

Le souffle d'une passion : à corps et à cordes : le quatuor "Vivere" d'Édith Canat de Chizy = Ein Hauch von Leidenschaft : das Streichquartett "Vivere" von Édith Canat de Chizy

Autor(en): **Stévance, Sophie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 91

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927614>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Hauch von Leidenschaft — Das Streichquartett «Vivere» von Édith Canat de Chizy

Streichermusik gehört zu den Spezialitäten der 1950 in Lyon geborenen Komponistin Édith Canat de Chizy. Die oft prämierten Werke der Schülerin von Ivo Malec und Maurice Ohana zeichnen sich aus durch starke Sensualität, lebhaftes Variation der Klangfarben und unmittelbare Emotionalität. Sophie Sté Vance unterzieht das Werk *Vivere* (2000), ein durch das Lebenselement Wasser inspiriertes Streichquartett, detaillierter Analyse. Diese Untersuchung lässt grundsätzliche Rückschlüsse zu auf die Schreibweise von Édith Canat de Chizy, der «poétesse du violon» der zeitgenössischen französischen Musik.

Le support poétique m'est quasi essentiel. Je crois énormément au fait que la musique doit se nourrir d'autre chose qu'elle-même : de poésie, de philosophie, du vécu [...] L'univers propre à chaque créateur est, de ce point de vue, fondamental

Édith Canat de Chizy,
« La Lettre du musicien », 15-31 mars 1995.

Édith Canat de Chizy est née à Lyon, le 26 mars 1950. Violoniste de formation — et de prédilection —, elle poursuit son apprentissage à Paris, où elle s'installe dès le début des années 1970. Elle y entreprend de brillantes études, tant artistiques que littéraires, et obtient à cet effet une licence d'Art et Archéologie, ainsi qu'une licence de Philosophie à l'Université de Paris-Sorbonne, en 1971. Elle enchaîne peu après les insignes récompenses du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (tour à tour, entre 1977 et 1980, les premiers prix d'harmonie, fugue, contrepoint, analyse, orchestration et composition).

Ses études musicales entreprises dans la sphère poly-expressive du Conservatoire (et du plus discret Groupe de Recherches Musicales) l'amènent également à explorer l'univers de l'électroacoustique avec Guy Reibel (né en 1936). Mais l'influence, sinon la conséquence de son enseignement décisif reçu dès 1981 par les maîtres Ivo Malec (né en 1955) et Maurice Ohana (1914-1992), se manifeste de manière très subtile et singulière. De Malec, la compositrice puise à la source expérimentale du son, sa texture, complexe et sobre à la fois, exigeante et souvent féroce ; de Ohana, l'artiste perpétue la persistance d'une soif dévorante de vitalité des timbres et des rythmes, et la capacité du discours musical à se lénifier pour laisser place à une couleur poétique plus sereine. De tous deux subsiste donc cet esprit d'indépendance, cette quête d'une liberté expressive contre les esthétiques hégémoniques et autocratiques. Mais

d'elle-même, de son for intérieur et de son processus intrinsèque, Édith Canat de Chizy s'aventure dans le dédale sonore (l'univers des sons) comme un sculpteur pénètre dans la matière solide, et tisse peu à peu la toile mouvante de sa propre image, de ses propres passions.

Son talent, reconnu de tous, a été honoré par de nombreuses distinctions : en 1985, elle reçoit le « Prix SACEM de la Partition Pédagogique » pour son œuvre *Luceat* (pour dix violons solistes, 1983), en 1986 le « Prix du Ministère des Droits de la Femme » pour la partition de *Yell* (pour orchestre — 1985). L'année suivante, la SACEM lui décerne le « Prix de composition Hervé Dugardin », puis en 1989, le GRAM de Limoges lui attribue le « Prix National de Composition ». En 1990, son œuvre *Yell* (1985) est à nouveau récompensée par le « Prix de la Tribune Internationale des Compositeurs », et entre 1991 et 1992, lui sont successivement attribués le « Prix de Composition Georges Enesco » par la SACEM (1991) et le « Prix de Composition Paul-Louis Weiller » par l'Académie des Beaux Arts (1992). Elle est Nommée Chevalier des Arts et Lettres et reçoit le « Grand Prix de l'Académie du Disque » (1994), le « Prix Nouveau Talent Musique » attribué par la SACD (1998) pour son œuvre *Le Tombeau de Gilles de Rais* (oratorio — 1993), et une distinction exceptionnelle pour *Moïra* (concerto pour violoncelle et orchestre — 1998) lors du concours Prince Pierre de Monaco, en 1999. En 2000, elle est nommée aux « Victoires de la Musique Classique » pour la remarquable partition d'*Exultet*. (concerto pour violon et orchestre — 1995). Elle reçoit ensuite le titre de l'Ordre National du Mérite (2003). L'artiste est également accueillie comme « compositeur en résidence » à l'Arsenal de Metz, entre 1997 et 1998.

