

François Nicolas

Duelle

commande de l'Etat et de l'Ircam-Centre Pompidou, création

Marie Kobayashi, mezzo-soprano

Nicolas Miribel, violon

Fuminori Tanada, piano

Assistants musicaux : Eric Daubresse, Philippe Dao

Collaboration scientifique : Olivier Warusfel,

Nicolas Misdariis, René Caussé

Brian Ferneyhough

Missa Brevis

Stelae for Failed Time

commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant, création

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Direction : **Manfred Schreier**

Assistant musical : Gilbert Nouno

Technique Ircam

Production Ircam-Centre Pompidou.

Avec le soutien de la Sacem.

sacem
La musique, toute la musique

Musiques en création 2

Mercredi 13 juin
2001

21 h

Ircam
Espace de projection

François Nicolas

Duelle (2001)

Texte

Creuse espérance de Geneviève Lloret et
poèmes de Nelly Sachs et Paul Celan,
Anna Akhmatova et Emily Dickinson

Effectif

mezzo-soprano
piano
violon
dispositif électroacoustique
projeté par la Timée

Durée

47 minutes

Editeur

Jobert, Paris

Cette pièce est une commande de l'Etat et de l'Ircam. Elle a été réalisée dans les studios de l'Institut avec le concours d'Eric Daubresse et de Philippe Dao, assistants musicaux. Duelle est la première œuvre à tirer parti musical d'un nouveau dispositif de projection sonore : la Timée (boule de haut-parleurs) mis au point à l'Ircam par Olivier Warusfel, Nicolas Misdariis et René Caussé. Elle est dédiée à Inès, Louis et Marc. Il s'agit de la création mondiale.

Un texte et des poèmes, en quatre langues

Duelle prend appui sur un texte, *Creuse espérance*, de Geneviève Lloret dans lequel une mère médite le destin de son fils autiste.

Une résonance entre *intensions*

Ce texte, lu par son auteur de manière neutre et tranquille (pas de pathos dans la diction : une voix nue et douce, parlant paisiblement de situations tumultueuses), traverse l'œuvre pour la nourrir moins de ses signifiés que de son *intension* (*instress* selon le néologisme du poète G. M. Hopkins) : cette tension intérieure qui le fait consister comme pensée sensible. Le rapport de *Duelle* au texte qu'elle incorpore se déploie par résonance entre ordres hétérogènes. Des poèmes en langues étrangères se joignent au texte principal : poèmes de Nelly



Sachs et Paul Celan, d'Anna Akhmatova et Emily Dickinson, composant un bouquet de textes ligaturé par ce leitmotiv « nous (les) mères » (*Wir Mütter*) qu'énonce le poème de Nelly Sachs.

Des voix parlées musicalement radiographiées

Pour qu'entrent en résonance *intensions* littéraire et musicale, il faut que la musique capte l'*inspect* du texte (*inscape* selon cet autre néologisme d'Hopkins) : non son aspect extérieur mais son profil général interne, la manière dont il se ressaisit globalement de l'intérieur de lui-même. Cette captation s'appuie ici sur un filigrane mélodico-rythmique qu'il est désormais possible d'extraire d'une voix parlée et qui vient alimenter le discours musical en structures sonores : mélismes, inflexions, profils, scansions... Cette opération fait entendre la musicalité d'une voix parlée : s'il est vrai qu'« un bruit longuement entendu devient une voix » (Victor Hugo), dans *Duelle* le bruit longuement entendu d'une parole devient une voix musicale.

Quatre langues chantées — parlées...

À l'inverse de ce passage de la parole vers la musique, *Duelle* intègre le passage du chant à la parole : comment chanter « comme l'on parle » ? Conformément à la disposition

propre de chacune des langues à l'œuvre, quatre références musicales sont convoquées : celle de Moussorgsky pour la langue russe, de Debussy pour la langue française, de Schoenberg pour la langue allemande et du jazz pour la langue anglaise.

Une Forme duelle

Au total, deux parcours inverses qui se croisent puis se décroisent : d'un côté une parole qui module et chante, de l'autre un chant qui parle, des percussions qui phrasent, des instruments qui énoncent, et jusqu'à un violon qui pleure la parole évaporée. *Duelle* ossature ainsi sa Forme autour d'un entrecroisement musical qui répond à la dualité littéraire du texte de Geneviève Lloret puisque la mère mise en scène se dédouble en deux positions subjectives, s'apostrophanant et se répondant.

La manière de faire jouer ces différents rapports met en jeu un dispositif singulier de diffusion sonore sur lequel *Duelle* s'interroge, travaille et qu'en vérité elle écoute : la *Timée*.



129
IRC
Ago 2001

Un nouveau dispositif de projection sonore : la *Timée*

Pourquoi ce nom ?

Cette source sonore a la forme d'un cube (dans la version de concert il s'agit de trois cubes superposés, chacun dévolu à une bande de fréquences particulières : graves, médiums, aigus). Une autre source, plus expérimentale, avait celle d'un dodécaèdre. Pour assurer la compacité physique de cette source, les chercheurs explorent la variété des polyèdres réguliers (il en existe cinq) que Platon a thématiquée dans son essai cosmologique : le *Timée*. Le philosophe, associant chacun de ces polyèdres à un élément naturel (le cube figurait la molécule de terre, l'octaèdre celle d'air, etc.), corrélait ces volumes à leur capacité de « faire monde ». Nommer *Timée* cette nouvelle source électroacoustique relève donc sa capacité de configurer le monde de la musique mixte. La féminisation du nom propre rehausse la puissance matricielle de cette source.

