce qu'il avait en lui quelque chose de plus que ses collègues cantonnés à la vie dans les orchestres. Je fus également marquée par l'interview qu'il donna au New York Times ; puisqu'il jouait tous ses programmes par cœur malgré la difficulté et la complexité des pièces, le journaliste lui demandait comment il faisait si jamais il se trompait. Et il commença sa réponse en corrigeant le propos (je cite en substance) : « La question n'est pas de savoir ce que je fais *si* je me trompe, mais ce que je fais *quand* je me trompe, car inévitablement tout être humain se trompe mais doit trouver la façon de gérer la situation ». Cela m'avait paru d'une très grande humilité de la part de quelqu'un qui venait d'accomplir des exploits, selon moi surhumains ! Dans le cadre de la Manhattan School of Music, je participais à un groupe de musique contemporaine dirigé par Claire Heldrich, successeur de John Cage qui avait beaucoup travaillé dans les locaux de cette école : s'y trouvait donc conservé tout un arsenal d'instruments ayant appartenu à Cage, et sa pensée iconoclaste subsistait, transmise par cette femme. On pratiquait un répertoire éclectique – je me souviens avoir joué des œuvres polonaises, par exemple – mais son goût de la recherche alternative perdurait, et m'a préparée émotionnellement à la voie que j'ai suivie par la suite.

À New York je travaillais le piano avec Sara Davis Buechner, artiste au répertoire vastissime, aussi talentueuse pour faire redécouvrir des répertoires oubliés qu'ouverte à la création. La double influence de Sara Davis Buechner et d'Yvonne Loriod – quasi simultanée puisque je commençai à faire la connaissance de la seconde alors que j'étais encore à New York – a été déterminante pour moi.

S.F. : - *Dans mes travaux sur la musique américaine, j'ai moi-même souvent recouru aux remarquables réalisations de Sara Davis Buechner.*

A.T. : - Cette double influence a en quelque sorte légitimé la démarche dans laquelle je me voyais m'engager. Car aujourd'hui encore, je sens le regard dubitatif de certaines personnes du milieu musical pour lesquelles, si vous jouez de la musique contemporaine, c'est que vous n'êtes pas bonne à autre chose !

S.F. : - ... ce qui est parfois vrai, malheureusement ! La pratique contemporaine – où le risque de confrontation à quelque “mètre-étalon” s’avère quasiment nul – a quelquefois servi d’alibi à des exécutants dont la médiocre musicalité aurait éclaté au grand jour si on les avait entendus dans des répertoires où le public dispose d’une multitude de références auxquelles comparer un nouveau venu.

A.T. : - Certes, mais c’est très ingrat pour nous qui nous y consacrons sérieusement. Je pense que les interprètes s’engageant dans le circuit contemporain pour y trouver un cacheton – or je sais que cela existe ! – ne rendent pas justice aux œuvres auxquelles ils s’attaquent, et labourent à côté de notre idéal.

S.F. : - Je dis toujours que ces gens-là portent un coup fatal aux œuvres qu’ils présentent. Si un chef dirige mal une Symphonie de Beethoven, le public s’en apercevra bien vite car il a dans l’oreille une centaine de versions par les plus grands chefs du monde ! Mais lorsqu’on lui présente pour la première fois, soit une pièce ancienne récemment exhumée, soit une création nouvelle, l’auditeur privé du discernement d’un spécialiste ne retient que son impression de l’instant : il met sa déception sur le dos du compositeur, ne pensant pas une minute que l’œuvre a pu être victime d’un interprète “éteignoir” !

A.T. : - Le problème est là, en effet ! Ces gens font doublement du mal : ils portent tort aux vrais interprètes qui se donnent la peine de travailler avec conscience et dévouement les œuvres nouvelles, créant un sentiment diffus selon lequel ce milieu servirait de repaire à des ratés, et naturellement ils font du mal à l’œuvre qui, n’étant pas disponible dans une version de référence, va être jugée sur cette seule interprétation. Cependant, je ressens combien le regard des artistes pratiquant peu la musique contemporaine peut être critique envers ceux qui y consacrent beaucoup d’énergie. À New York, j’ai été sensible au respect régnant en ce domaine dont on accepte qu’il soit aussi exigeant, aussi difficile que n’importe quel autre domaine musical. Cette attitude des Américains m’a confirmée dans une voie qui s’était ouverte à moi dès mes années lisboètes, avant que je ne parte étudier à New York : ce n’était donc pas un rêve bizarre, je rencontrais des personnes pour qui cette voie s’avérait tout à fait respectée et respectable !

