

IGOR STRAVINSKY  
OLIVIER MESSIAEN  
PIERRE BOULEZ

---

BBC SYMPHONY ORCHESTRA  
BBC SINGERS

YVONNE LORIOD  
PHYLLIS BRYN-JULSON  
ELIZABETH LAURENCE

DIRECTION  
PIERRE BOULEZ

---

SALLE PLEYEL  
VENDREDI 17 NOVEMBRE 1989

LE FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

L'ORCHESTRE DE PARIS

PRESENTENT

BBC SYMPHONY ORCHESTRA

BBC SINGERS

YVONNE LORIOD  
PHYLLIS BRYN-JULSON  
ELIZABETH LAURENCE

DIRECTION

PIERRE BOULEZ

AVEC LE CONCOURS DU BRITISH COUNCIL, DE LA SACEM  
ET DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS



OLIVIER MESSIAEN, YVONNE LORIOD, PIERRE BOULEZ, novembre 1988

PHOTO - RALPH FASSEY

## CYCLE DE CREATIONS

IGOR STRAVINSKY  
Le Chant du rossignol (1917)

OLIVIER MESSIAEN  
La Ville d'En-Haut (1987)  
création

entracte

PIERRE BOULEZ  
Le Soleil des eaux (1948/1968)  
sur un poème de René Char

PIERRE BOULEZ  
Le Visage nuptial (1946/1989)  
sur un poème de René Char  
Première audition à Paris de la nouvelle version.

Yvonne Loriod, piano  
Phyllis Bryn-Julson, soprano  
Elizabeth Laurence, mezzo-soprano

BBC SINGERS  
Ronald Corp, chef de chœur

BBC SYMPHONY ORCHESTRA  
Bela Dekany, premier violon

direction  
PIERRE BOULEZ

L'œuvre d'Olivier Messiaen, La Ville d'En-Haut, a été commandée par le Festival d'Automne à Paris, avec le concours de l'Etat, à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française.

Ce concert s'inscrit dans le cadre d'une tournée de l'Orchestre et du Chœur de la BBC organisée par le Festival d'Automne à Paris, en coproduction avec les Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz, (concert à Metz le 16 novembre Salle de l'Arsenal) et la RAI de Milan (concert le 19 novembre, Teatro alla Scala).

Le concert du 17 novembre à Paris est une coproduction Orchestre de Paris / Festival d'Automne à Paris.

Coordination de la tournée, Shan Benson  
Coordination technique, Patrick Lecoq

Le concert est enregistré par Radio France pour la BBC Londres.

IGOR STRAVINSKY  
(1882 - 1971)

LE CHANT DU ROSSIGNOL  
Poème symphonique pour orchestre  
- Marche chinoise  
- Chant du Rossignol  
- Jeu du Rossignol mécanique

Achévé à Morges le 4 avril 1917;  
création; 6 décembre 1919, Genève. Orchestre de la Suisse Romande, direction Ernest Ansermet.

En 1908, Stravinsky entame la composition de son premier Opéra, *Le Rossignol*, conte lyrique en trois actes sur un livret qu'il réalise lui-même en collaboration avec Stepan Mitousov, d'après le conte d'Andersen: *Le Rossignol de l'Empereur de Chine*. En 1909, le premier acte est achevé; il est contemporain du *Scherzo Fantastique* et date donc de l'époque où Stravinsky soumet encore les esquisses de ses œuvres à son maître Rimsky-Korsakov. Mais son travail est interrompu par la commande de Diaghilev de *l'Oiseau de Feu* pour les Ballets Russes et, jusqu'en 1913, les compositions successives de *Pétrouchka* et du *Sacre du Printemps* éloignent Stravinsky du *Rossignol*. Il ne reprendra sa partition qu'en 1913 et 1914, composant alors les deux derniers actes, tout en étant conscient qu'au cours des quatre dernières années son style s'est considérablement modifié: "*Je redoutais que la musique des deux tableaux suivants, par son nouvel esprit, tranchât trop avec celle du prologue*". Cependant, le sujet et l'action lui permettent de surmonter la difficulté. Il en résulte un opéra de courte durée dont l'unité de style n'est bien entendu pas parfaite. De nombreuses années plus tard, Stravinsky ne reniait pas son œuvre mais la jugeait au contraire avec un recul plein d'objectivité et de justesse; au sujet des deux derniers tableaux, il écrivait: "*Je ne puis attribuer le style musical de ceux-ci - les secondes augmentées, les intervalles parallèles, les airs pentatoniques, les trucs orchestraux (trémolos, cuivres assourdis, etc...) qu'à la grande difficulté que j'éprouvais à retourner à l'opéra après cinq années et surtout après le Sacre du Printemps*". Entre temps, toujours insatisfait par l'unité de son œuvre, Stravinsky songe à la remanier en écrivant un poème symphonique. Diaghilev lui fournit l'occasion de se mettre à la tâche lorsqu'en 1916 il émet le désir de monter *Le Rossignol* sous forme de ballet. Stravinsky lui fait alors la contre-proposition suivante: "*Ayant l'idée de faire un poème symphonique pour orchestre réduit de la musique des deux tableaux homogènes (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> tableaux) du Rossignol, je proposai à Diaghilev de mettre ce travail à sa disposition s'il voulait en faire un ballet. Cette idée lui plut beaucoup et je lui arrangeai, d'après le conte d'Andersen, un scénario modifié dans cette intention*". Stravinsky ne faisait que répondre au vœu de Diaghilev pour le contenter; une fois son travail accompli, il estimait en effet qu'"une illustration chorégraphique de cette

