



Stroppa/Ferneyhough

vendredi 15 janvier 1993

Brenda Mitchell, soprano

Quatuor Arditti

Centre Georges Pompidou

IRCAM

Stroppa/Ferneyhough

Atelier Ircam à 18h30

Marco Stroppa, *Proemio*

création en concert (version 24 pistes)

Opéra radiophonique sur des textes d'Adolfo Moriconi

Œuvre sur bande

Coproduction Radio-télévision italienne (RAI/RadioTre), Ircam

En première partie du concert, l'œuvre sera présentée par le compositeur.

Quatuor Arditti à 20h30

Brenda Mitchell, soprano

Brian Ferneyhough, *Troisième quatuor à cordes*

Marco Stroppa, *Spirali*

entracte

Brian Ferneyhough, *Quatrième quatuor à cordes*

Technique Ircam

Didier Arditi, ingénieur du son

Régis Mitonneau, régisseur son

Christophe Gualde, régisseur

vendredi 15 janvier 1993

Ircam, Espace de projection

Coproduction Ircam, Centre Georges-Pompidou

Marco Stroppa (né en 1959)

Proemio (1990)

Le pourquoi et le comment de Proemio

Opéra radiophonique
sur des textes
d'Adolfo Moriconi

Commande
de la Radio-télévision italienne
(RAI/RadioTre)
Œuvre réalisée à l'Ircam

Coproduction
RAI/RadioTre, Ircam

Création
le 31 janvier 1991 sur les ondes
de la RAI/RadioTre (version stéréo)

Réalisation
Adolfo Moriconi

Récitants
Alfredo Bianchini
Paolo Poli
Pamela Villoresi

Durée
37 minutes

Editeur
Inédit

En septembre 1989, Marco Stroppa reçoit un appel téléphonique d'Adolfo Moriconi, qui lui propose, au nom de la Radio-télévision italienne, RAI/RadioTre, de participer à une production radiophonique. Il s'agit de la lecture intégrale du Décamerone de Boccace avec environ soixante-dix comédiens du cinéma et du théâtre italien.

Pour Marco Stroppa, accepter cette proposition signifie composer et réaliser, à partir de sons de synthèse, trois heures de musique, ou de «situations sonores» pour citer le compositeur, dans les studios de l'Ircam, avec Ramón González-Arroyo comme assistant musical.

Le succès de cette aventure avec Boccace amène Marco Stroppa à prolonger sa collaboration avec Adolfo Moriconi, qui écrit le texte pour Proemio. Après l'enregistrement des voix des trois comédiens dans les studios de la RAI à Florence, cet opéra radiophonique nécessitera encore trois semaines de travail intensivissimo à l'Ircam.

Dans Proemio, Marco Stroppa utilise le même «orchestre synthétique», c'est-à-dire l'environnement informatique qui lui permet de produire les sons pour sa pièce précédente, Leggere il Decamerone.

En italien, contrairement à d'autres langues européennes, le mot *proemio* continue à être sinon courant, du moins connu, sans doute parce qu'il n'y a pas de synonymes du point de vue sémantique. Écrivant le mot *proemio*, les auteurs n'entendent jamais par là – ni n'ont jamais entendu ni sous-entendu – un autre mot investi du même sens. *Proemio* ne signifie pas simplement introduction, prologue ou préface, mais évoque, depuis toujours, des dimensions plus importantes, plus globales. A tel point que l'on peut utiliser ce mot dans un sens contraire, ironique : si l'auteur d'une œuvre mineure, en ce qui concerne ses dimensions ou sa signification, la fait précéder d'un *proemio*, soit il plaisante, soit il veut souligner l'importance de son petit écrit.

Au temps de Giovanni Boccace, le *proemio* représentait avec quasi-certitude une nécessité structurelle. Il était impossible de concevoir le début d'une œuvre vaste et innovatrice sans déclarer ses intentions au sens le plus élevé, comme seul le *proemio* le permet. En choisissant *Proemio* comme titre, et en empruntant certaines phrases au *proemio* du *Décameron*, j'ai voulu, grâce à un exemple si riche en suggestions poétiques et implications culturelles, montrer d'une manière emblématique ce moment de la créativité artistique qui constitue le début d'une œuvre. Le moment où l'on anticipe la suite du récit et où l'on tente d'éclaircir ses propres idées. Quand l'auteur se met en quête d'une définition possible (ou impossible)

de ce qu'il va faire, il est en proie à de nombreux doutes. Voilà pourquoi, avant d'entreprendre ce chemin, il se réfère à la seule chose qu'il connaisse déjà, ses propres intentions. Il s'y livre aussi à une sorte de jeu, utilisant les procédés les plus académiques, c'est-à-dire connus et consacrés, sans doute dans l'espoir qu'un début académique lui donnera la force de se débarrasser des choses anciennes dans sa recherche des nouveautés.