L’exemple venait de personnalités telles Steven Schick ou Sara Davis Buechner, mais aussi de certains étudiants de la Manhattan School – pourtant une institution réputée assez conservatrice – qui pratiquaient la musique contemporaine au plus haut niveau ! Je me souviens par exemple d’une pianiste chinoise nommée Ju-Ping Song: quand elle jouait une pièce contemporaine, nous étions “scotchés” du début à la fin car elle savait lui donner un *sens* !

Au contact de ces musiciens, j’ai compris combien l’analyse est importante, car en travaillant une œuvre, on l’analyse, la rendant ainsi évidente pour l’auditoire. En musique contemporaine, vous ne pouvez pas vous permettre le moindre relâchement dans votre approche analytique, sinon l’œuvre deviendra inintelligible pour les auditeurs.

Regard sur l’effervescence créative au Portugal

S.F. : - Votre retour en Europe a coïncidé avec une effervescence esthétique faisant jaillir de nouveaux courants.

A.T. : - J’avais alors le sentiment qu’il n’y avait peut-être pas la même diversité stylistique en France qu’au Portugal, où l’on était en train d’expérimenter dans toutes les directions, avec une vitalité, une fraîcheur d’esprit qui m’ont saisie... On développait une certaine conception du métier de compositeur, en grande mesure sous l’influence de Christopher Bochmann [*ce compositeur anglais né en 1950, élève de Nadia Boulanger et de Richard Rodney Bennett, émigra en 1980 au Portugal où il dirigea l’Escola Superior de Música de Lisbonne ; il est aujourd’hui à la tête de la Escola de Artes à l’Université d’Évora où enseigne Ana Telles ;*

son œuvre révèle une notable influence de Pierre Boulez], dont le rôle pédagogique fut (et demeure !) très important parmi nous ; à partir de ce socle solide, les jeunes apprentis compositeurs partaient à la découverte des plus diverses tendances esthétiques et développaient leur propre langage au sein d'un pays où, à mon avis, ils n'étaient pas jugés mais plutôt soutenus !

S.F. : - *Mon sentiment est moins... contrasté : cette période voyait déjà éclore en France une libération salutaire qui se poursuit et relègue au rang d'“académisme d'avant-garde” les courants révolutionnaires mais trop univoques de l'après-guerre, assurant une nouvelle diversité décomplexée, tantôt imaginative, tantôt – hélas – rétrograde, mais au moins foisonnante de voies multiples. Tandis que bien des compositeurs portugais, mis à part quelques grands noms se détachant du lot, me donnent le sentiment de se situer encore dans la dépendance des modèles esthétiques fournis notamment par les Français de la génération antérieure, et de ne pas avoir tous saisi le vaste champ ouvert par cette liberté retrouvée.*

A.T. : - De mon point de vue, les Portugais ont maintenant explosé à partir de l'héritage post-sériel, ouvrant beaucoup de voies depuis ce socle auquel on ne pouvait se restreindre. Malheureusement, nombreux sont ceux qui se referment maintenant sous un autre “chapeau”, celui du post-modernisme...

S.F. : - ... *dénomination fourre-tout sous laquelle on enfourne n'importe quoi !*

A.T. : - ...et j'espère que l'esprit de découverte ne se tarira pas pour autant dans les années à venir, ce que je crains à certains signes. Les uns et les autres passent des commandes, et l'on voit bien souvent surgir des idées s'en tenant à une prétendue réinterprétation de procédés anciens sous des habits nouveaux ! Quelquefois avec des résultats intéressants, mais souvent avec des résultats...

S.F. : - ... *anachroniques.*

A.T. : - Je ne vous le fais pas dire ! En fait, je mesure la chance que j'ai eue de travailler en France avec de grands compositeurs, maîtrisant une écriture instrumentale parfaitement pensée, assimilée à leur imagination. Étant guidée à mes débuts par la main d'Yvonne Loriod, je ne pouvais rêver meilleure introduction à ce répertoire.

