

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 61

Artikel: À la recherche de la liberté : entretien de Philippe Albèra avec Xavier Dayer
Autor: Dayer, Xavier / Albèra, Philippe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927887>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

A LA RECHERCHE DE LA LIBERTÉ

Entretien de Philippe Albèra avec Xavier Dayer

Né en 1972 à Genève, Xavier Dayer a fait ses études générales et musicales dans cette ville, pour la guitare auprès de Maria-Livia Sao Marcos puis de Mathias Spaeter à Fribourg (diplôme en 1996), et pour la composition auprès de Eric Gaudibert (entre 1991 et 1996) puis de Brian Ferneyhough et Tristan Murail à Paris.

Révélé par la création de deux œuvres importantes lors du festival Archipel 1998 à Genève («*J'étais l'heure qui doit me rendre pur...*» et *Hommage à François Villon*, commandes combinées d'Archipel, Contrechamps et de l'Ensemble vocal Séquence), Xavier Dayer s'est lancé dans la composition d'un opéra de chambre qui sera créé le 1^{er} septembre prochain dans le cadre du festival Amadeus à Genève, commanditaire de l'œuvre.

Le choix d'un texte assez énigmatique de Fernando Pessoa, dans le prolongement du théâtre intérieur de Maeterlinck, est assez significatif: la musique de Dayer naît en effet d'un univers poétique extrêmement sensible, qui se situe à la frontière du rêve et de la réalité, de la douleur et de l'extase. Il n'y a pas trace chez lui de ces *a priori* techniques qui parcourent la musique contemporaine, de ces figures stéréotypées prises sur l'étagère: son écriture, parfois fragile, et dans les premières œuvres encore incertaine, vise l'insaisissable, l'évanescence fulgurante du moment, où surgit l'expression la plus intense et la plus vraie, cette épiphanie du sens qui dévoile «la chair nue de l'émotion», pour reprendre les mots de Debussy. Au fil des pièces, souvent adossées à un univers poétique ou pictural (Villon, Celan, Walser, Pessoa, Twombly), Dayer cerne de mieux en mieux ce point obscur, auquel il veut donner forme. Il s'attache plus à suivre le fil de sa propre émotion, un chemin de découverte qui s'inscrit dans le temps, qu'à structurer le matériau à l'intérieur d'une organisation abstraite. C'est pourquoi l'écriture possède quelque chose de fuyant, comme si elle refusait de se figer dans une forme donnée, dans un schéma reconnaissable. Dans les poèmes de Walser, les voix et les instruments se superposent librement, sous la forme de véritables associations intérieures, comme s'il s'agissait de voix imaginaires ou de la réfraction d'une seule voix en plusieurs: la dimension harmonico-métrique est estompée au profit de l'intensité de la

ligne, des contours sensibles du chant. On retrouve ce climat suspendu dans *J'étais l'heure qui doit me rendre pur...*, pièce pour basson et ensemble, qui voit naître l'opposition d'états contraires. Mais du soliste au groupe, avec ce jeu d'ombres et d'échos entre le basson solo et le basson de l'ensemble, l'opposition entre les notes longues du soliste et les saillies de l'orchestre, la relation est ambiguë; les interventions agitées du «chœur» instrumental, qui interrompent à plusieurs reprises la méditation du soliste, apparaissent comme des projections intérieures de celle-ci: elles développent ses figures secondaires. Il y a moins dans ces zébrures et ces halètements une affirmation ou un conflit, qu'une forme d'irréalité, une suite d'éblouissements. Dans la pièce sur les poèmes de Villon, Xavier Dayer parvient à une articulation plus complexe de ces états opposés, comme si l'expression tourmentée du poète, les questions existentielles, engendraient les soubresauts de la forme. C'est peut-être à travers ces élans et ces brisures, ces moments d'atonie mêlés aux moments de grande intensité dramatique, que le compositeur atteint véritablement à ce façonnement du temps recherché depuis ses débuts. Il ne s'agit pas bien sûr du temps objectif, construit à partir de schémas, mais du temps vécu, un temps incarné en chaque instant; suspensions, tensions, continuité, ruptures, élans, immobilités: Dayer déploie tout un jeu de *figures* temporelles qui fondent le discours musical. Naît un rythme propre, lié à l'instant, qui se dérobe à l'analyse traditionnelle. On sent bien les ressources d'une telle poétique, ses potentialités futures, l'orientation possible vers un travail de plus en plus subtil à l'intérieur même des textures, une libération des contraintes de la mesure et de la coordination stricte des lignes dans la verticalité, une élaboration plus poussée du timbre, mais aussi, des durées plus extrêmes, des distensions plus poussées: l'écriture de Dayer tend vers la grande forme. Et l'on comprend que le compositeur ait été attiré non seulement par l'univers onirique et suprêmement critique de Pessoa, mais aussi par la forme de l'opéra. L'absence, dans le texte du *Marin*, de toute action, de toute dimension psychologique au sens classique du terme, conduit à une dramaturgie non conventionnelle, qui ne peut être créée que de l'intérieur, *par la musique, dans la musique*.