œuvre lui paraissait sans aucune utilité, car son écriture subtile et minutieuse, son caractère plutôt statique se prêtaient assez mal à une action de scène à mouvements saltatoires". Finalement l'œuvre ne devait être créée par les Ballets Russes que le 2 février 1920, à l'Opéra de Paris, dans des décors et costumes de Matisse, une chorégraphie de Massine et sous la direction d'Ansermet.

Pour transformer son opéra en poème symphonique, Stravinsky supprime le premier acte et opère des coupures importantes dans les deuxième et troisième actes. Les voix sont remplacées par des instruments: *Le Rossignol* qui était confié initialement à un soprano est instrumenté à la flûte solo et au violon; le changement d'effectif instrumental modifie les couleurs de l'orchestration.

En résumé, l'argument est le suivant:

1) Marche chinoise

Pour recevoir l'Oiseau Chanteur, "on avait fait des préparatifs extraordinaires..." On place le rossignol sur une baguette dorée. Et une Marche chinoise marque l'entrée de l'empereur.

2) Chant du Rossignol

Le rossignol chante si admirablement qu'il charme l'empereur et sa cour. Arrivent les envoyés de l'empereur du Japon porteurs du rossignol mécanique dont le chant fait fuir le véritable rossignol.

3) Jeu du Rossignol mécanique

L'empereur agonise et la mort est à son chevet. Le rossignol mécanique refuse de chanter. On entend alors le chant du vrai rossignol dont le charme guérit l'empereur. Marche funèbre. Lorsque les courtisans arrivent pour voir leur défunt empereur, celui-ci leur dit tout bonnement: "Bonjour!".

Myriam Chimènes

Durée : environ 20 minutes

OLIVIER MESSIAEN

LA VILLE D'EN HAUT

L'œuvre s'appuie sur deux textes de l'Écriture Sainte: "Recherchez les choses d'en haut, là où se trouve le Christ".

(*Saint-Paul, épître aux Colossiens, chap. 3, V. 1*)

"Et je vis la Cité Sainte qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu".

(*Apocalypse de Saint-Jean, chap.21, V.2*)

Il s'agit donc d'une brève apparition de la vie dans l'Au-Delà: les ressuscités dans une ville de gloire et de paix.

Choral des cuivres. Mélodie de la trompette, contrepuntée par des accords de piano et de glockenspiel. Un appel, enchaîné à une strophe de xylophone, xylorimba, marimba: c'est un oiseau des buissons de France, d'Italie, d'Espagne; *l'hypolaïs polyglotte*. De nouveau le choral des cuivres. Et la mélodie de la trompette, un peu plus longue. Nouveaux appels et nouvelle strophe de *l'hypolaïs polyglotte* aux trois xylos. *Fauvette à tête noire* par les bois. *Fauvette des jardins* par le piano solo. Les deux oiseaux alternent assez longtemps entre bois et piano solo, avec des strophes toujours plus longues. Reprise du choral des cuivres. Et reprise de la mélodie de la trompette très allongée pour finir.

Le choral des cuivres représente la gloire de la Ville Céleste. Les oiseaux des xylos, des bois, du piano solo, symbolisent la joie des ressuscités, assurés d'être toujours près du Christ. Les couleurs d'accords changent presque constamment et symbolisent à leur tour les couleurs de la lumière d'En-Haut.

Olivier Messiaen

Instrumentation :

Piccolo, 3 flûtes, flûte en sol, 3 hautbois, cor anglais, clarinette en mi bémol, clarinette basse en si bémol, 3 bassons, trompette en ré, 3 trompettes en ut, 6 cors en fa, 3 trombones, tuba, glockenspiel, xylophone, xylorimba, marimba, piano solo, percussions (cloches-tubes, 6 temple-blocks, triangle, cymbale, 4 tam-tams).

