En Concert, n°4, mars 1997, p.6-7

Ivan Fedele

Le temps, l'espace et la figure

Ivan Fedele est devenu depuis 1991 une figure importante du paysage musical français par les nombreuses commandes suscitées ces dernières années aussi bien par l'Ensemble Intercontemporain (*Duo en résonance*), que par Radio France (*Concerto pour piano*), par l'Ircam (*Richiamo*), ou bien encore, par Cinémémoire avec la musique du film *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein, et l'Orchestre national de Lyon avec *Coram*. Le festival Musica 1996 lui avait aussi consacré un portrait en plusieurs concerts ; le festival Présences 1997 vient de créer une une nouvelle œuvre, un *Concerto pour violoncelle et orchestre*.

Le festival Musica 1996 vous a consacré un portrait, le festival Présences 1993 vous avait commandé un concerto pour piano qui fut remarqué, cette année le festival Présences a réitéré une commande de concerto, cette fois pour violoncelle et orchestre. Le festival Présences consacre aussi sa septième édition à la nouvelle musique italienne contemporaine. Pourriez-vous nous brosser un portrait italien de ce renouveau ?

Ivan Fedele : Le contexte italien est tout à fait contradictoire : d'un côté, un nombre d'œuvres de qualité relativement satisfaisante sont écrites par un nombre de compositeurs grandissant ; de l'autre, depuis le début des années quatre-vingts, le nombre d'occasions de création semble diminuer. La radio laisse de moins en moins de place à la création contemporaine, les sociétés de concert voient leurs subventions diminuer ; il n'existe plus aujourd'hui que deux ou trois festivals de musique contemporaine.

Est-ce principalement la faiblesse de la demande publique qui expliquerait que les compositeurs italiens s'expatrient ?

I. F. : Non, il existe aussi depuis le début des années quatre-vingts un désir très fort de se confronter aux autres compositeurs européens. En fait, ces deux raisons conjuguées ont, pour reprendre l'expression d'un journaliste, poussé les compositeurs italiens à passer les Alpes.

Quels sont les grands courants italiens en cette fin de siècle ?

I. F. : On peut discerner à grands traits trois écoles qui se partagent le paysage musical contemporain italien. En premier lieu, Franco Donatoni qui, par le grand nombre de compositeurs ayant transité par sa classe, occupe une position prépondérante. Il me disait récemment que depuis le début des années quatre-vingts, c'est plus de mille élèves qui auraient fréquenté sa classe. C'est une vraie école marquée par sa signature ; très peu d'élèves parviennent à inventer leur voie personnelle tout en conservant sa maîtrise artisanale. La seconde école, plus attachée aux textures qu'au processus automatique d'écriture de l'école donatonienne, est celle de Salvatore Sciarrino. La dernière école est celle d'Azio Corghi, la moins connue en Europe ; certes elle n'offre ni une esthétique clef en main, ni une boîte à outils ; sa méthode est proche de la maïeutique platonicienne amenant le compositeur à se connaître lui-même, à découvrir sa voie personnelle. C'est un compositeur qui consacre principalement son œuvre au théâtre. Stefano Gervasoni, Luca Francesconi, Marco Stroppa et moi-même sommes issus de son enseignement. Il vient d'être nommé à l'Académie Sainte-Cécile à Rome où il aura en charge la classe de composition supérieure. Cette situation explique, en partie, cette vitalité musicale italienne.

Luciano Berio est le grand absent de votre portrait de l'Italie contemporaine.

I. F. : C'est vrai que Luciano Berio s'est peu consacré à l'enseignement si ce n'est de manière discontinue aux États-Unis, mais quand je suivais les cours de Franco Donatoni à l'Académie Sainte-Cécile, nous analysions et lisions ses œuvres. Ce que je regrette personnellement, c'est que Luciano Berio n'ait pas eu les occasions de Pierre Boulez pour s'engager dans un projet institutionnel de même ampleur en Italie. Il y a là un manque dont nous pâtissons aujourd'hui. Mais, je ne vois pas Franco Donatoni dans ce rôle, je le vois dans un atelier de la Renaissance, comme un maître expliquant comment faire le dessin d'une main : la main tendue, la main relâchée…

Nono ?

