

Mythes, contes et légendes de la musique française

Concert éducatif en famille

Soissons – 9 avril 2011

15h

Les Siècles

François-Xavier Roth : direction

Pierre Charvet : présentation

Programme :

Paul Dukas

L'Apprenti sorcier

Camille Saint-Saëns

Samson et Dalila Bacchanale

Léo Délibes

Coppelia extraits

Georges Bizet

L'Arlésienne extraits

Charles Gounod

Faust Valse

Mythes, contes et légendes dans la musique française

Depuis le mythe d'Orphée, fils de Calliope (muse de la poésie épique et de l'éloquence), capable d'émouvoir par son chant les âmes les plus dures, la musique est intimement liée au pouvoir presque surnaturel de l'éloquence. Aussi, quand les compositeurs ajoutent à leur musique l'inspiration des mythes, contes et légendes inscrits à notre imaginaire collectif, qu'ils parviennent à créer une alchimie subtile, ils offrent à leurs œuvres une dimension presque universelle. Nombre de compositeurs français du XIX^e siècle se sont appuyés sur ces récits pour leurs musiques de scène, mais aussi pour la musique purement instrumentale à travers le genre du poème symphonique.

Orientalisme

L'attrait pour l'orient précède de loin le romantisme, transparaissant déjà dans les tableaux de Rubens (1577-1640) ou de Rembrandt (1606-1669). Mais il atteint à cette époque son apogée. Si son développement concerne tout l'Occident, c'est sans doute en France qu'il est le plus constant. Les écrivains les plus renommés (Chateaubriand, Mérimée, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Nerval et surtout Loti) rapportent de leurs multiples voyages souvenirs, carnets, mais aussi contes et légendes. Aucun art n'échappe à cet engouement. Les nombreuses chroniques de voyages offrent une documentation permettant d'étayer les œuvres et de rendre les fictions plus crédibles. L'opéra et le ballet, avec leurs costumes et leurs décors, représentent un lieu idéal pour recréer l'illusion de l'Orient. À titre d'exemple, nous pouvons citer les opéras de Bizet, *Les Pêcheurs de perles* (1863) et *Djamileh* (1872), de Massenet, *Le Roi de Lahore* (1876), de Saint-Saëns, *Samson et Dalila* (1877) ou de Delibes, *Lakmé* (1883).

Le surnaturel

Surnaturel et fantastique sont des thèmes privilégiés des auteurs romantiques, succédant à la primauté de la pensée du Siècle des Lumières. Que ce soit sur des textes de Goethe avec *Faust* (1859) de Gounod ou *L'Apprenti sorcier* (1897) de Dukas, d'Hoffman avec *Coppélia* (1870) de Delibes et *Les Contes d'Hoffman* (1881) d'Offenbach, la musique française se nourrit de ces récits de rencontres avec le diable, de sorciers et de savants fous. Quant aux contes de fées, s'ils sont aujourd'hui associés au monde de l'enfance, ils ne leur étaient pas spécifiquement dédiés à l'origine, correspondant au goût des salons précieux du XVII^e et XVIII^e siècles. Mais ce sont bien à des enfants que Ravel destine sa suite *Ma Mère l'Oye* (1911), sur des contes de Perrault, de Madame de Beaumont et de Madame d'Aulnoy, et qu'il décline successivement en suite pour piano, pour orchestre et en ballet.

Le cas particulier du poème symphonique

Au XIX^e siècle, l'apparition du poème symphonique offre à la musique instrumentale un nouveau cadre d'expression. C'est Saint-Saëns, proche de Liszt, qui contribue à l'émergence du genre en France. Les compositeurs français, même s'ils en abandonnent le terme, développent à travers des poèmes symphoniques les mêmes thèmes mythologiques ou fantastiques que dans les musiques de scènes. Saint-Saëns le premier donc, dont le poème symphonique le plus connu est sans doute la *Danse macabre* (1874), emprunte à la mythologie le sujet du *Rouet d'Omphale* (1872), ou de *Phatéon* (1873). Et c'est le thème de la magie qui est au cœur de celui de Chausson, *Viviane* (1882/1887), et surtout, peut-être du plus célèbre de tous, *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas.