Edition Alphonse Leduc  
Durée : environ 12 minutes

## PIERRE BOULEZ A L'ECOUTE DE RENÉ CHAR

Ecrits en 1938, les cinq poèmes qui composent le cycle du *Visage nuptial* ont été intégrés dans *Seuls demeurent*, première partie du recueil *Fureur et mystère*. Ils marquent un tournant dans l'œuvre de Char, à mi-chemin de son éloignement de ses compagnons surréalistes, et de la voie individuelle sur laquelle il va désormais s'engager. L'on peut ainsi déceler une rupture de ton entre le foisonnement d'images du poème central et l'accalmie éprouvée à la lecture des deux derniers. Cette transition est inscrite dans le texte même, dès la première ligne, "Passe": lieu du passage, le poème dit l'écoulement du temps dans l'instant où il le fige dans le présent. Et c'est là peut-être le sens du cycle, qui, renouant avec la tradition de la poésie amoureuse, joue sur deux plans simultanés: l'un, réaliste, le mystère érotique dans sa vérité physique; l'autre, transposé, parcours initiatique selon l'"*alchimie du verbe*" (Char n'est pas seulement lecteur de Rimbaud, mais aussi de Paracelse et Nicolas Flamel). D'où la rapide succession d'images où la réalité immédiate jouxte une généralité plus vaste: "Et des lèvres du brouillard descendit notre plaisir au seuil de dune, au toit d'acier". Ce qui se répercute sur les moyens dont le poète dispose pour composer son œuvre: à côté du vers libre, dont l'usage était de rigueur pour les surréalistes, se retrouve le classique alexandrin, qui imprime sa marque aux temps forts (la fin du poème central) jusqu'à organiser la forme entière (les deux derniers textes). On a pu reprocher parfois à Char le ton sentencieux de son vers, qui demeure malgré tout la force essentielle de son style: une gravité formelle qui lui permet de saisir l'instant dans son aspect le plus fugitif, pour lui insuffler une force de concentration au moyen d'énergies accumulées, afin de le propulser vigoureusement dans l'inconnu.

A l'origine, *Le Soleil des eaux*, "Spectacle pour une toile de pêcheurs" écrit en 1946, fut créé sous forme de pièce radiophonique le 29 avril 1948, dans une réalisation d'Alain Trutat avec musique de scène de Pierre Boulez. Furent associés à cette création les noms de Michel Auclair, Pierre Larquey, Louis Arbessier, Roger Blin, Daniel Ivernel et Jean Carmet. Le lien entre cette version théâtrale et les deux poèmes réunis sous le même titre est à vrai dire assez ténu: la *Complainte* s'y trouvait insérée comme interlude vocal, sans être publiée dans le texte définitif. Quant à *La Sorgue*, elle n'a de commun que la thématique de la rivière qui fonde l'argument de la pièce. L'action, brièvement résumée, met en scène la révolte des pêcheurs face au saccage de leur source de biens par l'installation de promoteurs industriels - révolte qui ira jusqu'à la destruction d'un barrage libérant les flots prisonniers de la rivière. On a voulu voir, dans ce réalisme familier, une manière d'allégorie de la Résistance à laquelle Char avait pris

la part active que l'on sait. Sans vouloir écarter une telle possibilité d'interprétation, mais surtout pour éviter de réduire la portée du texte au seul aspect circonstanciel, ajoutons que le poète tire parti de cet argument pour y glisser une réflexion sur l'éthique de l'acte poétique, fondée principalement sur le refus de la soumission et sur la lutte contre les entraves de l'esprit. Avec, en filigrane, un arrière-plan mythologique retrouvé au contact du simple quotidien.

La *Complainte du Léopard amoureux* fait désormais partie de *La sieste blanche*, second groupe du recueil *les Matinaux*: l'image du léopard, qui réapparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Char, est associée certes au midi, à l'heure de la sieste où l'on se plaît à léoparder - mais aussi à celle d'une menace latente, car le chat est là qui rôde pour dévorer sa proie. La forme adoptée est délibérément naïve, archaïsante avec ses quatrains d'octosyllabes aux rimes maladroites; le poète reprend contact avec "la tradition orale des troubadours et des conteurs disséminés jadis sur les pourtours de la Méditerranée". Et les figures empruntées à la faune et à la flore rurales laissent percer çà et là l'ombre du danger, d'où l'impression de fragilité ressentie au contact de cet espace provisoirement épargné. Le contraste n'en est que plus violent: *La Sorgue*, dédiée à Yvonne Zervos, intégrée dans la dernière partie de *Fureur et mystère*, *La Fontaine narrative*. La violence de Char s'y donne libre cours, à l'image des eaux libérées des digues qui les entravaient. Mais on notera que cette déflagration d'images est inscrite dans une forme stricte, vers de seize pieds regroupés en distiques (à l'exception d'un vers isolé), aux rimes insistantes, tout comme la tête de chaque strophe répétant indéfiniment "Rivière" à la manière d'une litanie, formant une longue prière pour aboutir à la conjuration finale. Notez que l'image de l'écoulement des eaux est familière au lecteur d'Héraclite qu'était Char, renvoyant, elle aussi, à la notion de passage, de l'instant saisi tel qu'il apparaissait au seuil du *Visage nuptial*.