De quelle manière la *Timée* peut-elle reconfigurer le monde de la musique « mixte » ?

1) Un renversement.

La *Timée* renverse le rapport des sonorités électroacoustiques à l'espace par relocalisation de leur source.

Un seul haut-parleur ne sachant « remplir » une salle, faute de pouvoir réellement l'« exciter », la pratique habituelle est de

multiplier les haut-parleurs et de s'abstraire de l'espace architectural en « composant » une spatialisation sonore indépendante du lieu. Ce faisant, la musique rature son rapport à l'espace architectural pour ne plus offrir qu'un milieu spatial s'étendant sur trois dimensions, sans bords et sans diversité intérieure.

A contrario, la *Timée* localise la source des sonorités électroacoustiques au moyen d'un volume rayonnant les sons et non plus les diffusant. Dans cette manière de faire, la source prend acte de l'espace architectural. Elle met en jeu la salle, révèle ses caractéristiques acoustiques propres, sans prétendre se substituer au travail spécifique des architectes et acousticiens de salle.

Dans son rapport à l'espace architectural, la *Timée* a pour vocation *musicale* de prendre l'instrument pour modèle : de même qu'un musicien déplacera son instrument en fonction de l'acoustique propre à la salle dans laquelle il va jouer, de même qu'il adaptera ses modes de jeu et son interprétation à cette même acoustique, de même procédera la *Timée*, jouant dans un site architectural et avec l'acoustique du lieu.

La *Timée* dépasse le haut-parleur en polarisant l'espace sonore autour du corps physique qu'elle constitue — un haut-parleur isolé n'est pas un corps physico-instrumental, pas même une peau, mais une simple membrane —.

Là où les dispositifs électroacoustiques habituels *diffusent* les sons, la *Timée* les *projette* :

les sonorités électroacoustiques retrouvent ainsi, à l'égal des sonorités instrumentales, l'impact d'une adresse, l'intensité d'une proposition musicale.

2) Une remise sur pieds

La *Timée* remet sur ses pieds la dialectique en jeu dans les musiques « mixtes » entre instruments et haut-parleurs.

L'enjeu musical est : qui dirige cette dialectique, les instruments ou les haut-parleurs ? Il s'agit avec la *Timée* de redonner à l'instrument de musique le facteur dirigeant, en sorte que se rétablisse un dialogue véritable entre instruments et haut-parleurs.

Traditionnellement dans une œuvre mixte, les instruments (et parfois même les voix !) doivent être amplifiés : ne pouvant rivaliser avec la puissance électroacoustique, ou leur couleur faisant trop fortement contraste, ils doivent progressivement s'aligner sur la sonorité des haut-parleurs. Ainsi ce dispositif électroacoustique, de rôle initial d'appoint et d'élargissement, se met à régenter la situation sonore, dictant aux instruments et aux voix ses conditions. D'où une rivalité conduisant à une surenchère permanente dans laquelle le musicien, son instrument et sa voix ont perdu d'avance. Dans cette manière de faire, la diffusion par haut-parleurs a donc pris le pouvoir et domine toute la dynamique sonore.

Avec la *Timée*, les instruments n'ont plus besoin d'être amplifiés et ce sont eux qui fixent les règles d'occupation de l'espace architectural.

3) Une nouvelle puissance « harmonique »

La *Timée* autorise une nouvelle manière de mettre ensemble des sonorités électroacoustiques sans qu'elles se neutralisent ou se recouvrent.

Ni un seul haut-parleur, ni différents haut-parleurs répartis aux quatre coins d'une salle ne savent déployer une véritable polyphonie : le simple haut-parleur écrase les voix les unes sur les autres quand des haut-parleurs dispersés n'instaurent aucun partage d'origine. Le premier dispositif étouffe la diversité des voix quand le second la disperse. La *Timée*, instaurant une région commune d'où les différentes voix s'adressent au lieu, établit une manière d'être ensemble qui n'a pas de précédent. Si pour un musicien, « être ensemble » se dit « harmonie », la *Timée* offre ainsi un nouveau potentiel harmonique. La *Timée* réhabilite ce faisant l'écoute des discours électroacoustiques, si l'on entend par écoute non pas une audition confortable, l'immersion béate dans un milieu sonore vous enveloppant et vous berçant mais l'acceptation d'une convocation. Si l'on auditionne adéquatement une ceinture de haut-parleurs en s'enfonçant dans son fauteuil, on doit écouter la *Timée* en se tenant sur un « qui vive », dans un face-à-face, se jouant à hauteur d'homme (les sons ne viennent plus des cintres surplombant les auditeurs). Autant dire qu'en vérité on *entend* des haut-parleurs mais qu'on *écoute* la *Timée*.

Parti pris radical

Duelle adopte un point de vue radical : ne diffuser que des sonorités instrumentales enregistrées et non transformées. Donc pas d'opérations électroacoustiques (filtrage, réverbération, harmonisation, synthèse, etc.) dans *Duelle* (à deux exceptions près), mais des percussions, des flûtes, un clavecin, des violons, un grand orgue, un piano et des voix parlées dont les réalités sonores sont restituées telles quelles. Leur passage par la *Timée* ne révèle alors que mieux le génie musical propre de ce dispositif.

Diverses orientations possibles

On peut, il est vrai, tirer parti de la *Timée* selon différentes orientations : celle de la musique concrète et acousmatique, celle du design sonore... Le projet de *Duelle* est circonscrit à l'interrogation : comment faire de la musique en intégrant la *Timée* à une petite formation instrumentale ?

