

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

VENDREDI 8 NOVEMBRE 2024 – 20H00

# Scar / Skin / Skull



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

Ce concert est enregistré par France Musique et sera  
diffusé le 27 novembre à 20h



# Programme

**Rebecca Saunders**

*Scar*

*Skin*

ENTRACTE

**Rebecca Saunders**

*Skull*

Création française

**Ensemble intercontemporain**

**Pierre Bleuse**, direction

**Juliet Fraser**, soprano

Textes choisis et lus par Rebecca Saunders.

FIN DU CONCERT VERS 22H00.

Textes lus p. 16

---

AVANT LE CONCERT

Rencontre avec **Rebecca Saunders**

18h45 – Amphithéâtre

# Entretien avec Rebecca Saunders : le son dans la peau

L'Ensemble intercontemporain présente à la Cité de la musique, et pour la première fois en France, le triptyque *Skin/Scar/Skull* de Rebecca Saunders dans son intégralité. Nous revenons avec la compositrice anglaise sur la genèse et l'articulation de ces trois pièces singulières.

**Le premier contact du public avec vos pièces, ce sont vos titres, qui sont d'une nature très spécifique – des mots soigneusement choisis –, notamment avec *Skin*, *Scar* et *Skull*. Quand vos titres arrivent-ils dans le processus de composition ?**

Cela varie énormément d'une pièce à l'autre. Même pour les trois pièces du triptyque dont vous parlez. Le titre de *Skin* m'est apparu clairement dès le début de la composition, puisque c'est un mot qui me fascine totalement. À l'époque, lorsque l'on me demandait de parler de musique et d'articuler une pensée sur mon processus de composition, j'en parlais comme d'aller « extraire les sons en deçà de la surface du silence ». C'est une image que je n'utiliserais sans doute plus aujourd'hui mais, à l'époque, elle m'aidait à exposer certaines de mes pensées sur la composition, sur la nature du son et du silence. *Skin* va plus loin encore : on imagine alors un corps, et la surface dont je parlais devient « peau ». C'est de surcroît, en anglais, un nom (« peau ») et un verbe (« écorcher »), avec là encore de nombreuses connotations. Via la métaphore de la mue, le mot évoque également le passage du temps. La composition de *Skin* trouve d'ailleurs son origine dans de nombreux fragments poétiques que j'ai écrits autour de ce thème au fil des ans. Le texte chanté par la soprano est donc de ma main, développé en parallèle de la composition. Ce titre s'est imposé d'autant plus que l'un des enjeux de la pièce était de trouver une manière de broder ce langage sur le tissu sonore. À l'inverse, le titre de *Scar* ne m'est venu qu'à la toute fin du processus. La source principale du matériau est une série de longs gestes percussifs initiés par les deux pianos solistes qui dialoguent en se faisant face, à gauche et à droite de la scène – la pièce consistant originellement en une

orchestration de ces gestes extrêmes. J'imaginai que ces gestes créaient un étirement des mailles du silence tel que l'on en déchirait la surface, que l'on en déchirait la « peau » – d'où l'image de la cicatrice (*Scar*). Cette image m'a ensuite évoqué la fragilité d'une expérience traumatique, ce qui m'a menée à la pièce *Wound*, née de *Scar*...

