

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

EDITH CANAT DE CHIZY

19

ÉVÉNEMENTS

CONFÉRENCE-ATELIER, LUNDI 17 DÉCEMBRE 2018

LIEN ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALE

PORTRAIT EDITH CANAT DE CHIZY

- 09:30 - 11:00 Introduction à la musique de Canat de Chizy : sa vie, son oeuvre en dialogue avec William Blank
- 11:15 - 12:30 Analyse et interprétation de deux œuvres de musique de chambre
- 14:00 - 15:30 Analyse et interprétation d'une œuvre pour ensemble
- 16:00 - 17:30 Répétition générale publique
- 19:00 Concert
Présenté par Philippe Albèra et Edith Canat de Chizy dans le cadre des concerts de la SMC Lausanne.

PROGRAMME

Pluie, vapeur, vitesse pour ensemble (2008)
Sombra pour 3 voix de femmes et alto (2013)
Over the sea pour accordéon, trio à cordes et électronique (2012)
Burning pour clarinette, violon, violoncelle et piano (2007)
Vagues se brisant contre le vent pour flûte et ensemble (2006)

INTERVENANTS

Edith Canat de Chizy, compositeur
Philippe Albèra, musicologue
William Blank, compositeur, professeur de musique contemporaine HEMU

INTERPRÈTES

Ensemble Contemporain de l'HEMU
William Blank, direction
Luca Antignani, direction
Alessandro Ratoci, diffusion électronique

HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE,
SALLE UTOPIA 1, GROTTTE 2, LAUSANNE

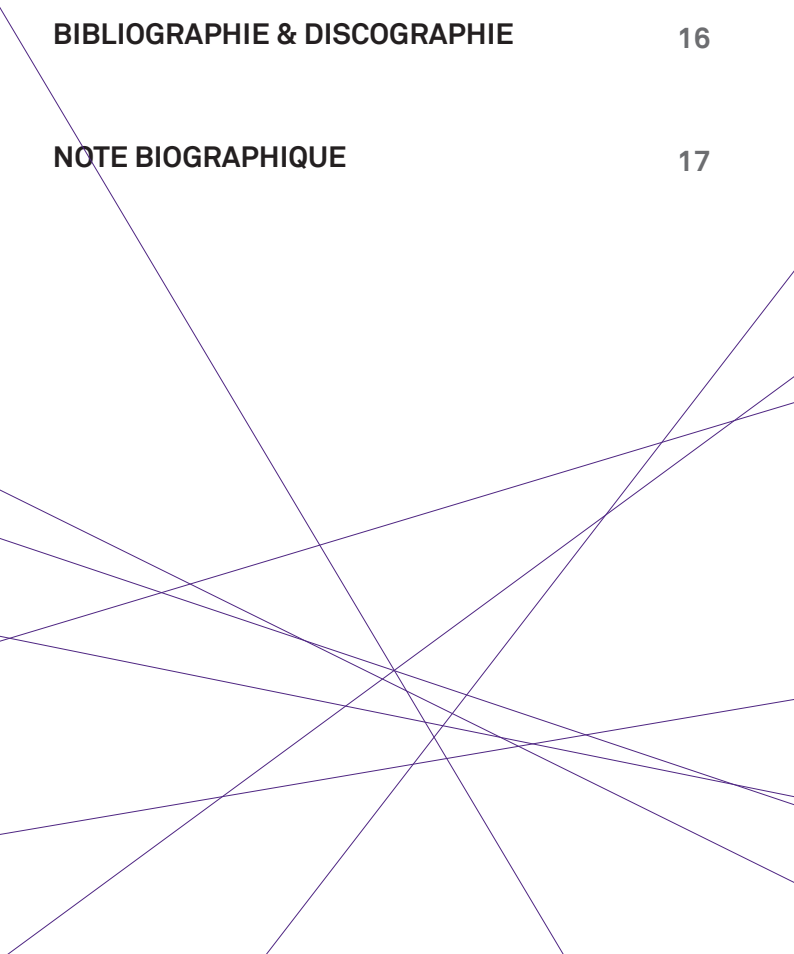
Entrée libre

Plus d'infos sur www.hemu.ch

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 19

ÉDITORIAL	4
EDITH CANAT DE CHIZY	5
NOTES SUR LES ŒUVRES	12
BIBLIOGRAPHIE & DISCOGRAPHIE	16
NOTE BIOGRAPHIQUE	17



ÉDITORIAL

L'HEMU accueille en résidence Edith Canat de Chizy durant cinq jours. Une manière pour nos étudiants de découvrir sa riche personnalité de *compositeur* (elle n'aime pas le mot "compositrice"). Première femme compositeur admise à l'Institut de France, Edith Canat de Chizy est Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier de l'Ordre du Mérite et Commandeur des Arts et Lettres. Elle reçoit en 2016 le Grand Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros pour l'ensemble de son œuvre.

