



HAL
open science

Afrique - Occident. Singulière interrelation au XXe siècle.

Apollinaire Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Afrique - Occident. Singulière interrelation au XXe siècle.. Presses Académiques Francophones, 1, 2014, Occident - Afrique dans l'histoire musicale savante, 978-3-8381-4500-6. hal-01969553

HAL Id: hal-01969553

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01969553v1>

Submitted on 15 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Afrique - Occident. Singulière interrelation au XX^e siècle. Volume 1 Occident - Afrique dans l'histoire musicale savante, United States, Presses Académiques Francophones, 2014, 441p.
ISBN10 : 3841613543

Afrique -Occident. Singulière interrelation au XX^e siècle
Volume 1
Afrique dans l’histoire musicale savante

Apollinaire ANAKESA KULULUKA

Remerciements

Ce document est le produit d'un travail de longue haleine, qui n'aurait pas vu le jour sans un certain nombre de précieuses contributions. Aussi remercie-je tous ceux qui ont soutenu mes efforts et qui m'ont accordé du temps et de l'attention.

A Messieurs les professeurs Manfred KELKEL†, Louis JAMBOU et François PICARD ma profonde reconnaissance pour leur aide exceptionnelle, par leur disponibilité, leurs encouragements et leurs judicieux conseils.

Mes gratitude s'adressent à ceux qui, non seulement m'ont accordé des interviews, mais ont également mis à ma disposition documents inédits, souvenirs écrits, documents sonores nécessaires à la réalisation de mon étude. Il s'agit de : mesdames Madeleine MILHAUD, Louise DUCHESNEAU (Dr, secrétaire de G. Ligeti) et LE FORESTIER FLORENTZ, ainsi que les compositeurs : Luciano BERIO†, Antonio BRAGA†, Pierre-Albert CASTANET, Charles CHAYNES, Jean-Louis FLORENTZ†, György LIGETI†, François-Bernard MÂCHE, Karlheinz STOCKHAUSEN† et André VINDU BANGAMBULA.

Outre ces personnes, les Editions Schot m'ont gracieusement offert quatre partitions d'œuvres de G. Ligeti, Les Editions Durand, A. Leduc et Salabert ont mis à ma disposition quelques partitions de divers compositeurs, en communication, tandis que Les Editions de Radio France m'ont permis la consultation de la partition *Temboctou* de F.-B. Mâche. Tous, avec les éditions Amphion, AMP (Associated Music Publishers), G. Billaudot, J. & W. Chester, M. Eschigs, Hedon Music/Boosey & Hawkes, Jobert, M. de Maule, Ricordi et Universal Edition m'ont autorisé la reproduction des exemples musicaux. Qu'ils en soient vivement remerciés.

Ma gratitude s'adresse également à Daniel CHIRON, pour la finesse et la pertinence de ses réactions et remarques.

Mes sincères remerciements pour l'expression inestimable de leur aimable dévouement : à ma belle-mère Barbara NIBERT, à A. DEBAINS.

Mon entière gratitude revient à mon épouse Nancy ANAKESA qui, m'accompagnant affectueusement, a toujours su se sacrifier sans compter et ainsi partager toutes mes joies et peines. Je n'oublie pas nos deux enfants Jérémie et Julia ANAKESA dont la présence est pour moi sujet de vif encouragement.

A vous mon père V. ANAKESA OLABILA et ma regrettée mère P. MVUALA MASEKA†, je ne saurais véritablement exprimer mon immense reconnaissance pour vos sacrifices et votre amour sans prix.

SOMMAIRE – volumes 1 & 2

- Volume 1

INTRODUCTION GÉNÉRALE –volumes 1 & 2	5
--	---

LIVRE PREMIER :

Rapports entre la musique savante occidentale et les musiques subsahariennes dans l'histoire	17
Chap. I : Occident – Afrique : vers un syncrétisme culturel musical	19
Chap. II : La musique africaine dans l'histoire occidentale	23
Chap. III : L'Afrique musicale dans l'Occident musical : convergences techniques et procédés d'assimilation	47

LIVRE DEUXIÈME :

Apport des musiques subsahariennes dans les œuvres de musique savante occidentale du XX ^e siècle	53
Chap. I : Darius Milhaud. La quête de l'“âme musicale” des Noirs	57
Chap. II : Francis Poulenc. L'Evocation imagée et imaginaire de la musique africaine	81
Chap. III : André Jolivet. La Fascination pour les mélopées et rythmes africains	95
Chap. IV : Maurice Ohana. Des racines musicales africaines retrouvées	113
Chap. V : György Ligeti. La tradition musicale africaine au service d'une quête libre	149
Chap. VI : Charles Chaynes. Sous l'envolée poétique et musicale de l'Afrique noire	185
Chap. VII : Luciano Berio. A la découverte de la polyphonie africaine	203
Chap. VIII : Karlheinz Stockhausen. Les musiques africaines dans son concept de musique du monde	223
Chap. IX : Antonio Braga. Le “méditerranéisme” au service de l'histoire africaine	239
Chap. X : Mauricio Kagel. La théâtralité des musiques africaines dans le théâtre musical kagélien	251
Chap. XI : François-Bernard Mâche. Face au sacré musical africain	267
Chap. XII : Steve Reich. L'assimilation des textures sonores des musiques d'Afrique noire ...	297
Chap. XIII : Jean-Louis Florentz. L'incorporation de maillons musicaux et socio-culturels africains dans une “musique-conte”	317
Chap. XIV : Pierre-Albert Castanet. L'Afrique noire vue et entendue depuis le giron musical rouennais	381
Chap. XV : André Vindu Bangambula. Des concepts musicaux orientalo-occidentaux pour une création à toile de fond musicale et culturelle africaine	397

– **Volume 2**

LIVRE TROISIÈME :

Etude comparative des œuvres examinées face à la spécificité de l’Afrique subsaharienne	439
Prélude au livre 3 ^e –volume 2	441
Chap. I : Le concept de “musique” en Afrique noire	447
Chap. II : Les cultures musicales africaines dans l’Occident du XX ^e siècle : du rapprochement à l’adoption	459
Chap. III : Les compositeurs face aux concepts techniques	465
Chap. IV : <i>Les</i> compositeurs face aux instruments musicaux d’Afrique noire	499
Chap. V : Les compositeurs face aux concepts idéologiques des cultures musicales africaines	503
Chap. VI : Les compositeurs face aux concepts mixtes : techniques et idéologiques	513
CONCLUSION GÉNÉRALE –volumes 1 & 2	547

LIVRE QUATRIÈME :

Annexes – Glossaire – Bibliographie – Index – Glossaire des termes musicaux – Indexnominum – Table des matières	569
---	-----

ABREVIATIONS ET SIGLES

1^{er} ; 1^{re} : premier ; première
2^d ; 2^{de} : second ; seconde
2^e ; 3^e ; 4^e ... : deuxième, troisième, quatrième ...
anon. : anonyme
autogr. : autographe
bn : basson
cb : contrebasse
cf. : confer (comparer)
cl : clarinette
coll. : collection
cor : cor en fa
cor ang : cor anglais
cymb : cymbales
dir. : (sous la) direction (de)
Dr : docteur
éd. : éditeur
enreg. : enregistrement
ex. mus. : exemple musical
fig. : figure(s)
fl : flûte
hp : harpe
htb : hautbois
Ibid. : ibidem (dans le même livre)
Id. : idem (la même chose ; le même auteur)
M.D. : main droite
M.G. : main gauche
mes. : mesure
mvt. : mouvement
op. cit. : opus citatum (ouvrage cité)
Pl. : planche
pno : piano
R.P. : révérend père
s.l. : sans lieu (de publication)
s.d. : sans date (de publication)
s.l.n.d. : sans lieu ni date (de publication)
tb : tuba
timb : timbales
trb : trombone
trp : trompette
vibra : vibraphone
va : alto
vc : violoncelle
vn : violon
Vol. : volume
AMP : Associated Music Publishers
BIMC : Bibliothèque Internationale de
Musique Contemporaine
BNF : Bibliothèque Nationale de France
CDM : Chant du monde
CDMC : Centre de Documentation
de Musique Contemporaine
CEDAR : Centre d'Études et de Diffusion
des Arts, rattaché à l'Institut National
des Arts (INA) Kinshasa

CERDAN : Centre d'Etude pour les
Relations entre Différents Arts en
Normandie
CIREM : Centre International de
Recherches en Esthétique Musicale
CNRS : Centre National de la
Recherche Scientifique
CNSMDP : Conservatoire National
Supérieur de Musique et de Danse de
Paris
CNSMDL : Conservatoire National
Supérieur de Musique et de Danse de
Lyon.
CZAM : Conseil Zaïrois de la Musique
GRM : Groupe de Recherche Musicale
H.M : Harmonia Mundi
INA : Institut National de l'Audiovisuel
IRCAM : Institut de Recherche et de
Coordination Acoustique/Musique.
LACITO : Laboratoire des Langues et
Civilisations à tradition orale, LP 3-121
du CNRS.
MFA : Musique française d'aujourd'hui
MIT : Massachusetts Institute of
Technology
NEC : Nouvel Ensemble Contemporain
OCORA : Office de Coopération
Radiophonique
ORTF : Office de Radiodiffusion-
Télévision Française
ORSTOM : Office de Recherche
Scientifique et Technique Outre-Mer
PUF : Presses Universitaires de France
RAI : Radio Andizioni Italiane
RIMF : Revue Internationale de
Musique Française
RISM : Répertoire International des
Sources
SACEM : Société d'Auteurs,
Compositeurs et Editeurs de Musique
SFAM : Société Française d'Analyse
Musicale
SFE : Société Française
d'Ethnomusicologie
UE : Universal Edition
UNESCO : (United Nations
Educational, Scientific and Cultural
Organization) Organisation
Internationale des Nations Unies pour
l'Éducation, la Science et la Culture
URSS : Union des Républiques
Socialistes Soviétiques

Introduction générale - volume 1 & 2

*Nous nous sommes donnés les uns aux autres des montagnes, des fleuves et des lacs, alors que – si incroyable que cela puisse paraître – nous n’avons jamais su exactement où se trouvaient ces montagnes, ces fleuves et ces lacs*¹.

Cette remarque de Lord Salisbury (1885-1903), Premier ministre britannique², résume le processus de dépeçage du continent noir par les grandes puissances européennes de la fin du XIX^e siècle³, partage obtenu à coup de traités signés d’une croix par des roitelets africains. Elle reflète aussi l’état d’esprit de ces puissances, convoitant des régions dont elles ne connaissaient ni la géographie ni la culture et encore moins la musique. Malgré les recherches des ethnomusicologues, cette ignorance de l’art subsaharien perdura encore longtemps, comme le montre cette remarque, à propos des procédés d’hétérophonie et de tuilage, d’André Gide qui, lors d’un voyage au Tchad en 1927, nota dans ses carnets de route : Qu’on s’imagine cet air gueulé par cent personnes dont *aucune ne donne la note exacte* [...] L’effet est prodigieux et donne [une] impression polyphonique, de richesse harmonique.⁴

Il ignorait évidemment que les Africains ont de la polyphonie une conception très différente de celle de la plupart des Européens pour lesquels elle constitue un phénomène culturel qui n’appartient qu’à la civilisation occidentale.⁵ A l’occasion d’une série de concerts de musiques traditionnelles africaines – au Festival de Cultures du Monde de Berlin – auquel, en 1979, étaient conviés les groupes de tambourinaires du Ghana, du Nigeria, du Mali et du Burundi, Wolfgang Burde rappelait l’affirmation du connaisseur de l’Afrique Jahnheinz Jahn : Un vrai Africain

¹ Henri Wessling, *Le partage de l’Afrique 1880-1914*, traduit du néerlandais par Patrick Grilli, Paris, Denoël, 2/1996, p. 176.

² Devenu chef du Parti conservateur, à la mort de Disraeli (1881), Robert Gascoyne Cecil, 3^e marquis de Salisbury, exerça à deux reprises les fonctions de Premier ministre (1885-1892, 1895-1902). Il fit face, dans une Afrique partagée, à la crise franco-anglaise née de Fachoda, en 1898, et ne put éviter la guerre en Afrique du Sud.

³ Au XIX^e siècle, à l’occasion de ses contacts avec l’Afrique notamment, l’Occident a pu se constituer un énorme empire. Ces contacts ont tissé et étendu, durant plusieurs générations, des relations multilatérales complexes.

⁴ André Gide, « Musiques et danses au Tchad », *La Revue Musicale*, n° 2, décembre 1927, p. 99, notes du 1 mars 1927. Voir aussi pp. 97-100.

⁵ A ce sujet, François Michel rappelle « au lecteur que la *polyphonie*, si elle est le propre de la musique savante occidentale, n’est plus considérée comme son apanage par les ethnomusicologues, qui l’octroient généreusement à un certain nombre de clans, de tribus, de “primitifs”, de nations. » Cf. son article « Polyphonie », in *Encyclopédie de la musique*, III, L-Z, Paris, Fasquelle, 1961, p. 463.

vit dans la jungle, nu et raconte des histoires de crocodiles et d'éléphants. Plus c'est primitif, plus c'est authentiquement africain !⁶

Par ailleurs, il ne paraît guère possible de considérer comme une unité la musique des peuples habitant au Sud du Sahara. En effet, qu'ont donc en commun les polyphonies des Pygmées avec les chants chuchotés du Burundi ou la musique d'un « griot »⁷ du Sénégal, jouant de la *kora*, harpe-luth, avec celle de tel autre « griot » Fang du Cameroun, exécutant un solo de *mvvet*, harpe-cithare ? S'il est vrai que la culture musicale tient une place prépondérante dans l'univers noir, où, en toutes circonstances, elle semble jouer un rôle fonctionnel, il est vrai aussi que chaque peuple a su développer son propre « art des sons », transmis par voie orale. Les ethnomusicologues africanistes ont néanmoins tenté de délimiter quelques sphères culturelles, en différenciant les pays islamisés de ceux des autres régions : pays des ceintures de savane, de la forêt tropicale d'une part, des pays bantous du Sud et de l'Est d'autre part. Ils ont surtout consacré leurs recherches à trois domaines : la musique fonctionnelle – et son cadre social –, l'organologie et les systèmes sonores, et par ces derniers, ont, entre autres, examiné principalement les échelles, les rythmes et les formes. Depuis la fin de la décolonisation, ce sont les recherches sur les langages musicaux africains qui semblent les plus prometteuses. Si la dimension pentatonique est la plus répandue en Afrique noire, on y rencontre également des échelles tritoniques, tétratoniques, hexatoniques, et même des échelles équidistantes⁸, voire la gamme par tons entiers, chez les Nzakararas d'Afrique centrale notamment.

⁶ « [...] Je wilder, je authentischer, je mehr Busch und Abgeschlossenheit und enger Horizont, umso willkommener sind die afrikanischen Besucher. Oder, um es mit den Worten des Afrika-Kenners Jahnheinz Jahn auszudrücken: „Nur die höchst gebildete Person gilt als 'wahrer Europäer'. Ein 'wahrer Afrikaner' jedoch lebt im Busch, ist unbekleidet, und erzählt Märchen vom Krokodil und vom Elefant. Je primitiver, desto wahrhafter afrikanisch.“ » Wolfgang Burde, « Plädoyer für einen fairen Nord-Süd-Dialog – Dans Berliner Festival der Weltkulturen », *Neue Zeitschrift für Musik*, septembre-octobre 1979, p. 493. Lire également les pp. 493-495.

⁷ Loin d'être un simple poète et musicien ambulant, que d'aucuns qualifient de bibliothèque ou de *document vivant et parlant*, le griot est avant tout un généalogiste qui, également, décrit le territoire dont le fonctionnement et la géographie structurent la mémoire autour d'un espace mental que le groupe se représente. Initialement, un véritable « griot » ou Bélèn-Tigui chez les Bambara maliens, Ndodi chez les Basuku et les Mbala de Congo-Kinshasa notamment – maître de la parole – met en scène les mystères de la contrée le concernant, mystères allant des faits de la vie quotidienne aux diverses croyances ou cosmogonies, que lui lèguent les anciens par l'initiation. Cette initiation constitue en fait l'école africaine d'apprentissage d'un éventail de connaissances. Quant aux sujets de la narration exploités par le griot, ils sont souvent transposés en légendes, en contes, ou en chants. Il ne s'agit pas là d'un simple divertissement, mais de la transmission d'une vérité historique transmise oralement, et difficilement décelable au premier examen.

⁸ Arthur M. Jones (R.P.), *Studies in African Music*, Oxford, Oxford University Press, 1959, pp. 214-229.

Dans certaines régions, les chants sont construits sur des unités mélodiques brèves guidées par les tons de la langue, dans d'autres c'est le parallélisme homophonique qui prévaut, au point que le musicologue Arthur Jones⁹ eut l'idée de classer les populations africaines en deux catégories distinctes : les unes désignées par les chiffres 854, c'est-à-dire celles qui chantent en octaves, quintes et quarts parallèles, et les autres, qui chantent en tierces.

Cette nouvelle orientation de la recherche ethnomusicologique n'a pas échappé à certains compositeurs occidentaux qui, dès le début de ce siècle, se sont mis à la recherche d'une « nouvelle musique mondiale qui engendrerait une nouvelle ère artistique »¹⁰.

On a pensé qu'en s'inspirant de mélodies et d'échelles « exotiques », la musique européenne parviendrait à se forger un nouveau langage musical mi-européen, mi-extra-européen. Dépassant l'étape de l'exotisme musical fondé sur des emprunts et des citations – comme ce fut le cas chez Félicien César David (1810-1876), Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921), Léo Delibes (1891-1936) –, la seconde génération de compositeurs (tels que Albert Roussel (1869-1937), Olivier Messiaen (1908-1992), et d'autres encore) ont exploré le potentiel musical extra-européen, asiatique¹¹ surtout, en y trouvant des échelles et des rythmes inédits.

Au XX^e siècle, de nombreux créateurs de la musique savante occidentale ont ainsi recherché une liberté d'invention illimitée et une nouvelle façon de s'exprimer ou d'appréhender la musique. D'une part, un langage musical plus complexe a vu le jour : certains compositeurs ont fait appel aux musiques du passé, et d'autres ont cherché à intégrer, dans leur langage, des éléments que l'on avait jusqu'alors négligés. Conformément à ces perspectives originales, ont été ainsi élaborés des styles et des esthétiques forts différents, dont : le *postromantisme*, le *néoclassicisme*, l'*expressionnisme*, le *dadaïsme*, le *minimalisme*¹².

Ce n'est que depuis une trentaine d'années, que les compositeurs occidentaux ont développé l'idée d'une création symbiotique qui serait la synthèse de toutes les musiques de la planète. Est-ce dans le cadre de la recherche de cette synthèse que les cultures musicales africaines auraient finalement intéressé, en 1966, Karlheinz Stockhausen (1928-2013), lorsqu'il conjuga dans *Telemusik* plusieurs sources

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ Georges Capellen, 1906, cité in Manfred Kelkel, *Musiques des mondes*, Paris, J. Vrin, 1988, p. 20.

¹¹ Voir aussi E. C. Grassie, « L'Orient et la musique de l'avenir », *Le Ménestrel*, n° 19, mai 1922, p. 213-214 ; n° 20, mai 1922, pp. 225-226.

¹² Cf. les définitions dans le volume 2, livre quatrième, glossaire, point C : *Esthétiques ou courants musicaux*, pp. 650-651.

« exotiques » avec notamment la *sanza* africaine, tandis que Steve Reich (1936-2003) se mit à étudier le tambour au Ghana chez un griot de la tribu des Ewe, avant de composer le *Music for Mallet Instruments* (1973) ? En serait-il de même de Jean-Louis Florentz (1947-2004) ? En effet, après sa découverte des musiques africaines et proche-orientales, vers la fin des années 1970, ce dernier finit par créer sa propre technique harmonique susceptible « d'accueillir » leurs matériaux sonores. Que dirait-on de Luciano Berio (1925-2003) qui, attiré d'abord par le sérialisme intégral, se prit ensuite de passion pour la musique africaine après avoir lu une analyse de musiques d'Afrique Centrale, par Simha Arom, dans les années 70-80 ?¹³ Et de György Ligeti (1923-2006) qui, pratiquement à la même période, s'intéressant à la tradition musicale tant savante que populaire, alla apprendre, entre autres, la technique de composition de l'*amadinda*¹⁴ ougandais, auprès de l'africaniste viennois Gerhard Kubik (1934) ? Quant à François-Bernard Mâche (1935), ne s'est-il pas particulièrement épris des rythmes africains pour les mêmes raisons ?

Quoi qu'il en soit, c'est dans ce contexte que le poids de la tradition musicale de l'Afrique noire pèsera sur les œuvres de certains compositeurs¹⁵ occidentaux, parmi lesquels nous citerons, suivant l'ordre chronologique de création, pour leur œuvre significative : Francis Poulenc (1899-1963), avec sa *Rhapsodie nègre* (1917) ; Darius Milhaud (1892-1974), dans *La Création du monde* (1923) ; Luciano Berio, dans ses *Séquences* (1958-1996) 9, 10 et 11 ; Antonio Braga (1929-2009), avec *Le Trône d'Abomey* (1961-1963) ; Charles Chaynes (1925), dans *Pour un monde noir* (1976) ; François-Bernard Mâche, avec *Temboctou* (1982) ; Jean-Louis Florentz, dans le *Songe de Lluc Alcari* (1994).

Tous ces musiciens se sont passionnés pour l'exploitation de divers paramètres musicaux africains. Encore faut-il rappeler que le continent noir comporte des civilisations musicales antiques, hétérogènes, où les langages, des formes vocales aux instrumentales, ont des structures et des syntaxes les plus diverses. Ils vont de la monodie à la polyphonie, du rythme simple à la polyrythmie, ou encore des échelles anhémitoniques aux échelles équidistantes. Ce sont ces éléments qui ont intéressé et intéressent, au premier chef, les compositeurs contemporains.

¹³ Le compositeur s'est, en particulier, référé aux travaux de Simha Arom, dont ceux contenus dans son ouvrage : Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structures et méthodologies*, 2 vol., Paris, Selaf, 1985, 905 p. pour le vol. I, et 367 p. pour le vol. II. Ces ouvrages portent sur des questions de méthodologie à travers le décryptage de la polyrythmie et de la polyphonie, vocale et instrumentale, en Afrique centrale.

¹⁴ L'*amadinda* est une technique de jeu des xylophones, à 12 lames, ougandais.

¹⁵ Pour la liste exhaustive des œuvres étudiées et inspirées par les musiques d'Afrique noire, voir en annexe, volume 2, le catalogue y afférent (pp. 657-661).

Ainsi, dans leurs œuvres, ces compositeurs ont, chacun, plus ou moins intégré divers matériaux sonores et instrumentaux africains. C'est pourquoi il nous importe d'examiner les différents modes d'intégration qu'ils ont mis en œuvre.

Il existe un grand nombre de littératures ethnomusicologiques¹⁶ qui, pour la plupart, sont axées sur les aspects anthropologiques et culturels, associant les pratiques et les genres musicaux des peuples de l'hémisphère sud. Quant aux recherches musicologiques, après les travaux d'Arthur Jones, une nouvelle étape essentielle – dans l'analyse des paramètres musicaux et de leur structuration – a été franchie grâce, entre autres, aux études des musiques de l'Afrique centrale par Simha Arom notamment.

Toutefois, il n'existe semble-t-il encore aucune étude française ou autre spécifiquement consacrée à l'influence de la musique africaine sur le langage de la musique savante occidentale actuelle. Ceci a stimulé notre intérêt pour le sujet et nous a conduit à clarifier cette problématique.

Notre réflexion se veut double : nous nous intéresserons surtout au langage musical de plusieurs compositeurs concernés. Nous examinerons ainsi, particulièrement, les structures et l'organisation du matériau et des procédés techniques élaborés par chacun dans leur processus de métissage, d'emprunt ou "d'accueil" des éléments de langages musicaux de source orale de l'Afrique subsaharienne. Nous pourrons alors analyser les différentes approches d'assimilation des formes, des styles, des genres et même des instruments subsahariens.

Dans cette optique, nous différencierons les influences du matériau musical de celles des techniques compositionnelles relevant de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme ou des timbres.

En second lieu, nous espérons également, par ces recherches, contribuer à une meilleure connaissance des musiques africaines aux richesses longtemps insoupçonnées, tout en montrant, à travers l'étude des œuvres contemporaines, l'importance croissante qu'elles prennent dans la création occidentale.

¹⁶ Citons notamment Jean-Baptiste Labat (père), *Relation historique de l'Ethiopie occidentale contenant la description des royaumes de Congo, Angolle et Matamba...*, traduite de l'italien... et augmentée de plusieurs relations portugaises des meilleurs auteurs..., 5 vol., Paris, C.J.B. Delespine le Fils, 1732 ; Mungo Park, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, fait en 1795, 1796 et 1797...*, 2 vol., Paris, Dentu et Casteret, 1800 [An VIII] ; George Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique 1868-1871...*, 2 vol., Paris, Hachette, 1875 ; Julien Tiersot, « La musique chez les Nègres d'Afrique », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), 1^{re} partie : *Histoire de la musique*, vol. V, Paris, Delagrave, 1922, pp. 3197-3225 ; Marguerite Beclard-d'Harcourt, « Etude sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée française », *Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires*, vol. XVIII, 1924, pp. 173-202 [Dans cette revue, il existe d'autres articles consacrés à la musique d'Afrique noire, voir, entre autres, pp. 107-212].

Nous examinerons, plus particulièrement, le processus historique interactif par lequel les musiques africaines ont influencé les compositions savantes – ou élitistes¹⁷ – occidentales du XX^e siècle, avant d'étudier les détails techniques de leur traitement dans les œuvres des musiciens contemporains concernés.

Nous nous efforcerons ainsi de combler partiellement une lacune en la matière.

La quête, aussi bien des sources musicales écrites et sonores que des études musicologiques se rapportant aux influences africaines dans les musiques savantes occidentales du XX^e siècle, a été pour nous une tâche hardie et délicate. En effet, quand bien même ces écrits renseignaient sur le sujet évoqué, aucun titre d'ouvrage ou d'article musicologique sur les compositeurs étudiés n'y faisait directement référence. Au départ, nous avons donc entrepris de trouver et de retracer la présence de ce lien culturel entre le Nord et le Sud avec un sentiment mêlé de curiosité et de doute. Outre nos lectures éparses, nous permettant progressivement d'être sur la piste des compositeurs concernés, le « bouche à oreille » tissé entre les professeurs qui nous ont guidé, les proches, les amis, les collègues musicologues et nous-même, s'est avéré déterminant.

Notre recherche des matières étudiées a été poursuivie dans différentes bibliothèques, dont la Bibliothèque Nationale et les Archives Nationales de France, mais aussi auprès de divers centres spécialisés, tels que le Centre Georges Pompidou, le C.D.M.C., le Lacito du CNRS, le Musée de l'Homme, l'IRCAM, la SACEM, et chez des éditeurs de musique. Le réseau Internet a été un outil d'une grande efficacité. Pour la partie consacrée aux musiques africaines, nous avons complété ces recherches par des interviews des ressortissants des pays concernés par notre étude. La collecte d'un grand nombre de documents sonores a permis d'illustrer nos propos.

¹⁷ Au cours de notre travail, il nous arrivera d'utiliser – selon le besoin – l'un ou l'autre de ces deux qualificatifs : *savant* caractérisera une personne ou un groupe de personnes, qui possède une grande érudition ou des connaissances hors du commun dans un ou plusieurs domaines. *Élitiste* concernera le ou les meilleurs éléments d'une communauté, ou les membres des catégories sociales jouissant d'une position particulièrement élevée dans un ou divers secteurs d'activités. Le terme *élitiste* – qui pourra également être combiné avec le qualificatif *académique*, au sens conventionnel du terme - conviendrait souvent à désigner la musique ou les compositeurs occidentaux, dont l'œuvre est, à la base, le produit d'un enseignement académique. Cet œuvre est généralement celui d'une seule personne excellent dans son domaine.

Pour la musique africaine, l'expression « musique traditionnelle savante » serait la mieux adaptée. En effet, les études ethnomusicologiques et musicologiques ont déjà démontré l'organisation élaborée des matières sonores des communautés traditionnelles africaines. Toutefois - même dans les cas isolés de griots et de quelques instrumentistes jouant d'instruments à plusieurs cordes qui ne nécessitent pas un accompagnement de groupe -, une musique aussi complexe soit-elle relève avant tout d'un enseignement oral et d'un travail de communauté, le concepteur étant généralement relégué à l'anonymat. Dans le cas d'une polyphonie complexe, à caractère savant, la combinaison contrapuntique de différentes voix chantées n'est jamais imposée par un compositeur déterminé. Leur traitement dépend plutôt de processus musicaux et extra-musicaux multiples que nous n'examinerons pas ici.

Afin d'établir un échantillonnage représentatif et varié, nous avons minutieusement recueilli des œuvres émanant de compositeurs qui se situent aux différents pôles temporels, géographiques et esthétiques de la création contemporaine. Aussi interviews, entretiens, pour les uns, et correspondances, pour les autres, se sont-ils avérés indispensables. Chacun d'eux nous a livré des témoignages de sa conception de l'Afrique et de ses musiques, témoignages que nous nous sommes efforcé d'examiner avec recul, à la lumière des connaissances musicales africaines actuelles. Nous avons ainsi essayé d'éviter les vains partis pris, au profit d'une réflexion sereine, avec un regard si possible objectif sur notre thème.

Pour cerner davantage cette réalité et tenter de comprendre le processus d'intégration ou d'incorporation des emprunts africains engagé dans la création musicale savante de l'Occident du XX^e siècle, nous examinerons les singularités des champs de cette intégration : l'esthétique et le langage musical de chaque musicien traité. L'importante masse de données réunies est organisée et analysée au sein de deux volumes comportant chacun deux grandes parties constituées en livres, eux-mêmes subdivisés en divers chapitres.

Le volume 1 – *Afrique musicale - Occident musical dans l'histoire* – aborde les deux premières grandes ou livres, tandis que le volume 2 – *Occident musical contemporain face aux spécificités musicales africaines au XX^e siècle* – traite les deux dernières (livres troisième et quatrième).

Dans le livre premier, intitulé *Rapport entre la musique savante occidentale et les musiques de l'Afrique noire dans l'histoire*, nous esquissons d'abord les contextes historiques des liens entre le monde africain et le monde occidental, puis, mettons en relief les processus des convergences techniques entre les musiques subsahariennes et celles de l'hémisphère nord, ainsi que les procédés adoptés par les compositeurs étudiés.

Le livre deuxième, partie pivot de notre étude, porte sur *L'apport des musiques subsahariennes dans les œuvres de musique savante occidentale du XX^e siècle*. Nous y examinons la création musicale de quinze compositeurs, dont quatorze Occidentaux et un Africain. Nous tentons de cerner aussi bien les facteurs d'inspirations et les emprunts africains que le processus de leur incorporation ou de leur intégration dans la musique savante de l'Occident du XX^e siècle, en même temps que nous y scrutons les singularités des champs de cette intégration, évoquées en *supra* : l'esthétique et le langage de chaque musicien concerné.

Dans le second volume, le livre troisième porte sur *l'Etude comparative des œuvres examinées face à la spécificité de l'Afrique noire*, et comprend six chapitres.

Le premier chapitre traite *Le concept de “musique” en Afrique noire*, pour permettre une comparaison objective entre la conception de “l’art des sons” par les compositeurs occidentaux et celle des Africains dans leur environnement traditionnel. Cet indispensable préliminaire permet d’éclairer la suite des propos exposés dans les cinq chapitres suivants : *Les cultures africaines dans l’Occident du XX^e siècle : du rapprochement à l’adoption ; Les compositeurs face aux concepts techniques ; face aux instruments musicaux ; face aux concepts idéologiques des cultures et face aux concepts mixtes* (idéologiques et techniques subsahariens).

Enfin, le livre quatrième, dernière partie de notre étude, est consacré à la présentation d’un glossaire, d’une bibliographie commentée, d’une discographie, des index et d’autres annexes diverses¹⁸.

Les trois premiers livres ont requis une collecte de nombreuses et diverses informations, que nous analysons selon trois méthodes :

Une première approche historique nous a permis d’établir les cadres, les périodes et les liens (premiers contacts, confrontations, rapprochements), qui ont conduit au processus d’intégration et d’assimilation des emprunts subsahariens – culturels en général, et musicaux en particulier – en Occident contemporain.

La seconde approche, systématique, a servi à dégager et à ordonner divers éléments du langage musical : modes, échelles, polyphonie, rythmes, formes et instruments spécifiquement africains dans des œuvres choisies. En même temps, il nous a ainsi été possible d’examiner les contextes esthétiques et techniques de chaque compositeur dans lesquels ces éléments sont accueillis et assimilés.

La troisième approche, comparative, nous a permis de mettre en évidence non seulement les convergences existantes entre la syntaxe, l’esthétique, les techniques musicales et les systèmes sonores tant occidentaux qu’africains, mais également divers concepts sociologiques régissant les musiques des deux civilisations (Occident et Afrique noire).

¹⁸ Cette partie renfermera différents textes en rapport avec un sujet précis évoqué dans telle ou telle partie des trois premiers livres (dont des longues citations de compositeurs ou des propos ethnomusicologiques inhérents à notre sujet), ainsi que diverses tables d’illustrations. On y trouvera également une présentation des instruments musicaux africains, ainsi que des informations, notamment, sur des œuvres de compositeurs étudiées comportant des influences africaines et sur un catalogue de quelques créations occidentales d’inspiration africaine dont les compositeurs n’ont pas été examinés.

LIVRE PREMIER

Rapports entre la musique savante occidentale et les musiques subsahariennes dans l'histoire

Chapitre I

Occident – Afrique : vers un syncrétisme culturel musical

Le XX^e siècle n'a pas l'apanage des échanges culturels. Depuis toujours, la confrontation des cultures a animé l'évolution culturelle des sociétés qui doivent leur originalité à toutes sortes d'influences. Dans les sociétés antiques, si on ne s'occupait guère de savoir la provenance d'un individu, seul comptait son statut social. L'idée de *métissage*¹⁹ est ancienne – cf. notamment de nombreux récits bibliques de l'Ancien Testament –, même si le terme est récent. Ce mot devint familier en Occident avec le développement de l'esclavage et de la colonisation. L'expansion de l'usage dudit mot reflète une confrontation, celle des cultures diverses, opprimantes et opprimées, mais reflète aussi une intégration progressive d'éléments de convergences. Pour ce qui concerne le déterminant culturel universel qu'est la musique, un même phénomène de convergence se produisit parallèlement à une comparaison entre groupes sociaux antagonistes et hétérogènes.

Du creuset de la confrontation des cultures africaines et occidentales émergèrent, au fil des siècles, des syncrétismes musicaux significatifs dont les traces sont décelables dès le XVI^e siècle. Encore faut-il souligner que, dans le XVI^e siècle occidental, la distinction entre musique populaire ou folklorique et musique élitiste n'était pas encore clairement exprimée. On trouvait une influence réciproque aussi bien dans l'académisme musical que dans le folklore. Ces syncrétismes culturels occidental-africains concernent surtout l'accommodement des structures rythmiques des musiques et des danses latino-américaines – portant indéniablement des emprunts africains –, avec les musiques et les danses européennes, particulièrement de l'Espagne et du Portugal dans un premier temps, puis, vers le XVIII^e siècle, de la France et de l'Angleterre. Toutefois, dans ce processus, c'est le XIX^e siècle qui a constitué le champ le plus propice aux affrontements entre les structures socioculturelles et économique-politiques de civilisations très différenciées. En effet, au XIX^e siècle, alors que l'Occident s'est constitué un empire planétaire, les voyageurs, les missionnaires, les ethnographes, les géologues, les militaires et les administrateurs coloniaux notamment ont rapporté témoignages et jugements, qui suscitérent nombre de questions et de remises en cause au sein de l'intelligentsia, provoquant une mutation des pensées et des sensibilités.

¹⁹ Le mot *métissage* est apparu en 1834, de *métis* : croisement, mélange de races. Initialement, de métis, isse : *mestiz*, fin XII^e s. ; bas lat. *mixticius*, de *mixtus* = « mélange ». En 1615, du portugais, *metice* : de même origine. Qui est issu du croisement des races, de variétés différentes dans la même espèce.

Par ailleurs, en Occident, deux phénomènes ont favorisé ce jeu des antagonismes et des convergences : l'épuisement²⁰ des valeurs traditionnelles et la montée des nationalismes. L'épuisement des valeurs traditionnelles – dû, sur le plan musical, à la crise des formes, des langages et de l'harmonie tonale – a fait naître le besoin d'un souffle nouveau. La conscience musicale occidentale a été alors enrichie par une dynamique destructrice et régénératrice qui, peu à peu, a apporté à la pensée et à la perception musicales à la fois complexité et sens du relatif. Dans leur démarche créatrice, et grâce aux multiples références les déliant des modèles et des conventions, les compositeurs ont cherché dans les couches profondes des autres cultures les matériaux sonores, mélodiques et rythmiques dont ils pressentaient avoir besoin. Ces matériaux nouveaux ont fait de l'harmonie tonale un simple élément d'expression pouvant être étendu jusque dans des formes libres, la tension tonale étant alors neutralisée. Cela s'est traduit par une métrique fondée sur des agencements souples, irréguliers et non symétriques, en remplacement d'une métrique régulière où s'opposaient des temps forts et des temps faibles.

On notera également qu'avec la montée des nationalismes, l'Allemagne, par exemple, a été secouée par le mouvement romantique lié à la revalorisation des traditions populaires, menant à la révision des fondements du langage musical. En France, la Révolution ainsi que les guerres coloniales napoléoniennes ont provoqué des ruptures favorisant les différents mouvements de la *modernité* artistique. Quant aux Européens de l'Est, jusqu'à la Russie, ils ont essayé d'affirmer leurs identités culturelles, linguistiques et nationales, en puisant leur inspiration dans un art populaire alors préservé.

Le XX^e siècle²¹, en revanche, a permis de prendre du recul pour constater l'importance de ces bouleversements. On ne s'étonnera guère de voir tant de richesses s'accommoder. Les tendances, les doctrines, les traditions les plus contradictoires ont ainsi pu cohabiter et même se mélanger.

²⁰ Cet épuisement concerne la saturation des moyens d'expressions musicales, conduisant à la crise des formes, du langage tonal, mais aussi de l'architecture orchestrale, pour laquelle furent élaborées d'autres formations, soit avec des percussions – en intégrant des instruments musicaux extra-européens –, soit avec de nouveaux outils sonores (on se souviendra, par exemple, des enclumes du *Rheingold* (*l'Or du Rhin*, 1853-1854), de Richard Wagner ; des coups de marteau des symphonies de Gustav Mahler, des machines à écrire chez Erik Satie, sans oublier les expérimentations entreprises par les adeptes de la musique concrète, qui manipulent des éléments préexistants et issus d'un quelconque matériau sonore). Sur le plan harmonique, notamment, on signalera l'avènement de l'*accord de Tristan* wagnérien (le tout premier accord de *Tristan et Isolde* (1859) et son enchaînement à l'accord suivant, accord qui accumule des appoggiatures au service d'une forte ambiguïté).

²¹ Le rapprochement de l'Amérique avec l'Europe, dans les siècles précédents – faisant de l'Atlantique un prolongement du Bassin méditerranéen, grâce aux conquêtes portugaises et espagnoles - a peu à peu permis la vulgarisation des cultures avec intégration plus ou moins consciente des phénomènes socio-musicaux africains dès le début de ce siècle.

On constate, d'une façon générale, un essor considérable de l'industrie et des médias, qui ont fourni des matériaux sonores et des informations de toutes sortes. A cet essor, s'ajoute la multiplication des moyens de transport rapides et des supports de communication. La découverte et l'imprégnation de nouvelles musiques – en Occident comme ailleurs – ont pour le reste largement contribué au métissage culturel en fonction de diverses couleurs ou sonorités musicales de l'humanité.

Ces divers éléments ont ainsi conduit les compositeurs à penser la musique "autrement". Cette attitude nouvelle a abouti à une remise en question radicale des valeurs traditionnelles. Il en est résulté un changement dans les rapports avec les musiques et les musiciens non européens, et dans l'appréciation qui en était faite. Désormais, rien ne pouvait suppléer ni empêcher les contacts directs, les échanges, les rapprochements avec les musiciens agissant dans les circuits des musiques de tradition orale. C'est dans ce contexte qu'en Occident la tradition musicale de l'Afrique noire a progressivement pesé sur les circuits d'exploitation de la musique²².

Avant de procéder à un examen musicologique de l'éclectisme musical contemporain²³, une approche historique des relations Afrique-Occident est nécessaire. Cette approche devra caractériser les principaux facteurs pouvant expliquer la nature et les formes des syncrétismes musicaux contemporains exposés au chapitre II : *La musique africaine dans la musique occidentale*. Nous verrons que ces facteurs sont essentiellement au nombre de deux : *l'affrontement* et le *rapprochement*.

Nous pourrons alors recenser, analyser et classer les différents éléments qui permettent de confirmer la réalité de ce phénomène sous-tendant le mélange de doctrines et de systèmes musicaux afro-occidentaux au XX^e siècle. C'est ce que nous ferons au chapitre III : *L'Afrique musicale dans l'Occident musical : convergences techniques et procédés d'assimilation*.

²² Il convient d'ajouter que, outre la montée des nationalismes et l'épuisement des valeurs, précédemment évoqués, l'économie constitue un troisième facteur majeur qui a contribué à la réalisation du syncrétisme musical entre l'Afrique et l'Occident.

²³ Nous utilisons, de façon analogue, les termes éclectisme et syncrétisme dans le sens de l'intégration de divers systèmes et idées dans une nouvelle structure d'assimilation.

Chapitre II

La musique subsaharienne dans l'histoire occidentale

A. Contextes d'affrontement

La pérennité des systèmes sonores de l'Afrique noire a été assurée par la tradition, alors que l'Occident a été baigné dans une évolution qui s'est développée organiquement sur la base de principes internes se voulant fondés sur la raison. C'était pour l'Occident un choix culturel par lequel le système de transferts des traditions d'une génération à l'autre – encore présent chez J.S. Bach (1685-1750) et J.P. Rameau (1683-1764) – s'est graduellement écarté au profit d'un système caractérisé par la novation individualiste. Quant au traitement de la matière sonore, la notion de *hauteur* a, dans l'hémisphère nord, progressivement été séparée des autres paramètres, avec lesquels elle devait être combinée.

Bien que la musique africaine possède également une autonomie de développement musical, ce développement est fondé sur la communauté. Aussi la novation individualiste qui y existe est-elle reléguée à l'anonymat. Par ailleurs, la *hauteur* n'y est pas dissociable des notions de *durée*, d'*intensité* (obtenue par filtrage des aigus) et de *timbre* (avec des composants harmoniques qui souvent la brouillent, grâce à l'exploitation d'un décalage voulu entre les impacts principaux et la nébuleuse d'impacts secondaires par de petits outils et par la diversité des matières utilisées autour ou à l'intérieur des instruments, grâce aussi au jeu de différents accents mélodico-rythmiques).

On notera, par ailleurs, que l'Occident a été marqué par un épanouissement, autonome et autochtone, de sa musique, en une chaîne dominée par une succession de génies reconnus, dont J.S. Bach et W.A. Mozart (1756-1791), pour ne citer que ces deux grands noms. Cette histoire est ponctuée par l'émergence et la cohabitation de deux courants : l'un élitiste et l'autre populaire. Le courant élitiste s'est toujours référé aux éléments des traditions orales aussi bien proches que lointaines. Depuis le Moyen Age, par exemple, de nombreux motets et messes ont eu pour titre ou pour teneur des données du folklore, et même des chants populaires. De l'assimilation progressive de leurs composants formels et expressifs ont émergé les principes de l'harmonie tonale. Ainsi ce cadre homogène et stable de l'évolution du langage musical occidental est-il demeuré longtemps peu propice à l'intégration des conceptions expressives et formelles des musiques non-tempérées, telles que les africaines.

En effet, les transformations musicales de l’Afrique répondent plutôt à d’autres critères. L’organisation du système sonore africain, non radicalement tempéré, s’inscrit dans un système de vie sociale. Elle est un phénomène *socio-musical* s’exprimant souvent dans des contextes régulés, dans une adaptation naturelle et permanente à toute activité quotidienne. Aussi, son évolution a-t-elle surtout dépendu des changements sociaux et linguistiques intervenus au cours des siècles. Ses règles obéissent aux nécessités de l’existence et de l’identité culturelle de la société traditionnelle concernée. Toutefois, comme en Occident, et en raison de différents mouvements migratoires, la musique en Afrique noire n’a pas été exempte d’influences, généralement endoculturelles certes, mais parfois aussi interculturelles, grâce au contact avec des civilisations environnantes.

En Europe, au contraire, il a fallu attendre le XIX^e siècle pour que s’effectue le grand ébranlement des valeurs traditionnelles, des codes, des jalons et de l’émergence du jugement critique, époque où l’esprit « n’acquiert sa vérité qu’en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue »²⁴. Ainsi, à l’intérieur d’un processus historique, politique et socioculturel complexe, les valeurs occidentales sont devenues plus difficilement déchiffrables. Du même coup, des perspectives se sont offertes aux cultures jadis en marge de la tradition occidentale, devenant dès lors objets de curiosité et sources d’inspiration.

A propos de la découverte des musiques noires africaines, l’histoire nous apprend que l’Occident a disposé, il y a plus de cinq siècles, de nombreux témoignages et observations sur leurs techniques et leurs instruments²⁵. Cependant, à l’exception de quelques rares esprits de l’intelligentsia occidentale qui ont manifesté une bienveillante curiosité et même un véritable intérêt pour ces musiques, la majeure partie des critiques que leur ont consacrées les Occidentaux sont longtemps restées

²⁴ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l’esprit*, traduit par J.-P. Lefèvre, Paris, Aubier, 1991, p. 48 [1^{re} édition : *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg, Wurzburg, Goebhardt, 1807, Leiden, A.H. Adriani, 1907, XXXVI-715 p.]. Cette citation d’Hegel s’applique au contexte des nouveaux fondements sociaux, intellectuels et artistiques occidentaux qui ont prévalu au XIX^e et à l’aube du XX^e siècle, et ont peu à peu favorisé une curiosité croissante pour les cultures extra-européennes – dont les africaines –, comme nous le verrons plus loin.

²⁵ A titre d’exemple, dans le *Journal du voyage de Vasco da Gama en 1497*, traduit du portugais par Morelet, Vasco da Gama témoigne, le 2 décembre 1497, que des *Nègres* jouaient « quatre ou cinq flûtes, les uns haut, les autres bas, si bien qu’ils concertaient à merveille pour des nègres dont on n’attend pas de musique & ils dansaient à la manière des nègres. » Le lendemain, il remarquait des femmes et des petits garçons. « & les femmes se tinrent sur le sommet d’une hauteur près de la mer ... s’étant arrêtés sur deux points, le long du rivage, ils se mirent à jouer des instruments & à danser comme le samedi. » Arthur Morelet, *Journal du voyage de Vasco da Gama en 1497*, Lyon, Imprimerie de Louis Perrin, 1864, p. 9.

défavorables, voire franchement hostiles. Cette situation ne pouvait que nuire à un éventuel échange direct et conscient entre deux cultures musicales si différentes.

Voici deux témoignages d'époques éloignées illustrant cette réalité, témoignages dont on appréciera, à divers titres, la saveur parfois involontaire.

En 1728, le voyageur père dominicain Labat (1663-1738), décrivant la fabrication et l'usage des trompes gambiennes, écrivait :

Les Negres du Royaume de Galam & de la Riviere de Gambie, & generalement dans tous les endroits où les Elephants sont communs, ont des trompettes faites des dents de ces animaux. Il ne faut pas s'imaginer qu'ils employent à cet usage les plus grosses. [...] Ils ne prennent que les petites, ils achevent de les percer, ou les raclent dedans & dehors jusqu'à ce qu'ils souhaitent. Ils en ont de plusieurs grandeurs et grosseurs, afin de produire différents sons : avec toutes leurs précautions ils ne font qu'un bruit confus, & un tintamarre qui a plus l'air d'un charivari²⁶ que de toute autre chose. [Plus loin, d'un ton péjoratif, l'auteur poursuit en décrivant ainsi les polyrythmies africaines] : Les Tambours dont ils [les Africains] se servent dans les armées, sont les mêmes qu'ils employent dans leur musique ; si tant est qu'on puisse donner le nom de musique ou de simphonie au charivari qu'ils font avec leurs instruments. [...] Les Trompettes dont on se sert à la guerre & dans les concerts, sont des dents d'Elephants. [...] Les différentes longueurs et épaisseurs de ces trompettes produisent différents sons, qui me paroissent plus propres à faire un charivari d'une harmonie peu tolerable. Aussi faut-il être accoutumé à ces sortes de bruits pour n'en être pas étourdi.²⁷

De son côté, le critique musical Christian Descormiers, parlant des Canaques, qu'il met en parallèle avec les Indiens d'Amérique et les Noirs, n'est pas à une contradiction près dans son récit :

Voici un peuple [les Canaques] qui présente, dans ses individus, toutes les caractéristiques des races primitives, instincts tournés vers la vie animale presque entièrement. [...] Ils lancent, tête baissée, le son en un unique point de l'espace, donnant ainsi la preuve d'une connaissance des lois acoustiques et des vibrations, bien peu connues de nos jours et qui stupéfient de la part d'un peuple aussi primitif que nous préférons d'ailleurs qualifier de régressé, ouvrant ainsi des possibilités de

²⁶ Charivari (bas lat. *caribaria* ; du gr. *Karêbaria*, mal de tête) désigne un bruit confus d'instruments ou un concert dépourvu d'harmonie. Jadis, dans certains endroits de l'Europe, il s'agissait d'un bruit tumultueux de chahuts, de sifflets, de casseroles, que l'on faisait devant la maison d'un veuf ou d'une veuve âgés qui se remariaient, et devant la porte de personnes dont on désapprouvait la conduite.

²⁷ Jean-Baptiste Labat, *Nouvelle Relation de l'Afrique occidentale contenant une description exacte du Senegal & des Païs situés entre le Cap-Blanc & la Riviere de Serrelionne*, II, Paris, G. Cavelier, 1728, pp. 331-332 ; 245-246 ; 247-248.

recherches sur son passé ; quoi qu'il soit, il obtient une sonorité extraordinaire, surtout dans les finales qui font penser à l'orgue et au violon par la puissance de la tenue et sont du plus admirable effet.

