

# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

# 5

ISABEL MUNDY



<b>UNE VOIX SINGULIÈRE</b>	<b>3</b>
<b>NOTE BIOGRAPHIQUE</b>	<b>5</b>
<b>ESPACES INTÉRIEURS</b>	<b>6</b>
<b>LES ŒUVRES</b>	<b>10</b>
<b>WER ? / FRANZ KAFKA</b>	<b>15</b>



Si la personnalité et la musique de Betsy Jolas rayonnaient à travers son attachement à une certaine tradition française (celle d'Olivier Messiaen et d'Henri Dutilleux), Isabel Mundry, seconde compositrice accueillie en résidence dans le cadre des Ateliers Contemporains au Conservatoire de Lausanne, est dépositaire d'un tout autre héritage.

Née en 1963, elle représente en effet une génération marquée par l'aventure de Darmstadt. Pourtant, si les compositeurs qui ont *fait* Darmstadt à ses débuts se singularisaient parfois par leur ralliement à l'idée de la *tabula rasa*, Isabel Mundry, tout en acceptant le legs de ses aînés – notamment en adhérant à certaines caractéristiques du traitement du son ou en faisant sienne l'idée d'une forme à chaque fois réinventée –, s'attache principalement à intégrer les éléments hétérogènes reçus dans une vaste reformulation sémantique. Celle-ci, puisant à des sources diverses, les unifie par un traitement radical du matériau. Son langage, dès lors, s'apparente à un certain classicisme qui évoque un questionnement plus ancien, questionnement sur l'architecture et l'*organisation* qui pourrait bien être à l'origine des formes comme le motet ou la sonate par exemple.

Musicienne très largement engagée dans des processus de recherche, elle s'intéresse de près à des phénomènes peu visités par les compositeurs d'aujourd'hui. La métamorphose et la question du temps, deux aspects récurrents de sa musique, font souvent l'objet d'un travail qui vise à placer la qualité de la perception sonore au centre de la composition. Le traitement acoustique n'est pour sa part qu'un élément périphérique servant à moduler les métamorphoses et en particulier la *temporalité* de l'instant et sa répercussion dans la matière infinie de l'espace : « *un entrelacs de résonance se met en place, les instants y laissant des traces, qui génèrent à leur tour de nouveaux instants...* ». Une voix singulière...

Figure importante de la musique d'aujourd'hui, en passe d'être reconnue comme une musicienne majeure de la nouvelle génération allemande, jouée par de grandes institutions, Isabel Mundry se passionne également pour la pédagogie, qu'elle ne sépare jamais d'un autre questionnement, tout aussi fondamental pour elle, presque philosophique au fond, sur le *sens* de la musique. C'est cette réflexion qu'elle inscrit au cœur de sa démarche d'enseignante : le sens comme *condition* de l'écriture musicale.

C'est sans aucun doute ces valeurs d'originalité, de rigueur, de probité mais aussi de générosité, qu'auront reçu nos étudiants à son contact. Permettre qu'une relation s'instaure avec le monde et la pensée d'un compositeur de notre temps est un enjeu majeur des Ateliers Contemporains.



Née en 1963 à Schlüchtern, dans la Hesse, Isabel Mundry grandit à Berlin où, de 1983 à 1991, elle suit des études de composition à la Hochschule der Künste. Elle obtient ses diplômes de fin d'études avec Frank Michael Beyer et Gösta Neuwirth, puis mène des études complémentaires auprès de Hans Zender à la Musikhochschule de Francfort-sur-le-Main entre 1991 et 1994. Au cours de sa formation, elle travaille à plusieurs reprises au studio de musique électronique de la Technische Universität de Berlin, ainsi qu'au studio de Freiburg.

Après des études de musicologie (avec Carl Dahlhaus), d'histoire de l'art et de philosophie à la Technische Universität de Berlin, elle est ensuite chargée de cours de théorie de la musique et de cours d'analyse à la Kirchenmusikschule (école de musique liturgique) entre 1986 et 1993, matières qu'elle enseigne également dès 1991 à la Hochschule der Künste de Berlin. Elle réside à Paris entre 1992 et 1994, où elle suit une formation à l'IRCAM. De 1994 à 1996 elle est à Vienne, puis de 1996 à 2004, enseigne la composition à la Musikhochschule de Francfort. Elle a aussi enseigné en 1997 au Festival d'Akiyoshidai (Japon), et aux Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt (1998, 2000 et 2002). Depuis 2004, elle est professeur de composition à la Musikhochschule de Zurich.