### **Comment approchez-vous la forme et la structure, en relation avec le matériau musical ?**

Il m'est très difficile d'expliquer ceci avec des mots. Ce n'est pas « on y va au hasard et on verra ce qui se passe ». Les solutions d'organisation du matériau qui fonctionnent sont en réalité peu nombreuses. Une pièce se cherche elle-même une solution de forme qui aura du sens, à la fois physiquement et intellectuellement. Cela passe par des décisions formelles et des phases de préparation très précises. À commencer, bien sûr, par la collecte du matériau. Le tout est déterminé par une question fondamentale : qu'est-ce que je recherche ? Si je prends l'exemple de *Skin*, cette pièce est, dans les faits, formellement très rigoureuse, mais je ne l'ai pas planifiée d'un coup dès le départ. J'ai commencé par définir trois types de matériau musical : le premier est un geste énergique mené par la trompette et la chanteuse, qui gagne ensuite tout l'ensemble ; le deuxième est un duo plus doux, très expressif et sensuel, entre la voix et la flûte basse, et le troisième est une « récitation », qui déroule six « images textuelles ». Le développement formel a consisté, en partie du moins, à jouer sur les tensions entre ces trois types de matériau. Si l'on prend un peu de recul, la pièce est très clairement divisée en deux parties, qui utilisent exactement le même matériau, mais les moyens de le générer et de l'explorer sont diamétralement opposés. Ainsi exposé, cela peut sembler compliqué, mais cela ne l'est pas de mon point de vue. C'est une réponse aux questions que je me posais : comment faire coexister ces trois types de matériau au sein d'une seule et unique forme ? Comment les faire muter les uns dans les autres ? Comment jouer avec leurs densités propres pour les mettre aux prises les uns avec les autres ? Comment préserver leurs identités ? Toutes ces questions tournaient dans ma tête. Ensuite, la composition en tant que telle revient à me poser la question : quelle longueur pour tel fragment ? Quand tout est prêt, je commence au début, et je déroule jusqu'à la fin. Tout simplement. Bien sûr, dans certains cas, l'orchestration exacte d'un passage dépend de l'endroit où il se trouvera finalement au sein de la forme globale. Pour *Scar*, par exemple, le processus a été à la fois similaire et très différent. Les gestes de piano dont j'ai parlé plus haut, qui constituent le matériau de base, ont plusieurs potentiels fonctionnels et peuvent se décliner de diverses manières : percussif, lyrique, acoustique... En l'occurrence, *Scar* joue sur l'idée d'attaque et de résonance. Au fil de

la partition, les résonances prennent le pas sur les attaques. C'est un processus d'abstraction du relief, pour laisser place à la seule résonance du matériau de base. C'est donc une exploration de ces résonances. Qu'arrive-t-il lorsque ces résonances existent indépendamment des attaques qui les ont provoquées ? Encore une fois, je me pose des questions. En travaillant avec les différentes propriétés acoustiques de ces attaques, et en explorant l'étendue des possibles, il s'agit d'écouter le son, de le comprendre, et d'en dégager le potentiel acoustique.

### **Scar était-il d'emblée pensé comme le second volet d'un triptyque, après *Skin* ?**

À la suite de *Skin*, j'ai su assez tôt que je voulais poursuivre dans cette veine, mais c'est longtemps resté une volonté assez vague. Cela étant dit, si *Scar* n'a pas été pensé comme un second volet, ce n'est pas le cas de *Skull* dont l'un des enjeux formels a justement été de faire en sorte que l'œuvre constitue un cycle avec les deux premières pièces. Voilà quatre ans, il m'est en effet clairement apparu qu'il me fallait faire un troisième volet, qui prendrait *Skin* et *Scar* comme point de référence émotionnel et formel. Un défi fascinant du reste. Pour *Skull*, nombre de décisions conceptuelles et formelles ont donc été prises en relation avec les deux autres pièces, pour en faire le dernier volet du triptyque. Cela dit, si la question était claire – que doit être cette troisième pièce pour créer la possibilité d'un triptyque cohérent ? –, la réponse l'était moins. Première certitude : ce devait être une pièce longue. Deuxième certitude : la pièce se devait d'explorer, pour la première fois pour moi depuis longtemps, des fragments mélodiques lyriques, et de travailler avec la polyphonie – ce que ni *Skin* ni *Scar* ne faisaient. Le traitement du matériau y est donc bien différent. J'ai par exemple repris de *Scar* une ligne mélodique dans le grave de la trompette, avec un timbre connoté jazz, le long de laquelle j'ai exploré une écriture polyphonique au sein de l'ensemble. Une préoccupation essentielle a été de faire référence à des passages de *Skin* et *Scar*, comme pour reprendre des fenêtres laissées ouvertes, des questions laissées en suspens, afin de les retravailler dans ce nouveau contexte. Enfin, la trajectoire formelle de *Skull* est très différente de celle des deux premiers volets, aussi parce qu'elle se termine sur un climax, dénué de résonance.

