

MORTON FELDMAN

NEITHER

SAMUEL BECKETT

22 SEPTEMBRE 2007



cité
de
la musique

FESTIVAL
D'AUTOMNE
  PARIS

36  édition

Morton Feldman Samuel Beckett *neither*

Opéra en un acte
pour soprano et orchestre

version de concert

Musique de **Morton Feldman**
Texte de **Samuel Beckett**
Création en France

Effectif : soprano ; 3 flûtes (2/piccolo et 3/flûte en sol), 3 hautbois (3/cor anglais), 3 clarinettes (3/clarinette basse), 3 contrebassons, 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 4 percussions, 2 harpes, piano (célesta), cordes
Composition : septembre 1976 – janvier 1977

Création : 10 juin 1977, Opéra de Rome, Martha Hanneman (soprano), sous la direction de Marcello Panni
Mise en scène, Michelangelo Pistoletto
Commande de l'Opéra de Rome

Anu Komsj, soprano

Orchestre symphonique de la Radio de Francfort - hr-Sinfonieorchester
Direction,
Emilio Pomarico

Durée : 60' environ

Coproduction :
Cité de la musique,
Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort



Avec le concours de la Sacem



Photo couverture : Morton Feldman ©
Lebrecht Music and Arts Photo Library

neither

to and fro in shadow from inner to outer shadow
–
from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither
–
as between two lit refuges whose doors once neared gently close; once
turned away from gently part again
–
beckoned back and forth and turned away
–
heedless of the way, intent on the one gleam or the other
–
unheard footfalls only sound
–
till at last halt for good, absent for good from self and other
–
then no sound
–
then gently light unfading on that unheeded neither
–
unspeakable home

© Faber and Faber Ltd,
and the Estate of Samuel Beckett

ni l'un ni l'autre

va-et-vient dans l'ombre, de l'ombre intérieure à l'ombre extérieure
du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l'un ni
l'autre

comme entre deux refuges éclairés dont les portes sôtôt qu'on approche
se ferment doucement, sôtôt qu'on se détourne s'entrouvrent douce-
ment encore

revenir et repartir appelé et repoussé

sans percevoir le lieu de passage, obnubilé par cette lueur ou par l'autre
seul bruit les pas que nul n'entend

jusqu'à s'arrêter pour de bon enfin, pour de bon absent de soi et d'autre
alors nul bruit

alors doucement lumière sans déclin sur ce ni l'un ni l'autre non perçu
cette demeure indicible

Traduit de l'anglais par Edith Fournier
Pour finir encore et autres foirades publié aux Éditions de Minuit © 1976-2004
Les Éditions de Minuit

Samuel Beckett est né en 1906 en Irlande, il est mort à Paris en 1989.
Il a obtenu en 1969 le Prix Nobel pour l'ensemble de son œuvre qui est
traduite dans le monde entier.

Morton Feldman et la clairière

Laurent Feneyrou

Feldman rencontra Beckett en septembre 1976, à Berlin, dans un « théâtre sombre » où Beckett fut d'abord invisible. Fasciné par l'expérience réelle, totale et absolument fermée de l'auteur, Feldman avait écarté des textes déjà écrits qui, par leur prégnance, ne nécessitaient aucune musique, sinon additionnelle ou trop illustrative, et recherchait une quintessence artistique. Dans un entretien, il reviendra sur leur rencontre : « [Beckett] était très gêné – au bout d'un certain temps, il me dit : “Monsieur Feldman, je n'aime pas l'opéra.” Je lui dis : “Je ne vous le reproche pas.” Puis il me dit : “Je n'aime pas que mes mots soient mis en musique.” Et je dis : “Je suis tout à fait d'accord. J'ai très rarement utilisé des mots. J'ai écrit beaucoup de pièces avec voix, mais elles sont sans texte.” Puis il me regarde encore une fois et dit : “Mais que voulez-vous ?” Et je dis : “Je n'en ai aucune idée.” » Feldman commença à composer avant même de recevoir le texte, ce qui expliquerait l'absence de la voix au commencement de l'œuvre et le sens d'une ouverture : « Attendre le texte ! » Ce texte arriva bientôt, erronément daté : « Berlin, 31 septembre 1976 », et accompagné de quelques amabilités : « It was good meeting you. » Feldman en accusa réception dans une lettre enthousiaste du 4 novembre 1976.