Mythes, contes et légendes de la musique française

Concert éducatif en famille

Les Siècles

Fiches des œuvres

L'Arlésienne

La genèse de l'œuvre

Sur une commande de Léon Carvalho, Georges Bizet compose la musique de *L'Arlésienne* pour le drame en trois actes d'Alphonse Daudet. Créé à Paris le 1^{er} octobre 1872, au Théâtre du Vaudeville, la pièce est un échec, mais la musique est plus appréciée. Bizet retravaille plusieurs pièces de la musique de scène qui sont jouées le 10 novembre 1874 au Cirque d'Hiver sous la direction de Jules Padeloup (1819-1887 - chef d'orchestre français fondateur de l'orchestre connu aujourd'hui sous le nom de l'Orchestre des Concerts Padeloup). Cette suite, qui devient la *Suite n°1* - Ernest Guiraud (1837-1892 - compositeur et pédagogue français ami de Bizet) adapte en effet une seconde suite en 1879, quatre ans après la mort de Bizet - remporte dès sa première audition un très vif succès.

L'Arlésienne

- La pièce d'Alphonse Daudet

Alphonse Daudet tire sa pièce d'une nouvelle homonyme des *Lettres de mon moulin* (1869) : un garçon de la campagne tombe amoureux d'une jeune Arlésienne aperçue aux arènes ; bien qu'il ne la recroise pas, il pousse ses parents à consentir au mariage, apprend qu'elle a sans doute eu une relation avec un autre homme, renonce au mariage et pour rassurer ses proches fait semblant de l'oublier mais finit par se suicider.

- La musique de scène et les deux suites pour orchestre

Composée pour un petit orchestre de vingt-six musiciens, la partition de la musique de scène comporte vingt-sept numéros. Plus de la moitié sont de courts mélodrames de quelques mesures, le reste des numéros comprenant un prélude, six chœurs, des entractes et des intermezzos. Quand Bizet reprend sa partition pour écrire une suite, il développe les effectifs de l'orchestre qui comprend un instrument encore tout récent, le **saxophone**. Il conçoit sa suite sur le plan d'une symphonie classique en quatre mouvements et, pour cela, s'éloigne de l'ordre de l'histoire. Ernest

Guiraud structure la *Suite n° 2* sur le même principe. Pour le troisième mouvement, il utilise un menuet du troisième acte de l'opéra *La Jolie Fille de Perth*.

<i>Suite n°1</i>	<i>Suite n°2</i>
<i>Prélude - Allegro deciso</i>	<i>Pastorale - n° 7</i>
<i>Menuet - n° 17</i>	<i>Intermezzo - n° 15</i>
<i>Adagietto - n° 19</i>	<i>Menuet - extrait d'un opéra</i>
<i>Carillon - n° 18</i>	<i>Farandole - n° 23 et 24</i>

L'Adagietto

Cette pièce en *fa majeur* dont le conducteur peut tenir sur une unique page (34 mesures de musique) accompagnait initialement un tendre dialogue entre le berger Balthazar et Renaude. Tous deux âgés, ils s'avouent enfin leur amour après avoir été séparés toute leur vie. Elle est exclusivement écrite pour le quatuor à cordes au timbre encore adouci par l'emploi des sourdines. Bizet étire un émouvant contrepoint « où chaque rencontre de notes aiguise la sensibilité. Une musique blessée qui s'élève un court instant pour retomber, lasse et découragée. » (Jean Roy (critique musical français né en 1916))

La farandole

Dans ce mouvement, deux thèmes reprenant des musiques traditionnelles de la Provence, où se déroule l'action de la pièce, s'enchaînent, s'interrompent puis se superposent : une marche (initialement une musique militaire) reprise pour un chant de Noël, *La marche des rois*, et la *Danse du cheval fou*. La marche est, de la même manière que dans le *Prélude*, traitée en canon à deux voix. Le thème de la danse, toujours sur un ostinato du tambourin, est exposé à la flûte et à la clarinette auxquelles viennent successivement s'ajouter le piccolo, le hautbois, puis tout l'orchestre. La marche est ensuite reprise dans le tempo plus vif de la danse, ne rompant ainsi pas la farandole. Dans la pièce, un orchestre en coulisse alternait entre l'accompagnement d'un chœur sur scène chantant *La marche des rois* et la danse. La farandole se conclue sur le chevauchement des deux airs, la marche étant confiée à la puissance et à la brillance des cuivres, et se conclue sur un « *fortississimo* » (quadruple forte) étourdissant.