En revenant au Portugal à partir de 2005 – je dirais même 2000 car, si j'habitais encore en France, j'étais déjà très impliquée dans le renouveau de la musique contemporaine portugaise – je ressentis particulièrement un fourmillement, une créativité à fleur de peau, qui me semblaient témoigner d'une plus grande liberté que du côté français. Au Portugal, c'était comme si tous les compositeurs étaient en éveil ; des musiciens très motivés, très engagés, surgissaient de partout, je le vivais comme un voyage vers une source de renouvellement, et maintenant je regrette quelquefois que les choses se soient progressivement stabilisées – j'allais dire “enfermées”, car c'est parfois le sentiment que j'éprouve. Par bonheur, des voies se dessinent, des nouveaux venus entrent dans le circuit.

S.F. : - *Si l'on excepte de fortes personnalités hautement individualisées – je pense par exemple à Luís Tinoco –, j'ai un peu le sentiment d'entendre certains de vos compositeurs calquer ce qui se faisait en France il y a 20 ans, donc tourner en rond.*

A.T. : - Oui, j'ai parfois ce même sentiment. En tout état de cause, je ne ressens plus l'impression de fraîcheur qui me séduisit dans les années 2000. Un monde nouveau émergeait, c'était magique ! Actuellement – mais ce n'est que mon opinion personnelle – je sens moins cette liberté d'esprit, cet engagement doublé d'une capacité de découvertes du côté des compositeurs. Mais ne soyons pas pessimistes, car nous avons des créateurs “de taille” en pleine maturité : je citerai l'excellent exemple de João Pedro Oliveira, parmi nombre d'autres que je respecte et admire infiniment ! Et puis, il y a le legs de la “génération de 70” : Jorge Peixinho et Emmanuel Nunes nous ont laissé un répertoire magnifique à découvrir, tandis que, de la même génération, demeurent parmi nous Cândido Lima, Álvaro Salazar ou Clotilde Rosa, en pleine créativité ! Le monde de la musique électroacoustique foisonne toujours ; un

nombre considérable de jeunes compositeurs portugais s’y aventure, guidé par quelques aînés hautement qualifiés...

S’agissant des interprètes, en revanche, il nous restait du chemin à faire ! Le Portugal dispose maintenant de très bons interprètes, capables de très bien jouer la musique contemporaine.

Une pianiste inlassablement au service des compositeurs français

S.F. : - *Parmi vos collaborations avec des compositeurs français, lesquelles prédominent dans vos souvenirs ?*

A.T. : - Si je devais élire les plus importantes, je distinguerais la rencontre avec Philippe Hurel, lorsque j’ai joué son *Tombeau in memoriam Gérard Grisey* pour piano et percussion. J’ai alors fait très brièvement sa connaissance ; la sécurité que nous apportaient son “métier” et son oreille m’a absolument saisie, c’était impressionnant ! Et puis sa gentillesse à notre égard ! Il s’agit d’une œuvre dont l’énergie rythmique me plaisait particulièrement ; à certains moments – par exemple dans le premier mouvement, ou à la fin – le recours à l’homorythmie entre le piano et la percussion (encore que l’écriture, en plusieurs endroits, soit naturellement plus “étouffée” au piano) crée un effet de “force primordiale” qui me parle et me séduit. En effet, le rythme est depuis toujours mon élément : je me souviens, enfant puis jeune apprentie pianiste, de m’être passionnée pour les rythmes roumains et bulgares de Bartók, tandis que d’autres, au même âge, fuyaient cette merveilleuse musique...

Plus tard, j’ai eu la chance de jouer une œuvre magnifique de Gérard Grisey, *Talea*, pour violon, violoncelle, flûte, clarinette et piano, à travers laquelle je me suis plongée au cœur même du fameux courant spectral, que j’avais abordé au préalable par le biais d’œuvres de certains compositeurs portugais, tels Miguel Azguime ou João Madureira. La découverte de cette esthétique s’est poursuivie lorsque j’ai pu jouer *Treize couleurs du soleil couchant*, pour ensemble et dispositif électronique *ad libitum*, de Tristan Murail ; je regrette de ne pas encore avoir eu l’opportunité de rencontrer ce compositeur, que pourtant j’admire infiniment !

Philippe Leroux fut une autre belle rencontre. Chez lui aussi, j’ai beaucoup admiré le sérieux de la facture, la capacité d’invention soutenue par un “métier” formidable. On a donné *VOI(REX)* avec une chanteuse écossaise, Frances Lynch (directrice artistique de Electric Voice Theatre) et le Sond’Ar-te Electric Ensemble (dirigé par Miguel Azguime) auquel je collaborais alors ; c’est une partition délirante, on avait tous l’impression qu’elle serait impossible à dominer, or non seulement c’était (évidemment !) possible, mais il en ressortait un effet fantastique ! Quel plaisir de travailler cette œuvre !

