

Entretien avec Jean-Claude Éloy (11 mars 1973)

François-Bernard MÂCHE : En 1960/61 vous êtes allé en Égypte, en Inde, et dans divers pays du Moyen-Orient, votre intérêt s'étant vivement porté vers les musiques de ces régions. De 1966 à 1968 vous avez été invité à enseigner l'analyse musicale à l'autre extrémité du monde, à l'Université de Berkeley, en Californie. Vous avez au cours de toutes ces années claqué un certain nombre de portes, à commencer par celles du Conservatoire, et vous vous retrouvez maintenant à Paris. Nous reparlerons de l'Orient, qui vous a profondément marqué, mais qu'avez-vous trouvé aux États-Unis ?

Jean-Claude ÉLOY : D'abord un éloignement de Paris devenu pour moi indispensable, puisqu'aussi bien, à Paris, je ne trouvais aucune perspective d'activité, ce qui n'a d'ailleurs pas tellement changé depuis. Je suis retourné en 1969 en Californie et là, j'ai fait la rencontre quelque peu inattendue de musiciens Indiens Ides Indiens de l'Inde, comme Ali Akbar Khan, mon ami Pandit Ram Narayan, etc...). Devant ces musiciens, les Américains avaient sans aucun doute une attitude infiniment plus réceptive et ouverte que celle existant encore en Europe, où des préjugés tenaces rendent systématiquement suspect tout ce qui se réfère à l'Orient. Mais au-delà de leur ouverture, les Californiens tombaient malheureusement souvent dans une attitude déiste tout à fait dangereuse. Devant les orientaux ils disaient : « voyez, ils improvisent ! », et à leur tour ils prenaient quelques instruments, se fixaient en position de méditation, et commençaient à jouer en pensant que sur eux, également, allait se poser une sorte d'inspiration divine.

F.-B. M. : Sans avoir à se soumettre aux quinze années d'études habituelles.

J.-C.E. : Bien entendu, cela ils ne veulent pas le savoir. Toute étude approfondie d'une discipline, d'un langage élaboré et transmis, est rejetée par principe. J'étais entouré par des étudiants et étudiantes de mon âge à peu près, abreuvés de théorie musicale, de bureaucratie universitaire, de tableau noir, de papiers et de cours sur la littérature de la musique : ils avaient une magnifique bibliothèque-discothèque sur les murs de laquelle on pouvait lire partout l'inscription : « silence », et ils étaient terriblement frustrés de sons, n'ayant jamais approfondi véritablement une discipline instrumentale. Alors, on voyait se déchaîner brutalement une rage d'improvisation, besoin de compensation au fond tout à fait explicable, sinon estimable, dans un tel contexte. Le jour où je les ai conduits vers un orgue, ils étaient tellement heureux de pouvoir enfin jouer avec des sons vivants qu'un véritable happening sonore s'est développé.

F.-B. M. : Est-ce que cela s'accompagnait de considérations politicopsychologiques sur l'oeuvre comme aliénation et la spontanéité créatrice ?

J.-C.E. : Un peu partout, oui. Ils suivaient les slogans à la mode, issus de Cage, de Tudor et du Zen américanisé : « Let come the sound ».

F.-B. M.: C'est plus qu'un slogan, c'est presque une prédication. Après tout, l'hystérie sonore collective et anarchique est une tradition qui n'est ni indienne ni noire, mais bien quaker. Et les disciples du « Pasteur » Cage, comme dit Pierre Schaeffer, ne se lassent pas ?

J.-C.E. : Au début, devant certaines bouillies sonores étalées publiquement avec de grands sourires naïfs et satisfaits, il m'était difficile de réprimer quelques nausées coléreuses... par la suite cependant, j'ai pris un certain recul et me suis aperçu que les États-Unis sont (et étaient particulièrement dans ces années 68/69 en raison des tensions politiques sous-jacentes) un gigantesque « chaudron » dans lequel tout bouillonne anarchiquement, et qu'il ne faut surtout pas essayer d'appliquer arbitrairement des grilles de valeurs et de jugements face à un tel contexte socioculturel, notamment en ce qui concerne l'avant-garde « underground ». Bien souvent on assiste à une reconstitution des « folklores » sous un nouvel aspect, et le phénomène est typique de nos civilisations qui n'ont plus guère qu'une musique savante. Les ferments qui créent les conditions du folklore se déplacent, trouvent refuge ailleurs, mais ne disparaissent pas ; comme lorsqu'on croit éliminer une névrose, et qu'elle resurgit ailleurs. Faire de la musique, c'est très souvent, à San Francisco par exemple, bricoler des objets principalement électroniques, avec lesquels on joue, dont on étale, en guise d'oeuvre, toutes les possibilités pratiques, puis qu'on jette. L'électronique à part, cela fait penser à ce que font certains Indiens dans leurs villages avec leurs instruments fabriqués de façon artisanale ; ou à l'élaboration collective des couplets d'une chanson.