La disposition adoptée sur scène – la *Timée* se tient au milieu des musiciens – rend justice de ce parti pris ; il convient de préciser que toutes les sonorités que l'on entend durant l'œuvre viennent de ce seul dispositif, les autres haut-parleurs installés dans la salle de concert étant ici hors d'usage (bien sûr, les instruments *live* ne sont pas ici amplifiés).

Un point de butée

Enquêter musicalement sur un nouveau dispositif de diffusion (comme on peut le faire plus traditionnellement sur un nouvel instrument), c'est aussi rencontrer des obstacles imprévus. Le parti pris radical de *Duelle* n'était nullement mon hypothèse de départ : je comptais, tout au contraire, incorporer dans cette œuvre le type de sonorités électroacoustiques (obtenues par synthèse granulaire) que j'avais utilisées dans mon œuvre mixte précédente *Dans la distance* (1993). Mais il s'est avéré que ces sonorités, passant par la *Timée*, n'étaient plus musicalement satisfaisantes et que la validité musicale d'un son était étroitement corrélée à son mode de projection : *rayonnement* pour les instruments, *diffusion* pour les haut-parleurs, *projection* pour la *Timée*. C'est donc la matérialité même du dispositif-*Timée* qui m'a imposé cette radicalité.

Un concerto grosso

On pourrait objecter : à quoi bon projeter des flûtes, des percussions, des voix... quand on pourrait disposer leur modèle sur scène, en une formation entourant les solistes ? Il est de fait que *Duelle* peut être vue comme un concerto grosso où la *Timée* tiendrait tantôt le rôle du ripieno, tantôt celui du concertino. Mais que gagne alors un tel concerto grosso à passer par la *Timée* plutôt qu'à se dérouler entièrement *live* ?

La réponse, c'est bien sûr *Duelle* qui la fournit, instaurant de tout autres rapports entre les sources sonores que ne le ferait une formation concertante traditionnelle. Il suffit pour cela de comparer ce qu'on entend dans *Duelle* à ce qu'auraient donné, en sus des trois pupitres *live*, quatre flûtes, deux violons, un piano, une dizaine de percussions, un clavecin, un grand orgue, sans oublier quatre récitantes. Le dispositif ici intelligible comme 3 (musiciens) + 1 (*Timée*) se serait tout autrement partitionné, se pulvérisant en une prolifération de pupitres, non subsumables selon un seul foyer. En vérité l'« être ensemble » eût été musicalement tout autre.

Duelle est duelle

Au total, *Duelle* croise un *madrigal dramatique* (je préfère cette expression générique à celle de *mélodrame*, trop attachée à son acception romantique) et un *concerto grosso*. Se faisant *duelle*, *Duelle* se conforme ainsi à la prescription kierkegardienne de la reduplication (où l'énonciation épouse l'énoncé) puisque « forme » et « contenu » s'y concertent et s'y accordent.

J'ajouterai que le génie « harmonique » de la *Timée* m'a semblé exiger de porter une attention toute particulière au matériau harmonique (au sens cette fois traditionnel : les enchaînements d'agrégats verticaux...). Là aussi, il en allait d'un sérieux accordé aux hypothèses de départ (rendre compossibles des voix hétéro-

gènes) et d'une soumission à une logique proprement musicale. Pour un compositeur, cette soumission n'est nullement un renoncement mais au contraire un moment de grâce où l'œuvre annonce sa propre gloire : qu'y a-t-il en effet de plus exaltant, dans le travail de composition, que le moment où l'on accède à un gisement musicalement logique qui engage la singularité de l'œuvre ?

Le plan de l'œuvre

Après une brève introduction, un vaste rondo alterne quatre « refrains » (voyant leur densité polyphonique régulièrement croître en même temps que leur durée se réduire) et trois « couplets » pivotant chacun autour du couple d'un instrument et d'une langue étrangère (successivement le clavecin et l'anglais, la flûte et le russe, le violon et l'allemand). Le climax de l'œuvre se donne en une « *crux* » où achèvent de se nouer-dénouer chant et paroles, instruments et *Timée*. Cette partie débouche sur une transfiguration de la voix parlée suivie d'une vaste « cadence » où la *Timée* vient reprendre, selon son talent propre, le matériau instrumental avec lequel elle s'est entretenue. L'œuvre s'achève en un collier lyrique des quatre langues, monté sur le duo instrumental *live* et balayé d'un tourbillon de percussions.

François Nicolas

(juin 2001)

Textes

Poèmes en allemand

Nelly Sachs

NOUS LES MÈRES,
venons chercher
des semences de nostalgie du fond de la nuit
océane,
sommes celles qui viennent chercher
les trésors dispersés.

Nous les mères,
errant rêveuses avec les astres,
les marées d'hier et demain
nous laissent
avec notre naissance
comme avec une île
seules.

Nous les mères
qui disons à la mort :
Éclos dans notre sang.
Nous qui apportons du sable aux berges
d'amour
et aux étoiles un monde en reflets —

Nous les mères,
qui dans les berceaux
berçons les souvenirs crépusculaires
du jour de la création —
la respiration
est la mélodie de notre chant d'amour.

Nous les mères
berçons au cœur du monde
la mélodie de la paix.