Les Canaques présentent, en outre de ces chœurs, des danses de guerre qui ne les valent pas à beaucoup près au point de vue originalité. Elles ressemblent à toutes les danses primitives et, en cela, les Indiens d'Amérique, les Nègres et les Canaques se copient étrangement. Avec ces danses guerrières nous retombons au degré de la sauvagerie que nous montrent tous les peuples enfants [...] ²⁸

Malgré ces attitudes désapprobatrices à l'égard des cultures sub-sahariennes, il s'est produit, peu à peu, au cours des deux derniers siècles, un rapprochement entre l'Occident musical et l'Afrique musicale.

B. Contextes de rapprochement

Ce rapprochement répond aux critères de la complexité des relations historiques, politiques et socioculturelles entre ces deux continents. Son origine historique remonte aux alentours du XV^e siècle, époque de la déportation et de la traite des Noirs, mais aussi des grandes explorations occidentales en Afrique.

Paradoxalement, ce rapprochement ne s'est pas initialement effectué en Afrique, mais en Amérique, par le jeu de l'intégration progressive des caractéristiques et des conceptions musicales des esclaves noirs africains se confrontant puis se mêlant à celles des colons blancs ²⁹.

En Amérique du Nord, ce sont les Etats-Unis qui ont constitué l'archétype ³⁰ de sociétés musicalement composites où s'est opéré ce mélange subtil, mais réussi, des cultures et traditions africaines et européennes.

En Amérique du Sud, le succès de cette symbiose est d'autant plus marquant qu'il a impliqué les trois cultures : autochtone, africaine et européenne (en l'occurrence les cultures portugaise et espagnole). Le succès est spécialement remarquable au Brésil, au Pérou, en Colombie, en Argentine, en Haïti, sans oublier les Caraïbes. Du reste,

²⁸ Christian Descormiers, « L'Elément musical exotique à l'Exposition Coloniale. L'Océanie, 2^o Les Canaques », *Le Ménestrel*, n^o 49, 4 décembre 1931, p. 509.

²⁹ Il s'agissait surtout des Portugais, des Espagnols et des Anglo-saxons.

³⁰ Au cours de notre travail, nous utiliserons le mot "archétype" dans deux sens différents : soit un concept philosophique et psychanalytique, soit dans un sens technique, mélodico-rythmique, pour désigner une structure, une formule ou un modèle type d'une phrase musicale.

c'est dans cette partie de l'Amérique que l'on retrouve encore quelques danses et pratiques rituelles africaines sous leurs formes initiales.

Ainsi que le reconnaissent les historiens et les anthropologues, on sait également que l'occupation de l'Amérique dite latine est due à l'apport d'esclaves africains, eux-mêmes mêlés aux autochtones d'un territoire allant du Mexique au Chili. Et, en dépit du génocide des autochtones et de la nature tragique du flux africain, « les cultures originelles et leurs valeurs ont survécu et se sont adaptées, tout en évoluant vers des civilisations originales »³¹. C'est ainsi que les valeurs musicales de ces esclaves et de leurs descendants, qui ont bâti l'Amérique latine coloniale et impériale, ont subsisté, en se ressourçant continuellement aux rémanences de la civilisation africaine initiale. De celle-ci, resurgissait un rythme³² ancestral, dont le caractère musical syncopé traduisait un refus d'imitation servile du réel, à l'image de la danse des volumes dans la sculpture de l'art nègre.

1. Le rythme : facteur d'accomodement des musiques africaines et européennes en Amérique

Au XVI^e siècle, l'Amérique latine renfermait déjà des genres musicaux inspirés à la fois de l'Europe (Espagne et Portugal) et de l'Afrique, par le truchement, entre autres, de la musique des esclaves. Le rythme a été l'apport essentiel de cette acculturation et de ce métissage. Il importe de préciser, ici, la signification du rythme dans le cadre de ces musiques (européenne et africaine).

Rappelons qu'avant la seconde moitié du XVII^e siècle – période à partir de laquelle le rythme a été, en Europe, progressivement confondu avec la mesure, confusion survenue à la suite du marquage de l'alternance de temps forts et de temps faibles –, le rythme était organisé selon d'autres principes que ceux régissant ces temps forts et temps faibles. Ces principes transparaissent dans la citation suivante :

Au XVI^e siècle, la barre de mesure n'était pas encore en usage ; le cloisonnement, sinon l'alignement vertical, n'était imposé, sur une partition, ni aux yeux ni à l'esprit. On se contentait de battre des temps : il en résultait, de par la structure organique d'une pièce musicale, des mesures que l'on entendait, sans les voir. Cette

³¹ Voir Claudi R. Cros, *La Civilisation afro-brésilienne*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3170, 1997, pp. 11-12. Lire également l'ouvrage de Robert Jaulin, *La Paix blanche, Introduction à l'ethnocide*, Paris, Seuil, 1970.

³² Il s'agit d'un rythme esthétique, faisant miroiter le double rythme de la société et de la nature, traduit par l'âme musicale des esclaves noirs ; le chant et la danse, fruits, d'une expression communautaire, leur apportaient un soutien moral, indispensable à la survie dans une société où ils étaient voués à l'oppression.

pratique permettait de concevoir une rythmique appuyée, elle aussi, sur des temps, mais non enrôlés en mesures. [Dans la deuxième moitié de ce siècle], où la polyphonie s'épanouissait magnifiquement, il se produisit dans l'Europe, presque partout élégante et sensuelle, un renouveau de la danse. Une frénésie orchestrique s'était emparée des cours, petites et grandes. Les musiciens professionnels, issus du peuple, composaient des dancieries sur des rythmes et des mélodies populaires.³³

De nombreux témoignages relatifs à l'*Ars Nova* – cette science nouvelle ou enseignement nouveau, répandu entre 1315 environ et le début du XV^e siècle, et dont le premier traité fut écrit en 1320, par Philippe de Vitry (1291-1361) – confirment unanimement que la mesure n'avait nullement le même sens qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Loin d'être une structuration de ses durées constitutives selon des rapports rationnels exprimables par des nombres simples, correspondant aux conventions occidentales de la notation, la mesure constituait plutôt un modèle de temps assurant le synchronisme des parties au cours de l'exécution musicale et, en même temps, indiquant le tempo. Elle fut désignée par le terme *tactus*³⁴. C'est sur une règle analogue à celle régissant le *tactus* médiéval que, jusqu'à nos jours, s'organise encore l'articulation des durées de la majorité des musiques africaines, où le concept de la récurrence régulière des temps accentués, opposés à ceux qui ne le sont pas, demeure pratiquement inexistante. Ces musiques comportent une organisation du temps fondée sur l'enchaînement d'unités de temps isochrones ou de pulsations susceptibles d'être matérialisées par une battue.

C'est ce principe rythmique qui devint l'élément déterminant, facilitant le rapprochement plus ou moins inconscient et l'accommodement des musiques des Noirs et des Blancs dans l'Amérique latine du XVI^e siècle. Encore faut-il souligner qu'à partir de la Renaissance, la rythmique de bon nombre de musiques de danses européennes – exécutées à la Cour ou à la campagne – provenait de musiques profanes, particulièrement de celles construites à base des formules ternaires comportant, soit un agencement ternaire avec une division binaire du temps (ex. 3/4),

³³ Maurice Emmanuel, « Grèce (Art greco-romain), in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), première partie : *Histoire de la musique, Antiquité – Moyen Age*, I, Paris, Delagrave, 1921, p. 124 ; II, 1928, p. 433). Pour le volume I, lire également les pages 337-537. A ce propos, cf. également Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique*, Paris, Plon, 1961, pp. 249-255.

³⁴ « Le *tactus* était donc au XVI^e siècle, et encore au XVII^e siècle, quelque chose de tout différent de ce que nous appelons aujourd'hui mesure (en allemand *Takt*). C'était non point la réunion de plusieurs unités de temps marquées avec le bâton de mesure, mais une seule de ces unités. » Cf. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), *op. cit.*, III, 1961, p. 316. Antoine Auda spécifie que pour le *tactus*, « *Les accents mélodiques et rythmiques se placent librement dans chaque voix : c'est une musique rythmique ordonnée, dont le dénombrement des valeurs et des longueurs de notes s'opère par unités et non par une série d'unités.* » Antoine Auda, *Théorie et pratique du tactus ; transcription et exécution de la musique antérieure aux environ de 1650*, Bruxelles, Œuvres de Don Bosco, 1965, pp. 1-2.

soit une structuration binaire répartie en temps ternaire (ex. 6/8). Quelquefois, ces formules furent combinées en hémiole^{glossaire}. L'intérêt de cette combinaison rythmique en hémiole fut d'aboutir à une double rythmique – binaire ternaire, et vice versa – dont le mélange permettait l'obtention des syncopes ou des contretemps. Ces formules rythmiques furent facilement accommodables aux contretemps, aux accentuations et aux divers ornements des musiques issues des cultures multiples, dont celles des Africains esclaves.

Dans la musique européenne de la même époque, on trouve, en outre, les *hoquetus* ou hoquet (technique médiévale consistant à entrecouper de silences les voix de la polyphonie, procédé également assez répandu tant chez les Noirs d'Amérique que d'Afrique).

2. De l'influence des musiques subsahariennes dans les danses européennes en Amérique

C'est en rapport avec ce qui précède que nous évoquerons ici, suivant leurs origines, quelques danses qui, en Amérique latine du XVI^e siècle, ont toutes plus ou moins subi des influences de musiques africaines – *sarabande* française, *courante* italienne ou française, *fandango*, *villancico*, *jota*, *ensalada* et *passacaille* espagnoles ; *chacone* espagnole ou latino américaine ; *gaillarde* italienne ou française ; *gigue* anglaise ou irlandaise, *menuet* français, *contredanse* anglaise (pour toute définition cf. le glossaire, volume 2, pp. 637-656) –, danses dont les versions acculturées sont à nouveau revenues en Europe.

Ces influences étaient avouées par les différents voyageurs ou chroniqueurs de l'époque, à travers leurs récits. Toutefois, ceux-ci ne manquaient pas non plus d'en déplorer l'infiltration dans les musiques européennes.

Les propos suivants en constituent un des témoignages probants :

Ces mêmes voyageurs déplorent presque toujours que l'on déforme les belles danses européennes. Partout, on cite 'les nègres qui pervertissent notre beau quadrille français, ... ces 'zambas et zambos' qui déforment notre musique' ... 'Entre les mains de ces gens, nos mélodies sont comme saccagées' ... 'ne savent pas jouer' ... 'sauvages' sont les expressions que l'on retrouve le plus

fréquemment. L'aspect populaire, *populachero*, *arrabalero*, *mestizo*, *cholo*, est très souvent mentionné.³⁵

L'auteur ajoute également que les lieux de rencontres entre les Noirs et leurs maîtres – « cabarets, bouges, cafés, maisons de plaisir » – de même que « la promiscuité sexuelle, le mélange des 'races' » furent toujours identifiés avec clarté, et signalés le plus souvent de façon manifeste et péjorative dans lesdits récits. Par ailleurs, les ports demeurèrent les lieux privilégiés de « cette fermentation culturelle » où s'exerça une intense activité musicale. Parmi les villes les abritant figurent : La Havane, Lima, Cartagena, Rio de Janeiro, Montevideo, Buenos-Aires, sans parler, plus au nord, de la Nouvelle-Orléans. Le même auteur souligne enfin qu'à différentes périodes de l'histoire latino-américaine, chacune de ces villes joua un rôle majeur dans la constitution « des genres musico-chorégraphiques latino-américains. »*

Au sujet des danses qui ont bénéficié d'un apport africain au XVI^e siècle, la *negrina* ainsi que l'*ensalada* – dont celle de Mateo Flecha l'ancien (1481-1553), pièce dans laquelle il utilisa des onomatopées humoristiques et autres distorsions linguistiques –, constituent, à plus d'un titre, des exemples significatifs. Faut-il encore mentionner que ce genre de traitement vocal est assez répandu en Afrique noire.

Il n'en est pas moins du *tango*^{glossaire}, apparu à la fin du XIX^e siècle en Espagne. Cette danse que l'on crut jadis être d'origine andalouse, alors qu'elle était argentine, comporte aussi des éléments inspirés des musiques africaines des esclaves. En effet, il est le résultat de l'association des rythmes caractéristiques de la *habanera* (musique afro-cubaine) et de la *milonga* (dansée par les Blancs argentins, mais fortement imprégnée de rythmes des Noirs).

Le métissage des musiques africaines avec les musiques européennes s'est fait au sein des couches populaires. Il a d'ailleurs été facilité par les activités et les modes de vie de ces dernières, comme l'indique Michel Plisson :

C'est dans le foisonnement intense des cafés, bouges, quartier d'immigrés des ports que ce produira cette alchimie complexe qui se diffusera ensuite dans les campagnes. Dans ces brassages culturels intenses, les groupes de population noire jouèrent un rôle très important, jusque dans les pays et les villes où ils ne furent jamais réellement présents. Leur influence fut décisive y compris sur les musiques

³⁵ Michel Plisson, « Les genres musicaux-chorégraphiques : syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine », in *Musiques d'Amérique latine*. Actes de colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn), Cordes, C.O.R.D.A.E/La Talvera, 1998, p. 236.

* Michel Plisson, « Les genres musicaux-chorégraphiques : syncrétismes originaux des musiques traditionnelles d'Amérique latine », *op. cit.*, pp.133-153.

appelées savantes. Cette influence s'accrut dès la fin de l'esclavage, lorsque les Noirs libérés commencèrent à quitter les plantations pour migrer vers les villes à la recherche de travail. Leur rôle fut essentiel dans l'américanisation des genres hispanisants à 3/4 6/8, mais également dans la création de cellules rythmiques originales, inconnues en Europe. [...] Les syncrétismes religieux intégrèrent des éléments amérindiens, espagnols, français ou portugais. De là viennent les rituels afro-américains encore présents aujourd'hui : *santeria*, *candomblé*, *vaudou*, vivant de leur vie propre, détachés de l'ethnie qui les avait engendrés à l'origine, assimilant des éléments exogènes à la culture, pouvant intégrer des Métis, voire des Blancs dans leurs rites et leurs musiques.³⁶

Il convient de mentionner également l'impact de certains virtuoses espagnols du luth et de la guitare *vihuela*, dont la musique, exportée en Amérique latine particulièrement, revenait marquée de l'empreinte de divers apports, africains et autres.

C'est ce que note Francisco Gonzalez :

Nombreuses [musiques et danses *fandangos*, *zarabandas*, *chaconas*, *guigas*, *passe-pieds*, *menuets*, *contradanza*, *puntos*, *bertañas* et *jotas*, exportées de l'Espagne en Amériques] étaient celles qui avaient déjà fait l'aller-retour [Espagne – Amérique – Espagne], revenant transformées et pleines de vigueur, enrichies d'éléments indiens et africains. Nous remarquons dans plusieurs textes de poètes du siècle d'or espagnol [XVI^e siècle], comme Lope de Vega, la présence d'une quantité de vocables d'origine africaine, pour désigner des danses en vogue. Par exemple : *gayumbas*, *paracumbés*, *retambos*, *cachumbas*, *yéyés*, *zambapalos*, *zarambeques* et *garrumbés*, que nous pourrions rapprocher des musiques et danses qui foisonnaient au Mexique, Cuba, Colombie, Venezuela, Brésil, Chili et Argentine et dans tous les pays où l'on pouvait constater la présence d'esclaves noirs.³⁷

Plus loin, dans les archives – encore présentes –, de Mexico, Santa Fe de Bogota et Lima, l'auteur signale également la présence d'une grande quantité d'œuvres pour guitare baroque « issues de compositeurs latino-américains dont certains [...] rappellent sans équivoque le style particulier d'un Domenico Scarlatti³⁸ [1685-1757]. » Par ailleurs, entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, il y eut un va-et-vient

³⁶ *Op ; cit.*, pp. 148-149.

³⁷ Francisco Gonzalez, « Cinq cents ans d'échanges musicaux entre le Vieux Continent et l'Amérique latine », in *Musiques d'Amérique latine*, *op. cit.*, pp. 84-85.

³⁸ On reconnaît à Domenico Scarlatti (6^e enfant d'Alessandro Scarlatti) le goût pour les rythmes et mouvements de danses d'origine espagnoles et les imitations des instruments comme les castagnettes et la guitare, son goût pour les musiques populaires, ainsi que pour les effets répétitifs.

ininterrompu de musiques populaires et savantes – aussi bien de cour que de salon, religieuses ou profanes, instrumentales ou vocales, écoutées ou dansées –, entre l’Espagne et l’Amérique latine, musiques qui favorisèrent l’éclosion de diverses formes (surtout dans la musique populaire).

Désormais, nous retrouvons partout des éléments africains (*Carabali*, *Yoruba*, Congo [Kongo], etc.), préhispaniques (malgré l’anéantissement presque total de ces cultures) et espagnols (avec l’influence de divers pays européens et celle des peuples juif, gitan et arabe), dosés de manières différentes selon le lieu et l’époque.³⁹

A la lumière de ce qui précède, on ne s’étonnera guère que la musique de guitare, particulièrement espagnole, ait été grandement inspirée par des timbres ou des rythmes chorégraphiques d’origine africaine. Car, en Espagne, comme en Amérique latine, du XVI^e et du XVII^e siècles, cet instrument fut partout présent, assumant un rôle décisif dans nombre des musiques populaires des régions concernées. En effet, dans ces dernières, la guitare y devait assurer, surtout mélodiquement et rythmiquement, un prolongement et une synthèse de divers langages et idéaux musicaux issus de l’association plus ou moins consciente de ces différentes cultures musicales. Toutefois, il convient d’indiquer que les intentions sous-jacentes de ces apports – africains, en l’occurrence – furent, naturellement, multiples.

3. Les facteurs de la synthèse des langages et idéaux musicaux autochtones, européens et africains en Amérique

Par exemple, au XVII^e siècle, en Amérique du Nord, les colons venus d’Europe provenaient de régions diverses, chaque groupe disposant de sa propre langue. Ils arrivaient dans le Nouveau Monde munis de cantiques et de psaumes et avaient, pour la plupart, baigné dans la vie musicale populaire prévalant alors dans leurs milieux d’origine.

Ainsi se devaient-ils d’inventer un langage commun avec un vocabulaire hybride. Musicalement, leurs psaumes ne furent pas de “grandes musiques”. Il s’agissait d’une structure particulière, avec comme dominante musicale la gamme majeure (échelle de référence). Il importe également de souligner que c’est au XVII^e siècle qu’apparurent en Amérique certaines formes d’accords privilégiés (I, IV, V), les mesures courtes à deux et trois temps ; la gamme majeure étant structurée par la quinte et la tierce. C’est ce langage musical, et non le système musical occidental élaboré, qui se mélangera à celui des esclaves noirs africains.

³⁹ Francisco Gonzalez, *op. cit.*, p.85.

Quant aux Noirs, issus de divers groupes (Bantu, Manding [Mandingue], Wolof, Mbundu⁴⁰), enchaînés et dénués de tous biens matériels, ils n'avaient pour unique richesse que la mémoire de leurs cultures, traditions, danses et chants. Seuls quelques facteurs d'organisation sociale convergents des colons et des esclaves pouvaient alors favoriser l'établissement, plus ou moins inconscient, des bases du brassage des cultures musicales européennes et africaines. En outre, ce même brassage a concouru à l'exceptionnel épanouissement futur de la musique américaine actuelle.

Encore faut-il noter que la société coloniale américaine du XVII^e siècle était principalement rurale, et sa musique à dominante vocale. Cette dernière était centrée autour des nécessités familiales et communautaires, en particulier culturelles⁴¹. Doit-on encore mentionner que la musique des esclaves noirs – obéissant aux règles d'africanité religieuse et de solidarité communautaire – répondait davantage aux impératifs de leur survie face à l'oppression subie ? Qu'en Amérique, ces esclaves n'ont préservé, de leur dignité et de leur identité, que leur poésie, leur âme musicale, leurs rythmes, leurs chants et danses ? Ces éléments leur ont, sans doute, permis de participer aux activités musicales de leurs maîtres. Lors de bals organisés par ces derniers, les esclaves pouvaient pratiquer, en communauté, leur musique mise au service du chant et de la danse comme le veut souvent la coutume en Afrique.

Au début du XVIII^e siècle, naissait le courant Greet Awakening ou Grand Réveil. Dès cette époque jusqu'au XIX^e siècle, ce Grand Réveil a promu une musique, plus vivante, pour les offices : des hymnes sur des poèmes religieux. La contribution des Noirs portait surtout sur le rythme, devenu plus vivace, et sur la manière de chanter.

Mais sur un plan général, du point de vue de l'Occident, c'est à cette même époque que l'art occidental dit "pur" a été pénétré par le primitivisme d'un art dit Nègre, et donc rappelant une civilisation moins noble. Dans le même temps, l'orientalisme –

⁴⁰ Bien qu'arrivant par le même port d'embarquement, les esclaves qui, rappelons-le, étaient issus de peuples et de régions africaines diverses, se virent obligés de cohabiter. Ainsi leurs cultures devaient-elles se mélanger et, progressivement, produire une même culture, au folklore musical conséquemment riche d'emprunts originellement variés.

⁴¹ Dans *Histoire de la musique noire américaine*, Eileen Southern indique qu'au XVII^e siècle, les esclaves, en compagnie de leurs maîtres, chantaient des psaumes à l'église. Ces psaumes qui étaient « de rigueur aux cérémonies publiques telles que l'anniversaire du roi ou les élections », ... « ne se chantaient pas seulement à l'église. Les serviteurs noirs chantaient avec leurs maîtres en certaines occasions particulières, par exemple le 3 octobre 1688. » « Blancs et Noirs participaient ensemble aux multiples activités sans caractère officiel offertes aux villageois des colonies : construction d'églises et de maisons, récolte du sirop d'érable, épluchage du maïs, etc., le plus souvent suivies par un bal au son du violon. » Lors des bals organisés, « entre 1730 et 1740, à Newport, New York, Philadelphie et dans quelques villes plus petites, ... c'était les musiciens noirs qui fournissaient la musique de danse à toutes les classes sociales des colonies. Ils jouaient aux bals, aussi bien à la campagne que dans les villes, et souvent dans les écoles de danses. » Voir Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine* (The Music of Black Americans : A History), traduit de l'américain par Claude Yelnick, Paris, Buchet-Chastel, 1976, pp. 35, 42, 43. L'édition originale est de 1970.

particulièrement l'art musulman – servirait de base aux compositeurs en quête d'originalité et d'une nouvelle genèse esthétique.

Comme le signale Eileen Southern⁴², c'est également au milieu du XVIII^e siècle que les chants des Noirs, qualifiés de Chansons nègres, ont été connus en Europe, et particulièrement en Angleterre. Elle note encore qu'à l'occasion de leurs fêtes, les colons, en Amériques, pratiquaient leurs danses villageoises, menuets et *reels* (*branles* écossais)⁴³ – danses et musiques d'origine européenne –, appréciaient également un autre genre particulier de gigue, appelée souvent la *gigue des Nègres*.

4. Naissance des phénomènes socio-musicaux comme modèles de brassage culturel afro-européen en Amérique

Dans le rapport Afrique – Occident, le XIX^e siècle américain fournira un grand nombre de formes musicales métissées qui, par la suite, intéresseront et influenceront diversement de nombreux compositeurs occidentaux.

En effet, au début de ce XIX^e siècle, l'Amérique du Nord a connu un second mouvement de réveil, le Second Awakening. Il en naîtra un nouveau style de chants : les *Spirituals*, chants folkloriques plus bruyants, exécutés de mémoire, dans des rassemblements religieux auxquels participait la classe populaire blanche et noire de toutes les obédiences protestantes, pour les activités religieuses. Ces chants jouaient le rôle d'hymnes.

Parallèlement, vers 1820, un nouveau genre de spectacle vit le jour : les Minstrels (ménestrels) noirs. Il s'agissait de colons se noircissant le visage avec du bouchon brûlé, afin d'imiter les chants et danses des esclaves. Ils s'inspiraient ainsi directement de la vie quotidienne de ces derniers, pour parodier notamment leurs chansons qualifiées de *Chansons nègres ou chansons éthiopiennes*.

⁴² Eileen Southern, avance également que ces chants étaient chantés « sur la scène et on en publiait dans les recueils de chansons. » Plus loin, elle ajoute que « *The Negro's Humanity* (également intitulée *A Negro Song*) était un arrangement versifié d'une authentique chanson africaine notée par Mongo PARK au XVIII^e siècle. PARK avait envoyé les paroles originales à une de ses amies, la duchesse de DEVONSHIRE, qui en avait « versifié » le texte, c'est-à-dire qu'elle avait modifié les couplets pour les faire rimer et édulcoré certaines expressions trop crues à son goût. Elle fit ensuite mettre les vers en musique par un « compositeur éminent », Giacomo Gotifredo TERRARI. Par la suite, la chanson fut encore mise en musique par d'autres compositeurs, aussi bien dans sa version originale que dans celle de la duchesse, et fut extrêmement répandue des deux côtés de l'Atlantique. » Cf. Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, op. cit., p. 85.

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

Ce sont, en particulier, les chants de travail des Noirs dans les plantations qui constituaient la source d'inspiration des spectacles de Minstrels. Par la suite, ils furent intégrés, entre autres, dans les folklores des colons écossais et irlandais⁴⁴.

J. Kennard, collaborateur au *Knickerbocker Magazine*, en 1845, explique, en ces termes, la situation des Minstrels⁴⁵ :

Qui sont nos vrais souverains ? Les poètes noirs, à coup sûr. Ne créent-ils pas la mode et n'imposent-ils pas des lois au goût du public ? Que l'un d'eux, dans les marais de Caroline, compose une nouvelle chanson ; à peine est-elle parvenue aux oreilles d'un amateur blanc, qu'elle est écrite, modifiée (c'est-à-dire presque gâchée), imprimée et lancée très vite dans toutes les directions ; elle ne s'arrête qu'aux frontières de l'univers anglo-saxon, sinon à celle du monde. Pendant ce temps, l'auteur continue de bêcher, totalement ignorant de son génie.

C'est aussi dans la seconde moitié de ce XIX^e siècle qu'apparurent, toujours en Amérique, des phénomènes à la fois musicaux et sociaux, qui constituèrent des modèles de brassage réussi entre les cultures musicales noires africaines et occidentales.

Cette démarche produira les genres musicaux assimilés : *works songs*, *gospels*, *spirituals*, *ragtime*, *blues*, *jazz*⁴⁶, et s'étendra plus tard même aux genres apparentés à

⁴⁴ Cf. également *Minstrel Show*, au sujet duquel Robert Kimbaull, 1976 : p. 1, cité par C. Pirenne, indique ce qui suit : « Commençant par une absurde parodie blanche de l'art des Noirs, le *Minstrel Show* a évolué en un spectacle de variété complet comprenant toutes sortes de numéros nouveaux – chanteurs, danseurs, jongleurs, contorsionnistes, ventriloques et numéros d'animaux. Ses premiers quartiers généraux étaient les bars, mais, à la fin des années 1860, le *minstrel show* était devenu un divertissement familial « propre », qui s'était installé dans les « maisons d'opéra » et avait reçu un nom plus digne : le vaudeville. » Pirenne ajoute que « Si ces « Minstrel Shows » ont constitué une forme d'hommage indirect à la musique des Afro-Américains en familiarisant les auditeurs avec les spécificités – tronquées – de leur musique, ils véhiculaient une image simpliste des Noirs qui subsista jusque fort avant dans le XX^e siècle. », in PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994, p. 98 ; Robert Kimbaull, *Shuffle Along*, New World Records NW 260, 1976.

⁴⁵ Cité par E. Southern, *op. cit.*, pp. 84-87, pages dans lesquelles sont également mentionnées les activités des Minstrels.

⁴⁶ Pour des besoins appropriés à leur vie et à ceux de l'expression de leur caractère, les Noirs affranchis créèrent un style particulier de musique légère. De là, naquirent successivement, le *rag*, 1897, (découlant de la musique de danse noire, joué par les vagabonds anonymes du Mississippi et de la côte Est) et la musique *Hot* (utilisant la trompette jouant sur les aigus soutenue par le rythme du tambour). Le terme *hot music*, apparu entre la fin du XIX^e siècle et le début XX^e siècle, fut utilisé pour désigner la fusion du ragtime et du *blues*, le vocable *jazz* n'existant pas encore. Le style *hot* fut adapté au piano – le *piano rag* – dont la main gauche remplaçait les tapements de pieds et de mains, tandis que la main droite jouait des mélodies syncopées, à partir des souvenirs d'air de violon et de banjo de cette musique de danse noire. Ce style donnera naissance à la chanson *ragtime* dont la basse est simple et régulière, ainsi que la mélodie chantée, légèrement syncopée. Puis vinrent le *blues* (le cafard), chants tristes de débardeurs ; les *holeurs* des esclaves dans les champs, et les *spirituals* exprimant la douleur. Poétique, le *blues* tend vers des rythmes à deux temps et des mélodies syncopées. Son harmonie s'inspire de la tradition musicale européenne. Les airs de *blues* - entre autres, ceux de *folk-blues* - ont constitué la base de la création du jazz, dont l'essence est

la musique dite de *variété*, tels que le *reggae* et le *rock*. Dans ce dernier genre, ont aujourd'hui été accommodées les musiques issues de la *country* des Blancs américains, du *boogie-woogie* et du *rhythm and blues* des Noirs.

A leur tour, certains de ces genres verront leurs techniques largement exploitées par des compositeurs de musique savante occidentale apparemment enthousiastes. Ils utilisèrent de plus en plus les techniques de spontanéité et d'intuition de l'instant ainsi que le mélange de rythmes et de danses aux formes inédites, tout en accordant de l'importance à l'improvisation à l'intérieur du cadre précis d'une œuvre musicale.

Il en fut ainsi de l'apport du jazz, comme en témoigne, en 1927, Arthur Hoérée à travers ces propos :

Le jazz est toujours à l'ordre du jour. L'Amérique, qui fut son berceau, l'a déclaré mort, sinon moribond. En Europe, il a soulevé indignation chez les uns ; chez les autres l'enthousiasme. D'aucuns y voient les stigmates d'une décadence inéluctable, puisqu'il faut puiser chez les nègres pour raviver les formes caduques de nos arts plastiques ou sonores. D'autres, enfin, quelques jeunes musiciens et certains poètes, ont subi son charme, goûté sa forte saveur et glorifié le jazz envers et contre ses détracteurs. Peu importe, le jazz est bien vivant. Tous les jours, un million de jambes nerveuses questionnent avidement ses surprises rythmiques ; les compositeurs l'introduisent de plus en plus dans leurs œuvres.⁴⁷

Parmi les compositeurs qui exploitèrent le savoir-faire musical des Noirs américains de cette époque, citons le Tchèque Antonín Dvorak (1841-1904), catalyseur de l'école de musique nationale à New York, et directeur du Conservatoire National de Musique, de 1892 à 1895. C'est dans les influences des musiques noires et indiennes d'Amérique que ce compositeur trouva ses formules typiques : les syncopes, le pentatonisme, le style pointé et les mélodies. Il adapta et développa ces éléments au service de ses propres thèmes.

Expliquant sa *Symphonie du Nouveau monde*, en mi mineur (1893), le compositeur souligna que ces emprunts furent traités « au moyen de toutes les ressources du

l'improvisation sur un thème donné. C'est la fusion du *blues* et du *ragtime* avec les fanfares et la musique de danse syncopée qui donnera naissance au jazz.

⁴⁷ Arthur Hoérée, « Le Jazz », *La Revue Musicale*, op. cit., p. 213.

A ce sujet, Albert Jeanneret évoque le jazz comme un phénomène par le biais duquel « [...] Le nègre apporte [...] à la musique européenne], une restauration sur un principe d'économie et de rendement sonore maximal de l'orchestre symphonique actuel, [ainsi qu'] un rappel impératif au rythme. [...] dont les musiciens de notre génération sauront tirer la leçon ». Cf. son article « Le Nègre et le Jazz », *La Revue Musicale*, n° 8, juin 1927, p. 24. Ainsi, Milhaud, par exemple, pratiquera-t-il à merveille l'art de la syncope et de l'accent de la musique brésilienne et du jazz, en exploitant le dynamisme et la rigueur rythmique du jazz, ainsi que le flou rythmique du balancement sensuel de la musique brésilienne.

rythme, de l'harmonie, du contrepoint, et des couleurs de l'orchestre moderne ». Pour son quatuor dit Américain, il s'inspira des *Negro Spirituals*.

Dans les domaines de la symphonie et de la technique pianistique, l'Américain Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) combina diverses influences depuis les européennes, en passant par les mélodies et rythmes de l'Amérique centrale, les thèmes afro-cubains, jusqu'aux airs populaires de la Nouvelle-Orléans⁴⁸. Sous ces influences, il composa *Bamboula*, *La Savane* (ou *Ballade de Créole*) et le *Bananier*, également nommé *Chanson Nègre*.

Quant à Henry F.B. Gilbert (1868-1928) et John Powel (1882-1963), ils écrivirent des rhapsodies noires et des symphonies sur des thèmes de Noirs.

C'est ainsi que, progressivement, les compositeurs de musique savante, d'Outre Atlantique surtout, recoururent, entre autres, à l'originalité des conceptions stylistiques et formelles découlant des musiques des Noirs : la complexité sonore, la répétitivité, les rythmes syncopés, et l'implication de l'interprète dans la composition.

5. De l'expansion du produit des fusions culturelles : les afro-américaines en Occident et dans les Caraïbes

Dans ce processus, il importe de préciser que ces échanges interculturels des musiques assimilées – de l'ensemble de l'Amérique, mais aussi des Caraïbes – se sont ramifiés jusqu'en Europe, via les pays hispaniques. Encore faut-il souligner que la musique populaire de ces derniers présentait déjà des similitudes avec certains genres musicaux des pays d'Amérique du Sud, tels le *tango* argentin, la *samba*^{glossaire} et la *maxixe*^{glossaire} brésilienne (avec ses hoquets à contretemps) ainsi que le *fado*⁴⁹ portugais (ou *fadinho*), qui offrent des caractères communs avec le jazz : rythmes syncopés ou accentués, glissandos continuels ou prédominance des percussions.

Notons encore qu'avec la contribution des esclaves noirs africains, toutes ces techniques, formes musicales et chorégraphiques ont eu un prolongement et trouvé écho en Afrique notamment. Victor Hugo ne s'était-il pas rendu compte de cette

⁴⁸ Cf. également Detlev Gogowy, « Darius Milhaud et Ernesto Nazareth ou la découverte de la musique brésilienne », in *Honegger – Milhaud. Musique et Esthétique*. Actes du Colloque International tenu à la Sorbonne en novembre 1992 réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris, J. Vrin, 1994, pp. 215-222.

⁴⁹ A propos du *fado*, Michel'Angelo Lambertini signale une certaine influence subsaharienne dans ce genre musical, par le biais de la « *lundum*, danse africaine de caractère lascif. » Cf. Michel'Angelo Lambertini, « Le Portugal », in Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, I, 4 : *Histoire de la musique*, Paris, Delagrave, 1920, p. 2468.

évolution culturelle lorsqu'il déclare que « l'Espagne est à demi-africaine, l'Afrique à demi-asiatique » ?⁵⁰

Il faisait ainsi allusion, entre autres, aux épopées coloniales ouvrant la voix à la découverte de civilisations lointaines et à la quête d'un nouvel imaginaire.

6. Épopées coloniales et expositions universelles : tremplins de la confrontation, de la vulgarisation et de l'expansion des cultures hétérogènes en Occident

Sur le plan général, le XIX^e siècle occidental a apporté dans ce domaine, de la quête d'un nouvel imaginaire et de l'ouverture aux civilisations lointaines, un nouveau souffle. Un fort désir d'évasion dû aux épopées coloniales entretenait la curiosité et l'attrait de l'ailleurs, auquel s'est ajouté le développement du langage musical et l'épuisement des valeurs traditionnelles, que nous avons précédemment évoqués : l'harmonie tonale, par exemple, a cédé le pas à une modalité riche de références au passé ou à la tradition populaire tant occidentale qu'extra-occidentale, et, dès lors, la tonalité, devenant de plus en plus un simple élément d'expression, a pu s'étendre dans des formes libres. Parallèlement, les musiques jadis écartées du circuit de la musique savante occidentale ont fourni des matières régénératrices, nourrissant directement la pensée et la perception musicales.

Les divers commentaires, témoignages et opinions sur des éléments extérieurs ou hétérogènes aux cultures musicales occidentales, rapportés par les voyageurs, les missionnaires, les administrateurs coloniaux notamment, ont en outre alimenté de violentes polémiques au sein de toute l'intelligentsia.

Cette ébullition a accéléré la remise en question, notamment, de la pratique musicale et a alimenté une mutation de plus en plus ponctuée de la pensée.

Il s'agit là d'une prise de conscience faisant écho aux observations renouvelées depuis au moins un siècle, durant lequel quelques voix s'étaient déjà élevées, formulant des observations qui exigeaient une meilleure connaissance sur les cultures étrangères approchées, afin de mieux les juger.

⁵⁰ Victor Hugo, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, introduction et édition établie par Pierre Albouy, préfaces de l'édition originale par Victor Hugo (janvier et février 1829), Paris, Gallimard, 1999, p. 23. Le poète évoque ici des échanges culturels entre l'Afrique, l'Orient et l'Occident, dont le point d'ancrage en Europe est l'Espagne. Il s'agit surtout des diverses recherches effectuées dans la grande civilisation orientale (allant de la Chine à l'Égypte, en passant par l'Espagne), recherches entreprises par de nombreuses intelligences européennes de son temps, tant sur le plan idéologique que pratique.

C'est ainsi, notamment, qu'en 1784 Joseph Marie Amiot déclarait :

Il faudrait qu'on imposât à ceux qui veulent juger les nations l'obligation stricte que Pythagore imposait à ses disciples avant que de leur permettre de parler. Pour se mettre en état de connaître un peuple, et de l'apprécier au juste, ce n'est pas trop que sept années de fréquentation, d'observations et d'étude, mais c'est beaucoup trop pour la présomption de la plupart de nos voyageurs modernes.⁵¹

Outre les récits et témoignages des voyages renseignant sur la vie et les coutumes des peuples étrangers, plusieurs manifestations furent créées en Occident, telles les expositions pour permettre non seulement de réunir des membres de diverses civilisations, mais en même temps d'offrir l'opportunité d'observer et d'apprécier leurs cultures.

A cet égard, les Expositions Universelles de Paris de 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900, tremplins de la confrontation, de la vulgarisation et de l'expansion des savoirs culturels de diverses civilisations, ont contribué à l'essor du courant qui allait être qualifié en Occident d'"exotisme musical". En effet, toutes ces expositions furent des occasions de découvrir et d'aborder (surtout par les spécialistes) les musiques extra-occidentales.

Durant toute cette période, de façon quasi-directe, et surtout en Europe, l'Afrique a marqué explicitement sa présence sur l'échiquier musical, par l'exploitation de thèmes, de modes de l'Afrique du Nord, ou simplement par l'usage du titre "Afrique". On notera ainsi *Le Désert* (1844) de Félicien César David (1810-1876), véritable promoteur de l'exotisme musical, *Selam* (1850) d'Ernest Reyer (1823-1909), *Peer Gynt* (1876), dans la 2^e *Suite d'orchestre Danse Arabe*, d'Edvard Hagerup Grieg (1843-1907) ; la *Suite Algérienne* (1879) et la fantaisie *Africa* (1891) de Charles Camille de Saint-Saëns (1835-1921), la *Danse marocaine* de la 2^e *Suite d'orchestre de Namouna* (1882) d'Edouard Lalo (1823-1892), et bien d'autres encore.

Toutefois, à l'aube du XX^e siècle – la *Belle Epoque* (1900-1914) avide de nouveautés et de particularismes –, les emprunts témoignant du franchissement des frontières et des genres en Occident avaient davantage concerné l'Orient fabuleux où les compositeurs allaient trouver le « sang neuf » alors nécessaire à revigorer leur imaginaire assoupli. Mais, il ne s'agissait pas encore d'en recueillir les éléments structurels propres à fonder les bases d'une orientation artistique particulièrement inédite.

⁵¹ Lettre du 15 novembre 1784, de Joseph Marie Amiot, S.J. à Bertin. Monsieur Amiot, né à Toulon en 1718, a vécu à Pékin depuis 1751 jusqu'à sa mort en 1793.

Si différentes musiques et danses de l'Afrique occidentale, dont celles du Dahomey (actuel Bénin), furent données à l'Exposition Universelle de Chicago de 1893, c'est surtout à Paris, lors de l'Exposition Universelle de 1889 et, plus tard, à l'Exposition Coloniale de 1931 que l'on écoutera volontiers des musiques polynésiennes, javanaises ou africaines (dont celles du Niger, du Soudan, de Dahomey, de la Guinée, de la Mauritanie, de la Haute Volta (actuel Burkina Faso), du Togo, du Cameroun, de la Côte d'Ivoire, du Gabon, du Moyen-Congo (actuel Congo Brazzaville), du Congo Belge (actuel Congo Kinshasa), de l'Oubangui-Chari (actuel République Centrafricaine), du Tchad, et du Sénégal). A l'occasion de cette dernière exposition, nombre d'avis perceptifs et d'analyses ethnographiques divergents furent donnés sur les cultures musicales extra-européennes, tant par les spécialistes que par les journalistes.

7. Les expositions universelles : quelques opportunités d'ouverture sur la recherche ethnomusicologique

Il importe de signaler qu'au début du XX^e siècle l'ethnomusicologie, surtout européenne, était encore dans ses balbutiements, et les spécialistes accusaient une certaine méconnaissance, en l'occurrence, à l'égard des musiques d'Afrique noire⁵².

Seuls les témoignages des voyageurs, des missionnaires et des fonctionnaires coloniaux évoqués à la p. 39, servaient encore de références dans ce domaine. Quant aux expositions susmentionnées, elles ont constitué à la fois de nouvelles occasions de recherches anthropologiques musicales et de prise de conscience résultant de l'indifférence ou de mauvais goût envers les musiques dites "exotiques". En conséquence, diverses questions techniques et pratiques sur la nécessité d'études ethnographiques des musiques extra-européennes, en général, y furent posées, et la volonté d'étudier sérieusement leurs cultures constamment manifestée.

Les propos suivant de Julien Tiersot illustrent cette prise de conscience croissante à ce sujet :

⁵² Si les études ethnographiques sur les musiques africaines entreprises par les spécialistes se faisaient encore rares dans l'Europe d'avant les années 30, où cette discipline était surtout pratiquée par des explorateurs, des voyageurs et des missionnaires, il n'en était pas de même des Etats-Unis. Eileen Southern, dans son ouvrage déjà cité : *Histoire de la musique américaine*, signale de nombreuses preuves ethnomusicologiques antérieures au XX^e siècle sur l'Afrique noire. Aux pp. 26-27, par exemple, il s'agit de « quelques réflexions d'un savant critique musical, l'Américain Henry E. Krehbiel, qui avait entendu la musique des Dahoméens et vu leurs danses à l'Exposition Universelle de Chicago en 1893 ». Ce dernier fait mention du pentatonisme, des enchaînements simultanés de diverses pulsations ainsi que de la complexité des rythmes des musiques d'Afrique noire.

L'Histoire de la musique, en cette fin du dix-neuvième siècle, a fait de notables progrès. Elle ne sera pourtant point achevée avant que, étendant son champ d'action, elle ait compris dans son domaine l'étude des musiques extra-européennes. [...] Il faudrait être sur place et vivre la vie musicale des peuples étrangers. [...] Une idée, moderne à souhait, a germé récemment [...] : elle consiste à utiliser le phonographe pour recueillir des mélodies populaires ou des musiques exotiques.⁵³

Sur les enregistrements des musiques extra-européennes évoquées, voir le point suivant (n° 8).

De l'étude des musiques subsahariennes, lors de l'*Exposition Coloniale* de Paris (1931), M. Engreval, observant la pluralité de leurs styles, avait également été frappé par la multiplicité de leurs caractéristiques, propres à chaque groupe ethnique. En même temps, il a appréhendé une nouvelle perception européenne des cultures du continent noir et soulevé la question de leurs probables et éparses influences sur la musique élaborée de l'Europe :

On a fait parfois timidement allusion aux sentiments polyphoniques que possèdent certaines tribus africaines, sans avoir pu encore indubitablement le prouver. [...] çà et là, des notations avaient été faites par des missionnaires, des voyageurs [...]

Dès le début de cette "belle aventure" que fut pour beaucoup d'entre nous l'Exposition coloniale, le Ministre des Colonies, celui de l'Instruction publique, et l'Université de Paris comprirent quelles merveilleuses investigations ethnologiques, linguistiques et musicologiques pouvait fournir la présence de plusieurs milliers d'indigènes et c'est ainsi que l'enregistrement phonographique d'un certain nombre de disques fut décidé. A l'heure actuelle, la tâche est presque achevée, relativement à l'Exposition coloniale, bien entendu, car à notre avis, beaucoup de temps et des sommes considérables seront nécessaires à la continuation de cette étude sans fin, et des constatations séduisantes nous apparurent ; qu'il nous soit permis ici d'en livrer les plus évidentes.

[...] Les études comparatives déjà commencées font apparaître une curieuse histoire de l'influence. [...] Les raisons de l'analogie et de l'influence nous semblent nécessaires à élucider. Pour ce faire, l'ethnographie, l'histoire, la blologie [philologie ?] et la musique doivent maintenant collaborer afin de constituer de sérieuses bases à l'examen des arts de ces peuples lointains.⁵⁴

⁵³ Julien Tiersot, « Ethnographie musicale », notes prises à l'exposition Universelle de 1900, *Le Ménestrel*, n° 40, 7 octobre 1900, pp. 314-315.

⁵⁴ Engreval, « Quelques lueurs sur la musique du continent noir », *Diapason*, octobre 1931, pp. 3-4.

Au cours de la seconde moitié du siècle ont été progressivement réalisées des études érudites – en particulier, anthropologiques, ethnologiques et ethnomusicologiques – aidant à la connaissance des cultures musicales de l’hémisphère sud, et à leur rapprochement intensif au Nord. Elles ont en même temps contribué à la mise en valeur des musiques subsahariennes, favorisant ainsi leur acceptation et leur intégration notamment dans le giron savant occidental.

Concomitamment, de nouvelles opportunités ont ouvert d’autres perspectives menant, à leur tour, à un renforcement du métissage culturel des civilisations afro-occidentales. Il s’agit de l’émergence des nouvelles technologies de transport rapides et des outils de télécommunication.

8. Technologies, télécommunications, média et filmographies au service des liens culturels entre l’Afrique et l’Occident du XX^e siècle

Parmi ces inventions et innovations technologiques⁵⁵, le microphone, la caméra, les bandes magnétiques, les lecteurs enregistreurs de cassettes, les lecteurs de vinyles et de disques compacts, le micro-ordinateur, la vidéo et les films ont permis l’archivage et l’accès, au niveau mondial, à des données musicales de diverses origines. A ces moyens, il faut ajouter la radio, la télévision, les maisons d’édition et/ou de production de disques, les collections d’albums-disques ou les archives sonores de traditions orales. Sans oublier les festivals et les organisateurs de tournées, tous – à l’exemple de figures marquantes comme Maurice Fleuret – ont largement contribué non seulement au rapprochement entre les cultures musicales africaines et occidentales et à leur intégration réciproque, mais ils ont permis aux musiques africaines, en particulier, de trouver leur dignité et leur place sur la scène musicale mondiale.

⁵⁵ Il nous a paru utile de présenter ici quelques dates importantes d’inventions et de perfectionnements de l’industrie du disque, susceptibles de permettre une meilleure comparaison et une vérification des dates d’enregistrements et de publications des supports sonores des musiques africaines que nous avons trouvés. Rappelons pour mémoire les premiers tâtonnements de ces technologies initiés par Thomas Young (1773-1829), la présentation d’un cylindre animé d’un mouvement rotatif et enduit de noir de fumée inscrivant les vibrations d’un corps sonore en 1807 et la construction du 1^{er} microphone en 1876 par Graham Bell (1847-1922). Mais, la création de l’industrie phonographique n’a eu lieu qu’entre 1895-1900 aux Etats Unis et en Europe. C’est en 1900 que voit le jour l’enregistreur magnétique télégraphone, qui ne tardera pas à être détrôné par le disque sur cylindre (1902-1906). Entre 1928 et 1936, l’invention du disque à sillon large (33t/min) était encore réservée à l’usage professionnel. En 1935, le constructeur allemand AEG avait déjà produit le 1^{er} magnétophone. Entre la fin des années 40 et la fin des années 60, se succéderont, entre autres, les inventions suivantes : le microsillon 33 t/min (1946), les premiers magnétophones en studios (1947), les disques à 45t/m, les premiers vinyles à 44 t, en 1951, et l’enregistrement stéréophonique commercialisé la même année. Pour d’autres détails, voir en annexe, dans la partie discographie.

Dans le domaine discographique, M. Engreval qui, pour le compte de l'Institut Phonétique, avait enregistré « toute la musique coloniale » de l'exposition de 1931, à des « fins scientifiques », faisait le point sur le degré d'éveil européen par rapport aux musiques d'Afrique noire. Il en a résulté une prise de conscience progressive. Gabriel Audisio témoigne de cette influence en indiquant :

qu'il était légitime d'organiser à Vincennes quelques grands concerts symphoniques dont le programme fût empreint d'un certain caractère d'exotisme. C'était une occasion de montrer ce que les pays d'outre-mer ont pu apporter dans la musique française, de mettre en lumière une source d'inspiration qui n'est pas négligeable.⁵⁶

Toujours en rapport avec la discographie, l'UNESCO et le Musée de l'Homme de Paris, l'Office de Coopération Radiophonique (OCORA), fondée en 1956 au sein de la Radiodiffusion de la France d'Outre Mer (par Pierre Schaeffer), jouent un rôle primordial dans la divulgation des musiques de tradition orale parmi lesquelles les musiques du continent noir occupent une place essentielle. La diffusion de toutes ces musiques – souvent accompagnées de notices ethnomusicologiques indiquant techniques, formes, genres et styles musicaux utilisés, tout en éclairant sur les circonstances d'exécution – a, selon les centres d'intérêts de chacun, plus ou moins influencé les compositeurs qui s'y sont intéressés, aussi bien sur le plan de la pratique musicale que de l'idéologie qui en découle. Les enregistrements⁵⁷ permettent alors non seulement l'accès aux cultures musicales des peuples africains, mais modifient aussi l'écoute et les considérations de l'art des sons par les compositeurs occidentaux. Ceci contribua à relativiser la suprématie des langages musicaux classiques⁵⁸.