Les compositions d'Edith Canat de Chizy s'inscrivent souvent dans les rapports qu'entretient la musique avec la peinture (Nicolas de Staël, William Turner) la littérature (Federico Garcia-Lorca) ou encore les éléments naturels (l'eau notamment). Dans ses œuvres, il n'est pas rare en effet que des instruments solistes évoquent la tourbillonnante énergie qui se dégage des œuvres picturales choisies ou s'inspirent de l'écriture poétique. D'autre part, sa recherche sur un langage plus essentiellement basé sur le geste instrumental traduisant alors l'idée de *mouvement*, s'est d'abord incarnée véritablement dans l'écriture pour cordes (avec la voix humaine, son domaine de prédilection) puis s'est étendue à d'autres formations et à la musique électronique.

Hors de toute école et de tout dogmatisme, sa démarche fait d'elle une musicienne indépendante et libre, dans un temps plutôt marqué par le *formatage* des artistes, leur soumission aux lois du marché et la résurgence de nouveaux académismes dans les pratiques contemporaines. Parvenant à faire rimer tradition et modernité, ses œuvres traduisent une démarche singulière, d'une grande authenticité. Parvenir à penser par *soi-même* pourrait bien être la leçon que retiendront les étudiants qui, à son contact, approfondiront l'interprétation de sa musique généreuse et profonde.

William Blank

EDITH CANAT DE CHIZY

L'histoire de la musique, depuis l'après-guerre, est riche de tendances multiples, d'expériences individuelles ou collectives fondées sur des conceptions nouvelles, détachées des principes traditionnels. Certaines, prospectives, se sont appuyées sur des critères théoriques nouveaux ; d'autres, réactives, ont cherché leurs racines dans la tradition, qu'elle soit européenne ou extra-européenne. Mais à l'écart de ces mouvements qui ont modifié en profondeur la pensée musicale, certains compositeurs ont choisi un cheminement indépendant qui voudrait échapper à la sempiternelle opposition du progrès et de la restauration, pour reprendre les termes par lesquels Adorno avait opposé les démarches de Schoenberg et de Stravinski dans la première moitié du siècle. Edith Canat de Chizy fait partie de cette « famille » de solitaires dont les représentants les plus prestigieux furent, en France, Henri Dutilleux et Maurice Ohana ; elle s'identifia spontanément au second, auquel elle consacra d'ailleurs une monographie¹.

INDÉPENDANCE

On ne sait comment classer ces compositeurs qui n'entrent pas dans des catégories toutes faites et sont en général absents des circuits de la musique contemporaine². Sans étiquettes, ils n'ont pour se défendre que la qualité et la sincérité de leur démarche ; du coup, ils occupent une position inconfortable. Elle l'est non seulement d'un point de vue social, en terme de reconnaissance, mais aussi d'un point de vue compositionnel. Car ils travaillent sans l'appui qu'offrent les langages formalisés, les constructions théoriques ou les techniques nouvelles, qui forment d'une certaine manière une base commune à des esthétiques divergentes, remplaçant un langage de référence désormais absent. Aussi ces compositeurs sont-ils renvoyés directement à leur propre subjectivité et aux langages traditionnels sur lesquels ils s'appuient.

À rebours des esthétiques de la rupture, ils acceptent en effet l'héritage, s'inscrivant dans la continuité historique. Pour eux, un développement original est encore possible à partir du socle qu'a légué la musique du passé. Ils font par ailleurs confiance à leur propre expressivité pour forger les outils dont elle a besoin.

¹ Edith Canat de Chizy et François Porcile : Maurice Ohana, Paris, Fayard, 2005.

² Il est juste de mentionner la présence d'Edith Canat de Chizy, ces dernières années, aux festivals « Manifeste » de l'IRCAM et « Présence » de Radio-France.

Si, dans un contexte où dominait l'esprit de la modernité – l'idée d'une musique qui se pense elle-même en s'établissant sur des bases autonomes –, toute forme d'indépendance et de conciliation avec le passé était suspecte, dans le contexte postmoderne qui est le nôtre aujourd'hui, elle se présente au contraire comme une norme. L'utopie d'un monde radicalement nouveau, que l'art anticiperait, s'est entretemps dissoute.