Parmi ses projets figure une commande de l'Orchestre de Paris, un concerto pour alto qui sera créé en février 2005 par Ana Bela Chaves, sous la direction de Christoph Eschenbach. Le champ d'activités de la compositrice est donc aussi étendu

1. Édith Canat de Chizy, *Irisations*, pour violon solo, commande du CNSMDP, créé le 8 juin 1999, à Paris, Editions Lemoine. Disque compact « Moving : Musique pour cordes », CD, Label : Harmonia Mundi, 2003.

2. *Dito*.

3. Édith Canat de Chizy, *Appels*, commande du GRAM de Limoges, créé en 1989 à Limoges. Paris, Editions Jobert.

que varié. Et, à cet effet, Édith Canat de Chizy s'est investie dans la direction du Conservatoire du 15^e arrondissement de Paris, entre 1986 et 2003 ; elle assume aujourd'hui les mêmes fonctions dans le 7^e arrondissement, où elle a créé une classe de composition. Elle en assure l'enseignement.

OMNIPRÉSENCE ET TRANSFIGURATION DU VIOLON

La correspondance entre un compositeur et un instrument musical n'est jamais casuelle. Tel est le cas pour Édith Canat de Chizy, dont le talent d'instrumentiste à cordes, sa connaissance assurée de la technique « violonistique » (un doigté impérieux, un jeu impétueux, une virtuosité diabolique et la limpidité d'un archet invulnérable) sont autant d'éléments généreusement (p)ressentis au fil de son écriture, évidente, élégante, perçante et pénétrante. De cette harmonie, de cette adéquation, nous pourrions presque sous-entendre une fascination, voire une vénération pour les courbes enchanteresses de cet instrument. Mais tel un rayonnement, l'exploration d'Édith Canat de Chizy se porte bientôt sur l'ensemble des cordes de l'orchestre. Toutes lui ont susurrées de bien belles portées : *Luceat*, pour dix violons — 1983 ; *Hallel*, pour trio à cordes — 1991 ; *Siloël*, pour douze cordes — 1992 ; *Exultet*,

concerto pour violon et orchestre — 1995 ; *Danse de l'aube*, pour contrebasse solo — 1998 ; ou encore *Moïra*, concerto pour violoncelle et orchestre — 1998, et *Irisations*, pour violon solo — 1999.

Un cordon ombilical difficile à rompre, pourtant. La compositrice manifeste la nécessité, le besoin vital de « surmonter le handicap d'être violoniste »¹ de formation pour pouvoir laisser l'improbable se manifester librement. Prendre suffisamment de distance avec l'instrument pour s'éloigner toujours plus des schémas traditionnels de l'écriture. Une fois la *difficulté* surmontée, le matériau de base peut jaillir tel un « faisceau lumineux diffracté en multiples facettes suivant l'opacité ou la transparence des objets rencontrés »².

Ainsi prend donc forme l'élément sonore: une substance visuelle qui, en de multiples irisations, diffractions et distorsions, vibronne dans une improvisation d'où émane le phénomène sonore. La richesse des timbres, la sensualité des sonorités inhérentes au pouvoir expressif de la compositrice — somme toute suspendu à la corde de son instrument — délivre un sentiment criant de vérité: un dynamisme (d)étonnant et désopilant, rebondissant et réjouissant qui sillonne l'œuvre entière de la musicienne, d'une façon ou d'une autre. Que l'on songe aux *Appels* (pour hautbois, violon, violoncelle,

4. Édith Canat de Chizy, *De Noche* (1991), commande de Radio France, créé le 8 avril 1993 à Paris par l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Paris, Editions Jobert.