F.-B.M. : Cela tendrait donc à confirmer la théorie selon laquelle les folklores sont une musique savante dégénérée, imitant superficiellement dans ce cas musique électronique ou athématisme sériel ?

J.-C.E.: Absolument! Je suis sûr que lorsque « musica elettronica viva », l'ancien groupe de F. Rzewski, traversait l'Europe en semi-nomade, présentait dans tous les lieux publics des improvisations collectives en affirmant que leur substrat stylistique prenait racine aussi bien (je cite) « dans Cage que dans Foss, dans

Boulez que dans Stockhausen », cette attitude était en fait très typiquement celle des folklores, puisque, outre la revendication d'anonymat dans la création, le seul «fonds» commun était une forme dégradée de quinze années antérieures d'athématisme.

F.-B.M.: Cette régression s'opère peut-être lorsque la musique savante devient trop savante, ou plutôt trop compliquée.

J.-C.E. : Dans pas mal de cas on peut parler, sans être méchant, de « régression » véritable. Mais il faut distinguer entre ce qui est régressif et ce qui participe de la « contre-réaction » historique, notamment de ce qui est dirigé contre l'esprit Européen spéculatif. J'ai trouvé dans la bibliothèque de Berkeley des manuscrits de La Monte Young, datant de l'époque de ses études. Il essayait, dans ces anciens travaux, d'employer une technique dodécaphonique très primaire et très raide, qu'il maîtrisait avec une visible difficulté. On sait quelle voie La Monte Young a choisie par la suite. Doit-on lui tenir grief de n'avoir pas outre mesure persisté dans le travail de patiente maîtrise d'une technique (de toute façon elle-même caduque) ? Ou n'a-t-il pas eu raison, plutôt que de piétiner sur une voie qui n'était pas la sienne, de choisir nettement une direction contraire ? Il ne faut pas oublier que le dodécaphonisme est aux États-Unis plus qu'ailleurs le centre même de l'académisme universitaire. Ce qui me frappe chez les Américains de mon âge c'est justement l'existence de ce point de non-retour ; de ce courant historique contraire qui, à la complexité ultra-élaborée et non-répétitive des œuvres européennes des vingt dernières années, oppose le retour à la répétition pure ; le dépassement des schémas abstraits résultant de l'abus de l'écriture ; l'écoute du son unique sur lequel porte toute la concentration. On assiste à un éclatement de la durée musicale admise, - chez La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley -, qui incarne pour moi un phénomène très important.

F.-B.M. : Et qui se situe à un autre niveau que les baguettes d'encens, les tuniques brodées et les boucles dans les narines ?

J.-C.E. : Certains rituels peuvent paraître grotesques. Mais il faut voir, au-delà de ces apparences, en quoi ces rituels contribuent à faire émerger certaines couches cachées de la conscience : je pense particulièrement à l'apparition d'une nouvelle échelle du temps musical.

F.-B.M. : Et par elle, d'un besoin profond d'échapper à la nervosité urbaine. Mais le manque d'invention fait trop souvent payer cette découverte d'un ennui assez lourd. L'hypnose wagnérienne ou votre propre Kamakala définissent cette

échelle de durée différente, mais au moins il s'y passe quelque chose à plusieurs niveaux, et pas seulement au plus infinitésimal.

J.-C.E. ; Je ne prends pas la défense de La Monte Young, mais un geste négatif, comme celui d'Andy Warhol, filmant en plan fixe un homme qui dort pendant plusieurs heures, peut avoir un sens. Une fois à San Francisco, on a joué une œuvre de Satie qui consiste en huit mesures pour piano, répétées à l'infini. Cela a duré toute la nuit et bien au-delà de l'aube ; beaucoup de gens sont restés jusqu'au bout! Il faut considérer cela comme le ferait un ethnologue.