Le Chicago Symphony Orchestra lui a récemment commandé une œuvre pour grand orchestre, *Nocturno*, créée sous la direction de Daniel Barenboim ; le Deutsche Oper de Berlin a par ailleurs créé en 2005 son opéra *Ein Atemzug – die Odyssee*. En 2007, elle a été compositrice en résidence à la Staatskapelle de Dresde. Le Festival de Lucerne l'a invitée en 2007.

Isabel Mundry a remporté de nombreux prix et bourses, parmi lesquels, la bourse de composition du Berliner Senat, le prix de composition de la Ville de Berlin, le prix Boris Blacher, le Kranichsteiner Musikpreis. Elle a écrit plusieurs essais publiés dans différentes revues.

Le style d'Isabel Mundry pourrait être défini par une recherche de pureté et d'intériorité qui tranche avec certains courants musicaux actuels : ses œuvres ne recherchent ni l'effet, ni la virtuosité, ni une sonorité pleine et brillante, ni des formes d'expression extrêmes ou provocatrices, et elles sont encore moins aimantées par un retour à des formules traditionnelles ou conventionnelles. Au contraire, tout se joue dans une certaine économie des moyens, dans une écriture ciselée, concentrée, probe, une écriture en soi qui, comme dans certaines musiques baroques, semble parfois capable de revêtir des timbres interchangeable. Cette concentration sur l'écriture où dominent les dimensions mélodiques et harmoniques rappelle Webern, lequel, à la fin de sa vie, confiait à Willy Reich qu'il devenait de plus en plus indifférent aux instruments. Mais elle est aussi traversée par l'expérience lachenmanienne, cette déconstruction du son qui tente de faire surgir des forces expressives recouvertes par une beauté devenue trop confortable, retournant le timbre instrumental conventionnel. Si la compositrice ne suit pas son aîné dans le travail du négatif, elle conserve son idée d'une sonorité travaillée de l'intérieur, notamment par les différents modes de jeu ou par l'utilisation des micro-intervalles, utilisés chez elle comme inflexions à l'intérieur des lignes mélodiques. La pureté, ce n'est pas l'élimination de ce travail minutieux sur la matière concrète du son, mais au contraire la recherche d'une sonorité sensible, d'une sonorité éloquente.

### L'essence des phénomènes

L'attrait qu'a pour Mundry la musique polyphonique de Dufay est une autre indication pour cette pensée compositionnelle, comme si les lignes, chez elles, étaient vocales avant de s'incarner dans un instrument donné. Même l'écriture de la percussion possède dans certains cas un caractère mélodique. Dès lors, la musique vise moins une forme de dramatisation que l'exploration d'un univers intérieur sollicitant l'imaginaire. Le fait qu'Isabel Mundry ait composé une pièce de musique de chambre en s'inspirant de l'art des jardins japonais, d'après une expérience personnelle à Kyoto, laisse penser que pour elle, comme pour celui qui contemple de tels jardins, les formes réelles cachent des formes latentes, des formes symboliques qui naissent de l'imagination et qui, après décantation, ramènent à la figure originelle purifiée de toute signification extérieure. On retrouve une idée semblable chez le poète Francis Ponge, qui a inspiré à la compositrice une autre pièce de musique de chambre, *Sandschleifen* : en se concentrant sur un objet, le sujet brise la distance qui l'en sépare et s'y absorbe ainsi tout entier. C'est sans doute pourquoi les œuvres procèdent à partir d'une idée musicale singulière formant une sorte de noyau : elles se déploient à travers un art de la variation infime qui ramène toujours au centre, à l'idée elle-même. Si la compositrice évite les contrastes, les situations extrêmes, les éclats, c'est



qu'ils renvoient à une poétique du sujet, alors qu'elle recherche, dans une certaine forme de contemplation, ou d'approfondissement, à rejoindre l'essence même des phénomènes.

### L'espace et le temps

Ce qui naît d'une telle écoute, c'est avant tout la sensation primaire du temps et de l'espace. Isabel Mundry joue avec ces deux dimensions de façon explicite : bien des œuvres disposent les musiciens à distance, cherchant à établir des liens non seulement dans l'espace de la partition, dans l'écriture proprement dite (comme le sont des relations de type motivique ou plus simplement encore les relations de hauteurs), mais aussi dans l'espace de la salle, dans celui de la perception. C'est peut-être là aussi un désir secret de libérer la musique des espaces confinés où elle se donne à entendre, de suggérer l'espace naturel comme son lieu idéal. Nul doute que l'organisation des hauteurs, qui s'inscrit dans l'idée d'un discours musical fondé sur des phrases clairement articulées, cherche à définir un espace en perpétuelle expansion et rétraction, un espace presque dansant. L'un des textes d'Isabel Mundry porte significativement le titre de « Chorégraphie de l'espace musical ».