5. Édith Canat de Chizy, *Lands Away*, hommage à Emily Dickinson, créé le 3 décembre 1999 à Toulouse, Orchestre de Chambre National de Toulouse, direction Alain Moglia. Paris, Editions Lemoine.

6. Édith Canat de Chizy, *Moving*, trio à cordes n° 3, 2001, commande du Ministère de la Culture, créé en novembre 2001 au Festival Aujourd'hui Musique, à Perpignan, par le « Trio à Cordes » de Paris. Paris, Editions Lemoine.

7. *Les Présocratiques*, traduit du grec par Daniel Delattre, Jean-Paul Dumont et



Photo :
Philippe Gontier

clavecín et percussions — 1989)³, à *De Noche* (pour orchestre — 1991)⁴, ou encore à *Lands Away* (pour cymbalum et orchestre à cordes — 1999)⁵ et à *Tiempo* (Trio à cordes n° 2 — 1999) : tout est ici mis en œuvre pour appréhender ce qui nous dépasse en recherchant, en absorbant le déluge sonosphérique dans une écriture des plus libres, des plus mouvantes : une vague d'émotions inouïes.

Le moteur liminaire d'Édith Canat de Chizy est celui de la liberté, de la mobilité, du mouvement. « Au fur et à mesure de mon travail s'est imposé de façon de plus en plus insistante la nécessité d'une musique en perpétuel mouvement », se remémore l'artiste⁶. Une musique animée, une création mobile. Parfois virtuelle. Souvent surnaturelle. Une forme et une structure flexibles, à jamais revisitées. « On ne peut entrer deux fois dans le même fleuve », exprimait Héraclite dans le *Fragment 91*.⁷

Étymologiquement, le fleuve (*flumen*, du latin *fluere*) représente l'écoulement, le cours d'eau, la course de l'eau. Le fleuve évoque donc la fuite de l'eau : sa force en mouvement (source de vie, d'énergie) et son rythme cadencé selon l'oscillation naturelle des saisons (les torrents, les chutes, les crues, les étiages, les gelées). Ce fleuve singulier décrit par Héraclite (que le Philosophe considère comme un symbole du flux temporel) coule dans les veines plurielles de la musique imaginée par Canat de Chizy. Changement, énergie, vitalité, trouble : telles sont les spécificités du processus des eaux, évanescents, inconstant et étonnant, en mutation perpétuelle. Un « mouvement-immobile », explique la compositrice⁸. La musique est donc libre de jaillir, libre de vivre pour ne jamais disparaître. Ne jamais s'éteindre. Peut-être ne jamais se souvenir. Simplement vivre à travers le périples d'une passion à quatre cordes, quatre âmes.

LE QUATUOR À CORDES VIVERE

Le magnétisme des cordes sur Édith Canat de Chizy est tel qu'il transporte la compositrice dans une exploration perpétuelle de leur substance : « cette œuvre [*Vivere*] est l'aboutissement de mon travail sur les cordes où j'ai peu à peu élaboré une écriture correspondant à ce que je voulais mettre en évidence : à savoir cette capacité des cordes à suggérer un autre univers que le leur »⁹. Et cet univers, c'est l'eau. Des sons d'une pureté et d'une limpidité quasi irréelles, mis au service d'une émotion nourrie de fièvres et de passions.

Vivre : *vivere* dans son étymologie latine. Édith Canat de Chizy a longuement médité sur l'intitulé de ses œuvres, qui, pour la plupart, présentent une dénomination en langue étrangère. Ses aspirations relèvent sans doute de sa volonté de « raconter "l'histoire du monde" telle que Debussy la rêvait », selon la magnifique formule imaginée par Maurice Ohana¹⁰, son guide spirituel. Aussi pourrions-nous supposer que le titre *Vivere* médité par la musicienne relève d'un impératif, un choix dicté par l'essentiel. Le titre *Vivere*, « vivre », est révélateur du propos musical, mais pourquoi le transmettre en latin, cette langue morte, qui plus est à l'infini, ce mode du verbe qui exprime l'état ou l'action sans indication de temps ou de personne ? « Toute pensée est à l'infini et peut s'exprimer en employant que des infinitifs ». Il s'agit alors de « laisser courir penser », selon le philosophe Emmanuel Fournier¹¹, ce à quoi les quatre âmes mises en musique par Édith Canat de Chizy se destineront. Parce que « penser se fait à l'infini », conclut Fournier, tout comme « vivre » est une proposition, ou une résolution infinitive résolument tournée vers l'avenir. Mise sous sa forme latine, dans cette langue universelle, mère de toutes les langues romanes, elle ne peut que s'adresser à tout un chacun. De plus, le latin, bien que désuet aujourd'hui, est toujours l'une

