

Discours pour l'installation d'Edith Canat de Chizy  
14 décembre 2005

MM. les Ambassadeurs,

M. le Maire adjoint chargé de la Culture

M. le Secrétaire perpétuel

M. le Président

Mesdames, Messieurs,

Qu'il me soit permis pour commencer de n'évoquer que par préterition les deux mérites les moins importants qui accompagnent la présence en ce lieu d'Edith Canat de Chizy: l'artiste que nous avons le plaisir de recevoir parmi nous est une femme, et elle est jeune. On m'aurait sans doute reproché de ne pas l'avoir remarqué. Mais c'est pour de tout autres raisons que notre Académie peut légitimement être fière d'accueillir dans sa section de composition musicale une créatrice parvenue au sommet de son art, et largement reconnue comme telle.

Vous me permettez, chère Edith, de sacrifier à un exercice qui me rappellera mes jeunes années, où les études littéraires se proposaient toujours d'aider à la compréhension des grands écrivains en étudiant l'homme et l'œuvre. Dans le domaine musical, ce jeu de miroir a surtout été pratiqué pour les compositeurs de l'âge romantique, mais il me semble qu'il peut y avoir quelque bénéfice à en attendre à votre égard.

Vous êtes née dans une ville et un milieu dont la personnalité était de celles qui marquent. À Lyon, votre famille incarnait depuis le XVIème siècle une certaine tradition de rigueur et de culture. N'oublions pas que sous la Renaissance, à une époque où le génie poétique des femmes n'était pas facilement reconnu, des

personnalités aussi fortes et créatrices que Louise Labé ou Pernette du Guillet avaient su se faire un nom qui avait largement franchi les remparts de leur cité. Chez vous, la musique était pratiquée depuis toujours, puisque votre père jouait du piano, que votre tante maternelle était une violoniste professionnelle mariée au directeur de la Société de Musique de Chambre à Lyon ; qu'un de vos grands-pères jouait du violoncelle, et que l'autre jouait du violon et participait à un quatuor amateur. Faut-il encore signaler qu'une de vos grands-mères était une Puvis de Chavannes, petite-nièce du peintre ? Un psychologue trouverait trop évidente la route qui vous menait vers une profession artistique, et en effet, si votre chemin vous a conduite jusqu'à cette tribune, cela n'a pas été d'une manière aussi rectiligne qu'on pourrait le croire.

Tout d'abord les deux frères et les deux sœurs dont vous étiez la cadette ne vous ont ni accompagnée ni suivie dans une carrière musicale. Pourtant, eux aussi pouvaient se glisser sous le piano pour vivre dans le son, comme vous le faisiez de votre berceau. Mais apparemment le piano était pour eux plus un devoir qu'un plaisir. Votre père était soucieux de vous mettre très tôt en contact avec la musique au-delà du cercle familial, et vous n'aviez que trois ou quatre ans lorsqu'il a commencé à vous conduire dans des salles de concert où vous vous souvenez d'avoir vibré avec *l'Apprenti sorcier* de Dukas ou admiré le bel *Oiseau de feu* de Stravinsky. Vous aviez déjà appris à lire avec votre mère, puis à écrire avec une institutrice. Ce n'est qu'à six ans, chez les Dames du Sacré Cœur, que vous avez fait l'expérience plus dure, parfois même terrifiante, de la société des autres enfants

Autre tournant dangereux dans votre itinéraire : vous vouliez apprendre le piano, mais vous avez été jugée beaucoup moins douée que vos sœurs par la vieille dame qui enseignait chez vous, et vous avez été orientée d'autorité vers le violon, auquel votre tante devait vous initier. C'est grâce à cette heureuse erreur d'appréciation que vous êtes devenue un des compositeurs les plus experts dans l'écriture des cordes. Vous avez en tant que violoniste eu une expérience très complète par la pratique de l'orchestre, de la musique de chambre, plus dix années

de pédagogie. Cela explique que vous ayez écrit deux quatuors, trois trios, un quintette, et des soli pour violon, violoncelle ou contrebasse.

Mais vous auriez pu plusieurs fois encore changer d'orientation. La peinture avait une place importante dans votre sensibilité, et vous vous êtes exercée au dessin, comme d'ailleurs à la poésie. Ce qui résulte moins des conditions de votre vie que de votre choix profond et irrationnel, c'est ce sentiment extrêmement précoce d'appartenir à un autre monde. Vous avez même fantasmé parfois, m'avez-vous dit, sur quelque mystérieuse substitution qui vous aurait mise par erreur là où vous étiez. Il arrive assez souvent que le cadet d'une famille de cinq enfants vive ce sentiment de solitude que vous avez éprouvé en maintes occasions. Mais cette observation n'explique pas grand chose, car il arrive tout aussi souvent que des enfants uniques le ressentent, tout particulièrement parmi les artistes créateurs.