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*

# Les œuvres

## Rebecca Saunders (née en 1967)

### *Scar*, pour quinze solistes et chef d'orchestre

**Commande** : Festival Acht Brücken | Musik für Köln, avec le soutien de Ernst von Siemens Music Foundation, Birmingham Contemporary Music Group, Huddersfield Contemporary Music Festival, Casa da Música – Porto et Festival d'Automne à Paris.

**Composition** : 2018-2019.

**Dédicace** : pour A.J. Saunders.

**Création** : le 2 mai 2019, à Acht Brücken, Cologne, par le Klangforum Wien sous la direction de Julien Leroy.

**Édition** : Peters.

**Effectif** : hautbois, clarinette (aussi clarinette basse), cor, trompette, trombone, 2 percussions, 2 pianos, guitare électrique, accordéon, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

**Durée** : environ 19 minutes.

---

Une cicatrice, dit le dictionnaire consulté par la compositrice, c'est ce « tissu conjonctif » qui demeure sur la peau après qu'une blessure, une brûlure, une escarre ont été guéries. En tête de la partition, elle énumère les images qui ont pu la guider dans son élaboration :

« Mémoire, histoire enracinées dans la peau :

Traçant une possible blessure.

Violence impliquée, défigurée, mutilée.

Surface imparfaite, bords effilochés, fissure dans la veine.

Le silence est la toile blanche sur laquelle le poids des sons laisse sa marque.

Dans *Scar*, le son déchire la surface silencieuse, il pèle la peau, y pénètre, tombe dans les enfers – cherchant ce qui a été obscurci, et gît tout au fond.

Une citation de l'artiste britannique Ed Atkins résumera certaines des questions qui m'ont hantée alors je composais *Scar* : "Revanche du corporel. Défaire vraiment la grâce, de manière systématique et concernée. Toute promesse dont on a découvert trop tard que c'était une saloperie de mensonge, mal raconté. Promesse d'intimité, promesse de beauté, l'arracher pour découvrir une brute qui vous fixe, hyperréelle. La perfection n'est retenue que par cette mince matière du blanc de l'aube qui s'infiltré sous la porte et le réveil imminent." »

La musique de Saunders n'est pas ici du côté de la douleur ouverte, du pathos de la blessure ; elle rend une surface qui pourrait se rouvrir et saigner, un tissu exposé. Elle installe la fragilité comme valeur, fidèle à la doxa de notre époque. Si l'on suit les indications placées en tête de la partition, l'on peut entendre les attaques du piano comme des griffures, les glissandos crissant comme autant d'écorchures. Plus importante est la construction d'une forme qui travaille à la connexion grâce à des objets sonores auxquels elle revient inlassablement après de longues pauses, des arrêts où les musiciens soufflent et doivent écouter la résonance qui s'écoule. Le glissando en est un ; le geste abrupt et toujours en miroir des deux pianos placés de part et d'autre ; certains accords combinant des registres délicats et des multiphoniques en une synthèse instable ; une figure de sextolets aux cordes (joué sur le chevalet) qui prend de plus en plus de place et aboutit à un point culminant classiquement situé aux trois quarts de la pièce. Dans *Scar*, les sonorités retenues et filtrées de la guitare électrique, de l'accordéon, des multiples percussions (avec prédominance du métal) fusionnent en un équilibre vacillant qui témoigne d'une oreille orchestrale hors pair.