*) répartir souplement l'accélération ou le ralenti rythmique:
 / = acc. à l'intérieur du rythme indiqué
 \ = rall. à l'intérieur du rythme indiqué

Exemple 1

© Copyright 2001
 by Éditions Henry
 Lemoine - Paris

Exemple 2 (© Copyright 2001 by Éditions Henry Lemoine - Paris)

des trois langues officielles de l'État du Vatican. À ce sujet, nous retiendrons que la musicienne a été éduquée dans un milieu catholique pratiquant, et ce choix d'un titre latin pourrait évoquer le recueillement quotidien d'Édith Canat de Chizy dans l'oraison, et l'importance de la vie, sa passion de vivre, et peut-être encore un ex-voto qui témoigne de sa reconnaissance d'être sur terre. «La dimension spirituelle de la vie a toujours été très importante pour moi ; la prière accompagne ma vie chaque jour »¹². Aussi nous en tiendrons nous là dans cette tentative de pénétrer l'âme de l'artiste.

LE DÉCHAÎNEMENT DES PASSIONS

Tout commence dans une dimension chimérique, entre trois *pizzicati* de plus en plus assenés, comme pour s'imposer face à un *ré* dominant et strident, accroché et tenu aux cordes aiguës. Un accord, un son suspendu dans cet univers harmonique *quasi* tonal, disparaissant bientôt dans le tumulte des tremolos, pour réapparaître sous différentes formes au cours de la folle traversée, mais finalement redevenu lui-même dans le *pianissimo* du dernier souffle, du dernier cri du violon. Néanmoins, et jusqu'au point final, la compositrice passe sans coup férir et sans temps mort d'un univers aérien à une terre profonde, des cordes pincées aux cordes caressées par un archet infatigable. De frottement, de crissement en résonance et élégance, l'écoulement du discours évoque la mouvance absolue de l'immatériel et de l'évanescence. Un ballet aquatique entre les cordes, soutenu par l'image du flux de l'eau et son ruissellement par les sons pointus des instruments vibrant nerveusement — une saison estivale bientôt bouleversée par des lendemains inhospitaliers, plus hostiles à la lumière, à la suavité et à la sérénité.

Les lamentations de l'alto annoncent ce changement inquiétant : un premier accord plaqué (chiffre 5, mes. 32) après une descente *forte* extravagante, au-dessus duquel l'alto exprime cette mutation imminente et incessante.

Une nouvelle et brève descente des cordes graves, jusqu'à un *piano*... Un apaisement ? Un leurre : les pizzicati du violon (chiffre 7, mes. 45-46) et les crissements du son insistants — dus à la technique du *sul ponticello* du second violon — annoncent l'instabilité d'un tourbillon sonore d'une extraordinaire exubérance : des distorsions, des trilles serrés, un *la* à l'alto obstiné (chiffre 9, mes. 61), des sursauts, les pizzicati d'un violoncelle acharné et des envolées lyriques dans le registre sur-aigu d'un violon hystérique.

Agitation des cordes graves, sautilllements sur d'infénales et crissantes harmoniques du violon, *glissandi*. Et toujours ces pizzicati tergiversant autour de quelques notes (*ré-mib-si-fa*, chiffre 12, mes. 89-93) projetées par les deux violons, jusqu'à de très lentes « oscillations » de l'alto et du violoncelle (mes. 101), presque la sensation de l'entrée intempestive d'un objet extra-musical, telle une sirène (exemple 1).

Jaillissent des accords plaqués (chiffre 14, mes. 103-107, exemple 2), puis de nouvelles distorsions sonores simulant le timbre de la flûte (chiffre 15, mes. 1-117). Des réminiscences du désespoir précédent ? Abattement. Interruption des gémissements, à présent diffusés à toutes les cordes (mes. 123). Sans doute le calme avant une prochaine tempête.

