

**INSTITUT DE FRANCE**

**ACADEMIE DES BEAUX-ARTS**

DISCOURS PRONONCE DANS LA SEANCE PUBLIQUE TENUE PAR L'ACADEMIE  
DES BEAUX-ARTS

présidée par M. Pierre Schoendoerffer, Président de l'Académie, le mercredi 12  
décembre 2001

POUR LA RECEPTION DE

**M. Laurent PETITGIRARD**

ELU MEMBRE DE LA SECTION COMPOSITION MUSICALE

par

**M. Jean CARDOT**

Monsieur,

D'ordinaire, nous nous tutoyons. Je dirai même que ce tutoiement est tout empreint de tendresse. Un lien très subtil me lie à toi, à ton art. Aussi, quand tu m'as demandé de concevoir ton épée, le plaisir fut partagé. Là-dessus, tu as souhaité que je te reçoive au sein de notre Compagnie. Et là encore, je n'ai pas su te dire non. Tu l'auras donc voulu ainsi que le veut l'usage, j'abandonne le tutoiement au profit du vousoiement.

Monsieur,

Serez-vous étonné si je vous déclare d'entrée de jeu qu'il n'est pas simple de parler de vous ?

A peine croit-on vous saisir d'un côté que vous nous échappez par un autre. C'est pourquoi, avant d'en venir à votre œuvre, laissez-moi esquisser votre portrait.

Peut-on dire que vous êtes un enfant de la balle ? Non, bien évidemment. Et

pourtant, vous voici le fils de Lina Kremaska, qui travaille chez Deutsche Gramophon, avant de devenir antiquaire, et du pianiste Serge Petitgirard, élève d'Alfred Cortot et d'Yves Nat. Sans compter votre propre frère, Alain Kremski, compositeur et pianiste de dix ans votre aîné, qui a pris pour pseudonyme le nom de votre mère et obtenu en 1962 le Premier Grand Prix de Rome.

Quant à votre père, à qui Alfred Cortot confia dès 1935 une classe de piano qu'il gardera jusqu'à sa mort en 1990, il vous met au piano à l'âge de trois ans.

Vous vous plaisez à évoquer cette époque bénie où, quand vous aviez commis une bêtise, votre père vous enfermait en guise de punition, dans une pièce sans lumière et proche de celle où il travaillait son piano. La musique qui s'en élevait vous enchantait à tel point que vous auriez inventé je ne sais quelle sottise pour être puni de nouveau et pour pouvoir écouter votre père dans le noir.

Et que dire du moment où votre père se mettait au piano et jouait à votre intention la Berceuse de Chopin pour vous aider à vous endormir ? Devenu adulte, vous

n'avez jamais voulu jouer cette Berceuse pour ne pas détruire un grand mystère d'enfance... C'est à de tels "petits faits vrais" que se révèle un être et que s'explique la tendresse que je vous porte.

À dix ans, vos parents divorcent : par la force des choses, vous êtes éloigné de votre père. C'est votre frère Alain qui prendra le relais, vous offrant l'enseignement musical que vous dispensait jusqu'alors votre père.

Alain exerce sur vous une grande influence. Sans doute impressionné par la précocité de vos dons, il vous ouvre la porte de Darius Milhaud, à qui, ne doutant de rien, vous apportez vos premières œuvres.

Vous avez alors onze ans. Milhaud vous appelle "Mon cher Confrère" ... ce qui vous impressionne beaucoup.

Ce n'est pas tout. Vous suivez Alain dans la classe de direction d'orchestre qu'assure Louis Forestier. Le travail auquel vous assistez vous fascine.

Deux ans plus tard, en 1962, Alain Kremski reçoit le Premier Grand Prix de Rome. L'usage voulait que l'œuvre primée fût jouée sous la Coupole, ici même. Vous êtes aux côtés de votre mère, et, du haut de vos douze ans, vous vous écriez : "Moi aussi, plus tard, je serai à la place de mon frère."

Prédiction en partie déjouée par le sort : Le Concours de Rome sera en effet supprimé en 1968. Vous voilà donc privé de suivre les traces de votre grand frère...