C'est à elle de traverser les couches de conscience à demi hébétées des trois Veilleuses, ces normes modernes qui, à travers la construction d'un discours proche de celle du mythe, font advenir, dans l'esprit même de la modernité, leur propre réalité; mais celle-ci est aussitôt perceptible comme irréalité, signature typique du poète. Ces jeux de lumière sur les voilures du temps, cette vibration sensible qui cherche à capter l'essence du moment, conduisent à une conception de la musique comme sens poétique de l'existence. Le *Marin* peut d'ores et déjà apparaître, dans l'évolution de Xavier Dayer, comme un premier aboutissement (et peut-être, un moment critique). Se retrouve là, en tous les cas, l'idée d'une expression capable de maintenir vivante la contradiction du réel, ce voilement/dévoilement qui fut au centre de la poétique de Pessoa et de ses nombreux éponymes, au gré de l'une des expériences poétiques (et éthiques) les plus fascinantes et les plus radicales de ce siècle. *Philippe Albèra*

Philippe Albèra: Comment pourriez-vous décrire globalement votre travail de compositeur?

Xavier Dayer: Je vois trois directions dans ma musique que, jusqu'à maintenant, je n'ai pas véritablement réussi à réunir dans une œuvre: d'une part, il y a mon rapport à la voix – qui me passionne en tant que telle –, lié à un rapport très fort au texte (il apparaît clairement dans le *Cantique dans la fournaise* de 1997); ensuite, il y a les superpositions de temps différents et indépendants, où un groupe joue sans se préoccuper de l'autre, comme en une sorte de schizophrénie à laquelle je suis très sensible (j'ai utilisé cette technique notamment dans «*In hellem stillem Zimmer...*» (1996), sur le texte de Walser, et elle est évidemment liée à la figure du poète); il y a enfin la recherche de couleurs instrumentales, qui n'a rien à voir avec une orchestration «décorative». Elle caractérise toutes mes œuvres écrites pour des effectifs plus importants.

Qu'est-ce que vous entendez exactement à travers le terme de «couleur»?

Il existe pour moi une force dans la couleur qui ramène toujours au jeu avec la réalité, à travers le travail sur les textures. C'est même une obsession chez moi. Elle a trouvé une forme d'aboutissement avec l'opéra que je viens de terminer. Je peux même dire que cette question de la couleur, qui me préoccupait déjà avant, est devenue très claire grâce au travail sur le texte de Fernando Pessoa. Ce que je cherche, c'est un jeu sur les masses sonores, sur la relation entre présence et absence, entre lumière et obscurité, qu'on trouve pour la première fois dans la pièce pour basson et ensemble («*J'étais à l'heure qui doit me rendre pur...*» de 1998) et dans l'*Hommage à François Villon* pour chœur et ensemble (1998).

Comment avez-vous abordé la question de l'écriture vocale dans votre opéra: à travers l'idée de la déconstruction phonétique, en utilisant les différentes techniques qui intègrent jusqu'aux gestes vocaux, ou dans le sens d'un lyrisme plus «traditionnel»?

J'ai un peu de peine à le dire clairement. Le travail de déconstruction me fascine, et pas seulement d'un point de vue strictement musical: il se dégage en effet une grande énergie chez celui qui rompt le mot au sens traditionnel. Mais lorsque je me retrouve face à la voix, j'ai beaucoup de peine à suivre ce chemin-là, comme si j'allais en quelque sorte contre moi-même. Cela provient peut-être du fait que je suis attiré par des textes ne permettant pas vraiment ce genre de travail. Toutefois, dans certaines œuvres, comme le *Cantique dans la fournaise* par exemple, basé sur un texte biblique, j'ai décomposé le texte en ne gardant que les phonèmes et les mots importants: dans l'*Hommage à François Villon*, j'ai

également inversé les poèmes, échangé des phrases, des mots. En fait, lorsque j'ai commencé mon travail sur le texte de Pessoa, j'avais l'idée d'un traitement vocal assez proche du travail de Holliger; je voulais procéder à des opérations de déconstruction phonétique du texte. Mais je me suis rendu compte que je me plaçais ainsi en-dehors de l'époque symboliste où se situe le texte de Pessoa. Un texte donné détermine d'une certaine manière son traitement vocal.