Ces outils et les sciences humaines précédemment mentionnés n'ont pas été les seuls à aider au rapprochement intensif entre l'Occident et l'Afrique noire évoqué en supra. Divers arts (particulièrement la sculpture, la peinture et la chorégraphie) ainsi que de multiples littératures – sans oublier de nombreuses institutions, telles que l'UNESCO, les Centres de Recherches sur les cultures et les musiques africaines, et les Musées – ont également, par la suite, marqué l'écriture de cette page historique de leurs précieux apports.

⁵⁶ Gabriel Audisio, « Musique et Spectacles à l'Exposition Coloniale », *La Revue Musicale*, *ibid.*, p. 346.

⁵⁷ Claude Ballif faisait remarquer à ce propos que « sachant que la notation occidentale ne peut rendre compte ni des timbres de la lutherie africaine ni des échelles non tempérées, il était plus important de pouvoir enregistrer les chants et les musiques pygmées pour éventuellement les transcrire ensuite. » Claude Ballif, *L'Habitant du labyrinthe*, Paris, Pro Musica, 1992, p. 24.

⁵⁸ « Les machines d'enregistrement encouragent des prospections insatiables pour les musiques de traditions orales, qui viennent nous révéler, *de auditu*, l'existence d'autres sensibilités ; ce qui remet légitimement en question les chemins de l'écriture. » Claude Ballif, *Voyage de mon oreille*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1979, p. 193.

Dans un domaine plus technique, à partir des années 30, plusieurs spécialistes se sont mis à transcrire, à adapter, à harmoniser ou à arranger des « chants authentiques » africains.⁵⁹

Henry Prunières, confirmant ce fait, souligne que ces « airs arrangés à l'Européenne ou plutôt à l'Américaine, [étaient accompagnés] de piano, de guitare, ou autres instruments de chez nous [...] ». ⁶⁰ Cependant, chez les élitistes, la matière musicale du Sud du Sahara n'était encore, même de façon indirecte, que rarement évoquée. Seuls ses beaux-arts exerçaient déjà une grande influence particulièrement sur les sculpteurs et peintres, les œuvres de ces derniers inspirant à leur tour les compositeurs. Parmi les créations musicales évocatrices de cette période, on compte les *Printemps*, vol. I et II (1915-1919 et 1919-1920), *L'Homme et son désir* (1918), *Le Bœuf sur le toit* (1919), *Saudades do Brasil* (1920-21), *La Création du monde* (1923), *Scarmouche* (1937), les *Chansons de négresse* (op. 148b, 1935-36) et *Libération des Antilles* (op. 246, 1944) de Darius Milhaud, la *Rapsodie nègre* (1917) de Francis Poulenc ou encore *Tam-tam* (1931) d'Henri Tomasi (1901-1971). Excepté ce dernier compositeur qui a reproduit des thèmes musicaux d'Afrique noire, les deux autres se sont davantage référés aux musiques assimilées des Noirs du continent américain.

En regard de ce qui précède, l'influence musicale africaine en Occident ne s'est pas opérée, dans un premier temps, par un libre consentement des compositeurs en quête d'innovations, mais en conséquence d'un concours de circonstances nées de l'esclavagisme et de la colonisation.

C'est seulement dans la période de l'après-guerre que s'est bâti et consolidé, dans le domaine musical, un nouveau rapport direct Occident-Afrique noire. Il a résulté d'un décroisement accru et d'un renouveau mis en œuvre par certains compositeurs occidentaux. Et les premiers souvenirs de couleurs musicales africaines explicites dans la musique savante occidentale portent surtout sur l'exploitation des sonorités inédites de percussions : du *balafon* et des *tam-tams* notamment. Ces influences, étendues ensuite à d'autres paramètres musicaux, furent progressivement renforcées.

Il importe de souligner ici que notre travail porte essentiellement sur le contenu du rapport musical direct entre l'Occident et l'Afrique noire, et plus précisément sur la nature des paramètres musicaux et socioculturels impliqués, sur le processus du

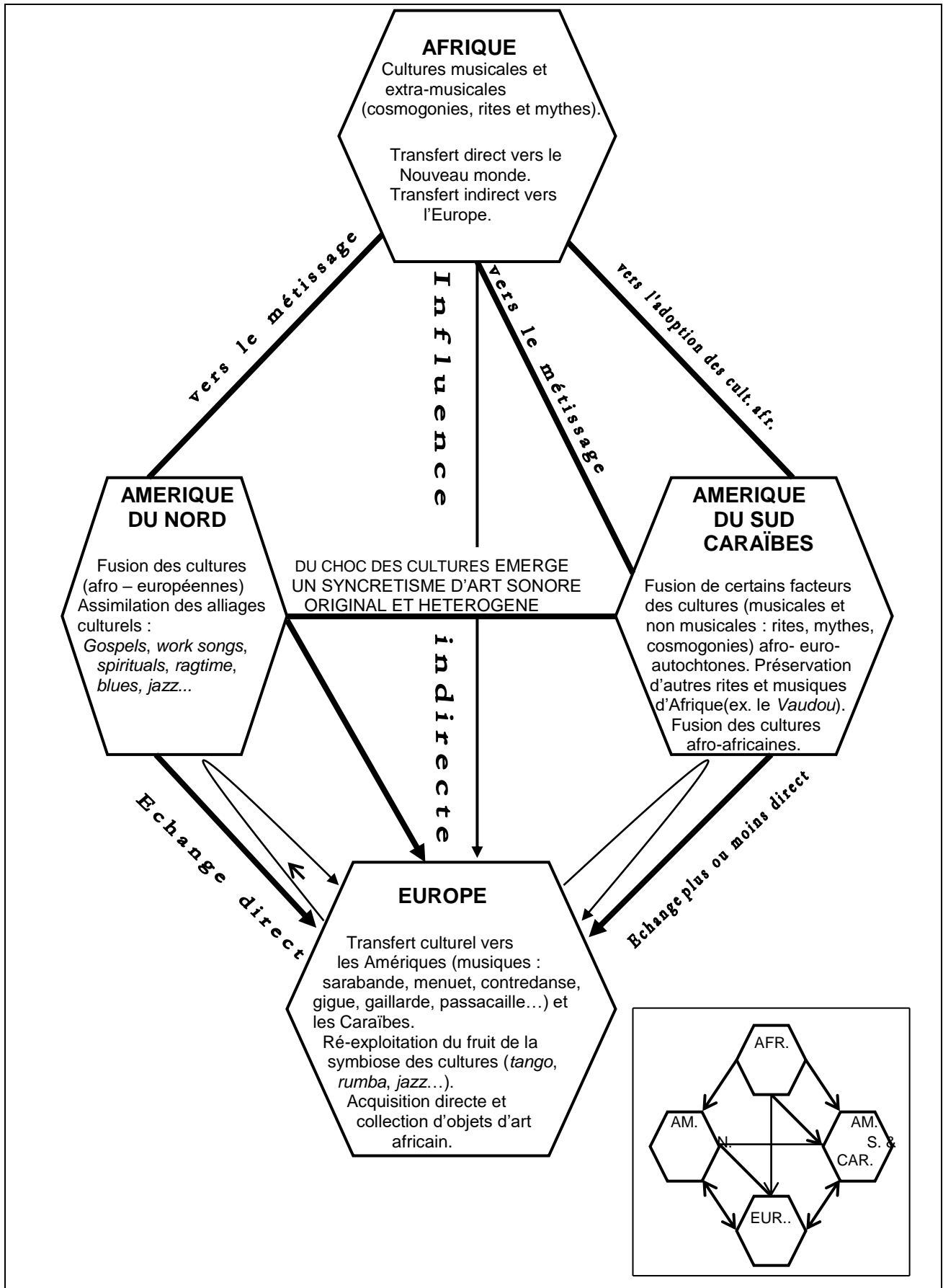
⁵⁹ Cf. volume 2, annexe 3, point III : *Chants d'Afrique noire transcrits, adaptés, arrangés ou harmonisés en Occident*, pp. 624-625.

⁶⁰ Henry Prunieres, « Musique nègre : Conférence-audition du Dr Chauvet à l'Exposition Coloniale », *La Revue Musicale*, n° 120, nov. 1931, p. 342.

traitement de ces paramètres, ainsi que sur les processus d'emprunts tels qu'ils transparaissent dans les œuvres examinées.

Avant de traiter les convergences techniques et les procédés d'assimilation des éléments musicaux africains dans l'Occident du XX^e siècle, voici une synthèse du processus des premiers rapprochements et confrontations des cultures d'Afrique noire et d'Occident.

Diagramme 1 : Afrique – Occident : du rapprochement dans la confrontation avant le XX^e siècle



Chapitre III

L'Afrique musicale dans l'Occident musical : convergences techniques et procédés d'assimilation⁶¹

Au XX^e siècle, plusieurs compositeurs se sont intéressés, à des degrés divers, aux musiques de l'Afrique noire ainsi qu'aux idéologies qui les régissent. Parmi ces derniers on compte : Darius Milhaud, Francis Poulenc, André Jolivet (1905-1974), Maurice Ohana (1914-1992), György Ligeti, Charles Chaynes, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Antonio Braga, Mauricio Kagel (1931), François-Bernard Mâche, Steve Reich, Jean-Louis Florentz et Pierre Albert Castanet (1956).

Les convergences techniques et les voies permettant l'assimilation des principes des cultures musicales africaines diffèrent d'un compositeur à un autre, suivant les centres d'intérêt ou la démarche intérieure et les préoccupations esthétiques et techniques de chacun.

Pour comprendre ces cheminements, un aperçu historique général des techniques s'impose. En effet, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, plusieurs compositeurs eurent recours aux folklores de leurs pays, folklores devenant même la source inspiratrice fondamentale de leur création musicale. C'est le cas, par exemple, de Manuel de Falla (1876-1946), de Béla Bartók (1881-1945) ou d'Igor Stravinsky (1882-1971). Mais au cours des deux guerres mondiales, l'intérêt qu'ils portaient à ces musiques populaires s'estompa de fait. Après une période transitoire, un esprit avant-gardiste vit le jour en Europe, esprit qui suscita nombre d'interrogations et stimula la quête de nouvelles perspectives hors des traditions nationales. Ce nouveau phénomène s'amplifia dès les années 1950. Au départ, les compositeurs se préoccupèrent de la mise en place d'un langage nouveau et cohérent, dans le souci de préserver une pureté stylistique quasiment parfaite.

Le regain d'intérêt envers la pratique et la théorie des musiques extra-occidentales n'émergera véritablement que vers les années 1960. Ceci fera naître, chez davantage de compositeurs européens, de nouvelles conceptions et un renouveau de l'exotisme musical. C'est à partir de ce moment que l'Occident a commencé à tirer profit de l'intégration directe de ses multiples paramètres musicaux africains dans sa musique

⁶¹ De nombreuses littératures consacrées à l'art musical africain, que nous avons lues avant le traitement de la problématique de notre thèse – à savoir les apports des musiques africaines dans la musique savante occidentale du XX^e siècle –, mettent plus généralement en exergue des divergences entre la culture africaine et la culture occidentale, et en particulier leurs cultures musicales. Plutôt que de revenir sur cet aspect des choses, nous avons préféré mettre davantage l'accent sur ces deux facteurs : les convergences techniques de ces deux cultures musicales et les procédés d'assimilation des apports africains dans les œuvres occidentales.

élitiste. Quant aux compositeurs, ils ont adopté divers comportements vis à vis des traditions musicales de l'Afrique subsaharienne. Les influences qui en découlèrent et la manière de les incorporer dans leurs œuvres se sont traduites par l'emploi de divers procédés qui peuvent être classés comme suit :

1. *Le folklore imaginaire* fut inventé par des compositeurs comme Darius Milhaud, György Ligeti, Luciano Berio, François-Bernard Mâche et Jean-Louis Florentz, en s'inspirant de certaines techniques ou procédés esthétiques de diverses cultures musicales de leur choix. Grâce aux références conceptuelles des formes, des structures ou des caractéristiques musicales imitées, ces emprunts devaient produire, sur leur discours musical, un effet de folklore virtuel. C'est dans cette optique que, selon leur besoin personnel, ces compositeurs recoururent à la pensée musicale africaine, en se référant à ses structures mélodiques ou rythmiques, ou encore en exploitant ses diverses possibilités instrumentales.

2. *La citation* s'applique, d'une façon générale, à la juxtaposition de styles et de références plus ou moins hétérogènes. C'est une manière de faire revivre et de placer dans le contexte du moment des matériaux sonores issus soit de la tradition d'autres cultures, soit en référence musicale au propre passé culturel du compositeur. Ceci conduit à citer des thèmes, des cellules de *leitmotiv* ou des formules mélodiques – rythmiques, vocaux ou instrumentaux originaux –, qui préservent généralement leur valeur évocatrice, même symbolique. Par rapport à l'Afrique noire, les compositeurs ont eu recours notamment à des thèmes, à des motifs mélodiques et même rythmiques caractéristiques de traditions musicales visées, avec référence à leur mode d'organisation. Parmi les adeptes de cette formule, citons Claude Debussy (1862-1918), Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Antonio Braga, François-Bernard Mâche.

3. *La récupération* est pratiquée dans le cadre de la combinaison et de l'adaptation d'éléments musicaux hétérogènes existants. Elle procède à l'ajustement de matériaux préétablis : motifs mélodiques ou rythmiques, formules instrumentales ou vocales, comme cela se fait dans les musiques des cultures orales, et même dans le chant grégorien, en Occident, chant qui s'est constitué selon ce même principe appelé ici la *centonisation*⁶².

Dans le domaine polyphonique, les autres équivalents du procédé de la récupération, en Occident du XVII^e et du XVIII^e siècles, furent le *quodlibet* et les *pastiches* ou *fragments*. La première technique consiste à mélanger les matières sonores et les fragments de textes disparates, tandis que la seconde est un assemblage de morceaux entiers du genre airs, chœurs, ouvertures et autres.

⁶² En musique, la *centonisation* consiste à réutiliser quasi systématiquement l'intonation, la liaison et la cadence préexistantes, en conformité aux nouveaux textes. Elle ne doit pas prêter à confusion avec *l'adaptation* d'un prototype existant, ou d'un quelconque timbre s'appariant à des textes dont les contours sont pratiquement identiques, ce, grâce aux procédés d'extension et de contraction.

Dans le cadre de notre propos, la récupération a permis à des compositeurs tels que Béla Bartók, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Paul Hindemith (1895-1963), Luciano Berio, Jean-Louis Florentz d'élargir l'horizon culturel occidental à l'Afrique, donnant ainsi une impulsion aux nouvelles idées, formes et créations.

4. *L'usage des modes ou des échelles mélodiques et rythmiques* a également été exploité différemment selon les compositeurs. C'est le cas de György Ligeti, Luciano Berio, de François-Bernard Mâche, de Jean-Louis Florentz notamment. Signalons à ce propos que Jean-Louis Florentz a inventé une technique, sur le fondement des accords de 9e de l'harmonie tonale, susceptible d'assimiler, dans son langage, divers modes issus des musiques noires africaines.

5. *L'emploi des timbres et des instruments typiques* met essentiellement en jeu des percussions. Il en résulte des nuances de sonorités suscitant quasi parfaitement l'illusion de la couleur, mais aussi l'animation des musiques africaines, sans pour autant employer des thèmes ou autres paramètres musicaux typiques de ces musiques. C'est ce qu'ont fait, pour certaines de leurs œuvres, Zoltán Kodály (1882-1967), G. Ligeti, Mauricio Kagel, Steve Reich, J.-L. Florentz.

6. *La transformation* consiste à adapter les matériaux sonores d'emprunt au goût et au style du compositeur, autrement dit les matières transformées sont accommodées à ses conceptions personnelles ainsi qu'à ses techniques favorites. Dans certains cas, il s'agit de copies stylistiques, bien que perturbées, gardant encore des traits et l'atmosphère des musiques initiales. G. Ligeti, L. Berio, Steve Reich, J.-L. Florentz en sont quelques artisans.

La transformation concerne davantage les éléments polyphoniques, rythmiques, mélodiques, et même les mises en formes locales et caractéristiques, sortes d'archétypes relevant de la dynamique, au sens large, et de la construction des différents éléments.

7. *La superposition*, se réalise aux moyens de techniques de mixage ou de collage de bribes de musiques africaines intégrées aux éléments composés par le compositeur lui-même ; le *collage* est une technique musicale de la juxtaposition de diverses sources se conjuguant sous la voûte d'une partition originale. Partant d'extraits de thèmes, de pièces qu'il s'approprie volontairement, l'auteur les passe ensuite au tamis de l'assimilation inventive dépassant les limites d'un simple bricolage ou d'une simple imitation plaquée dans l'œuvre ; les éléments ainsi exploités doivent être susceptibles de renouveler la création musicale reconstituée dans un style propre au compositeur.

Parmi les compositeurs qui ont excellé dans ce domaine, citons Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, François-Bernard Mâche.

8. *Le recours au modèle d'organisation instrumentale* s'inspire du savoir-faire de certains groupes orchestraux africains dans les domaines de la structure et de la technique

du jeu – tant instrumental que vocal – mais fait aussi référence à l'idéologie entourant ces orchestres. Il faut savoir qu'en Afrique les instruments ont des rôles précis qui, parfois, correspondent à ceux de divers personnages de la vie sociale, allant de la famille aux hommes de pouvoir ancestral. György Ligeti et Jean-Louis Florentz ont particulièrement adopté cet aspect de l'organisation instrumentale dans nombre de leurs œuvres que nous étudierons plus loin. Quant à Mauricio Kagel, il s'est surtout inspiré du modèle structurel desdits orchestres, particulièrement dans *Exotica* (1971-1972) et dans *Tamtam* (1975).

9. *L'usage de principes formels et structurels* propres à telle ou telle culture musicale porte, entre autres, sur l'utilisation de techniques hétérophoniques et polyphoniques, de structures formelles des musiques africaines. Il s'agit, entre autres, des hétérophonies vocales ou instrumentales de type hoquet, des polyphonies vocales empilant des variations continues de plusieurs voix, des duos polyphoniques instrumentaux ou vocaux ou encore des mélodies vocales au développement ouvert. György Ligeti, Steve Reich, Jean-Louis Florentz notamment ont exploité ce principe compositionnel.

Toutefois, l'approche des différentes cultures musicales d'Afrique noire s'est faite soit directement, et les compositeurs sont allés au contact des peuples concernés, soit indirectement, et dans ce cas ils ont travaillé avec la matière ou les documents de seconde main, en exploitant les musiques déjà enregistrées ainsi que les commentaires ou les théories y afférents, établis par d'autres spécialistes musicologues et ethnomusicologues.

C'est ainsi que, par exemple, Luciano Berio, ayant saisi la valeur d'une conjonction entre les diverses techniques stylistiques et formelles des musiques traditionnelles, s'est particulièrement référé aux polyphonies et hétérophonies africaines en recourant aux études ethnomusicologiques et aux musiques d'Afrique subsaharienne préenregistrées, entre autres, de Simha Arom. Il faut encore signaler que dans les années 1970-80, Luciano Berio et György Ligeti ont proposé un courant esthétique de récupération analogue à l'esprit de fécondation recherché par les compositeurs américains, en appliquant dans leur langage musical les éléments formels et structurels de la pensée musicale africaine.

Concernant l'intérêt porté par György Ligeti aux musiques d'Afrique noire, il est dû en particulier à sa fascination pour la diversité des procédés techniques de ces musiques. Mise à part l'inspiration puisée dans les travaux de Simha Arom sur la musique centrafricaine, qui a abouti principalement à la composition de ses *Etudes pour piano*, il a également travaillé avec l'ethnomusicologue Gerhard Kubik sur des structures rythmiques, et s'est aussi inspiré des travaux de Hugo Zemp.

Dans la création musicale de Mauricio Kagel, on trouve un mélange ou une copie des styles de musiques africaine et orientale. Son *Exotica* en constitue une des illustrations.

Pour sa part, André Jolivet avait longtemps cherché – dans la syntaxe des cultures musicales extra-occidentales balinaises, africaines et extrême orientales – des éléments de langage qui ont finalement nourri la matière sonore de son *Mana* et son *Concerto pour piano*. Dans un désir d'universalité, Karlheinz Stockhausen entreprendra de composer *Telemusik*, œuvre censée représenter « la musique du monde entier, de tous les pays et de toutes les races », sur la base de la coexistence des civilisations et de leur « intermodulation », selon les dires du compositeur. En outre, de nombreux voyages ainsi qu'une écoute attentive des mondes sonores extra-occidentaux l'ont mené à un nouveau style. Ce dernier lui a permis de mélanger, à son propre langage, des éléments structuraux et stylistiques des musiques non occidentales. Il a ainsi abouti à la création notamment d'*Hymnen*, en 1967, à partir de différents hymnes nationaux.

Bon nombre de compositeurs ont choisi de se rendre sur le terrain, en allant au contact des peuples et de leurs cultures musicales, dont ils ont cherché à s'imprégner et à partager les secrets. Parmi ces derniers, on compte Antonio Braga, Steve Reich et Jean-Louis Florentz. Pour S. Reich, on sait qu'il a effectué des stages de pratique musicale au Ghana, où il a trouvé de nouveaux modèles structurels. C'est d'ailleurs à l'issue de cet apprentissage qu'il a composé son célèbre *Drumming*. Dans cette œuvre, l'influence rythmique africaine, singulièrement, vient se superposer aux procédés habituels de déphasage progressif de la musique répétitive américaine. Au premier mouvement d'*Electric Counterpoint*, il a utilisé un thème africain, en se référant aux travaux de Simha Arom. Nous y reviendrons.

Au sujet de rapport direct existant entre les cultures musicales d'Afrique noire et l'Occident musical, en Europe, il peut être envisagé sous deux angles. Le premier met l'accent sur les contacts établis par l'intermédiaire des musiques afro-américaines exploitées par certains compositeurs de la première moitié du XX^e siècle, dont Darius Milhaud. Le second s'intéresse à la génération des compositeurs de l'après-guerre qui ont, soit établi des contacts plus directs avec l'Afrique, soit exploité les musiques collectées par certains chercheurs avec lesquels ils ont collaboré, comme nous l'avons déjà mentionné.

D'une façon plus générale, cette voie de la synthèse entre les techniques des musiques traditionnelles et celles de la musique occidentale sera également exploitée par les musiciens non occidentaux.

Dans le cadre du rapport Occident-Afrique, de notre étude, nous ne nous limiterons qu'à un seul cas, celui d'André Vindu Bangambula (1953)⁶³.

Après avoir examiné la trajectoire des musiques subsahariennes en Occident du XX^e siècle, passons à présent à l'analyse systématique des œuvres en question.

⁶³ Notre problématique ne concernant principalement que l'examen des influences ou des emprunts musicaux subsahariens en Occident, il nous a, toutefois, paru intéressant d'analyser des exemples des créations de musiciens subsahariens de formation occidentale, en vue d'une comparaison illustrant le processus inverse de l'usage des matières sonores africaines. Aussi avons-nous initialement prévu l'étude de deux compositeurs : le Congolais (Congo Kinshasa) André Vindu Bangambula et le Sud-africain Kevin Volans. Cependant, ne pouvant disposer d'informations suffisantes pour un traitement objectif de l'œuvre de ce dernier, nous nous sommes donc résolu à n'aborder que l'œuvre d'A. Vindu Bangambula.

LIVRE DEUXIÈME

Appotrs des musiques subsahariennes dans les œuvres
de musique occidentale du XX^e siècle

Prélude au livre deuxième

Les œuvres examinées dans cette partie de notre étude sont représentatives de diverses sensibilités musicales et proviennent de différentes périodes du XX^e siècle. Il arrive aussi qu'un même compositeur soit à l'origine de plusieurs ouvrages inspirés de l'Afrique subsaharienne, dont les compositions s'espacent parfois sur plusieurs années. Or, le langage musical de ces créateurs a évolué sous l'influence de multiples déterminants esthétiques et propose encore de nouvelles orientations.

Afin de mieux situer les ouvrages analysés sous l'angle des considérations techniques et esthétiques prônées par leurs auteurs, afin d'apprécier la portée et la signification de leurs emprunts africains en les replongeant dans leur contexte de création et afin de situer les compositeurs les uns par rapport aux autres, il nous a semblé préférable de les examiner selon la chronologie, non de leurs dates de création, mais de l'année de naissance de leurs auteurs.

Pour chaque compositeur, nous donnerons un aperçu sur les éléments essentiels de sa biographie, puis sur son esthétique ou son langage. Ensuite, d'une manière plus générale, nous soulignerons les techniques prévalant à la période où les morceaux étudiés ont été composés. En conséquence, nous avons opté pour une mise en pages variée (avec différentes polices, et parfois des notes de marge dans le corpus même du texte), pour mettre en relief les différentes singularités techniques et esthétiques de l'œuvre de chaque compositeur, ainsi que les divers apports ou emprunts à l'idéologie et aux musiques africaines qui s'y intègrent.

Ainsi trouvera-t-on dans la présente étude, les éléments nécessaires à la compréhension et à la connaissance des rapports entre les univers musicaux de l'Afrique et de l'Occident aussi bien dans leur globalité que dans des acteurs individuels de leur rapprochement.

Cette deuxième grande partie de notre travail est divisée en autant de chapitres que de compositeurs examinés : Darius Milhaud, Francis Poulenc, André Jolivet, Maurice Ohana, György Ligeti, Charles Chaynes, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Antonio Braga, Mauricio Kagel, François-Bernard Mâche, Steve Reich, Jean-Louis Florentz, Pierre-Albert Castanet et André Vindu.

Chapitre I

Darius Milhaud : la quête de l'"âme musicale" des Noirs

PORTRAIT

Darius Milhaud est né le 4 septembre 1892 à Marseille. Ce provençal de religion israélite fut un véritable Aixois, issu d'une famille de musiciens dont le père participait aux activités du milieu musical d'Aix-en Provence, et la mère chanteuse contraltiste. Il disparaîtra le 22 juin 1974 à Genève.

Etudes de composition :

♦ 1909, Conservatoire de Paris, avec Xavier Leroux (1863-1919) pour l'harmonie, Charles Marie Widor (1845-1937) pour la composition, André Gédalge (1856-1926) pour le contrepoint et Paul Dukas (1865-1935) pour l'orchestre.

Publication technique :

cf. la bibliographie sur la polytonalité et la tonalité.

Autres généralités :

♦ 1917-1918, séjour au Brésil en qualité de secrétaire de l'ambassadeur de France à Rio, le poète Paul Claudel. Il y étudia le folklore du pays, qu'il utilisa ensuite dans son œuvre.

♦ De retour à Paris, il se lia d'amitié avec Erik Satie et Jean Cocteau et fut membre du groupe des Six.

Darius Milhaud est réputé pour être un des compositeurs les plus inclassables de son temps : maître sans ascendance ni descendance dit-on, et qui demeure unique en son genre. Il fut un compositeur à la fonction créatrice luxuriante.⁶⁴ Dès sa jeunesse, il fut sensible aux paysages environnants et aux bruits familiers. Ce qui le disposa à notamment déguster les chants nocturnes et les senteurs des forêts provençales et, plus tard, les senteurs des forêts et les musiques brésiliennes au sein desquelles on trouve particulièrement des rythmes africains. Ce maître de musique contemporaine se distingua également par son esthétique néoclassique alors avant-gardiste et son langage dont nous présentons ici quelques singularités devant, croyons-nous, permettre de mieux élucider la suite de notre propos.

⁶⁴ Son catalogue, riche de 443 numéros d'opus et autres pièces, touche à la quasi-totalité des genres musicaux, allant des musiques pour un seul instrument aux symphonies pour grand orchestre, des musiques scéniques jusqu'aux musiques pédagogiques. Il rassemble toutes sortes de styles : profanes et sacrés. Quant à l'abondance de la production, D. Milhaud partage ce don avec Heitor Villa-Lobos (1887-1959) : 433 contre 1056 pièces, bien que la durée moyenne des œuvres du second soit inférieure à celle des ouvrages du premier.

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Milhaud

Notons en premier lieu que c'est la forte influence de C. Debussy (1862-1918) – dont *Pelléas* était devenu sa « nourriture »⁶⁵ – qui le décida à devenir compositeur.

Pour le reste, il aima les classiques, dont il joua des œuvres, particulièrement, J. S. Bach (1685-1750), W. A. Mozart (1756-1791), L. van Beethoven (1770-1827) et F. Mendelssohn (1809-1847).

Quant à A. Gédalge (1856-1926) et C. Koechlin (1867-1950), ils l'influencèrent dans les domaines du contrepoint et de la polytonalité, polytonalité dont il esquissa les règles dès les années du Conservatoire, et qu'il mettra en pratique vers 1915.

Intuitif, il pressentit la musique aléatoire : *Cocktail* (1929) en est l'illustration. La tonalité, la bitonalité (usage simultané de deux tonalités), la polytonalité, la polyrythmie, constituèrent des éléments nodaux de son langage musical. Ces éléments furent inscrits dans le néoclassicisme et dans divers genres, techniques, formes ou même esthétiques du moment, employés chez lui comme de simples étiquettes de spécificité. Car, pour D. Milhaud, chaque œuvre appelle un style spécial gardant sous ses aspects multiples la « personnalité intacte et authentique de son auteur. »⁶⁶

Son genre doit être écrit avec un amour égal, bien que le contexte soit différent. Ainsi, tout compartimentage des musiques : classique, moderne, sérieuse, légère, demeura pour lui "inutile".

Homme de relation, et passionné de poésie, Darius Milhaud cherchera une inspiration aussi large - affective, physique et mythologique - chez les poètes tels que Léo Latil (1898-1958), Francis Jammes (1868-1938), Paul Claudel (1868-1955), Jean Cocteau (1889-1963), Jean Cassou (1897-1986) et Henri Hopenot (1857-1895).

Ceux-ci influencèrent et transformèrent ses goûts poétiques, ainsi que ses idées sur la musique. Il s'inspira également de la peinture, en particulier celle de ses contemporains, dont il partagea, du reste, la démarche créatrice. Son côté méditerranéen fut également un facteur décisif, une sorte d'intuition décidant pour lui avant toute réflexion.

⁶⁵ Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987, p. 24.

⁶⁶ Jeremy Drake, *Darius Milhaud : notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, Flammarion, 1982, p. 158.

Les Malheurs d'Orphée, par exemple, témoigneront suffisamment des bouleversements que lui apportèrent ses séjours dans la proche Camargue, aux Saintes-Maries-de-la-Mer, de même que ses expéditions au cœur de la forêt amazonienne, qui suivirent. Par ailleurs, l'harmonie qui régna entre Darius Milhaud et le monde méditerranéen lui permit de forger ses goûts personnels, goûts qui allaient le placer hors du temps moderne et le libérer du poids de l'histoire.

Ses œuvres des années folles (années 20) dégagent lyrisme, gaieté et amour de la nature, mais également provocation, humour et modernisme. Ce qui ne faisait que répondre à sa nature profonde.

L'harmonie polytonale et modale, la polyrythmie, les rythmes brésiliens, les saveurs jazzistiques⁶⁷ permirent à ce créateur de se façonner un langage personnel et novateur pour son époque. La musique qui en découla fut tour à tour trépidante, tendre, âpre, tragique, humoristique, mais aussi empreinte de lyrisme, de robustesse et de solidité.

Avec la polytonalité, en particulier, Darius Milhaud sut traduire plusieurs impressions de ses multiples expériences reçues au contact de divers environnements humains et naturels. A ce sujet, c'est l'usage de la polytonalité polyphonique – issue du mélange harmonico-contrapuntique polytonal – qui prima dans ses œuvres de la période allant de 1920 à 1950.

Il importe de noter également que sa polyphonie s'inscrit dans le cadre d'un retour à la monodie modale, grégorienne, voire populaire, monodie exploitée comme source d'inspiration. Quant à la polyphonie-même, elle fut traitée dans un style personnel clair et épuré. En outre, dans sa musique, l'essence mélodique est manifeste et reste indépendante du contexte harmonique, tandis que la tonalité revêt une forme nécessairement mélodique. Aussi l'air ou la mélodie constitue l'élément organique et authentique venant d'un sentiment pur et se prêtant à une formation rythmique et harmonique⁶⁸. Toutefois, comme le reconnaissait le compositeur, cette mélodie qui devrait être écrite de sorte qu'on puisse la *retenir*, *chantonner* et *siffler* dans la rue, demeurait un élément « difficile à écrire pour se suffire à elle-même ».

⁶⁷ Lire également les propos du compositeur dans ses articles : « Brésil », *La Revue Musicale*, n° 1, novembre 1920, pp. 60-61 ; « La Mélodie », *Le Courrier Musical*, n° 17, août 1922, p. 327 ; « Polytonalité et atonalité », *La Revue Musicale*, n° 4, février 1923, pp. 29-44 ; « Impressions d'Amérique », *Le Courrier Musical*, n° 6, mars 1923, p. 15 ainsi que « L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres de l'Amérique du Nord », *Le Courrier Musical*, n° 9, mai 1923, pp. 163-164.

⁶⁸ Cf. Darius Milhaud, « L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne », *La Revue Musicale*, n° 308-309, 1923, pp. 117-125. Cet article avait également été publié dans *North American Review*, avril 1923, pp. 544-554, sous le titre d'« The Evolution of Modern in Paris and Vienna ».

Poétique, son art constitue un cantique pour l'homme et pour le monde, qu'il chante l'un et l'autre dans une « mélodie » exprimant la fécondité de son génie.

Enfin, nous noterons que la sensibilité monodique de Milhaud le situait dans la plus authentique tradition française, plus particulièrement latine et méditerranéenne. Son mode de prédilection fut le mode lydien.

Après ces considérations techniques et esthétiques essentielles à l'analyse de l'œuvre du compositeur, examinons maintenant quelques œuvres choisies.

Analyse des œuvres de Darius Milhaud

Les principaux ouvrages susceptibles d'avoir été influencés par les musiques africaines, et à ce titre pouvant être intégrés dans notre étude sont les suivants : *Printemps*, vol. I et II (1915-1919 et 1919-1920), *L'Homme et son désir* (1918), *Le Bœuf sur le toit* (1919), *Saudades do Brasil* (1920-21), *La Création du monde* (1923), *Scaramouche* (1937), *La Libération des Antilles* (1944) et les *Chansons de négresse* (1935-36).

Néanmoins, nous avons choisi de ne traiter que la *Création du monde*, dans la mesure où certains de ses éléments ont été directement influencés par les arts plastiques africains, ces derniers ayant marqué la réflexion créatrice du compositeur et de son œuvre. Toutefois, signalons incidemment que *Scaramouche* et *Le Bœuf sur le toit* (la *samba carnavalesque*), par exemple, comportent non seulement des citations thématiques – tels les *tangos Escovado* et *Brejeiro* du compositeur brésilien Batista Siqueira⁶⁹ –, mais aussi des extraits de *samba*, dont le thème est emprunté à une chanson populaire des Noirs brésiliens.

On y trouve aussi des passages de *maxixes* et de *tangos* traités à la Ernesto Nazareth (compositeur brésilien, 1863-1934) et des passages de *ragtime* à la Scott Joplin (1868-1917), avec une métrique très syncopée, ainsi le tout enveloppé dans une atmosphère générale caractéristique des musiques populaires brésiliennes et du jazz. Il en est de même de *L'Homme et son désir* qui comporte des accents et une atmosphère carnavalesques de musiques populaires brésiliennes. Les *Trois Chansons de négresse*, extraites de la musique de scène de l'Opéra Bolivar, op. 148 (1935-36),

⁶⁹ Lire aussi Detlev Gojowy, « Darius Milhaud et Ernesto Nazareth ou la découverte de la musique brésilienne », in Manfred Kelkel, *Honegger – Milhaud, musique et esthétique*, Actes du Colloque International tenu à la Sorbonne en novembre 1992, Paris, J. Vrin, 1992, pp. 215-222, en particulier la p. 219.

sur le texte de Jules Supervielle (1884-1960), traduisent, par une musique d'influence à la fois jazzistique et brésilienne, le désir de liberté de l'homme noir en particulier, mais aussi, d'une façon générale, la soif de liberté illustrée par les conditions de vie et le sort réservé à des hommes tels que Christophe Colomb (1450-1506), Ferdinand Joseph de Habsbourg Maximilien (1832-1867) et Simón Bolívar (1783-1830) : tous, bien qu'ayant connu la gloire, furent victimes de l'ingratitude en politique. La Libération des Antilles, au titre évocateur, aux lignes mélodiques simples, est construite à base de deux chansons sur des airs créoles martiniquais et sur un texte d'Alice Joyau-Dormoy.

***La Création du monde**, opus 81a, pour 18 instruments solistes 1923 et 1929.**

***Notes sur la réglementation de la mise en scène :**

- « Rythme général grave et lent ; s'accroît à certains moments, mais reste plutôt solennel et cérémonieux.
- Couleur locale : blanc, noir, ocre.
- La lumière scénique toujours mobile sera intermittente (jeu de clair-obscur), éclairage partiel (éviter l'éclairage total).
- Mobilité continue de la scène par déplacements des décors mobiles et personnages fictifs ou réels.
- Animation de la scène par naissance d'un arbre et de divers animaux. »⁷⁰

* Darius Milhaud explique la genèse de cet ouvrage en ces termes :

Tout en déambulant ainsi dans Paris, Léger, Cendrars et moi élaborions notre ballet. Léger voulait interpréter l'art primitif nègre et peindre sur le rideau et sur les décors des divinités africaines qui exprimeraient la puissance et les ténèbres. Il ne trouvait jamais ces réalisations assez terrifiantes ; il me donna une esquisse du rideau, noire sur brun foncé parce qu'il la trouvait trop claire et un peu « bergère ».

Quel charmant euphémisme !

Il aurait voulu utiliser des baudruches, représentant des fleurs, des arbres, des animaux de toutes sortes que l'on aurait gonflés au gaz et qui, au moment de création, se seraient envolés comme des ballons.

Mais ce projet fut irréalisable car il nécessitait dans chaque coin de la scène une installation compliquée de réserve de gaz et le bruit du gonflage aurait couvert la musique. Léger dut se contenter de s'inspirer des costumes d'animaux dans le style de ceux que portent les danseurs africains pendant leurs cérémonies religieuses.

⁷⁰ Extrait de notes sur la réglementation de la mise en scène, de CENDRARS, Blaise et de Fernand Léger, *in Esprit nouveau*, n° 18, novembre 1923. Voir aussi Bengt Häger, *Ballets Suédois*, Turin, Vincenzo Bona, 1989, p. 190.

La Création du monde m'offrit enfin l'occasion de me servir des éléments de jazz que j'avais si sérieusement étudiés ; je composais mon orchestre comme ceux de Harlem, de dix-sept musiciens solistes et j'utilisais le style jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique.⁷¹

La Création du monde constitue une somme d'idées et d'expériences picturales, chorégraphiques et musicales. Son influence africaine est plus directement sensible dans ses parties se rapportant à la poésie, à la danse et à la peinture.

Pour tous ces créateurs – Blaise Cendrars (1887-1961), Fernand Léger (1881-1955), D. Milhaud et J. Börlin (1893-1930) – cette œuvre devait être un vrai « ballet nègre⁷² ». Aussi ces artistes devaient-ils s'efforcer de réunir tous les éléments susceptibles d'assumer sa réussite. Et dans sa lettre* du 29 octobre 1921, adressée à F. Léger, B. Cendrars demanda au peintre de suggérer à Rolf de Maré (1888-1964) la création d'un ballet nègre qui serait un ouvrage de « longue haleine, très sérieux, très dur[e], très moderne, qui fasse date. »⁷³

Par ailleurs, il importe de noter que cette interdisciplinarité de *La Création du monde* est le produit d'une pensée avant-gardiste de l'après première guerre mondiale. Il s'agit d'une pensée relevant de la quête, par les intellectuels et les artistes, d'une force de création et d'échange au sein même de la société, et d'une démarche visant, notamment, à la promotion de l'art moderne. La musique de Darius Milhaud fut, au départ, inspirée du jazz joué par le groupe du New Yorkais Billy Arnold. Il assista même à quelques-unes de ses représentations données à Londres en 1920.

Ci-dessous* l'extrait de la lettre de Fernand Léger adressée à Rolf de Maré, le 12 septembre 1922.

⁷¹ Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987, p. 125.

⁷² *Nègre*, adjectif dont le sens fut très péjoratif jusqu'au début de ce siècle – *Nègre* étant alors l'antithèse du *Bon sauvage* – devait revêtir une nouvelle signification à travers cette œuvre. En effet, contrairement à la tentative d'une mise en scène *africaine* de la pièce d'Apollinaire de juin 1917 – *Les Mamelles de Tirésias*, où ne fut représenté qu'un personnage de Zanzibar -, *La Création du monde* de B. Cendrars, D. Milhaud et F. Léger met en scène d'innombrables personnages aussi bien des humains que des divinités, des animaux, ainsi que des plantes d'Afrique noire. « Ballet nègre » fut d'abord le nom de la tournée qui révéla la future vedette américaine de Music-Hall, activiste antiraciste et philanthropique, Joséphine Baker (1906-1975).

⁷³ Fischer Hartwing, « Un art plus complet : Léger et le ballet », in *Fernand Léger, le rythme de la vie moderne, 1911-1924*, Paris, Flammarion, 1994, p. 240.

* ... Où en est Börlin à propos du ballet nègre ? Vous savez que nous pensons en faire une œuvre importante extrêmement étudiée. Il devra être le seul ballet nègre possible dans le monde entier et être celui qui restera comme type du genre. Cela nécessite de nombreuses entrevues très minutieuses entre Cendrars, Börlin et moi. Pour le musicien (choix très important), il est difficile de s'adresser à un trop jeune artiste inexpérimenté.

Finalement nous pensons que Milhaud est le seul des Français actuels à pouvoir réaliser cela. Nous avons pensé à Satie, mais il travaille pour Hébertot et je ne pense pas que cela puisse se faire [...].

Pour quand pensez-vous réaliser ce ballet ? Pensez qu'il faut du temps (nécessité probable d'un voyage à Londres, British Museum, pour documentation des masques). C'est une œuvre importante et à laquelle Cendrars et moi devons donner tous nos soins.⁷⁴

sculpture de l'Afrique, sculpture qui alors était connue et appréciée par bon nombre d'artistes, dont les peintres Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963). En effet, cette sculpture était devenue une mode, dépassant le cercle fermé des amateurs, écrivains et artistes novateurs.

A cette époque, une véritable chasse aux objets d'art africains fut même entreprise par les artistes, au point que l'on parla de *négrophilie*.⁷⁶

Au début du siècle⁷⁵, particulièrement pendant les années folles, l'art d'Afrique noire était déjà présenté comme une trame de cosmogonies par la littérature ethnographique occidentale sur certains mythes africains, même si ces dernières paraissaient cependant trop vagues et abusivement syncrétiques. C'est à cette approche cosmogonique que ces trois hommes voulurent associer leur Création du monde.

Dans le traitement de l'œuvre, ils privilégièrent des solutions archaïques non occidentales, solutions qui aboutirent à une réflexion philosophique et à une poésie pro-africaines. On ne s'étonnera guère que B. Cendrars, D. Milhaud et F. Léger aient réellement partagé un vif intérêt pour la

⁷⁴ Lettre reproduite dans *Fernand Léger, sa vie, son œuvre, son rêve*, Milan, Edizioni Apollinaire, 1971, citée par Francine N'diaye, « Léger scénographe et cinéaste », in *Fernand Léger et le spectacle*, Exposition sur Fernand Léger, 30 juin au 20 octobre 1995, organisée par la Réunion des musées nationaux et le Musée National Fernand Léger, avec le concours du Conseil Général des Alpes-Maritimes, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 48-50.

⁷⁵ C'est l'avènement du cubisme qui suscita les premiers enthousiasmes pour l'art de l'Afrique noire, à l'époque qualifié d'*Art nègre*. Cet engouement connaîtra un nouveau regain dix ans plus tard, dont témoignent l'exposition de sculptures nègres, dans la salle Huyguens du Cercle Lyre et Palette à Montparnasse, en 1916, ainsi que la publication, à la Modern Gallery newyorkaise, de l'ouvrage de Marius de Zayas, *Africain Negro Art : Its Influence on Modern Art*.

⁷⁶ Lire aussi Francine N'diaye, « La Création du monde et la rencontre de Léger avec l'Art africain », in *Fernand Léger et le spectacle*, op. cit. pp. 21-29.

Jean Laude témoigne :

Les spectacles [habituèrent] l'œil à d'autres couleurs, l'oreille à d'autres rythmes. Pêle-mêle, le jazz, les *Ballets Nègres*, Joséphine Baker, la *Croisière Noire* (de L. Poirier), *Hallelujah !* (de K. Vidor), *La Création du monde* (de D. Milhaud et F. Léger) [étaient] de ces éléments disparates qui [alimentaient] rêveries et conversations mondaines mais qui [agissaient] en profondeur dans la conscience publique. Cette négrophilie, comme on disait alors, atteignit son apogée avec l'Exposition Coloniale de Vincennes (1931) [...]⁷⁷

Quant aux auteurs de *La Création du monde*, Fernand Léger emprunta à l'iconographie africaine des motifs naturalistes, pittoresques et anecdotiques. Ils servirent de thème à ses peintures, de l'œuvre pour le traitement de ses décors et de ses costumes. Le peintre s'inspira ainsi des sculptures et des masques africains, en n'étudiant que les planches des deux ouvrages les plus connus de l'époque : *African Negro Art : Its Influence on Modern Art* de Marius de Zayas, et *Negerplastik* de Carl Einstein⁷⁸.

Comme pour la plastique africaine, les peintures produites par Fernand Léger constituèrent un nouvel art ornemental « doté d'une fonction psychologique et sociale »⁷⁹. Il s'agissait notamment des masques, des statuettes, au visage très expressif^{*80}.

* Concernant le traitement de ses sujets d'emprunts, citons Francine N'diaye qui indique que Fernand Léger

commença par exécuter de nombreux croquis rapides au crayon en recopiant et simplifiant au maximum les structurations plastiques des statues et des masques. Il choisit d'abord dans le livre de Carl Einstein, les statues construites en un seul bloc

⁷⁷ Jean Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, 1966, pp. 36-37.

⁷⁸ Cf. *id.*, *La Peinture française et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1979, mais également Marie-Thérèse Genin-Audigé, *Fernand Léger et le décor de théâtre, l'œuvre dessinée*, mémoire inédit de l'Ecole du Louvre, Paris 1975, dans lequel il est signalé que F. Léger utilisa, pour ses dessins, les planches 6, 16, 18, 24, 26, 39, 40, 44, 53, 64, 67, 70, 86, 91 et 98 de l'ouvrage de C. Einstein, ainsi que sept planches de celui de Marius Zayas (voir *ibid.*, p. 50).

⁷⁹ Pour de plus amples détails, nous invitons le lecteur à se référer notamment aux ouvrages suivants : *Fernand Léger, le rythme de la vie moderne, 1911-1914*, Paris Flammarion, 1994, pp. 70-75 ; Serge Fauchereau, *Fernand Léger, un peintre dans la Cité*. Les grands maîtres de l'Art contemporain, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 16-24 ; 126-127 ; Jean Laude, « Léger, *La Création du monde* », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, sous la direction de William RUBIN, New-York, 1985, pp. 474-484, voir aussi l'édition française, Paris, Flammarion, 1987 ; *id.*, *La peinture française (1905-1914) et l'Art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968 ; Francine N'diaye, « *La Création du monde* et la rencontre de Léger avec l'Art africain », in *Fernand Léger et le spectacle*, *op. cit.*, pp. 21-63 ; 99-103.

⁸⁰ Cf. volume 2, annexes 4 : photographies, point I. : « *La création du Monde* et la rencontre de Léger avec l'art africain » (Pl. 1-7, p. 627).

solide, mais dont les formes étaient à la fois les plus massives et les plus dynamiques. Il recopia ainsi une statue agni du Ghana, une statue fang du Gabon et une statue *baga* de Guinée dont il fit ressortir avec plus de vigueur les formes. Il redessina sans modelé, avec quelques traits fermes et concis, une statue d'ancêtre *bidyogo* des Îles Bissago de la Guinée portugaise. Il saisit la structuration d'une statue *bambara* du Mali avant de la recomposer, dans un second dessin, en intensifiant les contrastes du relief. Il accentua les proportions des jambes d'une statuette *baoulé* de Côte d'Ivoire, il retint la coiffe imposante d'une statue *watschiwokwe* [plutôt *tshiokwe*] de l'Angola oriental, il étudia les associations géométriques et naturalistes d'un masque *sénoufo* de Côte d'Ivoire, d'une tête *pahouin* du Gabon et d'une statuette *teke* du Congo.

Avec la même méthode, il s'appropriä une partie de l'iconographie du livre de Zayas en amplifiant par exemple les volumes de statues *bambara* et *tyi wara* du Mali ou en accentuant les angles aigus d'un fétiche *sénoufo* et d'un masque *dan* de Côte d'Ivoire, d'une tête sculptée *fang* du Gabon et d'un masque *baga* de Guinée. Après ce premier travail d'exploration visant à appréhender le langage formel de l'art africain, Léger reprit ces dessins au crayon dans des études à la gouache et à l'encre de Chine. En donnant libre cours à son imagination, il a alors réintégré les éléments compositionnels de son cubo-futurisme dans ses esquisses les plus élaborées où il abolissait tout effet de relief et ne suggérait l'espace que par le jeu d'avance et de recul des couleurs posées en aplats. Traitées sur un même plan et par des formes en raccourci, les figures y apparaissent à la fois plus statiques, semblables à des pièces de décors, et plus abstraites, tel par exemple un être mi-homme mi-animal qui ne correspond à aucune mythologie africaine.⁸¹

Les motifs picturaux géométriques en mouvement de F. Léger proviennent des images cubistes des sculptures africaines. Il convient de relever que, dès le début de ce siècle, avec la découverte de la production picturale dite « nègre », le cubisme trouva matière pour le développement d'un nouveau mode d'expression artistique. L'intérêt des cubistes porta singulièrement sur l'aspect morphologique et esthétique des statues de Noirs.

Dans *La Création du monde*, c'est ce que traduit l'ensemble d'images du décor pictural⁸² et des costumes de Fernand Léger. On y trouve des *sculptures* anthropomorphes colorées – avec des personnages négroïdes : hommes, femmes et divinités – ainsi que des sculptures de différents animaux, qui constituent également des figures expressionnistes. A l'image des masques africains, ces sculptures sont

⁸¹ Francine N'diaye, « Léger scénographe et cinéaste », in *Fernand Léger et le spectacle*, op. cit., pp. 50-51.