Ce que vous n'aviez pas prévu, c'est que vous siègeriez un jour parmi nous ! A ce propos, ne partagez-vous pas avec moi l'idée que nous savons tous obscurément, dès l'enfance, ce pour quoi nous sommes fait, à défaut de savoir comment nous nous y prendrons?

Mais je ne voudrais pas aller trop vite. Sachez qu'il m'est fort agréable de cheminer en votre compagnie.

En 1963, se dessine ou s'affirme, comme il vous plaira, un trait de votre caractère. Un esprit chagrin pourrait le qualifier de boulimie ; je préfère dire qu'il s'agit d'un formidable appétit de vivre. Vous êtes au lycée Buffon. Sans doute l'enseignement commence-t-il à vous insupporter. Toujours est-il que vous créez un orchestre d'élèves que vous dirigez, comme il se doit, et que vous alimentez d'œuvres de votre composition.

Mais ce n'est pas tout : outre l'orchestre, sa direction et la composition musicale, vous fondez avec l'un de vos amis le journal des quatrièmes, Baratin Soir, dans les colonnes duquel vous écrivez vous-même la critique de vos propres concerts...

L'été 1965 vous trouve à la Villa Médicis, où séjourne votre frère. Une fois encore, vous n'en faites qu'à votre tête. Balthus souhaite faire de vous une esquisse. Vous vous y refusez, préférant composer *Trois Préludes* pour orchestre. Laissez-moi vous le dire, en vous dérochant au souhait de Balthus, quelle belle pochette de disque vous avez raté !

Mais peut-être ceci explique-t-il cela : vous séjourniez dans une chambre sur les murs de laquelle Claude Debussy avait écrit : "Ah, ce qu'on s'emmerde ici !" ... En somme, seule vous intéresse la composition, et votre frère vous incite à aller vers des œuvres plus ambitieuses.

Il dirigera la première d'entre elles, modestement intitulée *Monument pour un Do dièse*, avec l'Orchestre de la Radio de Nice.

Au baccalauréat, c'est un comble, vous récoltez un zéro en musique.

L'affaire mérite une explication. Devant l'examinateur, vous jouez au piano une réduction, faite par vous, des *Roses d'Ispahan* de Gabriel Fauré. Votre examinateur vous ayant écouté avec beaucoup d'attention, vous demande tout à trac : "Est-ce que vous vous appelez Richter ?" Sur un signe de dénégation de votre part, il ajoute "Non ? Alors, je ne peux pas vous donner 20. Vous aurez donc 19." Les choses auraient pu en rester là. Mais vous vous insurgez : "Dîtes plutôt que l'absolu en art n'existe pas, ce qui me vaudrait 16 ou 17 par exemple." Au tour de l'examinateur de le prendre de haut "Et pourquoi pas zéro ?" demande-t-il. Votre réponse sera définitive "Venant d'un con comme vous, un zéro serait un honneur."

Ce zéro aura une incidence sur votre vie. Votre mère souhaitait vous inscrire à Sciences-Po. C'eût été possible si vous aviez eu la mention bien. Ce zéro vous fait passer au-dessous de la barre fatidique : Adieu Sciences-Po ! Adieu le rêve que formait pour vous votre mère ! Adieu les longues études !

Vous louez un petit studio et vous gagnez votre vie en réalisant des orchestrations, notamment pour Georges Moustaki et Enrico Macias.

Vous goûtez au jazz, ce dont témoignent plusieurs enregistrements, et commencez à écrire pour le cinéma. Il me semble que les films dont vous avez composé la musique ont dépassé le nombre de cent trente.

Ainsi la musique de film aura-t-elle constitué vos humanités, merveilleuse et exigeante école pour qui veut maîtriser le difficile art de l'orchestration.

Grâce à Georges Beaume, qui deviendra votre agent et votre ami vous aurez l'occasion de collaborer avec Jean Larriaga, Bernard Queysannes, Jean-Claude Brialy, Michel Boisrond, Claude Confortès, Peter Kassovitz, Francis Girod, et bien d'autres encore... jusqu'à notre président Pierre Schoendörffer, dont vous écrivez actuellement la musique du prochain film.

