

d'esprit —, c'est le système qui permet de justifier, au nom d'un soi-disant retour aux racines de la musique, la destruction du chant comme médiateur de l'expression. En arrêt devant une pratique de la voix qui la condamne à ne plus simplement que canaliser le souffle, l'œuvre de Betsy Jolas paraîtra irrémédiablement légère aux contempteurs de la culture. A leurs yeux, point de salut en art hors des contorsions du Tragique !

Si arrogants parfois, si dévots eux-mêmes, ils n'en ont cependant pas tout à fait fini avec la question du bonheur. Ne parlons même pas du salubre plaisir que l'on prend à l'écoute d'une musique faite davantage pour l'oreille que pour la table. La force de Betsy Jolas est ailleurs, précisément dans ce qui semble soustraire son œuvre aux velléités révolutionnaires où s'abîme l'avant-garde : la ferme séparation de ce qui est vocal et de ce qui ne l'est pas. Betsy Jolas se bat sur cette frontière que toute démarche critique cherche à dissoudre. « Hédoniste » est de nos jours l'accusation communément portée contre une telle attitude. Si la sensibilité de notre époque en effet s'est repliée frileusement vers un goût presque exclusif pour les musiques du passé, elle continue par ailleurs d'exiger de l'art vivant qu'il se confronte sans cesse à ses propres limites. Confrontation où le retour à « l'enfance de l'art » s'accompagne de l'abandon de toute apparence de discursivité. A cela justement, Betsy Jolas ne consent pas.

Un art tissé de convention

Elle prend donc tout un courant de l'avant-garde à « rebrousse-pensée » : partant d'une déformation nécessaire du matériau phonique, elle aboutit paradoxalement à des constructions parfaitement achevées. Chez elle, l'expérience d'une parole lacunaire, explosive, sous-tend tout le processus de composition ; mais elle ne croit pas pour autant à la nécessité d'échapper au problème de la forme.

Car, de l'art du chant lui-même, Betsy Jolas pense qu'il est une fois pour toutes tissé de conventions et qu'aucun créateur n'a le pouvoir de l'en délier absolument. De la polyphonie renaissance au sprechgesang, sa réflexion aime à souligner combien musique et poésie ont été, de tout temps, liés par le pressentiment d'une aventure commune, par-delà la diversité des techniques vocales propres à chaque époque. Nombreux sont les musiciens, aujourd'hui, qui répètent que la vocalité n'a qu'une histoire et pas de nature. Elle tient au contraire que c'est un phénomène peu marqué par l'histoire mais qui possède depuis toujours une nature très contraignante : « Il faut tenir compte de tout ce que charrie du dehors la voix qu'on utilise. »

Que nous réserve demain l'œuvre d'une musicienne qui conçoit le destin de son art tout à rebours des modes intellectuelles ? Elle-même cependant, si elle ne se laisse pas bercer du beau rêve de révolution, sait très bien quelle liberté s'offre au créateur qui, assuré de la permanence des choses, croit seulement au bonheur : « J'ai besoin de plus en plus d'une certaine joie sonore. » Et elle ajoute avec un sourire : « Vous savez, cela laisse encore la place pour beaucoup de musiques. »

Didier Alluard

1. In « Son et Verbe », Pierre Boulez, 1958.

L'ensemble de Langeais

Inaugurées en 1975, à l'initiative de l'ensemble instrumental Andrée Colson, les journées musicales de Langeais sont l'un des rares endroits où les jeunes musiciens peuvent se faire entendre pour la première fois d'un public. Sous un chapiteau construit en pleine verdure, le domaine de Vernou est le théâtre, deux week-ends par an, d'un « anti-festival » où se présentent des dizaines de jeunes instrumentistes venus de toute la France et de l'étranger. Chacun joue, trente minutes durant, un programme de son choix et la campagne tourangelle s'étonne peut-être d'entendre à la fois Scarlatti et Boulez, Mozart et John Cage. Ici, l'électroacoustique est de rigueur.

Il est sûr qu'une pareille entreprise ne manque pas de courage, car les 2 000 francs de subvention que le ministère de la Culture octroie chaque année n'aident guère à couvrir les frais engagés. Mais l'enthousiasme communautatif de l'ensemble instru-

mental Andrée Colson, qui consacre ses vacances à organiser ces journées, fait fi toutes les difficultés.