⁸² On y trouve ainsi des volumes géométriques épurés, des assemblages à angle droit, ainsi que des structures simples et solides abolissant les traits irréguliers et les éléments formels originels de l'art africain.

portées par les danseurs, afin de leur procurer mouvement⁸³ et vitalité. Ainsi, sur la scène, les acteurs sont-ils transformés en peintures vivantes dont ils deviennent les réacteurs ou les moteurs, comme dans *Parade* (1917) d'Erik Satie (1866-1925) et Pablo Picasso (1881-1973). Naturellement, la silhouette des interprètes se modifiant, ces derniers servent alors d'éléments picturaux du décor. Ils font ainsi vivre et se manifester les éléments de la nature végétale et animale, afin de mieux figurer la réalité matérielle⁸⁴ de la création à travers cette *Création du monde* artistique.

Sculptés en volume gonflé, les modèles plastiques des personnages de *La Création du monde* ont des similitudes morphologiques avec les sculptures africaines. Celles-ci produisent non seulement des déformations pertinentes de la vision normale, mais sont riches en même temps d'une grande symbolique, et sont porteuses, pour leurs concepteurs, d'un profond sens mythologico-religieux aux interprétations multiples.

Tenant compte de cette symbolique africaine des sculptures, F. Léger respecta l'usage des trois couleurs métaphoriques des rituels africains : « le noir, le blanc et l'ocre », tout en créant un espace agençant extraordinairement des figures abstraites très colorées. On retiendra aussi qu'avec l'ornement chorégraphique et les costumes « spatio-plastiques » – déguisant les danseurs en sculptures africaines mobiles – la scène entière participe réellement à l'action et à l'anecdote du spectacle. Il en est d'ailleurs ainsi dans certaines cérémonies rituelles de grands masques africains. Sur scène, les danseurs masqués (personnages voilés) évoluent, quelquefois enchâssés, dans un espace quasi-fermé. En contraste avec ces éléments plastiques mobiles, la partie musicale de cette *Création du monde*, est plutôt caractérisée par l'immobilisme ou le statisme, impression communiquée par l'usage fréquent des structures récurrentes. Ce statisme musical souligne, symboliquement, le hiératisme produit par les signes que sont les métaphores de la perpétuité et le lieu de développement des représentations de la force vitale. Pour les auteurs de l'œuvre, cette force est censée être une manifestation soit des génies et des esprits des ancêtres, soit des dieux⁸⁵.

⁸³ A ce sujet, il importe de souligner l'aspect ou les accents précurseurs du concrétisme, mais surtout de l'invention de « l'art en mouvement » ou du « mouvement dans l'art » ainsi que de « la peinture cinétique », ce, sept ans avant que F. Léger n'ait rencontré Calder, et qu'il n'ait commencé ses *Mobiles*.

⁸⁴ En Afrique centrale, particulièrement, il existe de nombreuses représentations des formes humaines réalistes ou naturalistes, et des statuaires cubistes, avec un décor varié, et notamment un décor géométrique. Chez certains peuples, les matériaux, formes et couleurs utilisés font du masque une construction complexe de portée mythologique.

⁸⁵ Les trois déités de cet ouvrage ont été figurées dans la *Mine de plomb* (1922), de F. Léger, mine appartenant au Musée d'Art moderne de New-York. Longues de huit mètres de hauteur, ces déités sont composées de divers dispositifs de la statuaire africaine, avec une accommodation proche d'une machine. Les statues la constituant évoquent la grandeur et le sacré de l'Afrique primitive d'antan.

Quant au sujet de *La Création du monde*, il vient d'un argument de Blaise Cendrars*).

* « 1. Lever du rideau très lent sur la scène noire. On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés ; tohu-bohu avant la création. Trois déités géantes évoluent lentement autour. Ce sont Nzame, Medere et N'kva, les maîtres de la création. Ils tiennent conseil, tournent autour de la masse informe, font des incantations magiques.

2. La masse centrale s'agite, a des soubresauts. Un arbre pousse petit à petit, grandit encore, se dresse, et quand une de ses graines tombe à terre, un nouvel arbre surgit. Quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, oscille, se met à marcher et c'est un animal. Un éléphant qui reste suspendu en l'air, une tortue lente, un crabe, des singes qui glissent du plafond. La scène s'est éclairée petit à petit pendant la création et à chaque animal nouveau, elle s'illumine violemment.

3. Chaque créature, un danseur ou une danseuse jaillit du centre, évolue individuellement, fait quelques pas, puis entre doucement dans une ronde qui peu à peu se met en branle autour des trois déités du début. La ronde s'ouvre, les trois déités font de nouvelles incantations et l'on voit la masse informe bouillonner. Tout s'agite, une jambe monstrueuse apparaît, des dos tressaillent, une tête hirsute se montre, des bras se tendent.

Deux bustes se dressent tout à coup, se collent : c'est l'homme, c'est la femme soudainement debout. Ils se reconnaissent ; ils se dressent l'un en face de l'autre.

4. Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparaît sournoisement, se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. Ce sont les N'guils, les imprécateurs mâles et femelles, les sorciers, les féticheurs.

5. La ronde se calme, freine, ralentit et vient mourir [...] [Elle] se disperse par petits groupes.

Le couple s'isole dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps. »⁸⁶

d'animaux entourant une ronde, avant que ne naisse l'être humain. L'action se termine par l'union de l'Homme et de la Femme, « images de l'Eros qui féconde l'univers. »⁸⁷ Il faut encore retenir que la transposition, à la lumière des analyses de

Cet argument ne porte pas totalement sur la réelle pensée originelle africaine de la création, du fait, entre autres, de l'inexactitude littéraire des textes récoltés. C'est ce que déplore d'ailleurs l'auteur lui-même dans l'introduction de son livre, à cause duquel il fut accusé d'altérer la pensée africaine initiale sur la création.

Néanmoins, il s'agit bien là d'une transposition d'événements poétiques, plus exactement d'une cosmogonie d'inspiration africaine.

Comme l'indique le texte en marge, l'action scénique de ce ballet est découpée en cinq tableaux.

Sur scène, une masse informe ouvre l'action, puis, peu à peu, la vie se manifeste par l'apparition de formes végétales et

⁸⁶ Propos de Blaise Cendrars, dans le programme des Ballets Suédois, reproduit par HÄGER, Bengt, *Ballets Suédois*, op. cit., p. 190.

⁸⁷ Francine N'diaye, « *La Création du monde* et la rencontre de Léger avec l'Art africain », in *Fernand Léger et le spectacle*, op. cit., p. 48.

Blaise Cendrars, des différents mythes et légendes africains de la création de l'univers aboutit à l'élaboration du récit scénique sans paroles de cet ouvrage.

Déjà en 1919, comme l'indique Colette Giraudon, Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, dit Guillaume Apollinaire, (1880-1918) annonçait l'organisation d'une « fête avec un spectacle chorégraphique inspiré par la contemplation des fétiches de l'Afrique », fête qu'allait initier le marchand de tableaux et critique d'art, Paul Guillaume (1893-1934), un des premiers amateurs d'art nègre.

En effet, c'est lors de cette Fête d'art nègre, du 10 juin 1919, au Théâtre des Champs Elysées, que Blaise Cendrars conçut une « interprétation scénique, sous forme de revue dansée, de la *Légende des origines*, selon la tradition orale africaine *fang*. »⁸⁸ Il s'agit en fait d'une ébauche du synopsis, repris pour *La Création du monde*, mais qui ne prévoyait pas la présence de trois déités du ballet⁸⁹.

Concernant de la partie chorégraphique de cet ouvrage, Jean Börlin, qui avait une bonne connaissance de l'art de l'Afrique noire et rêvait de réaliser un « ballet nègre », y fut préparé notamment par sa *Sculpture nègre*⁹⁰, qu'il réalisa à la Comédie des Champs-Elysées (cf. annexe p. 628, Pl. 8-11 : *La création du Monde* et le chorégraphe Jean Börlin).

Signalons que pour ce solo chorégraphique – dansé avec costume et avec masques africains, dans un décor de Paul Collin – Fernand Léger conçut également le projet du rideau aux trois déités, rappelant celles du ballet de Blaise Cendrars. En outre, cette danse fut la source inspiratrice des éléments picturaux et musicaux utilisés dans l'élaboration de *La Création du monde*.

Dans cette œuvre, les danseurs, dont la gestuelle chorégraphique était à l'image des marionnettes, portaient des costumes somptueux inspirés des tissus africains, ornés de figures de demi-dieux. A noter également que les danses d'Afrique noire, réunies dans les films documentaires de Rolf de Maré, influencèrent l'ensemble des mouvements chorégraphiques de ce ballet.

⁸⁸ Colette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle*, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1993, p. 127.

⁸⁹ Ce texte inédit de l'écrivain se trouve dans Ornella Volta, *Il Passato al futuro*, Milan, Bompiani, 1986, pp. 56-61.

⁹⁰ Pour les préparatifs de sa *Sculpture nègre*, signalons que Jean Börlin, en compagnie de ses collaborateurs, examinèrent minutieusement les documents chorégraphiques des musées d'ethnographie, en particulier ceux consacrés aux civilisations noires. C'est sur la base du résultat de ces études que le chorégraphe introduisit des principes alors peu connus - les danseurs sur les échasses, les animaux marchant à quatre pattes notamment – pour traiter le sujet des monstres préhistoriques se dégageant lentement du chaos et évoluant confiants vers la lumière.

L'action scénique est conçue bidimensionnellement. Premièrement, sur le fond d'une scène peu profonde, les acteurs sont successivement absorbés dans les décors mobiles. Sur scène, il en résulte une grande harmonie et un puissant dynamisme. C'est là le résultat des effets chorégraphiques mécaniques⁹¹ et picturaux créés par les mouvements des danseurs et des autres éléments du décor qui y furent intégrés.

Deuxièmement, du tableau morcelé et se transformant peu à peu, surgissent des membres séparés de corps humains, corps finissant par se rassembler en verticalité pour former le couple primordial.

Quant à la musique de Darius Milhaud, elle fut l'une des plus pertinentes des musiques de scènes de l'époque, à l'instar de la peinture et de la chorégraphie de cette œuvre. Elle vint ainsi compléter l'action visuelle picturale et chorégraphique, sans pour autant la diriger. En effet, dans *La Création du monde*, la matière musicale, la danse et le décor constituent des entités autonomes d'égale valeur.

Pour cette œuvre, l'élaboration du matériau sonore constitua une ingénieuse mise en application de la somme de multiples expériences accumulées par l'auteur des *Saudades do Brazil* (1920-21). Parmi ces dernières, on note non seulement sa forte appréciation de la musique des Noirs américains et des Brésiliens, mais aussi son intérêt pour les bals nègres parisiens du début du siècle. A ce propos, le musicologue Paul Collaer souligne que les ressources du jazz, alors peu connu en Europe, et qui fut considéré à l'origine comme un amusement de Nègres en Amérique, furent finalement « transportées dans le domaine de la grande musique » par Igor Stravinsky (1882-1971) qui exploita sa rythmique, et par Darius Milhaud qui prêta « l'oreille à la voix profonde de cette musique, à son orchestration, à la sobriété et à l'éloquence de sa percussion⁹². »

C'est ainsi que la musique de *La Création du monde* – aux accents jazzistiques, adjoignant la culture de l'Amérique à la mythologie africaine ancestrale – devint un chant éclatant et plein d'expression narrative. Son rythme, neuf, figura le chaos d'une création qui, sur scène, s'organise lentement, avec des formes se définissant progressivement.

⁹¹ Ici, les mouvements mécaniques chorégraphiques sont issus de motifs géométriques en mouvements conçus par F. Léger. Au départ, sous une image cubiste, apparaissent trois énormes figures des dieux légendaires de la création qui, progressivement, se mettent en mouvement. Puis – du haut, d'en bas et des côtés de la scène – vont et viennent de nouveaux éléments picturaux, se juxtaposant à eux. Leur alternance donne lieu à une métamorphose du tableau scénique. Par exemple, les géants se déplacent sur des béquilles, les arbres poussent, une feuille devient un gigantesque insecte, accompagné par plusieurs sortes d'animaux sculptés et colorés, lesquels sont portés par des danseurs.

⁹² Paul Collaer, *Darius Milhaud*, 2/1982 (édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie), Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 116 ; 1/1947 publié à Anvers.

Ici, l'expression narrative de la matière sonore répond également aux exigences de la poétique du spectacle et du décor de l'œuvre entière, qu'elle soutient. Bon nombre d'images, issues d'associations picturo-chorégraphiques, servent alors d'adjuvants explicitant des faits musicaux. Le timbre, les lignes mélodiques, les trames contrapuntiques et harmoniques, ainsi que les plans sonores conçus pour cet ouvrage, permettent de dégager un réseau de significations, par extension imaginative, des analogies picturales et chorégraphiques concrètes, ce à travers leurs figures, lignes, surfaces, volumes, paysages et animaux mis en scène. Il s'agit de significations censées éveiller des résonances psychologiques, susceptibles de donner une certaine réalité ou une forme concrète de la création. Voilà pourquoi Darius Milhaud écrit une musique, à la fois, linéaire, cyclique, dynamique et expressive. Linéaire et expressive, par ses mélodies ornementées et syncopées, qui produisent une pulsation très marquée, et qui, tour à tour, suggèrent la gravité et la solennité, grâce à l'exploitation des thèmes de *blues*^{glossaire} et de *rags*. Ainsi, la partie musicale de ce ballet paraît-elle comme un décor sonore très approprié, porteur des accents d'un certain réalisme, décor sonore traduit particulièrement par sa rythmique dominée par le blues et par un *off-beat*^{glossaire} jazzistique mouvementé, déterminant sa dynamique. Ses cellules mélodico-rythmiques – à la batterie sobre, avec une diversité de timbres – jouent en faveur de son aspect cyclique.

Pour l'oreille avertie, toute la musique de *La Création du monde* est marquée par l'évocation d'un étonnant univers sonore de la forêt tropicale et de la rythmique des danses africaines, ainsi que par les accents africains du jazz et de la musique brésilienne, que le compositeur traite dans un langage néoclassique. Il en développe des cellules mélodico-rythmiques courtes, des modèles répétitifs, en canon imitatif, comme dans les polyphonies africaines. Ce qui rappelle l'omniprésence des caractéristiques des musiques africaines dans la musique brésilienne dont le compositeur s'est fortement inspiré, et que nous avons soulignée dans la première partie. Aussi trouve-t-on des enchaînements de tierces, des contretemps et des syncopes, comme dans les musiques de l'Afrique noire et du Brésil, et même un pseudo-hoquet instrumental (voir le début de l'œuvre, où l'imbrication des différentes parties mélodico-rythmiques, en osmose, se fait avec des petites cellules répétitives et des périodes de quatre mesures).

La bitonalité et la polytonalité harmonico-mélodique de l'œuvre en soulignent l'âpreté dans certains passages très évocateurs du déroulement des événements scéniques.

Un autre aspect de *La Création du monde* proche de la musique africaine est l'organisation minimale de différentes parties rythmiques et de leur superposition.

Ces parties ne procèdent qu'à un minimum de monnayage des durées, ce, avec des ajouts de micro-variations métriques.

La démarche première, guidant le traitement de la matière sonore de l'œuvre, a pour source l'expérience vécue du jazz de Harlem qui, à l'époque, passionna tant Darius Milhaud. Son emprunt dans cette œuvre porte sur l'emploi subtil des timbres et des lignes mélodiques syncopées d'une grande liberté contrapuntique proche d'une improvisation, ainsi que sur l'usage d'une rythmique vigoureuse⁹³.

Sa technique polytonale lui permet, entre autres, d'assimiler ces emprunts dans la structure de l'œuvre où une succession pré-ordonnée d'accords multiples est organisée en forme de strophes et de contre-strophes. Dans ce cas, ceci favorisa son organisation formelle évitant les voies tonales, en privilégiant la structuration d'une base modale de la matière sonore.

Par ailleurs, la présence et l'assimilation de la tierce du blues ne constituent qu'un prolongement de l'emploi fréquent, dans la musique de Darius Milhaud, de la gamme en tierces simultanées ou alternées, en bécarre ou en bémol. Ceci renforce l'essence modale du matériau sonore et offre des possibilités pour la constitution de la polytonalité⁹⁴ (voir aussi volume 2, partie glossaire, notamment à la page 648).

Comme pour son argument, la matière sonore de ce ballet, outre son ouverture, est structurée en cinq grandes parties :

Prélude (mes.1-106) – très mélodique – est conçue sur la base d'un enchaînement des courtes cellules mélodico-rythmiques, de tierces syncopées récurrentes, qui se terminent parfois sur des sixtes. On y trouve un canon imitatif qui, de temps en temps, subit une variation rythmique (ternaire-binaire), ainsi que des mélodies polytonales qui, s'enchevêtrant, produisent une sorte de décor sonore adapté pour introduire le lever de rideau et le début effectif des événements sur la scène.

Première partie (mes.107-161 ; partition dès la p. 16), est un agencement des sujets et contre-sujets, en fugue, dont le thème central provient directement des *blue notes*⁹⁵ (cf. également volume 2, exemple musical n° 1 : *Thème du blues*, p. 583).

⁹³ A ce sujet, lire également Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987, pp. 98-102 ; 112-116 ; *Id.*, « L'Évolution du jazz-band et la musique des Nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, XXV, n° 13, juillet 1923, pp. 163-164 ; « Polytonalité et atonalité », *La Revue Musicale*, IV, n°4, février 1923, pp. 29-44.

⁹⁴ Ce fait est également remarqué par Jeremy Drake (voir son introduction dans Darius Milhaud, *Notes sur la musique*, op. cit., p. 33).

⁹⁵ *Blue notes* : « intonations neutres des III^e et VII^e degrés » constituent un ensemble de notes dont la tonalité comporte une empreinte des musiques africaines. Dans ce cas, une échelle diatonique heptatonique à l'europpéenne est associée à une échelle pentatonique anhémitonique de type *do-ré-fa-sol-la*. On notera que,

Darius Milhaud développe ici une musique qui participe véritablement, sur la scène, au tohu-bohu d'avant la création, ainsi qu'à l'émergence des divinités et du reste des personnages. Il s'agit là d'une matière sonore au ton assez lyrique, mettant en valeur les incantations magiques des trois divinités : *Nzame*, *Medere* et *N'kva*, qui seraient les maîtres de la création. Sur la scène, ces dieux tournent autour d'un tas confus des corps entremêlés.

Par ailleurs, à travers une fugue orchestrale, traitée surtout en *strettes*^{glossaire}, avec *épisodes*^{glossaire}, cette matière sonore soutient le déroulement de l'action scénique où la masse centrale est agitée (en effet, par des soubresauts, ici et là, les arbres germent et grandissent, la feuille tombe, gonfle, oscille pour devenir enfin un animal mouvant ; l'éléphant est suspendu en l'air, la tortue se meut, les singes glissent du plafond).

Elle comporte également un contrepoint épisodique, ainsi que des agrégats, des arpèges de triples croches très secs, très rapides et nerveux, qui soulignent cette effervescence scénique de la création.

A ce contrepoint s'associent les contre-sujets du reste de l'orchestre – la plupart d'entre eux sont syncopée, et d'autres évoluant en contretemps –, ainsi que les sujets et réponses syncopés, alternant à la clarinette, au basson et à la contrebasse.

Dans cette partie, davantage mélodique qu'harmonique, des accords bitonaux (au début du chiffre 13, p. 11) se mêlent aux glissandos, notamment, du trombone en bribes de triolets de doubles croches et une noire (chiffres 14 à 16, pp. 13-18). La polytonalité reste l'élément nodal du langage de cette première partie de l'œuvre, partie qui d'ailleurs s'achève sur deux gammes en tierces descendantes, bitonales, successivement aux flûtes et aux clarinettes. (Illustration polytonale chiffre 13, p. 11).

Deuxième partie (mes. 162-253), à l'effectif orchestral considérablement réduit (la flûte, les violons, les violoncelles et la contrebasse sont soutenus par les pédales du piano et de timbales, aux 17 premières mesures), cette page traduit la vacillation et les soubresauts de la masse centrale de la création. Elle est conçue comme un *caprice*^{glossaire} de style fugué. Ainsi prépare-t-elle l'entrée en activité des divinités, dans la partie suivante. Pour ce faire, le compositeur lui a conféré un caractère plus ou moins descriptif, en la laissant plutôt légère et moins brillante, grâce à ses valeurs rythmiques amples (rondes, blanches et noires), parfois syncopées à l'aide des liaisons.

Les intervalles les plus usités ici sont les secondes mineures et les tierces mineures altérées, permettant une polytonalité linéaire qui sert à bien traduire les événements scéniques.

sur les degrés III et VII, ces deux échelles ne peuvent s'imbriquer. Parmi les sortes de *blue notes*, il existe également ce qu'on appelle les *blue médiantes*, autrement dit une forme moderne de la sixte napolitaine de l'harmonie classique, soit le *réb* (sixte mineure de la sous-dominante) en *ut*.

La fin est très animée, grâce à l'intervention des trémolos de noires, aux flûtes.

Troisième partie (mes. 254-344) s'enchaîne sur le ton animé des trémolos de flûtes de la seconde partie. Tout en étant l'une des pages les plus longues de cette œuvre, c'est aussi la page de toutes les audaces. Comme pour la pièce précédente, celle-ci est également un caprice, mais cette fois très enthousiaste. Sur la scène, chaque danseur ou danseuse – représentant une créature – surgit du centre, évolue individuellement avant d'entrer doucement dans une ronde qui, autour de trois divinités du départ, se met progressivement en branle. Ces déités chantent des incantations.

Pour participer à cet échange, la partie musicale est pleine d'atmosphère : divers matériaux sonores, toujours et violemment syncopés, sont développés par amplification, par transposition et par permutation ou reproduction des motifs soit rythmiques, soit mélodiques, joués par les nouveaux instruments faisant leur entrée. Par exemple, les contretemps de noires deviennent des enchaînements de 4 noires en sauts de 9e et 10e, soit des noires en gamme d'octaves parallèles, soit encore des syncopes de triolets de noires. Les syncopes de violons sont transformées en des quintes de blanches ; la double pédale en tierce, du piano, passe aux violons.

Pendant ce temps, dans l'agitation de tous les personnages scéniques, émergent l'homme et la femme, qui se tiennent face à face. Pour soutenir cette image, Darius Milhaud fait intervenir un hautbois mettant en relief une mélodie syncopée, cédez, d'un ton légèrement argumentateur.

Quatrième partie (mes. 345-451) concerne la danse orgiaque (danse du désir) de l'homme et de la femme. Au début (p. 38-43, mes. 345 à 393), sa musique est traitée en forme de *concertino*, sur un tempo élevé. Ce concertino est animé par le solo de la clarinette aux accents nobles et aux effets lyriques. L'accompagnement est souple : les cordes, en *pizzicato*, font des arpèges, en périodes de quatre mesures répétées. Il en est de même du piano dont la séquence est contrepoincée. Quatre percussions (cymbale, caisse claire, tambourin et grosse caisse), en hoquet, se partagent chacune une note. Puis, à partir de la mesure 393, p. 38, le sujet du prélude passe au hautbois. Il sera, tour à tour, relayé à la trompette, au cor, au basson et à la flûte. Cette seconde sous-partie est traitée en contrepoinc. Le compositeur exploite pratiquement tous les matériaux qu'il a employés dans la partie de l'ouverture.

C'est ici que se produit la danse de l'accouplement, qui vient conclure l'action de la création. Cette partie apporte donc l'apaisement : le couple s'isole dans un baiser, la lune et les étoiles s'allument ; c'est le printemps de la vie humaine (cf. en annexe, l'illustration musicale n° 2, p. 564). C'est ainsi que, sur la scène, les premiers êtres humains accomplissent le rite de la fécondation, dans une cérémonie grave et sacrée. Puis, les personnages négroïdes – ce sont les N'guiles, les sorciers, les imprécateurs et les féticheurs -, femmes et hommes, se joignent à eux pour former un grand chœur mobile.

Et, peu à peu, l'action scénique décroît, le décor se simplifie davantage, l'immense image stylisée de la nature entre en repos.

Cinquième partie (mes. 452-559). Sa matière musicale est constituée de réminiscences thématiques, et d'un entrelacement, voire d'une fusion des formes mélodiques. Les enchaînements des tierces, des pédales, des arpèges et d'autres matériaux fusent de partout.

Cette partie sur laquelle s'achève l'œuvre possède une fin étrange. En fait, elle reste en suspens sur une appoggiature non résolue. L'accord final de ré *pianissimo* donne l'impression de tout calmer, ralentir, et freiner, avant de disparaître entièrement. Sur scène, les danseurs se confondent avec le décor mobile, se meuvent sur une scène peu profonde comme d'étranges êtres se déplaçant dans l'univers, un univers à deux dimensions, comme dans un tableau peint. Enfin, les personnages et les éléments du décor quittent la scène.

De l'œuvre entier de Darius Milhaud dont nous venons d'étudier une partie, qu'y-a-t-il vraiment d'apports africains ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Darius Milhaud

Outre les besoins et les exigences du métier de compositeur, qui l'ont poussé à s'intéresser aux diverses sensibilités musicales, la sensibilité et l'humanisme de l'auteur du *Aix-Paris* (1913) sont autant d'éléments qui peuvent éclairer son intérêt pour les musiques des Noirs.

Darius Milhaud fut un homme de relations. Son contact avec l'Afrique ou son approche du continent noir a été essentiellement idéaliste. En effet, ce juif français s'est intéressé à l'âme des Noirs, lesquels avaient connu un destin comparable à celui des juifs : l'esclavage et le racisme pour les premiers, la persécution et l'antisémitisme pour les seconds. Chez les descendants des esclaves noirs, il a découvert entre autres une dynamique de foi, à travers leurs musiques pleines de puissance rythmique, de vitalité et de lyrisme.

Le compositeur, qui d'ordinaire était fasciné par la mélodie, aboutissant généralement à des mélismes simples et spontanément accessibles à l'auditeur, a utilisé – sous forme de suggestions habilement conçues et même de citations – des thèmes pseudo-populaires voire des motifs d'origines folkloriques. Ces motifs sont issus, entre autres, des musiques de l'Amérique, surtout du Sud, dans lesquelles les accents musicaux africains demeurent toujours forts et présents. Il s'agissait donc des musiques des Noirs des Etats-Unis et de celles du Brésil, musiques de caractère simple et directement accessible, qui conservent encore des éléments vivants de primitivisme africain, et dont la danse a gardé le caractère rustique originel. Ces influences sont décelables, entre autres, dans *Le Bœuf sur le toit*, op. 58 (1919), *Saudades do Brasil*, op. 67 (1920-1921), *La Création du monde*, op. 81a (1923) et *Scarmouche*, op. 165b (1937).⁹⁶

Au sujet des apports mélodiques et rythmiques africains, dans les musiques du Nouveau Monde – dont celles des Etats-Unis et du Brésil, qui inspirèrent Darius Milhaud –, Renato Ameida témoigne ainsi :

On ne saurait limiter l'influence de la musique africaine à sa contribution au folklore des pays du Nouveau Monde. La musique noire s'est projetée même dans la musique savante. L'influence africaine se manifeste de deux manières, soit directement par les formes spécifiques auxquelles elle a donné naissance dans la culture assimilée. Le cas des havanaises, des *rumbas*, des *spirituals* et surtout celui du jazz sont caractéristiques à cet égard.

⁹⁶ Cf. également Anna Sytella Schic, *Villa-Lobos, souvenirs de l'Indien blanc*, Paris, Actes Sud, 1987, en particulier les pages 173-192.

[L'autre manifestation s'est produite, notamment, dans] la musique érudite brésilienne, surtout celle de ce siècle, [qui] abonde en traits directement africains, surtout en ce qui concerne le rythme et les timbres des instruments dont certains ont été incorporés dans les orchestres. L'œuvre de nos compositeurs, Alexandre Levy, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Carmago Cuanieri, Ramades Onatelli, Frutuoso de Viana, Guena Peixe, Macio Tavares et même celle de jeunes compositeurs d'avant-garde, a une coloration africaine très caractéristique. Il ne s'agit pas d'un ornement superposé mais d'une partie intégrante de l'essence de la musique.⁹⁷

On n'oubliera pas que Darius Milhaud était imprégné d'un fort tempérament lyrique, l'esprit lyrique étant la somme d'expériences accumulées dans l'âme ou la conscience de tous les peuples, et dont les artistes (en particulier, musiciens, poètes et sculpteurs) expriment les sentiments à travers leurs œuvres. Les différents modes d'expression vocale recèlent nécessairement un certain degré de lyrisme. Langages parlés ou chantés de par le monde et récitatifs constituent donc un ensemble homogène qui peut se nuancer selon l'intensité de l'impulsion qui anime l'expression verbale. Cette graduation du langage dans l'expression existe, de façon similaire, dans la création musicale de Darius Milhaud où le chant, né sous la poussée du lyrisme verbal, comporte en outre une profusion d'images produites par la pensée analogique.⁹⁸

En Afrique, comme d'ailleurs en Amérique du Sud ou en Océanie particulièrement, on observe une exceptionnelle graduation des impulsions lyriques surtout pendant les palabres : instants où siège le tribunal coutumier. Les plaignants comme les défenseurs, accompagnés de leurs proches et amis, se présentent devant la cour des anciens. A tour de rôle, ils exposent leurs arguments en un langage parlé normal, mais imagé (à l'aide, par exemple, des paraboles ou des fables). Cependant, les mots et les propos importants sont généralement répétés et ponctués, en chant, par un chœur des assistants. Celui-ci est rythmé de tambours ou d'autres instruments musicaux, mais aussi de cris et de tapements de mains. C'est un bouillonnement d'émotions similaires que nous retrouvons dans le lyrisme de Darius Milhaud, une sensibilité exprimée dans ses multiples ouvrages, dont la *Brebis égarée* (1910-14), *Alissa* (1913), *Orestie* (1913) *Poèmes Juifs* (1916) et *Christophe Colomb* (1928), et qu'on note également dans les « musiques nègres », dont il se fit écho, dans divers articles (Voir, entre autres, la citation suivante).

⁹⁷ Renato Almeida, « L'influence de la musique africaine au Brésil », dans *La Musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'UNESCO, La Revue Musicale*, n° 288-289, 1972, pp. 139-140.

⁹⁸ A ce propos, lire aussi Paul Collaer, *Darius Milhaud*. Nouvelle édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie, Genève, Paris, 2/1982 [1/1947], pp. 22-25.

A la lumière des lignes précédentes, nous pouvons comprendre l'influence indirecte ou même inconsciente de la musique africaine chez Darius Milhaud qui, nous venons de le voir, fut fortement marqué, rappelons-le, tant par la musique brésilienne que par le jazz, en particulier durant les années vingt.

Du rapport jazz-musique africaine, le compositeur rend lui-même ce témoignage éloquent :

Il faut évidemment rechercher l'origine de la musique de jazz chez les Nègres. Le côté primitif africain est resté profondément ancré chez les Noirs des Etats-Unis, et c'est là qu'il faut voir la source de cette puissance rythmique formidable, ainsi que celle de ces mélodies si expressives, qui sont douées du lyrisme que seules les races opprimées peuvent produire.⁹⁹

Dans la musique brésilienne, les mélodies carnavalesques, les rythmes syncopés des *maxixes* ainsi que les tangos – « très difficiles » à « saisir [à cause de leur] imperceptible suspension, [la] respiration nonchalante [et leur] léger arrêt. »¹⁰⁰ – l'intriguèrent et le fascinèrent énormément.

La référence de l'auteur du *Pauvre Matelot* (1927) aux musiques populaires, pendant ces années vingt, fut singulièrement dictée par la nécessité de combattre la solennité emphatique et l'idéalisme présomptueux d'alors. Il le fit en emboîtant ainsi le pas à Erik Satie et Igor Stravinsky notamment.

Au-delà de son intérêt pour les musiques des Noirs d'Amérique, le concours de circonstances fit que notre compositeur examina également, avec le même enthousiasme, la première composition chorégraphique de Jean Börlin : *Sculpture nègre*. Il s'agit d'un ballet pour danseur seul, lequel fut inspiré des danses religieuses d'Afrique noire¹⁰¹. Ce ballet chorégraphique, avec figurines africaines, fut présenté à Paris en 1920. Par ailleurs, il en sera de même de l'intérêt que notre compositeur porta, toujours avec engouement, pour les films documentaires réunis par Rolf de Maré sur les danses de l'Afrique noire. On notera encore que ces documentaires permirent, du reste, pour la première fois, l'intégration des mouvements de la plastique africaine dans la chorégraphie d'un ballet européen. Ainsi, plus tard, tout cela valut et permit à Darius Milhaud de concevoir la musique de *La Création du*

⁹⁹ Darius Milhaud, *Notes sur la musique*. Essai et chroniques, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris, Flammarion, 1982, p. 103.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰¹ A ce sujet, on lira entre autres Bengt Häger, *Ballets Suédois*, Turin, Vincenzo Bona, 1989, pp. 41-135.

Volume 1 *Afrique subsaharienne - musique savante occidentale : une singulière interrelation au XX^e siècle monde*¹⁰², œuvre élaborée suivant la mythologie nègre de l'écrivain et poète Frédéric Sausser, dit Blaise Cendrars.

Cette mythologie nègre, traitée dans son *Anthologie nègre* publiée à Paris, en 1919, aux Editions La Sirène, porte sur les théories séculaires de la création du monde¹⁰³.

Il s'agit donc des mythes, légendes, fables – humoristiques ou poétiques – ou contes africains* sur la création de la terre, celle des humains et des animaux. Ils furent empruntés aux divers peuples de l'Afrique noire.

* « *Le présent ouvrage est un ouvrage de compilation. J'ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés. Ce ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles. Il est à regretter que l'exactitude littéraire ne soit pas le seul souci légitime de ces voyageurs lointains. En effet, l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle, entrevue par Rémy de Gourmont.* »

Les emprunts au folklore évoqués furent traités grâce à une technique harmonique obéissant aux principes polytonaux chers au compositeur, grâce à l'usage de la polyphonie des notes, ainsi qu'à celui des procédés debussystes de dépassement permettant l'emploi délibéré et incisif des notes étrangères. Ce qui, d'une certaine façon, pousse à un traitement obligé de la superposition mélodique qui garde cependant la clarté et l'évidence de chaque ligne.

Cf. *Anthologie nègre, notes de Blaise Cendrars.*

En guise de conclusion, nous dirons que *La Création du monde* de Darius Milhaud, œuvre

empreinte d'une influence forte et directe des arts plastiques africains, devait être affectée par les décors et rythmes chorégraphiques notamment. Pour exprimer l'africanité de ce ballet, notre compositeur a dû particulièrement recourir à son expérience des musiques brésiliennes et au jazz, qu'il connaissait bien, afin de matérialiser la culture musicale africaine. Il a donc choisi de traiter la matière musicale par la technique de transformation.

Ainsi tous les matériaux sonores empruntés avaient-ils été adaptés à son style et accommodés à son langage polytono-modal.

¹⁰² Il importe de souligner que, dans cette œuvre, le thème de la création évoque d'abord le retour aux sources de l'humanité. Ici, les auteurs de l'œuvre ont cherché à traduire l'expression des forces vives et barbares des origines d'une part, la communication immédiate avec des dieux féroces et puissants d'autre part. Cette pièce, d'une vive émotion, porte ainsi l'écho de la Nature et du symbolisme du chaos cosmique.

¹⁰³ Nous avons consulté l'édition définitive, revue et corrigée : Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Buchet/Chastel, 1979, 350 p. Quant aux légendes cosmogoniques – création, origines, séparation – ce sont celles des Fân [Fang] qui furent exploitées (voir pp. 11-32). Les Fang jadis très mobiles et conquérantes, que l'on retrouve de nos jours sur un territoire s'étendant du Sud du Gabon au Nord du Cameroun et couvrant la Guinée Equatoriale forment une société clanique et acéphale au sein des Pahouins.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur des *Marches agricoles* (1919) a même pratiqué des citations qui, bien que perturbées, gardent encore l'atmosphère des musiques brésiliennes et du jazz, rappelant les traits des musiques africaines.

Les premières compositions milhaudiennes inspirées des musiques de Noirs date de 1915, où il a commencé le premier volume de ses *Printemps*, op. 25 (1915-1919), œuvres composées entre Paris, Rio et la Guadeloupe. En 1918, il a achevé *L'Homme et son désir*, puis, écrit, entre 1919 et 1920, le second volume des *Printemps*, op. 66, et achevé le *Bœuf sur le toit*, op. 58b en 1919, duquel il a extrait *Tango des Fratellini*, op. 58c (1919).

Son cadet de sept ans, Francis Poulenc, dont nous examinons la création suivante s'était aussi intéressé à la musique d'Afrique noire et avait créé sa *Rapsodie nègre*, en 1917.

Chapitre II

Francis Poulenc : l'évocation imagée et imaginaire de la musique africaine

PORTRAIT.

Francis Poulenc est né à Paris le 7 janvier 1899 où il mourra le 30 janvier 1963. Sa mère, excellente pianiste, lui a servi de premier professeur de piano, dès l'âge de cinq ans, avant qu'il poursuive cet apprentissage avec Ricardo Viñes – interprète de prédilection de Maurice Ravel et de Manuel de Falla -, grâce à qui il rencontrera Georges Auric et Erik Satie.

Etudes de composition :

♦ *Dès 1919, il consolidera sa formation musicale en autodidacte avec Charles Koechlin qui, comme Erik Satie, le détournera de l'impressionnisme et du wagnérisme.*

Autres généralités :

♦ *1919, il adhère au Groupe des Six¹⁰⁴, sous l'influence d'Erik Satie.*

Les facteurs explicatifs de la construction et de la composition de l'œuvre de Francis Poulenc n'eurent rien d'exceptionnel, mais furent déterminants en sa formation autodidacte, sa vie affective, sa curiosité, ses méditations, la diversité de ses amitiés, ainsi que la nature des commandes reçues.

Ces facteurs furent également les éléments moteurs de l'évolution de ses concepts esthétiques et du langage musical dont nous présentons ici quelques caractéristiques essentielles, en rapport avec notre étude.

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Poulenc

La musique ne fut pas le seul domaine de prédilection de Francis Poulenc. La diversification de ses relations dans les domaines littéraire et artistique traduit également la variété de ses centres d'intérêts.

Pendant la première guerre mondiale, à la librairie d'Adrienne Monnier, il rencontra les surréalistes et se lia d'amitié avec certains poètes. Parmi ceux-ci, on compte Jean Cocteau (devenu également son collaborateur), Guillaume Apollinaire et Paul Eluard [Eugène Emile Grinde] (1895-1952).

¹⁰⁴ Les *Six* partagèrent le même sens de l'amitié. Réagissant ensemble contre l'imprécision du traitement du matériau sonore, ils prônèrent alors le retour à la mélodie et au contrepoint. En même temps, ils eurent le goût de la simplification du matériau sonore, ils éprouvèrent de la haine pour le wagnérisme, l'impressionnisme debussyste et le dogmatisme académique.

On notera que ce dernier lui permit d'exprimer surtout « le lyrisme, [son] lyrisme vocal »¹⁰⁵.

Sur le plan du langage musical, Francis Poulenc disposa très tôt d'un style qui lui fut propre. Laissons donc le compositeur s'expliquer, par le biais d'une de ses lettres¹⁰⁶ adressées au directeur des Editions Chester, Otto Kling. Dans cette lettre datée du 6 septembre 1919, écrite à la veille de la publication de ses premières œuvres – dont l'opus n° 1, *Rapsodie nègre*, qui fait l'objet de notre étude –, l'auteur établit une autobiographie résumant l'essentiel du cheminement de son métier, ainsi que les influences subies :

Cher Monsieur Kling,

Vous me demandez des détails biographiques ; mais je n'ai rien à vous dire ; j'ai en effet une vie sans histoire, Dieu merci, et qui ne prête nullement à l'autobiographie.

Tout ce que je peux vous dire c'est que je suis né à Paris le 7 janvier 1899 et que depuis lors j'y ai toujours habité.

J'ai travaillé mon piano avec Viñes et la composition presque uniquement dans les livres parce que je redoutais l'influence du maître.

J'ai lu énormément de musique et beaucoup médité sur l'esthétique musicale.

Ainsi j'ai aimé de plus en plus certains auteurs et détesté d'autres. Mes quatre auteurs préférés, mes seuls maîtres sont Bach, Mozart, Satie et Stravinsky. Je n'aime point du tout Beethoven dont à mon sens la musique est une maladie, un moyen d'expression de douleurs physiques. Je déteste Wagner car je n'aime pas la musique Toc, les dragons de cartons et les déesses mi-carême, la musique de Wagner est encore une maladie. C'est de l'art pour savants et vieilles femmes cosmopolites [du] Grand Hôtel.

Je n'aime pas Franck parce que ce n'est pas de l'art latin. C'est encore littéraire avec un côté mystique à la Huysmans que je n'aime guère.

Vous connaissez mes trois plus grandes antipathies ; c'est l'essentiel. En général, je suis très éclectique, mais tout en reconnaissant que l'influence est une chose nécessaire je déteste les artistes qui vivent dans le sillage des maîtres ; c'est pourquoi si j'adore Debussy et si j'aime Ravel à qui je préfère cependant Roussel, je meurs d'ennui (ici je vous susurre cela à l'oreille) à l'audition des œuvres de MM. Schmitt, Grovlez, Caplet, Huré, Aubert, etc...

Voyez, je suis franc, j'estime que je dois l'être.

Maintenant, point capital, je ne suis pas un musicien Cubiste, encore moins Futuriste, et bien entendu pas Impressionniste. Je suis un musicien, sans étiquette.

¹⁰⁵ Lire « Hommage à Francis Poulenc », *Bulletin de la Phonothèque nationale*, supplément spécial au n° 1, janvier-mars, 1963, p. 13.

¹⁰⁶ Cf. *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 99.

La Rapsodie nègre a été écrite à 18 ans. C'est ma première œuvre ; je m'entends : la première dont j'ai permis l'audition ; c'était en effet la première fois que j'avais réalisé une chose qui me plaisait un peu ; avant je détestais tout ce que je faisais.

La Rapsodie nègre n'est pas une œuvre exotique, ni pittoresque ; c'est simplement une œuvre de libre mélodie.

Pour le reste, notons que l'Espagnol Ricardo Viñes (1875-1943), rencontré en 1914, fut son maître de piano, à qui il devait « tout ». En effet, ce dernier le familiarisa avec la musique de son temps [dont Claude Debussy, Erik Satie, Manuel de Falla et Igor Stravinsky] et l'aida à s'essayer à la composition musicale. Ses premières tentatives furent d'inspiration debussyste et stravinskienne ; ce que Francis Poulenc lui-même nommait : faire du « sous-Debussy » ou du « sous-Stravinsky ». L'apport d'Igor Stravinsky concerne la clarté de son langage musical. Quant au dédicataire de la Rapsodie nègre, Erik Satie, il l'inspira considérablement sur les plans musical et spirituel. Ce fut une influence « profonde et immédiate, [indique le compositeur, qui spécifie] : [...] Même aujourd'hui [1954], je me pose la question : « Qu'aurait pensé Satie de telle ou telle de mes œuvres ? » »¹⁰⁷.

Georges Auric (1899-1983) le fascina par sa grande culture, et devint ainsi un de ses meilleurs conseillers. Raymonde Linossier (1897-1930) fut celle qui l'influença intellectuellement dans sa jeunesse, en lui faisant aimer, entre autres, de nombreuses œuvres littéraires, dont la poésie.

Grâce à son instinct, Francis Poulenc sut également s'approprier et assimiler toutes les influences subies. Il leur donna un caractère personnel. La musique qui en découla eut pour essence expressive et formelle la mélodie, une mélodie axée sur le diatonisme. Jouant, quelquefois, un rôle thématique, chacune de ses mélodies est déployée de sorte à en engendrer une autre. Pour ce faire, il les module et les transforme tonalement et rythmiquement. C'est ce qui, du reste, ressort de la synthèse qu'il établit sur son langage musical en 1922 : « Plus de fausses notes, plus de polytonie. Je rôde autour de l'accord parfait et de la modulation. » D'ailleurs, ce sens inné de la mélodie – dans toutes ses proportions, dont les phrasés et leur courbe –, lui est reconnu, presque unanimement. Toutefois, d'aucuns en déplorent le côté quelquefois complaisant et sans émotion.

Mentionnons également que Francis Poulenc eut recourt à la *citation* et à l'*imitation*, entre autres, des œuvres de Wolfgang A. Mozart, de Modest P. Moussorgski (1839-1881), d'Alexis E. Chabrier (1841-1894).

¹⁰⁷ A ce sujet, lire Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, pp. 47-48.

Harmoniquement – bien qu'utilisant souvent la quarte – le compositeur n'eut aucune préférence pour tel ou tel autre accord, à l'inverse de Claude Debussy ou de Maurice Ravel (1875-1937) pour les *neuvièmes* (particulièrement la *neuvième* majeure, pour le premier, ou les renversements de celle-ci, pour le second).

Son instrumentation, transparente et éclatante, fut adaptée au timbre ou à la couleur de chaque instrument. Ainsi parvenait-il à la meilleure expression du sujet traité dans chacun de ses ouvrages.

En somme, la création de l'auteur des *Biches* (1924) s'inscrit dans le courant néoclassique, auquel il apporta une contribution remarquable. Elle est empreinte d'un certain humour devenant plus, au fil de temps, une ironie contrôlée que le simple humour espiègle de ses débuts. Son œuvre est également teinté de la mélancolie que lui dictait notamment son regard critique. Il n'est pas non plus exempt de mysticisme, qui caractérise surtout ses ouvrages de l'après-guerre. Du reste, il s'agit d'un mysticisme ambigu, par ce côté ironique, allié au religieux. Ses pages symphoniques, comportant peu de développements thématiques, manifestent un dédain des grandes formes.

Après cet aperçu biographique et cette mise au point des caractéristiques du langage et de l'esthétique musicale de ce compositeur, passons à présent à l'étude de l'œuvre.

Analyse de l'œuvre de Poulenc

Rapsodie nègre, printemps 1917.

Le travail de composition de Francis Poulenc débuta par des essais aux préludes, qui ne figurent pas actuellement à son catalogue. Ce fut, selon ses termes, pratiquer « du sous-Debussy » et « du sous-Stravinsky ». Il en résulta, entre autres, son *Processional pour la crémation d'un mandarin*, évoquant les accents de « la marche chinoise » de *Rossignol* (1914), pièce dont il fut du reste très fier à l'époque. Malgré tout, le compositeur était encore loin d'avoir trouvé son propre chemin. Cependant, avec la création de *Rapsodie nègre*, l'an 1917 lui apporta très tôt la célébrité et un succès providentiel.

Henri Hell nous l'explique par les propos que voici :

En se promenant, il trouve chez un bouquiniste un recueil de poèmes qui le séduit et l'amuse : les Poésies de Makoko Kangourou. Ces poésies, qui ont pour soi-disant

auteur [un] nègre du Liberia écrivant en français, sont une supercherie. Qu'à cela ne tienne ! L'art nègre fait fureur à Paris. Le malicieux Poulenc jette son dévolu sur un poème écrit en pseudo-nègre : *Honoloulou* [...] La jeunesse de l'œuvre, ses « naïvetés charmeuses » selon l'expression d'Hélène Jourdan-Morhange – l'un des deux violons – le sens de l'humour qu'elle révèle, l'atmosphère musicale particulière que le compositeur a su créer grâce à une instrumentation juste et déjà personnelle, tout séduit le public qui fait à la *Rapsodie nègre* un accueil des plus chauds. C'est une espèce de triomphe. Dès le lendemain, le Tout Paris musicien sait qu'un compositeur de talent, âgé de 18 ans, vient de naître. On redonne la *Rapsodie nègre* avec le même succès. On s'intéresse au jeune compositeur, on veut le connaître, on l'invite. Le voilà lancé.¹⁰⁸

En effet, par cet ouvrage, Francis Poulenc sut, librement et subtilement, exprimer l'âme des Noirs, celle qu'il avait captée particulièrement à travers des objets d'arts, mais également à travers les peintures et les littératures qui leur avaient été consacrées. Loin d'être un simple travail de circonstance, la musique de cette pièce a été élaborée par une action réfléchie et volontariste du compositeur. Elle est caractérisée musicalement par une mobilité temporelle et des structures mélodico-rythmiques – avec des cellules courtes et répétitives, ainsi que du pentatonisme –, suggérant, d'une façon générale, quelques procédés musicaux de la musique africaine et du jazz.

D'une écriture assez aérée et davantage linéaire, la recherche musicale engagée dans cette œuvre lui a donné un caractère épique, comme dans les *Rhapsodies hongroises* (1839-1847) de Franz Liszt (1811-1886).

La *Rapsodie nègre* fut la première pièce de Francis Poulenc à être exécutée en public. Sa matière musicale est construite sur le fondement de la modalité, qui suggère son caractère exotique africain.

Outre ses cinq mouvements : prélude, ronde, intermède vocal (*Honoloulou*), pastorale et finale, elle comporte une partie uniquement chantée (cf. volume 2, exemple musical n° 2, p. 583). Les différentes mélodies qu'elle renferme sont construites sur la base d'une courte cellule thématique comportant un tétraphone répété de quatre croches (*sol-fa-mi#-ré#*, dont *fa* et *mi#* sont enharmoniques) qui, quelquefois, sont variées en quatre noires. Ce chant est bâti sur le modèle d'un organum avec des quartes et des quintes parallèles. Sa métrique, rigide et insistante, alterne le binaire et le ternaire, tandis que leurs sonorités évoquent, de la part du compositeur, une sauvagerie primitive et infantile.

¹⁰⁸ Henri Hell, *Poulenc, musicien français*, Paris, Plon, 1958, pp. 10-12.

La variation rythmique y est opérée par le biais du changement successif des mesures 2/4, 3/4, 2/4, 1/2, 2/4, 3/4, 2/4. Il en résulte soit un rétrécissement des valeurs (grâce à l'emploi des triolets de doubles croches et de croches), soit un élargissement de celles-ci (à l'aide des noires ou des blanches) ou enfin un retour aux valeurs de base (les croches).

Le premier mouvement, Prélude, est une introduction orchestrale construite sur l'échelle pentatonique anhémitonique *fa-sol-sib-do-ré*. C'est un mouvement dont la base harmonico-mélodique est modale. Il se termine en *rubato* doux et triste.

Dans le second mouvement, la Ronde est également de style modal. Elle est conçue dans l'esprit de la danse populaire très ancienne du même nom.