Notre *Proemio* met en scène deux personnages qui symbolisent le « protagoniste » et sa réplique, le « deutéragoniste », les deux existant dans chaque auteur : le jeune représente les valeurs nouvelles, le vieux la tradition académique. Ainsi dédoublé, notre Giovanni Boccace apparaît au moment (étendu peut-être sur des années) de l'entretien entre ses deux « moi ». Ils renoncent à l'idée ennuyeuse d'un *proemio* (c'est pour cela qu'ils jouent sur ce mot, le déclinant en tant de langues), et Boccace (le nom convient davantage au vieux) finit par exprimer l'idée que « c'est humain d'avoir de la compassion pour les affligés ». Giovanni (c'est le jeune qui porte le prénom ; les garçons s'appellent ainsi entre eux, le nom de famille n'ayant d'importance pour eux qu'en classe) reste frappé par ces mots.

Tandis que Boccace développe l'idée suivante : « Qui nierait qu'il convienne de donner confort aux pauvres femmes bien plutôt qu'aux hommes ? », Giovanni répète en lui-même les mots tout en les soupesant... Boccace éclate de rire : tout cela est peut-être ridicule.

Sur ce, au fond de la scène, apparaît quelque chose d'extraordinaire :

la silhouette d'une jeune femme prend forme ; c'est encore une enfant, habillée en paysanne d'une pauvreté extrême. Elle est seule et elle est en train de raconter son histoire. Les deux autres s'approchent et la reconnaissent aussitôt, car leur intuition leur permet d'anticiper ce qui se passera des siècles plus tard, c'est-à-dire au début du XX^e siècle, lorsque Maria Goretti sera tuée à coups de poignard par un garçon animé d'une folle passion ; il l'avait poursuivie de ses assiduités, mais avait toujours été repoussé par la jeune femme. Plus tard, Maria sera canonisée. Les deux auteurs tiennent la première preuve que, parmi les affligés, ce sont les femmes qui souffrent le plus et qui ont le plus besoin d'aide... Ces femmes que les hommes imaginent saintes ou putains, mères ou amantes, victimes ou rebelles...

Et voici que sainte Maria Goretti se métamorphose sous leurs yeux en Béatrice, la femme contée par Dante... « Elle a l'air si gentille et si honnête... » dit Béatrice. Giovanni et Boccace commencent à s'enthousiasmer : ils y voient plus clair à présent, leurs idées nouvelles sont confirmées par ces visions. Les fantômes d'une réalité future donnent corps à l'ivresse de la poésie... Leurs craintes initiales font place à un sentiment d'assurance... Pauvres femmes, se disent Giovanni et Boccace, « craintives et pudiques, elles dissimulent au plus profond de leur tendre cœur ces flammes de la passion, combien plus brûlantes qu'un feu de surface ! Celles qui les ont éprouvées le savent. De plus, leurs volontés et plaisirs sont soumis au bon vouloir des pères ou des mères, des frères ou des maris... ». Boccace suggère un autre mot : « et des amants... ».

Surgit un autre fantôme de la réalité... Le jeu dramaturgique continue sur cette frontière entre réalité et fantaisie, dans cet enchevêtrement du vécu et de la poésie, où interviennent tour à tour femmes réelles et imaginaires. Apparaît une autre femme-enfant : elle est très belle et richement vêtue. Nous sommes à Mayerling. Ce nom a fini par résumer à lui tout seul toute la tragédie. C'est pour cette raison qu'on entend une voix d'homme répéter « Mayerling », en même temps que le mot « *die Liebe* » (« l'amour » en allemand), introduisant ainsi le troisième plan du langage dramaturgique, celui qui exprime l'essence du devenir humain. La femme-enfant est une jeune fille de dix-huit ans, la baronne Marie Vetsera, Mary. Une grande passion est née entre elle et Rodolphe de Habsbourg, fils de l'empereur François-Joseph. Le 30 janvier 1889, les deux amants se sont donné la mort, ensemble. Mary écrit une lettre à sa mère pour la mettre au courant de son projet.

Giovanni et Boccace pensent aussitôt à Médée qui s'est tuée et a tué ses enfants par amour, pour venger son amour. Et la voix d'homme qui représente le troisième niveau dramaturgique, celui de l'essence de la situation, répète sur un fond sonore ininterrompu, c'est-à-dire à la manière d'un cœur, les deux mots grecs *vistichis* (« malheureux ») et *aphendis* (« maître »). Devant les yeux étonnés des deux auteurs, se déroule un autre exemple, en parallèle entre l'imaginaire et le vécu de l'humanité. Le moment du dédoublement se manifeste à travers les mots « et », « comme », « ou », Maria et Béatrice, Mary comme Médée, enfin, Anne et Nora.