L'indépendance d'Edith Canat de Chizy n'est pas à proprement parler une posture isolée ; elle est propre à une génération apparue dans les années 1980 qui a substitué aux mots d'ordre et aux spéculations théoriques des générations précédentes une volonté de synthèse, réévaluant la notion de style individuel à l'intérieur d'un langage pluriel qui forme, sans contours bien définis, le bien commun des musiciens actuels. Dans une pratique qui renonce à toute théorisation, cette génération effectue, en actes, la critique de ce qui s'est élaboré jusqu'à elle, et ce à l'aune de valeurs historiques qu'il n'est plus nécessaire de rejeter. C'est pourquoi Edith Canat de Chizy peut revendiquer la spontanéité du geste créatif : « Mon point de départ est essentiellement intuitif. Et pour ne pas troubler ce processus, j'évite tout système préétabli, de rythme comme de hauteurs ». Une telle position, qui faisait autrefois planer un doute sur la validité de la démarche dans ses fondements mêmes, est aujourd'hui le lot de chaque compositeur. En mettant en avant, dès ses débuts, l'expression plutôt que le langage, Edith Canat de Chizy a clairement défini ses priorités et nous conduit à interroger sa personnalité. Sa musique, en effet, est fortement liée à sa biographie, aux questions existentielles qui la saisissent de façon précoce, à la recherche de transcendance qui en a constitué la réponse globale, et aux conflits qui l'ont traversée. Au cœur de son identité, deux motifs essentiels apparaissent : la quête d'un ailleurs, qui l'a conduite vers la religion et la création ; la révolte contre son milieu, qui est aussi une révolte contre l'aspect coercitif de tout milieu en général. Ces deux motifs se nourrissent l'un l'autre, bien que porteurs d'affects contradictoires.

APPRENTISSAGE

Elle dit elle-même qu'elle éprouva, dès sa plus petite enfance, un sentiment d'étrangeté et de différence qui l'amena à se questionner sur la raison même de sa présence au monde, et donc, sur la vie et la mort. Un milieu bourgeois, l'atmosphère étriquée de la ville de Lyon, et un père despotique nourrirent sa révolte intérieure ; ce qui la conduira à refuser toute autorité et à adopter, pour valeur fondamentale, le fait d'être libre. Longtemps solitaire, recluse en elle-même, elle ne commença à s'ouvrir et à s'émanciper que vers l'âge de seize ans, concevant aussitôt de quitter la province pour Paris, ce qu'elle fera une fois son Baccalauréat en proche deux ans plus tard. Le milieu, à l'évidence, l'étouffait. Elle poursuit dans la capitale ses études de violon, qu'elle mènera jusqu'au plus haut niveau, jouant notamment avec l'orchestre Colonne, une expérience hautement profitable pour former son oreille aux problèmes d'orchestration. Parallèlement, elle s'inscrit dans les différentes classes d'écriture du Conservatoire, à une époque où les exigences élevées de cette formation assuraient la solidité du métier dans les limites des conceptions traditionnelles. Elle y travaille avec acharnement, sans éprouver encore la nécessité d'une expression qui lui soit propre. En même temps, elle se lance dans des études d'Art et d'Archéologie à la Sorbonne, où elle suit également des cours de philosophie, stimulée par un prêtre passionné de Heidegger ; elle recherche alors, « confusément » dira-t-elle, un lien entre l'approche poétique de l'univers et la philosophie proprement dite.

C'est dans le contexte de ces études multiples, qui ne laissent guère de place à la frivolité, et dans l'atmosphère surchauffée de la capitale, qu'elle est saisie par la religion. Réaction à contre-courant, typique de sa personnalité : aller vers un ailleurs plutôt que s'intégrer à son milieu. Cette conversion, irrésistible, provoque une véritable explosion intérieure, et en même temps, comme elle le dira elle-même, une libération. Est-ce l'élément décisif qui la conduira à la création ? En tout cas, elle parachève ses études musicales en s'inscrivant dans les classes de composition d'Ivo Malec, d'électro-acoustique de Guy Reibel, et d'orchestration de Marius Constant : un pas décisif vers l'écriture. En tant que compositeur, Ivo Malec avait développé une esthétique fondée en grande partie sur l'utilisation des techniques aléatoires ; aussi formaient-elles la base de son enseignement. Malgré ses réticences vis-à-vis de tout système et son rejet de tout dogmatisme, Edith Canat de Chizy y trouve

une stimulation, le « contre-poison » peut-être aux études académiques suivies jusque-là. À travers cette écriture libre, elle plonge dans la matière sonore que les contraintes de l'écriture stricte avaient limitée et que les expériences dans le domaine électro-acoustique avaient notablement enrichies. Elle se souvient que dans la classe de Malec, le terme de mélodie était banni, les rythmes précis évités, au profit de recherches de textures et de sonorités inouïes. Puis ce sera la découverte de la musique de Xenakis (*Jonchaies*, *Nuits*, ainsi que les pièces pour percussion seule), suivie d'un séjour à Sienne chez Franco Donatoni – seulement préoccupé à faire des clones de lui-même, dira-t-elle plus tard.