On a retrouvé cette année parmi les multiples auditions que la pluie rendait encore possible, des noms qu'on connaissait un peu, comme celui de Joëlle Léandre, à la fois contrebassiste et chanteuse, qu'on avait vue aux SMIP, à Royan et ailleurs. Elle associe, dans une exploration passionnante de son instrument, la musique et la voix et joue le « répertoire » contemporain, à Langeais par exemple J. Cage. Un peu isolée au milieu de tous ces jeunes virtuoses, qui, à quinze ans à peine, croient encore (hélas !) au mythe du musicien prodige, elle témoignait cependant de la vivacité et de l'intérêt d'un lieu qui, comme Langeais, fait se rencontrer et aussi s'entrechoquer les musiques.

Journées musicales internationales de Langeais BP 22, 37130 Langeais.

Xénakis : Aspirer à quelque chose de total

Q. L. — Dans celles de vos œuvres qui font appel à la voix il y a deux catégories assez distinctes : les unes basées sur des textes de l'Antiquité grecque, je pense à l'Orestie, à la musique de scène pour Médée, à l'Œdipe à Colonne, et d'autre part des œuvres comme Nuits ou Cendrées. Entre ces deux catégories d'œuvres quelles sont celles qui vous paraissent les plus importantes ?

Iannis Xenakis. — Je n'ai pas fait de musique pour la voix, sur des textes, parce que je pense que la voix, plutôt qu'un instrument, est un support du texte. La seule raison d'utiliser un texte avec la voix est phonétique : si la phonétique est intéressante, alors je l'utilise. Sinon, je morcelle le texte, j'utilise les phonèmes qui me retiennent et j'essaie de former des émissions de la voix différentes. C'est chaque fois un cas particulier. C'est pourquoi il ne peut y avoir de théorie. Je ne veux pas illustrer de textes. Il n'y a aucune raison de marier le texte, ou la danse, avec la musique. On peut, bien sûr, aspirer à quelque chose de total ; je le fais moi-même avec le Diatope. Pour ce qui regarde l'Antiquité, j'essaie de reconstruire une culture. Je connais l'Antiquité à cause de mes origines. C'est comme cela que j'ai écrit la musique des Suppliants d'Eschyle. C'est comme Sénèque, avec

guistiques, des règles d'évolution des phonèmes dans plusieurs langues : le grec par exemple, le roumain, que je parle autrefois, le français, l'anglais, l'allemand. Il y a des similitudes qui sont étonnantes...

Q. L. — Qu'est-ce qui vous a poussé à faire ce travail, en partie historique, de restitution du grec ancien ?

Le présent dépend du passé

I. X. — Je crois que le présent dépend du passé. L'histoire de la terre, de l'univers dépend de ce qui s'est passé il y a des milliards d'années. A plus petite échelle, notre temps actuel dépend de ce qui s'est passé il y a un siècle, il y a 2 000 ans, 3 000 ans, 4 000 ans. C'est pourquoi il faut essayer de reconstruire de la manière la plus fidèle possible certains sommets de ces périodes révolues, de ces « antiquités ». Quand je dis « antiquités », je veux dire « monuments ». Or la langue est aussi un monument, comme la musique. Mais un monument pour quoi faire ? Pour le regarder ? Pas seulement ! Les œuvres du passé délivrent un « message », elles sont une voix parlante du passé qu'on peut entendre d'une manière actuelle, inspirée toutefois par ce passé. C'est alors le passé qui nous parle et qui

que je tente de remettre en vie la musique passée. On dit par exemple que la musique antique était monophonique, monodique. Je crois qu'elle était polyphonique. La preuve, c'est qu'il y avait des flûtes à deux tuyaux, les deux tuyaux n'étant pas à l'unisson. Et ils étaient joués ensemble. Platon parle aussi des sirènes qui chantent chacune une note, mais simultanément. C'est pourquoi je me suis permis de faire des polyphonies, en me basant sur le langage de l'homme antique et sur ce que je connaissais des théories antiques de la musique : Aristoxène, Euclide...

La bouche est un instrument

Q. L. — La voix ne demeure-t-elle pas, comme repérage par rapport au corps, un instrument très singulier, différent des autres pour un compositeur ?

I. X. — Bien sûr. C'est pourquoi j'ai beaucoup de mal à faire chanter les chanteurs d'une manière « non humaine », à obtenir qu'ils dégagent quelque chose de plus abstrait de leurs voix. Je demande même aux instrumentistes de faire la même chose. L'expression, à travers un instrument, procède comme la voix. Les instruments sont joués soit par la bouche, soit par le corps. Il y a donc beaucoup de données expressives qui sont reproduites dans la musique sans qu'elles soient nécessaires, elles participent de quelque chose qui n'est pas dans la musique.