*Martin Kaltenecker*

### *TEXT FOR NOTHING XIII*

SAMUEL BECKETT

LECTURE PAR REBECCA SAUNDERS (VOIR P. 16)

## *Skin*, pour soprano et treize instruments

**Commande** : Südwestrundfunk, Casa da Música – Porto, Huddersfield Contemporary Music Festival.

**Composition** : 2015-2016.

**Dédicace** : « Pour Juliet Fraser et le Klangforum Wien. Avec mes remerciements à Juliet Fraser pour ces merveilleuses séances d'exploration sonore. »

**Création** : le 15 octobre 2016 à Donaueschingen, dans le cadre des Donaueschingen Musiktage, par Juliet Fraser (soprano) et le Klangforum Wien sous la direction de Titus Engel.

**Édition** : Peters.

**Effectif** : soprano – flûte basse, clarinette basse, trompette, trombone, 2 percussions, piano, guitare électrique, accordéon, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

**Durée** : environ 25 minutes.



*skin / Skin / nom*

[peau] revêtement ou couche extérieure, continu, flexible et tendu, couvrant un corps ou un objet ; un film qui, tel une peau, recouvre la surface d'un liquide ou d'un solide ; la peau d'un animal écorché, avec ou sans sa fourrure. *n.* délicate membrane résistante, imperméable et élastique qui recouvre le corps des animaux vertébrés et de certains invertébrés et le sépare de son environnement – suppose un phénomène de toucher, l'un des cinq sens, au moyen duquel on perçoit partiellement les modalités sensorielles secondaires que sont la température, la douleur et les vibrations.

*touch* [toucher], un des cinq sens comprenant différentes classes de sensations (cutanées, kinesthésiques, thermiques, etc.). Mécanisme neural de perception, généralement au moyen de la peau, mais aussi de la langue, de la gorge et des muqueuses. Les récepteurs répondent à des variations de vitesse et de pression (ferme, caressante, soutenue, etc.) qui permettent d'apprécier la consistance des objets et d'effectuer leur exploration par palpation. *adj.* tangible, tactile.

*skin / Skin / verbe*

peler ou épilucher la surface de ; écorcher un animal, le dépouiller de sa peau.

*Under one's skin* : faire preuve d'une perspicacité profonde à l'égard de quelqu'un, au point d'être capable de l'irriter, de le stimuler, de lui instiller des pensées, ou plus généralement de l'inspirer.

*Under the skin* : caché sous les différences apparentes ou superficielles : au cœur.

La peau comme métaphore de l'éphémère – le processus continu de la mue : perte de la peau morte et apparition de la nouvelle.

J'ai été frappée par l'enregistrement d'une des premières productions de la pièce télévisuelle de Samuel Beckett *Ghost Trio* [Le Trio des Esprits] (écrite en 1975 et diffusée pour la première fois en 1977), et ce texte, dit par le narrateur à l'acte I, a été le catalyseur premier de cette partition :

... this is the room's essence  
not being  
now look closer

mere dust  
dust is the skin of a room  
history is a skin  
the older it gets the more impressions are left on its surface  
look again...

... c'est la nature de la salle  
ne pas être  
regarde de plus près à présent  
simple poussière  
la poussière est la peau de la salle  
l'histoire est une peau  
plus elle est ancienne, plus les traces sont nombreuses à sa surface  
regarde encore...

Le texte principal de *Skin* est de ma plume, il s'est graduellement matérialisé au cours du long processus compositionnel, et a été partiellement nourri par les sessions de travail collaboratif avec Juliet Fraser. Un passage d'*Ulysse* de James Joyce, extrait de la fin du monologue de Molly Bloom, est cité vers la fin de l'œuvre.

*Rebecca Saunders*  
*Traduction de Jérémie Szpirglas*

ALBA  
SAMUEL BECKETT  
LECTURE PAR REBECCA SAUNDERS (VOIR P. 18)

## *Skull*, pour quatorze instruments et chef d'orchestre

**Commande** : Ensemble Modern, Festival Acht Brücken | Musik für Köln, Oslo Sinfonietta, Ensemble Contrechamps et la Biennale de Venise.