Dans *neither*, créé en juin 1977, à l'Opéra de Rome, dans une mise en scène de Michelangelo Pistoletto, une soprano solo, silhouette hiératique, chante sur une scène nue, dans un registre aigu qui rend à peine intelligibles les dix vers du « poème ». Nous sommes loin, ici, d'un Beckett écrivain de l'absurde,

de l'incommunicabilité, du ciel noir de l'anthropologie, de la déréliction du corps malade et des putrescibles déchets que nous légèment les catastrophes de l'histoire, de l'existentialisme en somme, qui longtemps prévalut dans l'analyse de son œuvre. Feldman le savait : « C'est au-delà de l'existentialisme, parce que l'existentialisme est toujours en train de chercher une issue ; s'ils sentent que Dieu est mort, alors longue vie à l'humanité ! Du genre Camus et Sartre... Ce que je veux dire, c'est qu'il y a toujours un substitut pour vous sauver dans l'existentialisme. Et je sens qu'avec Beckett, ce n'est pas le cas... » Dans *neither*, radicale épure de théâtre lyrique, nous sommes entraînés dans une errance, un incessant déracinement : opéra dénué de toute finalité, à l'image de la voix, « not directional » comme Feldman l'écrivit à Beckett dans sa lettre du 4 novembre 1976, entre ressassement et silence, entre la voix en excès qui, chez Beckett, prolifère dans ce qu'Adorno qualifie de « blabla à la fois stéréotypé et imparfait de l'aliénation », et une voix en défaut, *sotto voce*, qui s'éténue à dire, grevée de silences, féconde de son mutisme et désireuse de retourner au bruissement de son origine. La dimension fondamentale est la Voix, et le drame, dans les mots arrachés à l'innommable, est celui d'une Voix, où il nous est impossible de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix qui s'essouffle à le dire – théâtre d'une voix moribonde, récusant le *parlando*, mais souvent sur une même note, autour d'un *sol* monomane, une voix lyrique, sans mélodie néanmoins, car seul le temps est désormais source de lyrisme, « comme si [ce temps] chantait une mé-

lodie, mais une mélodie qui n'est pas là ». Entre la voix et le silence, entre le mouvement et l'immobilité, ou plutôt dans le mouvement comme conservant en soi une certaine idée de l'immobilité, se donne le même interstice qu'entre l'ombre et la lumière. Et Feldman d'atteindre dans *neither* des moments non seulement de silences sonores, mais aussi de sons silencieux et transparents, exaltant la profonde continuité entre les uns et les autres. Sa musique est toujours à la limite, sur le point de se taire et sur le point de dire, mais ne se taît guère et ne dit presque rien. Le silence y est un substitut à l'écriture, un rien sous quelque chose, ou l'adoucissement d'un son, ombré. Non plus contradiction entre l'un et l'autre, mais une trouble équivalence sur une scène libre de toute intrigue, et que Beckett nomme ailleurs la pénombre.

Cette pénombre se dévoile dans *neither*, où le « livret » de Beckett scrute essentiellement un va-et-vient entre *self* et *unself*. Feldman écrivait : « J'étais préoccupé par l'ombre. Et c'est précisément le sujet de l'opéra avec Beckett. Le sujet de cet opéra, c'est que notre vie est encadrée par des zones d'ombre tout autour de nous, et il nous est impossible de voir à l'intérieur de l'ombre. De ce fait, notre existence est réduite à ce balancement entre les ombres de la vie et de la mort. » Existe-t-il un mode d'être de l'ombre ? Zone sombre, obscure, refuge contre le danger (« se mettre à l'ombre », dit le langage courant), représentation imparfaite, noire figure rejetée à la surface par un corps interceptant les rayons d'une source de lumière sur le sol et à même

le revers de la main, fantôme, suivant (l'ombre comme ange gardien ou comme double), segment ombragé d'un tableau, atténuation ou résidu, source de malheur – n'évoque-t-on pas les ombres menaçantes... L'ombre traduit un flottement entre le soi et le non-soi, là où la lumière s'est laissée arrêter par le corps chantant que rien ne meut, sinon les plis éphémères du tissu. Dans le déploiement d'un paysage déserté, Feldman, contrariant la métaphore de l'ombre, revient de son sens figuré à un sens littéral. À ce renversement, de la vision extatique à l'expérience la plus concrète, puise *neither* : « Vous pouvez dire, bien, comment vais-je pouvoir montrer ça sur scène ? Vais-je mettre des ombres ? Ça a été le problème avec la création de l'opéra à Rome. Je leur ai dit que c'était trop littéraire, que c'était l'idée d'une non-idée. Ils ont alors répondu : "Faisons passer la lumière de l'obscurité à la clarté." Non, ai-je dit : "Non, c'est autre chose, ça ne va pas. Pour nous, entrer dans l'ombre signifie beaucoup de travail." Ils ont dû dépenser de l'argent ; ça a été très coûteux de réaliser cela à la manière d'un tableau de Rothko, avec un dégradé d'ombres, plutôt qu'une sorte de représentation facile de la symbolique visuelle de l'ombre. Les ombres sont vraiment des ombres, vous savez. La scène était magnifique avec cette gradation. Autour de toute chose, rien que des ombres », raconte Feldman.