La dernière double apparition est celle d'Anne Frank (morte dans un camp de concentration) qui, femme depuis quelques jours, parle de cet événement fondamental dans son journal, et celle de Nora, l'héroïne rebelle de *La Maison de poupée* d'Ibsen. Le troisième plan dramaturgique intervient également, et le mot répété ne peut être que *ækte man* («mari» en norvégien).

A ce moment de l'action, Giovanni et Boccace sont lancés, ils n'ont ni peur, ni honte, tout est limpide : «En outre, les femmes ne sont pas capables de toute l'endurance dont les hommes font preuve. Quand ils sont affligés de pensées sombres ou mélancoliques, les hommes disposent de plusieurs remèdes pour en alléger ou en détruire les effets. Car ils peuvent, au gré de leur désir, tourner leurs pas ailleurs, ouvrir et voir maintes choses, chasser les oiseaux et les bêtes fauves, aller à la pêche, monter à cheval, jouer, faire du commerce...»

C'est ainsi que, libérés de leur angoisse du début, ils entament leur œuvre avec sérénité. Une nouvelle présence prend alors corps : c'est une sorte de machine dotée d'une multitude de touches et d'un grand écran ; la machine parle d'une façon étrange et incompréhensible... Elle répète ce qu'ils disent, inversant l'ordre des mots et alternant leur sens. Epouvantés à l'idée d'affronter cette nouvelle énigme, les auteurs s'appêtent à filer. Puis ils échangent un regard et concluent en riant : ce n'est que le fantôme d'un présent qui n'est pas à craindre, ou celui d'un futur à maîtriser... on ne peut plus, on ne doit plus altérer le sens réel des vies humaines...

Ici prend fin l'histoire racontée par le *Proemio* dans sa version radiophonique. Mais la version théâtrale comporte un autre personnage féminin. C'est la veuve qui se fait outrager de toutes les façons possibles et imaginables dans *Le Corbeau*, dernière œuvre narrative de Boccace : elle viendra errer sur la scène comme un autre fantôme mystérieux éternellement présent.

Elle ne se révélera qu'à la fin ; c'est elle qui va démontrer qu'il ne suffit pas d'être un artiste sensible pour comprendre les femmes : l'artiste, qu'il soit mari, amant, père ou frère, finit lui aussi par considérer comme sa propriété l'objet du désir, entendu, naturellement, dans son sens le plus large.

ADOLFO MORICONI

(traduit de l'italien par Elena Rolland)

Adolfo Moriconi, *Proemio*

Boccaccio Proemio...
 Giovanni *(Da lontano)* Proemio! Proemio!
 Boccaccio Proemium
 Giovanni *(Avvicinandosi)* προοίμιον
 Boccaccio Proemio...
 Giovanni Proemio...
(I due si ripetono passando dallo scherzo alla rabbia, la parola proemio in diverse lingue e poi...)
 Boccaccio *(Cominciando un discorso)* Umana cosa è avere compassione degli afflitti... [1]
 Giovanni Era il... il... del milletrecento... del mille-trecento e... *(Ripetendo la frase detta da Boccaccio)* Umana cosa è avere compas-sione degli afflitti...
 Boccaccio Proemio!
 Giovanni Chi sono gli afflitti?
 Boccaccio E chi i più afflitti?
 Giovanni Proemio, proemio, proemio...
 Boccaccio L'autore...
 Giovanni Gli autori...
 Boccaccio Chi comincia un'opera...
 Giovanni *(Quasi fra sé)* Proemio... proemio... proemio...
 Boccaccio E chi negherà questo, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare?
 Giovanni Umana cosa è avere compassione degli afflitti...
Boccaccio scoppia a ridere poi si interrompe perché compare una donna-bambina vestita molto miseramente da contadina dei primi del novecento.
 Goretta Stavo rattoppando una camicia sul pianerot-tolo in cima alle scale, quando Alessandro mi ha chiamato... [2]
 Giovanni Una bambina...
 Boccaccio Nata a Corinaldo il 16 ottobre 1890...
 Giovanni Maria, ti chiami?
 Goretta Sì... Non ci volevo andare, lui mi ha trasci-nato dentro per un braccio... quindi ha fatto per alzarmi la veste e io ho detto no, no... no, no, no... [2]
 Boccaccio No, no, no...
 Giovanni No... no...
 Goretta Mi ha vibrato dei colpi con un pugnale... [2]
 Giovanni Umana cosa è avere compassione degli