RÉVÉLATION

Mais sa vocation de compositrice, qui prend forme progressivement, sera stimulée de façon décisive par la découverte de la musique de Maurice Ohana, avec laquelle elle ressent une affinité profonde. La rencontre eut lieu dans la classe de Marius Constant, Ohana ayant été invité à donner un cours : « L'enseignement le barbaît. Il n'aimait pas se poser de questions théoriques. C'était un intuitif et un instinctif, il était étranger à tout discours pédagogique. Aussi arriva-t-il à la classe en traînant un peu les pieds ». Lors de cette séance, il fit écouter ses *Trois Contes de l'Honorable Fleur*, sans doute en les commentant : « Ce fut pour moi un choc profond. Je ne connaissais rien de sa musique, et je me suis sentie immédiatement appartenir à ce même monde sonore. Son travail sur le son, la voix, le timbre, cette subtilité harmonique m'ont littéralement révélée à moi-même ». Mais elle mettra un certain temps pour aller à sa rencontre et lui soumettre ses œuvres, qui obtiennent aussitôt son approbation. Ohana l'encourage dans sa vocation de compositrice et suivra attentivement son développement. « Je pense qu'il a vu dans mon désarroi en regard des dogmatismes dominants le reflet de ce qu'il avait vécu après la guerre, pour arriver à frayer son chemin personnel entre les murailles de l'académisme et du sérialisme ».

Ses premières œuvres, Edith Canat de Chizy les compose à partir de 1982, soit à passé trente ans (l'opus 1 de son catalogue est un sextuor à cordes³). L'année de sa rencontre

³ Dans son panthéon musical personnel, le premier sextuor à cordes de Brahms occupe une place importante.

avec Ohana, en 1984, elle écrit sa première grande pièce, le *Livre d'heures* pour quatuor vocal et ensemble, et peu après, en 1985, une œuvre importante pour orchestre, *Yell*. Elle exploite dans cette dernière ce qu'elle a appris en travaillant avec les moyens électro-acoustiques : les techniques de montage et de mixage, de mise en boucle et d'incrustations qu'elle applique aux instruments de l'orchestre. Elle les combine avec des passages aléatoires contrôlés qui lui permettent d'atteindre la souplesse rythmique désirée, cette fluidité du discours qui est typique de sa musique. D'un coup s'est libérée la veine créatrice, et ce dans les deux directions qui sont à la base de sa création : celle d'une musique liée à la méditation et à la transcendance (le *Livre d'Heures* suit le rythme monacal de l'écoulement d'une journée) et celle d'une expressivité poussée à son paroxysme (*yell* signifie en anglais cri ou hurlement). Pourtant, Edith Canat de Chizy doute encore de sa vocation, déchirée entre la religion et la musique. Et elle décide, en 1989, d'entrer au Carmel, attirée de façon irrésistible par la vie contemplative (les lectures de Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus puis d'Edith Stein, mais aussi de Saint Jean de la Croix, sur des poèmes duquel elle avait composé en 1986 *Llama*, avaient nourri sa vocation). Ohana, furieux, lui lance : « Tu n'as pas le droit » ! Toutefois, elle s'interroge sur son choix après quelques mois seulement, et lorsqu'elle apprend que la Tribune Internationale des Compositeurs de l'UNESCO lui a attribué un prix pour *Yell*, créé cette même année 1989, elle prend conscience que sa place n'est pas au Carmel. Aussi décide-t-elle de revenir à la musique et de se consacrer à la composition.