L'Apprenti sorcier

La genèse de l'œuvre

Paul Dukas s'essaie à travers cette œuvre au poème symphonique, genre apparu dans le milieu de XIX^e siècle dans lequel la composition est directement liée à un thème, un personnage, une légende ou un poème, etc. Avidé de littérature, Dukas s'inspire d'une ballade de Goethe contant l'aventure d'un jeune sorcier dépassé par la magie qu'il utilise. Créée le 18 mai 1897 à Paris sous sa direction, l'œuvre, baptisée « Scherzo symphonique » connaît un succès fulgurant. L'adaptation de Walt Disney dans *Fantasia* (1940) a encore amplifié sa popularité. *L'Apprenti sorcier* fait partie de ces œuvres devenues plus célèbres que leur propre créateur.

Le poème de Goethe

La ballade de Goethe écrite en 1797 est composée de quatorze strophes. Une fois son maître parti, un apprenti sorcier ensorçèle un balai et lui confie sa corvée de remplir le bassin d'eau. Il est tout d'abord fort satisfait que son tour fonctionne mais ne connaît pas la formule permettant d'arrêter le balai. Pris de terreur et de colère face à l'inondation qui s'annonce, il saisit une hache et frappe violemment le balai qui se rompt en deux morceaux ; mais chacun des deux morceaux se relève et reprend inlassablement le remplissage du bassin. L'apprenti est dépassé, les eaux submergent l'atelier jusqu'au retour du maître qui met fin au sortilège.

Un an avant la publication de *Faust*, ce poème traduit la morale de son auteur, « faite d'acceptation des limites et de mise en garde contre le déchaînement du démoniaque » (Michel Chion (*Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, mai 1993)). En voici les deux premières strophes transposées musicalement dans l'introduction du poème Goethe, d'après le tableau de May (1779) symphonique :



Illustration de L'Apprenti sorcier

Source gallica.bnf.fr /
Bibliothèque nationale de France

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort und Werke
Merkst ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

Walle! Walle!
Manche Strecke,
Daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwall
Zu dem Bade sich ergieße.

Le vieux sorcier n'est plus là
Cette fois il est bien parti !
Cette magie qu'il m'interdisait
Est enfin à ma portée.
Je vais pouvoir essayer
De faire obéir les esprits,
Jeter des sorts, jouer avec les maléfices
!
Je vais montrer tout mon art !

Flots ! Flots !
En avant,
Répandez-vous,
Ne vous ménagez pas !
Eau jaillissante du ruisseau
Viens remplir et éclabousser le bassin.

Le « Scherzo symphonique »

- La composition de l'orchestre symphonique

Magicien de l'orchestration, Dukas compose un orchestre lui offrant une grande palette de timbres :

- pour les cordes : premiers et seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses, et harpe ;
- pour les bois : un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, une clarinette basse, trois bassons, un contrebasson ;
- pour les cuivres : quatre cors, deux trompettes, deux cornets à pistons, trois trombones ;
- pour les percussions : un glockenspiel, trois timbales, une grosse caisse, des cymbales et un triangle.

L'invasion par les eaux et l'effroi de l'apprenti offrent à Dukas l'occasion de libérer toute la puissance de l'orchestre et de créer un véritable kaléidoscope de timbres.

- La construction de l'œuvre

Tout en s'appuyant sur le texte de Goethe, Paul Dukas structure son poème symphonique à la manière d'un mouvement de symphonie. Quatre thèmes principaux apparaissent : après l'introduction, le premier est exposé par le basson et évoque **l'animation du balai**, le second le **ruissellement de l'eau et la magie**, le troisième **la satisfaction de l'apprenti**. À la fin de la partie centrale, la destruction du balai articule la réexposition du premier thème, mais cette fois repris en duo avec le contrebasson et la clarinette basse. Le dernier thème, celui de l'incantation du sorcier, n'apparaît qu'avec le retour du maître de la ballade de Goethe, juste avant la coda.