F-B.M. : Je suis très content que cela existe, et que le temps ne soit plus toujours de l'argent, mais je ne peux en effet approuver qu'en prenant le regard de l'ethnologue, peut-être parce que l'obsession du profit est un peu moins tyrannique chez nous. Et le regard ethnologique pose en objets les hommes qu'il observe, ce qui ne promet pas un grand dialogue entre l'Amérique et l'Europe. D'autant que pour leur part ils sont la première génération à lui tourner le dos. Ils n'ont encore rien à dire pour la plupart, mais au moins ils savent ce qu'ils ne veulent pas.

J.-C.E. : C'est un refus nécessaire, vis-à-vis du formalisme excessif auquel on était arrivé et qui neutralisait le son afin de l'insérer dans des édifices compliqués.

F-B.M. : Les partisans de la musique concrète avaient depuis long. temps pour leur part publié le même refus, et recherché avant tout le contact vivant avec le son. C'est aussi pour cela qu'un naturalisme sonore conscient de la rébellion du son contre les schémas où on veut le forcer à entrer me paraît très justifié.

J.-C.E. : Je serais plutôt d'accord avec cette idée, à l'opposé du puritanisme occidental rationnel et un peu étroit.

F-B.M. : Vous avez beaucoup évolué depuis vos années sérielles !

J.-C. E.: Elles représentaient un enseignement précis indispensable alors, et auquel j'adhérais.

F-B.M.: Vous croyiez à un déterminisme historique imposant le passage par cette voie étroite ?

J.-C.E : Oui. J'ai évolué considérablement, mais sans renier ce que je faisais à ce moment-là, Je considérais qu'il y avait, au-delà des manipulations sérielles de

base, d'autres dimensions plus globales, pour lesquelles j'essayais de construire ce que j'appelais à cette époque des « paramètres de composition », en me fondant sur des notions fortement dualistes telles que : passif-actif, négatif-positif, stable-instable, net-flou, fond-relief, et tout particulièrement continu-discontinu.

F.-B.M. : N'est-ce pas un peu ce que Philippot appelle des « machines imaginaires », des outils logiques pour façonner les masses sonores ?

J.-C.E. : C'est un peu cela.

F.-B.M. : Il y a bien eu un moment où cette idée rationnelle a été au moins partiellement mise en doute, sinon vous n'auriez pas passé autant de temps en Orient ?

J.-C.E. : Je sentais bien qu'il y avait une part de moi qui n'était pas à l'aise à travers cela, qui avait du mal à s'épanouir, peut-être, et c'est pourquoi la découverte des musiques extra-européennes a été révélatrice pour moi.

F.-B.M. : D'autres traditions pour vous écarter de la vôtre, en somme, mais non pas le contact avec le son brut, la « nature » ?

J.-C.E. : Je crois être observateur ; j'aime beaucoup ouvrir les yeux, les oreilles ; j'ai souvenir particulièrement de certains silences dans le désert, avec soudain, au loin, un son extrêmement diffracté par la distance, puis un autre vers la gauche, des silences, disons, colorés ; je crois que des événements comme ceux-là, sans qu'on cherche à les imiter, les recopier, ou les recréer, ressuscitent au moment de l'invention d'une chose qui est plus spécifique : la musique. Il m'arrive même parfois de noter dans des carnets des « moments » de sons que j'ai entendus dans la vie : un avion avec un son très particulier qui descendait en tant de minutes sur tel registre, par exemple. Mais en général au moment de composer, ces choses ne sont plus consciemment présentes.

F.-B.M.: Je comprends. Inversement un «naturaliste» conscient comme moi doit parfois faire appel à des cadres logiques pour utiliser les sons bruts et leur choix même implique des catégories mentales en action.

J.-C.E. : Mais il n'y a pas contradiction ; dans mon cas je dirai que c'est un peu comme pour les peintres abstraits, chez qui les formes naturelles ont été digérées et transsubstantiées.

F.-B.M. : C'est vrai pour Manessier par exemple. Mais j'en suis moins sûr pour Mondrian au Vasarély ; leur abstraction est au moins au second degré.