Éclipse d'étoile (traduction Mireille Gansel)

Paul Celan

Une étoile
écoute une lumière,
une heure chasse
une heure,

lourd-cœur,
Azur roule
par-dessus toi,

ta sanglante
salive
bénit
un grain de poussière possédé,

un moignon de mère
mène un visage précoce
à travers une douleur,

son dieu
fauchant passe en revue le front des images,
sur l'arête
du suprême
berceau.

Enclos du temps (traduction Martine Broda)

Poème en russe

Anna Akhmatova

Premier avertissement
(6 juin 1963)

En quoi donc nous importe-t-il
Que tout retourne en poussière,
Sur quels abîmes j'ai chanté,
Dans quels miroirs j'ai pu vivre ?
Je ne suis ni le rêve ni la consolation
Et moins encore la grâce,
Mais peut-être plus souvent
Qu'il ne faut, tu te rappelleras
Ces lignes dont le murmure s'apaise
Et ce regard qui cache au fond de soi
La couronne aux épines rouillées
Dans le tremblement de son silence.

(traduction N. Struve)

Poèmes en anglais

Emily Dickinson

Les êtres d'Épreuve, sont Ceux
Que signale le Blanc –
Les Robes Étoilées, parmi les vainqueurs –
Marquent – un moindre Rang –

Tous ceux-là – ont Conquis –
Mais ceux qui vainquirent le plus souvent –
Ne portent rien de plus commun que la
neige –
Nul Ornement, mais des Palmes –

La Reddition – est un genre inconnu –
Sur ce sol supérieur –
La Défaite – une Angoisse surmontée –
Remémorée, tel le Mille

Tout juste franchi par notre Cheville en
fuite –
Quand la Nuit dévorait la Route –
Mais nous – chuchotant à l'abri dans la
Maison –
Nous bornions à dire – « Sauvé » !

(traduction Claire Malroux)

★

On apprend l'eau — par la soif,
La terre — par les mers franchies,
Les transports, par les affres,
La paix — en comptant ses batailles,
L'amour, par une image à garder,
et les oiseaux — par la neige.

(traduction Guy Jean Forgue)

Creuse espérance

Geneviève Lloret

[Début]

Arraché au monde clos du ventre, offrir une résistance singulière savoir du courage qui va être requis. Repousser l'épreuve. Est-il possible qu'au moment d'advenir, il ait su de combien d'angoisse serait labourée sa route ? Heurter son destin au regard opaque d'un tout petit garçon et faire face ou se dissoudre. Faire face. Nulle alternative ; il faut, il faut bien. Le courage, continuer et mesurer là, que ce dont il s'agit est justement cela : devoir faire face, ne pas se dérober. Peu nombreux ceux qui fuient ou capitulent dès les premiers instants. Premier « courage », universel — ignorance.

Alors tenir jour après jour. Comme il tient le regard perdu. Perdu déjà...

Regard obstiné sur un crucifix, dans une chambre du sud de l'Espagne. Tout juste né. Regard fasciné pour l'homme cloué sur la croix. Regard exclusif. Rien ne peut distraire de cette contemplation. Le poser sur le grand lit, dos à cette croix. L'obstination plombe le regard si jeune d'une telle gravité. Le distraire — toujours le distraire d'ailleurs, lassitude —.

Vois, ses yeux dardent son angoisse. Le fleuve a effacé ses rives. Qui va les redessiner ?

L'homme cloué n'est plus que bois et cuivre... le sait-il ? Le détacher de cette fixation.

Tu ne réponds pas. Tu te trompes, ce n'est rien, n'est-ce pas ?

Non tu ne sais pas.

Tu ne sais pas encore ces rives effondrées.

Tu ne sais rien encore. Passe. Ne vois pas... pas encore.

Plus d'homme sur la croix, même plus de fixation.

Vois-tu maintenant ? Sais-tu ?

Non, pourquoi saurais-je ? Je ne veux pas. Résister à l'aberration. Doucement esquisser un appel... rien... un vide.

Ah tu sais maintenant ?

Quoi ? Ces nuits d'urgence ?

Elles te font peur ces nuits... les oublier le jour... alors recommencer. Tu vois maintenant ?

Non, il n'y a rien à voir... justement.

L'homme sur la croix, c'est toi. C'est toi qu'il fixait.

Tu parles facilement.

Non, je dis : il t'a crucifiée.

Tu parles légèrement.

Crois-tu vraiment ? Tu l'as bien pensé un peu. Une fois au moins.

Pourquoi veux-tu m'arracher cet aveu ?

*Un aveu ? Si tu veux. Appelle ça un aveu.
Mais je veux dire,
tu t'es bien pensée sur la croix, toi.
Crucifiée dans son regard perdu. Tu l'as dit :
il avait perdu son regard.*

*Oui il n'avait plus de regard ; abandonner.
Il n'avait pas de regard pour moi.
Le monde découpé en fixations, toujours
détacher une partie, toujours des bribes, un
débris de regard.*

*Oui. Lui n'était peut-être qu'une partie du
grand lit, une partie de la croix suspendue,
une partie du sol, son œil avalant les
découpes du monde. Et toi, tu veux qu'il te
regarde. Lui, pas un regard pour toi — pas
plus que pour le reste —. Il n'a de regard
pour rien.
Il te voit, et sait — je ne peux la morceler.
Il t'impose,
tu n'es plus qu'un voile léger à traverser.*

Assez. Tu veux de belles phrases sur l'insupportable.

*Comme tu y vas. Je veux le dire, juste...
le dire.*

[...]