Samson et Dalila - La Bacchanale

La genèse de l'œuvre

- De l'oratorio à l'opéra

Camille Saint-Saëns, « sous les conseils d'un vieil amateur de musique », découvre en 1866 *Samson*, livret de Voltaire rédigé pour un projet de tragédie-lyrique de Rameau. Séduit par le sujet et son contexte à la fois biblique et orientalisant, il est d'abord tenté de l'employer pour un oratorio, d'autant plus qu'il est un fervent admirateur de ceux de G.F. Haendel (dont l'un des oratorios, *Samson* (1743), s'appuie sur le même passage de la bible) et de F. Mendelssohn. Il propose la rédaction du livret à Ferdinand Lemaire qui l'incite à composer un opéra biblique. Saint-Saëns se laisse convaincre et entame la composition de *Samson et Dalila* en 1868, destinant le rôle de Dalila à Pauline Viardot (qui sera trop âgée à la date de la création pour interpréter le rôle).

- Neuf ans de composition

Saint-Saëns n'écrit pas son opéra sans peine. Le goût du public de l'époque pour la musique légère, notamment celle d'Offenbach, les débuts de la guerre franco-prussienne, le sujet biblique et, sans doute, la non-reconnaissance de Saint-Saëns comme compositeur d'opéra, sont autant d'explications à l'hostilité de l'accueil réservé par les théâtres aux différentes auditions des premiers fragments de

l'opéra. Saint-Saëns, découragé, en abandonne même la composition vers 1870. Franz Liszt, l'un de ses grands admirateurs, l'exhorte de reprendre son projet, lui promettant de le faire créer à Weimar alors qu'il n'en a pas entendu un seul passage. Saint-Saëns, après encore quelques années, parvient à achever l'opéra qui est créé à Weimar, en traduction allemande, le 2 décembre 1877.

- Une longue route jusqu'au Palais Garnier

L'œuvre est applaudie à travers l'Europe mais sa création française n'a lieu qu'en 1890 à Rouen avant d'être enfin jouée à Paris, mais au Théâtre-Lyrique. Elle ne sera interprétée pour la première fois à l'Opéra que le 23 novembre 1892 et devient un des piliers de son répertoire. *Samson et Dalila* reste l'un des opéras français le plus joué dans le monde.

L'argument

Le livret de Ferdinand Lemaire se base sur le chapitre XVI du *Livre des Juges*. L'argument se concentre plus sur la relation entre Samson, héros à la force légendaire, et Dalila, séductrice cupide dans l'histoire originale. Dans l'opéra, le personnage de Dalila refuse l'argent proposé par le Grand Prêtre pour livrer Samson et n'agit plus que par devoir envers Dieu et son peuple. L'action est simplifiée, dans un souci d'efficacité dramatique, et divisée en trois actes et quatre tableaux :

- L'acte I décrit la victoire de Samson qui pousse les Hébreux à se soulever contre les Philistins et provoque la colère du Grand Prêtre Dagon ; au cours de la fête qui célèbre la prise de pouvoir des Hébreux, Dalila apparaît, charmant Samson ;

- Dans l'acte II, Dagon persuade Dalila de séduire Samson et de lui soustraire le secret de sa force ; Samson, conscient du rôle qu'il joue pour le peuple hébreu, se méfie mais ne résiste pas au charme de Dalila ; il lui confie son secret et Dalila profite de son sommeil pour lui couper les cheveux et le livrer aux Philistins ;

- L'acte III montre un Samson aveugle, réduit à l'esclavage quand, au temple, les Philistins célèbrent leur victoire dans une grande bacchanale ; Samson y est amené ; humilié, il implore Dieu de lui rendre quelques instants sa force ; Dieu répond à son appel : Samson s'appuie sur les colonnes du temple qui s'effondre alors sur lui et l'ensemble des Philistins.