Boccaccio Proemio
 Giovanni *(de loin)* Proemio ! Proemio !
 Boccaccio Proemium
 Giovanni *(se rapprochant)* προοίμιον
 Boccaccio Proème...
 Giovanni Proème...
(Les deux personnages, passant du jeu à la colère, se répètent la parole Proème dans diverses langues, puis...)
 Boccaccio *(Entamant un discours)* C'est chose hu-main d'avoir compassion des affligés... [1]
 Giovanni C'était le ... le... en mille trois cent... en mille trois cent... et... *(répétant la phrase prononcée par Boccaccio)* C'est chose humaine d'avoir compassion des affligés...
 Boccaccio Proème !
 Giovanni Les affligés, qui sont-ils ?
 Boccaccio Et qui sont les plus affligés ?
 Giovanni Proème, proème, proème
 Boccaccio L'auteur
 Giovanni Les auteurs.
 Boccaccio Celui qui commence une œuvre...
 Giovanni *(En sussurant presque à lui-même)* Proème... proème... proème...
 Boccaccio Et qui sera celui qui voudra nier qu'il ne soit trop plus convenable donner confort aux pauvres dames qu'aux hommes ?
 Giovanni C'est chose humaine d'avoir compassion des affligés...
Boccaccio éclate de rire puis s'interrompt brusquement lorsque une femme-enfant, endossant de misérables habits de paysanne (début XX^e siècle), fait son apparition.
 Goretta J'étais à l'étage en haut des escaliers en train de raccomoder une chemise quand Alessan-dro m'a appelée... [2]
 Giovanni Une enfant...
 Boccaccio Née à Corinaldo, le 16 octobre 1890...
 Giovanni Maria, tu t'appelles bien Maria ?
 Goretta Oui, je ne voulais pas avancer, mais il m'a traînée à l'intérieur par le bras... Et il a essayé de retrousser mon vêtement et moi j'ai dit que non, non... non, non, non... [2]
 Boccaccio Non, non, non...
 Giovanni Non... non...
 Goretta Il m'a asséné des coups de poignard... [2]
 Giovanni C'est chose humaine d'avoir compassion

	afflitti...		des affligez...
Boccaccio	E chi negherà questo, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare ?	Boccaccio	Et qui sera celui qui voudra nyer qu'il ne soit trop plus convenable donner confort aux pauvres dames qu'aux hommes ?
Goretti	Maria... morta a Casina Vecchia delle Ferriere di Conca, Agro Romano... 6 luglio 1902... no, no, no... ho detto... ho detto no...	Goretti	Maria... morte à Casina Vecchia delle Ferriere di Conca, Agro Romano... 6 juillet 1902... Non, non, non... j'ai dit... j'ai dit non...
Boccaccio	Maria e... Beatrice ...	Boccaccio	Maria et... Béatrice...
Giovanni	O Beatrice...	Giovanni	Ou Béatrice...
Goretti	<i>(Ora felice e serena)</i> Tanto gentile e tanto onesta pare, la donna mia, quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua deven, tremando, muta e li occhi no l'ardiscon di guardare. Ella s'en va, sentendosi laudare, benignamente d'umiltà vestuta e par che sia una cosa venuta dal cielo in terra a miracol mostrare... [3]	Goretti	<i>(Maintenant heureuse et serene)</i> Elle apparaît tant gentille et courtoise, ma dame, en vous donnant son doux salut, que toute la langue en perd la voix, et que les yeux ne l'osent regarder. Elle s'en va, sans ouïr sa louange, bénignement d'humilité vêtue, et l'on dirait une chose venue du ciel en terre, à faire voir miracle... [3]
Giovanni	Le donne dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose...	Giovanni	Les dames, comme honteuses et timides, tiennent le plus souvent dedans leurs cueurs délicatz les amoureuses flammes cachées...
Boccaccio	... le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate...	Boccaccio	... Lesquelles combien plus de force elles ayant que les manifestes, ceulx le sçavent qui l'ont esprouvé...
Giovanni	E oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti dei' padri, delle madri, dei fratelli e dei' mariti...	Giovanni	Et outre cecy, retirées de leurs volonte et plaisirs par le vouloir des pères, des mères et des mariz...
Boccaccio	<i>(Tra sè e sè con disperata meraviglia)</i> e degli amanti...	Boccaccio	<i>(S'adressant à lui-même dans une sorte d'étonnement désespéré)</i> et des amants...
	<i>Giovanni scoppia a ridere ma subito si interrompe perchè compare un'altra donna-bambina vestita elegantemente da nobildonna del 1890.</i>		<i>Giovanni éclate de rire mais s'interrompt soudain : une autre femme-enfant fait irruption, élégamment vêtue comme une jeune femme de la noblesse de 1890.</i>
Vetsera	Non posso resistere all'amore... Perdonatemi quello che ho fatto. [4]	Vetsera	Pardonnez-moi ce que j'ai fait. Je n'ai pu résister à l'amour. [4]
Giovanni	Un'altra bambina...	Giovanni	Une autre enfant.
Boccaccio	Anche lei si chiama Maria... Mary...	Boccaccio	Elle aussi s'appelle Maria... Mary...
Giovanni	È nata a Vienna il 19 marzo 1871 in una famiglia nobile...	Giovanni	Elle est née à Vienne le 19 mars 1871 dans une famille de la noblesse.
Vetsera	Non ho potuto resistere all'amore. [4]	Vetsera	Je n'ai pu résister à l'amour. [4]
I voce maschile	<i>(Avvicinandosi)</i> Die Liebe... die Liebe... die Liebe...	I ^m voix d'homme	<i>(s'approchant)</i> Die Liebe... die Liebe... die Liebe...
Vetsera	D'accordo con lui voglio essere seppellita al	Vetsera	Avec lui je suis d'accord, et à ses côtés je