Est-ce que cela veut dire que dans l'opéra, vous vous êtes attaché avant tout aux aspects sémantiques du texte, plutôt qu'à sa structure interne?

Ce que j'ai cherché, un peu à la manière de Debussy, c'est de me mettre à la place du lecteur, et de laisser se développer le flux des pensées provoqué par la rencontre d'un simple mot poétique où se concentre toute l'énergie d'un texte. Cette énergie, j'ai envie de l'offrir à l'auditeur, mais au travers d'un filtre, une fois passé dans le réceptacle de ma propre subjectivité, et de faire résonner musicalement les impressions qu'elle a suscitées. Pour cela, je dois employer des moyens très détournés. Par exemple, pour l'*Hommage à François Villon*, je n'ai pas choisi un poème que j'aurais pris du début à la fin en respectant son propre rythme, mais des fragments très divers à travers lesquels je voulais reproduire ma sensation à la lecture du poète.

D'autre part, lorsqu'on se retrouve confronté à la réalité nue du chant, face à la voix, on se retrouve également face à la formation même des chanteurs, une formation qui reste ancrée dans le passé. Il est difficile de dépasser et de transformer ces conventions de manière radicale: on retombe très vite dans un style extrêmement connoté, qui a ses propres significations. Mais c'est tout le problème actuel: tout ce qu'on touche charrie toute l'Histoire et des sens multiples.

Que faites-vous alors concrètement pour vous dégager de tout cela?

Je dirai de façon un peu provocatrice que je cultive l'échec, dans le sens de Giacometti. Je crois que notre rapport à l'histoire est un peu comparable au rapport des peintres avec la figuration: ceux qui veulent «reconstituer» une image sont conduits dans une recherche qui peut mener à l'infini, avec le sentiment constant de ne pas arriver à l'image rêvée. Je me trouve dans cette situation: tout ce que j'ai fait, ce sont des ébauches, et cela ne me générerait pas si toutes mes pièces finissaient par se ressembler: c'est simplement que je cherche à reproduire une image lointaine.

Dans le travail concret, procédez-vous par élimination et par retouches, comme Giacometti grattait, surchargeait, ou reprenait indéfiniment ses tableaux? Est-ce qu'après avoir écrit une phrase ou une section musicale, vous jetez un œil critique préluant au travail de reconfiguration?

Je travaille avant tout par «strates», dans l'esprit du contrepoint. Je n'ai jamais l'idée concrète du tout *a priori*, mais seulement une idée poétique. Dans une œuvre vocale, par exemple, je travaille d'abord uniquement sur la voix parlée, à partir du texte choisi, avant d'écrire la moindre note. C'est pour moi une première couche. Pour la composition de l'opéra, j'ai commencé par réaliser une structure rythmique du texte de Pessoa dans son ensemble, un peu comme Flaubert le faisait dans ses textes. Lorsqu'on lit et relit un texte, il y a un moment où l'on trouve un rythme cohérent. J'aime reprendre dans la création le chemin inverse de celui qu'emprunte la perception. En ce qui concerne toujours l'opéra, c'est seulement dans un deuxième temps que j'ai écrit les parties vocales et cette «mise en notes» constitue une deuxième couche.

Sans idée en ce qui concerne la configuration harmonique ou polyphonique, sans conscience de la texture instrumentale?

Mes configurations harmoniques sont une conséquence de l'élaboration des différentes strates. L'harmonie existe, bien entendu, mais je travaille davantage comme un polyphoniste, à partir du rapport entre les couches, plutôt qu'avec une règle générale qui viendrait susciter des rapports internes. C'est tout à fait anti-français! C'est pourquoi il m'est difficile de parler techniquement de ce que je fais. Je pense à ce que disait Soulages à propos du bleu et de la couleur en général: pour lui, le bleu n'existe pas en tant que tel, mais il n'existe que par rapport au volume qui l'entretient, à la grandeur d'un espace, à la lumière qui le projette, et c'est seulement cela qui existe. De la même manière, un accord n'existe pas pour moi, car c'est une structure hors-temps. Si je reprends la comparaison avec Soulages, je dirai que la lumière, pour la musique, c'est le temps.