On le voit, l'éventail expressif que le poète offre au musicien est extrêmement vaste, que l'on pourrait résumer (n'était le côté exagérément réducteur de l'opération) à la distance qui sépare la violence contenue des vers apparemment innocents de la *Complainte* à celle, explosive, de *La Sorgue*. Ou, si l'on préfère, du déferlement presque chaotique du *Visage nuptial* à la "sérénité crispée" de *Post-Scriptum*. Dans quelles conditions l'imagination musicale parvient-elle à se déployer en ce contexte? Boulez l'a souvent répété, c'est la force de concentration de l'image poétique qui l'a attiré chez René Char, son caractère ramassé qui l'a invité à tresser son commentaire musical autour de la matière première. Ainsi que l'a souligné Jean Starobinski, pour Char, "la parole poétique s'environne d'un en-deçà et d'un au-delà qui ne sont pas atteints et nommés, mais que

l'énergie du poème ne cesse de désigner". C'est en quelque sorte dans ces "marges" laissées par le poète que le musicien va se mouvoir - encore que, en raison des développements assez vastes des œuvres choisies, l'espace laissé vacant est loin d'atteindre les proportions qu'il prendra plus tard dans *le Marteau sans maître*.

Pour l'instant, dans la période 1945-1950, la préoccupation majeure du musicien est de rétablir l'équilibre entre deux dimensions musicales: la polyphonie et le rythme, qui jusqu'alors n'avaient été développés qu'isolément (le célèbre antagonisme entre Stravinsky et l'Ecole de Vienne). C'est l'époque de la *Sonatine pour flûte et piano* (1946), des deux *Sonates pour piano* (1946/1948) et du *Livre pour quatuor* (1948/1949) - sans compter nombre de partitions restées inédites, qui formeront la base d'œuvres futures (telles les *Douze Notations* pour piano). Au même moment, il rédige quelques essais demeurés célèbres (*Propositions*, *Incidences actuelles de Berg*, *Trajectoires* et *Moment de J.S. Bach*) où sont exposés ses projets techniques et esthétiques: la virulence du propos, qui tranche avec les formules convenues en usage à l'époque, l'irrévérence de certains qualificatifs peu amènes ont valu à leur auteur une notoriété sulfureuse qui n'est pas près de s'éteindre. Mais l'intransigeance qui s'y manifeste s'apparente (sans parallélisme exagéré) à celle que l'on éprouve à la lecture de Char, et il n'est pas exclu d'imaginer que Boulez se soit reconnu dans la formule du poète qui écrivait "Comment vivre sans inconnu devant soi?". Ce refus des survivances stylistiques telles qu'elles se manifestaient encore en France (le néoclassicisme de Stravinsky, le néoromantisme de Honegger, ou encore le "néododécaphonisme" prôné par Leibowitz) devait se précipiter à travers l'étude de Webern et l'analyse rythmique de Stravinsky par Messiaen pour aboutir, au seuil des années cinquante, au sérialisme généralisé de *Polyphonie X* et du *Premier Livre de Structures pour deux pianos*. D'où, rétrospectivement, l'aspect préparatoire de la période que nous venons de parcourir, et les premiers signes d'une hantise qui poursuivra le compositeur dans les années à venir: le remaniement d'œuvres anciennes sous l'éclairage neuf des acquisitions qui en ont découlé. Véritables "re-lectures", qui, loin de simples embellissements de compositions jugées imparfaites, laisseront entrevoir une épaisseur du texte insoupçonnée lors de sa première rédaction.

Avec *Le Visage nuptial*, nous trouvons Boulez aux prises avec la forme des cinq poèmes, organisant son cycle autour du grand développement central qui donne son titre à la pièce. Une symétrie globale, qui exclut cependant tout mécanisme: ainsi, musicalement, *Evadné* répond à *Conduite*, alors que *Gravité* trouve son écho dans *Post-Scriptum*. Dans sa forme

originale, la cantate était conçue pour un effectif des plus réduits: soprano et alto solos, deux ondes Martenot, piano et percussions (1946/47). Cinq ans plus tard, il réalise une première transcription, qui étoffera l'effectif vocal et instrumental par l'adjonction d'un chœur et d'une vaste formation orchestrale (le piano et les ondes Martenot sont définitivement abandonnés). En raison des nombreuses difficultés que contient la partition (notamment, les problèmes d'intonation que pose au chœur l'écriture en quarts de tons dans les pièces II et V), elle ne fut créée qu'en 1957 et n'a depuis connu que de rares reprises. Aujourd'hui, plus de quarante ans après sa version originale, Boulez s'est penché une nouvelle fois sur ce souvenir de jeunesse, en l'enrichissant de ses récentes découvertes en matière d'écriture orchestrale. Ce qui naguère pouvait encore être attribué à des incertitudes dans le maniement des masses instrumentales et vocales se trouve à la fois assoupli et élargi par l'emploi de figures sonores qui prolongent la sonorité abrupte des versions antérieures. On notera le pragmatisme de l'interprète qui a renoncé à l'usage des micro-intervalles, et dicté une homogénéité plus grande au traitement de la voix: là où le foisonnement des modes d'émission l'avait amené à juxtaposer brusquement le chant au Sprechgesang, voire au texte déclamé sans hauteur déterminée, on trouve maintenant une plus grande continuité du chant proprement dit, même si celui-ci est soumis plus encore qu'autrefois à la démultiplication des parties vocales, entraînant avec elle la dislocation du vers (les parties chorales de sopranos et d'altos allant jusqu'à la division en huit parties chacune). La scansion du poème est également accentuée, ce qui, dans la quatrième partie surtout, renforce le caractère litannique de la psalmodie. Les éléments premiers du style et de la technique du jeune Boulez (indépendance de la polyphonie et du rythme, usage fréquent du canon rythmique, emploi du cantus firmus pour organiser la forme) se trouvent désormais dissimulés et magnifiés par l'apport des modifications ultérieures.