L'*ostinato* orchestral modal en constitue le caractère principal. Sa construction est basée sur l'enchaînement, ascendant-descendant, du pentaphone *sib-dob-mib-fab-solbb*, joué *stringendo presto*, en mesure 3/4. Ce pentaphone est ensuite transposé, avec amplification intervallique, aboutissant au pentaphone anhémitonique *la-si-do#-ré#-mi#*. Cette partie est également très ornementée (avec l'utilisation, particulièrement, des appoggiatures et des broderies) et très chromatique. Le chromatisme est obtenu par superposition des lignes mélodiques bitonales, les unes évoluant en *dob* les autres en *ré*.

La Ronde se termine sur un *pizzicato* des cordes – d'intervalle de tierce majeure (*sol-si*), et d'une double croche appoggiaturée –, exécuté à la flûte et à la clarinette « comme un coup de sifflet », suivant l'indication du compositeur.

C'est le troisième mouvement – *Honoloulou*, intermède vocal – qui forme la partie centrale de l'œuvre. Elle comporte l'essentiel d'influences africaines, mise à part la caractéristique modale, déjà évoquée, de l'ensemble de l'ouvrage.

Exécuté *Lent et monotone*, sur une polyrythmie entraînante, avec variation des mesures (1/2, 2/4, 3/4 et 2/2), son accompagnement pianistique est dans le style des musiques répétitives. Il ne comporte que deux accords altérés de sixte et quinte augmentée (*do-mi-sol#-si*) ainsi qu'un autre de sixte et quinte avec tierce altérée (*ré-fa#-la-do*), structuré en cellule de croches.

Sur le plan textuel, le compositeur a choisi le texte dans un recueil de poésies pseudo-africaines, les poésies de Makoko Kangourou. Cependant, il n'en a pas précisé davantage la source.

Outre les propos précités d'Henri Hell, les quelques indications, que nous avons pu avoir – et là encore, sans aucun indice bibliographique cité –, proviennent de Wilfrid

Mellers¹⁰⁹. Ce dernier note que le poème exploité par Francis Poulenc fut celui d'un certain Noir libérien répondant au pseudonyme de Makoko Kangourou. Le compositeur trouva d'ailleurs le texte dans une librairie parisienne. Il s'agirait probablement de la librairie Adrienne Monnier (Maison des Amis des livres, fondée en 1915), où se rendait fréquemment ce dernier à cette époque là. Bien qu'initialement le manuscrit concerné fut « en français », notre musicien en utilisa, pour son œuvre, plutôt le dérivé, qui est un texte en langue imaginaire* – du « pseudo-nègre » – créé à partir du mot *Honoloulou*.

**Honoloulou pota lama*
Honoloulou
Katamako mosibolou
Rata Konsi ra po lama
Wata Kovsi mota ma son
Etcha pan ge
Etche panga tota nounou nou nou ranga lo lo lulu ma ta masou
Pata tabo bana na lou mandes
Golas Glebes ikrous
Bana nalou ito Kous kous pota la ma
Honoloulou

Texte du chant tiré de la partition 1ère version éditée chez J.W. Chester, Paris, Printemps 1917.

Le caractère fantasque, voire la farce, dudit texte suggère néanmoins que Francis Poulenc visa plus indirectement une mise en musique d'une certaine mode de la négritude sévissant sur le Paris de l'après-guerre, comme le fit par exemple Erik Satie à la même époque (cf. la partie du *ragtime* de sa *Parade* créée le 18 mai 1917). Notons que cette dernière œuvre fut un produit issu de la collaboration privilégiée entre un musicien, un poète et un peintre [E. Satie, G. Apollinaire et P. Picasso].

Toutefois, comme pour l'œuvre de Satie, la *Rapsodie nègre* constitua, pour son auteur, un alibi pour traduire une réalité tragique dissimulée sous les apparences de la banalité. Aussi Francis Poulenc a-t-il dû s'abandonner à un jeu d'adolescent, jeu répondant aux aspirations à la fois comique, pathétique et lyrique. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer combien la texture pianistique de cette pièce, scrupuleusement linéaire, fut conçue dans un style similaire au piano d'Erik Satie.

L'Intermède vocal se termine, en mesure 2/2, sur une cellule mélodique de quadruples croches réparties en un triphone ascendant (*fa#-sol#-la#*) et un pentaphone descendant (*do-si-la ♯-sol ♯-fa* et l'intervalle de neuvième : *fa#-sol#*). Cette cellule

¹⁰⁹ Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*. Oxford Studies of Composers, Oxford, New York, Oxford University Press, 1993. Voir la première partie : *Poulenc et la Jeunesse* [titre en français], pp. 1-3, particulièrement.

mélodique se trouve ensuite projetée à l'octave, avant d'aboutir à l'agrégat final (*do-mi-fa#-sol#-si*).

De la dernière partie, Pastorale et finale – qui débute, *presto*, sur un frémissement des cordes « strident et dur » –, on retiendra l'usage notamment des batteries bitonales de blanches en triples croches, des quintes justes parallèles (*do#-sol# ; ré#-la#*) répétitives, ainsi qu'un thème mélodique très ornémenté, construit sur le pivot *do#* des tétracordes descendants-ascendants répétitifs alternant avec le jeu descendant-ascendant récurrent du pentaphone (*ré#-do#-si-sol#-fa#*), en noires. C'est un thème qui est développé en contrepoint, au premier violon et au violoncelle.

Le début de l'achèvement de la *Rapsodie nègre* se fait par un *glissando* partant de deux pentaphones en parallélisme de secondes au piano (entre la main gauche et la main droite, soit *fa#-sol ♯-la#-si-do#* et *sol-la-si-do-ré*, partition d'orchestre J.W.C. 13, p. 27). Enfin, intervient la conclusion finale sur l'agrégat quasi-bitonal de *do-ré-mib-solb-la ♯-si* sur *do-mib-solb-lab-si*, en triple forte.

Relevons que le jeu de cet agrégat ressemble à un procédé de renforcement d'effet sonore particulier, procédé pratiqué linéairement dans nombre des polyphonies de musiques traditionnelles, à caractère non tempéré, dont celles d'Afrique noire.

Faute de pouvoir interroger le compositeur, nous ne saurions dire s'il s'agit là ou non d'un emprunt conscient à la technique musicale africaine ou d'une influence inconsciemment subie.

Néanmoins, de l'écoute de l'œuvre, il ressort que les sonorités instrumentales suaves d'une part, sa répétitivité et sa régularité métrique d'autre part, suggèrent à la fois les couleurs de la musique de Bali (sons étincelants et contrastes marqués tant dans les ornements que dans la dynamique) et les rythmes de l'Afrique noire (petites cellules répétitifs agencées en imitation et même déphasées).

Conçue dans un esprit impressionniste, la *Rapsodie nègre* est construite avec très peu de matériaux. Ses cinq mouvements sont d'un style mélodico-harmonique dépouillé, clair et concis, qui rappelle à la fois la gaieté à la Satie, et une connaissance réfléchie de l'organisation de la matière sonore à la Stravinsky. On serait tenté d'y trouver même une influence du *Sacre de Printemps* (1913). Au fil du déroulement du discours musical, chacun de ces mouvements révèle tantôt quelques rythmes syncopés jazzistiques, tantôt un lyrisme méditerranéen et même un certain sens humoristique de l'auteur.

Que dire alors de l'inspiration africaine de l'ensemble de l'œuvre de Francis Poulenc ?

Pour répondre à cette interrogation, il nous faut nous reporter à quelques événements ou activités artistiques prévalant au début du siècle, et vécus par ce musicien.

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Poulenc

En effet, au début du XX^e siècle, l'art de l'Afrique noire, plastique en particulier, cessa progressivement d'être un objet de simple curiosité et de dédain. Il devint même une source inspiratrice (avant tout) du génie créateur de certains peintres modernes qui le firent entrer dans le panthéon occidental des temps modernes. Les cubistes, tout particulièrement, manifestèrent de l'engouement pour cet art africain, marquant ainsi la première moitié du siècle.

Il s'ensuivit diverses organisations de manifestations artistiques (dont l'exposition de sculptures nègres au Cercle Lyre et Palette, à la salle Huyghens, à Montparnasse, en 1916) ainsi que des publications, parmi lesquelles, l'ouvrage de Marius de Zayas, *African Negro Art : Its Influence on Modern art*, New York, Modern Gallery, 1916 ; l'album de la Galerie Paul Guillaume (1893-1934)¹¹⁰, *Sculptures nègres*, préfacé par Guillaume Apollinaire.

A Paris, dans la rue de l'Odéon, les librairies Adrienne Monnier et Shakespeare and Company, située en face, furent des lieux de rencontres réputés des écrivains et artistes d'avant-garde.¹¹¹

¹¹⁰ Il importe de signaler, en outre, que la Galerie de Paul Guillaume (critique d'art et marchand des tableaux, collectionneur, dès 1914, de statuettes et d'objets africains ; fondateur de la Société d'archéologie d'art nègre) fut, notamment, fréquentée par l'écrivain, dessinateur et peintre Jean Cocteau (1889-1963). Ce dernier fut le collaborateur du *Groupe de Six*, dont fut membre Poulenc. L'écrivain Blaise Cendrars (1887-1961), fournisseur de l'argument de la *Création du monde*, de Darius Milhaud, fut aussi le concepteur – pour la *Fête nègre* organisée par Paul Guillaume au Théâtre des Champs-Élysées, le 10 juin 1919 – de l'interprétation scénique de la *Légende des origines*, selon la tradition orale africaine Fang. Cette interprétation fut exécutée sous forme de revue dansée. A ce propos, lire également Volta Ornella, *Il Passato al futuro*, Milan, Bompiani, 1986 ; ouvrage collectif Akarova, *Giovanni Lista, Akavora et l'avant-garde entre syncrétisme et autarcie*, Bruxelles, A.A.M. Editions, 1988, pp. 227-273).

¹¹¹ « C'est rue de l'Odéon que j'ai eu le privilège de rencontrer plusieurs fois Apollinaire. C'est là que j'ai connu Fargue, que j'ai entendu Valéry lire *Le Cimetière marin*, Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, Claudel, *L'Ours et la lune*. C'est là que Satie nous révéla un soir son *Socrate*. C'est là, enfin, que escorté par Breton et Aragon, m'apparut pour la première fois Paul Eluard qui a joué un tel rôle dans ma vie. » Cf. Francis Poulenc, « Lorsque je suis mélancolique... », *Mercur de France*, n° 1109, 1^{er} janvier 1956, pp. 72-73.

A la panoplie des activités et des endroits privilégiés de leurs rencontres, on ajoutera encore les concerts d'avant-garde, les activités du théâtre de boulevard, du Music-Hall et de l'Opéra-Comique.

Quant au jeune Poulenc, c'est en compagnie de son oncle maternel Marcel Royer (1862-1945)¹¹², dit Papoum, qu'il fréquenta ces milieux où il entendra, entre autres, *Petrouchka* (1911) puis *Le Sacre du Printemps* (1913) d'Igor Stravinsky. Telle était l'atmosphère générale dans laquelle évoluaient les musiciens, les écrivains et les peintres qui, à des degrés divers, furent influencés par cet art africain, et qui travaillèrent en étroite collaboration.

Rappelons la collaboration, modèle du genre, entre Fernand Léger, Darius Milhaud et Blaise Cendrars.

Par ailleurs, il faut noter qu'à la même époque, le jazz – cette forme hybride, avec une part de musique africaine – ne cessait d'étendre son influence sur l'Europe musicale [notamment sur Igor Stravinsky, Maurice Ravel (1875-1937), Serge Prokofiev (1891-1953), Darius Milhaud et Arthur Honegger (1892-1955)].

Parlant de cette inspiration jazzistique dans la musique européenne du début du siècle, Jeanneret faisait ainsi remarquer, en 1927, que :

le Nègre apporte aux arts plastiques la mystérieuse majesté de ses dieux sculptés dans l'ébène. A la musique, il apporte le jazz, restauration sur un principe d'économie et de rendement sonore maximal de l'orchestre symphonique actuel. Le nègre apporte à la musique européenne un rappel impératif au rythme.¹¹³

Divers comptes rendus d'expositions de l'époque témoignent également du regain d'intérêt progressif – avec une grande diversité d'approches – manifesté par les musiciens, ainsi que par les peintres, pour ce nouveau phénomène que fut le jazz.¹¹⁴

Au-delà de l'apport jazzistique, le contact singulier avec les objets d'art africain – objets dont les caractéristiques plastiques furent déployées dans la peinture – constitue un autre facteur qui favorisa la conception, par les compositeurs, d'une expression et d'un climat musical évocateurs. Aussi musiciens et peintres établirent-ils des

¹¹² Henri Hell nous signale également que « Si les Poulenc aimaient sincèrement la musique, les Royer avaient pour tous les arts – littérature, peinture, musique, théâtre – un véritable culte. » Henri Hell, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2/1978, pp. 21-22.

¹¹³ Albert Jeanneret, « Le Nègre et le Jazz, Histoire », *La Revue Musicale*, n° 8, juin 1927, p. 24. Voir également les pp. 24-27.

¹¹⁴ Le Jazz, Fernand Léger et certains de ses pairs s'en étaient bien inspirés. C'est ce que nous explique, entre autres, Jean-Yves Bosseur, dans son ouvrage : *Musique et Arts plastiques. Interaction au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998, pp. 66-80.

parallèles entre l'harmonie et la couleur, la forme et le rythme picturo-musicaux, inspirés desdits objets d'art.¹¹⁵ Ces parallèles concernent particulièrement d'un côté les tons des peintures, de l'autre les accords et l'harmonie musicale, sans oublier le timbre ou les couleurs picturo-musicales d'une grande vivacité. Ces éléments contribuèrent finalement à l'élaboration d'une polyphonie du matériau sonore et visuel.

A ce propos, citons le cas d'Henri Matisse (1869-1954), dont l'œuvre offre plusieurs types d'associations. Il y adopte des vocabulaires musicaux et plastiques, en se référant justement aux rapports entre la couleur et l'harmonie, la forme et le rythme, et engendrant ainsi une impression d'unité.¹¹⁶

Soulignons, en outre, que vers l'année 1911, les cubistes, par une action réfléchie et volontaire, se mirent en quête d'un principe unificateur de la forme et du rythme, en captant la mobilité temporelle des éléments de nature visuelle et musicale. Aussi parlait-on de la « forme visuelle colorée » par analogie au son musical.

Par ailleurs, entre 1917 et 1920, au 6 de la rue Huyghens, dans l'atelier du peintre Emile Lejeune, s'associèrent l'écrivain Blaise Cendrars, le chanteur et acteur Pierre Bertin (Pierre Bernac, 1899-1979), ainsi que le violoncelliste Félix Delgrange. Ensemble, ils tentèrent de créer un lieu d'expression conjointe des musiciens, peintres et poètes. Progressivement, s'y joignirent Fernand Léger, Darius Milhaud, Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) et Jean Cocteau (1889-1963).

Cet atelier devint ainsi un endroit mythique où se déroulèrent des concerts d'avant-garde « Lyre et Palette », que Jean Cocteau décrit en ces termes :

La salle Huyghens [...] est une de ces salles mascottes où le public retourne. On y gèle ou on y étouffe, écrasés, assis et debout, les uns contre les autres, comme dans le Nord-Sud. Mais on y retrouve cette atmosphère riche qui ne se commande pas et qu'on risque de perdre en voulant la transposer dans un local plus agréable. Le contact des artistes et du public donnant même un coup de main pour changer le piano de place, la lampe à pétrole qu'on se dispute, le poêle qui refuse de prendre en hiver et qui chauffe en été, tout cela constitue un ensemble hargneux grâce auquel on revient toujours.¹¹⁷

¹¹⁵ Ce fut, notamment, le cas pour la *Création du monde* (1923), de Darius Milhaud, Blaise Cendrars et Fernand Léger.

¹¹⁶ A ce propos, le lecteur lira, avec profit, le livre de Bosseur, *op. cit.* [en particulier les chapitres III et IV], pp. 60-155.

¹¹⁷ Cité par Renaud Machart, *Poulenc*, Paris, Seuil, 1995, p. 16.

C'est donc dans ce contexte environnemental que Francis Poulenc écrivit, en 1917, sa *Rapsodie nègre*.

C'est plus par imprégnation subie et acceptée que par conviction ou pure passion pour « l'art nègre » – devenu un objet de vif intérêt pour nombre d'avant-gardistes qu'il fréquenta –, que Francis Poulenc fut marqué par cette nouvelle source d'inspiration concernant la peinture, la musique et la littérature européennes.

Si la *Rapsodie nègre* (1917) témoigne de sa participation sans doute inévitable à ce nouveau courant artistique, l'attitude de Francis Poulenc après la composition en août de la même année des *Poèmes sénégalais*, opus 2, suggère une réticence à y adhérer *in extenso*.

Nous n'avons malheureusement pu trouver ni la partition, ni des écrits s'y rapportant, mais une lettre adressée à son ami de jeunesse – l'organiste et compositeur Edouard Souberbielle (1899-1971) – est semble-t-il révélatrice. Dans celle-ci, le musicien, dressant un « petit catalogue » de ses œuvres, annexa, à cet opus 2, la mention « à rester en carton ».¹¹⁸ Nous interprétons cette mention comme un signe de sa réserve face au nouveau courant évoqué ci-dessus. De plus, le futur auteur des *Dialogues des Carmélites* (1957) ne fera plus d'autres tentatives de ce genre. La mention de l'œuvre dans le journal *Le Figaro* du 19 mars 1918, p. 4, sous sa rubrique des spectacles et concerts, ne change en rien notre conclusion :

Aujourd'hui à 3 heures, au Vieux-Colombier. Avant-garde : Quintette d'Inghebrecht, *Trio* de Ravel, *Mélodies* de Fernand Lamy, deux premières auditions : la *Sonate pour violon et piano* d'Honegger, les *Chants sénégalais* pour voix et quatuor de F. Poulenc ; avec le concours du Quatuor Merckel, Mmes Grolé, Jourdan-Morhange, Vaurabourg, M. Jannet. Location de 10 heures à midi et de 2 à 6 heures. Saxe 64-69.¹¹⁹

Si les sculptures africaines, ou même les peintures et les écrits que leur ont consacrés les peintres et les poètes avec lesquels Francis Poulenc collabora, ont eu une part d'influence, celle-ci se situe surtout au niveau de la traduction musicale des associations visuelles. Le compositeur ne pouvait faire autrement que d'employer les sculptures, les peintures et même les poèmes sur l'art nègre comme *stimulus* au service de son imagination afin d'en donner une transposition musicale.

¹¹⁸ Voir *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁹ Cf. Microfilm BNF : A.C.R.P.P., rue Louvois, Paris 2^e, Positif, *Le Figaro*, janvier-juin 1918, Per. Micr. D13 (220).

Il semble donc que l'influence africaine chez Poulenc fut surtout d'ordre imaginaire à partir d'une perception libre de toute mode des œuvres picturales et des objets d'arts présentés à son regard.

Les associations visuelles appartenaient à la nature de Francis Poulenc. Egalement amateur de théâtre, il fut, en effet, « sans conteste un compositeur visuel ».

A ce propos, Henri Hell note que

Poulenc disait volontiers, qu'il était avant tout visuel. « Je n'ai qu'une mémoire, la mémoire visuelle... » [...] C'est dire qu'il avait pour la peinture une véritable passion. [...] Et si, parmi les modernes, on lui demandait quels étaient les six peintres qu'il préférerait, il répondait sans hésiter : « Matisse, Picasso, Braque, Bonard, Dufy et Paul Klee ». On ne saurait minimiser l'importance de l'élément visuel chez Poulenc. Non seulement il est à la source de certaines de ses mélodies, la *Grenouillère* par exemple, « sorte d'évocation musicale d'un paysage de Renoir » et le cycle le Travail du peintre, mais il prend une part active et décisive à la présentation, à la mise en forme de ses œuvres.¹²⁰

Les fréquentes jonctions qu'il établit entre la musique et la peinture en furent une parfaite illustration. Par exemple, décrivant son processus de composition de *Banalités*, pour voix et piano (1940) – cinq *Mélodies* sur des poèmes de Guillaume Apollinaire –, il évoque subtilement ses « coups de grattoirs » et précise : « J'essaie, m'inspirant en cela des dessins de Matisse, d'aller du complexe à la simple ligne. »¹²¹

Dans sa démarche compositionnelle, Francis Poulenc s'inspira également du jazz. Encore faut-il noter que, grâce à ses singularités rythmiques, le jazz pouvait – dans la musique comme dans la peinture – permettre, à la fois, d'approfondir l'expression de divers paramètres : ceux de la forme et du déroulement temporel (sujet de recherches majeures de la peinture cubo-futuriste, particulièrement de Fernand Léger), mais également ceux de l'expressivité, du statisme et du hiératisme, recherchés pour l'amélioration esthétique des œuvres. Ce qui permettait aussi de disposer de l'influx vital comparable à celui émanant du corps d'un objet d'art africain.

Tous ces emprunts ou inspirations furent, bien évidemment, adaptés à l'esthétique et au langage musical propres au compositeur.

C'est à travers le propos musical de la *Rapsodie nègre*, qui renferme une véritable poésie et qui alterne des accents placides et alertes, que Maurice Ravel aurait trouvé le

¹²⁰ Henri Hell, *Francis Poulenc, op. cit.*, pp. 339-341, en particulier la p. 339.

¹²¹ Cf. également l'introduction de l'ouvrage *Francis Poulenc. Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, *op. cit.*, pp. 23-46, et la p.41, en particulier.

bon côté de Francis Poulenc : le fait qu'il sache inventer « son propre folklore » ¹²², qui ne fut nullement folklore africain au sens propre du terme.

Si Francis Poulenc s'était imaginé son Afrique noire, que lui inspirèrent les sculptures, les peintures et les littératures consacrées à l'art des Noirs, la démarche d'André Jolivet – dont nous examinons maintenant l'œuvre – est bien proche de ce dernier par leurs sources d'inspiration, mais avec des préoccupations et une finalité différentes.

¹²² A ce propos, lire également Renaud Machart, *Poulenc, op. cit.*, p. 18-19.

Chapitre III

André Jolivet : la fascination pour les mélopées et rythmes africains

PORTRAIT.

Né le 8 août 1905 à Paris, où il est mort le 20 décembre 1974, André Jolivet était issu d'une famille d'artistes (son père peintre amateur, sa mère et sa sœur pianistes). Sans être pour autant un autodidacte, il suivit des études assez peu classiques.

Il fit ses premières tentatives de peinture auprès du peintre cubiste Georges Valmier, grâce à qui il rencontra Paul Le Flem, son futur maître. Il devint également un passionné du théâtre et étudia le violoncelle, ce, en marge des études universitaires.

♦ Etudes de composition :

- 1921-1924, l'harmonie avec l'abbé Théodas, maître de chapelle de Notre-Dame de Clignancourt.

- 1927-1932, la composition, au Conservatoire de Paris, avec Paul Le Flem, puis avec Edgar Varèse entre 1930 et 1933.

♦ Publication technique :

« Réponse à une enquête », in Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 33-37.

♦ Autres généralités :

- 1936, avec Olivier Messiaen, Daniel Lesur et Yves Baudrier, co-fondateur du Groupe Jeune France, qui réagit contre la musique abstraite, mécanisée et impersonnelle.

- 1945-1959, directeur de la Comédie-Française, théâtre qu'il fréquenta assidûment dès l'âge de treize ans, et dont il rêva de devenir un jour sociétaire.

- 1959, fondateur et directeur du Centre d'humanisme musical, en Aix-en-Provence.

portant sur l'emploi de la *double basse* : *superposition de deux sons graves distincts* formant une double basse, chaque son développant une série d'*harmoniques spécifiques* de plus ou moins grande importance. Ces techniques font également

Comme bon nombre de ses contemporains, André Jolivet se mit à rechercher comment élargir ses moyens d'expression, afin de lui permettre de faire de « l'art des sons » la vibration même du monde. Sa recherche s'étendit ainsi jusqu'aux éléments musicaux empruntés aux cultures extra-européennes.

Afin de satisfaire aux exigences de sa démarche compositionnelle, ce musicien fit sienne une matière musicale d'une grande diversité, matière traitée à l'aide d'une écriture à la fois rigoureuse et claire. Ce fut là le résultat de multiples expériences préalables et des influences très diverses, qui jalonnèrent toute sa carrière.

S'étant penché sur les problèmes d'écritures musicales, André Jolivet élaborait et expliquait quelques principes indispensables pour la compréhension de son œuvre. Ceux-ci, avant tout à usage personnel, furent exposés dans son article intitulé Réponse à une enquête. Il s'agit des techniques

référence à la *résonance inférieure* qui, selon le compositeur lui-même, constitue « le choix, et la fixation, parmi les harmoniques inférieures possibles d'un accord, des résultantes graves de cet accord. » (la page 34 de la référence précitée). Dans le même article, l'auteur explique aussi trois autres procédés qui concernent : les *transmutations de la matière sonore* ou les *modifications de volume* (celles « du timbre et de l'intensité ») ; le sens de *projection d'un son* ou « phénomène sonore de caractère dionysiaque », phénomène exploité, pour la première fois, par Beethoven ; enfin le dynamisme rythmique, qui est déterminé, notamment, par les phases et les intensités du flux sonore (*ibid.*, p. 35)

Voici quelques unes des particularités techniques et esthétiques qui ont régi sa musique.

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Jolivet

Parmi les maîtres qui le fascinèrent, on compte Paul Le Flem (1881-1984), auprès de qui il approfondira sa formation de compositeur et apprendra la rigueur de l'écriture musicale, après son premier apprentissage de l'harmonie sous la direction de l'abbé Théodas.

Paul Le Flem lui fit, en outre, connaître les polyphonistes de la Renaissance ainsi que la musique d'Arnold Schoenberg (1874-1951) et son atonalisme. Il le mit également en contact avec Edgar Varèse, par qui Jolivet découvrit les richesses et l'usage des percussions dans la musique savante, les conceptions symboliques, métaphysiques et ésotériques fondées, entre autres, sur la recherche du son-matière que le maître lui-même pratiquait. Le futur auteur de *Mana* (1935) exploita toutes ces possibilités et techniques en y ajoutant les éléments de sa propre conception sur le lyrisme, l'humanisme, ainsi que sur la portée magique et incantatoire de l'art musical. Il s'intéressa aussi aux œuvres de Béla Bartók (1881-1945) et d'Alban Berg (1885-1935).

Dans sa période de maturité, il entreprit une synthèse des matériaux atonaux acerbés et audacieux, régissant son style d'écriture initiale, et ceux relevant d'une subtile modalité pleine de hardiesse et de clarté, que lui inspirèrent les musiques allant du XIV^e au XVI^e siècles, particulièrement, des styles de Guillaume de Machaut (v. 1300/1305-1377), Josquin des Prés (v. 1440-1521 ou 1524) et Clément Janequin (v. 1485-1558).

D'une façon générale, la structuration et le développement de sa matière musicale eurent pour fondement les notes-pivots ou les accords-axes (par ce terme, nous entendons les accords de repères), ainsi que le décantage et la simplification du rythme.

Son harmonie s'appuie également sur des résonances naturelles, dont les harmoniques articulés autour du principe des doubles basses (constituées par la superposition de deux sons graves différents) et des résultantes graves d'éventuels harmoniques inférieurs d'un accord, qu'il nomma la résonance inférieure.¹²³ Tous ces éléments furent, très souvent, soutenus à l'aide des rythmes irrationnels.

Grâce à sa quête de nouveaux éléments susceptibles de contribuer à marquer l'originalité de sa musique, André Jolivet finit par trouver, avec bonheur, des rythmes et des mélodies s'ouvrant à diverses contrées. Ces rythmes jouèrent un rôle essentiel dans la dynamisation de sa matière sonore et dans la facilitation d'atteindre l'état incantatoire et magique de la musique.

Ne reposant pas uniquement sur la répétition des formules métriques, mais demeurant aussi fondé sur des règles permettant l'expression du lyrisme, ils sont par ailleurs déterminés par des "phases" et des intensités de différents flux sonores. Quant aux mélodies, elles sont disposées autour de pivots bien caractérisés et retrouvent toujours leur sens de la continuité.

Il en ressort ainsi une musique pleine de forces incantatoires. Tels sont les cas de *Mana*, *Incantations* pour flûte, 1936, et de *Cinq Danses rituelles* pour piano et orchestre, 1939.

Sa musique, il la voulait empreinte d'un certain primitivisme et caractérisée par le retour aux sources. Avec la libéralisation du langage, sa matière devait comporter un sens original et antique, en étant l'image de l'expression magique de la religiosité des groupes humains.

De l'essentiel des éléments techniques esthétiques évoqués relève également l'écriture du *Concerto pour piano*, qui fait l'objet de notre étude, et que nous analysons maintenant.

¹²³ A ce sujet, lire également Serge Gut, *Le Groupe Jeune France. Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, Paris, Honoré Champion, 1984, pp.47-73, en particulier, les pp. 51-54.

Analyse de l'œuvre de Jolivet

Concerto pour piano et orchestre, 1949-1950

Le *Concerto pour piano et orchestre*, également surnommé *Concerto du parapluie** est l'un des ouvrages le plus originaux d'André Jolivet.

* Ce surnom provient de l'anecdote suivante :

A la création de l'œuvre, à Strasbourg, comme à sa seconde représentation parisienne au Théâtre du Châtelet, l'accueil fut particulièrement houleux et mouvementé. Il s'ensuivit un véritable scandale. Son épouse Hilda en parle dans son ouvrage [...]

Il s'agissait, notamment, d'une suite de bagarres où il y eut « des gifles, des coups de parapluie, [dont ceux de Hilda, à l'endroit d'un spectateur], et des évanouissements ». Les critiques furent à la fois élogieuses et destructrices.

Ces incidents contribuèrent d'une certaine manière à la publicité de l'œuvre, qui finit par avoir un grand succès dans le monde entier. Aussi, en 1958, sa partition reçut le Grand prix de la Ville de Paris, et entra au répertoire de l'Opéra Comique sous la forme d'un ballet, avec une chorégraphie de l'Américain d'origine russe George Skibine.

D'une très libre modalité, cet ouvrage est inspiré des musiques extra-occidentales.

Les Equatoriales – ce titre originel assez évocateur, a été remplacé par la suite – constituent un compromis entre les langages musicaux africains, polynésiens, extrême-orientaux et celui occidental contemporain des musiques dites savantes.

Ces *Equatoriales* seraient-elles inspirées de l'*Ecuatorial*, pour chœur, trompettes, trombones, piano, orgue, 2 ondes Martenot et percussion (1934) de son maître Edgar Varèse ? Dans cet ouvrage, l'auteur des *Amériques* (1921) utilisa davantage des sons bruts et mit

en valeur diverses sources « primitives de la musique et de leur puissance incantatoire ». Pour le chœur, il recommanda que les chanteurs soient *a priori* « Espagnols ou alors des Nègres, des gens qui ont bien le sens du drame et qui se livrent, ou des Russes ! »¹²⁴ et insista sur la déclamation incantatoire que le texte réclame, pour une meilleure imploration de « la tribu perdue dans les montagnes ». Comme dans la plupart des liturgies extra-occidentales, les sonorités vocales de cet ouvrage amplifient la tension de la prière récitée, faisant ainsi glisser le langage logique de l'homme cherchant à s'adresser à Dieu, à travers des versets dogmatiques choisis et utilisés, vers l'expression instinctive et informelle.

¹²⁴ Cf. également Odile Vivier, *Varèse*, collection microcosme Solfèges, Paris, Seuil, 1987, pp. 104-119.

Signalons qu'un an avant la création de l'*Ecuadorial*, Edgar Varèse fit un voyage en compagnie d'André Jolivet. Ils quittèrent Paris le 3 août 1933, pour l'Amérique via l'Espagne et le Portugal, et Varèse rapporta de ce voyage la traduction française des *Légendes du Guatemala* (1930) du poète et romancier guatémaltèque Miguel Angel Asturias (1899-1974).¹²⁵

Introduisant son œuvre, qu'il voulut également comme un témoignage entre l'Orient et l'Occident, Edgar Varèse la présenta ainsi :

Le texte d'*Ecuadorial* est extrait du livre sacré des [Indiens] Maya-Quiché (du Guatemala), le *Popul Vuh* ; c'est l'invocation de la tribu perdue dans les montagnes, après avoir quitté la « Cité de l'Abondance ». Le titre suggère simplement les régions où fleurissait l'art précolombien. Je voulais donner à la musique la même intensité rude, élémentaire, qui caractérise ces œuvres étranges et primitives. L'exécution devrait être dramatique et incantatoire, guidée par la ferveur implorante du texte, et suivre les incantations dynamiques de la partition.

Quant aux *Equatoriales – Concerto pour piano et orchestre* – d'André Jolivet, sa femme Hilda Jolivet en explique la genèse à travers ce témoignage :

Le *Concerto pour piano* ! Ce n'est pas un sommet mais un très haut plateau. Peut-être un de ces plateaux où atterrit, dit-on, la Vénusienne qui nous enfanta. On avait dit et écrit que les *Concertos* de Jolivet pour Ondes Martenot, pour trompette et pour flûte méritaient le qualificatif de chefs-d'œuvre ; le genre « *concerto* » convenait bien au musicien inventeur. Jolivet avait le désir d'écrire un *Concerto pour le piano*, mais ne se sentait pas mûr. Il préféra attendre l'occasion favorable. Elle se présenta dans les années 50, à la croisée des deux routes, l'une partant de Jolivet, de son désir d'écrire un *concerto de piano* dont la forme mûrissait en lui, et une route venant toujours du même mécène : la Radiodiffusion française [...]. Reportons-nous à l'époque où la France avait des colonies. Barraud commanda à quelques compositeurs « des ouvrages évoquant telles ou telles d'entre elles ». Loucheur avait écrit une *Symphonie malgache*...

Vu sous [cet angle, André Jolivet donna à cette œuvre] un titre évocateur d'*Equatoriales*, afin qu'un même équateur musical encerclât Afrique, Polynésie, Extrême Orient. C'est l'époque où il confiait à Honegger son intention de ne plus personnaliser les titres de ses œuvres leur laissant tenter leur chance avec les titres génériques classiques de *Sonate*, *Symphonie* ou *Concerto*, l'œuvre ne devant agir

¹²⁵ Le poète avait dédié l'ouvrage remis à son ami le compositeur en ces termes : « A Edgar Varèse, Maître-mage des sons, ces Légendes du Guatemala, avec toute mon admiration et mon affection ». A cette version française du livre, E. Varèse préféra celle avec le texte espagnol ancien, recueillie, traduite et publiée par le Père Jimenez (XV^e siècle), indique le compositeur.

que par sa seule force musicale. Il remplaça le titre d'*Equatoriales* par *Concerto pour piano*. [...] Si le *Concerto pour piano et orchestre* a été définitivement privé de son titre d'*Equatoriales*, il n'a pas renoncé pour autant à la substance musicale qui le motivait. »¹²⁶

Prolongeant les voies suivies par Claude Debussy, avec son orientalisme, et de Béla Bartók (pour les musiques folkloriques), outre l'influence marquée d'Edgar Varèse, André Jolivet réussit néanmoins – dans ce *Concerto pour piano et orchestre* –, l'élaboration d'une matière musicale dépassant les limites d'une simple description ou d'une gratuite imitation. Il bâtit plutôt une musique à la rythmique entraînante, avec une harmonie à la fois sauvage et dissonante, pouvant secouer un auditeur non averti. Ce fut, pour lui, une manière de restituer aux matières sonores exotiques l'écho de leurs propos, et les frémissements des forêts équatoriales.

Bien que conservant le canevas traditionnel du *Concerto* – succession de trois mouvements : rapide - lent – rapide (en l'occurrence, *Allegro deciso*, *Andante con moto* et *Allegro frenetico*), chacun de ces mouvements porte un matériau sonore d'un ton moderne. Le piano n'y joue pas un rôle traditionnel de soliste transcendant – grâce à ses traits de virtuosité –, les autres instruments ou l'orchestre, il est exploité surtout pour ses possibilités sonores et timbrales. Dans un tel discours musical symphonique, ces sonorités et timbres permettent d'évoquer le pouvoir magique et incantatoire d'une musique unissant les hommes et les reliant au cosmos. Aussi, par exemple, les solos du piano sont-ils doublés souvent aux flûtes et aux clarinettes.

Notons, par ailleurs, que dans le déroulement musical, ce piano solo est tantôt percussif, tantôt chantant et même lyrique. Il est très souvent orné par les timbres du xylophone ou du célesta, et demeure fréquemment confondu dans la masse orchestrale, d'où il se distingue, de temps en temps, au milieu d'un foisonnement constant des rythmes et des timbres, dont le langage harmonico-mélodique répond parfaitement aux règles d'unité. Telle est la manière d'André Jolivet d'intégrer et d'assimiler à la fois les techniques et les traditions musicales occidentales et celles – selon son expression – « primitives-tropicales », le tout dans une esthétique cohérente.

Au cours du développement de l'œuvre, le compositeur met particulièrement l'accent sur la dimension spatiale des matériaux sonores, qui comportent une densité et des textures sonores dont la masse est constamment variable. Il y souligne la mobilité des voix et des registres instrumentaux, met en relief les trames mélodiques fonctionnant souvent comme des modes tout en se greffant aux agrégats éclatants. Il y emploie également des pédales qui créent des harmoniques aux effets timbraux

¹²⁶ Hilda Jolivet, *Avec André Jolivet*. Préface de Maurice Schumann de l'Académie française, Paris, Flammarion, 1978, pp. 197-198.

exceptionnels (harmoniquement, les parties supérieures sont, quelquefois, dotées d'une suite d'accords disposés de manière à ce qu'ils comportent surtout des harmoniques supérieurs communs à plusieurs notes graves. Ces notes graves, placées successivement à la basse, produisent à leur tour des accords synchrones de multiple sonorité).

L'ossature harmonique des trois mouvements de ce *Concerto* comporte en fait une modalité traitée sur la base de l'harmonie atonale. Cette dernière porte des éléments de synthèse de l'harmonie modale, comprenant une matière musicale aux rythmes simples, avec quelquefois des sonorités néo-classiques (modalité + tonalité) et certaines suggérant les musiques folkloriques.

Les modes, comme les rythmes – inspirés des musiques africaines, polynésiennes et extrême-orientales –, sont ici parfaitement dilués dans le langage et style musicaux du compositeur. Il les exprime à travers diverses couleurs instrumentales, des percussions notamment, qui s'y apparentent.

C'est à travers ce langage que le *Concerto* pour piano et orchestre assigne à André Jolivet sa place parmi les grands compositeurs humanistes de son siècle. Aussi cette pièce constitue-t-elle un chef-d'œuvre accompli de la musique contemporaine, se voulant à la fois « temporel et éternel », aux côtés notamment de Christophe Colomb (1928) de Darius Milhaud, d'*Œdipe* (1936) de Georges Enesco (1881-1955), ainsi que de certaines grandes œuvres d'Olivier Messiaen.

Situant l'ouvrage dans le temps, les propos suivants d'Antoine Goléa font bien ressortir sa place et son importance dans l'œuvre entier d'André Jolivet :

Ce que Jolivet a fait, c'est autre chose et bien mieux qu'un assemblage des thèmes exotiques, plus ou moins cueillis sur place, comme on ferait pour une musique purement illustratrice [...]. [Le compositeur] a reconstruit une musique populaire imaginaire plus vraie que celle qu'on peut regarder comme authentique. Ce faisant, il n'a fait que prendre une place de premier rang dans une illustre lignée contemporaine inaugurée par Debussy, poursuivie par Manuel de Falla, Enesco et enfin Béla Bartók.¹²⁷

En quoi consisterait donc l'influence typiquement africaine dans ce *Concerto* ?

Notons de prime abord que, des trois mouvements du *Concerto pour piano et orchestre*, seul le premier mouvement s'inspira des formes musicales africaines. Le second mouvement porte des influences de formes asiatiques, javanaises

¹²⁷ Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, op. cit., pp. 155-156.

principalement, tandis que le dernier mouvement comporte des influences polynésiennes.

Les deux derniers mouvements sont construits sur le modèle de la structure formelle du *gamelan* : une courte introduction est suivie du premier thème qui, parfois, doit être varié. Puis son rythme doublé permet le passage au second thème répété plusieurs fois, avant de revenir au thème du début. Ensuite intervient une courte phrase intermédiaire introduisant un troisième thème devant être répété et varié, avant la réapparition du premier thème, qui se termine sur un *ritardando* concluant le morceau.¹²⁸

Ce modèle formel du *gamelan* – traité, bien évidemment, dans le style du compositeur –, a également servi de moteur à la structuration thématique, entre autres, du premier mouvement. En effet, André Jolivet y ajoute d'autres thèmes et variations, des *tutti*, ainsi que la synthèse thématique, également variée, amenant à la conclusion finale de l'œuvre.

Pour revenir à l'influence africaine de ce mouvement, qui entre dans le cadre de notre étude, elle y est devenue plus imaginaire que réelle. Il n'existe pratiquement nulle trace, par exemple, de polyrythmie apparente, semblable à celle pratiquée en Afrique occidentale et centrale, domaine de la musique de savane et de la musique de forêt équatoriale. Or, l'évocation de la savane et de l'« Equateur » africains constituaient initialement quelques-unes des sources inspiratrices de cette œuvre.

Quelques critiques ont quand même, dans une certaine mesure, eu raison d'y déceler la saveur rythmique des savanes tropicales¹²⁹. Toutefois, cette saveur relève surtout de la perception par l'imaginaire d'un exotisme musical dû à l'association des bruitages de percussions nombreuses et d'autres paramètres évocateurs de la musique noire africaine, incorporés dans ce *Concerto*.

Bien que le compositeur ait effectivement écouté des disques de musiques traditionnelles africaines¹³⁰, l'évocation de leurs procédés techniques fut rationnellement repensée. Aussi notre compositeur le fit-il avec beaucoup de

¹²⁸ Pour la description des compositions pour le *gamelan*, lire également dans l'*Encyclopédie de Lavignac*, Paris, Delagrave, 1922, pp. 3147-3156 particulièrement.

¹²⁹ Lire volume 2, annexe 1 : Textes musicologiques et ethnomusicologiques, le témoignage de René Nicolay sur l'influence musicale subsaharienne dans le *Concerto pour piano* d'André Jolivet. Livre quatrième, p. 571.

¹³⁰ Nous en avons reçu la confirmation auprès d'une de ses amies, l'ethnomusicologue Mireille Helffer – directrice chercheuse au CNRS, fondatrice de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), initiatrice de l'enseignement ethnomusicologique à Paris X-Nanterre et responsable de l'UPR Etudes d'ethnomusicologie du CNRS en 1985-1989 – qu'il fréquenta souvent et chez qui il s'adonna à ces écoutes musicales (musiques asiatiques et africaines particulièrement).

subtilité : tout élément polyphonique et polyrythmique inspirateur des chants de « savanes africaines » fut parfaitement absorbé dans son langage d'alors. Ce langage des années 1940-1950, simple et direct, fut régi par une forte utilisation de la modalité et d'une rythmique moins violente, comportant quelques accents de jazz.

D'ailleurs, ce langage musical se prêtait au traitement et à l'assimilation de tels éléments musicaux exotiques.

Comme dans le reste du morceau, nous avons observé un caractère modal dans la quasi-totalité des thèmes de sa première partie. Il en est de même des divers thèmes et des contre-chants les accompagnant. C'est le pentatonisme – une des caractéristiques majeures de la musique africaine – et l'heptatonisme (un autre aspect typique de ses échelles) qui priment dans la modalité de cette partie du *Concerto*.

C'est généralement par chromatisme qu'André Jolivet varia et enrichit les différents modes exploités. Pour ce faire, il adopta une écriture très épurée, une écriture rappelant, quelquefois, le traitement des anciens modes prévalant entre le XIV^e et le XVI^e siècles.

Le premier mouvement commence, d'ailleurs, avec le pentaphone *fa#-sol-si-do-ré*, en *tutti* orchestral des bois, des percussions et des cordes.

Formellement, voici, à travers des tableaux synoptiques, comment se présente la structure de l'œuvre.

Tableau 1: Regard synoptique de la structuration du Concerto pour piano et orchestre d'André Jolivet

Mesures	1 - 2	2 - 8	8 - 25	26 - 35	36 - 38
Thèmes	Pentaphone : <i>fa#-sol-si-do-ré</i> .	Thème A	I ^e variation thématique : A'	2 ^e variation thématique : A''	Arpèges atonaux
Observations	Brève introduction, tutti orchestral.	Joué aux trp, renforcé aux trb et aux I ^{ers} vln.	Bâtie sur heptaphone : <i>mib-fa#-sol-lab-si-do-ré</i> ; exécuté au piano solo	Contre-chant des timb sur le tetracorde : <i>mib-fa#-si-ré</i> . Variation du soliste sur le pentaphone : <i>mib-fa#-sol-si-ré</i> , amplifié à l'heptaphone du A'.	Passage intermédiaire ramenant le thème A.

Mesures	38 - 43	45 - 71	73 - 74	76 - 83	86 - 87
Thèmes	Reprise du thème A (mes. 2-8)	3 ^e variation thématique A''', avec transposition (voir pentaphone ci-dessous).	Thème B	I ^e variation thématique de B (B').	II ^e variation de B (B'')
Observations		Contre-chant pentatonique (<i>lab-sib-dob-ré-mib</i>) en solo des htb, auquel répond la clar en <i>mib</i> avec un contre-chant syncopé et ornementé d'appoggiatures. Suit le contre-chant des bn sur l'échelle heptatonique : <i>do#-ré#-mi-fa#-sol-lab-si</i> . Les triades mélangées aux secondes confèrent au piano solo un ton très acide.	Thème pentatonique (<i>sol#-si-do#-ré-mi</i>).	Variation des valeurs rythmiques et amplification de la mélodie par chromatisme.	Variation par transposition (tierce diminuée plus haut, soit <i>sol#-sib</i>), renforcée par les trp jouant en tierces et les trb en quarts. Le contre-chant est des bn. Les percussions, en contretemps, sont en décalage entre elles, et créent, avec les cordes, une polyrythmie.

Mesures	89 - 96	94 - 101	102 - 126	128 - 137	139 - 144
Thèmes	Variation thématique B'''			Thème C	Thème D, joué en l'8ve parallèles (mg. et md.) au pno solo.
Observations	Transposition de B''	Relais de la harpe jouant le thème B' transposé du piano solo (mes. 89-96). Ce thème est ici amplifié par un desserrement des valeurs rythmiques du départ (des triolets de croches devenant des simples croches, puis des noires). Avec une écriture assez fournie, cette partie est très animée surtout grâce aux batteries des cordes.	Transposition, variation et développement de A''' (des mes. 45-71). Ecriture aérée au départ : on trouve un contre-chant pentatonique (<i>sol-sib-do-ré-mib</i>) de trb, des bribes de batteries de cordes - passant parfois aux bois - ainsi que des soubresauts d'échelles heptatoniques en triples croches se terminant sur des glissandos.	Thème du piano solo renforcé par la harpe, les hb et C.A., qui sont soutenus par des motifs périodiques des fl, des clar et des cordes jouant parfois des gammes en doubles croches. Ces motifs constituent des contre-chants.	Soutenu par des contre-chants de bn et de céles (sur le tétracorde <i>ré-fa-dob-sol</i> , appoggiaturé avec des octaves inférieures), ce thème est accompagné avec des batteries de fl, clar <i>mib</i> et <i>sib</i> ; vibra et des échelles heptatoniques d'intervalles conjoints répartis en tricordes descendants et tétracordes ascendants. Exemple, pour l'heptaphone <i>fa-solb-la-si-dob-ré-mib</i> , on a <i>mib-ré-dob - fa-solb-la-si</i> .

Mesures	147 - 178	188 - 208	213 - 273
Thèmes	Thème E contrepointé.	Thème F	Thème G
Observations	Il s'instaure un véritable dialogue entre le pno solo et les cordes (avec la harpe), qui jouent des contre-chants composés, pour certains, des gammes descendantes et ascendantes, pour d'autres des échelles heptatoniques et pentatoniques.	Le pno solo joue en contrepoint avec les bois, les cors et les cordes dont les contre-chants sont très ornés. Rythmiquement, il y a alternance des mesures binaire-ternaire.	Synthèse des précédents thèmes et variations, avec une alternance rapprochée de diverses mesures déjà indiquées. Les modulations tonales et les variations rythmico-mélodiques deviennent fréquentes, et l'écriture de plus en plus fournie. Les dialogues entre le thème central et divers contre-chants (quelquefois entre eux) se multiplient.

Le premier mouvement du *Concerto pour piano et orchestre* comporte également des structures mélodiques conçues sur la base des secondes, telles qu'on en trouve notamment dans la musique de la région de Guéré ivoirienne, qui aurait particulièrement inspiré le compositeur.

Par ailleurs, il s'y dégage une continuité mélodique, consolidée par des points d'appui caractérisés (des notes-pivots, et autres agrégats, constituant des repères). Dans ce mouvement, ce sont les notes *mi* et *fa#* qui servent de pivots. Ces notes ne demeurent pas toujours fixes, mais sont variées ou même transposées notamment à la seconde¹³¹, à la tierce et à la quarte plus haut ou plus bas.

Verticalement, les différents accords et agrégats sont souvent enrichis de notes étrangères, et portent des couleurs atonales.

De ses écoutes, sur disques, des musiques africaines, André Jolivet a certainement retenu le principe sous-tendant les procédés de superposition des structures rythmico-mélodiques pouvant créer une polyrythmie complexe, avec une polymétrie vivace. Ainsi que nous l'avons précédemment indiqué, cette polyrythmie rationnellement repensée demeure, ici, subtile et parfaitement intégrée dans son langage musical, de telle sorte que son inspiration africaine paraît, avant tout, authentique et personnelle.

Pour traiter cette polyrythmie, le compositeur procède, entre autres, par décalage des cellules rythmiques entre différentes voix, par superposition, transposition, ainsi que par variation des diverses valeurs rythmiques et métriques (du *tempo*), tout en resserrant certaines phrases musicales.

On retiendra par ailleurs l'usage du principe de la répétitivité des thèmes, thèmes subissant toutefois des variations au cours du discours musical.

En outre, il a exploité, dans ce premier mouvement, la technique de décalage des cellules rythmiques et mélodiques, en y incorporant des artifices canoniques.