Votre éducation a été profondément religieuse, mais votre façon de vivre « *un état de réceptivité spirituelle* », selon vos termes, est sans doute davantage lié à ce sentiment d'être venue d'un autre monde, où de tout temps - je devrais dire de toute éternité - vous aviez avec Dieu une relation directe et solitaire, marquée, comme vous dites, par la contradiction « *de la présence sur fond d'absence* ».

Auprès de votre père, vous aviez obtenu difficilement, une fois munie de votre baccalauréat, et avec l'appui d'une musicienne professionnelle, Jeanne Gautier, violoniste du « Trio de France », le droit d'entrer au Conservatoire de Lyon. C'est là que vous avez parcouru, dès 1967, une première étape de la longue route qui allait faire de vous un compositeur. Mais c'est seulement dix ans plus tard, avec l'entrée au Conservatoire National Supérieur de Paris, que vous avez commencé à recueillir, en quelques années, tous les prix qui sanctionnent traditionnellement un musicien complet : Harmonie, Fugue, Contrepoint, Analyse, Orchestration et Composition. Auparavant, vos études à l'École du Louvre et à la Sorbonne vous avaient munie d'une Licence d'Art et Archéologie, et une de Philosophie. Votre certificat d'Art contemporain vous avait conduit dans l'atelier de Zao Wou Ki, dont vous étiez bien

loin de soupçonner qu'il serait un jour votre confrère en ce lieu. Quant à la philosophie de Husserl ou de Heidegger, vous la viviez moins comme une technique de pensée que comme une manière d'appréhender l'Être, en cela assez proche de la poésie et de l'art.

Vous complétez en 1981 vos études de composition dans la classe d'Ivo Malec, suivi d'un stage au Groupe de Recherches Musicales et vous suivez pendant deux ans la classe d'électroacoustique de Guy Reibel. Sans avoir jamais composé vous-même d'œuvres électroacoustiques, vous manifestez dans votre écriture instrumentale l'influence profonde de cette approche particulière du son. C'est aussi en 1981 que vous faites la rencontre la plus décisive pour votre orientation esthétique. Celle de Maurice Ohana, venu remplacer Marius Constant et analyser dans sa classe d'orchestration ses *Trois Contes de l'Honorable Fleur*. Vous entrez en relation avec lui en 1983 et vous appartiendrez dès lors au cercle de ses proches, auxquels il livre moins des conseils techniques qu'une permanente leçon de liberté. Vous avez déjà commencé à composer des œuvres où les cordes et la voix prédominent, et qui passent si peu inaperçues que la Sacem vous accorde bientôt le prix Hervé Dugardin. Quelques titres comme *Luceat* en 1983, *Nyx* en 1984 et *Black Light* en 1986 apparaissent peut-être après coup comme annonciateurs d'une expérience mystique. En 1989, vous décidez de partir au Carmel qui vous fascine depuis 1972. Vous y faites un séjour de quelques mois. Un événement vous ramène à la composition : Charles Chaynes, qui dirige le service de la création musicale à Radio-France, décide de présenter votre œuvre pour orchestre *Yell* créée par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et enregistrée l'année précédente, au concours 1990 de la Tribune Internationale des Compositeurs de l'Unesco. Votre œuvre est primée.

Dès lors, votre carrière est décidée, et je n'aurai plus qu'à compléter votre biographie par quelques repères importants : le prix Georges Enesco de la Sacem en 1991, le prix Paul-Louis Weiller de notre Académie l'année suivante, la distinction de

Chevalier des Arts et Lettres en 1994, une résidence à l’Arsenal de Metz de 1997 à 1999, le prix Jeune talent Musique de la SACD en 1998, des nominations aux concours Prince Pierre de Monaco et aux Victoires de la Musique. Le 14 juin 2002, vous épousez le cinéaste et musicologue François Porcile, qui avait réalisé sur vous un documentaire deux ans plus tôt, « *Les Voix de l’Imaginaire* ». Enfin, vous êtes nommée chevalier de l’Ordre du Mérite en 2003, et le grand prix de la Musique Symphonique de la Sacem vous est décerné en 2004.