Un autre s'intitule « Polyphonies du temps ». Car on ne peut travailler sur la dimension spatiale sans atteindre à une autre perception en ce domaine. Dans son quatuor à cordes *No One* (1994 – 95), au titre si éloquent, les musiciens projettent des figures dans différentes directions, sans qu'un principe d'unité soit posé à priori. Dans de nombreuses œuvres, des temporalités différentes se superposent. L'écriture lie des figures semblables en les déformant légèrement, selon un principe qui a son origine dans les formes imitatives de l'écriture polyphonique. Il s'agit moins pourtant de rénover l'ancien contrepoint que de faire percevoir le même sous des aspects différents. Isabel Mundry a appelé cela une « polyphonie de formes perceptuelles ». Une telle recherche suppose qu'espace et temps soient habités en fonction du geste musical plutôt qu'à partir de contraintes abstraites : l'écriture rythmique échappe aux structures pulsées, au temps compté, comme le discours évite les processus, les développements obligés. La musique, souple, dessine une forme lovée sur elle-même.

Il est significatif que la compositrice ait non seulement transcrit des œuvres vocales de Dufay pour ensemble instrumental (*Dufay Arrangments*, 2003 – 2004) mais aussi travaillé sur les préludes non mesurés de Louis Couperin (*Non mesuré – avec Louis Couperin* pour ensemble, 2008). Les modifications de tempo, dans sa musique, n'ont rien d'une construction arbitraire, purement formelle ; elles sont presque toujours minimales et organisées à partir d'une valeur moyenne réglée sur le battement du pouls, un signe peut-être pour une musique qui vient du cœur. Ainsi, les

différentes parties d'une œuvre ne sont-elles pas articulées par des oppositions de caractère ou de vitesse, par des contrastes marqués, mais par une fluctuation de la continuité.

### Résonances

Un autre aspect de cette musique tient à ses sources d'inspiration multiples, faisant appel aussi bien aux arts visuels qu'à la littérature, ou au cinéma, à la photographie, à l'art des jardins, comme si elle oscillait entre le modèle du dessin dans l'espace et celui du texte qui s'énonce dans le temps. Ainsi *Wer?* s'adosse-t-il à de courts textes de Kafka, tandis que *Balancen* se réfère à Peter Weber, écrivain suisse-alsacien; une œuvre réfléchit le célèbre tableau de Paul Gauguin, *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?*, tandis qu'une autre reprend la formule de Rimbaud, *Je est un autre*. Isabel Mundry cite aussi l'influence déterminante de Proust. Dans *Flugsand* (1998 – 2000) pour orchestre, elle s'inspire des photographies de Thomas Wrede, et tend à abolir les hiérarchies et les structures propres à l'appareil orchestral. La chaîne des associations déclenche le discours musical, sortes de variations fondées sur la résonance entre des mondes différents, comme si la compositrice, en chacune de ses œuvres, cherchait à redéfinir sa relation au monde, se situant dans un espace et un temps recréés intérieurement (l'une de ses œuvres les plus récentes pour piano et orchestre (2008) porte significativement le titre *Ich und Du*). C'est ainsi qu'elle parle d'« inventer des thèmes qui pourront se mettre en résonance avec d'autres thèmes ».

### Multiplcité

Une idée centrale, chez elle, est celle de la liberté face à la multiplicité des expériences et des perceptions; elle trouve forme dans une rhétorique musicale très articulée et dans une conception de type polyphonique. Ce ne sont pas seulement les différentes voix qui adoptent des structures particulières, mais aussi les différentes phrases qui forment des lignes irrégulières et souples, comme si le discours s'inventait à chaque instant, sans jamais emprunter une voie fixée à l'avance. Cet art de la transition infime se définit par ses mouvements intérieurs, par ses inflexions, et non par des gestes spectaculaires: il implique que l'écoute perce la couche apparente de l'œuvre, se concentre sur une idée explorée sous toutes ses faces, une idée mouvante, finalement insaisissable. Ainsi l'écriture mélodique est-elle fondée sur des notes principales entourées de groupes irréguliers qui font office d'appoggiatures ou de désinences, les entourant de résonances et d'élans. La polyphonie elle-même est moins fondée sur des jeux d'imitations au sens traditionnel du terme que sur des variantes simultanées de la même idée. Dans *Spiegel Bilder* (1996), les mises en miroir entre les parties de clarinette et