Un accord ou une suite harmonique n'est pas forcément abstraite, bien au contraire...

Pour moi, elle n'existe qu'à l'intérieur d'un rythme, c'est ainsi qu'elle est perçue. Je ne peux pas concevoir une structure harmonique indifféremment de sa condition d'apparition. Cela n'a pas le même sens si les accords sont rythmés à la manière d'un choral, ou dilatés dans le temps. Les notes doivent être liées au temps. J'essaie de tendre vers une perception musicale structurellement liée à l'écoute.

Lorsque la ligne du chant est composée, comment se forment les couches instrumentales supplémentaires: sont-elles déduites de la ligne principale, à partir d'un processus d'analyse consciente ou inconsciente?

J'ai l'impression que pour l'instant, tout converge vers une ligne, comme si j'écrivais une mélodie à une seule voix, et même si on ne l'entend pas! Il y a un élément conducteur, central, autour duquel les intervalles s'organisent en fonction de leur signification propre, soit qu'ils jouent un rôle d'amplification, soit qu'ils entrent en conflit avec la ligne fondamentale. La structure interne de la ligne est essentielle. Je la prends comme une forme objective, comme si elle avait été écrite par quelqu'un d'autre, et j'en fais l'analyse.

Il y a un aspect très important, mais dont peu de compositeurs parlent, c'est la dimension graphique de la partition. Elle a pour moi un sens intime, et il m'arrive de changer quelque chose pour une raison graphique. Cela n'a rien à voir avec l'idée d'une belle partition, encore moins avec un certain esthétisme, mais je crois qu'avec le temps on établit un rapport artisanal avec ses propres partitions, et l'on sait si une proportion fonctionne ou non, si elle nous plaît ou non. Le compositeur ne cesse d'ailleurs de jouer avec l'histoire du signe; je dirai même qu'il en jouit. Et il y a presque un côté enfantin à voir les signes comme des sortes de personnages. Je pense que beaucoup de choses viennent de cette qualité du signe, qui est un moyen de communication si extraordinaire entre les musiciens.

Est-ce que cette idée d'une composition par strates n'entre pas en conflit, ou en contradiction, avec la coordination verticale, avec une écriture rythmique encore relativement conventionnelle?

C'est un chemin qui reste à explorer. Je n'ai pas encore trouvé ma liberté à l'intérieur de ce type d'écriture. Pour moi, ce serait l'idéal de pouvoir écrire une couche indépendante, en sachant qu'elle pourra fonctionner avec les autres couches, à la manière d'un contrepoint renversable, un peu à la manière de Carter. Pour l'instant, mon travail est encore timide dans cette direction, parce que j'ai peur des ren-

contres harmoniques qui ne me plairaient pas, ou que je ne contrôlerais pas. Cela ne m'a pas gêné dans la composition de l'opéra, mais c'est un problème que je me pose pour les pièces auxquelles je pense maintenant: je cherche des harmonies gelées, des champs harmoniques qui me permettraient une plus grande liberté. Pour l'instant, dans ma forme de travail un peu instinctive, ce sont des structures non conscientisées, et dont je suis un peu prisonnier. J'aimerais travailler dans mes prochaines pièces sur des structures complètement indépendantes, avec des flux qui dépassent les structures rythmiques que j'utilise encore dans l'opéra. Les mesures constituent d'ailleurs un problème pour moi, et je les utilise actuellement surtout pour le phrasé.

J'espère que mon univers musical est suffisamment défini pour m'autoriser une forme de liberté semblable à celle des musiques polyphoniques, où il existe une unité préalable. Je suis plus attaché à des structures liées au type d'événement, au type d'écriture, qu'à des identités repérables comme des thèmes ou des leitmotifs. Le choix des notes, dans un accord, provient plus du moment où elles apparaissent qu'à un lien fonctionnel avec un accord précédent. J'utilise fréquemment des accords de douze sons, construits avec une forte densité au centre, et des écarts plus grands aux extrêmes.

Est-ce que cette forme de composition, qui accorde une place prépondérante au moment où se produit un événement, un sens musical, vous entraîne à construire des champs de tensions, des relations de proportions préalables du point de vue de la grande forme, ou bien évaluez-vous le parcours de la forme une fois l'œuvre finie, en la traversant de part en part?