PASSION

Ces quelques traits biographiques sont importants pour comprendre une musique qui laisse clairement transparaître une inquiétude, et qui est la recherche d'une voie sans compromis, visant à faire coïncider expressivité musicale et monde intérieur. La spontanéité qu'Edith Canat de Chizy revendique n'est pas celle d'une personnalité sûre d'elle-même ; ce n'est pas non plus une forme d'expression immédiate, comme on pourrait le penser ; mais bien plutôt ce qui doit être arraché aux couches profondes du Moi. Elle dira plus tard, en évoquant sa jeunesse : « l'expérience de l'intimité avec Dieu a été comme un feu qui m'a brûlée » ; le rapport à Dieu « était inné ». L'incandescence de sa musique provient de cette passion qui a nourri aussi bien sa révolte contre le milieu que sa foi dans une réalité autre, le feu intérieur étant le combustible d'une quête spirituelle à laquelle la musique est intrinsèquement liée.

La fureur qu'avait engendrée la tyrannie d'un père, l'esprit conservateur d'une ville, et sans doute aussi, le monde tel qu'il est, devait se reporter sur les différents dogmatismes artistiques auxquels elle n'eut de cesse d'échapper. L'acquisition d'un métier extrêmement solide dans les classes d'écriture du Conservatoire, la lente maturation d'une créativité qui se voulait consciente d'elle-même et qui fut d'emblée souveraine, semblent avoir été les moyens de s'assurer la plus grande indépendance, de se protéger, en quelque sorte, des esthétiques à la mode. Dans cette revendication de liberté, les poètes et les peintres ont été très vite ses alliés. Maintes de ses œuvres évoquent la poésie, quand elles ne reposent pas sur elle, ou la peinture. Elle en parle comme de « pépites » dont elle extrait sa musique, et les titres de ses pièces en témoignent. Ce qui l'attire, c'est une poésie elliptique, comme celle d'Emily Dickinson, une poésie de l'urgence expressive comme celle de Tsvetaieva ou de Lorca, riche musicalement et par les images qu'elle suggère. Dans la peinture, ce sont les toiles dans lesquelles la couleur est à la fois expression et forme, comme chez Monet ou Turner, à l'image de ce qu'elle recherche à travers sa musique.

En se sentant si proche d'Ohana, Edith Canat de Chizy s'est mise à distance d'Olivier Messiaen, dont la dimension spirituelle de sa musique et son attrait pour la couleur semblait au contraire devoir la rapprocher. Significativement, elle ne le cite pas une seule fois dans son livre d'entretiens... C'est que, contrairement à lui, elle ne cherche pas à faire entendre dans sa musique la splendeur du royaume divin, comme l'incarnation sonore de sa révélation, mais la quête de ce royaume, la quête de ce qui nous dépasse. Il en résulte une expressivité puissante et tourmentée, éloignée de celle, extatique, de Messiaen. Aussi sa musique est-elle une recherche permanente : celle d'aller plus loin, plus avant, au-delà des éléments déjà connus ou déjà utilisés. Et l'écriture, plutôt qu'à la complexité, tend à la précision, protocole de sa démarche. L'ailleurs qu'elle suggère à travers ses œuvres n'est pas définissable en mots : il n'est perceptible qu'à travers la dimension transcendante de la musique. Aussi ne faut-il pas chercher dans ses pièces un programme, malgré des titres souvent évocateurs : Edith Canat de Chizy écrit de la musique pure, quelle que soit sa source d'inspiration.

FUSION

C'est par la fusion de l'harmonie et du timbre qu'Edith Canat de Chizy nous met en contact avec cette dimension métaphysique de la musique. Ces deux aspects sont pour elles « indissociables » : « Je n'imagine pas une trame harmonique sans les timbres qui la composent. Très souvent, ce sont les timbres choisis qui vont déterminer l'harmonie ». Aussi sa musique repose-t-elle d'une part sur des fusions sonores qui ne permettent plus de discerner quels instruments jouent réellement, et sur des perspectives liées aux différents plans sonores. C'est pourquoi elle aime l'orchestre, qui stimule son invention, et se sent moins à l'aise avec des ensembles restreints, même si son catalogue comporte plusieurs œuvres pour des formations variables. Il lui faut non seulement la richesse des timbres, mais aussi l'étendue des possibilités combinatoires et la possibilité de sonorités explosives, puissantes, telluriques, comme celle aussi de grands contrastes. Le fait que sa musique travaille aussi directement le son l'inscrit dans une tradition française qui conduirait de Berlioz à Ravel et Varèse. Il n'y a pas trace chez elle d'un esprit de la miniature : ses formes sont amples, souvent d'un seul tenant. Elles reposent sur une rythmique qui privilégie les valeurs irrationnelles et les changements métriques afin d'atteindre à une grande souplesse, à cette notion de flux qui est au cœur de son écriture. Car ce qui prime, c'est le mouvement, corollaire de la quête, la sonorité façonnant le cours du temps ; c'est aussi la transformation perpétuelle du matériau et des idées : moins un développement au sens traditionnel du terme qu'une suite de mutations, ou de métaboles, pour reprendre un mot qui évoque Dutilleux. Aussi les formes sont-elles en expansion, imprévisibles, ouvertes aux extrêmes qu'elles articulent.