C'est un autre cas, il a donné beaucoup de cours mais surtout en Allemagne. Il n'y a pas beaucoup de compositeurs italiens qui se revendiquent de sa filiation. Il a semé plutôt en Allemagne. C'est en fait un compositeur de tradition germanique.

Giacinto Scelsi a été découvert à la fin de sa vie en France grâce aux pensionnaires français de « l'école spectrale » à la Villa Médicis à la fin des années soixante-dix. Il semble être moins connu en Italie. Pourquoi ?

I. F. : Scelsi n'a pas été apprécié pour des raisons politiques qui me restent obscures, mais il a laissé quelques traces en Italie chez des compositeurs qui l'apprécient et l'aiment ; ils ont retenu certains éléments de son vocabulaire, de sa syntaxe et de son esthétique.

Vous avez été élève de Bruno Canino à l'âge de dix ans et il a créé au festival Présences en 1993 votre *Concerto pour piano* ; quel a été son rôle dans votre formation de musicien ?

I. F. : Je voudrais dessiner un petit portrait du Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan en 1963, j'avais dix ans à cette époque. Le Conservatoire comprenait cent quarante élèves et quarante professeurs, alors qu'aujourd'hui il comprend deux mille deux cent cinquante élèves. Il y avait entre autres Antonio Ballista qui enseignait le piano, le prix Nobel de littérature Salvatore Quasimodo (1901-1968) qui enseignait la littérature, tandis que parallèlement Bruno Maderna à la tête de l'Orchestre de la Radio répétait au rez-de-chaussée du bâti-

Ivan Fedele
Né à Lecce en 1953, il étudie le piano avec Bruno Canino et Ilonka Deckers, l'harmonie et le contrepoint avec Renato Dionisi, la composition avec Azio Corghi au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Il se perfectionne à l'Académie Sainte-Cécile de Rome dans la classe de composition supérieure de Franco Donatoni. Ivan Fedele est un compositeur reconnu, il reçoit des commandes de l'Ensemble Intercontemporain, de l'Orchestre national de Lyon, de l'Ircam et de Radio France. Le festival Musica 1996 lui a consacré un portrait musical, tandis que festival Présences 1997 de Radio France avait passé une commande d'un *Concerto pour violoncelle* pour le concert de clôture.

ment où nous allions l'observer derrière des hublots pendant les intercours. Nous vivions dans une ambiance musicale riche et diverse. L'enseignement de Bruno Canino était à l'image du Conservatoire. Par exemple, le concert de fin d'année était consacré à des monographies, une année ce fut tout le piano d'Igor Stravinsky, puis l'année suivante ce fut autour de la variation ; on pouvait ainsi jouer des variations de Mozart à côté des variations de Webern. Pour moi, entendre *La Passion de Sade* de Silvio Bussotti interprété par Antonio Ballista, Bruno Canino, et Cathy Berberian ou d'entendre Emil Gilels dans un concerto de Beethoven, c'est tout un. Il n'y avait pas de conflit, mais des différences. Puis on s'est perdus de vue, j'ai mené une carrière de concertiste jusqu'à l'âge de trente ans. Quand on m'a fait la commande de ce concerto, j'ai décidé de reprendre contact avec mon maître, mais de façon différente.

Votre œuvre semble marquée par le besoin de la grande forme dès vos premiers opus jusqu'à la création en 1996 de *Coram* à Lyon. Cette idée de la grande forme se développe par un processus d'assemblage ; par exemple *Richiamo* pour cuivres et électronique dessine l'enveloppe d'attente de *Coram* pour soprano, basse, chœur et orchestre.
I. F. : C'est vrai que la grande forme est présente dès mon *Opus n° 1* qui est, en fait, mon *Premier Quatuor*, en cela *Coram* a été ma plus grande aventure compositionnelle et aussi un point d'aboutissement. Maintenant j'ai envie de revenir à des formes plus concentrées, des formes aphoristiques. C'est un retour, trente ans plus tard, à Anton Webern. Ce désir de la petite forme, ne se limite pas à la notion de petit ensemble, mais doit s'étendre au grand effectif orchestral.