Brian Ferneyhough

Missa Brevis (1969)

Effectif

3 sopranos

3 altos

3 ténors

3 barytons

Durée

13 minutes

Editeur

Peters, Londres



Cette pièce a été créée en mars 1974 au Festival de Royan par le chœur de la radio d'Hilversum sous la direction de Marinus Voorberg.

Commencée en 1968 et achevée un an plus tard, ma pièce *Missa Brevis* constitue une première tentative de confrontation des structures formelles cycliques, développées dans des compositions instrumentales antérieures, aux puissantes contraintes historiques, culturelles et structurelles imposées par le texte spirituel canonique. Mon objectif était moins de créer une synthèse de ces éléments de sources diverses que de parvenir à un équilibre extrêmement instable, fébrile et provisoire dans lequel les niveaux musical et verbal de l'expression habiteraient des

mondes distincts sans jamais atteindre une complète autonomie.

Ainsi, chaque mouvement offre une solution différente à l'éternel problème de liaison entre les mots et la musique. Alors que le *Kyrie* brise le texte en ses syllabes constituantes, les faisant passer de chanteur en chanteur, de groupe en groupe antiphonal avec une sensation de totale mobilité, le *Gloria* travaille avec des unités sémantiques plus étendues – en général de la longueur d'une ligne – et les soumet à une haute intensité d'embellissement polyphonique. Fréquemment, deux lignes de texte sont présentées simultanément, en général réparties entre voix d'hommes et voix de femmes. Les pressions centrifuges générées par la compression textuelle sont telles que, vers la fin du mouvement, la collaboration fragile du texte et de la musique commence à s'effondrer en un matériau purement parlé.

Comme la pièce progresse, l'indépendance fonctionnelle et spatiale des trois quatuors vocaux est de plus en plus accentuée jusqu'à ce que, dans le *Agnus Dei* final, chacun d'entre eux – coordonné par un membre du groupe lui-même – se meuve librement contre les autres dans son propre tempo indépendant.

Brian Ferneyhough

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy.

Brian Ferneyhough

Stelae for Failed Time (2001)

Effectif

3 sopranos

3 altos

3 ténors

3 barytons

dispositif électronique

Durée

12 minutes

Editeur

Peters, Londres

Cette pièce est une commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant. Elle a été réalisée à l'Ircam avec le concours de Gilbert Nouno, assistant musical et a bénéficié des conseils techniques de Karim Haddad, Mauro Lanza et Carlos Agon. Il s'agit de la création mondiale.

Stela (stèle) : une dalle de pierre dressée, utilisée dans le monde antique originairement en qualité de pierre tombale mais également comme marque de consécration, commémoration ou délimitation. (Encyclopaedia Britannica)

Le philosophe Walter Benjamin a proposé une vision de l'histoire considérée comme une série de visions intemporelles et épiphaniques. Cette composition pour douze voix solistes et électronique cherche à ériger autour de cette image une double compréhension du temps : d'une part, une expérience de la fixation, tendant vers l'auto-commémoration, et de l'autre, une dimension ouverte à l'échec, soit par l'impossibilité de répondre aux exigences implicites adressées à ce temps, in extremis, par la société humaine, soit parce que le temps ne peut pas supporter son appropriation totale par les événements à travers lesquels il se manifeste. Le temps, en termes musicaux, est le plus complètement, subversivement et triomphalement lui-même quand il rompt son accord tacite de solidarité avec les matériaux musicaux, dans le but de s'offrir lui-

même comme une présence soudaine d'« énergie ironique ». Vu sous cet angle, le dernier jour sur terre de Benjamin fut un double échec du temps, considéré d'une part en tant qu'allégorie catastrophique d'une présence véritablement atemporelle et d'autre part, du point de vue de l'individu « en fin de course », comme la littérale et inébranlable facticité du temps.

Stelae for Failed Time est la section finale d'une pièce de théâtre musical, *Shadowtime*, largement inspirée des écrits théoriques de Walter Benjamin revus à travers ses dernières heures (et après). Le texte, écrit par le poète américain Charles Bernstein, est lui-même à plusieurs niveaux, se mouvant entre des contes enfantins naïfs et des considérations sérieuses sur la théorie de l'Allégorie de Benjamin. Le sens tragique du temps qu'il incarne est celui d'une pure potentialité perpétuellement émasculée par son imbrication dans le réel, un peu comme l'illusion de la présence continue d'un membre amputé nous sensibilise aux dimensions perdues du réel.

Car maintenant le temps est perdu
Maintenant le temps est acquis
Maintenant le temps est vide
Maintenant le temps est plein
Maintenant le temps est vécu
Maintenant le temps est creux
Maintenant le temps est fait

Maintenant le temps est pierre.

De même que les stèles de l'antiquité tendent à représenter ceux qu'elles commémorent comme des vivants pleinement engagés dans des activités emblématiques, la présente composition cherche à contenir un discours musical fluide et muable en une série de cinq tableaux ou blocs discrets. En assignant aux cinq blocs un nombre identique de mesures, j'ai cherché à souligner la nature conventionnelle ou arbitraire de leur structure globale dans le but de permettre aux événements à partir desquels ils sont assemblés d'émerger avec force dans leur qualité emblématique ou commémorative. Les matériaux électroacoustiques qui les accompagnent sont construits pour une large part à partir de discours échantillonnés dont la base textuelle est traduite en un « langage de vecteurs négatifs » que j'ai conçu, dans le but de réfléchir au plus près la relation problématiquement mimétique entre langage et réalité externe.