neither ne procède ni de la variation, ni du développement, mais de la variante, de l'infime déplacement, donc de l'alliance instable entre les événements, la forme tenant essentiellement d'une pensée de la parataxe, d'un mode d'ordonnement selon lequel

les éléments d'une phrase ne sont pas mis ensemble selon une logique syntaxique, mais juxtaposés, sans que le mot de liaison indique la nature exacte de leur relation. Feldman, qui n'eut de cesse de décliner toute tentation de causalité, au point de se définir comme un maître de l'harmonie non fonctionnelle, retrouverait ainsi la construction de la phrase hébraïque procédant par courtes propositions coordonnées par la conjonction *we*, aux valeurs variées selon le contexte, et se rattacherait de la sorte à la tradition de l'exégèse juive, privilégiant l'inachevé, le partiel, l'indécis, la profusion, l'agglutinement, l'ouverture comme source de créativité permanente. N'était-ce pas aussi une manière de s'extraire du fondement moral de la variation et du développement, celui de la musique allemande du XIX^e siècle, de Beethoven à Brahms, un fondement moral dont le nazisme avait ruiné les valeurs. Avec Adorno, avec Steiner, Feldman s'interrogea sur le statut de l'œuvre d'art après Auschwitz : « Je veux être le premier grand compositeur qui soit juif », disait-il – une judéité qu'il déclarait avoir redécouverte à Berlin, là même où se fit la rencontre avec Beckett.

Si nous recherchons, avec les instruments de l'analyse, la manière dont naît en général, à l'écoute de la musique de Morton Feldman, le sentiment ineffable de suspension temporelle que cette musique procure, nous découvrons aisément que sa fascination tient à l'utilisation de deux techniques immanentes de composition : la combinatoire associée à une véritable passion pour la réitération. Son minimalisme, bien peu respectueux de la notion qu'implique généralement pour nous cette définition, en ce qu'il n'a rien de minimal, est singulier en raison non seulement de la richesse sonore raffinée des « objets musicaux », inventés pour être questionnés, mais aussi, et peut-être surtout, de la complexité diffuse des paramètres métriques et formels selon lesquels ces objets sont d'abord exposés et présentés, puis traversés obliquement, jusqu'à susciter un « trouble » ouvertement antagoniste, mais toujours et nécessairement dialectique.

La richesse et la beauté de la nature sonore singulière des « objets » combinés et réitérés dans *neither* proviennent pour l'essentiel de la synergie modulée de techniques personnelles et savamment « extrêmes » d'instrumentation ; de dynamiques et de registres profondément conflictuels, mais toujours suggestifs et opportuns pour l'économie du sens ; d'une opposition inévitablement signifiante de l'horizontal et du vertical (mélodie / harmonie, disait-on autrefois), portés davantage à l'« affrontement » qu'à une réciprocité dialectique ; de processus parfois logiquement progressifs, mais le plus souvent interrompus *ex abrupto*, d'évidement de la densité du tissu, qui ne laissent place

qu'à des résidus et à des « scories » sans énergie directionnelle et sans « destin » dans la succession des événements – sauf s'ils alternent avec des phénomènes d'une saturation contraire et inéluctable, jusqu'à la complète désarticulation acoustique, jusqu'au « gris » du timbre. Le tout est soumis à l'action incessante, complexe, ésotérique et raffinée, de micro-variations métriques, d'« arythmies » structurelles aussi infimes que vertigineuses, dès lors que l'auditeur a la capacité de les percevoir dans le « devenir » implacable de l'œuvre.

Ces considérations nécessairement sommaires nous permettent déjà de deviner à quel point il peut être difficile d'exécuter (d'interpréter) correctement cette musique. Éviter le danger d'une exécution « statistique », toujours en embuscade à une époque « technologique » qui se satisfait de ses instruments philologiques et cognitifs, exige de savoir sciemment se glisser dans le jeu psychologique auquel mènent de telles modalités compositionnelles, dès lors que l'on veut les faire agir en dépassant la grille qui apparaît inévitablement sur la surface de la page écrite. Soyons complices de la complexité, en « jouant » avec elle, sans l'afficher comme un signe de virtuosité, mais

en la présentant comme une nécessité, jusqu'au moment de sa disparition comme donnée sensible mais contraignante, au lieu d'alimenter les attentes plus logiques d'un rassurant « contrôle a priori », fort des certitudes inévitables (et, à mon avis, dangereuses) du texte, même pour l'interprète le plus avisé. Ce contrôle, à lui seul, s'il ne s'exerce donc pas comme une étape nécessaire vers une autre signification possible, ne saurait garantir les conditions indispensables à la composition de Feldman, qui vise à savoir contempler (écouter).