Vous parlez souvent du paradoxe temporel du compositeur…
I. F. : Quand on doit se concentrer plusieurs journées à sa table, pour parvenir à créer cinq ou six secondes de musique, le compositeur est amené à naviguer entre Charybde et Scylla, entre l'infiniment égal et l'infiniment changeant. Le compositeur doit se rapporter au temps de l'écoute, mais quand il développe son matériau, il pratique une « époché » du jugement de l'écriture : il suspend le temps. J'ai une commande d'État pour voix et petit ensemble où je vais développer une musique plus ponctuelle, plus intensive sur une surface limitée.

La notion d'espace est aussi très présente dans votre œuvre.
I. F. : Disons que l'espace joue un rôle très important au niveau compositionnel puisque il y a dans ma musique des déplacements sur la scène des instrumentistes. Par exemple, le changement d'un instrument dans l'espace, n'implique pas seulement un changement de timbre, il implique aussi un mouvement dans le temps. Un changement dans l'espace crée une « dramatisation » du temps. Pour reprendre la terminologie des linguistes, il faut parvenir à ce qu'un signifiant musical soit un signifié très fort. C'est dans cette profondeur que j'aimerais travailler maintenant. Pour prendre un autre exemple, dans mon quintette à vents *Flamen*, les instrumentistes sont éloignés les uns des autres sur la scène, tout en parvenant à sonner comme un orchestre. Dans la notice de *Richiamo* pour le programme du festival Musica, j'écrivais : « l'espace cartésien de la partition s'étale sur l'espace aérien et topologique de la salle ».

La forme concertante semble aussi s'inscrire dans cette démarche ; on pouvait côtoyer dans un même programme au festival Musica *Duo en résonance* pour deux cors concertants et petit ensemble avec des formes concertantes d'Antonio Vivaldi comme un *Concerto pour un violon soliste et trois violons en écho* et un *Concerto pour deux orchestres et deux groupes de solistes.*
I. F. : L'École vénitienne de Giovani Gabrieli jusqu'à *Prometeo* de Luigi Nono ou le *Quadrivium* de Bruno Maderna, en passant par la *Quatrième symphonie* de Charles Ives, l'espace musical est devenu élément fonctionnel qui s'oppose à l'espace institutionnel qui reste encore dominant. Avec l'électronique l'espace de la musique et l'espace de la partition se ressemblent. L'espace, c'est la perception.

Comment avez-vous abordé ce nouveau *Concerto pour violoncelle* ?
I. F. : Un concerto comprend un soliste et un orchestre, comment les faire marcher ensemble sans les nier. J'ai recherché les stéréotypes d'écritures dans la littérature concertante, je suis arrivé à l'idée que l'archétype de base est l'écho qui est un phénomène de résonance parmi d'autres. Puis j'ai constaté que la forme de base du concerto classique est la forme sonate, dès le départ un grand nombre d'informations est donné pour être ensuite redistribué. La raison est simple de cette condensation d'informations au départ, elle est due au fait que l'on ne peut recevoir un grand nombre d'informations qu'au commencement, après, on est moins apte à recevoir la nouveauté. Je ne pars pas d'un thème mais d'une figure, elle est finalement devenue la référence obligée de la musique contemporaine. Cette figure est repérable à ses caractéristiques, elle a un profil. Je propose donc un certain nombre de figures articulées selon une métrique auxquelles j'applique des modules orchestraux qui se répètent dans la reprise. On se rend compte intuitivement du processus qui sous-tend l'écoute.

Avez-vous travaillé sur une longue période avec le violoncelliste Jean-Guihen Queyras ?
I. F. : Depuis un an je lui ai envoyé la partition au fur et à mesure que j'avançais, il n'y avait pas de difficulté majeure sur le plan technique qui lui fût insurmontable.

Pour conclure, ce vingtième siècle comprend un plus grand nombre de concertos pour violoncelle réussi que de concerto pour piano, que vous inspire cette remarque ?
I. F. : Le piano a un son préparé alors que le problème du compositeur c'est d'assembler des sons. Imaginons simplement la tenue d'une note au piano et au violoncelle, qui est une figure de base, dans le premier cas il sera impossible de varier la couleur avec précision tandis qu'au violoncelle on pourra modifier l'attaque, se déplacer dans les registres… La grande richesse de modes de jeu des instruments à corde donne au compositeur d'infinies possibilités pour inventer de nouvelles figures musicales.

(Propos recueillis et transcrits par Omer Corlaix)