*Le Soleil des eaux*, à travers ses nombreuses versions successives, offre plus d'un trait commun avec les transformations qui viennent d'être observées pour *le Visage nuptial*. Toutefois, en raison du caractère continu de ces remaniements, on n'y trouve pas l'énorme distance qui sépare le projet initial de sa réalisation définitive telle que nous venons de la parcourir. Résumons-en brièvement les étapes: une musique de scène, nous l'avons vu, pour la pièce de Char; à ce stade, nous sommes en présence de fragments assez brefs, où se reconnaissent, entre autres, une première version pour voix seule de la *Complainte* (sous sa forme initiale, où n'apparaît pas le second quatrain, et qui nous livre sans détour sa forme symétrique, en palindrome); quelques fragments orchestraux isolés, dérivés de la

*Complainte*, qui formeront plus tard les interludes de la pièce vocale; enfin d'autres intermèdes orchestraux disséminés au cours de la pièce, empruntés cette fois à l'instrumentation de la *Passacaille* extraite de la *Sonate pour deux pianos* (1945-48), retirée du catalogue. De cette matière éparpillée, Boulez va ramasser les débris pour former la première version de la cantate (soprano, ténor, basse et orchestre) créée par Roger Désormière en 1950: la *Complainte* prend son aspect définitif par l'alternance antiphonique de la voix précédée ou suivie de ses commentaires instrumentaux; les fragments de la *Passacaille* sont rassemblés pour s'adapter à la forme répétitive de *la Sorgue* (voir le soin avec lequel Boulez varie chaque reprise de l'invocation "Rivière" pour marquer l'articulation formelle). Cette version sera bientôt enrichie d'un chœur qui reliaiera les solistes dans la seconde partie (1958); enfin, en 1965, une ultime révision écartera ténor et basse solos au profit du seul soprano dialoguant avec la masse chorale. Il va sans dire que chacun de ces changements d'effectif a entraîné avec lui de profonds remaniements de la texture orchestrale, généralement dans le sens d'un plus grand raffinement dans la transparence des timbres - quitte à renoncer à la littéralité des structures telles qu'elles apparaissaient dans la version originale. Autrement dit, l'instrumentation, comme la répartition des voix, n'est plus soumise à la seule mise en évidence de la construction des structures, mais les absorbe en les mettant au second plan: un palimpseste, si l'on veut, où le texte est enfoui sous son commentaire.

On a parfois été surpris par le style assez léger, voire simplifié à l'extrême, du *Soleil des eaux* (notamment dans sa première partie), comparé à l'extrême violence que l'on associe volontiers à la production du Boulez des années quarante. A cela - encore que les moments de caractère contemplatif abondent dans son œuvre dès ses débuts (voyez l'andante de la *Sonatine*) - le compositeur a pris soin de répondre en prévenant l'auditeur par cette *Mise en garde* que René Char inscrivait en tête des *Matinaux*: "Nous avons en nous, sur notre versant tempéré, une suite de chansons qui nous flanquent, ailes de communication entre notre souffle reposé et nos fièvres les plus fortes. Pièces presque banales, d'un coloris clément, d'un contour arriéré, dont le tissu cependant porte une minuscule plaie. Il est loisible à chacun de fixer une origine et un terme à cette rougeur contestable".

Robert Piencikowski

## Instrumentation

### *Le Visage nuptial*

4 flûtes (aussi piccolo et flûte en sol), 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (si b et la, aussi petite clarinette en mi b), clarinette basse, 3 bassons, 1 contre-basson;  
4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba;  
célesta, 2 harpes, 9 percussionnistes, timbales;  
1 soprano solo, 1 alto solo;  
chœur (soprani et alti);  
cordes (16/14/12/10/8)

Durée : environ 30 minutes

Edition Heugel

### *Le Soleil des eaux*

2 flûtes, 1 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette,  
1 clarinette basse, 2 bassons;  
3 cors, 2 trompettes, 1 trombone, 1 tuba;  
1 xylophone, 1 vibraphone, 1 célesta, 2 harpes;  
4 timbales; 3 percussionnistes;  
1 soprano solo;  
chœur à 4 voix mixtes;  
cordes (12/10/8/8/6).