d'accordéon débouchent sur des relations ambiguës, le principe d'unité apparaissant sous une forme démultipliée, finalement non unitaire. Les différenciations ne sont jamais ostentatoires. Le titre même de la pièce pour violon et ensemble, *Gefächterter Ort*, évoque un lieu tout à la fois diversifié et structuré, selon le sens du terme allemand, comme si chez Mundry, structurer signifiait justement présenter sous des formes diverses une même idée. « Je conçois la composition comme la saisie par les sons d'un moment (quelle que soit sa longueur) formé de couches multiples, qui définit et est en même temps défini à travers l'articulation musicale de ma propre capacité auditive. Idée et intention, structures et composition sont inséparables, en relation les unes avec les autres ; leur temporalité émerge de leur relativité. C'est dans leur relation singulière que repose ce qui est unique dans une composition. » | 9

### **Composition pour flûte et percussion (1998)**

« L'œuvre renvoie à une sculpture imaginaire, en partie transparente, en partie hermétique, qui rendrait possible différentes approches. Flûte et percussion ne sont pas ici pensés dans le sens d'une opposition entre un instrument mélodique et un instrument percussif, mais comme un corps sonore complexe qui contient différentes particules de timbre, les déploie et les superpose dans des formations toujours nouvelles. Dans une telle polyphonie, il peut arriver que la flûte donne de brèves impulsions et que la percussion *chante* » (Isabel Mundry).

La compositrice a en effet conçu l'instrumentarium de percussion comme un seul instrument aux timbres et aux registres différents : dans le grave, le tam-tam et le gong, puis des instruments métalliques allant de hauteurs indéfinies à des hauteurs définies (les crotales dans l'extrême aigu), en passant par les bongos et les woodblocks. Cela donne 24 sons sur une échelle imaginaire que la compositrice a représentée dans une notation très inhabituelle, une gamme (utopique) dans laquelle sont apparentées des sonorités qui d'ordinaire n'ont aucune complémentarité, que ce soit dans le timbre, la durée ou la résonance. Mundry ne reprend d'ailleurs pas les types d'écriture propres aux pièces de percussion de référence : son écriture n'est pas gestuelle mais intégrée, linéaire, mélodique, comme si elle cherchait à « musicaliser » la percussion. Elle évite par conséquent les structures rythmiques en tant que telles, favorisant l'intégration de la flûte, dont l'écriture se présente comme une longue ligne expressive, une ligne tendue et chantante.

L'œuvre fut créée à Braunschweig le 23 novembre 1998.

### **Balancen pour violon solo (2006)**

L'œuvre se présente en deux parties. L'écriture exploite les différents modes de jeu sans jamais verser dans les effets : les transformations du timbre font intégralement partie de l'expression. Dès le début, les unissons avec une corde à vide ou une altération d'un quart de ton donnent la mesure de cette définition du son comme un élément complexe, multidirectionnel. Le motif initial, qui revient transposé, déclenche un discours d'une grande unicité, selon le principe d'un développement organique. Il est fondé sur des phrases complémentaires, avec des points de fixation : l'interprète doit jouer avec un certain sens du rubato, les traits rapides n'étant jamais des éléments techniques mais des éléments constitutifs des phrases elles-mêmes. Le temps est ainsi constamment modulé par les différentes vitesses de jeu. La deuxième partie de l'œuvre, plus courte, apparaît comme un commentaire de la première, les mêmes éléments étant présentés autrement, en une sorte d'écho. L'écriture est essentiellement lyrique, le temps est lisse. C'est un monologue. Les lignes mélodiques, par la distance entre les intervalles et

la répétition de certains sons de référence, laissent apparaître des harmonies sous-jacentes.

L'œuvre fut créée à Vals en Suisse le 17 juin 2006.