Une fois l'œuvre terminée, j'aime mettre toutes les pages de la partition par terre, et les parcourir d'un bout à l'autre. Mais je n'ai jamais de plan préétabli. Cela me semble absurde. Je sais bien sûr qu'à tel moment il y aura un sommet, mais je ne le calcule pas sur du papier millimétré, comme certains le font. En réalité, les stratégies de composition constituent une manière de se stimuler soi-même: certains ont besoin de contraintes préalables pour composer, d'autres ont besoin de liberté... En élaborant ses propres procédures, on cherche à trouver des éléments de stimulation plutôt que des moyens formels proprement dits; on se retrouve parfois dans un moment de chute de tension par rapport à soi-même, et il faut bien se connaître pour trouver de nouvelles pistes. Les techniques compositionnelles servent à cela avant toute chose!

Je dirai tout de même qu'à un niveau technique, je suis beaucoup plus stimulé par les instruments eux-mêmes que par les procédures compositionnelles qui s'appliqueraient aux instruments. Il y a une identité d'un violon, d'une clarinette, ou d'une voix, qui veut qu'un *ré* ne soit pas le même dans tel ou tel timbre, comme il n'est pas le même dans telle ou telle tessiture, dans tel ou tel contexte donné. C'est l'individualité qui compte, et non les structures abstraites. Tout au plus ai-je des schémas généraux, qui me permettent de savoir que tel instrument va évoluer dans un registre déterminé.

Quand vous composez une grande forme, comme l'opéra, avez-vous malgré tout une organisation globale, ou composez-vous au fil de l'inspiration, de façon purement intuitive?

L'opéra comporte huit tableaux, comme il y a huit silences dans le texte de Pessoa. Il est d'une certaine manière le «négatif» du texte original. J'ai eu tout de suite conscience d'une forme, qui s'est dessinée dans mon imagination, au sens où je savais en commençant à composer que le troisième tableau, par exemple, reprendrait des éléments du premier, et que le septième les réutiliserait en écho. Il existe

un jeu sur la grande forme, qui est structurel. De même, il y a des éléments qui sont là en permanence, comme certaines structures de trois sons, par exemple, qui sont liées à l'omniprésence du chiffre trois dans le texte. J'ai tenté de trouver des combinaisons variées de trois sons en évitant bien sûr les relations tonales, ce qui constitue là encore plutôt une stimulation qu'une véritable structure formelle. Ce qui est constant également, ce sont certaines combinaisons instrumentales, qui reviennent à plusieurs reprises, comme le saxophone avec le hautbois, les harmoniques de contrebasse avec la flûte, ou le violoncelle solo avec le violoncelle de l'orchestre. Il y a aussi l'idée d'accords subits qui viennent briser la métrique, l'unité générale. Ces accords correspondent au monde hors du temps qui est celui de la pièce de Pessoa, et ils symbolisent l'imprévisible. Car «Le marin» se situe dans un non-lieu: le passé est mis en doute par les veilleuses, le présent est impossible à percevoir, car il s'écoule en permanence, et le futur effraie. Ces scansions brusques de l'orchestre, qui interviennent avec une régularité extrêmement dérangeante, forment une progression de l'angoisse à travers tout l'opéra, et j'ai pensé en ce sens au premier hétéronyme de Pessoa, lié à la figure de Poe, Alexander Search.

Ce qui est aussi omniprésent, c'est la tendance de tous les éléments à adopter un mouvement descendant: tout va vers le bas, constamment. Mais ce sont des choix d'ordre poétique, inspirés souvent par une image, comme celle de la mère qui fait ses gammes au piano, et qui par là prive son enfant de sa présence et de ses caresses. Cette idée du son comme cause d'une absence m'a inspiré, dans le sens où les musiciens en train de jouer ne sont pas affectivement présents. Cette idée est présente dans de nombreux poèmes de Fernando Pessoa.

J'ai le sentiment, à travers tout ce que vous dites, que les idées poétiques, les inspirations provenant d'un texte, d'une situation, d'une réalité vécue comptent bien davantage que les idées strictement musicales, au sens restreint de la technique de composition.

Oui, j'aimerais que tout ce qui est donné dans le matériau soit fondé dans un sens poétique. C'est peut-être l'idée même du madrigalisme, mais dans une optique beaucoup plus large.