**Composition** : 2022-2023.

**Dédicace** : « Avec mes remerciements à Sara Berger, Sava Stioianov, Uwe Dierksen et Johannes Schwarz pour les sessions de recherche sonore inspirantes, ainsi qu'à Samuel Stoll et Weston Olencki. »

**Édition** : Peters.

**Création** : le 1<sup>er</sup> mai 2023, à la Philharmonie de Cologne, dans le cadre du Festival Acht Brücken, par l'Ensemble Modern sous la direction de Bas Wiegers.

**Effectif** : clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, saxophone ténor, 2 percussions, 2 pianos, guitare électrique, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

**Durée** : environ 36 minutes.

---

*Skull* (2023) est la dernière partie d'un triptyque formé avec les œuvres *Skin* (2016) et *Scar* (2019). Dans *Skull*, l'instrumentation est différente : l'accent timbral principal se situe dans les gammes graves des instruments à vent et des cuivres, et le piano et la guitare électrique sont remplacés par un orgue électrique analogue au BX3 à tirettes de la marque Korg. En parallèle, *Skull* tisse un réseau complexe de polyphonie lyrique. *Skull* s'inspire en partie de *Skin* et *Scar*, en proposant des références éphémères et en réfléchissant sur des fragments de timbres, des gestes individuels et des sons inhérents aux œuvres précédentes. Ces fragments sont à la fois diffus et condensés, déformés et transformés, et cherchent à explorer la surface extérieure du corps acoustique jusqu'à la limite de l'intime, de la conscience – pour ainsi dire, jusqu'à l'essence squelettique. Cette citation de *Hardboiled Wonderland and the End of the World* de Haruki Murakami vient éclairer cette image : « Le crâne est enveloppé d'un profond silence qui semble être le néant lui-même. Le silence ne réside pas à la surface, mais est maintenu comme de la fumée à l'intérieur. Il est insondable, éternel, une vision désincarnée jetée sur un point dans le vide. »

Rebecca Saunders

# La compositrice Rebecca Saunders

Née à Londres, Rebecca Saunders étudie la composition à Édimbourg avec Nigel Osborne et à Karlsruhe avec Wolfgang Rihm. Ses compositions accordent une grande place à la spatialisation. Nombre de ses pièces se présentent comme des « collages », à l'instar de *Insideout*, sa première œuvre pour la scène, en collaboration avec la chorégraphe Sasha Waltz (2003), *Chroma I-XXII* (2003-2021), ou *Yes* (2017), performance spatialisée pour soprano, 19 solistes et chef, donnée à la Philharmonie de Berlin et à l'Église Saint-Eustache de Paris. Depuis 2013, elle a composé une série d'œuvres pour soliste ou pour deux instruments (*Aether* pour duo de clarinettes basses, *O* pour soprano, *Flesh* pour accordéon...), tout en poursuivant l'écriture d'œuvres concertantes,

comme le triptyque *Still* (concerto pour violon), *Void* (pour duo de percussions) et *Alba* (pour trompette). Rebecca Saunders a reçu de nombreuses distinctions, telles que le prix Ernst-von-Siemens qu'elle est la première compositrice à obtenir (2019), un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière à la Biennale de Venise (2024), ainsi que plusieurs Royal Philharmonic Society Awards et British Composer Awards, entre autres. Elle a enseigné à l'académie d'été de Darmstadt, à l'Impuls Academy de Graz et à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre. Elle est membre des Académies des Arts de Berlin, de Dresde et de Munich et docteur honoris causa des universités de Huddersfield et d'Édimbourg.