Durée : environ 15 minutes

Edition Heugel

Note : nous avons respecté, dans la *Complainte du Léopard amoureux*, l'interversion des cinquième et sixième quatrains telle qu'elle figure dans la partition, par rapport à l'édition définitive du texte de René Char.

## RENÉ CHAR

### LE VISAGE NUPTIAL

#### CONDUITE

Passe.

La bêche sidérale  
autrefois là s'est engouffrée.  
Ce soir un village d'oiseaux  
très haut exulte et passe.

Ecoute aux tempes rocheuses  
des présences dispersées  
le mot qui fera ton sommeil  
chaud comme un arbre de septembre.

Vois bouger l'entrelacement  
des certitudes arrivées  
près de nous à leur quintessence,  
ô ma Fourche, ma Soif anxieuse !

La rigueur de vivre se rode  
sans cesse à convoiter l'exil.  
Par une fine pluie d'amande,  
mêlée de liberté docile,  
ta gardienne alchimie s'est produite,  
ô Bien-aimée !

#### GRAVITÉ

##### *L'emmuré*

S'il respire il pense à l'encoche  
Dans la tendre chaux confidente  
Où ses mains du soir étendent ton corps.

Le laurier l'épuise,  
La privation le consolide.

O toi, la monotone absente,  
La fileuse de salpêtre,  
Derrière des épaisseurs fixes  
Une échelle sans âge déploie ton voile !

Tu vas nue, constellée d'échardes,  
Secrète, tiède et disponible,  
Attachée au sol indolent,  
Mais l'intime de l'homme abrupt dans sa prison.

A te mordre les jours grandissent,  
Plus arides, plus imprenables que les nuages  
qui se déchirent au fond des os.

J'ai pesé de tout mon désir  
Sur ta beauté matinale  
Pour qu'elle éclate et se sauve.

L'ont suivie l'alcool sans rois mages,  
Le battement de ton triangle,  
La main-d'œuvre de tes yeux  
Et le gravier debout sur l'algue.

Un parfum d'insolation  
Protège ce qui va éclore.

### LE VISAGE NUPTIAL

A présent disparais, mon escorte, debout dans la distance;  
La douceur du nombre vient de se détruire.  
Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices.  
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.  
J'aime.

L'eau est lourde à un jour de la source.  
La parcelle vermeille franchit ses lentes branches à ton front, dimension rassurée.  
Et moi semblable à toi,  
Avec la paille en fleur au bord du ciel criant ton nom,  
J'abats les vestiges,  
Atteint, sain de clarté.

Ceinture de vapeur, multitude assouplie, diviseurs de la crainte, touchez ma renaissance.  
Parois de ma durée, je renonce à l'assistance de ma largeur vénielle;  
Je boise l'expédient du gîte, j'entrave la primeur des survies.  
Embrassé de solitude foraine,  
J'évoque la nage sur l'ombre de sa Présence.

Le corps désert, hostile à son mélange, hier, était revenu parlant noir.  
Déclin, ne te ravise pas, tombe ta massue de transes, aigre sommeil.  
Le décolleté diminue les ossements de ton exil, de ton escrime;  
Tu rends fraîche la servitude qui se dévore le dos;  
Risée de la nuit, arrête ce charroi lugubre  
De voix vitreuses, de départs lapidés.

Tôt soustrait au flux des lésions inventives  
(La pioche de l'aigle lance haut le sang évasé)  
Sur un destin présent j'ai mené mes franchises  
Vers l'azur multivalve, la granitique dissidence.

O voûte d'effusion sur la couronne de son ventre,  
Murmure de dot noire !  
O mouvement tari de sa diction !  
Nativité, guidez les insoumis, qu'ils découvrent leur base,  
L'amande croyable au lendemain neuf.  
Le soir a fermé sa plaie de corsaire où voyageaient les fusées vagues parmi la peur soutenue des chiens.  
Au passé les micas du deuil sur ton visage.

Vitre inextinguible: mon souffle affleurait déjà l'amitié de ta blessure,  
Armait ta royauté inapparente.  
Et des lèvres du brouillard descendit notre plaisir au seuil de dune, au toit d'acier.  
La conscience augmentait l'appareil frémissant de ta permanence;  
La simplicité fidèle s'étendit partout.

Timbre de la devise matinale, morte-saison de l'étoile précoce,

Je cours au terme de mon cintre, colisée fossoyé.  
Assez baisé le crin nubile des céréales :  
La cardeuse, l'opiniâtre, nos confins la soumettent.  
Assez maudit le havre des simulacres nuptiaux :  
Je touche le fond d'un retour compact.

Ruisseaux, neume des morts anfractueux,  
Vous qui suivez le ciel aride,  
Mêlez votre acheminement aux orages de qui sut  
guérir de la desertion,  
Donnant contre vos études salubres.  
Au sein du toit le pain suffoque à porter cœur et lueur.  
Prends, ma Pensée, la fleur de ma main pénétrable,  
Sens s'éveiller l'obscur plantation.