### **Wer ? pour soprano et piano (2004)**

L'écriture de la voix suit de près les textes elliptiques de Kafka : dans le premier, elle se présente d'abord sous une forme parlando avant que le chant ne se déploie à partir d'une longue note tenue sur « Ja » ; le piano insiste sur certaines notes répétées comme s'il prononçait lui aussi des syllabes. Le deuxième chant est plus lyrique, les notes longues étant entourées d'arabesques que le piano prolonge, mais l'écriture change sur les paroles « schon hörst Du den Schlag » : elle devient syllabique. Dans le troisième chant, qui alterne le parlé et le chanté, la question « Wer ? » donne lieu à une longue tenue vocale ornementée par l'écriture pianistique ; elle est reprise sur le mot « Nein » à la fin, dans un tempo plus vif, le piano précipitant le temps. Le quatrième chant présente à l'opposé une texture minimale, la voix disant le texte de façon rythmique et ne laissant percer que quelques hauteurs ; la partie de piano est elle aussi extrêmement ténue. Après ce moment en creux, le dernier morceau apparaît presque jubilatoire, la longue ligne mélodique étant ornementée par des figures en arabesques d'une grande souplesse, le plus souvent sous forme d'appoggiatures. Par ces différents types d'écriture et l'alternance des chants, l'œuvre offre davantage de contrastes que les pièces d'un seul tenant.

L'œuvre fut créée le 28 août 2004 à Hambourg.

### **Composition pour saxophone alto et bande (1992)**

« Des sons de saxophone, des portes qui se ferment, des bruits urbains, ainsi que l'énoncé de chiffres ne sont que quelques éléments qui surgissent sur la bande dans une forme resserrée. Il ne s'agit pas de renvoyer de façon anecdotique à des éléments extra-musicaux, mais de refléter dans son développement progressif le chemin que le saxophone parcourt en direct avec ses propres moyens. Ainsi, tous les moments sonores, qu'ils soient joués par le saxophone ou produits par la bande, forment-ils les parties constituantes d'un modèle qui met en mouvement, varie et dissout ses structures. » (Isabel Mundry)  
 Cette œuvre fut créée à Berlin le 18 mars 1992.

### **Liaison pour clarinette, violon, violoncelle et piano (2008)**

La formation, déjà utilisée dans une pièce antérieure (*D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?*) rappelle celle des quatuors de Hindemith, Messiaen et Takemitsu. Mais ici, Isabel Mundry ne s'appuie pas sur des éléments extra-musicaux : elle pose au contraire la question du sens intrinsèquement musical, sous la forme des liens entre les notes, les idées

ou les timbres. C'est peut-être pourquoi les quatre instruments sont traités comme un seul corps sonore, jouant les mêmes phrases et figures ensemble (dès lors, la clarinette ne se distingue quasiment pas des autres instruments). C'est peut-être aussi pourquoi l'écriture ne réclame guère de modes de jeu différenciés. La compositrice s'attache à des questions fondamentales dans l'ordre de la composition, comparant même son travail, en l'occurrence, à celui d'un géologue : « comment deux sons peuvent-ils tenir ensemble, que signifie le proche et le lointain, qu'est-ce que le lien ou l'absence de lien ? ». S'il y a synchronisation entre les différents protagonistes, les phrases, elles, sont articulées par des groupes rythmiques irréguliers, créant une sorte de rubato écrit : écriture souple à l'intérieur de laquelle émergent des récurrences et des insistances, comme des scansions. La musique se dépouille de toute ornementation, de toute virtuosité, de tout effet, comme on peut le voir dans la troisième partie notamment. L'écriture du piano, très harmonique, utilise des accords construits de façon presque classique. Formellement, l'œuvre se présente comme un *work in progress* appelé à se développer à partir de l'idée centrale de liaison, qui fonde le sens musical : celle de note à note, mais aussi celle de mouvement à mouvement. L'ordre des pièces, comme leur nombre, n'est pas encore complètement fixé à ce jour.

Une première version de l'œuvre fut créée à Dresde le 6 juin 2006.

### **Gefächerter Ort [lieu diversifié] pour violon et ensemble (2007)**

L'œuvre, nous dit la compositrice, a été stimulée par les peintures de Cézanne, par leurs « relations subtiles entre sujet et couleur, objet et paysage. À travers le passage d'un contenu pictural identifiable à une structuration autonome, cette peinture devient un lieu polyvalent, l'espace s'articulant moins à travers les techniques classiques de la perspective qu'à travers les relations entre les taches de couleurs, qui font émerger la perception du net et du flou, du clair et du sombre, du proche et du lointain, les tableaux s'étant délivrés de l'objet reconnaissable ».