Q. L. — On peut exiger d'un violoncelliste qu'il joue sans vibrato, mais il est plus difficile de supprimer le caractère organique de la voix ?

I. X. — Oui, parce qu'elle est beaucoup plus proche du corps. Mais ce n'est pas impossible. Dans Cendrée, par exemple, ou Meshima qui a été jouée à Jérusalem, j'essaie d'ajouter des phonèmes, une sorte d'attaque, de formulation de la voix, qui sorte de l'émission ordinaire.

Q. L. — Croyez-vous que l'auditeur puisse abandonner l'habitude de rechercher un sens ?

I. X. — A Athènes, dans l'Antiquité, on s'intéressait à la « beauté du dire », aussi bien sur le plan de la grammaire que de la syntaxe ou de la phonétique. Cela s'est perdu avec le temps. Mais on est encore très conscient, lorsqu'on écoute quelqu'un parler joliment le français, que c'est un plaisir. On sent ce plaisir indépendamment de la sémantique. On peut écouter une voix, ne serait-ce que pour la beauté du son. Je crois qu'on peut mesurer le degré artistique d'une langue de ce point de vue : c'est ce qu'on appelle la « fleur » d'une langue.

Q. L. — Dans le fond, vous aimeriez réussir à restituer ce plaisir d'écouter une langue ?

I. X. — C'est un peu ça. Mais il y a aussi le fait qu'une voix peut faire beaucoup plus de choses qu'on ne lui demande. En tout cas, le caractère artistique et abstrait de la langue doit toucher un musicien. D'ailleurs, toute l'évolution de la poésie moderne montre à quel point les poètes sont affectés par ce phénomène : il y a le lettrisme, la poésie concrète... et c'est pourquoi les poètes dansent parfois entre deux chaises : sémantique et phonétique.

Je ne suis pas un illustrateur

Q. L. — Est-ce que dans votre propre travail vous sentez des résonances, des parallèles, avec ce que font les écrivains d'aujourd'hui ?

I. X. — C'est difficile à dire, parce que je ne lis pas beaucoup ; je n'ai pas le temps, ni d'affinité suffisante. Je suis trop pris dans le domaine de la musique et l'aspect abstrait des choses. Je ne suis pas inspiré directement par la poésie ; je préfère lire un texte qui me plaît, sans penser à une musique qui viendrait dessus. Je ne suis pas un illustrateur. Je pense que la musique a d'autres choses à faire que d'illustrer des choses naturelles, des récits ou des situations. Elle doit sortir de ce



Le Diatope



L'ensemble Colson

ghetto. Je voudrais la retenir sur un niveau différent. Avec les ordinateurs cela devient peut-être possible. Parce qu'on apprendra à manier les figures en soi, sans en faire des illustrations.

Q. L. — *On a un peu l'impression que votre musique aurait plutôt des affinités avec la peinture ?*

I. X. — Oui, mais abstraite, non figurative.

Q. L. — *Vous écrivez aussi sur la musique ?*

I. X. — Oui, pour ne pas oublier ce que je fais. Ce sont les notes d'un cahier de bord. C'est pourquoi ce que j'écris

n'est pas du tout pédagogique. Ça m'aide à réfléchir. Mais je crois que la musique a plus d'affinités avec les choses visuelles qu'avec la poésie.

Q. L. — *Dans la peinture, comme dans la musique, on reste toujours dans un certain rapport à la langue ?*

I. X. — Ah, non ! La langue est un corset ; c'est un formidable moyen de s'exprimer, mais aussi une restriction. Si vous voulez passer d'une langue dans une autre, vous êtes obligé de vous tenir à l'extérieur des deux langues. Comme vous faites quand vous traduisez.

Q. L. — *Mais de quel ordre est la*

perte, quand on passe de la pensée à la langue ?

I. X. — On ne peut pas exprimer par la langue des choses qui passent très vite, comme dans une musique ou dans un mouvement. Dans la langue on ne peut entendre parler deux ou trois personnes à la fois. En musique c'est possible. La musique restitué l'épaisseur du présent, en y associant la mémoire. Elle est beaucoup plus synthétique que la langue, qui reste analytique, malgré la syntaxe. C'est ce qui définit le privilège du sonore par rapport à la langue écrite.

Q. L. — *Quelle importance accordez-*

LA PAROLE AUX COMPOSITEURS

vous à la notation musicale ?