Dans Le marin, les trois femmes sont les seules protagonistes de l'opéra: sont-elles caractérisées individuellement, ou forment-elles une unité indissoluble?

L'un et l'autre, ou à mi-chemin de l'un et de l'autre. La première idée était de réaliser un grand chant, où les voix se seraient fondues ensemble, tout en gardant des caractères différents. Car il existe des différences. Chacune a un rôle particulier, et un profil singulier: l'une aime la montagne, l'autre la mer, etc. Dans cette brume un peu évanescence où elles évoluent, où l'on ne distingue d'abord rien, émergent tout de même des personnalités. J'en ai tenu compte dans l'écriture, notamment à travers la distribution des tessitures: la troisième voix chante très peu, sauf à la fin; la deuxième raconte le rêve du marin, elle a donc un rôle très énergique; la première, qui est un soprano léger, se perd dans ses souvenirs d'enfance, et son chant, très mélodique, est plein de légèreté et de liberté. En plus des caractérisations dans l'écriture vocale, les doubles instrumentaux confèrent une personnalité à chacune des chanteuses.

Ces trois femmes sont en quête de leur passé, mais son existence est mise en doute. Au moment où elles arrivent au plus près de leur souvenir, elles chantent véritablement, le voile de l'orchestre se retire, et elles sont intimement avec leurs doubles. L'extase n'est pas signifiée par un grand tutti

orchestral, mais par une concentration, une forme d'épure. La thématique de l'extase est très présente dans l'œuvre de Pessoa. C'est la première veilleuse qui l'atteint; d'où la structure lyrique de son chant. La deuxième veilleuse a un grand récit, que j'ai réalisé à travers une forme déclamatoire, tandis que la troisième mêle des éléments mi-chantés, mi-parlés. Il y a donc trois types de chant: le chanté, le récit, et le parlé. Tout, dans la structure, est organisé de façon ternaire, y compris l'orchestre, qui est divisé par groupes de trois, mais modulables.

Comment sont conçus, d'un point de vue musical, les doubles instrumentaux?

Comme une sorte de voile qui entourerait la voix, une forme d'hétérophonie. Il y a un jeu de notes à notes qui conduit à des mouvements de rapprochements ou d'éloignements, d'attirance ou de répulsion, fondés sur la nature des intervalles: la quinte à une fonction d'immobilité, la tierce (majeure ou mineure) incarne le mouvement. Lorsqu'on s'éloigne de l'unité de l'être, on tend vers les secondes. On retrouve donc ici quelques archétypes! Il y a une infinité de microstructures qui articulent le discours. Je suis personnellement fasciné par l'idée du flux, comme on le trouve chez Joyce par exemple, cette idée que dans un moment très bref, même si l'on reste immobile, même si l'on est apparemment «vide», on est traversé par une multitude d'idées, d'images, de sensations, et par des milliards de relations. Et je crois que la musique possède en ce sens un pouvoir extraordinaire. C'est pourquoi j'essaie de créer de nombreuses modulations à l'intérieur d'un mot, d'un moment où il ne se passe rien en apparence.

Quel est le rapport entre les doubles instrumentaux et l'orchestre?

L'orchestre joue presque toujours un rôle d'amplification à partir de ce qui est donné par le trio des solistes. Il crée une sorte de voile, qui m'évoque les photographies de Pessoa, avec la présence d'un grain très fort; on voudrait atteindre une sorte de lieu où il se passe quelque chose, et l'orchestre vient déranger, empêcher la matérialisation du rêve, brouiller la situation. Il utilise toujours un matériel fourni par les chanteuses et les trois instruments solistes, qu'il amplifie, diminue, ou détruit.

Pourquoi n'avoir pas utilisé le texte dans sa langue originelle?

J'ai fait un aller et retour terrible dans ce sens, qui m'a fait perdre beaucoup de temps. Ma première idée avait été d'utiliser la traduction française, parce que Pessoa lui-même a essayé d'en faire une traduction, mais aussi à cause du lien avec Maeterlinck, que Pessoa évoque lui-même: c'était donc dans l'esprit du texte de prendre une version française. J'avais aussi l'idéal de me rapprocher du texte au maximum, de le mettre au premier plan, de permettre une saisie égale du texte et de la musique. Mais je me suis rendu compte dans le travail que cela créait trop de limitations, et j'ai alors tout remis en portugais. Mais cela m'a conduit à modifier beaucoup d'éléments musicaux, à cause de la spécificité de la langue. Finalement, il aurait fallu écrire un autre opéra, si bien que je suis revenu au français. Toutefois, j'ai conservé le portugais pour les chœurs, ce qui me semble engendrer du sens par rapport à l'opéra lui-même et à la personnalité de Pessoa en tant qu'homme et en tant qu'écrivain: on sait qu'il était parfaitement bilingue lui-même. Je pense qu'à certains moments, le texte apparaîtra clairement, et à d'autres moments, il sera comme voilé, ce qui correspond bien à la dramaturgie du texte, à ces allers-retours entre le rêve et la réalité, et à l'immatérialité des voix.