Le Sond’Ar-te Electric Ensemble donna un concert à Toulouse et voulut inclure une œuvre d’un compositeur “local” : Bertrand Dubedout dont – pardonnez mon ignorance – je n’avais pas encore entendu parler fut choisi... et quelle découverte ! La seule de ses pièces que l’on pouvait intégrer à notre effectif était *Fractions du silence – Cinquième Livre* [1995, pour flûte et piano, qui fait partie du *magistral cycle sans fin que le compositeur consacre à sa lecture de l’œuvre poétique d’André du Bouchet*] : une splendeur ! L’écriture de flûte, d’une finesse extraordinaire, joue beaucoup sur les multiphoniques et les quarts de ton, elle s’assortit de surcroît d’une formidable partie de piano. C’est une pièce très difficile, car on se tient souvent sur le fil de nuances extrêmement *piano/pianissimo*, tout en étant appelés à déployer une palette dynamique complète qui va jusqu’au *fortississimo* (*ffff*) pour les deux instruments. De plus, cette œuvre requiert du piano des textures assez inouïes, soit par la superposition de strates sonores indépendantes (qui nous font vivement souhaiter d’avoir une ou deux mains supplémentaires !), soit par l’exploration des notes répétées dans un continuum assez long... Un travail de développement motivique très poussé, extrêmement raffiné, contribue à l’unité et à la consistance de l’œuvre, tandis que le traitement rythmique et harmonique me fait

penser à l'héritage de Messiaen que, vous le savez, j'affectionne particulièrement. Une telle délicatesse dans une écriture si complexe, presque volatile dirais-je, représenta une très belle expérience. Je retiens de cette rencontre d'excellentes relations avec un homme qui me parut très timide, trop modeste. Il m'a remis une pièce pour piano, *Vrishti* [commande d'Ars Mobilis, pour le Festival "Solistes aux Serres d'Auteuil" où elle fut créée le 6 septembre 2009 par Finghin Collins], que je n'ai pas encore eu l'occasion de monter, mais j'ai grande envie de le faire car la beauté de cette musique m'attire. Ah, je n'ai pas suffisamment d'années de vie devant moi pour faire tout ce qui me passionne !

Quand ma partenaire, Monika Streitova, et moi avons ouvert la partition de Bertrand Dubedout, on a eu un moment d'affolement... de même qu'avec la pièce de Philippe Leroux ou celle de Philippe Hurel. Beaucoup d'œuvres contemporaines nous font peur en raison de leur complexité, leur écriture semble impénétrable, et puis on les travaille assidûment et au bout du chemin, il advient que le résultat tienne la route... ou qu'il la tienne beaucoup moins : on prend parfois conscience que l'on joue une musique pas vraiment "entendue" par le cerveau de son créateur ! Mais quand on est confronté à des compositeurs tels Hurel, Leroux, Dubedout, quelle solidité, quelle imagination étayée par une technique compositionnelle d'une puissance incontestable ! Le travail d'interprétation est difficile, mais pour atteindre un but aussi précis, il devient gratifiant. Chaque fois que l'on aborde une œuvre d'un tel niveau, on accomplit un bond en avant : techniquement on est amené à se poser maintes questions, donc à trouver les solutions idoines, ce qui nous oblige à évoluer.

Finalement, la musique française m'aura donné beaucoup de satisfactions : je voudrais y ajouter la création, en mars dernier avec l'Orchestra Clássica da Madeira dirigé par Jean-Sébastien Béreau, d' "*Athamor*", concerto pour piano, orchestre de chambre et électronique, de Jacques Derégnaucourt qui me tenait beaucoup à cœur. Jacques est un auteur éminemment original dont l'univers sonore, très riche et varié, se situe toujours en rapport avec sa conception du monde "hors norme". Son point de départ revendiqué comme "hédonisme sonore" le conduit à une exploration très sensorielle, empreinte d'une énergie "cosmique", dirais-je, mais également d'une grande poésie ; il n'hésite pas à assumer des préoccupations d'ordre spirituel qui se traduisent souvent par des titres énigmatiques et profondément évocateurs. J'insiste sur le fait que sa musique est foncièrement "entendue" ! Ledit concerto avait été écrit pour moi et Jean-Sébastien il y a fort longtemps, à l'intention de l'Orchestra Metropolitana de Lisbonne ; pour différentes raisons, l'œuvre ne put jamais être programmée par cet organisme, et nous savons gré à l'Orchestra Clássica da Madeira et à son directeur artistique, le violoniste Norberto Gomes, d'avoir épousé avec tant de dévouement et d'énergie ce magnifique projet !