Je voudrais remercier Gilbert Nouno pour ses inestimables conseils et son assistance dans la préparation de la partie électroacoustique de cette pièce, et Françoise et Jean-Philippe Billarant pour leur soutien enthousiaste.

Brian Ferneyhough

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy

Textes

Stelae for Failed Time **Charles Bernstein**

Niveau 1

Just as I
no sooner than
I had seen you
for the first time
journeyed back
with you
from where I came
and the faces I saw
had disappeared
unable to trace
what I had known
too long
just as you
journeyed back
with me
no sooner than
we met
where you fell
for the first time
hardly to face
the facts I saw
what I had known
always disappearing
and the places
you saw
unable to trace
what's known

then gone
just as I
journeyed back
with you
no sooner than
I held you
from where I came
for the last time
never to face
the facts I saw
what I had
forgotten
now whispers
just as you
no sooner than
you touched me
the first time
journeyed back
with me
to where
I am.

Tvòdlÿ-uxís kanq' otmí
V'xùq'iy-uxís kanq'otmí
Çàv vu-desívelotmiutvut
Vuq'çùq'iy-vun çisèli

Blame is a child's game
played by men
in the furor
of their discontent.

Tef-mux
Naf-johj
Nuvjis-vun vu-vmimòtmi
Vu jùni'-vu zi-dumfàdvotlit

Beyond the despair
is the listlessness
of not. The shipwreck
of the arational
on the shores of
the promised. This is
where I
founder, disappearing
into tears [t(rz)], hidden
in the masks
of the victor's
tears [teerz].

Vu, ini-tomàmotu
Dev vuq'hà•-vun zo-jetotù
Vuq'ni vjis" gusi vi-hoxiòtmi

Blame a child's game
Played by men
In the bureaus
Of their contempt

Vùq'uàv-oq' ke-oq'-ùâv
'Q"hojçus-inin tjéf za-otuòm
òlí'-çumùf hoq' za-foslòtu

*Deep in the heavens, high on the breeze
I told the examiner, found the key
Went to the opening, key didn't fit
Forged another, it got ripped
First there's a tumble, then there's a sash
So irksome you scratch it, scratch till it's ash
Losing the battles, winning the war
Sinking in quicksand when you can think at
all*

*Sometimes look back, sometimes set fires
Whose to judge? No one's above desire.
The monkeys you are, the angels you'll be
When truth comes to lashes, when language
is weed*

Xomhÿ-vun
Tq'esÿ-him vu-çièvotmi
Xis vu-otl"
Vu-g'mèmok

I back away
helpless, my eyes fixed.
This is my task:
to imagine no wholes
from all that has been smashed.

For now time is lost, now time is
cracked, now time is empty, now
time is framed, now time is lived,
now time is hollow, now time
is smoked, now time is stolen.

And the new angels pass away
like sparks on coals

Just as we
no sooner than
we had seen each other
for the first time
journeyed back together
from where we came.

For now time is lost
now time is gained
now time is empty
now time is full
now time is lived
now time is hollow
now time is made
now time is stone.

Niveau 2 :

[à deux voix en alternance]

The best picture
of a picture
is not a picture
but the negative.
The negative pictures
the picture
just as I
picture you
without ever seeing
the picture
you see
as your reflection.
What can't be seen
is still
apprehended
even as I lose more
than I retain
as I go
backwards
in time toward
time's end.
Keeping still
I misplace
the picture
of the picture
tossed in tales
of the rune
of the telling
unraveling

the threads
that hold
the leaves
scattering
the frieze.
The best picture
of a picture
is not the picture
but its reverse
rehearsing tales
until they
unfold in the tolling
even as I regret
more than I resemble
in the tumble
of my apprehensive
incomprehending.
The negative pictures
the picture better
than the picture
just as I picture you
without
ever having seen you
or touched you
as now you fall
from my arms
into my capacious
insomniac forgetting.

Les compositeurs

Brian Ferneyhough

Brian Ferneyhough est né à Coventry (Angleterre) en 1943. Il joue dans les orchestres de fanfares ou brass bands avant de s'orienter très vite vers la composition. Il obtient les diplômes d'exécutant et d'enseignant à l'École de musique de Birmingham (1961-1963), et poursuit des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968. Il est lauréat du concours Gaudeamus pour *Sonatas* pour quatuor à cordes (1968), *Epicycle* (1969) et *Missa Brevis* (1970). Après un bref stage auprès du compositeur Ton de Leeuw à Amsterdam, Brian Ferneyhough s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971), dont il devient l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg. Il enseigne la composition à Fribourg de 1973 à 1986, ainsi qu'à Darmstadt (cours d'été depuis 1976) et à la Civica scuola di musica à Milan (à partir de 1984). Après avoir été, en 1986-1987, le principal professeur de composition du Conservatoire royal de La Hague (Pays-Bas), il assume, de 1987 à 2000, les fonctions de professeur de musique à l'université de Californie, San Diego, et enseigne depuis septembre 2000 à Stanford Univer-

sity près de San Francisco. Depuis septembre 1990, il dirige la session de composition Voix Nouvelles à l'abbaye de Royaumont, et à partir de janvier 1993, il est invité en résidence à l'Ircam pour y enseigner la composition. Brian Ferneyhough est considéré aujourd'hui dans le monde comme l'un des plus éminents professeurs de composition. Sa musique, extrêmement complexe, est la concrétisation de raisonnements intellectuels qui trouvent leur fondement dans la pensée sérielle des années 1950-1960 et la bousculent pour construire un matériau à haute densité, base d'une expressivité radicale. Ferneyhough s'est imposé comme l'un des compositeurs fondamentaux de cette fin du XX^e siècle. Sa musique a été jouée partout dans le monde et fait l'objet d'une programmation régulière dans tous les grands festivals de musique contemporaine.