Cette relation entre la structure sonore et son contexte spatio-temporel a conduit Isabel Mundry à imaginer un dispositif instrumental composé de groupes de timbres hétérogènes : flûte, cor anglais et clarinette basse/contrebasse constituent un premier groupe ; flûte, hautbois, clarinette et basson un deuxième ; un troisième groupe réunit le cor, les deux trompettes, le trombone, les deux percussions et la harpe ; le quatrième groupe est formé des deux violons, de l'alto et du violoncelle ; enfin, un alto, un violoncelle et une contrebasse constituent le dernier groupe. Toutefois, l'écriture ne joue pas directement sur cette répartition des timbres, par exemple dans des jeux d'oppositions. La recomposition de l'unité instrumentale vise au contraire des différenciations fines, au-delà des hiérarchies traditionnelles et des liens « naturels » entre les instruments d'une même famille. Le violon solo est lui-

même traité de manière inhabituel dans le cadre d'un concerto : il ne domine jamais, n'a rien d'héroïque, mais se présente plutôt comme une voix singulière, parfois au premier plan et souvent absorbé par l'ensemble ; à la fin, il se retrouve seul dans un grand épilogue qui prend l'aspect d'un moment de réflexion, d'un commentaire.

La forme concertante, repensée, permet en réalité de poser la question de l'espace, qui tout à la fois entoure et produit ce qui constitue son élément central. L'ensemble est traité comme s'il s'agissait de chœurs instrumentaux qui s'agglutinent et se différencient les uns les autres ; les sons graves y jouent un rôle essentiel, notamment à travers l'utilisation importante de la clarinette contrebasse, de même que l'utilisation du souffle y apparaît comme un élément organique. La pièce est d'un seul tenant. Après une première période très dense, qui aboutit à des figures répétées *fortissimo*, la deuxième partie, contrastante, est plus statique, avec une sonorité diaphane, en creux, et des gestes fragmentaires qui sonnent comme des échos de la première partie. À la fin, on entend de véritables inserts de la première partie, avant la grande monodie du violon solo.

L'œuvre, commande de l'Ensemble InterContemporain, fut créée au Festival de Lucerne le 19 août 2007.





**I.**

*Hilf mir! Hilf Dir selbst  
Du verlässt mich ? Ja  
Was habe ich Dir getan ? Nichts  
Aide-moi ! Aide-toi toi-même  
Tu m'abandonnes ? Oui  
Que t'ai-je fait ? Rien*

**II.**

*Der tiefe Brunnen. Jahrelang braucht der Eimer um heraufzukommen und im Augenblick stürzt er hinab, schneller als Du Dich hinabbeugen könntest; noch glaubst Du ihn in den Händen zu halten und schon hörst Du den Aufschlag in der Tiefe, hörst nicht einmal ihn.*

La profonde fontaine. Il faut des années pour monter le seau et en un instant il plonge vers le bas, plus vite que tu ne pourrais t'y pencher ; tu crois encore le tenir dans tes mains que déjà tu entends l'impact au fond, et pas seulement une fois.

**III.**

*Lass mich doch!  
Wohin willst Du ?  
Sie warten draussen.  
Wer wartet ?  
Ich weiss nicht.  
Du hast gelogen.  
Nein.  
Laisse-moi donc !  
Où veux-tu aller ?  
Ils attendent dehors.  
Qui attend ?  
Je ne sais pas.  
Tu as menti.  
Non.*

#### IV.

*Es ist nicht notwendig, dass Du aus dem Haus gehst. Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor Dir winden.*

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de la maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute pas une seule fois, sois pleinement silencieux et seul. Le monde s'offrira à toi sans masque, il ne peut pas faire autrement, ravi il s'enroulera autour de toi.

#### V.

*Und die Menschen gehen in Kleidern  
schwankend auf dem Kies spazieren  
unter diesem grossen Himmel,  
der von Hügeln in der Ferne  
sich zu fernen Hügeln breitet.*

Et les hommes avancent en habits  
se promènent chancelants sur le gravier  
sous ce grand ciel  
qui depuis les collines au loin  
s'élargit jusqu'aux lointaines collines.

Franz Kafka, *Schriften und Fragmenten*  
Traduction de l'allemand, Philippe Albèra

**RESPONSABLE DE PUBLICATION :**  
**CONSERVATOIRE DE LAUSANNE, FÉVRIER 2009**  
GRAPHISME : [WWW.ATELIERK.ORG](http://WWW.ATELIERK.ORG)