A cet égard, votre rencontre avec Otto Preminger s'avèrera déterminante. Vous avez alors vingt-trois ans, et Philippe Bouvard a l'excellente idée de vous engager en qualité de pianiste dans son émission "Samedi Soir". C'est sur le plateau de cette émission qu'Otto Preminger vous écoute, vous remarque - vous parlez parfaitement l'anglais et l'allemand - et vous engage à écrire la musique de son film *Rosebud* ou Jouent Peter O'Tool, Claude Dauphin et Raf Vallone.

Au cours de ce tournage, vous faites la connaissance de Dorothee Nonn, que vous épousez et qui vous donnera un fils, Tristan, lequel deviendra à son tour auteur et comédien. Je ne serais pas étonné si l'admiration que vous vous portez l'un à l'autre ne vous poussait à produire une œuvre en commun.

Bref, au nom d'une musique à laquelle vous voulez prendre plaisir, un plaisir que vous souhaitez partager avec le public, vous entrez en guerre contre l'intolérance des milieux d'avant-garde de l'époque. Ce qui amènera le critique Pierre Jullien à écrire : "En un temps (cela se passe en 1975) où l'électro-acoustique fait force de loi dans les milieux musicaux et où toute création ne se conçoit qu'avec force bandes magnétiques et synthétiseurs de toute espèce, le premier concert d'un jeune compositeur chef d'orchestre qui refuse de braire avec les ânes de service constitue

un événement qui, en aucun cas, ne peut passer inaperçu."

A partir de là, je vous avoue que j'ai peine à vous suivre. Oratorios, quintettes, sonates, se succèdent, entremêlés de concerts de musique de chambre, de créations à la salle Gaveau ou à la salle Pleyel - quand Marcel Landowski ne vous demande pas de repenser l'orchestration de *La Vie parisienne* qui doit être présentée lors de la réouverture du Théâtre du Châtelet en 1980.

C'est à cette occasion que vous faites vos débuts comme chef dans un grand théâtre parisien. Cette nouvelle carrière vous amènera peu à peu à ne plus vous produire sur scène en qualité de pianiste, activité que vous n'exerciez essentiellement que pour défendre votre musique.

La même année, vous fondez à l'Ecole Normale de Musique de Paris la première classe de composition consacrée à l'audiovisuel, classe que vous animerez jusqu'en 1986. Vous demanderez alors à Antoine Duhamel de vous succéder.

Après avoir confié vos premières œuvres aux Editions Mario Bois, vous intégrez en 1984, à la demande de Jean-Manuel de Scarano, les Editions Durand qui ont depuis publié toute votre musique.

Il me faudrait aussi parler du festival que vous dirigez au château de Lascours en 1984 et auquel vous associez vos trois grands amis Jean-Philippe Collard, Augustin Dumay et Frédéric Lodéon.

Comment ne pas rappeler que c'est à Lascours que la chère Sonia Petrovna, qui fut l'inoubliable interprète du Ludwig de Visconti, créa en compagnie de Frédéric Lodéon, *Hamelin*, pour violoncelle et récitant, avant de devenir votre épouse.

Il me faudrait rappeler qu'à la demande d'Eric Boissonnas vous créez, parallèlement au "Bain de Musique de Flaine" qu'animait votre père, le Festival de Musique, que vous dirigerez jusqu'en 1997.

Il me faudrait insister sur votre rencontre avec la famille Boissonnas, puisqu'elle aboutira en 1988 à la création d'un orchestre symphonique qui deviendra, fin 1989, l'Orchestre Symphonique Français. Je voudrais rendre hommage à l'étonnant mécénat d'Eric, Sylvie et Jacques Boissonnas, qui, ne mesurant ni leur temps ni leur engagement, vous ont aidé à réaliser plusieurs de vos rêves les plus chers.

Parlons un instant de cet Orchestre Symphonique Français.

La moyenne d'âge des musiciens était d'environ vingt-cinq ans. En huit années d'existence, l'Orchestre Symphonique Français jouera soixante-dix œuvres contemporaines, dont trente-cinq créations et vingt commandes à des compositeurs aux esthétiques fort différentes.