François Nicolas

Ancien élève de l'École Polytechnique, titulaire d'un DEA de philosophie, François Nicolas étudie l'orgue avec Albert Alain, le piano avec Carlos Roque-Alsina et l'écriture musicale avec Michel Philippot. Son expérience musicale le conduit à pratiquer la scène du jazz avant de se tourner vers la musique contemporaine. Il rencontre Mauricio Kagel et Luciano Berio (*Acanthes*, 1981 et 1983),

participe aux confrontations de Darmstadt (1982 et 1984) et suit la formation informatique offerte par l'Ircam aux compositeurs. Il enseigne quelque temps au CNSM et à l'ENS de Paris, intervenant également comme producteur invité de France Musique. Il fonde avec Hacène Larbi l'ensemble *Entretemps* et contribue à l'Ircam à la mise au point du logiciel *Modalys* (synthèse par modèles physiques) puis à celle de la *Timée* (source multi-hauts-parleurs).

Ses dernières œuvres sont *Transfiguration* (pour clarinette, violon et piano - 1997), *La Ballade de Maldoror* (pour octuor, soprano et récitant - 1997), *Erkennung* (pour grand orgue - 2000), *Duelle* (pour mezzo, violon, piano et *Timée* - 2001). Ses œuvres sont éditées chez Jobert.

François Nicolas associe la composition au travail théorique. Co-fondateur en 1986 de la revue *Entretemps*, il anime les *Samedis d'Entretemps* (rencontres autour de livres sur la musique) et le séminaire *Entretemps* (musique et mathématiques, musique et psychanalyse...). Il est membre du comité éditorial de la *Revue de musicologie*.

Ses derniers ouvrages sont *La singularité Schoenberg* (Ircam - L'Harmattan, 1998), *Liber amicorum Célestin Deliège* (en collaboration - Revue belge de musicologie, 1999), *Une poignée de mains : la musique du poète Gerard Manley Hopkins* (Horlieu,

1999), *Le concert / Enjeux, fonctions, modalités* (en collaboration - L'Harmattan, 2000).

Les interprètes

Marie Kobayashi, mezzo-soprano

Née au Japon, Marie Kobayashi commence très jeune l'étude du piano et du chant. Elle suit ses études musicales à l'Université des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo, où elle obtient une licence et une maîtrise. Elle s'installe définitivement à Paris en 1982 et entre au Conservatoire dans les classes de Régine Crespin, Michel Roux et William Christie. En 1987, elle obtient le prix d'art lyrique et en 1989 le prix d'interprétation de musique vocale ancienne. Elle est depuis 1993 docteur ès Arts de l'Université des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo. Elle est lauréate de plusieurs prix internationaux. Depuis 1983, elle chante sous la direction de chefs prestigieux et son répertoire s'étend du baroque à la musique contemporaine. Elle sert avec une égale sûreté le répertoire lyrique, l'oratorio, la musique de chambre, le répertoire symphonique et les récitals de mélodies et lieder. Elle a participé à de nombreuses créations dans le monde entier. Parmi ses nombreux enregistrements, notamment pour Radio France, on peut citer les disques *Chants folkloriques du monde* (Bartók, Berio, Britten, Copland, Mamiya, Stravinsky, Tomasi, Villa-Lobos), *Mélodies* de Rosenthal et le film *Microcosmos*.

Nicolas Miribel, violon

Né en 1968, Nicolas Miribel étudie au Conservatoire de Besançon, où il obtient un premier prix de violon à l'unanimité, puis au Conservatoire de Paris dans la classe de violon de Gérard Jarry (deuxième prix) et celle de musique de chambre de Jean Mouillère (premier prix à l'unanimité). Il suit le cycle de perfectionnement de musique de chambre avec Bruno Pasquier. Il participe à plusieurs stages avec notamment Walter Levin à Salzbourg et Chicago, et le Quatuor Arditti à Darmstadt. En 1987, il crée le trio Wozzeck avec Valérie Bautz, piano et François Poly, violoncelle. L'ensemble est en résidence au Festival international de piano de La Roque D'Anthéron de 1991 à 1993. Il remporte le Prix Maurice Ravel à Saint-Jean-de-Luz et le deuxième prix au Concours international Franz Schubert et Musiques du XX^e siècle à Graz en Autriche. Nicolas Miribel participe à la création de partitions contemporaines (Platz, Tanguy, Pauset, Levinas, Hervé...) et emporte plusieurs prix internationaux de violons, dont le Kranichsteiner Preis aux Rencontres internationales de musique contemporaine de Darmstadt. Il se produit entre autres avec Christophe Coin, James Campbell, Michaël Levinas, Pierre-Yves Artaud et André Richard. Il est depuis 1993 violon solo de l'Ensemble Itinéraire.