I. X. — On ne peut pas tout noter, c'est toujours un codage imparfait. La réalité sonore est beaucoup plus riche. Avec l'ordinateur les transmissions sont il est vrai limitées, puisqu'on peut même faire de la musique en dessinant. Ce sont les défauts de la notation qui permettent diverses interprétations. Mais le musicien a une tendance à éliminer tout ce qui peut les relais, à agir directement sur le résultat, avec toute sa force. Il veut être démiurge. ■

Pourquoi nos filles sont-elles muettes ?

par F. Bernard-Mâche

Je n'arrive pas à faire chanter un texte, et je ne suis pas le seul compositeur dans ce cas. Un texte en hittite à la rigueur, ou en vieux tibétain ; ce n'est pas compromettant, et c'est très intéressant comme modèle sonore. Mais pourquoi la musique a-t-elle si généralement perdu la parole ?

La première explication qui me vient à l'esprit, c'est que la poésie a plutôt perdu la musique, et cela depuis les Surrealistes, qui étaient notamment sourds, et qui ont troqué rimes et rythmes contre une imaginerie muette. Nous n'avons plus rien à faire chanter, sauf au niveau de la chanson populaire, par qui la poésie vivote encore, mal tolérée entre la production sonore industrielle et la musique lourde.

Ce serait donc la faute aux écrivains : avec leur manie de se poser en producteurs de textes formels, ils vous coupent l'envie de chanter. A l'époque de la prière, la musique reliait la terre au ciel. A l'époque de l'opéra, on croyait à la nature humaine, et on en canalisait les passions en direction d'un bel ut de poitrine héroïque et purificateur. Lorsque au XVII^e siècle le chanteur est devenu un personnage, et que ses paroles ont été censées exprimer ses sentiments individuels, ou à la rigueur ceux du compositeur, la musique est descendue sur la piste d'un cirque où les conflits ne dépassaient guère le niveau psychologique. Si aujourd'hui je faisais chanter un texte de contenu passionnel, je ne pourrais éviter de tourner

dans les mêmes ornières du sentiment individuel. Mais que prendre d'autre ? Qu'y a-t-il aujourd'hui d'assez important à dire pour qu'on ait envie au besoin de le chanter ? Darius Milhaud avait encore le front de faire chanter une Encyclopédie, mais de quoi aurait l'air aujourd'hui le compositeur qui, convaincu d'exprimer l'espérance de son peuple, aurait mis en musique le Programme commun ou le discours de Blois ?

La faute n'est donc pas aux écrivains. La crise du texte chanté n'est que l'expression d'une crise de civilisation. On pouvait chanter des passions, des vérités, des oracles, on ne saurait chanter des slogans ou des interrogations. L'écrivain questionne et dénonce ; c'est très moral et sans doute nécessaire ; le poète combine et expérimente ; c'est un jeu raffiné ; mais la musique n'a plus grand-chose à moudre dans tout cela, car ce sont les réponses qui l'intéressent surtout. Elle

doit croire à une cause pour retrouver de la voix. Le scepticisme l'étrangle. Tous les efforts pour littéraliser la musique aujourd'hui, c'est-à-dire pour la contaminer de cette aigreur anxiante, auto-destructrice, dans laquelle baigne la pensée actuelle, la condamnent aux manifestes terroristes, puis au silence. La musique ne s'est jamais accommodée du négatif ; elle peut hurler, mais elle ne sait pas dire non.

Il existe des divertissements, mais il n'existe pas de musique profondément humoristique, alors que la meilleure littérature est d'humour. L'œuvre de Satie, ôtés les commentaires, est d'un sérieux pesant. Lorsque la musique exprime un conflit, c'est pour le plaisir de s'exalter, et la plus furieuse — Berlioz par exemple — est encore l'affirmation d'une farouche énergie vitale. La musique n'a jamais su bien articuler qu'un grand oui au monde et à la vie. Si ce oui lui reste en travers

du gosier, pour des raisons bien compréhensibles, elle n'a plus qu'à fredonner quelques onomatopées, en rêvant de la parole absente qui, comme Eluard, dirait tout à tous.

Si malaise a éclaté, et la mélodie avec, à l'époque des « grands intervalles » schönbergiens, au début du siècle. Peut-être l'erreur a-t-elle été de continuer à chanter des mots en les désarticulant ; c'était une façon d'avancer à reculons, comme les références aux vieux jeux contrapuntiques. Le texte est après tout une limitation culturelle et sémantique contraignante. Comme la vocalise du chant indien, les œuvres onomatopées d'après Schaeffer et Berio sont plus universelles que tout texte dans une langue donnée. La musique a l'occasion, après des siècles d'idéalisme officiel, de retrouver une vérité première, celle du corps. Il faut en prendre son parti, elle n'a plus tellement envie d'utiliser des mots, trop dévalués et trompeurs. Ce qu'elle a encore à dire est trop important pour qu'elle le confie à la parole, trop universel pour qu'elle le limite à un langage. Fausse muette, la musique ne retrouvera la parole, comme la fille du Médecin malgré lui, que si on lui laisse la liberté d'aimer, sans l'enrôler dans les choix préfabriqués de la conscience moderne. La musique est le refuge de la liberté, de l'inconscient opprimé par trop d'informations, de bureaucratie, d'encadrement contraignant. Elle seule a encore droit au délire prophétique ; il faut la laisser bafouiller : ses bruits de bouches ont peut-être plus de sens que les « messages » articulés. ■