Cette alchimie où s'effectue la synthèse du son et de la note ne repose sur aucun « système » : elle vise à traduire une intériorité traversée de mouvements contraires et d'aspirations spirituelles. C'est l'oreille intérieure qui opère ; la force de l'introspection, et la puissance du désir qui porte au-delà de soi, au-delà du réel. La probité de la démarche tient à cet aveu : « Je suis incapable d'écrire quelque chose que je n'entends pas ». En la paraphrasant, on pourrait dire qu'Edith Canat de Chizy est incapable d'écrire ce qu'elle n'a pas ressenti dans sa chair.

Philippe Albèra

Toutes les citations dans le texte sont tirées du livre d'entretien mentionné dans la bibliographie.

NOTES SUR LES ŒUVRES

PLUIE, VAPEUR, VITESSE POUR ENSEMBLE (2008)

Le rapport à la peinture est un des éléments essentiels de ma musique : *Pluie-Vapeur-Vitesse* est le titre d'une toile de William Turner sur laquelle j'ai eu l'occasion d'écrire un article dans un supplément de *Télérama* à propos de l'exposition Turner-Whistler au Musée d'Orsay.

J'ai eu envie de prolonger ces propos en écrivant cette pièce pour ensemble.

En voici un extrait : « On pourrait rapprocher la diagonale de ce chemin de fer de l'idée de "trajectoire" dans une œuvre instrumentale, indissociable du geste instrumental. L'une et l'autre contribuent à accentuer la sensation de mouvement, exprimée ici par le terme de "vitesse" ».

SOMBRA POUR 3 VOIX DE FEMMES ET ALTO (2013)

J'ai tout de suite été très intéressée par le projet de Christophe Desjardins et Rachid Safir autour de la voix et de l'alto, sur le thème « la voix et l'ombre ». Les cordes et les voix sont en effet, dans mon parcours de compositeur, mes domaines de prédilection.

Dans la perspective de cette thématique de l'ombre, j'ai choisi ce poème de F.G. Lorca : *La sombra de mi alma* (L'ombre de mon âme), destiné à une pièce pour trois voix de femme et alto.

Tout en respectant l'articulation du poème (cinq strophes et deux envois), j'ai opté pour une écriture très contrapuntique qui mêle intimement l'alto et les voix.

L'ombre de mon âme
s'enfuit dans un couchant d'alphabets,
Brouillard de livres
Et de paroles.
L'ombre de mon âme !
J'ai atteint la ligne où cesse
La nostalgie,
Où se fige la goutte des larmes,
Albâtre de l'esprit.
(L'ombre de mon âme !)
Le flocon de la peine
S'efface,
Mais en moi demeure, substance et motif,
Un ancien midi de lèvres,
Un ancien midi
De regards.
Un trouble labyrinthe
D'étoiles obscurcies
S'enlace à mes regrets
Presque fanés.
L'ombre de mon âme !
Une hallucination
Aspire mes regards.
Je vois le mot amour
Qui se délabre.
Rossignol !
Mon rossignol !
Chantes-tu toujours ?

Federico Garcia Lorca

OVER THE SEA

POUR ACCORDÉON, TRIO À CORDES ET ÉLECTRONIQUE (2012)

Le projet de cette pièce est né d'une réflexion sur la peinture de Monet, où l'obsession de la transparence induit une transformation permanente de l'objet à travers l'omniprésence du milieu aquatique : mer, fleuve, lac, étang.

De même s'est peu à peu construit mon rapport entre l'écriture instrumentale et l'électronique. L'écriture est à l'origine : toutes les transformations en sont issues, à l'exclusion des sons de synthèse. Dès le début de la pièce s'instaure une dialectique entre l'instrumental et l'électronique où ce dernier agit comme une déformation du modèle instrumental jusqu'à sa dilution, attendant la reprise en main du matériau par l'écriture, pour une nouvelle transformation.

Il en résulte un univers sonore essentiellement mouvant, mais formellement étroitement contrôlé. L'accordéon est traité le plus souvent en symbiose avec les cordes, médium idéal entre l'acoustique et sa métamorphose.

Mon rapport au milieu maritime a maintes fois inspiré mon œuvre. Il est dans cette pièce fondamental, le terme anglais *over* signifiant à la fois « au-dessus », « à travers » ou « au-delà ».