Avec Paul Méfano, j'ai pu approfondir des relations d'un autre genre. Danièle Pistone, ma directrice de thèse à la Sorbonne, m'avait incitée à le faire parler de sa musique, ce qui passe pour ne pas être évident car il donne l'impression de fuir la communication. Mais en travaillant ces entretiens avec lui, j'ai réussi à le mener beaucoup plus loin qu'il ne semblait de prime abord, installant des échanges privilégiés, et j'ai découvert une personnalité par certains côtés fascinante. Nous avons un devoir de mémoire, et fixer les propos d'un créateur m'intéresse. Par ailleurs, il est question que Paul écrive bientôt une nouvelle œuvre à mon intention, pour piano et électronique, projet qui m'emplit d'enthousiasme !

En revanche, je n'ai pas eu beaucoup de contacts avec des compositeurs français d'une plus jeune génération que ceux précédemment nommés.

Avec l'orchestre des étudiants du Conservatoire de Dijon [placé sous la direction de Jean-Sébastien Béreau qui, après avoir formé les jeunes chefs d'orchestre au CNSM de Paris, dirigé les Conservatoires de Metz, Rouen et Strasbourg, poursuit son activité en donnant des

cours de direction au Conservatoire régional de Lille], j'ai participé à la création d'une œuvre de Guy Leclerc [*professeur d'écriture au Conservatoire de Dijon*] : *Ondine* pour piano, violoncelle, soprano et orchestre. Malheureusement, comme il advient si souvent, cette œuvre pourtant ravissante, très bien écrite, qui à mon avis mériterait tout à fait sa place au répertoire, ne connut à ma connaissance que cette unique exécution. Cela fait de la peine !...

Au temps où j'habitais à Dijon, j'ai bien connu Jean-Louis Gand, qui en dirigea le Conservatoire de 1981 à 2006. J'ai lu de lui des pièces pour piano, pour flûte et piano, que j'aimerais faire découvrir ici. Son nom est plutôt associé à la musique vocale car il a dirigé fort longtemps l'Ensemble Joseph Samson. Il n'en est pas moins l'auteur de pièces instrumentales que je trouve fort intéressantes.

Mon mari et moi avons animé un stage d'orchestre près de Dijon : "Rouvres en musique", dans l'ancienne capitale des Ducs de Bourgogne, Rouvres-en-Plaine. Lors d'un de nos retours du Portugal, nous nous lamentions sur un certain manque de liberté qui nous empêchait de faire ce que nous aimions ; des amis de Bourgogne nous dirent alors : "Pourquoi ne pas organiser quelque chose à Rouvres ?". Nous nous occupions de la partie artistique, un couple d'amis (Jean-François et Luce Nappey) s'occupait de l'intendance, un autre (Jean-Louis et Marie Dorey) de la communication, et le stage a marché pendant 5 ans dans une très sympathique ambiance familiale et amicale. On logeait les stagiaires chez l'habitant, ils constituaient un petit orchestre à cordes et l'on montait des programmes inattendus dans les très belles églises de la région. J'y ai beaucoup joué car il fallait une « cobaye » afin que les jeunes chefs stagiaires s'exercent à l'accompagnement des solistes (et puis ce travail me réjouissait !) ; cette expérience m'a beaucoup appris, me permettant à la fois de monter plusieurs œuvres pour piano et cordes trop rarement données et de profiter à fond du travail de direction d'orchestre auquel j'assistais de façon privilégiée, le tout dans une atmosphère fort joyeuse !