	suo fianco nel cimitero di Alland. Sono più felice nella morte che nella vita. Addio, madre mia. La tua Mary. Mayerling 30 gennaio 1889... [4] (<i>Allontanandosi</i>) Mayerling... Mayerling... Mayerling... Mayerling... Mayerling...		veux être ensevelie dans le cimetière de Alland. Je serai plus heureuse morte qu'en restant en vie. Adieu, ma mère, ta Mary. Mayerling 30 janvier 1890... [4] (<i>s'éloignant</i>) Mayerling... Mayerling... Mayerling... Mayerling... Mayerling...
I voce maschile		I^m voix d'homme	
Boccaccio	L'arciduca la uccide e poi si uccide...	Boccaccio	L'Archiduc la tue, puis se tue...
Giovanni	Non ha potuto resistere all'amore... come Medea...	Giovanni	Je n'ai pu résister à l'amour... Comme Médée...
Boccaccio	O Medea...	Boccaccio	Ou Médée...
Vetsera	(<i>Tragica e dolce al tempo stesso</i>) Fra gli esseri del creato che vivono e pensano... noi donne siamo i più infelici... [5]	Vetsera	(<i>tragique et douce en même temps</i>) Parmi les êtres de la Création qui vivent et pensent... Nous les femmes sommes les plus malheureuses... [5]
Coro maschile	(<i>lontano</i>) δυστυχής... δυστυχής...	Chœur d'hommes	(<i>lointain</i>) δυστυχής... δυστυχής...
Vetsera	... prima, per comprare uno sposo, forti somme ci sono necessarie e solamente con la dote possiamo... e questo è un male assai più grande dell'altro... avere al fianco un padrone del nostro corpo... ma come si mostrerà, dopo, il padrone? [5]	Vetsera	... d'abord, pour acheter un époux, fortes sommes il nous faut, et seulement avec la dote nous pouvons... Et n'est-ce pas mal plus grave encore... avoir à nos côtés un patron de notre corps... Et après, comment se montrera-t-il, le patron? [5]
Coro maschile	(<i>lontano</i>) ἀφέντης... ἀφέντης...	Chœur d'hommes	(<i>lointain</i>) ἀφέντης... ἀφέντης...
Vetsera	Buono o malvagio? [5]	Vetsera	Bon ou mauvais? [5]
Giovanni	Le donne, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi...	Giovanni	Les femmes le plus du temps demeurent enfermées dans le petit circuit de leurs chambres, là où, quasi contraintes comme oysives de demeurer assises...
Boccaccio	Volendo e non volendo in una me desima ora, seco rivolgendosi diversi pensieri...	Boccaccio	Voulant ores une chose et ores non, forgent en une mesme heure en elles mesmes divers pensemens...
Giovanni	Li quali non è possibile che sempre sieno allegri...	Giovanni	Lesquels, il n'est possible qu'il soient tous jours plaisans...
Boccaccio	Non allegri, per niente allegri, niente affatto allegri... e se per quegli alcuna malinconia...	Boccaccio	Plaisans, en rien plaisans... Et si à l'occasion d'iceux survient melencolie...
Giovanni	Mossa da focoso disio... da focoso disio mossa...	Giovanni	Meue d'amoureux desir... D'amoureux desir meue...
Boccaccio	Alcuna malinconia sopravviene nelle lorumenti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa...	Boccaccio	Et si à l'occasion d'iceux survient quelque melencolie en leur entendement, il faut qu'avecques peine et facherie grande elles y demeurent, si par fortune avec nouveaux et plaisans deviz elles n'en sont ostées...

Compare un'altra donna-bambina vestita da ragazzina della buona borghesia degli anni 40.

Frank Ogni volta che sono indisposta, e finora non mi è successo che tre volte... [6]

Giovanni Parla delle... (*quasi in un bisbiglio pieno di pudore*) mestruazioni...

Boccaccio È Anna... sta scrivendo ad un'amica...

Giovanni Lei e la sua famiglia vivono rinchiusi, nascosti... fuori ci sono i tedeschi...