Votre catalogue est aujourd’hui riche d’une cinquantaine de titres, que je dois évoquer sans pouvoir ici ni les illustrer ni les analyser. Je réclame l’indulgence pour cet exercice difficile. Vous vous êtes reconnue dans une certaine veine ou filiation musicale. Tout en soulignant votre indépendance, vous vous réclamez des Russes comme Moussorgsky et Rimsky-Korsakov pour l’orchestration, de Debussy pour la liberté de la forme, de Varèse pour le travail sonore. En revanche vous n’avez que peu d’affinités conscientes avec la musique ancienne ou romantique. Cependant Bach et le Beethoven des quatuors figureraient certainement dans votre panthéon, si vous étiez polythéiste. Le mouvement et l’énergie dont leur musique regorge se retrouvent, parfois avec violence, dans vos propres compositions. Des quatuors de Beethoven aux vôtres, en passant par ceux de Bartók, la voie est bien audible. Vous partagez avec Ohana plusieurs options majeures : le respect du son, l’absence d’a priori formel, de tout système et de toute chapelle, et ce qu’il appelait la « technique de l’oiseleur », c’est-à-dire l’art de passer peu à peu du flou au net, du monde sonore rêvé à la partition, et de réussir la capture après une approche respectueuse et patiente, voire contemplative. Ce que vous dites rechercher comme lui, c’est une expression individuelle et authentique, issue de la seule nécessité intérieure, ceci à travers le filtre d’une écriture extrêmement rigoureuse.

Rien ne vous est plus étranger que le formalisme et les comptabilités de notes. Votre travail a plutôt de fortes affinités avec la poésie, et je vous cède la parole pour exprimer ce rapport profond : « *Cette interaction entre musique et poésie se*

*manifeste comme une exaltation de l'un et de l'autre : le mot cristallise l'image, la musique prolonge et développe cette image. Le mot s'arrête là où la musique commence, mais le poème porte en lui tout le contenu nécessaire à la musique. Car il m'est important que la musique se nourrisse d'autre chose que d'elle-même. »*

On peut trouver l'illustration directe de ces propos dans plusieurs de vos œuvres, comme *De noche* pour orchestre, inspiré par le poème *aunque es de noche* de Jean de la Croix, et bien entendu dans des œuvres vocales comme *Exil*, pour 6 voix et 6 violoncelles, et « *Quatrains* » où vous associez votre musique à la poésie de Marina Tsvetaeva et à celle d'Emily Dickinson . Cette prédilection pour le travail vocal est presque égale à celle que vous avez pour les cordes, et elle vous a conduite à travailler à plusieurs reprises avec l'ensemble Musicatreize de Roland Hayrabedian. Il faut ajouter que la peinture est pour vous une source imaginaire tout aussi forte. Votre concerto pour alto et orchestre *Les rayons du jour*, créé en février dernier par l'Orchestre de Paris sous la direction de Christoph Eschenbach, retrace avec une profonde empathie le tragique parcours de Nicolas de Staël, dont vous veniez de visiter l'exposition au centre Pompidou.

À propos du concerto, il convient ici de souligner tout ce que cette forme me semble représenter chez vous. Vous avez d'abord donné au violon *Exultet*, puis *Moïra* au violoncelle, et enfin le concerto pour alto que je viens de mentionner. Dans ces œuvres très diverses, le rapport du soliste à l'orchestre passe de la confrontation hostile, héritée de la tradition du genre, à une immersion complète où l'orchestre, selon vos propres termes, agit comme « *une irisation du soliste* ». Je serais tenté d'y voir d'abord un symbole de votre attitude vis-à-vis du groupe, dont vous avez éprouvé par moments la nostalgie, mais qui est trop souvent source de douloureux froissements. Témoignage aussi, plus largement, de votre attitude envers les traditions, que tantôt vous récusez superbement, tantôt vous admettez comme nécessaires. Vous dites en effet : « *Chacun est issu d'une tradition, d'une filiation, et la création ne doit pas faire abstraction de ce passé* ». Et vous ajoutez : « *la table rase n'est pas*

*absolument nécessaire pour faire acte de création* ». Cela vous situe dans un débat encore bien actuel, celui de la fameuse « post-modernité ». Certains aimeraient faire comme si en musique un siècle d'aventures radicales n'avait été qu'une fâcheuse parenthèse historique, tandis que d'autres se contenteraient de réorienter l'imagination vers une conciliation du passé récent avec le passé plus ancien. Pour vous, la force créatrice par excellence, celle qui dépasse les clivages esthétiques, c'est l'imaginaire. Vous écrivez : « *ce monde de l'imaginaire régit non seulement ma musique, mais aussi mon existence. Il me semble me construire au fur et à mesure de l'élaboration de mon œuvre quand le possible s'actualise.* »