Pareille réussite allait déranger beaucoup de gens, ce d'autant plus que le prix des places était fixé à 50 francs et que vous jouiez à guichets fermés. Un décret réduisant la marge de manœuvre des sponsors liés à l'industrie pharmaceutique mettra bon ordre à cette affaire en restreignant leur liberté de soutenir ce type d'événement.

Quel dommage ! Quelle tristesse ! Je tiens que cet orchestre avait apporté un vent de fraîcheur qui manque cruellement aujourd'hui.

Certains de ses concerts et de ses enregistrements restent dans la mémoire des spectateurs de la Salle Pleyel, je pense notamment à la première mondiale de l'orchestration de *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel, réalisée par notre confrère

Marius Constant et à la saisissante version de *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger, avec Michaël Lonsdale et Sonia Petrovna.

Heureusement, une importante discographie atteste du dynamisme exceptionnel de cette formation qui reste une expérience unique dans la vie musicale de notre pays. Commence alors pour vous une grande carrière internationale.

Vous dirigez tour à tour les orchestres de la Thonhalle de Zürich, de la Fenice de Venise, le Bamberger Philharmoniker, les orchestres de la BBC, de Salt Lake City, de Séoul, jusqu'à l'Orchestre National de France la semaine dernière. Sans parler de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, votre partenaire privilégié, avec lequel vous avez enregistré pour le disque et pour la télévision plusieurs de vos œuvres. Vous le voyez, je cours derrière vous, je m'essouffle, et je vous regarde, non sans quelque envie, voyager, écrire, jouer, diriger dans une sorte de joie de vivre, de plaisir partagé.

Plaisir partagé ! Telle était déjà la devise de l'Orchestre Symphonique Français. Du reste, il suffit de pénétrer dans votre maison pour découvrir à quel point vous aimez à vous entourer de beaux objets. Votre mère, qui fut antiquaire, a laissé sur vous son empreinte.

De nombreuses statuettes asiatiques disent assez votre goût pour cet art divin, tout comme votre bonheur à recevoir vos amis autour d'une table amoureusement dressée. La bonne chère, le bon vin, s'accompagnent chez vous d'un rituel où jouent entre eux les reflets des cristaux, de l'argenterie et de la porcelaine fine, dans une harmonie qui vous dépeint tout entier.

Mais ce que j'admire avant tout, c'est votre grande générosité :

C'est elle qui vous pousse sans relâche à aider vos confrères.

C'est elle qui irradie votre relation avec les autres et rejaillit sur les musiciens des orchestres que vous dirigez.

C'est elle enfin qui vous rend disponible et accessible, notamment aux jeunes artistes que vous aidez avec obstination.

Vous êtes un homme si heureux, en apparence du moins, que j'en viens à me demander ce que cela cache. Peut-être la clé de votre propre mystère se trouve-t-elle dans votre opéra *Joseph Merrick dit Elephant Man*. Le double, en effet, vous a toujours fasciné.

Eric Nonn, votre librettiste, vous a suggéré de vous intéresser à Joseph Merrick, cet homme-éléphant de la fin du XIXe siècle anglais.

Pourquoi cet intérêt pour le double? Vient-il de ce que vous êtes du signe des gémeaux, ou bien de l'idée que vous vous formez de la symétrie, qui en musique donne un grand sentiment de puissance, même si elle montre vite des limites qu'il convient de bousculer. À moins que cette idée du double ne se nourrisse de cet autre que chacun de nous rêve de devenir, sinon d'être...

Toujours est-il que *Joseph Merrick dit Elephant Man* appartient à ce petit nombre d'œuvres dont il est difficile de se déprendre, une fois qu'on les connaît. S'y retrouvent, en effet, les thèmes majeurs de notre époque, qu'il s'agisse de l'exclusion, de la maladie, de la peur de l'autre, de la récupération mercantile du malheur...

Oui, vraiment, *Joseph Merrick dit Elephant Man*, qui a reçu le Prix Musique de la

SACD en 2001, est bien l'opéra que mérite ce début de siècle.