Au chapitre des stages organisés par mon mari, je me souviens de celui de Vallois : Jean-Sébastien établit son programme... et avec lui ce n'est jamais banal ! Cette année-là, il avait en tête une idée autour du *concerto grosso* : son programme commençait par un *Concerto grosso* de Haendel, et se poursuivait avec le *Concerto grosso « Hommage à Gerry Mulligan » pour 2 trombones, percussion et orchestre de chambre* de Gilles Dervieux, le directeur du Conservatoire de Nîmes [*qui fut élève de Jean-Sébastien Béreau*]. Il voulait aussi y inclure le *Concerto grosso n°1 pour orchestre à cordes avec piano obligé* (1925) d'Ernest Bloch. Puisque l'opération se montait avec les écoles de musique du département 93, l'organisation cherchait un soliste dans ces établissements, mais les professeurs répondaient les uns après les autres : "Bloch, ah non, je ne l'ai pas dans mon répertoire... mais je peux vous faire le Concerto n°1 de Liszt" (ou de Rachmaninov, ou tout ce que vous imaginez !). Personne ne voulait jouer le *Concerto grosso* de Bloch, et l'on commençait à désespérer ; le projet allait tomber à l'eau quand la responsable du stage dit à Jean-Sébastien : "Mais demandez donc à votre femme !". Lui ne voulait pas mélanger affaires privées et mission publique connectée à un département bien précis, mais la responsable l'assura que, au stade où l'on en était (!), cela devenait la seule solution envisageable. Je lui répondis : "Euh... je veux bien... Après, on va voir ce que cela peut donner car je te signale qu'on est à quinze jours de l'échéance !". Et avec ma petite inconscience habituelle, je me suis lancée à l'assaut d'une œuvre que je n'avais jamais abordée, qui comportait tout de même une fugue à apprendre par cœur... [*En riant*] Quinze jours, cela me mettait un peu sur la corde raide ! Je reconnais que j'ai beaucoup travaillé, mais tout s'est bien passé, j'ai adoré faire ce concert, et j'ai adoré découvrir cette œuvre !

Collaborations brésiliennes

L'histoire et la lusophonie ont tissé des liens privilégiés entre le Portugal et le Brésil : les professeurs, les artistes portugais se voient régulièrement invités à diffuser leur savoir sur le nouveau continent, dont la fraîcheur de perception et d'innovation leur procure un retour d'expérience extrêmement positif.

A.T. : - Le Brésil est un monde énorme à découvrir, ses compositeurs ont encore beaucoup de chemin à parcourir, notamment pour se positionner par rapport aux questions de l'influence européenne et des racines ethniques du pays, mais j'y ressens un appétit pour la musique contemporaine qui le place désormais comme un territoire plus gratifiant que nos contrées. Permettez-moi d'évoquer un souvenir remontant à ma tournée du printemps 2015 : à l'issue du dernier concert, je me retirai un moment dans ma loge pour me reposer, et quand je retournai sur scène pour reprendre mes partitions, je trouvai nombre de spectateurs (jeunes et moins jeunes) attroupés autour du piano, regardant la musique, ou l'intérieur de l'instrument, comme s'ils venaient d'assister à un événement extraordinaire ! Ils m'attendaient, des questions plein la bouche : expliquez-nous comment vous faites ceci ? pourquoi avoir choisi cette œuvre ? pourquoi aimez-vous cette partition ? comment fait-on pour apprendre cette page ?... Ce dernier concert restera comme l'un des plus beaux souvenirs de ma vie : je m'étais sentie bien en jouant dans le cadre magnifique du Solar da Baronesa, à São João Del Rei, les conditions techniques étaient parfaites, tout me portait à me sentir stimulée, et cette merveilleuse réaction du public couronnait la soirée !...

S.F. : - *C'est l'avantage des territoires "neufs" qui s'emparent avec une curiosité dévorante des acquis venus de l'Europe pour, ensuite, les recréer en leur insufflant une nouvelle identité.*