Traduction de l'italien, Chantal Moiroud, et Laurent Feneyrou



Morton Feldman par Francesco Clemente
© Francesco Clemente. Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris

Biographies

Morton Feldman

Né le 12 janvier 1926 à New York, Morton Feldman étudie le piano avec Vera Maurina Press, une élève de Busoni, à laquelle il dédie *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970), et une amie de Scriabine, dont l'influence sur ses premières œuvres est manifeste. Wallingford Riegger, pionnier américain du dodécaphonisme qu'il n'aborde pourtant jamais en cours, lui donne, dès 1941, des leçons de contrepoint. En 1944, Stefan Wolpe devient son professeur de composition et arrange rapidement une rencontre entre son élève et Varèse : « Vous savez, Feldman, vous survivrez. Je ne suis pas inquiet pour vous. » En janvier 1950, à l'occasion d'un concert du New York Philharmonic dans la *Symphonie* op. 21 de Webern, sous la direction de Mítropoulos, Feldman rencontre John Cage, qui l'encourage dans une voie intuitive. À travers la peinture, il recherche alors un univers sonore immédiat et physique, sinon empirique, où l'expérience du son en soi, sans histoire, mais dans l'espace, la mémoire et la sensation priment sur la raison et la vérité du matériau. S'il utilise la notation graphique dans *Projection 2* (1951), confiant la hauteur à l'interprète, mais au sein d'un registre, d'une dynamique et d'une durée déterminés, et s'il développe, dans la série des cinq *Durations* (1960-1961), une écriture dite *race-course*, où les hauteurs et les timbres sont choisis, mais non la durée, toutefois inscrite dans un tempo général, et où la coordination verticale est donc fluctuante, il y renonce entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, car refusant d'assimiler son art à l'improvisation. Ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David

Tudor, des compositeurs Earle Brown et Christian Wolff, des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg ou Cy Twombly – certains de ces noms jalonnant les titres de ses œuvres –, il vit à Berlin de septembre 1971 à octobre 1972, à l'invitation du DAAD, avant d'être nommé professeur à l'Université de New York/Buffalo (1973-1987), où il est titulaire de la chaire Edgard-Varèse. « Il va falloir que je leur apprenne à écouter. » À partir de 1978, Feldman se risque à une musique aux nuances infimes, qui ne transige plus sur la durée des œuvres au regard des conventions, des possibilités d'exécution et des attentes du public, un art qui culmine notamment dans *String Quartet II* (1983). Il meurt à Buffalo, le 3 septembre 1987.

Les œuvres de Morton Feldman sont éditées par Peters / New York, jusqu'en 1969, puis par Universal / Vienne.

Les œuvres de Morton Feldman au Festival d'Automne à Paris :
1988 : *Piano* (Opéra-Comique)
1997 : *Cycle Morton Feldman* : *Voices and Cello*, *The King of Denmark*, *Principal Sound*, *Rothko Chapel* (Église des Blancs-Manteaux) ; *Coptic Light*, *Chorus and Orchestra II*, *The Turfan Fragments* (Cité de la musique) ; *Three Voices*, *Triadic Memories*, *Piano and String Quartet*, *I Met Heine on the Rue Fürstenberg*, *For Frank O'Hara*, *Routine Investigations*, *The O'Hara Songs*, *Four Songs to E. E. Cummings* (Théâtre Molière-Maison de la Poésie)
2004 : *String Quartet II* et intégrale des œuvres pour piano solo en deux concerts (Musée d'Orsay / Auditorium)

Anu Komsî, soprano



Soliste à l'Opéra National de Finlande et dans les maisons d'opéra de Lübeck, Francfort et Hanovre, Anu Komsî a interprété les rôles d'Olympia, Lulu, Gilda, Blondine

et Zerbinetta. Elle a également chanté dans le *Moses und Aron* de Schoenberg et dans *Mastersingers of Mars* de Kimmo Hakola.