Bientôt rejoint par l'ensemble des cordes, l'alto semble en douceur émerger de son état de grande instabilité. Un nouvel écueil : le rêve laisse place à la brume par les incessantes distorsions du son. Et malgré les embûches, un semblant de polyphonie semble poindre : une harmonie entre toutes les cordes chantant à deux reprises la possibilité d'un court motif mélodique, au rythme incisif et impératif (chiffre 17, mes. 132-134, exemple 3). Tel un gémissement nerveux. Une fuite de l'eau inquiétante, un violon craint ses litanies, une

Exemple 3, ci-dessus, et exemple 4, ci-dessous

(© Copyright 2001 by Éditions Henry Lemoine – Paris)

douce danse, folle et vive à la fois, qui en appelle à des mélodies et à des effets sonores formidables répandus, susurrés à mi-voix.

Et toujours ce gémissement cinglant (chiffre 18, mes. 142). Une nouvelle sensation de la suspension du temps. Progressivement, les distorsions de la texture sonore infiniment raffinée, ce brassage de volumes insatiables, entraînent une masse de sons glacés : la sensation d'une réverbération sonore (chiffre 19, mes. 148-152) tant l'extrême froideur du discours musical semble ne plus pouvoir absorber cette banquise de résonances.

De ce halo sonore émerge pourtant quelques lignes mélodiques vivifiantes, porteuses d'une touchante sensualité de l'expression ; la plénitude semble vouloir être retrouvée au prix de quelques crescendos et décroscendos, parfois effrayants, souvent menaçants, mais non moins stimulants et très séduisants. Toujours ce sentiment d'insécurité, cette lamentation du *la* *bémol* ondulant qui annonce le dialogue syncopé des cordes entre elles (chiffre 23, mes. 185-189).

Jusqu'à ce nouveau débordement : une inondation du matériau sonore faite de montées progressives des cordes graves, les déambulations des cordes aiguës, pour toutes se rejoindre en un son tenu (mes. 222-224), le sommet édifié par l'accord *si-sol* dans les sur-aigus du violon. Et finalement redescendre pour interrompre l'écoulement de l'eau (chiffre 31, mes. 239, exemple 4).

Toujours ce son tenu, qui semble vouloir émerger de son exténuante traversée. Des « *quasi glissandi* » (mes. 243), un discours faits de mouvements descendants partant du plus aigu pour venir s'enfoncer dans les graves les plus intenses, les nuances les plus opposées, l'ensemble accentué par une profusion de trilles denses et abondants. Un vertige symbolisé par les oppositions intempestives entre les strates verticales et les strates horizontales. Une embuscade. Peut-être la chute des eaux torrentielles (chiffre 36, mes. 270), tourbillonnant dans une affluence d'impulsions contraires et ambivalentes, entretenant des périodes de

Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », n° 345, 1988, p. 167.

8. Édith Canat de Chizy, à propos de *Falaises*, pour quintette à cordes (2003), commande d'Art Culture et Tradition, créé le 18 novembre 2003 à St Paul de Vence par le « Quatuor Elysée » et Emmanuelle Bertrand, in *InSit' — musique contemporaine*, revue trimestrielle des Éditions Henry Lemoine, n° 25, Paris, Éditions Lemoine, septembre 2003, p. 11.

9. Édith Canat de Chizy, *Vivere*, quatuor à cordes n° 1 (2000), commande du Ministère de la Culture, créé le 13 février 2001 au Festival Présence de Radio-France par le « Quatuor Parisii », Paris, Éditions Lemoine. Disque compact « Moving : Musique pour cordes », déjà cité.

10. Mauricia Ohana, in Schneider, Corinne, in *InSit'*, n° 8, juin 1999.

11. Emmanuel Fournier, *L'infinif des pensées, comprenant Les carnets d'Ouessant*, Perreux, L'Éclat, coll. « Philosophie Imaginaire », 2000.

trouble, presque de danger guettant, à des plages d'accalmie en demi-teintes.

Des couleurs chatoyantes, on passe à des phases plus nuageuses, plus ombrageuses. Le tout disséminé dans un magma acoustique brut, chargé d'expériences et d'intentions musicales qui laissent transparaître quelques signes d'une profonde remise en cause du propos, en questionnement perpétuel.

Une nouvelle interruption (mes. 280). Comme pour reprendre son souffle. Les pizzicati semblent vouloir à présent décider de la suite des événements. Les harmoniques du second violon atermoient, le premier violon oscille, lentement (chiffre 38, mes. 281). On ne sait plus.