BURNING

POUR CLARINETTE, VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO (2008)

Nous avons avec Françoise Thinat (dédicataire de la pièce) beaucoup réfléchi à cette formation qui correspondait pour moi au désir d'écrire une œuvre comportant les mêmes instruments que le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen, clin d'oeil au centenaire de sa naissance célébré la même année. La comparaison s'arrête là. Ma façon éruptive et violente de traiter ces instruments est loin de l'univers généralement extatique du quatuor de Messiaen.

C'est une œuvre de musique de chambre où l'écriture de piano est traitée à importance égale de façon fusionnelle avec les autres timbres.

Burning trouve son origine et son enracinement dans l'univers de William Butler Yeats, poète irlandais mort en 1939, plus particulièrement des vers de son poème *Vacillation* :

*C'est entre des extrêmes
que l'homme va son cours.
Tisons, souffles de feu
Surviennent, qui détruisent
Ces puissances contraires
De la nuit et du jour.*

Univers imprégné de la tragédie de la révolution irlandaise : trois thèmes traversent la poésie mystique de Yeats : le feu, le chant, la joie, « *the final joy* ». Le feu, l'éclair, consume pour une renaissance, le chant est cet espace privilégié d'une connivence entre l'absolu et le monde tel qu'il est, il en est la réconciliation. « *The final joy* » s'exprime par la danse, le rythme, qui est l'exaltation de l'instant, le triomphe de la vie.

Ainsi s'articulent les trois moments de cette pièce parcourue d'ostinatos, allant de la stridence à la mélodie, de la fulgurance à l'oscillation jusqu'à l'élimination progressive des éléments « pour que toutes choses s'effacent ».

VAGUES SE BRISANT CONTRE LE VENT POUR FLÛTE ET ENSEMBLE (2006)

Cette pièce pour flûte et ensemble s'inscrit dans le prolongement de mon travail sur les rapports peinture / musique, après Nicolas de Staël et Whistler. Le titre est en effet celui d'une toile de Turner, impressionnant instantané de cette lutte entre les éléments. La flûte m'a paru particulièrement indiquée pour évoquer la tourbillonnante énergie qui se dégage de cette peinture. À l'inverse, cette œuvre me permet de continuer aussi ma recherche sur une écriture essentiellement basée sur le geste instrumental, traduisant ainsi l'idée de mouvement que je poursuis à travers l'écriture pour cordes d'abord, étendue à présent à d'autres formations.

Textes d'Edith Canat de Chizy

BIBLIOGRAPHIE & DISCOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Edith Canat de Chizy: Entre nécessité et liberté, entretiens avec François Porcile, Paris, CIG'ART, 2008/2011.

DISCOGRAPHIE

Irisations - Tiempo - Moving - Hallel - Vivere - Danse de l'aube
Diego Tosi (violon), Marc Siffert (contrebasse), Trio à cordes de Paris, Quatuor Parisii
CD AEON ref AECD 0210

Times - La Ligne d'ombre - Yell - Omen - Alio
BBC Symphony Orchestra, dir. Kazuki Yamada,
Orchestre de Besançon Montbéliard Franche-Comté, dir. Peter Csaba, Orchestre Poitou-Charentes, dir. Peter Csaba, Nouvel Orchestre Philharmonique, dir. Michiyoshi Inouë, Orchestre National de France, dir. Alain Altinoglu
CD AEON ref AECD 1105

Pierre d'éclair - Over the sea - Drift
Orchestre National de Lyon, dir. Ilan Volkov, Quatuor Diotima, Pascal Contet, accordéon, Nouveau Siècle, dir. Roberto Rizzi-Brignoli, Paul Meyer, clarinette
FY&du SOLSTICE SOCD 312

Canciones, To Gather Paradise, Dios
Nederlands Kamerkoor, dir. Roland Hayrabedian
(+ Maurice Ohana : *Swan Song, Tombeau de Louize Labé*)
CD Globe GLO 5229

Alive (quatuor à cordes n° 2 - Wild - Formes du vent - Falaises (quintette à cordes) - Les rayons du jour (concerto pour alto et orchestre)
Quatuor Ebène, Emmanuelle Bertrand, violoncelle, Ana-Bela Chaves, alto, Orchestre de Paris, dir. Christoph Eschenbach
CD Disques du Solstice SOCD 234

NOTE BIOGRAPHIQUE

Après avoir poursuivi des études d'Art et d'Archéologie et de Philosophie à la Sorbonne, Edith Canat de Chizy obtient successivement six premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dont celui de composition, et s'initie à l'électroacoustique au Groupe de Recherches Musicales. Élève d'Ivo Malec, elle fait en 1984 la rencontre décisive de Maurice Ohana, à qui elle consacrera avec François Porcile une monographie en 2005 aux éditions Fayard.