Frank ... nonostante il dolore, il fastidio e il sudiciume, ho l'impressione di nascondere in me un dolce segreto, e perciò, sebbene non ne abbia che noia, desidero in un certo senso che ritorni quel periodo in cui sentirò di nuovo in me quel segreto... [6]

Giovanni Tutti furono presi dai tedeschi...

Boccaccio Anna morì nel campo di concentramento di tifo... due mesi prima di compiere sedici anni...

Giovanni (*Chiedendosi*) Sarebbe diventata come...

Boccaccio Come Nora!

Giovanni Anna e Nora... O Nora...

Frank (*Con tono avvilito, preoccupato, amareggiato*) No, non sono mai stata felice, sono stata allegra, ecco tutto. E tu sei stato molto affettuoso con me. Ma la nostra casa non è mai stata altro che una stanza da gioco. [7]

II voce maschile (*Sempre più concitato*) ækteman, ækteman, ækteman... ækteman, ækteman, ækteman... ækteman, ækteman...

Frank Qui sono stata la tua moglie-bambola, come ero stata la figlia-bambola di mio padre. E i bambini sono stati le mie bambole. Quando tu giocavi con me io mi divertivo esattamente come si divertivano i bambini quando io giocavo con loro... questo è stato il nostro matrimonio... [7]

II voce maschile (*Meccanico, distorto*) ækteman...

Boccaccio Senza che le donne sono molto men forti che gli uomini a sostenere...

Giovanni Gli uomini se alcuna malinconia o gravezza di pensiero gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello...

A son tour apparaît une autre femme-enfant, vêtue en fillette de la bonne bourgeoisie des années 40.

Frank A chaque fois que je suis indisposée, et cela ne m'est arrivé que trois fois... [6]

Giovanni Elle parle de... (*chuchotant plein de pudeur*) ses règles...

Boccaccio C'est Anne... Elle est en train d'écrire à une amie...

Giovanni Elle et sa famille vivent enfermées, cachées... Dehors il y a les allemands...

Frank ... malgré la douleur, la gêne et le sang tari, j'ai l'impression de cacher en moi-même un doux secret, et alors que cela ne procure qu'ennui, je désire, d'une certaine manière, que ce moment revienne pour sentir à nouveau en moi ce secret... [6]

Giovanni Ils furent tous pris par les allemands...

Boccaccio Anne mourut de tífus dans le camp de concentration... deux mois après avoir eu seize ans...

Giovanni (*se demandant*) Elle serait devenue comme...

Boccaccio Comme Nora !

Giovanni Anne et Nora... Ou Nora...

Frank (*Sur un ton abattu, préoccupé, amer*) Non, je n'ai jamais été heureuse. J'ai été joyeuse, voilà tout. Et toi, tu as été très affectueux avec moi : mais notre maison n'a jamais été autre chose d'une salle de jeu. [7]

II' voix d'homme (*de plus en plus agité*) ækteman, ækteman, ækteman... ækteman, ækteman, ækteman... ækteman, ækteman...

Frank Ici j'ai été pour toi une femme-poupée. Comme j'ai été la fille-poupée de mon père. Et les enfants, à leur tour, ont été mes poupées. Quand tu jouais avec moi je m'amusaïs comme s'amusaient les enfants quand je jouais avec eux... ceci a été notre mariage... [7]

II' voix masculine (*mécanique, distordue*) ækteman...

Boccaccio Davantage il faut confesser qu'elles sont moins fortes que les hommes à soutenir les ennuis...

Giovanni Les hommes s'ilz ont quelque melencolie ou qu'ilz soient chargez et travaillez de divers pensemens, ilz ont mille moyens de les allegger ou de les oublier...

Boccaccio Perciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno...

Giovanni Udire e vedere molte cose...

Boccaccio Uccellare

Giovanni Cacciare

Boccaccio Pescare

Giovanni Cavalcare

Boccaccio Giucare

Giovanni O mercatare...

Boccaccio De' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o tutto o in parte, l'animo a sè e dal noioso pensiero rimuoverlo per alcuno spazio di tempo...

Giovanni ...appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazione sopravviene...

Boccaccio ...o diventa la noia minore...

Compare il Computer che si mette subito a parlare ripetendo le parole di Giovanni e di Boccaccio. Ma modificate e nel tono, e nella scansione, e nell'ordine... Al punto da non sembrare neppure le stesse... gli autori lo guardano attoniti e poi con un po' di paura, mentre il Computer continua a citare le loro parole sempre più forsennatamente si chiedono:

Giovanni È il presente?

Boccaccio È il futuro?

Boccaccio Pource que quand ilz veulent ils ne sont en telle nécessité qu'ilz ne puissent aller et venir ça et là...

Giovanni Ouir et veoir beaucoup de choses.

Boccaccio Voler

Giovanni Chasser

Boccaccio Pescher

Giovanni Aller à cheval

Boccaccio Jouer

Giovanni Ou marchander...