Le temps se fige un instant, puis le discours se répète ; le second violon poursuivant ses flottements harmoniques autour de quelques notes chancelantes (mes. 284-287).

Les pistes sont brouillées. Des sursauts, des pizzicati au second violon *sul tasto*, de crescendos en décroscendos. Le climat est tendu mais de plus en plus doux. Le rythme ralentit. Et le canon des délicats *glissandi* produits par les cordes ne parvient qu'à évoquer la sensation d'une incertitude (chiffre 40, mes. 293-295), bientôt scandée par les *battuti* éclatant des archets réversibles de l'alto et du violoncelle (mes. 302-303 ; mes. 305-306, exemple 5, etc.).

Peut-être l'impression d'une marche funèbre gaie, apaisée, teintée de mysticité, de sérénité : les violons esquissent quelques frissonnements, quelques tremblements entre chaque convulsion des cordes graves (chiffre 42, mes. 308), jusqu'à exploser en une ligne mélodique de toute beauté parfaitement perceptible, comme flottant par-dessus les eaux (chiffre 43, mes. 312). Sans doute un appel au recueillement, à la méditation, la contemplation. Ou l'apaisement final. Une âme qui monte vers les cieux.

Mélodie du violon I :



Après une ultime réminiscence des effets d'unesirène alarmante au second violon, ponctuée par les *battuti* des cordes graves (chiffre 44, mes. 319), le premier violon semble à nouveau déambuler dans des suraigus (harmoniques de *si-do#*) presque consumés (mes. 322).

Peu à peu, l'ensemble se rapproche d'une unité exaltante, d'une fusion aiguisée et fluette en un son suspendu (mes. 325-326, exemple 6) : une harmonique de *ré* semblable au premier souffle. Le premier jour d'un temps où tout commençait, où tout continuait. Telle une musique sans fin aux ressources multiples et illimitées.

UNE FORME ANECDOTIQUE DANS UNE TEMPORALITÉ IRRÉVERSIBLE

Poétesse du violon, Édith Canat de Chizy explore avec force et intensité toutes les potentialités sonores de son instrument. Tessitures, nuances, jeux interdits, effets tonitruants, doigté et archet palpitants sur des cordes incandescentes. Fougue infernale et limpidité du récit anecdotique qui se nourrit d'élan et de ruptures caractéristiques du flux de l'eau. Le rythme effréné y est souvent virulent et perpétuellement troublant, voire inquiétant. Le silence, qui se manifeste à plusieurs reprises, parfois brièvement — ou de manière simulée — (mes. 176-177 ; 206-207 ; 292-293 ; 303), parfois

Exemple 5 (© Copyright 2001 by Éditions Henry Lemoine – Paris)

relativement plus longuement (mes. 76 ; 132 ; 280 ; 283 ; 307 ; 318 ; 320), en proposant un univers artificiel, inattendu, une nouvelle idée rapidement écourtée ; le naturel revenant toujours au galop.

La mélodie apparaît quant à elle presque inexistante : aussi virtuelle — ou conceptuelle — que ne l'est le temps. Parce que les processus temporels correspondent, selon Héraclite, à un écoulement continu, à une fuite déambuloire. Le temps est donc un phénomène inéluctable, incontrôlable, tel le temps biologique, cyclique, inspiré de phénomènes naturels et incontournables. Impossible en effet de fuir devant tant d'emprise. Et malgré son caractère réversible, l'orientation adoptée par sa circonvolution, le temps réitère à jamais les mêmes mouvements rotatifs à partir des mêmes racines, du même centre ; une lente transformation constituée par une succession d'états d'équilibre qui réagissent les uns sur les autres pour (en partie) restituer les substances initiales.

Atemporelle, échappée (rescapée) du temps, la musique d'Édith Canat de Chizy s'inscrit alors dans un ruissellement ininterrompu d'une texture sonore en constante évolution. Cette suspension laisse alors planer le doux sentiment d'une éternité surnaturelle.

L'imagination déconcertante de la compositrice nous plonge alors dans un langage libre, situé aux confins de la conceptualité : une expression tumultueuse emplie d'une vitalité où le « sonore » semble avoir la primauté, sinon l'exclusivité. Le propos d'Édith Canat de Chizy n'est pas mis au service d'une forme ou d'une structure potentielles¹³. Parce que rien de ces éléments ne laisse supposer une forme quelconque. Tout est libre, tout est voué à l'évocation du « mouvement-immobile » de l'eau, incontrôlable et aléatoire dans sa trajectoire incantatoire et itérative.