Mais apparemment pas la France, puisque vous partez dans cinq jours pour l'Opéra d'Etat de Prague, où vont commencer les répétitions.

Vous y retrouverez Daniel Mesguich, auquel vous avez confié la mise en scène.

Ce qui me paraît particulièrement remarquable dans cet ouvrage si fort et si personnel, c'est que sa richesse harmonique, son lyrisme sombre et exalté, son orchestre puissant mais coloré, sa constante vie rythmique (particulièrement mise en valeur par une percussion inventive et animée) - rien de tout cet art savant que vous maniez si bien ne vient s'interposer entre vous et l'auditeur, entre la force émotionnelle de vos idées musicales et leur réception.

Vous savez conserver l'intelligence du texte (grâce à l'utilisation d'une prosodie syllabique qui m'évoque Maurice Ravel), la fermeté du dessin mélodique, une énergie rythmique sans cesse renouvelée.

Rien de confus chez vous - rien de facile non plus.

Vous voici sculpteur de formes musicales, travaillant de nombreuses fois vos esquisses, non pour obscurcir, mais pour dégager, clarifier, rendre toujours plus saisissante l'intensité de votre inspiration.

Du concerto pour violon, chœurs et orchestre, le *Légendaire*, écrit en 1984 à l'intention d'Augustin Dumay, à celui pour violoncelle, écrit dix ans plus tard pour Gary Hoffman et dédié à Marcel Landowski, qui devait recevoir le Grand Prix Lycéen 2000 des Compositeurs, en passant par le *Fou d'Elsa*, cycle dédié à Nathalie Stutzmann de six mélodies sur des poèmes d'Aragon pour voix d'alto et orchestre, on retrouve la même puissance dramatique, le même lyrisme pénétrant, la même profusion harmonique.

Votre œuvre la plus noire, la plus pessimiste est, à mon sens *Euphonia*, tiré d'une nouvelle fantastique d'Hector Berlioz, qui décrit une ville musicale futuriste, Euphonia, dans laquelle un compositeur jaloux va élaborer un piège musical pour faire disparaître la femme qui l'a délaissé et ses amants.

Ce ballet symphonique, créé en juin 1988, procède en effet d'un sombre climat d'où naîtront peut-être les brumes du commissaire Maigret, l'année suivante...

Avant d'entreprendre le nouvel opéra que vous avez en tête, vous venez d'achever un septuor, intitulé *Le plus ardent à vivre*, première des trois œuvres commandées dans le cadre de votre résidence avec l'Orchestre et la Filature de Mulhouse.

Vous y exprimez, m'avez-vous dit, un désir de fluidité qui sera également présent dans le concerto pour alto et orchestre dont vous venez de commencer la composition.

Mais il me faut conclure, à supposer que ce soit possible.

Je dirai simplement ceci : il y a ce qui se comprend et il y a ce qui se révèle. L'art en général, la musique en particulier nous aident à établir une juste distinction entre ce qui procède de l'intelligence et ce qui relève de l'intuition.

À ce propos, m'obsède une vérité qui semble n'avoir plus cours aujourd'hui et que voici : autant la "connaissance" renvoie à l'amour dans le monde biblique ; autant elle renvoie dans le monde gréco-romain à la mathématique (puisque ce mot grec signifie justement "action de connaître").

Voilà qui est clair. La connaissance scientifique appartient à ce qui se comprend, au lieu que l'amour, qu'il soit humain ou divin, résulte de ce qui se révèle.

Vous me pardonnerez, Monsieur, d'évoquer ici la transcendance. Mais c'est votre art qui m'y amène, que dis-je? qui m'y invite. Il passe sur toutes vos entreprises un souffle bien rare. Vous éveillez en nous notre silence le plus pur.

Permettez au sculpteur que je suis de citer Georges Braque, qui, dans *Le Jour et la Nuit*, écrivait : "Le vase donne forme au vide, et la musique au silence."

J'ajouterai que vous éveillez en nous ce qui ne demande qu'à vivre. Et ce qui ne demande qu'à vivre, j'y insiste, c'est ce qui relève de la révélation, c'est-à-dire de l'amour.

Jean Cardot