Ainsi, aux mesures 2 à 8, par exemple, les trompettes commencent un canon à trois voix, aux lignes atonales assez syncopées. Les trombones les rejoignent, divisés en deux voix. Ce sont les premiers violons qui renforcent, en soulignant, la mélodie principale. Ce canon est soutenu par des glissandos de secondes appoggiaturées du xylophone. A la harpe, ces glissandos sont joués en décalage des deux mains les intervalles de dixième inversée en mouvement contraire (soit *ré-sib* descendants à la main droite, et *sib-ré* ascendants à la main gauche). Les altos et les violoncelles exécutent les pédales atonales de quartes justes (*sib-mib* ; *réb-solb* ; *fa#-si*)

¹³¹ L'usage de l'intervalle de seconde est très répandu dans les compositions du XX^e siècle.

superposées, tandis que les percussions (dont les maracas, les cymbales suspendues et les balais métalliques) font des batteries de doubles croches. Le piano solo intervient, en synchronie, avec les trémolos constitués des agrégats de *ré-sol#-la-sib-ré* alternant avec deux quarts justes successives (*réb-solb et mi-la*).

D'une façon générale, la métrique est constamment variable surtout vers la fin du mouvement. De la mesure 175 à la fin, il y a une succession et une alternance des mesures binaires et ternaires suivantes : C - 3/2 - C barré - 1/2+1/8 - C barré - 6/8 - C barré - 3/2 - C barré - 5/4 - C barré - 6/8 - C barré.

Ces différentes mesures renforcent le caractère polyrythmique créé par la superposition de cellules aux valeurs rythmiques diverses (voir partition, notamment aux mes. 120, p. 24 ; 173-174 et 175-178, pp. 35-36, etc.)

Pour l'œuvre entière, c'est avec une instrumentation plus traditionnelle que le compositeur réussit cette synthèse équilibrée des divers éléments modaux et atonaux choisis.

Le discours musical comme la matière sonore génèrent un vif dynamisme que lui confèrent l'ensemble des instruments, parmi lesquels on compte le xylophone, les maracas et les tam-tams africains (à deux membranes). Comme pour les blocs chinois, la cymbale chinoise et la darabukka tunisienne (tambour-gobelet à membrane unique dont on frappe la peau avec les deux mains), ces instruments africains devaient, selon le compositeur, contribuer à imprimer, notamment, une puissance incantatoire et magique accrue à cette pièce.¹³²

Quant à la première partie de ce *Concerto*, c'est le rythme qui en constitue le principal facteur à caractère résiduel africain. On y ajoutera l'importance accordée, par analogie, à une rythmique multiple jouée par un grand nombre des percussions. Cette rythmique est un phénomène qui, ici, doit être pris singulièrement dans son acception symbolique de pulsation puissante se dégageant instinctivement du plus profond de l'homme et manifestant le grand rythme cosmique. C'est ce qui fait surgir les forces émotives et magiques, forces que le compositeur décela dans les fameuses « saveurs rythmiques » des musiques de la savane, de la forêt tropicale africaine, et d'ailleurs, et dont il s'inspira.

Nous ne saurions refermer ce chapitre consacré à André Jolivet, sans ouvrir une parenthèse sur les œuvres telles que : *Mana* (1935), *Cinq Incantations* (1936), *Cinq*

¹³² Faut-il encore noter que dans leur milieu naturel, ces différents instruments ont, certes, un rôle social fonctionnel, et participent aux divers rites et cosmogonies par le biais, non seulement du symbolisme des matériaux-même dont ils sont faits, mais aussi des mythes et légendes auxquels ils sont associés. Seulement d'aucuns croient, à tort ou à raison, que ces instruments portent en eux un pouvoir magique.

Danses rituelles (1938) et les deux premières *Symphonies* (1954 ; 1959), qui exhalent un certain exotisme et dans lesquelles d'aucuns décèlent l'influence des musiques africaines.

A travers ces différents ouvrages, le compositeur a recherché l'origine spirituelle ou le pouvoir originel de l'art des sons, un pouvoir qui est d'expression « magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains ». Il le trouve dans les musiques « des sociétés primitives », dont les sociétés traditionnelles orientales, sud-américaines et africaines.¹³³ Doit-on encore souligner et rappeler que ces musiques accordent la primauté à une finalité spiritualiste et au sacré, ceci par le truchement des rites et cosmogonies s'y associant. Ces rites et cosmogonies sont censés favoriser l'union entre l'homme et le cosmos, par leur intégration dans la vie communautaire et quotidienne.

Dans la conception musicale d'André Jolivet, le fait que la musique demeure une puissance surnaturelle capable d'émouvoir jusqu'à l'exaltation, tout en captivant au plus haut point l'auditeur, fut l'une de ses idées esthétiques maîtresses¹³⁴.

Les musiques exotiques ou non occidentales étant généralement empreintes explicitement de cette force, le compositeur ne pouvait que s'y référer, pour concrétiser son idéologie musicale. Aussi les examina-t-il avant d'exploiter, notamment, les timbres de leurs percussions, leurs structures mélodico-rythmiques basées sur la répétition des formules et l'usage des pôles d'attractions ou des notes-pivots.

C'est en effet dans cet esprit que fut conçu, entre autres, *Mana* (1935) qui, dans les sociétés considérées par André Jolivet comme primitives, désignerait « cette force qui nous prolonge dans les fétiches familiers ». ¹³⁵ L'œuvre fut inspirée des musiques plus orientales, surtout balinaises, qu'africaines. En six pièces pour piano, le compositeur y

¹³³ A ce sujet, on risquerait de croire qu'à son époque, André Jolivet considérait encore comme primitives toutes ces civilisations. On pourrait ainsi se demander s'il ignorait encore qu'une société aussi islamisée et bouddhaïsée que la société javanaise, par exemple – à laquelle il se référa –, ne relevait déjà nullement d'une société primitive. Nous pensons plutôt que chez André Jolivet, le "primitif" n'est pas nécessairement péjoratif. Il fait plus allusion à un état de pureté d'innocence originelle. Cf. *supra* notamment l'expression « dits primitifs » dans la citation sur *Cinq Danses rituelles*, pages 97 et 109.

¹³⁴ A ce propos, le compositeur note que « La musique doit établir une communication, non seulement entre les hommes, mais aussi entre les hommes et l'univers, mieux que l'écriture et le langage. La musique par l'organisation du rythme, des sons, des intensités, des accents ; par le magnétisme de la voix chantée, par la projection du psychisme qu'elle constitue, est la base de tous les exorcismes. » Propos cités dans André Jolivet, *Portraits*, ouvrage collectif sous la direction de Lucie Kayas et Laetitia Chassain-Dolliou, Paris, Actes Sud, 1994, p. 93, et extraits dans le n° 119 de *Zodiaque*, de l'article de Hilda Jolivet, « Jolivet, magicien des timbres », p. 38.

¹³⁵ Cf. L'introduction au *Mana* d'Olivier Messiaen, accompagnant la partition imprimée aux Editions Costallat, Paris, Copyright 1946.

esquissa musicalement six figurines de cheminée en fil de fer, en paille et en cuivre, figurines que lui offrit Edgar Varèse. De cette influence balinaise, on retiendra particulièrement les rythmes binaires et ternaires, lesquels, dans les graves du piano, suggèrent les résonances de longs tambours balinais à deux membranes percutées du bout des doigts.

Ici, les notes-pivots sont d'usage fréquent, et l'harmonie est quelquefois proche des batteries exotiques.

Dans la *Première symphonie* (1953), André Jolivet développe la matière sonore par opposition, développement obéissant au double principe « apollinien et dionysiaque », avec la quête d'un style cohérent assimilant les données musicales des « peuples primitifs » dans un langage occidental contemporain.

La *Deuxième symphonie* (1959), est le résultat de la recherche d'une synthèse entre le « sériel et le modal », ainsi qu'entre « la mélodie et le rythme ». L'œuvre évoque les souvenirs de tout ce que ce créateur apprit, vit et retint lors de son voyage en Haute-Egypte. Dans une musique descriptive, et à travers des mélodies expansives et chantantes, le musicien nous invite à goûter aux senteurs exotiques et à l'aphorisme de Teilhard de Chardin : « Matière, matrice de l'Esprit, Esprit, état supérieur de la matière. »¹³⁶

Dans sa notice de *Cinq Danses rituelles* (1939), le compositeur explique que ses « préoccupations essentielles sont de rendre à la musique son caractère originel c'est-à-dire l'expression magique des groupements humains ».

Les *Danses rituelles* se réfèrent aux groupements humains de toujours, mais particulièrement ici à ceux dits « primitifs » chez lesquels l'âme humaine a gardé toute sa virginité. Les titres correspondent aux étapes principales de la vie sociale et religieuse... de toute vie humaine. Ce sont, en fait, les danses de la naissance et de la puberté, de la guerre et de la virilité, de l'amour et du mariage, de la mort et de la résurrection... Si dans la *Danse Initiatique*, il y a le souvenir d'un air de flûte que j'entendis aux confins du désert, par contre, cinq ans après avoir écrit mon œuvre, j'appris que son rythme était le rythme sacré de certaines cérémonies funéraires delphiques. La même identification s'est faite de mon rythme de la danse du Héros avec un rythme péruvien. Réminiscences ou rencontres assez exceptionnelles. En tous cas, mes formules mélodiques et mes rythmes dits « primitifs » sont suffisamment intégrés à un langage hors du temps pour qu'ils aient pu être incorporés dans mon ballet *Guignol et Pandore*.¹³⁷

¹³⁶ Lire aussi Hilda Jolivet, *Avec André Jolivet, op. cit.*, p. 246.

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 242.

De tous ses emprunts, quelle est la part effective de l'influence africaine dans l'œuvre de ce compositeur ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Jolivet

Bien qu'André Jolivet se soit doté de multiples moyens et matériaux sonores des musiques et des traditions extra-occidentales, ses emprunts furent moins fulgurants dans son œuvre que les matériaux sonores exotiques utilisés par son ami et collègue du groupe Jeune France, Olivier Messiaen, dont les sons, les couleurs et les rythmes devaient eux aussi consacrer « la majestueuse unité de l'univers ».

Cependant, on retiendra, de prime abord, qu'André Jolivet portait un vif et particulier intérêt à la chanson, à la ballade, aux modes anciens, et était attiré par les œuvres musicales porteuses de signification spirituelle ou rituelle.

Aussi l'auteur des *Cinq Danses rituelles* (1939) devait-il, plus tard, succomber à ses sympathies pour les rythmes « primitifs » et les structures des mélopées aussi bien grecques, extrême-orientales, sud-américaines qu'africaines.

L'ensemble de ces éléments obéissaient à une certaine discipline, consciente chez ce musicien. C'est ce qu'explique Antoine Goléa qui, à ce propos, note entre autres que :

Une œuvre comme les *Incantations* pour flûte seule devient, de la sorte, un nouvel archétype d'une musique qui semblait disparue, et qui renaît d'un oubli millénaire, qui semble beaucoup plus, d'ailleurs, avoir été enfouie sous l'entassement des siècles que perdue au centre de quelque Afrique encore inexplorée. Nous trouverons chez Messiaen ce contact permanent et merveilleux avec des civilisations exotiques, mais contemporaines ; chez Jolivet, tout semble resurgir du fond des âges.¹³⁸

Néanmoins, l'on conviendra que l'influence des musiques africaines sur André Jolivet est avant tout d'ordre imaginaire, influence relevant de la fascination grandissante que l'Afrique éveillait de plus en plus dans l'imagination et la curiosité européenne de la première moitié du siècle.

Musicalement, elle entre dans le cadre d'une des esthétiques basée sur la technique de récupération. Cette technique, consistant à combiner et adapter des matériaux sonores hétérogènes existants, fut du reste adoptée par bon nombre des compositeurs

¹³⁸ Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris-Genève, Ressources, 1980, p. 153.

contemporains qui se sont intéressés aux diverses musiques d'expression orale. Les matériaux ainsi exploités participent à l'ajustement des paramètres musicaux tels que les motifs rythmico-mélodiques, les formules instrumento-vocales, comme il en est dans ces musiques de tradition orale ou comme il en fut jadis dans le chant grégorien, par exemple, avec le principe de la centonisation^{glossaire}.

A l'instar de Béla Bartók, Igor Stravinsky, Darius Milhaud et Luciano Berio - pour ne citer que ceux-là -, qui tirèrent profit des musiques traditionnelles ou folkloriques grâce, notamment, à ce procédé de récupération, André Jolivet eut recours à l'imaginaire africain et extrême-oriental notamment, pour élargir son horizon culturel et musical occidental. D'ailleurs, il s'agissait là d'une démarche qui allait, à son tour et en conséquence, donner une impulsion aux idées, formes et créations nouvelles prévalant à l'époque.

Aussi l'usage des mélodies exotiques dans sa création musicale témoigne-t-il de son aspiration à l'universalité musicale. Il y parviendra par l'adjonction de musiques extra-européennes – d'essence généralement modale – traitées cependant à l'aide d'une harmonie tonale voire sérielle. Chez A. Jolivet, ce mélange produit des harmonies modales, aux coloris atonaux, exécutées à l'orchestre de climat plus tempéré, et dont l'instrumentation demeure souvent classique.

Un autre parallélisme entre la pensée musicale jolivéenne et celle de la musique africaine concerne le côté empirique de son art musical, empreint d'une expression magico-religieuse et d'un fort accent symbolique. En effet, l'auteur de la *Suite transocéane* (1955) s'efforça de produire des œuvres qui, selon son expression, constituèrent « un catalyseur du magnétisme des auditoires »¹³⁹.

A ce sujet, nous constatons qu'en Afrique noire ce catalyseur du magnétisme des auditoires peut être compris comme la force de parole de la musique. C'est une force dont l'effet est comparable à celui que produit le Verbe sur la personne de l'auditeur ; le personnage du musicien devant refléter la complexité des conceptions musicales. C'est ce que semblent expliquer Geneviève Calame-Griaule et Blaise Calame en indiquant : Lorsque [le musicien africain] chante ou joue d'un instrument, il subit une

¹³⁹ Maintes fois, l'auteur s'est expliqué à ce propos, indiquant qu'une « salle de concert bien remplie » ne constitue qu'une « conflagration de magnétismes individuels, un assemblage de mentalités, d'êtres humains avec leurs qualités individuelles, leurs préoccupations, leurs soucis ». L'œuvre musicale réussie est celle qui parvient à s'imposer à cet assemblage diversifié, tout en lui donnant une certaine unité de préoccupations, à accorder tous ces magnétismes sur la longueur d'onde de l'œuvre. Le compositeur croyait fortement en un tel pouvoir de la musique qui, pour lui, fut aussi réellement un art de masse. Aussi se fixa-t-il comme objectif d'écrire des œuvres qui soient susceptibles de déterminer, chez les auditeurs, à la fois « ce mouvement, cette communion et un animisme. »

dépense de force vitale qui, par l'intermédiaire du son, va enrichir la personne de celui qui l'écoute.¹⁴⁰

Quant à la nature dudit magnétisme, ce sont les éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques qui en déterminent l'essence.

Nous terminerons cette partie consacrée aux influences africaines de l'œuvre d'André Jolivet par une courte remarque générale, en rapport avec ses emprunts aux musiques non européennes. L'examen des œuvres choisies et l'étude des liens du compositeur avec les civilisations musicales extra-occidentales prouvent combien immense fut son goût pour la découverte. Ce qui lui permit, notamment, de « renouer avec les musiques du passé – peut-être même des origines – inscrivant ainsi en filigrane dans [sa] musique les préoccupations éternelles des hommes »¹⁴¹ : le spirituel ou l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains.

Cependant, on regrettera une certaine vision plus ou moins archaïque des musiques et des civilisations, chez l'auteur de *Mana* (1935), face aux musiques auxquelles il se référait, pour faire de son œuvre « une vibration du monde ». Il croyait notamment qu'un instrument musical extra-européen serait porteur d'une quelconque force magique. Bien qu'il ait existé des malentendus dans la pensée de notre compositeur, au sujet des cultures qu'il qualifiait de « primitives », l'Afrique, comme l'Asie, ne demeurèrent pas moins une source d'inspiration sur laquelle il posa un regard contrasté. Comme le vent qui se lève et souffle à l'aventure, traversant les merveilles du monde dont la rêverie et la raison humaines tentent de s'emparer et de ressasser les images, André Jolivet capta à sa manière différentes matières musicales exotiques et leurs idéologies, qu'il modela au gré de son désir et de son langage musical. Maurice Ohana, par exemple – dont l'œuvre sera maintenant examinée –, ne fit pas exception dans ce processus d'exploration des musiques traditionnelles du monde, notamment africaines, en tant que références ou sources d'inspirations, mais avec un autre objectif.

¹⁴⁰ Geneviève Calame-Griaule et Blaise Calame, « Introduction à l'étude de la musique africaine », *La Revue Musicale*, numéro spécial 238, Paris, Richard-Masse, 1970, p. 19.

¹⁴¹ Propos d'André Jolivet cité par Hilda Jolivet dans *Avec André Jolivet, ibid.*, p. 220.

Chapitre IV

Maurice Ohana : des racines musicales africaines retrouvées

PORTRAIT.

Maurice Ohana est né le 12 juin 1914 à Casablanca, au Maroc. Son père, citoyen britannique, était originaire de Gibraltar et sa mère, andalouse. Le terme Ohana vient probablement d'un village d'Andalousie du même nom. Ces influences espagnole et africaine constituèrent, pour le compositeur un verger dont il s'inspira grandement dans son art musical. Maurice Ohana nous quitta en 1992.

Etudes de composition :

- ♦ 1927 - 1931, études musicales à Bayonne.
- ♦ 1932, piano sous la direction de Lazare-Lévy, parallèlement études de l'architecture.
- ♦ 1937-1940, Schola cantorum, classe d'harmonie et de contrepoint, avec Daniel-Lesur.
- ♦ 1940, il interrompit ses études, s'enrôla dans l'armée au début de la seconde guerre mondiale, et rejoignit l'Angleterre d'où, toujours sous l'uniforme, il vécut de nombreuses expériences dans divers pays où le conduisirent ses campagnes militaires.

♦ 1944, il (re)trouva le milieu musical de la jeune école italienne regroupée autour d'Alfredo Casella, à Rome.

Autres généralités :

♦ 1947, avec Pierre de la Forest Divonne, Stanislas Skrovatcheski et Alain Bermat, il fut cofondateur du groupe le Zodiaque, pour défendre la liberté du langage musical contre tous les esthétismes tyranniques. Les membres de ce groupe prônèrent alors le retour aux sources de la musique occidentale, en appelant un humanisme rénové. Plus tard, ils furent rejoints par Sergio de Castro.

Par rapport à l'Afrique noire, Maurice Ohana est un compositeur européen qui ne fit que retrouver peu à peu ses racines musicales africaines. En effet, dès sa jeunesse, il fut au contact avec la musique de l'Afrique (berbère marocaine), contact qui s'étendra plus tard aux musiques subsahariennes et asiatiques. Toutes les fois qu'il revenait à ses différentes sources inspiratrices d'origine, ce fut pour y puiser des matériaux ou des modèles sonores pour l'élaboration contemporaine de son art musical. Ces éléments – dont il assumait l'influence tout en actualisant leur contenu – furent transposés et interprétés dans son propre langage. En même temps, ces sources d'inspirations signifièrent, pour lui, à la fois une tradition transcendante, mais aussi une fenêtre ouvrant sur des possibles solutions à ses problèmes aussi bien existentiels, psychologiques que musicaux et une matière pour alimenter ses rêves.

L'on comprendra alors que, pour Maurice Ohana, la tradition (* voir à la page suivante) ne fut pas seulement ce qu'on enseigne aux générations futures, mais qu'elle revêtait

« [...] un tout autre sens : c'est ce qu'il y a de plus profond dans les couches spirituelles de l'homme, et c'est ce qu'il s'agit d'atteindre. Elle est par essence éternelle. Une fois qu'on a touché à cette couche profonde, on est dans la tradition et en même temps on est un novateur, immanqua-

blement. C'est [même] une valeur incarnée dans l'homme depuis toujours... [...] Les musiciens la sentent en musique, les peintres en peintures, les poètes en poésie, et les mystiques d'une manière que nous ignorons, mais qui est certaine.

[...] La musique [fut] une communication entre [lui] et quelque chose qui existe en dehors de [lui], qui reste à découvrir, et qui possède une telle multiplicité de visages possibles que nous ne l'épuiserons jamais. »¹⁴²

Quelles sont alors les particularités caractérisant son esthétique et son langage musical ?

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre d'Ohana

Ainsi que le soulignent les propos du compositeur au sujet de la tradition*, sa philosophie musicale est orientée vers la recherche d'une vérité enfouie au plus profond de l'individu. Cette vérité relèverait de ce qu'il nomme les « archétypes » ou schèmes que porterait l'homme dans son inconscient et qui peuvent se traduire par diverses configurations sonores.

Ces schèmes, exprimés souvent spontanément, évoquent des souvenirs immémoriaux de la race humaine et ont fait l'objet d'une recherche artistique savante, notamment, dans la musique, la peinture, la sculpture, la poésie, la danse et le théâtre du XX^e siècle.

Dans son parcours de création musicale, l'auteur de *Paso* (1957) subit plusieurs influences, dont il sut tirer profit pour élaborer son propre langage musical.

En solitaire, il construisit une œuvre rigoureuse dans sa conception, poétique et sacrée dans sa spiritualité. Les textes reflètent, outre leur évident sens spirituel, une valeur phonétique évoquant un plaisir sensuel.

Cette valeur phonétique appelle la vocalise, les répons, les incantations, la psalmodie et l'antiphonaire (Voir volume 2, pour les définitions de ces termes, dans le glossaire pp. 637-656).

¹⁴² François-Bernard Mâche, « Les Mal entendus. Compositeurs des années 1970 », *La Revue Musicale*, double numéro 314-315, Paris, Richard-Masse, 1978, pp. 112-113.

Cependant, ni les motifs ou les thèmes néo-romantiques de l'école allemande, ni la mélodie continue ou la modulation, ni l'abolition de toute tonalité ni même l'expressionnisme ne l'intéressèrent au premier chef. Car, à ses yeux, ce ne furent là que des solutions de « désespoir », ne présentant que faiblement une chance de réussite pour l'avenir.

Les premières musiques à l'avoir ému (musiques qu'il reconnut d'ailleurs comme providentielles) furent :

Celles de Chopin et de Debussy. C'est à partir de là, [explique-t-il], que j'ai désigné, mieux que par les mots, des souvenirs, des sensations, des instants... J'étais un enfant très sensuel ; j'aimais les roses, les parfums âpres, la pluie... Mais j'avais mauvais goût aussi, comme tous les enfants. J'adorais le concerto de Grieg, par exemple, et je n'arrive pas à m'en débarrasser tout à fait...¹⁴³

Il emprunta ainsi les voies tracées par ces maîtres. Voici pourquoi, par la suite, il se considéra comme l'héritier de Claude Debussy et se réclama également de Domenico Scarlatti (1685-1757), de Frédéric Chopin et de Manuel de Falla.

De Claude Debussy, il apprit avant tout la recherche de la discipline dans la liberté :

« N'écouter les conseils de personne sinon du vent qui passe et qui nous raconte l'histoire du monde », disait le maître.

Comme ce dernier, Maurice Ohana pensa son art en terme poétique. Il s'agit d'une pensée aboutissant à la production d'une musique qui soit, à la fois, un total de forces éparses, une couleur et un temps ; le tout mêlé et procédant par attractions sensuelles. Et même si cet art musical semble couler de moules (de formes) classiques, il en ressort cependant totalement libre, rebelle aux principes pétrifiés. Il reste plutôt guidé par les lois de la poétique qui, déformant les structures tempérées en les masquant par des éléments sonores non tempérés, font subtilement atténuer l'essence rigoureuse des procédés classiques

Nous croyons que c'est là une des raisons majeures pour lesquelles Maurice Ohana rechercha ardemment le raffinement et la beauté du son, par le travail de timbres voire de rythmes d'une puissante illusion, en s'inspirant, entre autres, de l'évocation de la nature ainsi que de la structuration formelle à la manière de Claude Debussy.

Le Tombeau de Claude Debussy (1962) témoigne réellement de l'importance de l'influence du maître sur ce compositeur. Il constitue également un hommage appuyé commémorant le centième anniversaire de la naissance de l'auteur de *Pelléas* (1902),

¹⁴³ Propos du compositeur dans François-Bernard Mâche, *ibid.*, p. 111.

mais en même temps un remerciement à Henri Dutilleux, le dédicataire de l'œuvre qui encourageait les jeunes compositeurs des années 60 en leur facilitant l'accès aux médias, à la radio surtout.

Quant au traitement des inspirations andalouses, c'est Manuel de Falla qui fut la première référence de Maurice Ohana. Son admiration et son attachement au musicien de Cadix furent une constante de toute sa vie.

A l'instar des romantiques, notamment de Franz Liszt (1811-1886), Ohana s'intéressa aussi à la contemplation de la nature – celle de sa beauté et de sa puissance. La nature lui inspira quelques modèles sonores en rapport avec des légendes et mythes primitifs y afférent, lesquels constituaient ce qu'il nomma la mémoire immémoriale.

A titre d'exemple, citons « [les] pluies tropicales, [les] vents brûlants de terres atlantiques et [les] taureaux de pierre [ces taureaux ailés paraissant dans son *Livre des Prodiges*, 1979] », dont il fit mention dans ses 24 *Préludes* (1973), rendant ainsi hommage à Frédéric Chopin.

De Scarlatti, il retint l'emploi de l'harmonie où dominant des notes étrangères (surtout des appoggiatures entendues en même temps que les notes réelles), créant ainsi des agrégats serrés. Ceux-ci comportent une simultanéité de dissonance et de résolution produisant parfois un statisme de mouvement harmonique. Ce procédé d'accord serré, largement utilisé dans son œuvre, lui fut également inspiré du *rasgueado*^{glossaire} de la guitare flamenco, qui l'intéressa beaucoup. Mélodiquement, ce type d'accord favorisa son exploitation des micro-intervalles¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Concernant les *micro-intervalles*, Bruno Giner signale leur présence dans de nombreuses musiques occidentales et note qu'ils sont apparus en Occident dans les années 20, où trois compositeurs – Julián Carillo (1875-1965), Aloïs Haba (1883-1973) et Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) –, se sont appliqués à introduire dans la musique "savante", des intervalles « plus petits que le demi-ton [tempéré] (quart de ton, tiers de ton, huitième de ton, douzième de ton, etc.) ». Lire d'autres détails dans Bruno Giner, *De la musique contemporaine, exemples et définitions*, Paris, Durand, coll. Musique pratique, 1995, pp. 56-57. Considérant l'état actuel des avancées scientifiques surtout acoustiques susceptibles d'expliquer ce phénomène, il en résulte que les micro-tons soient bien une réalité sonore physique mesurable au-dessous du demi-ton tempéré, mais ne constituent dans aucun système musical traditionnel une entité génératrice d'un système de hauteur. Ils relèvent des valeurs de tempérament à référence contextuelle et stylistique dans l'ornementation sonore singulière des musiques concernées.

Vu que plusieurs compositeurs contemporains, non seulement utilisent ce vocable pour spécifier, dans leur musique, la présence des intervalles dont la valeur est en dessous du plus petit demi-ton tempéré, mais aussi en proposent parfois une codification écrite, nous ne pouvons ne pas en faire mention. Toutefois, pour notre étude, ces "intervalles" – permettant entre autres de souligner des émotions ou de marquer une atmosphère atypique dans un passage du discours musical – seront considérés suivant la dernière acception donnée ci-dessus (une référence ornementale contextuelle et stylistique). Sur les micro-intervalles, lire aussi le glossaire, volume 2, p. 647.

Bien que traversant difficilement les années sérielles, qui bouleversèrent le langage et la scène musicale du milieu du siècle, Maurice Ohana refusa d'emprunter les voies tracées par l'œuvre de Schönberg, de Berg et de Webern.

Le souvenir de l'isolationnisme économique et artistique de l'Espagne franquiste fut paradoxalement pour lui une bouée de sauvetage, qui le libéra du joug de la dictature dogmatique de la révolution dodécaphonique, dont il souffrira tant, et qui excluait quiconque ne s'y conformait pas.

Quant à son langage technique, il comporte quelques constances, qui méritent d'être signalées ici. Le *trémolo*, par exemple, est utilisé à titre d'accompagnement harmonique résonant. Il est souvent développé en variation, permutation ou opposition, comme le fit, du reste, son maître favori, Claude Debussy. Chez ce dernier, le *trémolo* était employé en résonance d'un seul accord, dont le son grandissait comme la réverbération d'un gong géant, et demeurait en expansion centrifuge après l'impact initial.

Toujours de ce maître, il s'inspira aussi de l'exploitation des vastes masses sonores, dont les résonances de pédales furent cependant traitées à la manière du romantique Franz Liszt. Ces masses sonores, formées parfois par des conglomérations de séquences d'accords, sont au service d'un ensemble de matières musicales dont la monodie est le fondement.

Toutefois, dans sa quête de rénovation du langage, Maurice Ohana adopta paradoxalement une démarche différente, notamment, de celle du néo-romantique Olivier Messiaen, membre du Groupe Jeune France auquel il s'opposa.

En effet, Messiaen édifia un discours modal inspiré des musiques traditionnelles asiatiques particulièrement. Ce discours fut étendu à l'ensemble des paramètres musicaux, conservant souvent leur autonomie, sans toutefois renier la gamme de douze sons tempérés, à laquelle il adapta même des chants d'oiseaux.

Par contre, l'auteur de *Prométhée* (1956) – sensible aux modèles de Claude Debussy ainsi qu'à ceux des musiques espagnoles et africaines –, pensa le renouvellement de son langage musical dans un dépassement quasi-total du tempérament égal. Ainsi adopta-t-il l'usage, entre autres, des tiers de ton, ces intervalles pour lesquels il prétendit s'inspirer de certaines musiques traditionnelles orientales et européennes (celles de l'Espagne, avec la tradition juive sépharade et le

Volume 1 *Afrique subsaharienne - musique savante occidentale : une singulière interrelation au XX^e siècle flamenco* notamment ; de la Sardaigne, de la Corse, de la Grèce, de la Macédoine, de la Serbie, de la Bulgarie et de la Roumanie)¹⁴⁵.

A propos de tiers de ton, il importe de noter que leur usage est d'une grande complexité. Il n'est pas sans conséquence dans le traitement mélodico-harmonique de l'œuvre concernée. Car il faut y créer une combinatoire permettant une meilleure association ou intégration de ces tiers de ton (intervalles non tempérés) avec du matériau tempéré, qui leur est normalement incompatible.

Dans ses ouvrages, Maurice Ohana réussit à faire coexister les demi-tons et les tiers de ton, sans les fondre entièrement les uns dans les autres. Généralement, le compositeur s'arrangea pour conserver, à chaque matériau, l'autonomie de sa sonorité. Aussi réserva-t-il les tiers de ton à un instrument accordé adéquatement, en occurrence la cithare. Les richesses de ces différents types de tons furent ainsi additionnées par juxtaposition.

L'examen de sa musique nous montre aussi que les instruments monodiques (voix humaine et flûte notamment) servent souvent de médiateurs entre les instruments produisant des mélodies ou des accords comportant des tiers de ton et les instruments mixtes (les cordes par exemple) reproduisant des intervalles et des accords tempérés.

A l'intérieur des structures harmonico-mélodiques, d'une telle combinaison, il résulte soit une projection mélodique des éléments harmoniques, soit une contraction en des agrégats et des éléments mélodiques. Ce qui permet également d'avoir des mélodies harmonisées suivant la pensée tonale classique, auxquelles sont ajoutés des sons complémentaires débouchant sur la saturation pan-chromatique allant au-delà de la pensée sérielle. Comme chez Claude Debussy, on trouve alors des accords dits classés, employés hors du contexte syntaxique habituel. Ces derniers deviennent méconnaissables, par leur disposition et leur étagement ou par leur dénaturation au moyen de la dynamique et du timbre ou encore, et surtout, par leur enrichissement au moyen de notes ajoutées.

¹⁴⁵ A ce sujet, lire également Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale » dans « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », *La Revue Musicale*, triple numéro 391-393, Paris, Richard-Masse, 1986, pp. 51-69 [en particulier la p. 54]. Cet auteur note qu'« Une octave divisée en 18 tiers de ton, respecte, contrairement à la gamme tempérée, l'intégrité du comma, que le tempérament, inévitablement partage (neuf divisé par deux). Mais surtout, loin de constituer un prolongement de la division en demi-tons, comme c'est le cas pour les quarts, le tiers de ton ouvre un domaine autonome, parallèle. Dans la musique d'Ohana, ce domaine coexiste avec celui de la gamme tempérée, qui n'est nullement abandonné. Cette coexistence, aux points de contact ou de tangence, entraîne l'apparition du sixième de ton (différence entre le demi et le tiers), fraction la plus petite de l'idiome mélodico-harmonique du compositeur, encore largement dans les limites d'une bonne perception pour toute oreille musicale un peu sensible. ». *op. cit.*

Par ailleurs, Maurice Ohana sut structurer les éléments mélodico-harmoniques en champ de sonorités homogènes autosuffisantes. C'est le son qui est privilégié à la note, de même que la mélodie (homophone ou dans ses multiples variantes hétérophoniques) prime sur le contrepoint traditionnel, tandis que l'harmonie de couleur ou d'expression prend le dessus sur l'harmonie fonctionnelle ou tonale. Ce type de traitement harmonique et mélodique fut déjà adopté par Claude Debussy et suivi par Edgar Varèse.

Hormis les tiers de ton, le ton demeura l'intervalle de base de l'harmonie de Maurice Ohana, plus que le demi-ton. La gamme par tons fut fréquemment utilisée.

A cet égard, l'échelle la plus employée fut l'hexatonique. Celle-ci fut parfois rendue défective d'un ou de deux degrés, à l'aide de l'altération chromatique d'un, quelquefois de deux degrés pour éviter la neutralisation de la masse sonore par saturation. Voici pourquoi, dans son langage harmonique, le chromatisme est davantage lié à la succession mélodique et, par la même occasion, une ou plusieurs mélodies sont polarisées sur une hauteur ou une trame de hauteurs fixes. Ce qui, par ailleurs, fait directement allusion à l'idée de permanence ou de statisme, idée très évocatrice de métaphores dans son œuvre.

Un des autres fondements de l'œuvre de Maurice Ohana est l'archétype. Il se répercute sur les structures rythmiques, mélodiques et harmoniques présentées en « élan – déclenchement – retombée » ou « anacrouse – accent – entretien – désinence ».

Ces structures ou schèmes se succèdent, davantage par proximité que par continuité, comme une série de déflagrations aléatoires. Par la qualité de leurs substances, leur forme, leurs dynamismes et leurs sonorités, elles suggèrent l'analogie avec des phénomènes naturels : déchaînements, chocs, détonations, explosions, fusées, rafales, tourbillons, coulées, chutes, vibrations, trépidations, frémissements, éclatements ou stagnations.

Les effets de stagnation, par exemple, rappellent d'autres principes chers à Maurice Ohana : le statisme et le dynamisme qui, chez lui, ont une valeur également symbolique. Le statisme représente l'unité, le permanent et l'universel, tandis que le dynamisme reste l'image de ce qui est fragmentaire, transitoire, relatif et mobile. Cette apparente contradiction, entre la mobilité et l'immobilité, de son matériau musical n'est pas gratuite. Totalelement complémentaires, la mobilité et l'immobilité servent à manifester, en quelque sorte, la vie interne des différentes sonorités exploitées dans une œuvre. C'est le statisme de l'harmonie modale qui, comme chez György Ligeti, est de grande importance. Il s'agit d'une harmonie dont les éléments,

relégués dans un ambitus étroit, s'enchevêtrent avec ceux des couleurs harmoniques voisines tonales ou atonales. Les lignes mélodiques obstinées – souvent de caractère incantatoire – s'y développent, centrées sur un pôle d'attraction ou brodant autour d'un pivot.

Sur le plan rythmique, les symétries métriques sont mélangées aux repères ou jalons asymétriques.

Nous savons actuellement que, pour réformer leurs langages musicaux, nombre de compositeurs de ce siècle se sont tournés essentiellement vers l'Asie et la Méditerranée, mais aussi vers l'Afrique.

Maurice Ohana rechercha son épanouissement dans ses expériences initiales espagnoles andalouses et berbères ou africaines. Il se forgea ainsi un discours musical original, en prenant pied dans le passé musical latino-méditerranéen, se prolongeant jusqu'en Afrique noire, via l'Asie. Loin de couper le lien, de façon abrupte, avec la tradition, il essaya de s'y intégrer et de l'assumer, tout en rendant actuel son contenu.

Son approche des musiques médiévales ibériques, des rythmes africains, de Debussy et de Falla notamment lui permit de produire un langage technique personnel et moderne.

Dans ce dernier, se mélangent des mélodies d'un tempérament aux micro-tons, des polyphonies libres parfois asynchrones et des harmonies raffinées. Il y coexiste également des solos tant vocaux qu'instrumentaux et s'émancipent diverses percussions. Dans ce langage, le compositeur assimila de nouveaux apports : sons tempérés et non tempérés, dont les micro-intervalles, bruits et sonorités aléatoires. Cet ensemble d'éléments fut traité avec souplesse, liberté, cohérence et rigueur. Car, il y eut, chez Ohana, une approche concrète de la réalité, guidée par le refus de l'abstraction.

La présentation précédente de quelques considérations esthétiques et techniques sur l'œuvre de Maurice Ohana nous autorise à présent à examiner ses œuvres.

Analyse des œuvres d'Ohana

Les œuvres¹⁴⁶ de Maurice Ohana, ont toutes été, pratiquement, influencées plus ou moins (in)directement par l'Afrique. Pour notre étude, nous n'avons retenu que celles dont l'inspiration africaine est significative, et parmi elles, nous ne traiterons en détail qu'*Avoaha*, 1991, donné en création mondiale en 1992, année de la mort du compositeur. Cette œuvre nous paraît la plus représentative en ce qu'elle fait une synthèse de toutes les caractéristiques techniques et esthétiques que nous venons d'énumérer.

Suivant la thématique les caractérisant, nous répartissons en deux groupes les œuvres ici analysées.

Analyse synthétique des œuvres particulièrement inspirées par l'Afrique

Les 24 Préludes, 1954.

Ces pièces s'inspirent des *24 Préludes* (1909-1910) de Claude Debussy. Les préludes de ce dernier, regroupés en deux livres, sont de courtes pièces pour piano de divers caractères, dont les titres évoquent différents sentiments (recherchés). On citera notamment les *Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, la *Terrasse des audiances du clair de lune*, l'*Inde sans Anglais*, *Cathédrale engloutie*, *Vent dans la plaine*, les *Tierces alternées* et *Ce qu'à vu le vent d'ouest*.

Les *24 Préludes* de Maurice Ohana font particulièrement allusion à l'impression pittoresque du *Vent dans la plaine*, mais surtout le cauchemar des scènes tragiques de *Ce qu'a vu le vent d'ouest* de Debussy. A la fois par le jeu du langage pianistique et l'image qu'il suggère, ce dernier prélude marqua fortement le futur auteur de *Prométhée* (1956). Celui-ci composa ses propres préludes en cherchant la cohérence du langage, de la nature de l'inspiration et de la sensibilité musicale, trois éléments puisés chez Claude Debussy. Cependant, il sut apporter sa propre vision de l'image suggérée par le titre : « Ce qu'a vu le vent d'ouest ».

Comme chez Claude Debussy, les divers aspects des *24 Préludes* de Maurice Ohana révèlent bien, *grosso modo*, la grande variété d'intentions et de styles que

¹⁴⁶ Christine Prost a établi un catalogue raisonné des œuvres de Maurice Ohana, catalogue toutefois incomplet, dans *La Revue Musicale*, n° 351-352, Paris, Richard-Masse, 1982, pp. 27-64, avec supplément au catalogue (1980-1982), pp. 65-67. Il est repris et augmenté également dans *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, pp. 183-225.

l'auteur a voulu leur assigner. Le « vent d'ouest » constitue la source d'inspiration des *24 Préludes* qui, de la part de leur compositeur, répondrait à une quête personnelle de la « mémoire immémoriale », mémoire présente dans les différentes musiques (dont celles subsahariennes) qui ont nourri son imaginaire. On comprend alors pourquoi il s'est créé un certain nombre d'archétypes formés de structures rythmiques, mélodiques et harmoniques se succédant alternativement comme une série de « déflagrations aléatoires ». Parmi ces archétypes, ceux rythmiques sont essentiellement d'inspiration africaine. Le procédé de « déflagrations aléatoires », à l'aide duquel l'ensemble des éléments types ont été traités pour donner à la pièce concernée une image cauchemardesque des scènes tragiques, est une référence à la démarche similaire de Claude Debussy. Pour ce faire, Maurice Ohana a mis en œuvre diverses structures dont la forme, les dynamismes et les sonorités suggèrent, au piano, une analogie avec de multiples phénomènes naturels déjà signalés à la page 113, grâce à l'utilisation de tenues, de glissandos, de trémolos, de legatos ou de la polarisation mélodique par des hauteurs fixes.

Outre le facteur rythmique africain prédominant dans ces vingt-quatre pièces, le quatrième prélude suggère le souple balancement (*swing*) du jazz. Le compositeur recommande de le jouer « en complète décontraction, dans un esprit d'improvisation et avec une pointe d'ironie ». C'est dans le *huitième prélude* que l'inspiration jazzistique est franche, la rythmique africaine soulignée. En même temps, on y découvre l'aisance avec laquelle Maurice Ohana adapta son discours musical à « l'expression et à la couleur du *blues* » sans pour autant tomber dans le pastiche. De cette page émane une sensualité nostalgique, témoignant d'une façon générale de la sympathie du compositeur pour les musiciens noirs.

Chacun de ces préludes s'achève sur une flambée d'énergie (les cinq premiers en particulier) et comporte des accords explosifs tantôt sous forme d'« éclat », tantôt sous forme d'irradiation terrifiante. Ces accords sont obtenus singulièrement à l'aide de trémolos résonants sur la troisième pédale. Cela génère une énergie qui est l'un des facteurs dominants du style pianistique de ce compositeur. Ici, cette énergie est un moyen par lequel le compositeur cherche à raviver la « mémoire immémoriale ».

Hormis l'influence debussyste, Maurice Ohana a été fortement marqué par la quête de la virtuosité et des timbres aux effets sonores contrastants de Franz Liszt, mais aussi par son ouverture à toutes sortes de possibilités expressives (poétiques en particulier) et de l'usage coloriste et percussif du piano.

Pour ses pièces, et par un merveilleux travail de filtrage de la double influence stylistique occidentale : débussyste et lisztienne, dans lequel sont particulièrement

intégrés des rythmes africains et jazzistiques, Ohana a su donner naissance aux 24 *Préludes* qui sont œuvres authentiquement personnelles.

Etudes Chorégraphiques, ballet pour percussion, 1955.

Les *Etudes Chorégraphiques* furent écrites pour la danseuse Dora Hoyer dont le mari, percussionniste, accompagnait Maurice Ohana dans ses tournées. La première version, écrite pour quatre exécutants, fit bientôt place à une seconde version pour six exécutants, destinée cette fois aux Percussions de Strasbourg.

Sur scène, grâce à leur jeu instrumental spectaculaire, réclamant un fort engagement corporel, les musiciens participent pleinement à la réalisation du spectacle scénique. C'est là une inspiration africaine de la théâtralité de certaines musiques rituelles et de divertissements, mais aussi de la théâtralité de la musique andalouse.

Par ailleurs, le compositeur fut beaucoup marqué par la sensibilité et l'exigence, tant des Africains que des Andalous, dans le jeu de leurs instruments à percussion. Il s'inspira des immenses possibilités expressives découlant en particulier de leurs percussions en peaux, et dont il tira largement profit. Il essaya de travailler cette sensibilité et cette exigence d'interprétation musicale, en explorant les possibilités expressives des peaux, qu'il élargit par la richesse harmonique des métaux ainsi que par différentes sonorités de bois, mélange des sonorités alors peu exploité dans la musique européenne.¹⁴⁷

Les quatre *Etudes chorégraphiques* sont organisées en une succession de séquences contrastantes. Elles renferment, de manière systématique et relativement « naïve » – par rapport aux œuvres ultérieures –, des aspects mélodiques et rythmiques (échelles modales, syncopes) d'influences andalouses, latino-américaines et africaines. Le compositeur y associa une harmonie de timbre que mettent en exergue les métallophones (gongs et cymbales en particulier) qui, ici, jouent un rôle très important. Les résonances de ces percussions lui apportèrent un élément nouveau de libération, par rapport à la structuration de la matière sonore selon le modèle de l'unique pensée tonale ou diatonique auquel il était habitué jusqu'alors.

¹⁴⁷ Après Edgar Varèse, et en même temps que nombre de compositeurs des années 1950-60, Maurice Ohana fit cette nouvelle expérience du traitement du matériau sonore qui, progressivement, devint un des éléments essentiels de son discours musical.

Signes, pour petite formation instrumentale, 1965.

Signes est une suite de pièces pour un petit ensemble instrumental très caractérisé. C'est un véritable travail de timbre et tessiture (mélodiquement et harmoniquement) et de diverses possibilités dynamiques que Maurice Ohana a mis ici en œuvre.

C'est en fait le prolongement du travail de timbre et de traitement des percussions largement amorcé avec notamment les *Etudes chorégraphiques*.

Dans chacun des morceaux constituant les *Signes*, le compositeur s'est attaché à grouper – avec un maximum de concision et de rigueur – nombre de neumes (archétypes) ou figures mélodiques et rythmiques. Ces neumes, avec des éléments sonores tempérés et non tempérés, sont regroupés selon des affinités et des contrastes permettant un bon déroulement de l'ensemble de la matière sonore.

Expliquant leur traitement, Maurice Ohana note :

Plutôt qu'un titre, chacune de ces [six] pièces admettrait en exergue un graphisme ayant valeur d'archétype, générateur de variantes ou catalysant la couleur autour de son élément premier. D'où le titre général de l'ouvrage. [Toutes ces six pièces trouvent leur origine dans la contemplation d'un arbre pendant] la nuit, animé d'oiseaux, noyé de pluie, prisonnier des fils de la Vierge, battu par le vent, brûlé de soleil.¹⁴⁸

Sur la partition figurent des graphismes remplaçant les titres des morceaux, graphismes dessinés par le compositeur.

Le style des *Signes* est proche de celui des *24 Préludes* (1839) de Frédéric Chopin, en écriture dense et contrepoint, au service du timbre (harmoniquement et mélodiquement). Maurice Ohana rend hommage à ces *préludes* en concluant, comme eux, par le même *Ré*.

Dans le déroulement du discours musical des *Signes*, le compositeur indique avoir utilisé des micro-intervalles inspirés, pour son cas, des musiques arabes d'Afrique du Nord. Ce fut, pour le musicien, une "conquête des intervalles au-delà des neuvièmes de Debussy et des accords de onzième et de treizième de Ravel".

Le solo constituant le cinquième mouvement de l'œuvre en révèle la performance. C'est un mouvement construit en monodie, annonçant un contrepoint très élaboré, une sorte de fugue « mise à plat ». Ce monodisme rappelle l'influence précoce du chant grégorien sur l'auteur de *Paso* (1957), et met en exergue celle des musiques

¹⁴⁸ Cf. le catalogue raisonné de Christine Prost, *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, p. 201.

populaires du Sud de l'Espagne ainsi que des chants monodiques de l'Afrique centrale et de l'Est (particulièrement du Kenya et de l'Ouganda où la guerre le conduisit).

Les influences de toutes ces monodies furent particulièrement bien assimilées, et on retrouve chez Maurice Ohana de fortes similitudes, singulièrement rythmiques.

Signalons également que le début de ce cinquième mouvement dégage une couleur africaine évidente avec, au cours du déroulement du morceau, quelques allusions au jazz. Ces accents jazzistiques du chant improvisé (*scat-singing*) – amplifiés par la rythmique du *cante jondo*^{glossaire} – apportent l'énergie à la monodie dont l'accompagnement est parsemé, ici et là, d'accords simples et de clusters.

Les rythmes oscillent entre les structures simples et complexes, structures comportant une liberté d'allure quasi improvisée. Ce sont des rythmes jaillissant des scansionnelles naturelles de la parole et de la danse, imprégnées des sources de la musique populaire.

Les parties avec les éléments du jazz et du *cante jondo* s'articulent sur le neume iambique (brèves-longues constituées d'une double croche et d'une croche pointée).

L'accord final s'apparente à une attaque *rasgado* de la guitare (cf. partition, p. 24, chiffre 5).

Sibylle, pour soprano, percussion et bande magnétique, 1968.

Pour cette œuvre, bien que la sibylle soit un personnage légendaire européen, le compositeur étend la portée de cette légende à l'Afrique par le biais de l'apport musical de cette dernière. Ohana en explique lui-même l'essence et les influences (africaines notamment). Il considère *Sibylle* comme :

[Une] aventure à travers la voix féminine, à travers le temps, cette œuvre composée comme un vitrail, fait appel à deux interprètes, un soprano et un percussionniste. Tour à tour mythique, familière, sophistiquée ou prophétique, la voix de l'oracle semble surgir de la nuit des temps, des rues d'une métropole nocturne, ou encore d'une forêt tropicale en délire. L'éventail vocal de la tendresse au sarcasme, du mot crié ou murmuré à la fureur de chanter s'épanouit en une construction contrapuntique. La percussion se fait voix et la voix percute, échangeant leurs timbres jusqu'à se fondre dans le torrent d'une bande magnétique. Ici l'incendie se

mêle aux percussions et aux cris, grandit et s'éteint dans un paysage de cendres au pied d'une ultime note tenue où survit la voix d'une étoile.¹⁴⁹

A travers les propos du compositeur, nous pouvons déceler une pratique africaine – tout comme dans d'autres musiques de tradition orale – le jeu d'imitation d'un instrument par la voix ou de la voix par l'instrument (son éolien) ; l'usage des onomatopées, le recours aux cris ainsi que l'évocation de la forêt tropicale.

La partie chantée de *Sybille* est entièrement vocalisée. Il n'y intervient aucun texte, si ce n'est quelques mots isolés. Il s'agit là d'une pratique constante chez Maurice Ohana depuis *Le Tombeau de Debussy*. Le matériau de base textuel comprend huit mots pris dans différentes langues, dont le traitement est envisagé essentiellement sous l'angle de leur valeur phonique.

Sorôn-Ngô, pour 2 pianos, 1970.