Entendue cette fois à contre-courant, cette musique pourrait-elle à présent en appeler à une multiplicité d'inventions de timbres, de formes, de structures ? Des images « sans cesse renouvelées, évoluant au long ou au dessus d'espaces toujours denses mais que viennent parfois trouer, zébrer des éclats, des traînées qui accrochent l'oreille et dessinent la forme », discerne la compositrice et amie Betsy Jolas¹⁴. De ce fait, la forme de *Vivere* pourrait-elle émaner du son et des exigences du développement, des différentes manifestations de celui-ci ? Et les discordants climats insinués par les diverses suspensions du temps, pourraient-ils eux-aussi suggérer une forme à caractère « cyclique », à savoir une forme composée de plusieurs mouvements, de plusieurs parties indépendantes ou presque indépendantes (des variations ?),

12. Pascale Guillon-Lanquest, *Entretien avec Édith Canat de Chizy*, Paris, 30 mai 1995.

13. Dans le vocabulaire traditionnel de la musique (occidentale), la forme s'applique à la structure en tant qu'entité organisée d'une œuvre. La forme est donc une structure ordonnée des éléments musicaux. Dans la terminologie schafférienne (la « typomorphologie »), la forme représente le plus souvent l'évolution dynamique du son dans la durée. Puis, concernant la Gestaltheorie (« théorie de la forme »), les formes (Gestalten) correspondent à des groupuscules indépendants qui manifestent une interdépendance et possèdent des lois qui leur sont propres. Selon la terminologie schöbergienne, la série nécessite une distinction entre forme et structure : la structure a trait aux paramètres conceptuels que sont la hauteur, le rythme ; la forme, beaucoup plus concrète et globalisante, organise le son et tous les procédés d'écriture qui en dérivent (le timbre, l'orchestration, organisation du parcours tonal, etc.). Enfin, dans le langage cagien, la forme, sorte de « code génétique », représente le contenu, la morphologie de la continuité et permet à la fois de reconnaître et de distinguer les différentes organisations et articulations du récit musical. La structure correspond à la division du tout en parties. Une structure musicale s'exprime donc comme un emboîtement d'objets sonores, un arbre d'enchaînements successifs de réceptacles, des plus généraux aux objets les

Exemple 6 (© Copyright 2001 by Éditions Henry Lemoine – Paris)

chacune ayant sa propre forme, son propre cheminement et sa propre destinée ? Une forme qui permet toutes les improvisations, une grande fantaisie et une grande liberté harmonique. Une forme où le début annonce avant tout la fin.

L'on pourrait également évoquer une « forme organique » où les sens (naturels) seraient mis en exerguesur un seuil d'équilibre et d'égalité (les impulsions vitales inconscientes, la sensualité, l'intuition, les forces, les tensions, la volonté, les passions, l'âme et la raison, etc.) symbolisant ainsi les tranches d'une vie, peut-être l'évocation des battements d'un cœur ralentissant dans les derniers souffles du violon. C'est peut-être aussi le témoignage d'une vision globalisante balzacienne¹⁵ par laquelle la musicienne tente d'intégrer son expérience vécue, fragmentée. Sa pensée serait donc *organique* parce qu'elle s'attache au vivant et puise en son sein son énergie et son propre développement. D'apparence cachée, enfouie, il est alors difficile, voire impossible d'en déterminer les racines, d'en délimiter les entrelacements. On ne peut que les deviner. Aussi l'apparence de cette musique pourrait-elle relever d'une aspiration formelle qui dérive de la métamorphose intrinsèque d'une seule et même unité sonore. Peut-être une forme statique, « micropolyphonique », chère à Ligeti à travers laquelle seuls les contours sont discernables. Canat de Chizy a plusieurs fois expliqué son intérêt constant (qu'elle tient de Ivo Malec) pour la texture sonore, la recherche de la matière, l'exploration de ses composantes. La musique de la compositrice trouve son impulsion aux fins fonds d'elle-même et se génère en circuit interne. Elle dévoile une pensée organique qui établit le lien entre le monde extérieur et le monde intérieur.