Dans l'œuvre de cette violoniste de formation, qui comporte à ce jour plus d'une centaine d'opus, la musique concertante occupe une place de choix : *Moïra*, concerto pour violoncelle, primé en 1999 au Concours Prince Pierre de Monaco ; l'année suivante, *Exultet*, concerto pour violon créé en 1995 par Laurent Korcia, est nominé aux Victoires de la Musique ; *Les Rayons du jour*, concerto pour alto, est créé en février 2005 par Ana Bela Chaves et l'Orchestre de Paris dirigé par Christoph Eschenbach et dernièrement *Missing*, son deuxième concerto pour violon, créé par l'Orchestre National de France le 23 Mars 2017.

Parmi ses œuvres marquantes, pour la plupart commanditées par différentes institutions, on notera particulièrement ses pièces vocales, dont *Canciones* pour douze voix mixtes (1992), l'oratorio scénique *Le Tombeau de Gilles de Rais* (1993) – Prix jeune talent musique de la SACD en 1998 – le spectacle de Blanca Li *Corazon loco* monté au Théâtre National de Chaillot en janvier 2007, ses quatre quatuors à cordes : *Vivere* (2000), *Alive* (2003), *Proche invisible* (2010), *En noir et or* (2017), ses pièces pour orchestre dont *Omen*, créé en octobre 2006 par l'Orchestre National de France, *Pierre d'éclair*, créé en mars 2011 par l'Orchestre National de Lyon, ainsi que ses œuvres avec électronique, *Over the sea*, créée le 11 Mai 2012 au Festival Manifeste de l'IRCAM et *Visio* (2016) au Festival Présences.

Elle a été plusieurs fois en résidence, notamment à l'Arsenal de Metz, auprès de l'Orchestre National de Lyon et au Festival de Besançon où sa pièce pour grand orchestre *Times* a été imposée à la finale du Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre 2009, et créée par le BBC Symphony Orchestra.

De nombreuses distinctions sont venues couronner son œuvre. Éluë à l'Académie des Beaux-Arts en 2005, présidente en 2016, Edith Canat de Chizy est la première femme compositeur membre de l'Institut de France. Après avoir dirigé le Conservatoire du 15^e puis du 7^e arrondissements de Paris,

elle a enseigné la composition au Conservatoire de Région de Paris jusqu'en 2017. Edith Canat de Chizy est Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier de l'Ordre du Mérite et Commandeur des Arts et lettres. Elle reçoit en 2016 le Grand Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros pour l'ensemble de son œuvre.

Les œuvres d'Edith Canat de Chizy sont publiées aux éditions Lemoine www.henry-lemoine.com et aux éditions Durand-Salabert-Universal.

<http://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/Composers/C/Canat-de-Chizy-Edith.aspx>

DANS LA MÊME COLLECTION

- > N° 18 *WILLIAM BLANK* janvier 2018
- > N° 17 *MATTHIAS PINTSCHER /
UNSUK CHIN / XAVIER DAYER* novembre 2017
- > N° 16 *HEINZ HOLLIGER /
ALESSANDRO SOLBIATI / HANS ZENDER* octobre 2016
- > N° 15 *HELMUT LACHENMANN* janvier 2016
- > N° 14 *WOLFGANG RIHM* novembre 2015
- > N° 13 *KLAUS HUBER* novembre 2014
- > N° 12 *HEINZ HOLLIGER / HANSPETER KYBURZ* mars 2014
- > N° 11 *IVAN FEDELE* mars 2013
- > N° 10 *LUIGI DALLAPICCOLA* décembre 2012
- > N° 9 *SOFIA GUBAIDULINA* novembre 2011
- > N° 8 *IANNIS XENAKIS* mars 2011
- > N° 7 *PIERRE BOULEZ* janvier 2011
- > N° 6 *GYÖRGY LIGETI* octobre 2009
- > N° 5 *ISABEL MUNDRY* février 2009
- > N° 4 *ELLIOTT CARTER* octobre 2008
- > N° 3 *JONATHAN HARVEY* octobre 2007
- > N° 2 *BETSY JOLAS* mars 2007
- > N° 1 *LUCIANO BERIO* novembre 2006

© HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
NOVEMBRE 2018

WWW.HEMU.CH