On trouve la terminaison « ngô » dans un certain nombre des mots désignant des danses d'origine africaine, parfois aussi dans les noms d'instruments accompagnant ces danses. Tels sont, dans l'art populaire andalou, le *Tango*, le *Zorongo*, le *Fandango*, de même que le *Bongo*, instrument souvent utilisé dans notre percussion. Ce vocable « ngô »¹⁵⁰ semble, en outre, caractériser des danses incantatoires venues d'anciennes cérémonies tribales.¹⁵¹

Comme le fait remarquer Maurice Ohana, l'usage du vocable *ngô* est, en effet, assez répandu en Afrique, en Amérique latine, aux caraïbes ainsi que dans la péninsule ibérique. La plupart des mots qu'il constitue auraient pour origine les langues africaines. Ce vocable est utilisé en rapport, notamment, avec les divinités ou les rites, les genres musicaux ou les danses apparentées, un temps ou un lieu. Nous n'entrerons pas ici dans les détails. Notons toutefois que Claudi Cròs, par exemple, parlant des religions afro-brésiliennes indique que « [...] le *candomblé* d'Engheno Velho à Bahia a été fondé par deux prêtresses de la famille de *Shangô* [le vocable a été souligné par nous] ». Il signale également l'existence de trois religions « conformes à l'origine africaine » « pratiquées dans des zones plus ou moins définies

¹⁴⁹ Maurice Ohana, cité dans le catalogue raisonné de Christine Prost, *La Revue Musicale*, n° 391-193, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵⁰ Sur le rapport du vocable *ngô* avec les danses et les rites africains, on lira avec fruit, notamment, Gérard Béhangue, « Fonctions socio-liturgiques de la musique religieuse afro-brésilienne, à Salvador, Bahia », in *Les Musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain, au sein des musiques du monde*, Paris, Editions Caribéennes, 1988, pp. 195-204. L'auteur en indique également les apports ibériques dans leurs formes chorégraphiques et musicales.

¹⁵¹ Propos du compositeur cités dans *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, p. 207.

sur le territoire brésilien (carte 11) : *Kandomblé* et *Shangô* dans le Nord-Est, *Umbanda Ma-kumba* dans le Sud-Est [...] »¹⁵²

Dans Les musiques guadeloupéennes, au sujet du rituel et de la musique *oro* (rituel public nommé *candomblé*), Gérard Béhague parle de *Xangô* (qui est un terme Nagô = Yoruba), désignant « l'un des dieux africains les plus vénérés au Brésil, à Cuba et à Trinidad »¹⁵³. Lors de ce rite, sont exécutés des chants et des rythmes spéciaux de tambours correspondant à la divinité invoquée ou à l'esprit maléfique chassé.

Abordant l'œuvre de Villa-Lobos, Renée de Saussine¹⁵⁴ indique que ce compositeur, qui fut notamment « spécialiste du folklore », composa « quantité de mélodies », dont *Xangô*. Son thème est issu d'une « chanson fétiche » d'origine africaine du même nom, populaire au Brésil.

En voici le thème :



Thème extrait in Renée de Saussine, p. 196, réf. note 93.

Pour ce morceau, Maurice Ohana eut encore comme source d'inspiration les musiques et rites africains ainsi que la musique andalouse. Il en tira le titre. Cette évocation rituelle et musicale se fait à travers les résonances des deux pianos à trois pédales. Entre ces instruments, il existe un jeu des timbres aux masses sonores soit indistinctes – évoquant les battements sourds du tambour –, soit des sonorités évoquant la percussion d'orchestre ou celles obtenues à l'aide des cordes percutées directement sur l'instrument.

Violente et colorée, la musique de cet ouvrage permet, aux deux pianos, la réalisation d'une subtile oscillation des contrepoints, des répliques, des complémentarités et des simultanités, tout en laissant une relative liberté aux exécutants. Cette liberté leur donne droit à une improvisation contrôlée, comme il en est dans les musiques traditionnelles auxquelles se réfère le compositeur.

L'écriture horizontale ou modale trouve ici son plein épanouissement.

¹⁵² Claudi Cros, R., *La Civilisation afro-brésilienne*, Paris, PUF, 1997, pp. 111 et 113.

¹⁵³ Gérard Behague, « Fonctions socio-liturgiques de la musique religieuse afro-brésilienne, à Salvador, Bahia », *op. cit.*, pp. 198-202.

¹⁵⁴ Renée de Saussine, « Rythmes du Brésil », *La Revue Musicale*, n° spécial, *Géographie musicale 1931 ou essai sur la situation de la musique en tous pays*, juillet-août 1931, p. 201. Lire également les pp. 191-204.

Offices des oracles, pour solos, 3 groupes vocaux et 3 groupes instrumentaux, 1974.

A travers cette œuvre, le compositeur souleva divers problèmes – en proposant quelques solutions - concernant l’actualité de l’évolution de l’art musical et de sa pratique. Il s’agit :

→ du problème du *lieu rompant avec le cérémonial traditionnel du concert* : l’orchestre peut être dispersé parmi les auditeurs, au milieu desquels se meuvent les exécutants ; la frontière entre la musique et le public devrait ainsi être abolie. Pour ce faire, le compositeur s’inspira de la pratique musicale de tradition orale, dont celle de l’Afrique.

→ du problème des *relations du monde sonore avec d’autres moyens d’expression* : la danse, le mime en particulier. Là également, il chercha les éléments de réponses dans différentes musiques traditionnelles (andalouses, arabes et africaines notamment, où ces modes d’expression sont étroitement liés).

→ du problème de la *destination de l’œuvre* elle-même. Comme dans les musiques de tradition(s) orale(s), *Offices des oracles* comportent des parties instrumentales et vocales exécutables par des musiciens non professionnels. Les participants aux Fêtes Musicales – pour lesquelles l’œuvre fut destinée – firent partie de la masse chorale où ils jouèrent un rôle important. A cette époque, nombre des compositeurs avaient déjà tenté cette expérience, au rang desquels Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio et Mauricio Kagel.

→ du problème fondamental de la *création d’une musique* à laquelle le public ne s’intéresse pas. Il a fallu trouver les moyens pouvant permettre au public de s’immerger dans la musique.

A tous égards, *Offices des Oracles* constitua, pour son auteur, un élément de réponse – ou un lieu de réflexion et d’expérimentation - aux questions qu’il se posait sur l’évolution et l’avenir de la pratique musicale.

L’œuvre est divisée en douze séquences successives. Le traitement de chacune devait apporter des éléments de réponses aux questions susmentionnées. Voici l’ordre de ces séquences, dont les titres évoquent le sujet traité :

- I *Alpha* (madrigal à quatre voix)
- II. *Oniracle* (le rêve interprété)
- III. *Dragon à trois têtes* (monstre sacré en papier)
- IV. *Minotaure aux miroirs* (figure traditionnelle des oracles)
- V. *Son Changô* (cérémonie afro-cubaine)
- VI. *Météoracle* (prévision du temps)
- VII. *Tarots* (figures, énigmes)

- VIII. *Interrogation des oiseaux* (volière d'haruspices)
- IX. *Ecriture automatique* (séquence ordonnée au hasard des intuitions du chef)
- X. *Oroscope* (les journaux vous prédisent...)
- XI. *Pythie* (monstre vaticinant)
- XII. *Oméga* (éblouissement).

L'écriture des *Offices des oracles* est fondée sur les constructions contrapuntiques. Cela va du contrepoint simple au contrepoint fleuri. A travers le discours musical de l'œuvre entière, les relations temporelles s'exercent dans des situations tour à tour obligées et aléatoires. Dans *Minotaure aux miroirs*, par exemple, il existe une alternance du jeu contrapuntique simple-fleuri, avec variation de la métrique. Ce qui crée l'illusion de l'image du miroir connotant, entre autres, le reflet réel d'un objet et sa déformation.

Musicalement, le compositeur utilise les cellules en imitation, en variation, ainsi qu'en reproduction symétrique des éléments mélodico-harmoniques inversés, comme s'ils étaient réfléchis dans un miroir (cf. la technique du miroir).

Tous ces procédés furent fondamentaux dans l'écriture musicale du compositeur. On les retrouve tout au long du développement de la matière sonore de ces Offices, où la spatialisation sonore est importante. Elle est produite à l'aide de structures contrapuntiques. Maurice Ohana en tire des jeux d'échos – équivalents sonores d'un reflet renvoyant une image – grâce à la forte mobilité de différents objets sonores. Par exemple, il emploie une échelle chromatique défective, du fait de l'incorporation en son sein, d'ornements et d'intervalles mélodiques conjoints en tiers de ton.

Le contrepoint fleuri comporte ici une combinaison polyphonique formée par des superpositions synchrones (souvent des bois et du piano ou des cuivres et des voix). Ce qui crée une diversité des timbres et des tessitures ainsi qu'un contraste entre la polyphonie mesurée et celle non mesurée. Leur linéarité et leur homogénéité respectives mettent en valeur surtout la voix supérieure de chacun des deux groupes instrumentaux utilisés.

Comme dans les musiques africaines, les *Offices d'oracles* sont conçus de façon à permettre la fusion du public et des exécutants pendant le déroulement musical : au lieu de faire face au public, les trois groupes vocaux et instrumentaux l'entourent. Par ailleurs, les déplacements des chanteurs ou des instrumentistes, au cours de l'œuvre, sont intégrés à l'action musicale – de même que l'intervention facultative – d'un groupe de danseurs-mimes. Ce groupe a « pour rôle de donner des chiffres d'expression par la masse, le geste ou le mouvement à certaines parties de l'ouvrage,

Volume 1 *Afrique subsaharienne - musique savante occidentale : une singulière interrelation au XX^e siècle*
sans commentaire chorégraphique au sens habituel » du terme (précision de Maurice Ohana dans la note pour l'exécution de la partition).

Avant de clore l'analyse de cette œuvre, nous aimerions apporter une observation sur sa cinquième pièce où nous semble-t-il, l'influence africaine est plus grande : *Son Changô* (cérémonie afro-cubaine).

Dans la note accompagnant la partition, Maurice Ohana indique que *Son Changô* – le sorcier africain¹⁵⁵ – apparaît avec les sons graves et sourds de percussions en peaux, pour mener la cérémonie afro-cubaine à laquelle participent deux groupes de chanteurs/danseurs. Ces derniers entremêlent les rythmes de leurs obsédants ostinatos, l'un sur les onomatopées d'intonation africaine, l'autre sur un texte espagnol. La répétition s'exaspère et s'accélère, frisant la transe. Mais la collectivité, obéissant au signal sonore du meneur, se fige soudain et se tait instantanément, laissant à découvert un cri solitaire.

T'Hâran-Ngô, pour orchestre, 1975.

T'Hâran-gô, comme « *Sorôn-Ngô* » pour deux pianos, est un ouvrage obéissant à l'injonction d'un titre évocateur d'une cérémonie rituelle africaine. La partition de *T'Hâran-gô* porte en exergue la conjuration, la contemplation et la glorification des forces premières de la Nature. Ici, exceptés le silence et l'absence, la Nature concerne :

Les astres, la lumière et la nuit ;

Le feu et la terre ;

Les moissons et les arbres ;

L'air et l'eau, le silence et l'absence.

Le compositeur ornementa la partition de la pièce finale de cette œuvre de graphismes désignant le feu, l'arbre, l'orage, le blé, le soleil et les étoiles. Ces signes viennent renforcer la thématique générale de l'œuvre, thématique enracinée dans le concert des polyrythmies et polymétries dont la magie du son entraîne l'auditeur dans un espace dominé par des forces cosmiques. Maurice Ohana tenta ainsi de traduire,

¹⁵⁵ Plutôt qu'un sorcier, *Son Changô*, ne concernerait-il pas la déité des Nagô (Yoruba de l'Amérique latine et des Caraïbes) : *Xangô*, dont parle Gérard Béhague, déité en l'honneur de qui est organisé un rituel pendant le *candomblé* ? Lors de cette cérémonie, on chante trois à sept chansons – d'échelle pentatonique – particulièrement conçues pour l'occasion. Leurs mélodies sont caractérisées par la répétitivité de la phrase musicale, et par l'accompagnement de trois tambours et d'une cloche produisant un rythme syncopé de douze temps. Cf. également, Gérard Behague, « Fonctions socio-liturgiques de la musique religieuse afro-brésilienne, à Salvador, Bahia », *op. cit.*, pp. 198-202.

par son art sonore, les effets de l'air, de l'eau, du feu, de la terre et des silences - cherchant peut-être ainsi à conjurer ces forces cosmiques -, avant de les contempler et de les glorifier.

L'œuvre se présente finalement comme une série d'images inspirées par les prodiges même qui, depuis la nuit des temps, ont suscité les mythes et légendes qui hantent encore aujourd'hui la pensée de l'homme.

2^e Quatuor, pour 2 violons, alto et violoncelle 1978-79.

Ce Quatuor comporte quatre parties, dont les sous-titres – annonceurs du style de chacune – veulent échapper à l'austérité habituelle du genre :

1. *Sagittaire* 2. *Mood* 3. *Alborada* 4. *Faran-Ngô*.

Le 4^e mouvement, transcrit librement pour orchestre à cordes, portera le titre de *Crypt*.

L'œuvre constitue une synthèse des principes régissant les *Negro Spirituals* et certaines formes de *cante jondo*. Dans *Mood*, en particulier, cette synthèse apparaît dans une fusion encore plus archétypique que dans les autres mouvements et même dans les ouvrages précédents de même style. Dans une éclosion sonore semblable à un arc-en-ciel, l'*Alborada* laisse entendre une série d'harmonies évoquant les chants d'aube andalous. *Faran-Ngô* est une sorte de « Nuit dans Grenade », plus tragique sans doute que la *Soirée* (de Claude Debussy, mais plus empreinte des rythmes chauds de la guitare).

C'est par cet ouvrage que nous clôturons l'analyse synthétique des œuvres de Maurice Ohana particulièrement inspirées de l'Afrique pour passer à l'examen de celle dont l'influence africaine est la plus significative.

2. Analyse détaillée d'une œuvre d'Ohana manifestement inspirée par l'Afrique :

Avoaha, pour percussions (3 exécutants), 2 pianos et chœur de 36 à 48 voix, 1991.

Avoaha marque la fin de la trajectoire de l'œuvre de Maurice Ohana et constitue, en même temps, un témoignage de sa vitalité créatrice.

Dans cet ouvrage, le compositeur a pu réunir, pour la dernière fois, l'essentiel des sources inspiratrices sous-tendant son art musical. C'est une sorte de carnet de route résumant tout ce qu'il avait réussi à assimiler des musiques occidentales, africaines et asiatiques. Toutefois, l'œuvre est davantage marquée par les éléments musicaux africains et latino-américains, éléments qui le fascinèrent particulièrement en sa dernière période de vie de compositeur.

Dès le début du morceau, on peut se rendre compte de la présence de structures syncopées du jazz, et d'éléments de gospels et de blues, par lesquels Maurice Ohana chercha probablement à revigorer son « Nouveau Monde », un monde de rêves archétypiques.

Les combinaisons homophoniques et hétérophoniques – cédant aux polyrythmies et polymétries – font revivre son Afrique andalouse et son Andalousie africaine, tandis que les titres, évoquant différents rites, nous font basculer dans la négritude latino-américaine des Caraïbes, comme pour nous remémorer les légendes et les rites qui y sont encore perpétués.

Par ce détour outre-Atlantique, l'auteur de *Prométhée* (1956) nous ramène à sa Méditerranée et son Andalousie. Ainsi, titre par titre, ce musicien fait un bilan à travers douze épisodes concourant à une sorte de cérémonie rituelle musicale. Chaque morceau se réfère à une culture déterminée. Musiques traditionnelles africaines, latino-américaines (surtout afro-cubaines), *Negro Spirituals*, *flamenco*^{glossaire} et *cante jondo* andalous, musiques médiévales. Leurs vigueurs rythmiques, leurs accents mélodiques furent des moyens par lesquels le compositeur devait rappeler nombre de représentations « immémoriales », renvoyant ainsi aux sources préhistoriques qui couleraient encore « dans l'inconscient de tout être humain ».

En relation avec chaque rituel évoqué, la percussion en constitue le langage codifié, comme pour le langage tambouriné africain. Tous les textes sont pratiquement en langues africaines (dont quelques langues dahoméens, *bantu* comme le yoruba, qui est aussi la langue des Nagô en Amérique latine et aux Caraïbes). Les termes espagnols viennent de Cuba et sont en rapport avec les rites afro-cubains dont il s'inspira grandement. Il y ajouta un *conductus* en latin sur une prophétie du philosophe Sénèque (*Annæus Seneca*, v. 4 av. J.-C. – 65 ap. J.-C.), (prophétie) annonçant l'ouverture des océans et la découverte d'une terre plus lointaine encore que l'île de Thulé, île bornant alors le monde connu.

Ci-dessous, les détails de la partition rendus à travers des tableaux synoptiques. Pour l'illustration de quelques paramètres d'emprunts africains dans cette œuvre, voir en annexe l'exemple 4 (volume 2, p. 585).

Tableau 2 : Avoaha, 1^{er} mouvement. (Iya-Ngô)

I. Iya-Ngô (Rappel), mes. 1-60, pp. 7-14.	
A. Chœur	
Mélocdie et Harmonie	<p>Mvt. plus linéaire que vertical. Intervalles conjoints dominants. Quintolets composés de deux notes (<i>la</i> et <i>si</i>) répétitives, à chaque voix. Ces notes passent de note réelle (au 1^{er} temps) en broderie (2nd temps). Les 3ces et les 4tes en permettent le changement de hauteurs.</p> <p>Echelles [ex. sur portée]</p> <p>Les accords sont empreints d'une ambiguïté tonale et comportent beaucoup des notes étrangères (davantage de broderies et de pédales).</p>
Rythmique	<p>Accent jazzistique dû à la forte présence de syncopes très marquées, de triolets de croche-noire et de 3 noires, tous finissant syncopés. Dominance homorythmique. L'écriture rythmique est disposée en blocs verticaux, avec un statisme accentué. Au milieu des ternaires sont intercalés des schémas rythmico-métriques d'une grande élasticité, proche du rythme de la <i>habanera</i> (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) de la <i>maxime</i> (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) et même de certaines musiques d'Afrique centrale (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)</p>
Métrique	Dynamique. Alternance du binaire – ternaire, avec des mes. : 6/8, 3/4, 9/8, 4/4 et 2/4.

B. Orchestre	
Percussions	<p>1^{er} groupe des percussions : 2 bongos, 2 m'tumba, xylorimba, 2 paires de maracas, 2 vibraphones, 3 paires de cymbales, 3 tam-tams. Contrairement à la partie vocale et à celle des pianos, qui sont bien fournies en syncopes, énergiquement accentuées, les percussions n'interviennent qu'avec des bribes simples de cellules très courtes, suivies de silences allant de demi-soupirs à des pauses de deux mesures entières.</p>
Pianos	<p>2 pianos commencent avec des grappes sonores (clusters) très compactes, en tenues, traitées en trilles très doux <i>ppp</i>). Ces tenues comportent deux pédales, au départ. Dans cette partie, on trouve également l'harmonie en trames (soubassement harmonique des flux sonores) de clusters. Ces accords sont développés soit par filtrage, soit par changement d'octaves - pour certaines hauteurs -, soit encore par simple variation des valeurs de notes et même de rythmes. Il en est ainsi, par exemple, des clusters de départ qui, aux 10 dernières mes. réapparaissent variés, filtrés et en changement de hauteurs de notes, dont certaines sont même transposées.</p>

Observations générales	<p>Chœur : Début en canon, présence de notes pivots. Les quintolets de doubles croches deviennent triolets. Entre les deux, sont décalées des cellules binaires. Ensuite, le soprano et le mezzo-soprano rappellent le canon du départ, cette fois, transposé et amplifié. Présence d'ostinatos et des neumes de quintolets de doubles croches aboutissant aux trilles des tenues de blanches pointées (mes. 43-49). Rythme pratiquement isochrone. Mélodie syllabique.</p> <p>Orchestre : Ici, les percussions reproduisent les mêmes structures, métriques et mélodico-rythmiques que le chœur, structures basées sur les quintolets et une pulsation de cycle de 4 noires chiffrées 3 : 2. A la mes. 33, aux maracas, le quintolet est légèrement varié : croche – quart de soupir – croche qui, tous, sont reliés avec le chiffre 5. Il y a également des Ostinatos rythmiques. Les tenues de clusters en trilles deviennent des accords homophones et homorythmiques, entre le 1^{er} et le 2nd pianos. Les valeurs rythmiques de l'orchestre sont pratiquement identiques à celles du chœur (triolets, quintolets, syncopes et autres).</p>
-------------------------------	--

Tableau 3 : *Avoaha*, 3^e mouvement (*A Yemaya*, à la Déesse Bleue)

II. Igvodou (Sacrifice), mes. 61-101, pp. 14-18.	
A. Chœur	
Mélodie et Harmonie	<p>Après un début doux, l'ensemble des voix, comme de l'orchestre, connaissent une grande effervescence due au foisonnement des cellules mélodiques syncopées. Leur construction est fondée surtout sur des triolets obstinés et quelques quintolets de doubles croches, comportant des pivots. La texture mélodique comporte des périodes récurrentes plus ou moins longues que celles du premier mouvement. Il y a une forte présence des échelles pentatonales, variant entre le parallélisme des intervalles de tierces et sixtes (rarement, de quarts et de quintes) et les trames harmoniques du début de l'œuvre, dont les valeurs rythmiques sont ici rétrécies. Les accords sont également empreints d'une ambiguïté tonale et comportent beaucoup des notes étrangères (davantage des broderies et des pédales). On trouve aussi des rythmes harmoniques quasi-irréguliers.</p>
Rythmique	<p>La structure rythmique générale, voire mélodique, de cette partie est dissymétrique, semi-statique, mais toujours dynamique. Les retours rythmiques, un peu marqués, s'organisent en périodes de longueurs diverses. Les quintolets, les triolets demeurent les unités rythmiques de base, desquelles naissent les contrastes en rapports avec des rythmes proches du <i>maxime</i> et <i>habanera</i> notamment, rythmes précédemment évoqués. Ces quintolets sont variés suivant les changements d'emplacements qu'ils subissent dans la ou les mesures.</p>
Métrique	<p>La métrique est dynamique, avec une alternance du ternaire – binaire, avec des mes. : 3/4, 5/8 (1 mes.), 6/8, et 4/4, sur un tempo modéré.</p>

B. Orchestre	
Percussions	<p>Les M'tumbas, interviennent dès la seconde mes., jouant un rythme caractéristique très mesuré (♩ = 96), en da capo continu, sans ensemble avec les autres : $\text{ : } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{ } \text{9/16 } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{ } \text{3/8 } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{ } \text{9/16} + \text{1/8 (11/16) } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{♩ } \text{ }$</p> <p>Ce rythme est alterné avec celui des deux quintolets de doubles croches et une noire, groupe de notes précédées d'un soupir et suivies d'une demi-pause en point d'orgue. Aux mes. 75-88, entre deux interventions - également libre, sans ensemble - de cette cellule rythmique, s'intercale une petite variation d'une autre cellule de trois croches, une noire et un soupir, en mes. 6/8.</p>
Pianos	<p>Les pianos commencent avec le rappel du cluster filtré et varié du début du 1^{er} mouvement. Ici, ce cluster est transposé (comparer mes. 50, 1^{er} mvt. et mes. 61, 1^{ère} de ce mvt.).</p>
Observations générales	<p>Chœur : Le dernier accord de pianos et percussions, en grappes harmoniques, sur lequel s'achève le 1^{er} mvt, devient l'accord atonal – toutefois filtré - du début de <i>Ivodou</i> (cf. mes. 9 et 61). Comme pour prévenir le <i>sacrifice</i>, ces grappes harmoniques statiques, en tenues, imposent du calme au chœur. L'accord final, atonal, s'éclipse sur un point d'orgue qui, à son tour, s'éteint sur le silence avec point d'orgue également. La partie instrumentale des vibraphones et le chœur forment un accord bitonal homophonique (deux tonalités basées sur le fondamental du même nom, soit <i>mi-sol-si-ré</i> et <i>mib-sol-sib-réb</i>, en l'occurrence).</p> <p>L'orchestre est dépouillé. Seules les percussions et les pianos, d'un ton percussif, soutiennent le chœur. Dans ce mouvement on retrouve les mêmes éléments techniques que ceux employés dans le mouvement précédent : des tenues en trilles, les mêmes figures de syncopes, quelquefois variées par rétrécissement, ainsi que les glissandos. L'accompagnement des percussions et des pianos, jouant percussifs, revêt une grande importance. On trouve aussi des rythmes dissymétriques. <i>Ivodou</i> s'achève sur des glissandos lents, de l'ensemble du chœur et de l'orchestre, exceptés le 1^{er} piano jouant un arpège de croches et les vibraphones faisant une tenue en trille. Tout se conclut, comme pour le 1^{er} mvt., sur un point d'orgue d'un accord atonal qui, ensuite, bascule sur la strate harmonique sur laquelle débute <i>A Yemaya</i>, le 3^e mvt..</p> <p>Orchestre : Au début, l'orchestre est dépouillé (les structures mélodico-harmoniques, et même rythmiques, sont aérées). Il règne une grande effervescence mélodique dans le chœur. La même excitation gagne aussi la partie orchestrale où, les pianos surtout, enchaînent des sixtes parallèles syncopées et variées, sixtes qui, ensuite, deviennent des trames harmoniques aux valeurs rythmiques rétrécies (blanche, noire et blanches pointées passant en croches et doubles). L'homorythmie du 1^{er} mvt. est ici cassée par une polyrythmie créée par le décalage des valeurs mélodico-rythmiques binaires-ternaires. Ces valeurs mélodiques et rythmiques viennent de la courte phrase de <i>m'tumbas</i> et des phrases des xylomarimba et du 1^{er} piano d'une part, et celles du reste de l'orchestre et du chœur d'autre part. On retrouve ainsi une allusion à l'hétérophonie, puis à la polyrythmie africaines.</p>

Tableau 4 : Avoaha, 3^e mouvement (A Yemaya, à la Déesse Bleue)

III. A Yemaya (à la Déesse Bleue), mes. 102-151, pp. 18-25.	
A. Chœur	
Mélodie et Harmonie	<p>Ce mvmt. commence avec des tenues, en trilles (d'agrégats, des tierces et des secondes ou d'une seule note) réparties aux différentes voix du chœur ; des clusters, en trilles, aux deux 1^{ères} mes. (1^{er} piano), qui passent aux trémolos, en alternant, cette fois, clusters et secondes parallèles avec des trémolos des percussions. Ces tenues et batteries mettent en exergue un jeu de passe passe dont le dialogue mélodique, rythmique et harmonique est magnifique. Ce dialogue s'opère entre les vibraphones et le 2nd piano, qui le débute. Il joue des sextolets de croches arpégés, enchaînant des quarts et une seule note. Les vibraphones lui répondent à l'aide des arpèges simples de croches. Puis tous ces instruments entament un dialogue en imitation rythmique, avec la partie mélodique subissant des variations. Ainsi, par exemple, les vibraphones reprennent l'arpège des sextolets avec des valeurs simples, pendant que le piano joue des quintolets d'accords, en croches, alternés avec des quarts, incluant quelques notes du motif des vibraphones. Puis les vibraphones attaquent ces quintolets, en motifs toujours simples, en reprenant également les notes du sextolet du piano, qu'ils varient l'avant-dernière note ou même la dernière note (cf. mes. 102-112). Ce jeu s'achève sur des arpèges de triolets aux vibraphones et sur des tenues, en trilles, de clusters agrémentées d'appoggiatures de triples croches, en forme de trilles, au piano.</p>
Rythmique	<p>Il y a trois éléments principaux de contraste rythmique : les tenues, les batteries - provoquant le statisme – ainsi que les arpèges en quintolets, sextolets et triolets assez légers et non marqués, arpèges qui se meuvent sur les batteries. Il en résulte ainsi une véritable dissymétrie rythmique. Les déplacements de leurs accents irréguliers est au service de l'expression mélodique et harmonique.</p>
Métrique	<p>Débutant sur une pulsation assez reposante, ce mouvement gagne – au cours du développement de son discours - en dynamisme et en polymétrie due à l'alternance des mes. binaires – ternaires : 6/8-3/4, 6/8-4/4-3/4, 5/4-9/8.</p>
B. Orchestre	
Percussions	<p>Les toms, les m'tumbas, les maracas, mais surtout les vibraphones jouent un rôle important, sur le plan mélodique et celui de l'accompagnement. Ils apportent plus d'énergie et de dynamisme qu'il y en a eu dans les deux 1^{ers} mvmts.. Dans ce mvmt., le compositeur utilisa également les gongs, les cymbales et le tambour basque (voir 3 dernières mes.), alternant avec les sonnailles très agitées. Cette partie est riche en recherche timbrale.</p>

<p>Pianos</p>	<p>Après son dialogue avec les vibraphones, le 2nd piano se livre à un exercice animé, à la fois, libre et percutant, puis éclatant (mes. 115 à la fin). Ici, on trouve très peu des répétitions. Les variations, fréquentes, sont opérées par transformations et transpositions des valeurs ou groupes de notes, des rythmes et des intervalles. Le 1^{er} piano termine cette page, strident, avec les arpèges alternant les quarts parallèles aux sixtes parallèles, qui s’achèvent syncopées (mes. 150-151). Ces arpèges de croches sont joués, comme une cadence, libres et rapides.</p>
<p>Observations générales</p>	<p>Chœur : Les éléments mélodiques caractéristiques sont les tenues, les pédales (doubles et celles d’accords), les trilles, les trémolos, les quintolets et sextolets de croches, qui sont ensuite variés en triolets de croches. Ils sont en alternance avec les groupes triolets-duolets (3 : 2), d’intervalles de quarts, de sixtes parallèles et même d’accords simples ou d’accords en grappes (clusters), de duolets-triolets (2 : 3) et de duolets (2) puis en quintolets de noires et quintolets de deux blanches et une noire. Les combinaisons des syncopes et contretemps sont présentes à partir de la mes. 133. C’est par ces structures que débute les <i>m’tumbas</i>. A la place des récurrences successives, le compositeur utilise des rappels de cellules tant mélodiques, rythmiques qu’harmoniques, cellules qui sont souvent variées par ornementation, transposition et transformation des valeur de note ou des valeurs harmoniques des intervalles simples passant aux intervalles doubles ou à des accords. Le chant est syllabique, l’écriture aérée (très peu d’intervention fournie de tout l’ensemble vocal et instrumental).</p> <p>Orchestre : Rares sont des périodes harmoniques où l’on trouve des mouvements contraires. Ce sont les mouvements descendants qui dominant. Les variations harmoniques se font par filtrage, par réduction, rarement par transposition. Les motifs mélodico-rythmiques des pianos et des vibraphones forment des points d’articulation du discours musical d’ensemble de cette pièce. L’écriture orchestrale est souple et aérée. La fluidité des cellules mélodiques, rythmiques et harmoniques, de la partie d’orchestre – due à l’usage des petites cellules constamment variées – favorisent la mobilité de cette page. Vers la fin, mes. 130-150, les contretemps et syncopes apportent de l’énergie, surtout à la texture mélodique.</p>

Tableau 5 : *Avoaha*, 4^e mouvement (*Iya-Ngô*)

<p>IV. Refrain d’Esclaves (Litanie à la faim), mes. 152-185, pp. 25-29.</p>	
<p>A. Chœur</p>	
<p>Mélodie et Harmonie</p>	<p>La texture mélodique, contrapuntique, comporte le hoquet et des syncopes assez marqués. Le profil mélodique d’ensemble suit une tendance de ligne droite, avec un aspect général de mouvements intervalliques conjoints. Les répétitions sont peu fréquentes. Le discours mélodique se développe surtout par transposition, changement d’intervalles et par ornementation. Au chœur, les voix, réparties en deux groupes, comportent des structures mélodiques statiques (avec des longues tenues) et celles mobiles (avec des syncopes et des cellules de cinq notes répétitives, en croches).</p>

Rythmique	Les retours rythmiques s'organisent en périodes courtes et en périodes longues alternées. Les phrases rythmiques soulignant le statisme sont ici marquées par des tenues de secondes suivies de quarts. Leurs structures comportent des périodes toutefois courtes, à l'orchestre, sauf au chœur où elles sont constituées des périodes longues et faites d'une seule note. Toutefois, ces structures sont peu nombreuses par rapport aux mvts. précédents. Le rythme général relève de l'homorythmie, mais avec quelques passages constitués des polyrythmies dues aux décalages des syncopes et des contretemps.
Métrique	Cette litanie est animée et très fortement rythmée. Continuant sur la pulsation ternaire du mvt. précédent, en mes. 9/8, sa métrique alterne également la ternarité et la binarité de la pulsation. Les mes. utilisées sont : 9/8, 6/8, 5/4, 5/8 et 3/4.

B. Orchestre

Percussions	Dans cette page, les percussions sont utilisées de façon éparse, avec une écriture très aérée. Il s'agit de : xylorimba, toms, vibraphones, gongs, maracas, glockenspiel et wood blocks (blocs chinois). Leurs motifs sont simples et courts, constitués soit en cellules mélodico-rythmiques syncopées ou en contretemps, soit en des tenues de secondes, quarts, quintes, septièmes ou octaves, soit encore en des périodes plus ou moins longues de croches arpégées.
Pianos	Les parties de deux pianos comprennent la synthèse de tous les éléments mélodiques et rythmiques du reste de l'orchestre et du chœur. Le compositeur y a développé des structures mélodiques atonales, souvent les mêmes aux deux pianos. L'harmonie de clusters est ici très peu utilisée.

Observations générales	<p>Chœur : Le recours aux altérations permet rarement des constructions chromatiques, il sert surtout à la transposition, à la modulation ou au changement intervallique réagissant principalement sur le timbre, tant vocal qu'instrumental. Les tenues sont surtout composées d'intervalles de secondes et de quarts, avec parfois, des octaves parallèles. Les notes pivots sont toujours présentes.</p> <p>Orchestre : L'orchestre est très allégé : aux interventions des vibraphones et des pianos s'ajoutent celles, en bribes, de quelques toms, maracas et gongs. Il y a une grande variation métrique, avec des tempos, tour à tour, libres, rapides comme une cadence, plus ou moins animés (avec des accélérations et décélérations sur des rythmes très syncopés). Les pédales et autres tenues en assurent, de temps à autres, des détente. Les principes sous-tendant les ostinatos et les variations rythmiques, mélodiques et harmoniques sont quasiment les mêmes que pour les pièces précédentes.</p>
-------------------------------	--

Tableau 6 : Avoaha, 5^e mouvement (Iya, Mère Universelle)

V. Iya (Mère Universelle), mes. 186-235, pp. 29-36.	
A. Chœur	
Mélogdie et Harmonie	Cette pièce débute avec des clusters de pianos et vibraphones, en tenues de blanches pointées. Trois mesures avant l'entrée du chœur, les pianos jouent seuls ces clusters qui, ici, sont variés en des noires pointées syncopées aux blanches pointées, passant ensuite en des croches plus allantes, dès le commencement du chant.
Rythmique	L'alternance successive (à chaque mesure) des mesures 2/4-3/4-6/8-5/8-7/8-6/8-5/8-3/4 crée une polyrythmie, dirons-nous horizontale car, verticalement, on observe une homorythmie totale.
Métrique	La polymétrie provient de la succession des mesures binaires-ternaires très rapprochées. Forte pulsation aux quinze dernières mesures due à la dynamique des croches appoggiaturées, jouées sur le tempo de la valse.
B. Orchestre	
Percussions	Usage alterné des groupes instrumentaux (cymbales – gongs - vibraphones ; vibraphones – cymbales – gongs - tams-tams ; cymbales – gongs – tams-tams – toms ; vibraphones – xylophones - glockenspiel à marteau – tams-tams et vibraphones – xylorimba).
Pianos	Outre l'homorythmie de toutes les parties, les pianos font pratiquement les mêmes mélodies que celles des parties vocales, toutefois avec de légères variations intervalliques. Ces mélodies sont soutenues avec des tenues (en intervalles d'octaves parallèles, d'accords simples ou en clusters).
Observations générales	<p>Chœur + orchestre : M. Ohana rappelle les quintolets de doubles croches du début de l'œuvre, aussi bien aux voix qu'aux pianos, tandis que la partie très aérée des percussions fait l'accompagnement, avec des tenues (pour la plupart, de quintes parallèles suivies de plusieurs mesures de silences). Pratiquement, au bout de cinq mesures, il y a changement de composition des groupes de percussions (ex. glockenspiel, gongs, tams-tams, cymbales toms alternent avec vibraphones, xylophones, gongs et tams-tams). Il arrive que seul un groupe instrumental joue ces tenues en doubles octaves parallèles (ex. les vibraphones aux mes. 217-221, p. 33). On remarque cette présence constante des cellules syncopées, de l'homorythmie, des quintolets remplacés par cinq croches en mes. 5/8.</p> <p>Fait nouveau, aux quinze dernières mesures, le chœur et l'orchestre réduit (vibraphones, xylorimba et pianos) jouent tous des croches valsées et appoggiaturées et progressivement marquées. Cette partie, qui clôt la pièce, s'achève sur des glissandos criés (à la partie vocale) marqués, s'effectuant entre deux notes – différentes selon les parties – indiquées sur la partition.</p>

Etant donné que les structurations rythmiques, mélodiques et harmoniques de base des pièces suivantes sont, à quelques exceptions près, identiques aux précédentes,

nous avons préféré les regrouper pour ne donner que l'essentiel des caractéristiques de leurs différents paramètres, afin d'éviter des redondances.

Tableau 7 : *Avoaha*, du 6^e au 12^e mouvements : *Eros Noir* (Alleluya-Rumba), *Condictus* (Prophétie Senèque), *Aux Dieux du vent et de la foudre*, *Imprécations à Chango*, *Eloges des Héros et des Ancêtres*, *Tiger Moon* (Lune du Tigre), *El Dorado envoi à la Reine Isabelle*.

<p>VI. Eros Noir (rumba et alleluya), mes. 236-282, pp. 36-46 ; VII. Conductus (Prophétie de Senèque), mes. 283-337, pp. 42-47 ; VIII. AUX DIEUX DU VENT ET DE LA FOUDRE, mes. 338-361, pp. 47-52 ; IX. IMPRECACTIONS à Chango, mes. 362-412, pp. 52-59 ; X. ELOGES DES HEROS ET DES ANCETRES, mes. 413-459, pp ; 59-64 ; XI. TIGER MOON (Lune du Tigre), mes. 460-519, pp. 65-72 ; XII. EL DORADO envoi à la Reine Isabelle, mes. 520-578, pp. 73-80.</p>	
<p>A. Chœur</p>	
<p>Mélodie et Harmonie</p>	<p>Dans ces différentes pièces, on trouve très peu d'échelles modales. Les lignes mélodiques sont construites autour d'un ou deux pivots. Leurs cadences demeurent ambiguës. Très souvent, on rencontre les enchaînements mélodiques polytonaux. Ce qui, avec des tenues de clusters aux pianos, accentue l'atonalisme de ces parties de l'œuvre.</p> <p>Les différents accords, altérés ou non, comportent des variations constantes dont la couleur harmonique prend un relief particulier. Ces variations se font – à des tons proches ou éloignés - par enharmonie, ornementation ou transposition. Il en résulte, notamment, beaucoup de tension.</p> <p>Parmi les notes étrangères, les broderies, les retards et les pédales revêtent un intérêt particulier. La majorité des accords utilisés est empreinte d'ambiguïté tonale.</p>
<p>Rythmique</p>	<p>Comme dans les pages précédentes, le compositeur poursuit l'usage alterné des mesures binaires – ternaires, mais avec une nouvelle constante (la superposition desdites mesures). Cette superposition crée une véritable polyrythmie, à l'instar de celle africaine. Voir mes. 364-382, pp. 52–55 notamment. Les syncopes, omniprésents, sont parfois augmentés ou diminués, et le déplacement de leurs accents confère une nouvelle identité aux différents thèmes. Les contrastes naissent des rapports de ces rythmes avec les valeurs adjacentes et des fréquents changements d'emplacement qu'ils subissent dans les mesures, lors de leurs apparitions.</p>
<p>Métrique</p>	<p>Il existe une polymétrie due non seulement aux variations mensurales, mais surtout à celles des valeurs rythmiques en hoquet (technique d'entrecoupage, par des silences, de différentes lignes mélodiques des voix et des instruments). Voir, entre autres, les mes. 244-268, pp. 37-40 ; 461-510, pp. 65-71. Ici, à la configuration mélodique, dynamique et rythmique, le compositeur accorde de moins en moins d'importance aux temps. Aussi les accents deviennent-ils irréguliers, jusqu'à aboutir au déphasage accentué des cellules mélodico-rythmiques (pp. 52-55). Suite à l'emploi des longues tenues, le statisme est, par moment, très fort. Il est quelquefois atténué grâce à l'utilisation de trémolos ou même de trilles.</p>

B. Orchestre	
Percussions	Dans ces pièces, les interventions des percussions se font de plus en plus rares. Lorsqu'il y en a, ces dernières n'exécutent que des motifs mélodico-rythmiques de plus en plus simplifiés et courts.
Pianos	Ils jouent de moins en moins le rôle de simples accompagnateurs ou d'imitateurs des voix, et soulignent davantage le discours musical.
Observations générales	Dans ces six dernières pièces d' <i>Avoaha</i> , on découvre l'influence manifeste des musiques africaines : cessation progressive d'emploi d'homorythmie, présence de la rythmique de <i>rumba</i> (mes. 235-270, pp. 37-40), rappel des quintolets de doubles croches et de croches (p. 56-58 notamment), écriture d'ensemble aérée (très peu d'interventions de percussions. Elles sont en nombre réduit et deviennent de moins en moins denses). Les parties de pianos sont également épurées (usage limité des tenues d'accords en clusters au 1 ^{er} piano surtout, recours davantage aux arpèges de notes simples). Il arrive même que pendant plusieurs mesures, les percussions ne soient pas utilisées. De longues périodes de tenues sont fréquentes (elles sont parfois présentes dans tout l'orchestre et le chœur, excepté une ou deux voix solistes).

Après cette étude, quelles influences africaines apparaissent-elles dans l'ensemble de l'œuvre de Maurice Ohana ?

Synthèse d'apports africains dans l'œuvre d'Ohana

Considérant son œuvre, il nous a semblé préférable d'introduire d'abord ses premières sources d'inspiration, dont le prolongement est l'Afrique. Ce qui nous permettra de mieux comprendre les apports africains dans la création musicale de ce compositeur.

Bien qu'il ait aimé des musiques de diverses aires géographiques, son art musical est considéré comme une création avant tout hispanique andalouse ou méditerranéenne. Sa mère l'initia aux bases de cette musique dès sa petite enfance. De ce fait, ses premières références musicales furent d'abord sud européennes (voir à la page suivante*), puis africaines et orientales.

* C'est ce qu'indiquent les propos suivants du compositeur : « Mon univers est le Sud, incontestablement. C'est-à-dire la France, l'Italie, l'Espagne, et même l'Angleterre [qui est un univers Nord]. Un univers qui s'appuie sur des traditions, des mœurs civilisatrices et sur un arbre généalogique immémorial.

Ses racines multiples m'en semblent remonter à ces « Cantigas » d'Alphonse le Sage, chef d'atelier inspiré qui a convoqué des chanteurs, des scribes, des troubadours et a assemblé en un recueil trois siècles de musique. Le monde musical arabo-andalou rencontre alors notre tradition... »¹⁵⁶

dit Le grand (1668-1733), de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Claude Debussy, Paul Dukas (1865-1935) et Maurice Ravel – ainsi que la tradition qu'ils incarnaient –, l'aida à se révéler.

Le méditerranéisme et l'hispanisme plus précisément andalou de son œuvre furent essentiellement une référence culturelle à dimension mythique, dans laquelle il puisa ses éléments métaphoriques.¹⁵⁸ C'est ce qui permit à sa création musicale de renaître plusieurs fois, de se métamorphoser continuellement durant la vie du compositeur.

L'Andalousie permit à Maurice Ohana de se façonner un mythe, une histoire, un univers, une culture, une matière imaginaire et un langage. Ce fut, en effet, une terre où se brassèrent des usages millénaires complexes ainsi que de multiples savoirs, modes de vie et croyances, dont le christianisme, l'islam et le judaïsme, les sciences grecques et talmudiques, l'astronomie arabe, l'architecture, et où furent expérimentées diverses pratiques coutumières que nous ne rapportons ici. Ce fut aussi le lieu de rencontre des cultures – musicales notamment – africaines, orientales et occidentales.

¹⁵⁶ Maurice Ohana, « Sud-Nord », 20^e siècle : *Images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien, Paris, SACEM et Papiers, 1986, pp. 164-167.

¹⁵⁷ L'Andalousie – une de ses sources inspiratrices fondamentales - est une terre où se succédèrent diverses civilisations musicalement très riches (Grecs, Phéniciens, Romains, Maures, Gitans, Egyptiens et Juifs notamment). Leur passage alimenta indéniablement le subconscient des habitants qui produisirent, entre autres, les chants *flamenco* et *jondo*.

¹⁵⁸ Cette référence culturelle ne concerne pas un lieu-dit, ni même ne constitue un simple « train d'images de dépliant touristique, la terre du jasmin et de la guitare, des envolées gitanes, du soleil et des œillets plantés dans les cheveux, du vin, de la fierté et des sombres « noces de sang. [...] l'Andalousie est essentiellement, pour Ohana, un lieu porteur de civilisation : un carrefour historique, plusieurs âges de la culture à la fois. [Elle] signifie [donc] une immensité culturelle, une diversité et une richesse : elle peut être alors une matrice et un territoire. La référence locale est ici l'inverse d'une régression particulariste ou d'un traditionalisme frileux. » Cf. Odile Marcel, « L'« Ibérisme » de Maurice Ohana », *Revue Musicale*, n° 351-352, op. cit., pp. 14-15.

Ce sont des musiques dont l'expression vient des fonds du temps, des musiques qui gardent encore une puissance originelle tirée de plusieurs racines.¹⁵⁷

En Europe, c'est l'Espagne et la France qui furent des piliers culturels de sa structuration.

La France fut sa terre d'accueil et le cadre approprié à son développement. Ce génie ibérique y trouva la clarté, le raffinement, l'élégance, le goût et l'esprit français. Le contact des œuvres, notamment, de François Couperin II,

dit Le grand (1668-1733), de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Claude Debussy,

Paul Dukas (1865-1935) et Maurice Ravel – ainsi que la tradition qu'ils incarnaient –,

l'aida à se révéler.

C'est cette Andalousie ibère qui, encore aujourd'hui, fait retentir les échos des chants, des rythmes et des rites de toute la Méditerranée d'autrefois, entre autres le paganisme mycénien, crétois et punique, et où l'Égypte et Carthage entrelacèrent leurs ésotérismes prestigieux.¹⁵⁹ Rappelons que, pendant des siècles, les chrétiens andalous (une partie des prêtres et du peuple) préférèrent le chant religieux byzantin au chant grégorien imposé par le pape Grégoire, dès le VII^e siècle. Par ailleurs, les Maures y répandirent leurs musiciens, leurs danses et leurs écoles où dominèrent les Berbères dont la musique connaît de lointains prolongements africains. Les Gitans y apportèrent les musiques de cultures ou de caractères orientaux qui, mélangés aux mélodies et rythmes existants, produisirent le fameux *cante jondo*. L'on s'imagine pourquoi la musique de Maurice Ohana ne traduit pas seulement une Andalousie espagnole, mais également une Andalousie africaine et négroïde.¹⁶⁰ Le *flamenco* ne serait pas exempt d'influence d'Afrique noire. En effet, des populations africaines, déportées dans l'empire colonial espagnol (en Amérique latine et aux Caraïbes), y apportèrent leurs rythmes, leurs tambours, leurs fêtes et leurs liturgies, que les colons espagnols ont exploité certains éléments dans leur propre musique.

Les éléments artistiques et culturels des colonisés furent ainsi incorporés aux éléments de la culture espagnole (en particulier et européenne en général), et les fruits de ces greffes se répandirent à leur tour, progressivement, partout en Occident (on sait aujourd'hui que beaucoup de compositeurs européens de musique savante se sont inspirés des musiques andalouses).

Dans sa démarche compositionnelle, la percussion et la voix constituèrent quelques-unes des pierres de façade qui rattachent Maurice Ohana aussi bien à la tradition espagnole andalouse qu'aux cultures musicales africaines et asiatiques.

¹⁵⁹ Lire également *ibid.*, pp. 20-22. Signalons, en outre, que ces influences inspirèrent au compositeur une large *liturgie* lui permettant de chanter « dans son arbre généalogique » et de « dire » l'Occident, l'Afrique ainsi que l'Asie, selon son cœur.

¹⁶⁰ Cette Andalousie africaine plonge, pour le compositeur, ses racines dans une grande variété de peuples : Pygmées, Bochimans, Hottentots, Bantous, Soudanais, Guinéens, Nilothiques, Ethiopiens, Berbères, Peuls, Arabes, Blancs, Noirs indo-mélanésiens et Malais, dont les musiques l'ont beaucoup inspiré. Toutes ces musiques constituent également des arts de symboliques d'où Maurice Ohana a extrait les mythes et essayé de traduire tant leur force antique que leur majesté à travers sa création musicale.

Musique de Maurice Ohana : la percussion et la voix africaines

Dans le processus de la construction de son œuvre et de la prospective du langage musical rénové que rechercha constamment ce compositeur, la percussion demeura un des domaines clés. Ce fut même un outil salutaire, le libérant des contraintes de la fixité des principes du tempérament égal qui, jusqu'alors, privait beaucoup de compositeurs de la pureté acoustique de certains intervalles fondamentaux en état naturel ou intervalles non tempérés. Toujours par ce moyen, il se détacha du sérialisme qui, de plus en plus, accentuait la mutilation de cet état sonore des intervalles naturels. Aussi le musicien devait-il explorer les multiples possibilités qu'offrent la voix non accoutumée au tempérament et la percussion qui, toutes deux, peuvent échapper (très) efficacement aux servitudes du tempérament égal, grâce aux harmoniques qu'elles sont capables de générer.

Son attirance pour la percussion africaine, en particulier, n'est qu'un fait quasi héréditaire. C'est avant tout la conséquence de l'écoute, depuis sa petite enfance, de la remarquable percussion berbère accompagnant des chœurs ou animant des fêtes de village (même à l'aide de simples bouteilles, les exécutants berbères – africains en général – tirent des échelles musicales intéressantes).

Plus tard, il fut davantage marqué par son écoute des musiques subsahariennes*.

*Voici ce qu'indique le compositeur à ce propos :

« J'ai entendu les percussions de Guinée qui sont très belles, cela m'a toujours frappé... [...] Les hasards de la guerre (puisque j'étais dans l'armée) ont fait que je me suis trouvé au Kenya, en Ouganda et au Tanganyika [actuelle Tanzanie]. J'ai assisté à des fêtes tribales, dans des endroits très reculés où il y avait même des Pygmées, des musiciens qui jouaient de la flûte et des percussions.