Tout s'explique alors: de ce mélange de grâce et de violence, de cette hybridation de la souplesse, de la flexibilité, de l'immatérialité et parfois même de l'ostentation, conjugués à la plénitude, la régularité, la pureté et souvent l'intimité, la musique recueillie par Canat de Chizy devient instinctive. Qui plus est, dans sa découverte d'elle-même, la compositrice laisse à l'inattendu, au contingent, à l'exceptionnel, le luxe de faire irruption dans le processus compositionnel. Le son émane donc d'une intense écoute intérieure, tantôt catégorique et passionnée, tantôt impénétrable et spirituelle. De cette étrange fusion entre l'élément musical et l'élément vital se devine alors la mystérieuse définition de la création, qui évolue en d'imperceptibles métamorphoses sonores, libres, scintillantes, étincelantes. Mais, dans un tel contexte, jamais émouvantes. Pourtant, cette musique est belle et bien une déclaration d'amour au violon et l'expression du désir ardent de ne faire plus qu'un avec l'instrument.

UN UNIVERS ILLIMITÉ

Incertitude du développement, hésitation du thème, sensation d'improvisation, ambiguïté harmonique, diffractions et réverbérations du son, succulence des nuances du quatuor (saluons la remarquable interprétation du « Quatuor Parisii »)¹⁶, sensation de liberté formelle, *tempi* fluctuants, rythmes ondoyants et explorations mentales : une révolution « sonore » qui passe outre les expectatives traditionnelles et vagues de la musique, à savoir le besoin pressant qu'a l'auditeur avide de s'attendrir, de s'émouvoir. De ce point de vue, il n'y a rien à attendre, ni à espérer: aucune larme n'y sera déversée. Or, cette musique est « touchante », saisissante et troublante à bien des égards, et notamment dans la perception d'une fluidité de la musique qui tente, par le déchaînement d'impulsions toujours plus spasmodiques, toujours plus endémiques, d'échapper à l'immobilité, à la séquestration promise par le temps. Que l'on songe également à ces sonorités extra-sensorielles, d'une subtilité et d'une finesse effervescentes, à ces tableaux artificiels et naturels exposés par le ravissement, l'exaltation, ces corps célestes qui jaillissent de l'au-delà pour ne jamais s'éteindre, et renaître sans fin. Telle est aussi le pouvoir de la « mémoire organique » qui se souvient de continuer, de se perpétuer elle-même avec ses propres composantes. Ainsi, elle « se rappelle non seulement qu'il y a des poumons à fabriquer, mais qu'il y a de l'air à utiliser »¹⁷. Ses mouvements s'actualisent alors continuellement.

Des territoires inexplorés subsistent ; il ne s'agissait pas de les découvrir, mais d'en goûter, d'en savourer les multiples expressions et incantations à travers des formes fantasmagoriques et ensorcelantes. « Je savais ainsi par sa musique, et par elle seule, conclut Betsy Jolas, qu'il y avait en cette Édith-là des zones d'ombre qu'il était en vain d'essayer de forcer mais dont elle nous laissait deviner les violentes turbulences comme on sent couvrir le feu sous des braises incandescentes »¹⁸.

plus particuliers, tels les notes ou les silences.

14. Betsy Jolas, « ...ma meilleure amie se prénomait Édith », in *Insit'* n° 8, juin 1999.

15. *La Comédie humaine* de Balzac est une œuvre prodigieuse que l'on pourrait comparer à une œuvre documentaire. À la fois études de mœurs, études philosophiques et études analytiques, *La Comédie humaine* met en œuvre une construction d'une totalité romanesque à partir de fragments que l'auteur réunit littéralement, tel un assemblage, créant ainsi l'illusion d'une unité absolue. Voir BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, 12 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », nouvelle édition, 1976-1981.

16. Le « Quatuor Parisii » a été créé en 1981 par quatre étudiants diplômés du CNSMDP en musique de chambre. Il est composé d'Arnaud Vallin (premier violon), Jean-Michel Berrette (second violon), Dominique Lobet (alto) et Jean-Philippe Martignoni (violoncelle).

17. Raymond Ruyer, *Éléments de psychobiologie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 1946, p. 66.

18. Betsy Jolas, « ...ma meilleure amie se prénomait Édith », in *Insit'*, *ibidem*.