## Juliet Fraser

La soprano britannique Juliet Fraser est spécialisée dans le répertoire contemporain. Elle se produit régulièrement en tant que soliste invitée avec les ensembles Musikfabrik, Klangforum Wien, l'Ensemble Modern, l'ensemble vocal Talea et le Quatuor Bozzini, en duo avec le pianiste Mark Knopfler et seule sur scène dans des œuvres pour voix et électronique. Elle est l'un des principaux membres de l'ensemble vocal Exaudi, qu'elle a cofondé avec James Weeks en 2002. Elle commande des œuvres nouvelles, travaillant ainsi avec les compositeurs Pascale Criton, Catherine Lamb, Bernhard Lang, Cassandra Miller et Rebecca Saunders. Sa

discographie comprend des albums solo pour les labels Hat Hut, Kairos, Another Timbre, all that dust et NEOS, ainsi que des enregistrements de musique ancienne pour Harmonia mundi, Phi et Winter & Winter. Elle écrit également des textes sur le métier d'artiste de scène. Juliet Fraser est directrice artistique d'eavesdropping, festival de musique contemporaine qu'elle a créé à Londres. Elle est également à l'initiative de VOICEBOX, programme destiné aux chanteurs souhaitant se spécialiser dans la performance vocale contemporaine. En 2023, l'université de Southampton lui a décerné un doctorat honoris causa.

## Pierre Bleuse

Premier prix de violon au Conservatoire de Paris (CNSMDP), Pierre Bleuse s'est formé à la direction auprès de Jorma Panula en Finlande et de Laurent Gay à la Haute École de musique de Genève. Directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2023, il est l'invité régulier d'orchestres internationaux : Orchestre de Paris, Orchestre national de France, Tokyo Symphony, City of Birmingham Symphony, BBC Symphony, Orchestre symphonique de Singapour, Orchestre symphonique de São Paulo, hr-Sinfonieorchester (Francfort), NDR Radiophilharmonie (Hanovre), MDR-Sinfonieorchester (Leipzig), Tonkünstler Orchestra,

Orchestre philharmonique royal de Stockholm, Orchestre national du Capitole de Toulouse, Orchestre de la Suisse romande, orchestres symphoniques de Bâle et de Berne ou encore Brussels Philharmonic. Il est nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique d'Odense, au Danemark, à compter de la saison 2021-22. La même année, il prend la direction artistique du Festival Pablo-Casals de Prades. Très engagé dans l'interprétation et la diffusion de la musique contemporaine, il a notamment été directeur musical du Lemanic Modern Ensemble, formation basée à Genève et consacrée à l'exploration du nouveau répertoire.

# Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre Pierre Bleuse. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs et compositrices, à qui des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe également

des projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. En 2022, il est lauréat du prix Polar Music.

*Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble intercontemporain reçoit également le soutien de la Ville de Paris.*