La Bacchanale

À l'origine, les bacchanales sont de grandes fêtes données en l'honneur de Bacchus, divinité du vin et de l'ivresse, qui ont progressivement évolué vers des fêtes orgiaques, notamment à Rome. Le terme s'est appliqué aux musiques et aux danses au caractère de ces fêtes. Il a également désigné des œuvres vocales, aux thèmes populaires et burlesques, chantées à Florence à la Renaissance. Mais il est aujourd'hui plus souvent associé aux divertissements d'opéra qui s'inspirent de ces scènes des bacchantes. Celle du troisième acte de *Samson et Dalila* est justement l'une des plus typiques, avec celle de *Tannhäuser* de Wagner. Il se trouve que ces deux opéras ont été apparentés, mais pour d'autres raisons : Saint-Saëns, grand connaisseur de l'œuvre de Wagner, a tout d'abord aidé à la création de son opéra en

France ; par la suite, l'influence du compositeur allemand (leitmotive, emploi de l'orchestre, harmonie chromatique, lyrisme) transparait dans celui de Saint-Saëns. Certains voient par contre dans la *Bacchanale*, dont l'orchestration propre à la musique française évoque celle de Delibes ou de Bizet, la marque de l'inspiration personnelle de Saint-Saëns. Cette danse teintée d'orientalisme (emploi de mélodies, d'intervalles et de timbres évocateurs comme celui des bois ou des percussions, rythmique) est régulièrement inscrite au programme des concerts symphoniques.

Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail ***Ballet en deux actes et trois tableaux***

Genèse de l'œuvre

- **Une collaboration avec le chorégraphe Arthur Saint-Léon**

Quand Arthur Saint-Léon lui propose de composer la musique de *Coppélia*, Léo Delibes est chef de chœur à l'Opéra de Paris où il a déjà remporté un très grand succès en collaborant au ballet *La Source* (1866). Avec le librettiste Charles Nuittier, Saint-Léon s'inspire d'un conte de l'écrivain allemand E.T.A Hoffmann, *Der Sandmann* (« L'homme au sable »). Ancien maître de ballet à Saint-Petersbourg, à cette époque capitale de la Russie, Arthur Saint-Léon satisfait son goût pour le genre folklorique slave en transposant l'action en Galicie (région partagée aujourd'hui entre la Pologne et l'Ukraine), lieu propice aux mazurkas, czardas et autres « thèmes slaves ».

- **Des débuts chaotiques**

Créé le 25 mai 1870, c'est le dernier ballet interprété à l'Opéra avant qu'il ne doive fermer ses portes durant le siège de Paris par l'armée prussienne. Quelques temps après, en août 1870, Arthur Saint-Léon meurt d'une crise cardiaque. Fin novembre 1870, la jeune danseuse Giuseppina Bozzacchi, acclamée pour le rôle titre par le public parisien, meurt du choléra le matin de ses 17 ans.

Mais ces tristes aventures n'ont pas empêché *Coppélia* de remporter un succès remarquable et de constituer une œuvre phare du répertoire du ballet du XIX^e siècle.

Le ballet au XIX^e siècle

Le ballet romantique privilégie les sujets d'inspiration exotique (*La Bayadère*, *La Péri*) ou surnaturelle (Dans ce cas, les costumes historiques font souvent place au « tutu » blanc, tunique courte et vaporeuse. La ballerine devient la véritable héroïne du ballet. Le premier de ces ballets est *La Sylphide* (1832). Ce genre est parfois appelé « ballet blanc ».). C'est le chorégraphe qui impose l'histoire et le découpage musical au compositeur. Avant *Coppélia*, seule la chorégraphie créait l'identité du ballet, la musique étant juste prétexte à la danse, sans contenu dramatique réellement adapté à l'argument. Il est même arrivé qu'un même ballet soit repris avec une musique différente. C'est en cela que Delibes innove, s'inspirant réellement du contenu et des personnages de l'histoire pour composer. C'est désormais la musique qui devient indépendante du ballet, pouvant être interprétée seule en concert.

L'argument

Développant le thème fantastique des savants fous, le conte romantique de E.T.A. Hoffmann tourne autour d'une poupée, un automate (personnage ensuite très prisé des ballets modernes comme *Petrouchka* (1911) de Stravinski.), créature de l'étrange Docteur Coppélius.

Le personnage principal est Swanilda dont le fiancé, Franz, ne cesse d'observer une jeune fille à la fenêtre, qui passe pour la fille du Docteur Coppélius. Fâchée et intriguée, Swanilda s'introduit dans l'atelier et s'aperçoit que Coppélia n'est qu'un des nombreux automates du vieux savant. Restée cachée elle assiste à une scène étrange : Franz entre dans l'atelier et Coppélius tente de s'emparer de son âme pour animer Coppélia. Swanilda prend alors la place de la poupée, laissant croire à Coppélius que sa créature a déjà pris vie. Dans un ballet de plus en plus vertigineux, Swanilda finit par renverser tous les automates. Les deux fiancés s'enfuient. Réconciliés, ils se marient à la fête du village.