Fuminori Tanada, piano

Né en 1961 à Okayama (Japon), Fuminori Tanada étudie à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique à Tokyo (notamment avec Yoshio Hachimura et Henriette Puig-Roget). Boursier du gouvernement français, il entre au Conservatoire de Paris en 1984 et remporte à l'unanimité le premier prix d'accompagnement, de composition et d'orchestration. Parmi ses professeurs, on peut citer Betsy Jolas, Paul Méfano, Claude Ballif, Jean Koerner et Solange Chiapparin. Pianiste de l'ensemble Itinéraire, il participe à de nombreux concerts et enregistrements du répertoire contemporain. Il a créé avec le pianiste Michel Benhaiem, *Pourtant si proche* (1994) pour deux pianos de François Nicolas. Également compositeur, il a écrit *Mysterious Morning II* (1996-2000), pour le Quatuor Habanera (le CD vient de paraître chez Alpha), *Mysterious Morning III* (1996), pour saxophone soprano solo, pour Claude Delangle et *Mysterious Morning IV* (1997), pour deux harpes et ensemble créée par L'itinéraire.

Neue Vocalsolisten Stuttgart

L'ensemble Neue Vocalsolisten fut fondé en 1984 au sein du Musik der Jahrhunderte en tant qu'ensemble spécialisé dans la musique vocale contemporaine. La recherche est au centre de leurs préoccupations : recherche

de nouvelles sonorités, de nouvelles techniques vocales, de nouvelles formes d'expressivité, de collaboration des compositeurs pendant leur travail d'écriture.

Au travers du théâtre musical, ils pratiquent un travail interdisciplinaire entre la vidéo, les arts visuels, les arts de la scène et juxtaposent les éléments de musiques anciennes et de musiques actuelles. L'ensemble Neue Vocalsolisten joue un rôle prépondérant dans le domaine de la musique vocale contemporaine, il participe à de nombreux festivals européens de musique contemporaine et collabore avec différents ensembles.

Chanteurs participant à ce concert

Angelika Luz, soprano
Anja Metzger, soprano
Silke Storz, soprano
Stephanie Field, alto
Barbara Stein, alto
Daniel Gloger, haute-contre
Andreas Weller, ténor
Martin Nagy, ténor
Stefan Weible, ténor
Ekkehard Abele, baryton
Guillermo Anzorena, baryton
Andreas Fischer, basse

Manfred Schreier, chef

Manfred Schreier est le fondateur de l'ensemble Musik der Jahrhunderte, ainsi que son directeur artistique en collaboration avec Hans-Peter Jahn. Il est professeur de direction d'orchestre à la Musikhochschule de Trossingen. Dans les années 1980, il fonde l'ensemble VARIANTI et les Neue Vocalsolisten, qui se consacrent plus particulièrement à l'interprétation de la musique contemporaine. Avec eux, il a créé de nombreuses œuvres lors des concerts stuttgartois de l'ensemble Musik der Jahrhunderte et des festivals internationaux dédiés à la musique contemporaine. Depuis 1989, Manfred Schreier et ses ensembles interprètent régulièrement des opéras dans le cadre des concerts de cour de Stuttgart. Dans les années 1990, avec son orchestre de Musik der Jahrhunderte, il organise dans l'église collégiale de Stuttgart un cycle annuel de concerts (Gustav Mahler, Richard Wagner, Luciano Berio, Michael Jarrell, Louis Andriessen). En octobre 2000, il a inauguré une nouvelle série de concerts à Stuttgart intitulée « Master classes pour auditeurs ».

Eric Daubresse, assistant musical

Eric Daubresse suit des études musicales et scientifiques à Arras et à Lille, puis au Conservatoire de Paris. Il a participé à la

création et aux activités du studio PREMIS au sein de l'ensemble 2E2M. Il a également collaboré à de nombreuses créations de musiques mixtes avec l'ensemble Itinéraire. Il est assistant musical à l'Ircam depuis 1991, où il s'est investi dans nombre de créations. Il a également composé plusieurs pièces et a animé de nombreuses activités pédagogiques autour des musiques contemporaines.

Gilbert Nouno, assistant musical

Parallèlement à des études d'ingénieur en mécanique et en informatique, Gilbert Nouno poursuit une pratique instrumentale (guitare puis contrebasse). De formation classique, il s'intéresse très tôt au jazz et aux musiques improvisées. Depuis toujours curieux des relations entre musique, science et technologie, il découvre l'Ircam où il obtient en 1994 un D.E.A en acoustique, traitement du signal et informatique appliqués à la musique. Il est assistant musical à l'Ircam et collabore avec les compositeurs à la création d'œuvres intégrant informatique musicale et nouvelles technologies. Il a ainsi travaillé, entre autres, avec Michael Obst, Kaija Saariaho, José-Luis Campana, Philippe Schoeller, Michael Jarrell, Sandeep Bhagwati et avec le saxophoniste Steve Coleman.

Technique Ircam

David Fort, régisseur général
Fabien Gougeon, David Raphaël, régisseurs
David Poissonnier, ingénieur du son
Emmanuel Martin, régisseur son
Thierry Pilleul, régisseur lumière

Gérard Vidal
Chloé Vitoux

Presse (Opus 64)

Valérie Samuel
Valérie Weill

Les concerts et spectacles du festival Agora

Direction

Laurent Bayle

Direction artistique

Eric De Visscher
Suzanne Berthy

Production

Alain Jacquinot
Agnès Fin
David Fort
David Poissonnier
Frédéric Prin
Savine Prin

Relations extérieures

Vincent Puig
Sophie Manceau de Lafitte
Diane Lioté
Stéphanie Soleansky
Véronique Verdier

Outre les concerts et spectacles, Agora regroupe une Académie d'été, un colloque, des conférences et des journées portes ouvertes. Le festival bénéficie d'une participation active de tous les collaborateurs de l'Ircam, notamment des équipes de recherche, de création, de pédagogie et de la médiathèque.