Boccaccio Chacun desquelz moyenz, à force de retirer du tout ou en partie l'entendement à soy et de l'oster du pensement ennuyeux, au moins par quelque espace de temps...

Giovanni ... après lequel, par un moyen ou par autre, la consolation survient...

Boccaccio ... ou bien l'ennuy se diminue...

C'est alors que l'ordinateur fait son entrée et se met à parler en répétant les paroles de Giovanni et de Boccaccio, mais tant dans leur ton que dans leur scansion et ordre, ces paroles sont modifiées... Au point de ne plus sembler les mêmes... Sans voix et pris d'une légère peur, les auteurs regardent l'ordinateur, et alors que ce dernier continue à citer «leurs paroles» sans cesse plus décomposées, les deux personnages se demandent :

Giovanni Est-ce le présent ?

Boccaccio Est-ce le futur ?

(Traduit de l'italien par la RAI / Radio Tre)

[1] Dialogo estratto dal proemio del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio.

[2] Estratto dagli atti del processo di Maria Goretti.

[3] Estratto da *La vita nuova* di Dante Alighieri.

[4] Estratto dalle lettere autografe di Maria Vetsera.

[5] Estratto da *Medea* di Euripide.

[6] Estratto da *Il Diario di Anna Frank*.

[7] Estratto da *Casa di bambola* di Erik Ibsen.

[1] Dialogue adapté du *Decameron* de Jean Boccace.

[2] Extrait des actes du procès de Maria Goretti.

[3] Extrait de *La vie nouvelle* de Dante Alighieri.

[4] Extrait des lettres autographes de Maria Vetsera.

[5] Extrait de *Médée* d'Euripide.

[6] Extrait du *Journal d'Anne Frank*.

[7] Extrait de *La Maison de poupée* d'Erik Ibsen.

Spirali (1987-1988)

Commande
de la Société
du Quatuor de Milan

Création
le 18 avril 1989 à Milan,
Giovane Quartetto Italiano

Effectif
2 violons
alto
violoncelle
dispositif de diffusion du son

Durée
environ 22 minutes

Editeur
Ricordi

Spirali est l'œuvre qui a démarré mes travaux de recherche à l'Ircam sur l'espace et sur l'harmonie. Cette recherche a également été à la base d'*élet...fogytiglan* (1989) pour ensemble «éclaté» dans l'espace et *Proemio*, opéra radiophonique pour récitants et bande.

Quel est le rapport entre la mise en espace d'instruments acoustiques et les éléments musicaux qui sont joués ? Comment le compositeur réagit pendant l'écriture de la pièce ? Quand je me suis penché sur ces questions, j'ai essayé d'en formaliser quelques-unes dans un article paru dans *Motiv, Musik in Gesellschaft anderer Künste*, traduit du français par Rudolf Kimmig (Verlag Constructiv, Berlin). Voici quelques extraits de cet article :

«L'espace, qu'entendons-nous par ce mot ? S'agit-il d'une dimension unique, ou plutôt d'une multitude de dimensions entassées ensemble ? Sans entrer dans la minutie d'une analyse scientifique et sans prendre en considération les paramètres caractérisant l'acoustique des salles, il faut néanmoins distinguer trois composantes primaires de l'espace, toutes musicalement exploitables :

1. la localisation, qui est la perception du placement d'une source par rapport à un auditeur situé au centre d'une sphère idéale de rayon constant. Cependant, lors d'une diffusion frontale – la situation la plus courante lors de concerts traditionnels – ce placement se réduit à la position de la source sur un «parcours» allant de gauche à droite de la scène ;

2. la profondeur, qui est la perception d'une distance, c'est-à-dire de

l'éloignement d'une même source sonore par rapport à l'auditeur. Avec une localisation constante, différentes profondeurs créeront donc différentes positions plus ou moins rapprochées de l'auditeur ;

3. l'image, qui est liée à la nature de la source, à la façon qu'elle a de diffuser le son autour d'elle. Ainsi, trouvons-nous des sources omni-, pluri-, ou mono-directionnelles, des sources ponctuelles, discrètes, étendues, diffuses, etc.

[...]

Si l'utilisation du mouvement spatial dans la pratique compositionnelle est une source de richesse sonore et dramatique fantastique, le principal danger – qui est de ne pas correctement saisir sa force et ses limites réelles – n'en est pas, pour autant, écarté. Je dois reconnaître que lorsque j'ai commencé à travailler avec cette dimension, les exemples que j'avais entendus n'étaient guère encourageants : d'un côté, une formalisation extrême et sur-structurée – provenant de l'expérience toute récente du sérialisme intégral – prétendait manipuler cette dimension avec la même efficacité que des hauteurs. Nous voilà donc plongés dans des trajectoires spatiales soumises à des traitements tels qu'inversement, rétrogradation, augmentation, transposition – et bien d'autres encore, de plus en plus exotiques – dont la subtilité conceptuelle défiait l'oreille la plus entraînée, avec un résultat concret très approximatif – pour ne pas dire carrément fruste –, même en tant que fait purement acoustique.