Quelles sont les références historiques qui vous viennent à l'esprit à propos de ce travail sur la forme de l'opéra?

J'aime beaucoup les opéras de Wagner, bien que je ne sois pas du tout un «wagnérien». Lorsque je vois un de ses opéras, j'ai l'impression d'être dans un univers surnaturel, à cause précisément de l'immatérialité des voix, toujours entre le récitatif et l'air; ce flux continu, je le retrouve aussi, mais différemment bien sûr, chez Monteverdi. Or, souvent, l'opéra enferme le texte dans des formes closes, au lieu d'en porter l'énergie dans le flux musical. Je pourrais également citer Berg dans ce sens-là. Toutefois, il est assez difficile d'obtenir un tel effet avec la langue française, à cause de certains mots qui nous ramènent au réel de façon prosaïque. J'ai parlé de cela avec Michael Jarrell, après la présentation à Royaumont d'un duo pour soprano et saxophone extrait de l'opéra. D'une manière générale, j'ai essayé de prendre conscience de cette dialectique entre la reconnaissance et la non-reconnaissance des mots.

Comment avez-vous traité la prosodie, justement?

Le français est très difficile à mettre en musique, car les sonorités tendent toujours vers quelque chose d'artificiel. Il y a des moments d'une extrême simplicité, par exemple dans les récits, qui se jouent parfois sur une seule note, ou sur un intervalle, et des moments très lyriques, avec des lignes en arabesques, qui peuvent être «ornées» ou amplifiées par les instruments solistes. Dans certains passages, les instruments projettent une sorte de lumière sur la ligne vocale, qui est

évidemment liée au texte, à la situation: ce n'est pas du contrepoint, mais une coloration du chant. A d'autres moments, l'orchestre réalise des sortes de zoom intérieurs. A la fin, c'est un peu comme dans la *Tempête* de Shakespeare, on lève le voile: l'une des femmes pose la question: «crois-tu au rêve?», et une autre répond: «non, non, je n'y crois pas». Il y a un petit élément de célesta, une figure descendante tout à fait nouvelle, la tenue aiguë du violoncelle, qui avait commencé l'opéra, et une coupure brusque: il me semblait impossible d'écrire un postlude.

Catalogue

- *Echos* pour piano (1992/1994) [12']
- *La Ronde des Heures* pour orchestre de chambre (1994) [13']
- *3 Chants sur des poèmes de Paul Celan* pour mezzo-soprano et piano (1995) [12']
- *Promenade avant l'éveil* pour guitare (1996) [4'30]
- *Tenebrae* pour 16 voix de femmes sur un poème de Paul Celan (1996) [7']
- «*In hellem stillem Zimmer...*» pour mezzo-soprano, basse, flûte, violon, violoncelle et accordéon sur des poèmes de Robert Walser (1996) [11']
- *Cantique dans la fournaise* pour soprano et électronique (1997) [9']
- «*J'étais l'heure qui doit me rendre pur...*» pour basson et ensemble (1998) [8'30]
- *Hommage à François Villon* pour chœur mixte et ensemble (1998) [15']
- *Chant de la première veilleuse* pour soprano et saxophone alto sur des poèmes de Fernando Pessoa (1998) [9']
- *Dans un lointain sommeil* pour mezzo-soprano, saxophone alto et percussion sur des poèmes de Fernando Pessoa (1998) [8']
- *Sur le parvis de l'invisible (I)* pour 2 pianos (6 mains) (1999) [3'10]
- *to the sea, hommage à Cy Twombly* pour flûte alto (1999) [5'30]
- *Le Marin*, opéra de chambre pour 2 sopranos, mezzo-soprano, saxophone alto, clarinette, violoncelle solos et ensemble (1999) [60']

Editions : l'auteur et les éditions Papillon à Genève