"Enfin, Cage vint"

Quand j'ai réuni mes écrits dans mon premier livre, je les ai appelés *Silence*. Je crois que c'est sans doute la meilleure description que l'on puisse faire de mon travail, pour peu qu'on comprenne ce que j'ai voulu dire. J'entends par *Silence* une libération de toute intention personnelle. Par différentes voies, ces pièces montrent, je crois, un respect de plus en plus grand du silence.

Avec le temps j'ai beaucoup transformé ma musique (...). La première fois que j'ai fait appel au hasard dans la composition, j'ai voulu faire une musique où je n'exprimerais ni mes idées personnelles ni mes sentiments, mais où les sons eux-mêmes me transformeraiient. En particulier pour ce qui regarde mes goûts, mes préférences et mes aversions. J'ai découvert, en procédant à des compositions à partir du hasard, qu'en fait j'aimais les choses que je croyais détester. Ainsi, au lieu de devenir un musicien de plus en plus raffiné, je m'ouvriras aux multiples possibilités du son. Les choses se sont passées de telle manière que, du point de vue de l'esthétique musicale, ce n'est pas la musique d'un quelconque compositeur, fût-ce la mienne, qui me plaît, mais les bruits et les sons de la vie de tous les jours.

On pourrait dire que je me suis donné à la musique pour tenter de la tirer des griffes de l'A-B-A...

A l'époque où j'ai commencé à composer de la musique, j'ai établi une liste de toutes les permutations possi-

sibles, entre les nombres, susceptibles de produire des formes ou des relations entre les diverses parties d'une composition. Je le fis pour tous les nombres de 2 à 11. Quand on arrive au nombre 11, les possibilités sont extraordinairement nombreuses. Si on considère maintenant toutes possibilités de relations structurelles ou formelles, on s'aperçoit que la musique européenne en a utilisé un nombre très réduit. En revanche, si on écoute simplement les bruits qui nous environnent, on est mille fois plus frap-

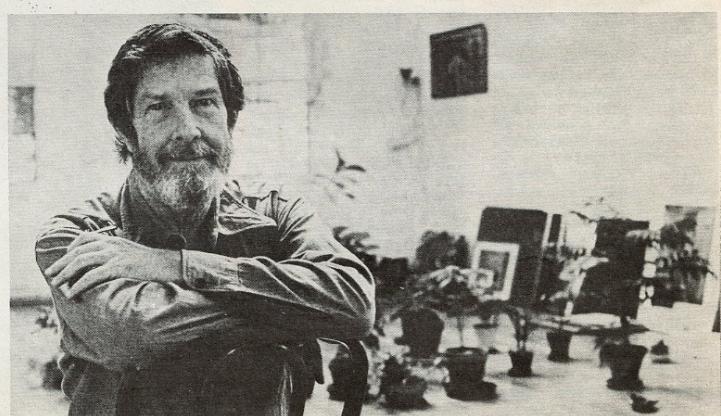
pé par l'éclat que prend l'absence d'organisation.

Il y a un autre point de rencontre avec Mao :

Il ne devait pas avoir beaucoup d'intérêt pour les complications de la musique moderne. Si j'allais en Chine, je pense que je ne serais pas seulement utile pour ramasser des champignons, mais aussi pour faire observer la beauté des sons ambiants, ce qui est, je pense, accessible à l'homme de la rue.

Comme je poursuivais mon travail sur

John Cage



SUD

Jean MALRIEU
(1915-1976)
Directeur-Fondateur

Rédaction-Administration
Yves BROUSSARD
11, rue Peyssonnel,
13003 Marseille

N° 24/25 - 40 F
à Jean MALRIEU
l'hommage des poètes
au Poète-Solaire

Le numéro : 25 F - Double : 40 F.
Abonnement à 4 numéros :
France - Ordinaire : 80 F.
Soutien : 120 F.
Etranger : 100 F.

Les règlements sont à faire à l'ordre de
SUD - C.C.P. Marseille 4467 V.