[...]

Allier l'espace à l'écriture signifie instaurer un lien indissoluble entre

les matériaux réalisés dans la partition, leur interprétation et leur propulsion dans l'espace. Tout doit se passer pendant le jeu, je dirais même dans le jeu, sans la moindre intervention active de l'extérieur. C'est précisément le contraire du cas où l'on fait passer par une ligne de retards un son instrumental unique, plus ou moins déformé, que l'on envoie «se promener» à travers un réseau d'enceintes par un mécanisme ignorant du contenu du son lui-même, ainsi que du contexte musical dans lequel ce son a été prélevé.

De plus, je cherchais également à «dynamiter» l'habitude traditionnelle d'une écoute frontale – où les «choses qui comptent» se passent toujours devant nous – afin de projeter l'auditeur à l'intérieur même du lieu de production du son, de façon à en être totalement entouré. Vieil espoir, assurément, mais qui s'est révélé bien plus ardu à mettre en pratique avec des instruments acoustiques qu'on ne l'aurait imaginé.

[...]

Ma première expérience dans ce domaine est *Spirali*. Le quatuor est disposé sur scène en demi-cercle élargi, suivant l'ordre symétrique : premier violon, alto, violoncelle et deuxième violon. Chaque instrument, capté par un microphone, est toujours affecté à la même configuration de haut-parleurs pendant toute la durée de l'œuvre.

Le placement des enceintes ainsi que leur affectation ne sont pas précisés de façon absolue dans la partition. Ces décisions constituent, en effet, une véritable «saisie» de l'espace disponible – dans le contexte des caractéristiques acoustiques d'une salle –, saisie qui vise à géné-

rer un potentiel spatial virtuel constituant une des configurations possibles. La seule remarque notée en partition est d'éviter toute diffusion excessivement ponctuelle et de toujours avoir pour cible la création d'une «boule» sonore pulsante lors de l'exécution.

Jusque là, cependant, cet espace reconstitué n'est point dynamique : un son joué, par exemple, par le premier violon se trouve toujours projeté aux mêmes endroits. Jamais, dans *Spirali*, un son ne bouge, physiquement ou électroacoustiquement. Tous les mouvements spatiaux ne sont obtenus que par l'écriture. Ce ne sont donc jamais les mêmes sons proprement dits qui circulent entre différentes enceintes, mais les mêmes matériaux musicaux qui se déplacent entre les instruments, et, qui, par conséquent, créent, grâce à la projection sonore, un mouvement illusoire autour du public. De plus, ce mouvement est automatiquement enrichi par les tensions de timbre qui jaillissent quand le même matériau est joué par des instruments différents.

Le premier pas vers l'intégration de l'espace et de l'écriture est donc accompli : c'est au matériau à se déplacer, non pas au son. Dans la limite des instruments disponibles, mais avec la pleine puissance de l'écriture que j'ai évoquée plus haut, la liberté de créer des trajectoires de matériaux est totale, tout comme la possibilité de générer des images ponctuelles (un matériau pour un instrument) ou diffuses (un matériau identique distribué à plusieurs instruments).

[...]

Tout matériau doit «s'accrocher» à une forme qui en justifie l'articula-

tion dans le temps. La «charpente» formelle de *Spirali* est constituée par l'«idée d'un choral», c'est-à-dire un ensemble d'accords homorythmiques, totalement inventés et regroupés en sept phrases distinctes. L'idée d'un choral se réfère au mouvement lent du *Quatuor opus 127* de Beethoven, seule œuvre modale du maître, dont l'écoute, alors que j'étais encore très jeune, m'avait énormément frappé. En guise de révérence, *Spirali* commence et finit sur les mêmes hauteurs de ce mouvement. Ce choral, bien que jamais perçu directement, guide tous les principaux choix formels du quatuor et leur développement dans le temps de la grande forme. Ainsi, après la lente ouverture initiale, il apparaît entièrement brisé en une myriade de points sonores, pour revenir encore cinq fois, de plus en plus unifié, mais aussi de plus en plus rapide, jusqu'à produire un tournoiement vertigineux. Camouflée ensuite sous d'autres apparences sonores très variées, cette idée jaillit soudainement à la fin de l'œuvre, mais sous la forme la plus réduite (2 voix : le violoncelle et l'alto dans leurs régions graves*), tandis que les deux autres instruments tentent de lui échapper en s'enfuyant vers des registres de plus en plus aigus. Les jeux sont faits : la spirale a accompli son tour. L'œuvre s'arrête.

Note du compositeur

* voir exemple page 12.