Je ne verrai pas tes flancs, ces essais de faim, se  
dessécher, s'emplier de ronces ;  
Je ne verrai pas l'empuse te succéder dans ta serre ;  
Je ne verrai pas l'approche des baladins inquiéter le  
jour renaissant ;  
Je ne verrai pas la race de notre liberté servilement  
se suffire.

Chimères, nous sommes montés au plateau.  
Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace ;  
La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadiaire  
angélique.  
Nulle farouche survivance :  
L'horizon des routes jusqu'à l'afflux de rosée,  
L'intime dénouement de l'irréparable.

Voici le sable mort, voici le corps sauvé :  
La Femme respire, l'Homme se tient debout.

#### EVADNE

L'été et notre vie étions d'un seul tenant  
La campagne mangeait la couleur de ta jupe  
odorante  
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées  
Le chateau de Maubec s'enfonçait dans l'argile  
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre  
La violence des plantes nous faisait vaciller  
Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre  
Sur le muet silex de midi écartelé  
Accompagnait notre entente aux mouvements  
tendres  
La faucille partout devait se reposer  
Notre rareté commençait un règne  
(Le vent insomniaux qui nous ride la paupière  
En tournant chaque nuit la page consentie  
Veut que chaque part de toi que je retienne  
Soit étendue à un pays d'âge affamé et de larmier  
géant)

C'était au début d'adorables années  
La terre nous aimait un peu je me souviens.

#### POST-SCRIPTUM

Ecartez-vous de moi qui patiente sans bouche ;  
A vos pieds je suis né, mais vous m'avez perdu ;  
Mes feux ont trop précisé leur royaume ;  
Mon trésor a coulé contre votre billot.

Le désert comme asile au seul tison suave  
Jamais ne m'a nommé, jamais ne m'a rendu.

Ecartez-vous de moi qui patiente sans bouche :  
Le trèfle de la passion est de fer dans ma main.

Dans la stupeur de l'air où s'ouvrent mes allées,  
Le temps émondera peu à peu mon visage,  
Comme un cheval sans fin dans un labour aigri.

#### RENÉ CHAR

#### LE SOLEIL DES EAUX

#### COMPLAINTÉ DU LEZARD AMOUREUX

N'égraine pas le tournesol,  
Tes cyprès auraient de la peine,  
Chardonneret, reprends ton vol  
Et reviens à ton nid de laine.

Tu n'es pas un caillou du ciel  
Pour que le vent te tienne quitte,  
Oiseau rural ; l'arc-en-ciel  
S'unifie dans la marguerite.

L'homme fusille, cache-toi ;  
Le tournesol est son complice.  
Seules les herbes sont pour toi,  
Les herbes des champs qui se plissent.

Le serpent ne te connaît pas,  
Et la sauterelle est bougonne ;  
La taupe, elle, n'y voit pas ;  
Le papillon ne hait personne.

L'écho de ce pays est sûr.  
J'observe, je suis bon prophète ;  
Je vois tout de mon petit mur,  
Même tituber la chouette.

Il est midi, chardonneret.  
La sénéçon est là qui brille.  
Attarde-toi, va, sans danger :  
L'homme est rentré dans sa famille !

Qui, mieux qu'un lézard amoureux,  
Peut dire les secrets terrestres ?  
O léger gentil roi des cieus,  
Que n'as-tu ton nid dans ma pierre !

Orgon, août 1947

#### LA SORGUE

Chanson pour Yvonne

Rivière trop tôt partie, d'une traite, sans compagnon,  
Donne aux enfants de mon pays le visage de ta  
passion.

Rivière où l'éclair finit et où commence ma maison,  
Qui roule aux marches d'oubli la rocaille de ma  
raison.

Rivière, en toi terre est frisson, soleil anxiété.  
Que chaque pauvre dans sa nuit fasse son pain de ta  
moisson.

Rivière souvent punie, rivière à l'abandon.

Rivière des apprentis à la calleuse condition,  
Il n'est de vent qui ne fléchisse à la crête de tes  
sillons.

Rivière de l'âme vide, de la guenille et du soupçon,  
Du vieux malheur qui se dévide, de l'ormeau, de la  
compassion.

Rivière des farfelus, des fiévreux, des équarisseurs,  
Du soleil lâchant sa charrue pour s'acoquiner au  
menteur.

Rivière des meilleurs que soi, rivière des brouillards  
éclos,  
De la lampe qui désaltère l'angoisse autour de son  
chapeau.

Rivière des égards au songe, rivière qui rouille le fer,  
Où les étoiles ont cette ombre qu'elles refusent à la  
mer.

Rivière des pouvoirs transmis et du cri embouquant  
les eaux,  
De l'ouragan qui mord la vigne et annonce le vin  
nouveau.

Rivière au cœur jamais détruit dans ce monde fou de  
prison,  
Garde-nous violent et ami des abeilles de l'horizon.