A.T. : - Absolument. Et cette année, j'ai senti un appétit plus fort que jamais. Parmi les compositeurs brésiliens se détache un nom à retenir absolument : Flô Menezes. Il détient un studio réputé le plus important d'Amérique Latine pour la musique électro-acoustique; il a travaillé à l'IRCAM, avec Boulez, lequel a visité son centre, il a beaucoup de connexions avec la France et l'Europe. C'est un grand compositeur chez lequel je décèle une vraie cohérence. J'avais eu l'occasion de donner à Lisbonne la première audition d'une de ses œuvres, *O Farfalhar das Folhas*, pour ensemble et électronique, commandée par le Festival Música Viva au temps où je jouais au sein du Sond'Ar-te Electric Ensemble, et Flô Menezes était venu pour l'occasion. Une fois de plus, la partition se présentait sous un jour d'une complexité inouïe, avec des métriques invraisemblables, car son écriture est extrêmement compliquée d'un point de vue rythmique. Mais au fur et à mesure de mon travail, je me rendais compte de la consistance de son langage musical, et après l'avoir bien pénétré, je me disais : "Mais oui, il n'aurait pas pu écrire cela différemment !". Un message extrêmement fort s'en dégage, doublé d'une poésie très dense conférant à l'œuvre un sens vraiment profond. Après avoir expérimenté cette partition que je sentais si réussie, je voulais en découvrir plus sur ce compositeur. Cette année, en allant au Brésil, mon objectif était de présenter des œuvres de compositeurs portugais nourries d'une relation intense avec le Brésil, et bien évidemment je voulais saluer la musique du pays : j'ai donc choisi une pièce de Flô Menezes... qu'il a écrite pour ses 50 ans ; en somme, il s'agit d'un cadeau d'anniversaire qu'il s'est offert à lui-même ! Cette pièce complexe, *Gefaess des Geistes*, pour piano cette fois sans électronique, rend hommage à l'influence de Schumann : il était important pour Flô Menezes de se confronter au monument que représente l'énormissime répertoire pour piano. Selon moi, nous tenons là un chef-d'œuvre, bâti sur des procédés formels extrêmement intéressants et – comme je l'attendais de sa part – on y retrouve cette cohérence de langage et cette poésie qui m'ont séduite. Ce musicien m'inspire un infini respect.

Au sein des différentes universités, vous trouverez plusieurs compositeurs menant leurs projets de front. Je citerai par exemple à São Paulo Silvio Ferraz, dont je devais monter pour ma récente tournée au Brésil une œuvre pour piano et électronique (*Cortazar, ou quarto com caixa vazia*, de 1999) ; pour différentes raisons, je n'ai pu le faire, mais le projet reste en vue, attendant une prochaine occasion ! Je trouve, dans cette œuvre comme dans *Poucas linhas de Ana Cristina* pour clarinette (que j'apprécie beaucoup !), un travail tout à fait remarquable sur la répétition et le contraste (n'oublions pas que sa thèse de doctorat, présentée à la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, porte précisément sur « Musique et répétition : la différence dans la composition contemporaine » !). Il y a deux ans, j'ai entendu à Salvador (UFBA : Universidade Federal da Bahia) une conférence où Roberto Vitorio (Universidade Federal de Mato Grosso) présentait des extraits de ses œuvres, fort intéressantes. Il y a certes les grandes villes avec leurs centres universitaires, des hommes-clés agissant aux endroits-clés car dans ce milieu tout le monde se connaît, mais dans les coins les plus éloignés, les plus inattendus de ce sous-continent, vous découvrirez un noyau actif. Cette disponibilité, cette capacité de réinvention des sources ethniques, ouvrent des horizons que j'ai bien l'intention de suivre.

Par ailleurs, diverses écoles cohabitent au Brésil: certains compositeurs sont liés aux techniques les plus pointues, comme ceux dont j'ai parlé, mais d'autres se rangent sous la bannière d'une écriture très conventionnelle, ancrée dans le mouvement néo-tonal. J'ai même lu des œuvres encore tributaires de l'écriture de clavier du XIXème siècle. En revanche, dans toutes les universités où je me suis rendue, j'ai senti une grande ardeur – de la part des jeunes, mais aussi de leurs responsables – à profiter de mon séjour pour mettre en place soit des *master-classes*, soit des actions de découverte de l'écriture de clavier contemporaine à travers ses possibilités. J'adore mener ce genre d'actions : je commence par dresser un état des lieux relatif à l'évolution de l'écriture pour piano au long des XXème et XXIème siècles, en m'appuyant sur les grands axes du répertoire ; mais au-delà de mes choix montrant les différentes possibilités techniques, je suis sensible au fait qu'on m'apporte en retour des partitions nouvelles. Si je reçois dans un tel cadre dix partitions d'un coup, il est évidemment impensable de les monter du jour au lendemain, mais je puis les examiner, signaler des passages qui me paraissent bien fonctionner, d'autres qui, selon moi, posent problème, et j'apprécie beaucoup ce travail en compagnie des jeunes compositeurs. Ce que je trouve magnifique chez les Brésiliens, c'est leur capacité d'écoute et leur "innocence" face à la découverte.

Dans le même ordre d'idées, je me souviens, en Corée, d'une immense salle remplie d'un public de tous âges et de scolaires pour accueillir un concert de musique contemporaine donné par un ensemble portugais ! Cela nous amène au débat : pourquoi la musique contemporaine est-elle, sous nos cieux, si souvent mal acceptée ?