J.-C.E. : Pour ma part je me situerais à l'intersection des deux.

F.-B.M.: Et cet équilibre a été atteint grâce au contrepois des leçons de l'Orient.

J.-C.E. : Je dirai même le contrepoison ! Il y avait une chose dans la sérialité qui m'avait toujours gêné, c'était l'obsession de la variation permanente, variation d'un donné dont on voulait qu'il ne soit pas perceptible d'abord. Finalement on avait une perpétuelle variation d'un néant, aucune matrice de départ n'étant audible. J'ai découvert les musiques de l'Inde, du Moyen-Orient, du Japon, du Tibet, et suis resté d'abord fasciné, sans par ailleurs pouvoir établir le lien avec ce que je faisais. Et à la longue cela a introduit un ferment aux effets imprévus : des hésitations ; l'idée que tout phénomène de répétition n'était pas condamnable, mais au contraire aussi bien conforme à la nature biologique qu'aux machines; et enfin la conscience que le son occidental n'était qu'une note, et la Série un enfilage de notes.

F.-B.M. : Vous étiez bien parti pour rejoindre les musiciens « concrets »...

J.-C.E. : J'ai pris d'autres directions. Cela m'a amené à faire des considérations historiques et à voir là un produit du puritanisme chrétien, et dans la sérialité ponctuelle ce qu'il y a de plus occidental en Occident.

F.-B.M. C'est bien ce que revendiquait Schönberg. Mais votre mot de puritanisme m'étonne. La Série, c'est le rationalisme, et le rationalisme n'est pas chrétien, que je sache ; c'est même un peu le contraire.

J.-C.E. : Ce n'est pas si sûr. Le chant d'Église était d'abord oriental, comme le christianisme. Et périodiquement des prélats se réunissaient en concile pour dire que toute cette musique était beaucoup trop sensuelle, qu'elle perturbait les âmes. D'un autre côté, il fallait chanter en chœur, c'était un facteur d'homogénéisation important pour la société. Alors sur quoi portaient les réformes ? J'ai le sentiment que c'était sur la qualité du son, la manière de chanter.

F.-B.M. : Sur l'ornementation, par exemple.

J.-C. E. : Sans doute, et tout ce qu'il pouvait y avoir d'accidentel dans la voix, ce

qui fait la richesse vivante et subtile même d'un son tenu au Moyen-Orient. Je crois que la Chrétienté a éliminé cela par esprit de puritanisme, avec son idéal de voix « pure », de voix d'enfants.

F.-B.M.: Mais tout de même l'Église a toléré les instruments, le contrepoint et son ornementation, qui allaient en sens contraire

J.-C.E. : Les deux courants se sont toujours heurtés, mais je crois que cette idée de sons fixes, épurés, ponctuels, désincarnés, a conduit aux édifices sonores. Que fait-on d'un point sonore, ou d'un son où il ne se passe rien ? On ne peut qu'en ajouter un autre, « point contre point ».

F.-B.M. : Le rationalisme de la Renaissance serait donc déjà en germe dans la Polyphonie occidentale dès le XIIème siècle ?

J.-C.E. : L'autre jour je faisais entendre à une amie hindoue des musiques de divers pays d'Orient et du chant flamenco : elle a tout classé du côté de l'Orient. Puis une œuvre de Mahler chantée par Fischer-Diskau ; et elle m'a dit : « je ne sais pas de quel siècle c'est, mais c'est une voix chrétienne ». Cela m'a beaucoup frappé, et je lui ai fait préciser que pour elle il y avait une façon de poser la voix, de tenir le son, d'avoir un vibrato égal, qui est purement « chrétienne ».

F.-B.M. : Mais ces lumières nous viennent d'Orient peut-être un peu trop tard ; elles vont s'éteindre sous la pollution commerciale cosmopolite. J'ai vu des santurs électriques à Téhéran. Est-ce que la vitalité de Bali et le retour des Japonais à leur patrimoine suffisent à nous rassurer sur l'avenir de ces musiques ? Sont-elles de salutaires hérésies en face des dogmes occidentaux ?