Edition Gallimard/La Pleiade

ELIZABETH LAURENCE, mezzo-soprano  
De nationalité britannique, Elizabeth Laurence fait ses  
études musicales au Trinity College of Music de  
Londres de 1969 à 1973.

Après des cours de clarinette et de piano, elle se  
consacre au chant à partir de 1979 et travaille  
notamment avec Max Deutsch. En 1979, elle assure  
les représentations de la comédie musicale *Evita* à  
Londres. En 1981 et 1982, elle est au Groupe Vocal  
de France.

Depuis lors, elle collabore régulièrement avec  
l'Atelier Lyrique du Rhin, l'Ensemble 2e2m et avec  
l'Ensemble InterContemporain.

Elle chante *Anna* dans l'opéra de Nigel Osborn, *The  
Electrification of the Soviet Union*, en tournée avec la  
Compagnie de Glyndebourne, puis en 1987, *Erda*  
dans *Siegfried* sous la direction de Daniel Barenboïm,  
avec l'Orchestre de Paris.

Elle participe à de nombreuses tournées de  
l'Ensemble InterContemporain et interprète souvent  
*Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez. En 1988,  
elle crée avec Phyllis Bryn-Julson, la nouvelle version  
de *Visage Nuptial* de Pierre Boulez au Royal Festival  
Hall. En 1989, elle participe à trois grandes  
productions d'opéra : *Un Re in ascolto* de Luciano  
Berio, à Londres, *Guillaume Tell* de Rossini et *Le  
Maître et Marguerite* de York Höller, à l'Opéra de  
Paris.

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano

Née dans le North Dakota (USA) de parents  
norvégiens, Phyllis Bryn-Julson étudie le piano,  
l'orgue, le violon et le chant au Concordia College  
avant d'obtenir son diplôme de maîtrise en musique à  
l'Université de Syracuse.

Phyllis Bryn-Julson est très vite remarquée pour ses  
qualités d'interprétation dans le répertoire du XXe  
siècle, notamment dans Berg, Boulez, Crumb et  
Ligeti, mais continue parallèlement de chanter le  
répertoire plus traditionnel avec les grands  
orchestres américains.

Phyllis Bryn-Julson prend part aux *Promenade  
Concerts* à Londres avec Pierre Boulez en 1975, puis  
en 1977, avant de séjourner six mois en Europe au  
cours d'un échange artistique organisé entre les  
Etats-Unis et la Grande-Bretagne.

Lors de l'été 1980, elle donne en première mondiale  
*Pas Moi*, opéra de chambre de Hölliger, au Festival  
d'Avignon avec l'IRCAM et l'EIC. Elle participe  
ensuite aux cycles Stravinsky, puis Webern et Boulez  
pour le Festival d'Automne à Paris. En décembre 84,  
Phyllis Bryn-Julson interprète les *Poèmes pour Mi*  
d'Olivier Messiaen, version symphonique, avec  
l'Orchestre National de France dirigé par Pierre  
Boulez.

En 1988, Phyllis Bryn-Julson participe à la célébration  
du 60e anniversaire de Pierre Boulez à Baden-Baden,  
prend part à des tournées en Italie, en Australie et en  
Nouvelle Zélande, sous la direction de Pierre Boulez,  
avec l'Ensemble InterContemporain.

LE FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS  
L'ORCHESTRE DE PARIS  
REMERCIENT

---

LE BRITISH COUNCIL  
LA SACEM  
LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS

D'AVOIR PERMIS LA REALISATION DU CONCERT  
BBC SYMPHONY ORCHESTRA  
BBC SINGERS

LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS

MEMBRES FONDATEURS :

AMERICAN EXPRESS - ARTHUR ANDERSEN & CIE - BANQUE INDOSUEZ - BEGHIN-SAY - BOUYGUES  
CHAMBRE DE COMMERCE ET D'INDUSTRIE DE PARIS - CLUB MEDITERRANEE - COFACE  
COINTREAU - COMPAGNIE BANCAIRE - COMPAGNIE GENERALE D'ELECTRICITE  
CREDIT LYONNAIS - CREDIT DU NORD - ELF AQUITAINE - HOTEL RITZ, PARIS  
LAZARD FRERES & CIE - ITT CORPORATION - JAMES CAPEL - NT MERIDIAN - JP MORGAN  
FONDATION PARIBAS - PHILIPS FRANCE - PSA - PUBLICIS CONSEIL - RHONE-POULENC  
SACEM - SCHLUMBERGER - SUNTORY LTD - THOMSON SA - FONDATION TOTAL POUR LA MUSIQUE

MEMBRES ASSOCIES :

GENERALE OCCIDENTALE - MOET-HENNESSY - SAINT-GOBAIN - SALOMON Inc - WORMS & CIE

---

SACEM  
BOULEZ, CHAR, MESSIAEN, STRAVINSKY :  
L'HOMMAGE DE LA SACEM AUX CREATEURS DU XXe SIECLE

-FRFAPL 1989 M-09 - PGCs