Elle s'est produite au Concertgebouw d'Amsterdam, au Théâtre du Châtelet, à l'Ircam et à la Cité de la musique à Paris, au Queen Elizabeth Hall de Londres, au Konzerthaus de Vienne, au Alice Tully Hall de New York, aux côtés de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Lothar Zagrosek ou Sakari Oramo. Son répertoire en récital s'étend des œuvres de la Renaissance à celles d'aujourd'hui.

En 2003-2004, Anu Komsî est en résidence au Concertgebouw de Bruges où elle travaille avec des compositeurs estoniens, russes et flamands, chante en Allemagne et en Autriche avec l'Orchestre de la SWR Stuttgart (direction : Roger Norrington) et le City of Birmingham Symphony Orchestra (direction : Sakari Oramo). Elle participe à deux productions de l'Opéra National de Finlande à Helsinki et à divers festivals en Finlande, en Angleterre et en Russie.

En 2005, elle chante, avec Andras Keller au violon, *Kafka-Fragmente* op. 24 de György Kurtág au Festival d'Aix-en-Provence. En 2006, elle chante dans *Into the Little Hill*, premier opéra de George Benjamin sur un livret de Martin Crimp, créé au Festival d'Automne à Paris puis en tournée en 2007 au Holland Festival, au Lincoln Center

Festival de New York et à l'Opéra de Francfort.

Elle est également directrice artistique de l'Opéra de Kokkola en Finlande, qui a présenté sa première production, *Les Noces* de Figaro de Mozart, en juillet 2006.

Emilio Pomarico



Né en 1953 à Buenos Aires, Emilio Pomarico étudie au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan. Il fait ses débuts de chef d'orchestre en 1982. Il est invité par les principaux orchestres symphoniques européens : Orchestre Symphonique de la RAI, Orchestre de la Suisse Romande, SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden & Freiburg, WDR Sinfonie Orchester Köln, NDR Sinfonie Orchester Hamburg, BBC Scottish Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre

Gulbenkian de Lisbonne, Bamberg Symphoniker, Ensemble Modern et Ensemble Modern Orchestra, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien.

Interprète du grand répertoire classique, Emilio Pomarico dirige également les compositeurs d'aujourd'hui. Il participe aux plus prestigieux festivals de musique contemporaine. Pour le Festival d'Automne à Paris, il a interprété avec différents ensembles les œuvres de Brian Ferneyhough, Emmanuel Nunes, Wolfgang Rihm. En 1999, il a dirigé *Caminantes... Ayacucho* et *Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* puis, en 2000, *Prometeo* de Luigi Nono.

Emilio Pomarico est également compositeur ; ses œuvres ont été programmées dans des festivals de musique contemporaine à Paris, Milan, Bâle, Turin, Venise, Genève, Freiburg, Darmstadt, Vienne. Emilio Pomarico enseigne la direction à l'Accademia Internazionale della Musica à Milan.

L'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort-hr-Sinfonieorchester

Avec un répertoire qui va des classiques à la musique la plus expérimentale, des concerts pour le jeune public à des programmes engagés, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort – hr-Sinfonieorchester) s'adapte facilement à des styles musicaux différents dans ses interprétations et ses enregistrements.

Hans Rosbaud, son premier chef jusqu'en 1937, donna son empreinte à l'orchestre en l'orientant dans l'interprétation non seulement de la tradition musicale mais aussi de compositions contemporaines. Après la guerre, Kurt Schröder et Winfried Zillig s'engagent à reformer l'orchestre avec un large répertoire musical. Sous la direction des chefs Dean Dixon, Eliahu Inbal, Dmitri Kîtaenko et Hugh Wolff, l'orchestre s'affirme à un niveau international.

Aujourd'hui, l'orchestre se produit dans le monde entier, collabore avec des chefs de renom et participe à l'enregistrement d'un grand répertoire.

Depuis la saison 2006-2007, l'orchestre est dirigé par le chef estonien Paavo Järvi.



36^e édition

Président : Pierre Richard

Directeur général : Alain Crombecque

Directrice artistique théâtre et danse : Marie Collin

Directrice artistique musique : Joséphine Markovits

www.festival-automne.com



cité
de
la musique

221, av Jean Jaurès – 75019 Paris

01 44 84 44 84

www.cite-musique.fr



© Mairie-Nosile-Robert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Laballe, Getty.

Depuis 1987, Mécénat Musical Société Générale développe une politique de soutien, en constante évolution, qui répond aux besoins actuels des acteurs de la musique classique et qui s'organise selon quatre domaines d'intervention :

- Jeunes
- Musique de chambre
- Création, musique du XX^e siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

www.socgen.com/mecenat-musical