## Flûte

Emmanuelle Ophèle

## Hautbois

Thibaud Rezzouk

## Clarinete

Jérôme Comte

## Basson

Marceau Lefèvre

## Cor

Jean-Christophe Vervoitte

## Trompette

Lucas Lipari-Mayer

## Trombone

Geoffray Proye\*

## Saxophone

Simon Munch\*

## Percussions

Aurélien Gignoux  
Arthur Bechet\*

## Pianos

Géraldine Dutroncy\*  
Hidéki Nagano  
Sébastien Vichard

## Accordéon

Vincent Lhermet\*

**Guitare électrique**

Stefen Ahrens\*

**Violon**

Diego Tosi

**Alto**

John Stulz

**Violoncelle**

Éric-Maria Couturier

**Contrebasse**

Vincent Lamiot\*

\* musicien supplémentaire

Julien Aléonard, *ingénieur  
du son*

# Textes lus

**Samuel Beckett**

*Texte pour rien XIII [Text for nothing XIII]*

Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire, elle se fait lointaine, pour dire qu'elle s'en va, essayer ailleurs, ou elle baisse, comment savoir, pour dire qu'elle va cesser, ne plus essayer. Il n'y a eu qu'elle, dit-elle, comme voix dans ma vie, si en parlant de moi on peut parler de vie, et elle le peut, elle le peut encore, sinon de vie, là elle meurt, si seulement ceci, si seulement cela, là elle meurt, si en parlant de moi, là elle meurt, mais qui peut le plus peut le moins, de quoi ne peut parler qui peut parler de moi, jusqu'à un certain point, jusqu'au moment où, elle meurt, elle n'en peut plus, de parler de moi, ici, ailleurs, dit-elle, murmure-t-elle. Qui, ce n'est pas une personne, il n'y a personne, il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, quelque chose qui doit ouïr, et une main quelque part, elle appelle ça une main, elle veut faire une main, enfin, quelque chose, quelque part, qui laisse des traces, de ce qui se passe, de ce qui se dit, c'est vraiment le minimum, non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruissant et laissant des traces. Des traces, elle veut laisser des traces, oui, comme en laisse l'air parmi les feuilles, parmi l'herbe, parmi le sable, c'est avec ça qu'elle veut faire une vie, mais c'est bientôt fini, il n'y aura pas de vie, il n'y aura pas eu de vie, il y aura le silence, l'air qui tremble un instant encore avant de se figer pour toujours, une petite poussière qui tombe un petit moment. Air, poussière, il n'y a pas d'air ici, ni rien pour faire poussière, et parler d'instant, de petits moments, c'est pour ne rien dire, mais voilà, ce sont les mots qu'elle emploie, qui a toujours parlé, qui parlera toujours, de choses qui n'existent pas, ou qui existent ailleurs, si l'on veut, si c'est ça exister, mais voilà, il ne s'agit pas d'ailleurs, il s'agit d'ici, ah elle y est enfin, elle y est encore, il fallait sortir d'ici, aller ailleurs, là où le temps passe et les atomes s'assemblent, un petit moment, là d'où elle vient peut-être, d'où elle dit parfois devoir être venue, pour pouvoir parler de tant de chimères. Oui, sortir d'ici, mais voilà, c'est vide, pas une poussière, pas un souffle, le sien seulement, il a beau se mouvoir, rien ne se fait. Si j'étais là, si elle avait su me faire, comme je la plaindrais, d'avoir tant parlé en vain, non, ça ne va pas, elle n'aurait pas parlé en vain, si j'étais là, et je ne la plaindrais pas, si elle m'avait fait, je la maudirais, ou je la bénirais, elle serait dans ma bouche, maudissant, bénissant, qui, quoi, elle ne saurait pas le dire, elle ne saurait plus dire grand-chose, dans ma bouche, elle qui a su dire tant de choses, en vain. En voilà des ballons, qu'ils filent, ce sont les derniers. Mais cette pitié, cette pitié quand même qui est dans l'air, quoiqu'il n'y ait pas d'air ici, qui puisse porter de la pitié, mais c'est une expression, faut-il s'y arrêter, se demander d'où elle sort, elle se le demande, et si ce n'est pas un petit espoir qui luit,