J.-C.E. : Boulez a récemment fait quelques déclarations publiques sur ce sujet : pour lui (si j'en crois ces interviews), cet intérêt grandissant vers l'Orient est porteur de valeurs douteuses ; il s'agirait « d'exotisme » au sens le plus vulgaire ; de « fuites » par rapport aux problèmes non résolus de notre propre culture ; de « naïveté » à la Jean-Jacques Rousseau ; de comportement « psychoaffectif » louche, etc... Ces déclarations étant survenues juste après mes propres prises de position publiques sur ce problème, notamment aux SMIP de 1971, je n'ai pas manqué de relever la coïncidence... contraire !

F.-B.M. : Boulez serait-il devenu un croisé de la musique Occidentale avec un grand « O » ?

J.-C.E. : Je l'ignore, mais ces déclarations m'ont d'autant plus étonné que Boulez a toujours manifesté un grand intérêt pour les cultures non. européennes. Par ailleurs, il m'est difficile d'admettre que les options fondamentales de ma génération, du point de vue de la théorie comme de l'esthétique, doivent se borner à celles prises par quelques Anglais de mon âge, dont les «parentés» historiques évoluent entre: l'école de Vienne, un certain néoclassicisme pas tellement éloigné de Stravinsky,... et au besoin, carrément, l'école élisabéthaine.

F.-B.M. : Mais quant au fond, vers quoi pensez-vous aller en passant par l'Orient ? Vers une musique universelle ?

J.-C.E. : Inutile de verser dans l'utopie ; il y a encore des barrières énormes entre les différentes traditions, des logiques évolutives historiques étrangères et parfois incompatibles. Même pour Kamakala, ma musique reste occidentale, ne serait-ce que par la participation d'un orchestre symphonique. C'est plutôt dans l'écriture vocale que j'ai essayé de briser un peu ce cadre habituel, parce que la voix s'y prête mieux.

F.-B.M. : C'est un pari difficile. Il est si rare qu'on se défasse de son accent !

J.-C.E. : La voix est tout de même le plus souple des instruments.

F.-B.M. : Socialement surtout, le pari est difficile. Ces musiques qui nous fascinent ont été conçues dans des sociétés étrangères à l'histoire et indifférentes à l'esthétique, des sociétés épanouies ou coincées au sein de religions totalitaires. En les laïcisant, à l'occidentale, va-t-on les tuer entièrement ? Va-t-on remplacer l'offrande par l'œuvre d'art, la cérémonie par le concert, et jouer à toute heure les râgas du matin ou du soir comme cela se fait déjà même sur les radios indiennes ? Ou alors, par miracle, ces musiques vont-elles nous redonner un sens du rituel ?

J.-C.E. : Je ne suis pas du tout croyant, mais je trouve que cela manque un peu finalement. J'ai beaucoup aimé « Stimmung », de Stockhausen. Peu importe ce que l'on célèbre : la communication entre les hommes qui sont là ensemble pour écouter est la chose importante. Les concerts de musique contemporaine manquent presque toujours de ce sens de la profondeur, et de la concentration. Sans tomber bien sûr, dans une mystique ridicule, il faudrait se préparer à recevoir les choses. La désacralisation me semble dangereuse. Depuis mon enfance, et dès mes études de pianiste, l'Occident m'a appris à « enfile » des notes. Ensuite, par l'écriture, à « combiner » des notes. Plus tard, à travers quelques techniques récentes de composition, à « accumuler » des notes. Ce que



les Orientaux m'apprennent et me font redécouvrir, c'est justement le contraire : le passage insensible d'un état du processus acoustique à un autre état sans pouvoir en détailler analytiquement les étapes ; l'ouverture illimitée du temps ; la maîtrise de la dynamique, du flux ; l'importance que peut prendre un événement unique placé dans un contexte adéquat ; un seul son peut être tout un monde ; une seule fluctuation peut perturber tout un univers. Au lieu d'écraser la perception sous une avalanche d'événements, et de sans cesse ajouter davantage ; forcer l'oreille, la pensée, la perception à s'étendre aussi jusqu'à l'autre limite ; l'obliger à ré-entendre, à redécouvrir, le micro-monde. Puis, explorer l'univers encore si peu connu de la durée. Enfin, à travers les sons, à travers le temps, prendre conscience, en la célébrant, de la dimension cosmique contenue dans toute chose.

Nouvelle Revue Française n° 245, mai 1973, Paris, Gallimard.