C'est dire que votre position dans le contexte post-moderne est assez singulière. D'une part, dans la lignée de la musique française, vous considérez que l'harmonie est primordiale, et qu'elle génère le timbre et la mélodie. En cela vous êtes proche de Ohana, qui n'avait que dédain pour le contrepoint de tradition germanique. Vous déclarez par ailleurs *que l'inouï n'est pas forcément beau, et que l'acte créateur n'est pas seulement inouï*, formules auxquelles j'ai parfois souscrit moi-même, et qui n'empêchent pas vos œuvres de sonner souvent de façon inédite. Malgré ces repères vis-à-vis des héritages vous vous sentez – je cite – « *totalelement incapable d'appartenir à un clan ou à une école* ». Inutile donc de songer à vous incorporer dans quelque chapelle que ce soit. En effet, vous ne répugnez nullement, par exemple, à revisiter un genre aussi marqué que le concerto ; vous composez à cette occasion une musique que l'on peut appeler atonale, mais qui échappe totalement à la grisaille que ce type d'écriture a trop souvent produite. En effet votre sensibilité picturale se traduit par un art des demi-teintes qui complète heureusement un discours souvent inquiet. Le lyrisme tendu, volontaire, qui apparaît dans une œuvre comme *Les rayons du jour*, et qui ferait presque penser à un Schumann du XXI<sup>ème</sup> siècle, est associé à des instants de méditation mélancolique. Alors l'alto, renvoyé à sa solitude première, revêt cette couleur qui lui a toujours été particulière. Dans une forme d'une liberté imprévisible, et d'une riche invention, vous alternez le cri véhément et la rêverie douloureuse. On ressent aussi cette alternance dans les autres concerti, comme

*Exultet*, malgré son titre. C'est peut-être qu'en profondeur, la destinée de Nicolas de Staël dans *Les rayons du jour*, la liturgie de Pâques dans *Exultet*, ou la référence à la tragédie grecque dans *Moïra*, renvoient à une même interrogation fondamentale. Dans un texte révélateur, vous évoquez votre recherche inquiète d'un Ailleurs auquel vous tendez. C'est le sens de votre titre *Alio* qui désigne une de vos récentes pièces orchestrales. Vous dites : « *Peu à peu, l'acte de composer est devenu ce formidable pouvoir de relier deux mondes, le nôtre et cet « autre monde » où seuls la mystique et l'imaginaire peuvent s'aventurer. Il est en ce sens un acte religieux, tout comme, pour Heidegger, l'acte poétique est par essence métaphysique* ».

Je crois déceler dans le concerto tel que vous le pratiquez le lieu symbolique où se manifeste de façon privilégiée votre rapport aux autres, mais je ne voudrais pas pour autant suggérer que toute votre œuvre se résume à un face à face solitaire avec la société ou avec l'absolu. Votre engagement professionnel comme Directrice du Conservatoire du XVème, puis du VIIème arrondissement depuis 1986 suffit à montrer que vous savez prendre place au sein de la collectivité musicienne. Pour le reste, qui pour vous est l'essentiel, vous résumez de façon frappante votre évolution en ces termes : « *Pour moi, l'acte musical est indissociable de l'état de contemplation. Ce sont deux dimensions qui dans ma vie ont été longtemps en contradiction . Petit à petit j'ai tendu à ce que ce soit une seule et même chose.* » Ainsi, dans votre démarche, la musique et la spiritualité peuvent œuvrer dans le même sens, sans que leurs domaines se confondent. Vous avez pu écrire : « *Ma propre expérience de Dieu a été très forte : c'est uniquement cela que je voudrais transmettre. Je n'ai aucun message à faire passer : j'entends simplement traduire ma propre expérience humaine. Je ne suis pas pour autant un compositeur de « musique sacrée ». Mes œuvres traduisent plutôt un sentiment, un état religieux. C'est pourquoi je préfère parler d'œuvres d'inspiration spirituelle plutôt que d'œuvres sacrées* ». Je remarque pour conclure que votre volonté même de témoigner de votre expérience spirituelle, sans pour autant envoyer de message, suffirait à vous faire échapper au solipsisme. Votre présence dans cette compagnie le prouve d'ailleurs éloquemment. Non seulement vous n'entendez pas dire adieu au monde,



mais vous souhaitez faire partager quelque chose de la très intense vie intérieure qui vous anime. Nous nous en réjouissons très vivement, et sommes extrêmement heureux d'accueillir parmi nous une personnalité aussi indépendante, aussi profonde, et aussi forte.

François-Bernard Mâche