méchamment, parmi les traîtres cendres, autre expression, petit espoir d'un petit être après tout, genre humain, larme à l'œil avant d'avoir rien vu, non, il ne faut pas, pas plus qu'au reste, il ne faut plus s'arrêter à rien, rien ne doit plus l'arrêter, dans sa chute, ou dans sa montée, elle va peut-être s'achever dans l'aigu, sur un hurlement. Vrai il n'a pas souvent retourné du cœur, au propre, au figuré, mais ce n'est pas une raison pour espérer, quoi, qu'il y en aura jamais un, à envoyer crever là-haut, parmi les ombres chinoises, dommage, dommage. Mais qu'est-ce qu'elle attend à la fin, puisque c'est décidé, puisque c'est forcé, pour fermer sa grande gueule morte, encore une locution, d'avoir réuni toutes ses conneries peut-être, dans une cadence digne du reste. Dernières questions de toujours, poses de petite fille dans les draps de la fin, dernières images, fin des songes, de l'être qui vient, de l'être qui passe, de l'être qui fut, fin des mensonges. Est-ce possible, est-ce là enfin la chose possible, que s'éteigne ce noir rien aux ombres impossibles, là enfin la chose faisable, que l'infaisable finisse et se taise le silence, elle se le demande, cette voix qui est silence, ou moi, comment savoir, de mon moi de trois lettres, ce sont là des songes, des silences qui se valent, elle et moi, elle et lui, moi et lui, et tous les nôtres, et tous les leurs, et tous les leurs, mais de qui, songes de qui, silences de qui, vieilles questions, dernières questions, de nous qui sommes songe et silence, mais c'est fini, nous sommes finis, qui ne fûmes jamais, il va ne plus rien y avoir là où il n'y eut jamais rien, dernières images. Et qui a honte, à chaque muet millionième de syllabe, et inextinguible infini de remords se creusant, morsure dans morsure, de devoir entendre, de devoir dire, en deçà du moindre murmure, tant de mensonges, tant de fois le même mensonge et mensongèrement démenti, qui dont le silence hurlant est plaie de oui et couteau de non, elle se le demande. Mais le désir de savoir, qu'est-il devenu, elle se le demande, il n'y est pas, le cœur n'y est pas, la tête n'y est pas, personne ne sent rien, ne demande rien, ne cherche rien, ne dit rien, n'entend rien, c'est le silence. Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, c'est vrai et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un, rien n'empêche rien. Et la voix, la vieille voix faiblissante, elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme ce n'est pas vrai qu'elle parle, elle ne peut pas parler, elle ne peut pas se taire. Et il y aurait un jour ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix l'infaisable être, et un commencement de jour, que tout serait silencieux et vide et noir, comme maintenant, comme bientôt, quand tout sera fini, tout dit, dit-elle, murmure-t-elle.

Samuel Beckett, « Texte pour rien XIII », *Nouvelles et textes pour rien*.

© 1955 by Les Éditions de Minuit.

# Samuel Beckett

## *Alba*

avant le point du jour tu seras présente  
et Dante et le Logos et toutes les strates et tous les mystères  
et la lune marquée d'infamie  
occultés par la blanche muraille de musique  
que suscitera ta présence avant le point du jour

sourd frisson suave de la soie  
s'inclinant sur le ferme arc noir de la table d'harmonie  
pluie sur les bambous fleur de fumée allée de saules

toi qui ne seras pas plus généreuse  
même si par compassion tu t'inclines  
pour contresigner de tes doigts la poussière  
toi dont la beauté ne sera qu'un drap devant moi  
affirmation de son propre principe abolissant la tempête des fantasmes  
en sorte qu'il n'y a nul soleil et nul dévoilement  
et nulle présence  
moi seul et puis ce linceul  
et mort éperdument

Samuel Beckett, « Alba », *Les Os d'Echo*, traduit de l'anglais par Edith Fournier.  
© 2002 by Les Éditions de Minuit.

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS  
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'  
**Aline Foriel-Destezet**



 **SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**  
Fondation d'Entreprise



Fondation  
Bettencourt  
Schueller

**EURO  
GROUP  
CONSULTING**  
MÉCÈNE PRINCIPAL  
DE L'ORCHESTRE DE PARIS



TotalEnergies  
FONDATION

**bpifrance**



FONDATION  
GROUPE ADP

**DEMAIN**



Jeunes et  
Innovants

**P H E**  
PARIS HOTEL EUROPE



ILE DE  
FRANCE

**SOFITEL**  


– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE –  
et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Alain et Caroline Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –  
et sa présidente Caroline Guillaumin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –  
et leur président Jean Bouquot

– LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot

– LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen

– LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE –  
et sa présidente Aline Foriel-Destezet

– LE CERCLE DÉMOS –  
et son président Nicolas Dufourcq

– LE FONDS DE DOTATION DÉMOS –  
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger

– LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES –  
et son président Xavier Marin

# PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84  
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS  
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS  
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS  
SUR FACEBOOK, X ET INSTAGRAM

RESTAURANT PANORAMIQUE L'ENVOI  
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ  
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE  
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

## PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)  
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS  
Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)  
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ  
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