S.F. : - *L'inertie des habitudes...*

A.T. : - C'est ce que je pense. En Europe, on a du mal à placer certains projets axés sur la musique contemporaine, alors on se sent pousser des ailes quand on perçoit un tout autre accueil sur d'autres continents ! Peu importe que l'on joue ici ou ailleurs, si la qualité d'écoute se trouve à l'autre bout du monde...

[J'invite le lecteur à lire, sur l'activité créatrice au Brésil, un riche témoignage du compositeur belge Claude Ledoux, où se trouve aussi évoquée la personnalité de Silvio Ferraz : <https://ledouxclaude.wordpress.com/2011/10/08/brazil/>]

Diffuser la musique portugaise

A.T. : - Cela dit, en matière de qualité d'écoute, une très belle expérience vécue en 2004 va nous ramener en France. Le Festival Colla Voce de Poitiers consacrait une édition à la musique portugaise. J'avais présenté au directeur artistique, Michel Boédec, la possibilité de bâtir un programme autour des compositeurs portugais des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Comme j'étais un bon nombre de compositions, il m'a répondu : « Pourquoi ne pas faire deux récitals, l'un plus "classique", l'autre axé sur des œuvres récentes ? ». Aussitôt dit, aussitôt fait. J'ai ainsi donné un récital avec des grands compositeurs du XX^{ème} siècle portugais (Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça, Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes) pour poser les jalons, et dans le 2^{ème} programme, je ne donnais que des œuvres écrites à partir des années 1980, d'Alexandre Delgado, João Rafael, Carlos Caires, João Pedro Oliveira et Christopher Bochmann. L'accueil extraordinaire reçu par ces programmes m'a fait un immense plaisir. On ne compte pas tant d'initiatives permettant aux Français de découvrir la musique portugaise, alors voir tous ces auditeurs conquis, quel bonheur !

Lors d'un concert au Conservatoire Régional de Paris (rue de Madrid), intégré dans le Colloque *Claude Debussy: la trace et l'écart* (organisé en 2012 par l'Université d'Evry, le CDMC et la Cité de la musique), j'ai aussi pu jouer une œuvre de João Pedro Oliveira.

Malheureusement, de telles initiatives demeurent isolées. Pour persévérer dans ce sillon, on attendrait que le Portugal défende son secteur éditorial, mette en place un plan de sauvegarde et de diffusion de notre patrimoine musical, ce qui n'est pas vraiment le cas... Et encore, on a fait quelques progrès ! Avant 2005, par exemple, nous n'avions même pas ce portail de la musique portugaise sur Internet [<http://www.mic.pt/cimcp/>]. À travers les Centres de recherche des différentes universités, et certains éditeurs (AvA, Scherzo, par exemple), des publications se font jour progressivement. Mais il faudrait une politique de soutien, de promotion, de la part de notre gouvernement afin de donner une visibilité hors de nos frontières à l'histoire et à la création musicales portugaises. Que nous ne restions pas tributaires des initiatives isolées, si honnêtes et importantes soient-elles !... On aurait d'ailleurs dû mieux saisir ces opportunités pour projeter l'image de notre pays à l'extérieur, mais cela impliquerait un organisme qui les fédère sous un label commun.

S.F. : - *Et puis, une vraie politique de diffusion ! Car je pointerais un problème déconcertant dans votre pays : j'y découvre de magnifiques talents musicaux qui mériteraient d'être mis en valeur au-delà de vos frontières, mais la méthode pour les faire connaître fait cruellement défaut.*

A.T. : - Et nous tous, nous en souffrons, ici ! On a l'impression qu'il y a le reste du monde... et puis notre petit îlot ! C'est un peu frustrant... mais enfin, à nous de trouver collectivement des solutions afin que notre musique se fasse entendre de plus en plus dans le monde et s'exprime auprès de publics progressivement élargis et mieux avertis. En ce qui me concerne, j'ai choisi d'œuvrer à cet effet depuis nombre d'années, et ce n'est pas maintenant que je vais y renoncer !

[Lire le chapitre écrit par Ana Telles : "Dialogues intercontinentaux: trois compositeurs portugais au Brésil (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira)", dans Rythmes brésiliens: Musique, Philosophie, Histoire, Société (dir. Z. Chueke), Paris, L'Harmattan, 2015, p. 303-318.]

Sylviane Falcinelli

[Propos recueillis à Lisbonne le 1^{er} Juillet puis révisés entre le 10 et le 25 Juillet 2015]

www.falcinelli.org