Un ballet coloré du folklore slave

Delibes débute le ballet par un *Prélude* évoquant l'atmosphère mystérieuse du conte, auquel il fait enchaîner une *Mazurka*. Par cette danse à trois temps d'origine polonaise (L'hymne national polonais est une mazurka.), il annonce, en plus du lieu de l'action, l'importance de l'aspect folklorique du ballet. La mazurka est caractérisée par un tempo vif et le déplacement de ses accents sur le second temps de la mesure. Les carrures de quatre mesures découpant les phrases correspondent à chaque fois à une figure différente, ce qui en rend la chorégraphie assez complexe. Très en vogue dans les salons européens du XIX^e siècle, elle a inspiré de nombreux compositeurs, dont Frédéric Chopin qui en a écrit plus de cinquante. En plus des danses folkloriques, le ballet comporte des variations sur un thème slave, une mélodie polonaise empruntée à Stanislaw Moniuszko (1819-1872), compositeur considéré comme le fondateur de l'opéra polonais.

BIOGRAPHIE DE PIERRE CHARVET

Pierre Charvet est un compositeur français né en 1968 à Montpellier. Diplômé en 1991, avec les honneurs, d'un Master en composition de la Manhattan School of Music, il intègre ensuite la première promotion du cursus de composition de l'Ircam. Depuis, il a reçu de nombreuses commandes, sa musique a été jouée lors de multiples concerts, et diffusée à la radio et à la télévision. Son CD monographique *L'Invitation au voyage* paru chez Universal Classics a été primé au Grand Prix des compositeurs de La Lettre du musicien. Son langage musical utilise aussi bien l'instrumentarium traditionnel que les nouvelles technologies du son.

Il développe également une activité pédagogique en particulier dans les médias. Il a enseigné la composition à la Manhattan School of Music de 94 à 2001. Il est l'auteur et le présentateur de *Presto !*, émission musicale de France 2, qui pendant trois ans a réuni chaque semaine quatre millions de téléspectateurs. A la radio, il écrit et présente *Le Mot du jour*, tous les matins sur France Musique, émission la plus téléchargée de la station. Il présente les concerts pédagogiques de la Cité de la musique et de la Salle Pleyel. Il est l'auteur de deux livres, *Comment parler de musique aux enfants* (Adam Biro Ed.), *Entretiens avec Philippe Caubère* (L'insolite Ed.).

Parmi ses oeuvres récentes, *Regardez-le !*, pour orchestre symphonique et électronique, composée pour Les Siècles et François-Xavier Roth. Entre sa création au Festival Juventus, et sa plus récente performance à Paris par l'Orchestre Philharmonique de Radio France, *Regardez-le !* a été jouée plus d'une dizaine de fois à travers le monde entier. Ces deux dernières années il compose aussi *And Death*, commande d'État, pour alto et électronique, créé à Radio France ; *Come away*, commande du Festival Juventus, pour Balafon chromatique et électronique. Pierre Charvet a également composé une musique de scène pour *L'épilogue à l'homme qui danse*, l'œuvre monumentale de Philippe Caubère. Il travaille actuellement à un concerto pour piano, ainsi qu'à une pièce pour grand orchestre, commande de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Sur la musique de Pierre Charvet :

« Il ne faut pourtant pas s'imaginer que ses auteurs de chevet soient Ray Bradbury ou George Orwell. Ses tables de la Loi demeurent L'Art de la fugue de Jean Sébastien Bach : un Talmud transcendant, qui lui rappelle que si la musique a toujours flirté avec les mathématiques ou les sciences exactes, elle demeure un mystère envoûtant, un acte mystique, une émotion miraculeuse. Un art paradoxal, comme le compositeur lui-même - marginal en porte à faux parmi ses contemporains, rêveur décalé comme les héros défaits des Contes d'Hoffmann.

"Fumée de fumées, tout est fumée" répète la soprano de Qohelet, l'oeuvre de Pierre Charvet distillée dans les filtres de l'Ircam. Comptez sur sa musique pour attiser d'apocalyptiques incendies.» (Télérama 2247, 3 février 1993).