Là j'ai remarqué le raffinement extraordinaire des percussionnistes. Ils chauffent les instruments longuement pour la fête du soir, ils les approchent de la braise, ils les essaient, ils chauffent même les baguettes qui sont recourbées et faites de bois spéciaux. Je suppose qu'elles sont durcies au feu. Tout cela donne une variété de timbres sur les peaux d'une extraordinaire richesse, sur les balafons aussi. J'ai même pu parfois me procurer des disques, mais ils sont très rares. Je suis rentré avec cette profusion d'idées de percussion dans la tête.

Du reste, toute ma vie, j'ai pensé que la percussion est un mode d'expression important en musique, parce qu'elle échappe au tempérament, car il faut bien dire qu'en matière de percussion les vrais barbares ont été les Européens jusqu'à la venue de Stravinsky et de Bartók. Or, que cherche l'oreille moderne ? ... Le non tempérament ! »¹⁶¹

s'inspira fortement.

De leur traitement de la matière sonore, le travail de timbre retint particulièrement son attention. Il s'agit de l'ordonnancement et des alliages inattendus de divers matériaux sonores produits aux percussions dont le timbre aigu ou bas, selon le registre, comporte une sonorité perçante ou douce. Les différents timbres recherchés sont conçus ingénieusement à partir des mélodies suggérées abstraitement et des rythmes agiles et variés. Ce qui permet de créer des sonorités se mixant, d'une aura de plus en plus riche, de plus en plus ample. Le timbre, ainsi diversifié, est libéré des principes du tempérament égal.

Plus que les musiques andalouses, celles d'Afrique contribuèrent largement à façonner son goût très poussé pour la percussion. C'est donc très naturellement que, dans ses premières œuvres, la percussion joua un rôle très important. Encore faut-il noter que la connaissance qu'il accumula dans ce domaine ne releva pas d'un simple acquis intellectuel ponctuel, mais constitua un prolongement de ses moyens permanents d'expression.

Pour l'élaboration de certaines de ses œuvres, Maurice Ohana examina minutieusement le raffinement et la sensibilité des percussionnistes de l'Afrique centrale et de l'Asie (Japon et Vietnam surtout), dont il

¹⁶¹ Propos du compositeur dans Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écritures et principes de composition. Entretien avec Maurice Ohana », *Analyse musicale*, n° 8, juin 1987, p. 56.

Cependant, les sonorités qui en découlent peuvent sonner faux aux oreilles uniquement accoutumées au tempérament égal. Ce serait là une des raisons pour laquelle certains chœurs africains ou certains chanteurs japonais et ceux de *flamenco*, par exemple, paraissent entre autres chanter mal. L'apparente malformation vocale de ces chanteurs est due au fait qu'ils compensent, par le timbre, leurs écarts du tempérament égal, notamment en produisant des micro-intervalles dont les sonorités relèvent du cadre non tempéré de nombreuses musiques de tradition orale. C'est ce qui explique également qu'un chanteur d'opéra, par exemple, habitué au tempérament diatonique, éprouve des difficultés à faire osciller sa voix de sons aux intervalles tempérés à ceux non tempérés.

C'est particulièrement sur la recherche de nouveaux timbres que Maurice Ohana travailla, en mettant l'accent sur le lien entre la percussion et la voix, cette dernière donnant la réplique à la première.

Son univers musical relevait également du rite et du sacré. Les rituels auxquels il fit référence furent, du reste, explicitement désignés dans son œuvre [fêtes religieuses andalouses (*Pasos*, 1948), déplorations funèbres (*Llanto*, 1950), cérémonies sacrées de l'Antiquité ou du Moyen Age (*Séquences*, 1963 ; *Neumes*, 1965 ; *Synaxis*, 1965-66), rites africains d'initiation ou de possession (*Sibylle*, 1968 ; *Office des Oracles* et *Pythie*, 1974), tragédie grecque (*Syllabaire pour Phèdre*, 1966-67)].

Christine Prost nous fait remarquer que, sans que ces rites soient

nommément désignés, on en reconnaît également la trace dans le piétinement d'ostinatos évoquant des danses africaines, comme dans le balancement psalmodique ou la frénésie des chœurs rudement scandés que l'on rencontre ici ou là dans la plupart de ses pièces. Du même esprit participent à mon sens les carillons rutilants [*Carillons pour les heures du jour et de la nuit (clavecin)*, 1960], stridents ou nostalgiques qui traversent soudain telle ou telle séquence musicale.¹⁶²

Plus tard, le compositeur s'essaya au jazz, qu'il pratiqua au piano. Ce genre musical eut une grande incidence dans son œuvre. *Le Lys de madrigaux* (1977), les *Préludes* et le *Concerto pour piano et orchestre* (1981) en constituent des illustrations.

Dans ces ouvrages, comme dans les autres, Maurice Ohana utilise un langage musical puisé, notamment, dans le passé musical latino-méditerranéen. Cette démarche compositionnelle de l'auteur d'*Enterrar y callar* (premier de ses trois *caprices*, 1944-1948) fut également sa manière de montrer à ses pairs qu'en Occident

¹⁶² Christine Prost, « Poétique de Maurice Ohana. Statisme et dynamisme », dans « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », *La Revue Musicale*, n° 391-393, *op. cit.*, pp. 107-127, particulièrement la p. 119.

« l'homme désespérément moderne », en cours « d'inspiration ou en perte de racines et de convictions », devait savoir qu'il appartient à la terre comme à sa mémoire oubliée, et qu'il peut réinventer.

[C'est] pour vivre [continuellement] de traditions non européennes dont la diversité de langage porte, – d'une façon embryonnaire, présente comme des matrices pour qui saura en faire lever la pâte et les inventer comme si elles avaient eu en elles ce qu'il aura su y voir – de quoi faire une œuvre, de quoi nourrir des rêves ou en provoquer, de quoi se comprendre, de quoi être autrement si l'archaïque est contemporain, si le barbare est plus actuel que jamais et que la seule santé, pour l'Europe quand elle se croit finissante, est de se sentir, parce que plus vieille, plus jeune que jamais : comme, et pas plus que, les autres peuples du monde.¹⁶³

En cela, l'œuvre de Maurice Ohana est aussi un pari sur l'histoire. Le compositeur porta un regard nouveau sur le monde. Il ne conçut pas linéairement l'histoire – celle faite uniquement de progrès ou de décadence – mais la crut un phénomène englobant une pluralité d'inspirations sujettes à l'interprétation toujours renouvelée, inspirations demeurant chaque fois porteuses de splendeur.

Si Maurice Ohana portait, de façon inhérente, les éléments de la culture musicale africaine, György Ligeti, dont nous allons maintenant examiner la création, a su en assimiler les règles. Comment s'y est-il pris ? Notre étude s'attachera à répondre à cette question.

¹⁶³ Odile Marcel, « L'« Ibérisme » de Maurice Ohana », *Revue Musicale*, double numéro n° 351-352, *op. cit.*, p. 26.

Chapitre V

György Ligeti : la tradition musicale africaine au service d'une quête libre

PORTRAIT.

Hongrois, il est né le 18 mai 1923, en Roumanie à Dicsöszentmarton, l'actuel Irnaveni, bourg de Transylvanie où l'on parle allemand, roumain et hongrois.

Etudes de composition :

- ♦ 1941 - 1943, Conservatoire de Klausenburg (Cluj), avec Ferenc Farkas ;
- ♦ 1945 - 1949, Académie de musique Franz-Liszt de Budapest, avec Ferenc Farkas et Sandor Veress.
- ♦ A partir de 1956, il sera conduit par Herbert Eimert au studio de musique électronique, le Westdeutscher Rundfunk, de Cologne, et reçu comme invité chez Karlheinz Stockhausen, tandis que Gottfried Michael l'initiera à la technique de la musique électronique.

Publications techniques :

- ♦ 1956, publication de deux traités d'harmonie classique, avant son exil à Vienne, où il sera naturalisé autrichien :
- ♦ *A Klasszikus összhangzattan, Budapest, Zeneműkiadó, 1954. Ouvrage traitant l'harmonie classique.*
- ♦ *A Klasszikus harmóniarend, I-II, Budapest, Zeneműkiadó, 1956. Deux tomes consacrés à l'harmonie classique, avec exemples.*

Autres généralités :

Auteur de nombreuses études théoriques et d'analyses sur Béla Bartók, Anton Webern et Pierre Boulez.

Sans contredit, György Ligeti est l'une des grandes figures de la musique occidentale de cette seconde moitié du XX^e siècle. Sa pensée musicale correspond d'ailleurs à ce qu'il dit souvent de lui-même : un homme qui est « de partout et de nulle part ». Grâce à son avidité et à son insatiable, il s'est ouvert à toutes les influences à l'image « d'une éponge » absorbant¹⁶⁴ de multiples traditions musicales, dont l'africaine.

Son parcours de compositeur révèle les nombreuses influences subies. Nous n'en examinons que les singularités répondant à notre thème d'étude.

Singularités de l'esthétique du langage de l'œuvre de Ligeti

Grâce à son esprit d'ouverture et à sa quête de renouvellement graduel et constant de son art musical, György Ligeti – comme « un aveugle dans un labyrinthe » (l'expression est du compositeur) – avance, pas à pas, dans divers sentiers (des sciences et des cultures, musicales ou non) où il découvre de multiples ramifications et potentialités

techniques, stylistiques et esthétiques, nourrissant le fil moteur de son génie créateur.

¹⁶⁴ Cf. Bernard Merigaud, « György Ligeti, “Je compose et je réfléchis après” », *Télérama*, n° 2448, 11 décembre 1996, p. 66.

La musique qui en découle n'est pas illustratrice ni, comme l'explique son initiateur, « littéraire, mais elle est pleine de sensations et d'associations. [Il] aime les allusions, les doubles sens, les polyvalences de signification, les doubles fonds, les arrière-pensées »¹⁶⁵ Cette déclaration du compositeur peut résumer la pensée régissant son œuvre jusqu'à ce jour.

Les différentes allusions, les sens plurivalents, la bipolarité de fonds et les arrière-pensées, dont cette déclaration fait écho, évoquent parfaitement le personnage de ce musicien aux multiples facettes : passionné, provocateur, humoriste et curieux. Les sensations que créent sa musique chez lui-même d'abord et chez l'auditeur d'une part, et les associations qu'elle comporte d'autre part, sont le fruit de son talent inventif et de sa puissante imagination marquée par un fort désir d'une entière liberté d'expression. Ainsi prône-t-il la différence et la rupture, en rejetant autant les écoles et les mouvements rétro que le pathos et l'amphigourisme.

Sur le plan technique, parmi les procédés caractérisant son style, on compte, essentiellement, la complémentarité chromatique, le déploiement en éventail du matériau, sa réflexion (avec le principe du miroir) et son décalage ou déphasage¹⁶⁶ rythmique ; les collages et les citations.¹⁶⁷ Néanmoins, le créateur de *Lontano* (1967) opère encore dans la continuité de la pensée sérielle. Il le fait en libérant partiellement – de l'automatisme de leurs principes sériels – les champs harmoniques par rapports de densité, par l'interaction de plusieurs paramètres et par toutes sortes de procédés permutable.

¹⁶⁵ Cité par Jacques Lonchamp, dans son article « Les alchimies musicales de György Ligeti », *Le Monde*, 28 mai 1977, p. 30.

¹⁶⁶ Pour la réalisation, par exemple, d'un thème chromatique traité en contrepoint, G. Ligeti procède souvent par un jeu subtil et inconstant. Le thème, déployé comme un éventail à partir de la note-pivot, reçoit la réponse d'une seconde voix rétrogradée. Ensuite, il est caricaturé de façon à ce que la tonique et la dominante se réfléchissent dans la relation entre le sujet et la réponse. Puis, par le processus de déplacement de note ou d'intervalle, généralement d'un micro-intervalle, le compositeur arrive à aliéner le rythme de la réponse, qui demeure quasiment identique à celui du sujet, n'y eut été le déplacement intervallique, et même de note, ainsi opéré. Un tel jeu – apparemment frivole et aux effets subtils –, produit sur la base des règles et des formes traditionnelles, atteste d'une part la maîtrise évidente du contrepoint par ce compositeur, et d'autre part une fascination pour des perspectives *tordues* et des configurations légèrement déphasées.

¹⁶⁷ La citation, chez G. Ligeti, consiste en une sorte de transposition et de fusion des structures ou des objets musicaux d'époque ancienne ou contemporaine, faisant de l'œuvre un prolongement du passé au présent. Il en est ainsi, notamment, dans la fin de la deuxième des *Trois pièces pour deux pianos*, intitulée *Autoportrait avec Reich et Riley*. Le compositeur y révèle, par son langage moderne, des caractéristiques musicales de Chopin (du dernier mouvement, *Prestissimo*, de la *Sonate en si bémol*) transposées et unies à celles des éléments du langage musical de ses contemporains Terry Riley (1935) et Steve Reich (1936). Ces caractéristiques portent singulièrement sur la densité polyphonique et contrapuntique, ainsi que sur le processus de déphasage ou de décalage des formules rythmiques.

Par conséquent, il en résulte l'assimilation de la structuration du discours musical sur la base dodécaphonique, mais réfutant une chromatisation acerbe ou intégrale.

En réfutant ainsi l'orthodoxie du sérialisme, il soumet librement son imagination au jeu mélodique, rythmique et harmonique sans dogme préétabli, « comme si à chaque fois, il s'inventait une nouvelle grammaire, avec ce qu'elle comporte d'illogique, d'accidentel. »¹⁶⁸

En effet, le rapport du compositeur au sérialisme n'est pas antithétique. Toutefois, évitant l'accentuation unilatérale du principe sériel, au profit des caractéristiques plus générales de la musique sérielle¹⁶⁹, il sut construire un cadre conceptuel permettant une perspective historique, l'intégrant dans le courant des sérialistes. Cependant, d'une manière conséquente, il s'oppose toujours, avec véhémence, aux incohérences chaotiques des structures sérielles de la matière musicale, comme le fit Richard Wagner un siècle plus tôt, pour toute modulation rendant chaotique la tonalité.

Dans le domaine de la citation, György Ligeti se distingue de compositeurs, tel que Luciano Berio notamment, par le fait qu'il détermine un champ de sélection très vaste dans lequel il fixe un choix d'une façon très conséquente. Lorsque les éléments dont il s'inspire sont effectivement cités, ils sont traités suivant la logique d'assimilation de son langage musical. Toutefois, ils se présentent brouillés et quasi méconnaissables.

Pour le reste, il faut noter que ses techniques de *collages* et de *citations* doivent être comprises selon une démarche similaire à ce qui se passa dans la peinture.

Ainsi Joseph Mallord W. Turner (1775-1851) utilisa, comme un seul matériau – pour ses compositions picturales atmosphériques et dissolues – les fonds de ciel et de nuages de Claude Lorraine (1600-1682). Claude Monet (1840-1926), s'inspira de W. Turner pour rendre le mouvement et la lumière. Paul Cézanne (1839-1906) emprunta à C. Monet ses techniques pour ses formations spatiales statiques, et à Camille Pissarro (1830-1903) la virilité de la composition picturale.

Pablo R. Picasso (1881-1973) transforma la statique et la tectonique de Cézanne, et Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944) ramena la stylisation géométrique de Picasso à des structures de poutres «vibrantes». Ce cheminement de transmutation des techniques et d'éléments picturaux – de Lorraine à Mondrian – se fit pourtant d'une façon totalement arbitraire.

¹⁶⁸ Bernard Merigaud, « György Ligeti », *Télérama*, op. cit., p. 68.

¹⁶⁹ Pour des détails à ce sujet, lire l'ouvrage du compositeur : *Het Muzikale Serialisme als Techniek en als Denkmethode (Le sérialisme musical comme technique et comme méthode de réflexion)*, publié en flamand en 1977, aux éditions Gand.

En ce qui concerne les *citations*, les *collages* et l'ancrage de l'œuvre de György Ligeti dans la tradition, il faut le situer dans une filiation allant de Claude Debussy à Béla Bartók, sans oublier Gustav Mahler (1860-1911) et les membres de l'école de Vienne.

Le passé musical occidental, il s'en sert de façon singulièrement parodique. Il s'en explique en ces termes : « vous prenez un morceau de foie gras, vous le laissez tomber sur un tapis et vous le piétinez jusqu'à ce qu'il disparaisse. »¹⁷⁰

C'est même dans ce sens qu'il faut comprendre son modernisme et avant-gardisme comme un besoin constant de renouvellement de la matière et du langage pour la construction d'un art musical atypique.

En nous permettant une allégorie, l'œuvre de György Ligeti est un miroir d'étang. Bien que statique, il reste soumis à la mobilité des vibrations marines sous la brise. Ainsi, dans ses ouvrages, les mélodies douceâtres et légères, les divers flux harmoniques agités et serrés, ainsi que les rythmes frémissants et doux, portent des scintillements se dissipant en des sortes de brises et d'ondes qui, tour à tour, s'envolent, s'unissent et se séparent. Toutefois, ces distorsions ou irisations de la matière sonore reviennent toujours au motif-pivot, et créent de multiples sensations d'une stabilité transitoire, sensations se rapportant à de nouvelles aventures d'effets acoustiques passionnants. Par ailleurs, les sonorités diverses d'enjouements et d'influences que comporte sa musique sont également traitées avec une entière liberté et débarrassées de toute pensée systématique.

C'est ce rejet que traduit, notamment, sa haine de tout totalitarisme et qui guide sa marche vers davantage de modernité libérale. Ainsi construit-il son art musical avec rigueur, en y associant humour, ironie et anecdotes faisant parfois frémir de joie face à ces découvertes.

Les multiples composants de sa musique renferment, en outre, des images tout autant poétiques – renouant avec l'impressionnisme debussyste – que lyriques, suggérant des sensations optiques et tactiles, en particulier dans le théâtre musical. Ainsi que l'indique le compositeur, ce théâtre est traité dans un « style haché ». Il est plein d'émotions drues et accentuées grâce, entre autres, à l'usage des cris, des gémissements, des onomatopées, des pleurs, des rires, ainsi qu'à l'absence d'un véritable texte et d'action.

¹⁷⁰ György Ligeti, cité dans Jean-Noël von der Weid, « Ligeti, le cri plutôt que l'horreur », *Festival d'automne*, CNA, n° 23 septembre-octobre, 1984, p. 29. Voir aussi Pierre Michel, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, p. 114.

La musique ligetienne est faite de champs harmoniques et de figures mélodico-rythmiques dissimulées et discrètement perceptibles, mais articulées plutôt distinctement.

Dans les ouvrages du début, on trouve surtout des échelles pentatoniques et heptatoniques, traitées à la Bartók. Plus tard, ces échelles se sont imposées clairement sous forme de combinaison d'une série de touches noires et blanches, comme c'est le cas dans les *Etudes pour Piano* (1^{er} livre 1985, 2^e livre 1988-94).

Une des découvertes inédites et prometteuses du créateur est la combinaison ou l'association réussie du chromatisme et du diatonisme dans un même morceau. Les modèles rythmiques des musiques folkloriques européennes et extra-européennes donnent de l'entrain à ces combinaisons. Quant à la réflexion tenant compte des spécificités instrumentales, il l'a reçue essentiellement d'Igor Stravinsky.

Des XIV^e et XV^e siècles, il a retenu la structuration des métriques multiples pouvant coexister au sein de voix différentes. C'est une métrique souvent ambiguë due à la formation des hémioles¹⁷¹, c'est-à-dire une simultanété rythmique chatoyante de $6 = 3+3$ et $6 = 2+2+2$.

De Guillaume de Machaut et de Robert Schumann (1810-1856), il s'inspira, respectivement, dans la manière de conduire des polyphonies savantes et dans la façon d'apparier la forme et les émotions. On n'oubliera pas non plus l'influence du remarquable contrepointiste Johannes Ockeghem (v. 1428 - v. 1495). Elle concerne la fluidité mélodique, les petits détails polyphoniques, avec simultanété de rythmes, la conscience de la couleur harmonique et l'intense ferveur du sentiment. Et pendant la période de ses œuvres micropolyphoniques des années 1950-60¹⁷², les Néerlandais de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècles constituèrent pour lui des modèles.

¹⁷¹ Hémiole (du latin *hemiolia* ou *hemiola*, grec *hemiolios* (un et demi) désigna, aux XV^e et XVI^e siècles, un groupe de trois notes de la notation mensuraliste. Ces notes furent rendues imparfaites par le procédé du *color*, procédé égal en durée à un groupe de deux notes identiques parfaites. Pendant la période baroque, il représenta la particularité rythmique (anachronisme) du menuet. Voir aussi Jean-Claude Veilhan, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e – XVIII^e s.), générales à tous les instruments*, Paris, Leduc, 1977, p. 82.

¹⁷² Cette technique micropolyphonique, qui constitua alors une véritable innovation, se rapporte à la production d'illusions vocales perceptibles. La *micropolyphonie* fut, pour G. Ligeti, l'un des mécanismes subtils et importants de son langage musical, mécanisme par lequel il contrôla tout le processus compositionnel et le développement entier d'une œuvre. Cette technique consista à superposer plusieurs lignes mélodiques de différents rythmes en canon. Grâce à l'usage des agrégats constitués d'intervalles de tons et de tierces mineures, ainsi qu'à l'usage des clusters aux demi-tons évoluant lentement, une telle superposition rendit les mélodies méconnaissables, l'harmonie et le rythme pratiquement abstraits. Il en résulta une surcharge du matériau sonore mettant en valeur la texture et le timbre de l'ouvrage.

Au sujet de la micropolyphonie, notons également que la musique qui en découlait fut statique et portée sur l'accentuation des timbres, des harmonies perturbées et perçantes, ainsi que sur le traitement des masses sonores neutralisant la perception métrique, rythmique et mélodique.

Dans son harmonie d'alors, György Ligeti exploita davantage des clusters composés de secondes mineures et majeures, donnant lieu à la saturation de l'espace sonore (dans ce cas, le discours musical met en exergue le timbre qui, toutefois, est dépourvu d'« événements sonores »). Il en résulta une insuffisance que déplora le compositeur lui-même. Par ailleurs, ce timbre comporta une accumulation de sons de diverses couleurs se succédant côte à côte, pour constituer ainsi le timbre linéaire¹⁷³.

En outre, Frédéric Chopin et Claude Debussy l'influencèrent quant à l'importance de la solidité et de la rigueur d'une étude, mais aussi celle de la couleur ou du timbre musical. Sur ces derniers points, il fut aussi influencé par Gustav Mahler (1860-1911) et Igor Stravinsky.

Sa découverte d'Arnold Schoenberg, d'Anton von Webern d'une part, d'Edgar Varèse et d'Olivier Messiaen d'autre part, fut également pour beaucoup dans l'élaboration de sa propre ligne esthétique.

Son grand intérêt pour la musique du compositeur américain Conlon Nancarrow (1912) se reflète, en particulier, dans les études polyrythmiques de ses *Pianola* (1960), études pour piano mécanique où l'on trouve des métriques, des rythmes et des variations de tempos, ainsi que des structures contrapuntiques très complexes.

Contrairement à John Cage (1912-1992) et à Morton Feldman (1926), qui pratiquaient des structures rythmiques majoritairement apériodiques, György Ligeti exploite encore, d'une façon générale, des rythmiques périodiques aux pulsations très rapides et asymétriques, comme, par exemple, celles des musiques africaines.

Pour le reste, l'auteur des *Apparitions* (1958-1959) étudia, avec fruits, les concepts des processus et des objets sonores, initiés, notamment, par Pierre Schaeffer (1910-1995), et il examina les données d'un espace musical illusoire dont le résultat exploité (musique statique) constitua, chez lui, une « idée fixe. »¹⁷⁴

Dans son œuvre, le processus concerne la recherche de techniques et de matières sonores de plus en plus raffinées et enrichies par des éléments disparates. Ceci

¹⁷³ C'est l'ensemble des paramètres ou des unités composant le son qui produisent ces effets timbraux. Ainsi les couleurs sonores instrumentales, les hauteurs, les durées et les intensités créent à différents niveaux, entre autres, les multiples effets spatiaux de timbre de l'ouvrage concerné.

¹⁷⁴ Cf. Philippe Albera, « Entretien avec György Ligeti », in *Contrechamps*, Musique en création, Festival d'Automne à Paris, 1989, p. 94.

influence le traitement formel de sa musique, traitement basé sur la quête d'une couleur sonore exceptionnelle, autrement dit sur des données timbrales et harmoniques originales. Ainsi, par exemple, de la combinaison des intervalles tempérés ou non et de l'assimilation des possibilités qu'offrent leurs harmoniques, le compositeur parvient à élaborer des harmonies d'une grande luminosité.

Dans les premiers pas de son cheminement, György Ligeti fut fortement influencé par la conception formelle de Béla Bartók, de style beethovénien, mais aussi par la manière du maître d'accumuler et d'organiser de petites secondes dans le discours musical de ses œuvres. C'est ainsi que, dès l'issue de la seconde guerre mondiale, la musique ligetienne fut ornée d'éléments de la tradition populaire selon la touche de ce maître, mais aussi réalisée à la manière d'Igor Stravinsky.

A partir de 1950, le créateur – alors jeune enseignant d'harmonie classique et de contrepoint à l'École Supérieure de Musique de Budapest – commença à s'écarter de l'esthétique bartókienne. Il abandonna, en même temps et progressivement, le travail thématique traité de façon traditionnelle. Aussi, dans la matière sonore de ses œuvres, les modèles thématiques devinrent-ils graduellement des éléments subsidiaires. Par conséquent, sa technique musicale de cette période eut, singulièrement, comme point nodal le traitement du timbre et de la forme, réalisé au détriment du rythme qu'il élimina et même anéantit peu à peu.

A la même époque, l'ouverture de Richard Wagner (1813-1883) *Das Rheingold* (l'*Or du Rhin*, 1853-1854) le conduisit, en passant par *Parsifal* (1872-1882), à la compréhension de la modernité des formes debussystes.¹⁷⁵

C'est seulement en 1956 qu'il écrivit, «sans tact », dira-t-il, sa première partition, la pièce pour orchestre *Víziók* (*Visions*). Dans cette œuvre, les structures en blocs chromatiques remplacèrent la métrique, les mélodies, les rythmes et les harmonies ; la vibration interne apparaissant alors grâce à des dessins interférents, formés par l'entrecroisement des voix.

A la fin de l'année 1956, György Ligeti quitta la Hongrie pour s'installer à Cologne. Il y découvrit l'avant-gardisme occidental, dont les partisans lui permirent d'apprendre assidûment les techniques sérielles et de participer aux nouvelles

¹⁷⁵ En effet, le statisme des formes debussystes se mariait dans son esprit avec vibration et irisation, tandis que, intérieurement, il se détachait progressivement de l'esthétique de Béla Bartók, bien que pendant la première moitié de ces années 50, György Ligeti continua à composer sous son influence. Il faut dire que la pensée de la mesure était encore profondément ancrée en lui, et il ne put toujours pas noter des structures musicales statiques dépourvues des fortes influences bartókiennes subies à cette époque. Le fondement de l'héritage de Béla Bartók se manifesta fortement dans une de ses œuvres charnières, *Musica Ricercata* (1951-1953).

recherches de musique électronique effectuées au célèbre studio de la ville : le Westdeutscher Rundfunk (Radio diffusion Ouest-allemande). Dans ce studio, il apprit les possibilités de montage des structures sonores complexes, à partir de couches isolées, pouvant être constituées de simples sons sinusoïdaux¹⁷⁶.

1956 constitua un tournant décisif dans le cheminement de son métier de compositeur. Aussitôt sorti de son enfermement hongrois, il eut des contacts, avec l'étranger, qui furent vitaux pour lui. A Darmstadt, par exemple, il fréquenta, chaque été, les compositeurs sériels : Pierre Boulez (1925), Bruno Maderna (1920-1973), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) dont certaines des conceptions musicales jouèrent chez lui un rôle de première importance.

Bien qu'il eut renoncé, en 1959, à la composition avec des sons électroniques, l'expérience acquise dans ce domaine fut néanmoins décisive pour ses œuvres vocales et orchestrales ultérieures. Car, plus tard, il combina ses expériences du studio électronique avec ses connaissances du contrepoint datant de l'époque d'apprentissage à Budapest. Dans le courant des années 60, il fut guidé par une nouvelle ligne de conduite consistant à vérifier davantage la pertinence des procédés utilisés jusqu'alors, pour les modifier et, éventuellement, les abandonner et les remplacer par d'autres. Ainsi, par peur de sombrer dans des clichés répétés, délaissa-t-il les combinaisons de sons électroniques avec des structures contrapuntiques traditionnelles. Ainsi, les textures interférentes et fluctuantes et les surfaces sonores irisantes¹⁷⁷, sur la base desquelles il composa pendant la deuxième moitié des années 50 et au début des années 60, virent-elles leur propos articulé. En outre, peu à peu, il incorpora, dans lesdites textures sonores – encore trop denses et amorphes –, des formules mélodiques et rythmiques sous-jacentes, permettant de les aérer.

Pour ce faire, il réintégra, dans son discours musical, d'une part les tensions et les détente – autrement dit l'instabilité et la stabilité des événements sonores –, en ayant recours au chromatisme. D'autre part, il y réintroduisit également le canon à l'unisson pour mieux gérer l'harmonie structurée en bloc. En même temps, les points de repères

¹⁷⁶ Un son sinusoïdal est constitué d'une onde unique, périodique, le spectre harmonique est limité au son fondamental.

¹⁷⁷ Rappelons que dans le domaine du contrepoint, l'organisation polyphonique de Johannes Ockeghem le marqua particulièrement. L'influence du maître porta surtout sur les structures stagnantes dues aux différentes voix se recoupant sans cesse à l'image des vagues produites dans la mer. Ainsi, les pièces orchestrales *Apparitions* (1958-59) et *Atmosphères* (1961), tout comme son *Requiem* (1963-65), furent créées à partir de structures polyphoniques entrelacées – constituées d'une multitude de couches et dotées de dessins interférents –, structures inspirées en grande partie de l'art polyphonique de ce maître. Cette technique fut qualifiée, par notre musicien, « d'irisation micropolyphonique », ce qui, en fait, correspond à une saturation polyphonique.

formels furent associés entre eux, tandis que les procédés de changement continu de la structure discursive s'épurèrent.

Sur le plan de la métrique, cette période eut pour vecteur les rythmes des durées, c'est-à-dire les rythmes provoquant un effet de statisme de la matière sonore. Ce statisme fut le produit de l'emploi des cellules rythmiques aux valeurs brèves – dont les quadruples croches –, associées aux longues tenues, de sorte que ces dernières, annihilant les accents rythmiques, produisaient un écoulement continu de valeurs brèves. En outre, utilisés en une sorte de clusters rythmiques, ces rythmes de durées parvinrent à influencer sur l'articulation de la structure générale du timbre d'un bloc sonore observé.

En 1961, György Ligeti composa son œuvre pour orchestre *Atmosphères*, sur le fondement de nouvelles couches sonores : un mélange de sonorités électroniques et de strates contrapuntiques vocales et instrumentales. Ces nouvelles couches sonores s'appuyèrent sur les changements d'état et de turbulences de schèmes sonores fluctuants. Il y avait là une convergence, la simulation météorologique par ordinateur, menée à la même époque par Edward Lorenz au MIT.¹⁷⁸ Ces travaux scientifiques aboutirent à la découverte des strange attractions (attracteurs étranges)¹⁷⁹, et la recherche sur les turbulences et la théorie des systèmes dynamiques, qui en résulta, créa, dans les années suivantes, une révolution au sein des sciences exactes.

En ce qui concerne G. Ligeti, bien que travaillant empiriquement, les aspirations compositionnelles de cette époque le rapprochèrent inconsciemment des modes de la pensée géométrique, qu'il développa plus tard.

Son œuvre ne fut pas pour autant une création à tendance scientifique ou pseudo-scientifique en tant qu'idéologie pure, car la musique n'a pas besoin d'une consistance absolue au sens mathématique du terme ou du point de vue de la logique formelle.

Même une fugue de Bach, par exemple, n'est qu'en apparence une architecture logique. Elle ne contient certes rien d'arbitraire, mais sa logique résulte d'une

¹⁷⁸ MIT (*Massachusetts Institute of Technology* = Institut de Technologie de Massachusetts), dispose d'un Centre de Recherche Technologique, l'un des foyers intellectuels de l'Est des USA.

¹⁷⁹ « Nombreux sont les phénomènes naturels dont l'évolution temporelle peut être décrite par des équations différentielles déterminées. Résoudre ces dernières doit nous permettre de répondre à la question : que devient le système au bout d'un temps assez long ? Dans certains cas, son comportement dynamique devient chaotique et le traitement informatique des mesures effectuées permet alors de visualiser un attracteur étrange. » David Ruelle, « Les attracteurs étranges », *La Recherche*, n° 108, fév. 1980, pp. 132-144, en particulier la p. 132 ; *Id.*, Floris Taken, *Commun. Math. Phys.*, n° 20, 1971, pp. 167-192. Notons que le professeur David Ruelle fut l'un des premiers à publier sur les attracteurs étranges.

grammaire musicale acceptée culturellement, grammaire musicale demeurant en dehors de toute objectivité logique et rigoureuse¹⁸⁰.

La singularité musicale ligetienne des périodes précédemment évoquées se résume plus ou moins en ceci : le traitement de la matière sonore fut fondé sur l'écriture micropolyphonique serrée et sur la neutralisation des pulsations, faisant place aux masses et champs sonores. Ces masses, quasi invariables, suivent les principes discursifs portant sur la plasticité des sons alternativement continus et statiques.

Cette abondance sonore comporte un son global se déployant et se transformant progressivement. L'écriture musicale, qui en résulte, privilégie la dynamique, la densité ainsi que la couleur sonore ou le timbre, avec un discours musical demeurant cohérent et constant.

Harmoniquement, les oppositions de tension et de registre de notes viennent accroître l'émotion dramatique de l'œuvre, tandis que sur le plan rythmique, les rythmes sont développés en trompe-oreille très apparenté aux structures rythmiques des minimalistes américains, qu'il ne connaissait cependant pas encore à l'époque.

Au bout de trois décennies de cette expérimentation commencée en 1950, il parvint à des compositions d'une polyrythmie extrêmement imbriquée. Son *Concerto pour piano* (1985-88) en est une illustration. En même temps, György Ligeti retourna au folklore, en aménageant et en réhabilitant la polarité mélodie-harmonie. C'est alors que resurgit, dans ses œuvres, la forte dimension mélodique. Il y associa, notamment, des influences du folklore hongrois, des structures rythmiques et polyphoniques complexes des musiques africaines, la rythmique et les couleurs musicales de la Renaissance, particulièrement des XIV^e et XV^e siècles français, depuis Guillaume de Machaut jusqu'à Guillaume Dufay ([v. 1397] 1400-1474). Il intégra également les techniques des minimalistes américains et s'inspira de la théorie du chaos, en traitant les illusions sonores portant sur le jeu d'opposition entre l'ordre et le chaos.

Par ailleurs, cette période fut pour lui celle d'une remise en question intégrale, de sa démarche compositionnelle. Ainsi s'affranchit-il du courant avant-gardiste, optant pour la réhabilitation de la mélodie et pour le recours aux différentes musiques folkloriques déjà citées.

¹⁸⁰ Par rapport à la musique électronique, on peut, certes, réaliser de simples exercices d'harmonie ou de contrepoint avec un ordinateur, si on spécifie exactement les règles stylistiques. On obtiendra ainsi de multiples possibilités de combinaison des éléments. Du reste, ce fait est déjà une réalité depuis les années 50. Néanmoins, cette possibilité de formalisation de la musique reste – mais peut-être seulement provisoirement – très limitée.

L'harmonie, durant cette période, bien que non essentiellement tonale, demeura cependant consonante et transparente. Cela fut la conséquence, entre autres, de son inspiration tirée de la polyphonie géorgienne, dont les possibilités harmoniques, non fondées sur le chromatisme ou le diatonisme, sont basées sur des rapports de quinte, de tierce majeure et de septième mineure naturelles.

Pour le reste, ce fut au courant de ces années 80, que la complexité rythmico-métrique pratiquée au Moyen Age l'intéressa davantage. Aussi, à ce sujet, tira-t-il profit des musiques de Guillaume de Machaut, de Johannes Ciconia (1340-1411), de Jean-André Solage (fin XIV^e siècle - Actif 1380) et de Guillaume Dufay. Toutefois, ce fut un emprunt indirect portant non sur des influences stylistiques, mais plutôt sur des procédés techniques, dont G. Ligeti s'inspira pour l'élaboration notamment de ses *Etudes pour piano* et de son *Concerto pour piano*.

Dans la seconde moitié des années 80, ce créateur abandonna l'écriture micropolyphonique au profit d'une polyphonie avec une ossature plus géométrique, à plusieurs dimensions rythmiques. Autrement dit, il adopta la simulation d'une profondeur métrique et spatiale, ne se trouvant objectivement pas sur la partition, mais qui, dans la perception, se forme telle une image stéréoscopique.

De telles illusions acoustiques avaient été utilisées auparavant, en 1968, dans son *Continuum pour violoncelle* (1968). Le compositeur s'y inspira du graphisme du peintre Maurits Escher.

Puis, dans les *Etudes pour piano* – en particulier dans la première et la dernière *Etudes du 1^{er} livre (Désordre et Automne à Varsovie)*, ainsi que dans la 9^e étude du 2^e livre (*Vertige*) –, ses dessins d'illusion métrique se manifestèrent encore plus nettement. Aussi, dans toutes ces pièces, le pianiste peut-il jouer à deux mains avec apparemment plus de deux vitesses différentes.

A partir de 1983, parallèlement à sa fascination pour la notation mensurale médiévale, il s'intéressa de plus en plus intensément à plusieurs cultures musicales non-européennes, de traditions aussi bien écrites qu'orales, ainsi qu'aux mathématiques et diverses sciences.

Au-delà du regard porté sur ces ères et espaces musicaux (européens et extra-européens), le compositeur porta également une attention particulière aussi bien à Hieronymus Aken, dit Jérôme Bosch (v. 1460 ou 1460-1516), James Joyce (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924), Boris Vian (1920-1959) - ainsi qu'à la littérature hongroise, à la peinture de Paul Cézanne et de Maurits Escher notamment - qu'à

différents domaines scientifiques¹⁸¹, avec un penchant singulier pour les théories du chaos.

Des influences de peintres rappelons, entre autres, celle de Johannes Vermeer (1632-1675), influence de sa poésie et des nuances picturales de ses coloris ; celle de Paul Cézanne, par ses conceptions géométriques ; celle de la peinture sans contours de Joseph M.W. Turner (1775-1851) ; celle de Claude Monet (1840-1926), et celle de la sombre étrangeté du monde de Roland Topor (1938-1997).

L'assimilation des données littéraires, picturales et musicales a permis à Ligeti de façonner un œuvre qui n'est nullement une simple récupération d'un savoir extérieur. Bien au contraire, après un examen méticuleux des phénomènes qui l'intéressaient, et par un processus de *transculturation* (prise au sens de l'usage des éléments issus de temps, de lieux et de domaines disparates dans le langage de son art), il a fondu et transformé les inspirations reçues en une matière musicale et idéologique innovatrice typiquement ligetienne.

La *transculturation* a consisté, chez lui, à ajuster les concepts de tradition¹⁸² et de progrès. Le résultat a été un regard critique en mouvement posé sur un passé qui s'estompait, regard qui lui a permis de tisser de nouvelles trames créatrices à l'aide de modèles musicaux inédits.

D'une façon générale, ces modèles résultent des connexités entre éléments tant artistiques et scientifiques que rituels et religieux, et reposent aussi sur l'examen de leurs structures, règles et corrélations. Les connexités relevées dans ces modèles portent également sur les analogies entre les langues naturelles et la musique, malgré les déchirures et les nœuds que cette démarche provoque dans un discours musical.

Sur un tout autre plan, la curiosité de György Ligeti et son comportement, envers ce qui est différent, étrange ou inconnu, ont alimenté fondamentalement son exigence esthétique. Cette dernière, à son tour, a été soumise aux critères de véracité. La démarche primordiale du compositeur est toujours restée la quête d'une création musicale sans cesse renouvelée, aux possibilités inouïes.

¹⁸¹ En effet, le compositeur s'intéressa notamment aux mathématiques et la géométrie fractale traitée sur ordinateur. Dans ce domaine, à la différence d'Iannis Xenakis (1922), qui travaille sur la base d'algorithmes, produisant une musique calculée, György Ligeti s'inspire de la géométrie des couleurs, pour produire une musique dont les structures mélodico-rythmiques s'apparentent plutôt à des figures géométriques. Pour se rapprocher de son idéal artistique sur ce point, l'œuvre de Paul Cézanne lui a été d'une grande aide.

¹⁸² Ici, le terme tradition n'est employé que dans le sens d'une manière de faire, de penser, d'organiser des connaissances ou principes passés transmis, et non dans le sens d'un mode de transmission de ces éléments de génération en génération.

Dans le cheminement de son action créatrice, on remarque une dualité apparente entre le traditionalisme et l'avant-gardisme. En réalité, il ne s'agit pas du tout d'une ambivalence gratuite, ce qui le rendrait coupable de manquements envers l'un ou l'autre de ces deux courants esthétiques, comme le laissent entendre plusieurs appréciations critiques sur son œuvre. A ce sujet, on devrait au moins reconnaître que ce musicien a, jusqu'ici, obéi à sa propre tradition, laquelle, sans être définie, reste néanmoins déterminable : elle évoque un tissage permanent entre le nouveau et le légué (de contrées proches ou lointaines), le tout soutenu par des principes personnels en constante élaboration¹⁸³. En conséquence, c'est toujours avec détermination qu'il s'est montré critique face à toute tradition, quelle qu'elle soit.

Toutefois, l'auteur d'*Atmosphères* (1961) ne nie pas pour autant les changements qui, au fil des décennies, se sont progressivement produits dans son style et son esthétique musicale. Cependant, il réfute toute opinion tendant à emprisonner ces changements dans un supposé modèle culturel ou musical unique. La tradition peut alors, dans son cas, être comme un procédé de sélection et de choix de modèles ou d'archétypes¹⁸⁴ musicaux offerts à son choix. Aussi n'hésite-t-il pas à créer sa propre tradition, en s'appropriant des éléments de cultures multiples, éléments qu'il assimile pour construire son propre passé.

Par exemple, ses études sur les polyphonies et les rythmes de différentes musiques d'Afrique noire s'avèrent décisives pour lui. Il y trouva des matériaux mélodico-rythmiques simples, mais organisés de façon complexe. Par agrégation à sa connaissance des procédés de la notation mensurale du Moyen Age, ces matériaux constituent, encore aujourd'hui, l'un des fondements des textures polymétriques et polyrythmiques complexes de ses œuvres. Cette base technique (rythmique et métrique) sert largement pour la création de ses *Etudes pour piano*, de son *Concerto pour piano* et de ses *Nonsense Madrigals*, œuvres faisant l'objet de notre étude, que nous nous proposons d'analyser maintenant.

Signalons que si ces trois ouvrages reflètent une forte influence des musiques africaines, nous focaliserons notre étude sur les paramètres musicaux à caractère africain du *Concert pour piano* et des *Nonsense Madrigals*. Seules les six premières des douze *Etudes pour piano*, contenues dans le premier livre seront analysées ici en détail.

¹⁸³ Dans ce contexte, la tradition apparaît plutôt comme la réalisation d'une exigence compositionnelle de la matière musicale maîtrisée, de sources et époques diverses, et non comme un simple accomplissement d'un « état historique du matériau » clairement défini et délimité.

¹⁸⁴ Nous empruntons ce terme à François-Bernard Mâche pour désigner ici des structures et des phénomènes sonores susceptibles d'apparaître dans des contextes culturels très divers, lesquels peuvent être employés par un compositeur dans son activité créatrice.

Analyse des œuvres de Ligeti

1. *Le Concerto pour piano, 1985-88.*

Le matériau sonore essentiel du *Concerto pour piano* est sa matière timbrale rappelant les couleurs de la géométrie picturale de Cézanne. Ici, les paramètres de hauteurs et de durées restent secondaires par rapport au timbre et à ses diverses couches sonores.

Hormis cette matière timbrale, l'œuvre renferme également une couleur harmonique fondée essentiellement sur des réminiscences tonales, dans lesquelles s'effectuent des intrusions de phrases atonales et chromatiques. Sur ce plan, l'ouvrage demeure en continuité avec les œuvres précédentes du compositeur.

Dans son organisation interne se profilent davantage de jeux harmoniques, de transformations graduelles en incises¹⁸⁵ intervalliques, et de nappes sonores chromatiques. Le premier mouvement, par exemple, est fondé sur des textures d'harmoniques de cordes. Au piano solo, des groupes de notes – qui, à l'aide des liaisons, sont réparties en diverses cellules rythmiques de deux, trois et quatre croches, puis de quatre, huit et douze doubles croches – s'enchaînent appuyées sur des octaves parallèles.

Au sein de l'œuvre entière, les combinaisons de quintes sont fréquentes, particulièrement au troisième mouvement. A ces intervalles typiques, caractérisant toutes les sonorités, György Ligeti ajoute d'autres intervalles tempérés et non tempérés, qui offrent la possibilité d'effets multiples. Ces effets sont produits grâce notamment à leurs harmoniques. Un tel traitement de la matière sonore correspond à la manière générale de l'auteur d'organiser les données timbrales et harmoniques de ses œuvres.

Signalons un autre aspect important de la matière sonore de ce morceau. Au quatrième mouvement, entre autres, certaines formes présentent des analogies avec des structures fractales, mais sont toutefois traitées artistiquement ou avec une inexactitude peu scientifique, autrement dit ce sont des structures élaborées sans calcul préalable.

Quant à l'orchestration, elle est organisée de façon multiple : les instruments sont soit regroupés par famille (vents, percussions, clavier et cordes), soit isolés, pour finir par se réunir. Ils sont ainsi répartis selon les caractères musicaux des textures et des

¹⁸⁵ Le mot "Incise" est utilisé ici au sens de la subdivision d'une phrase intermédiaire entre le rythme élémentaire et le membre de phrase, telle qu'employée dans le chant grégorien.

trames mélodico-rythmiques qu'ils peuvent rendre ou produire aisément (par exemple, la confrontation des batteries de cordes agitées aux tenues des vents).

Influant, ensemble ou individuellement, sur le développement du matériau sonore, tous ces instruments se rejoignent, s'unissent, se séparent ou s'opposent, provoquant des mélanges et des croisements timbraux assez évocateurs. On pourrait alors penser, notamment, à un tableau et à la perception de ses divers plans. Par conséquent, dans son déroulement, l'œuvre alterne ou superpose simultanément de multiples plans sonores (un profil mélodique ou rythmique particulier peut être précédé par une structure mélodico-rythmique au contour non identifiable, ou encore un groupe d'instruments peut surgir au milieu du moule instrumental d'ensemble, pour souligner des éléments d'un champ sonore atypique).

Rythmiquement, il existe un évident rapport son/silence et continuité/discontinuité. Celui-ci favorise l'emploi du jeu de hoquet – opéré entre les cordes et les percussions ou les vents – et celui de la répétitivité, bien que cette dernière ne soit pas tout à fait semblable à celle pratiquée par les compositeurs américains. György Ligeti utilise une répétition dont le champ sonore est beaucoup plus varié, avec des périodes fondées sur des intervalles de temps dont les attaques de sons répétés sont séparées.

En ce qui concerne l'influence proprement dite de la musique africaine, elle concerne, en particulier, la référence à la métrique périodique sur des pulsations asymétriques et accélérées, exploitée dans l'ensemble de cette pièce, ainsi que la structure rythmique aux multiples strates et tempos.

On trouve également des constructions en hoquet semblables à celles des musiques Banda Linda de Centrafrique. Il s'agit là de l'influence sur son inspiration des travaux de Simha Arom¹⁸⁶. Ces hoquets sont traités dans une matière musicale renfermant des *processus* et des *objets*, qui lui apportent une illusion temporelle et la déploient dans un espace sonore d'une grande profondeur.

Dans cette œuvre, les processus sonores apportent eux aussi une dynamique temporelle et directionnelle produisant des objets musicaux (harmoniques, mélodiques et rythmiques) qui comportent une dissymétrie propre à la division interne de leurs formules et de leurs cellules. Il existe également une polymétrie et une polyrythmie inspirées de la musique africaine.

Comme dans cette dernière, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, offre une pulsation rapide produite, notamment, par la simultanéité décalée des séquences

¹⁸⁶ Cf. notamment Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, op. cit. En deux volumes.

mélodico-rythmiques. En outre, on se rend compte que l'accumulation des voix isolées hachées et discontinues n'est pas apparente, comme il est de pratique courante dans certaines polyphonies africaines.

Dans cette pièce, le compositeur conserve la forme fermée, dans laquelle les idées musicales se déduisent les unes des autres, à la manière des ouvrages minimalistes. Comme dans la plupart de ses œuvres, György Ligeti y exploite une harmonie constituée de premiers renversements des accords majeurs ou mineurs. Il s'agit des accords de quintes arpégées – construites en champs sonores –, des combinaisons intervalliques de septièmes (diminuées, mineures, majeures) et de quintes, ainsi que quelques autres accords majeurs dont les quartes augmentées. Ces différentes harmonies se présentent en position fondamentale ou renversée. Ce créateur enrichit cette harmonie avec l'emploi de la micro-tonalité ainsi que certains accords exceptionnels, qui renferment des surgissements modaux et tonals, créant davantage d'expression et d'émotion.

2. *Etudes, pour piano, 1985-1991*

De même que le *Concerto pour piano* et le *Concerto pour violon*, les *Etudes pour piano* ne correspondent ni à l'esthétique d'avant-garde, ni aux mouvements dits néo, ni même à l'esprit minimaliste. Si leur apparence esthétique donne à penser aux caractères musicaux évoquant un certain « retour à », c'est seulement parce que le compositeur y emploie davantage des éléments de l'harmonie classique et de la modalité antique européenne. Il ne s'agit nullement d'une redécouverte du passé, mais d'un usage du matériau sonore répondant à une nécessité ponctuelle : un impératif besoin de traitement nouveau des éléments musicaux universels.

Encore faut-il relever que les six pièces constituant ces *Etudes* que nous examinons sont le produit de multiples procédés et de structurations qui sous-tendent diverses cultures musicales extra-européennes, d'essence modale et dont il s'est inspiré pour l'élaboration de ces morceaux. En effet, György Ligeti s'est référé aux musiques africaines, en particulier à la musique de cour de Buganda (Ouganda) – surtout la musique polyphonique des xylophones –, à celles des Banda Linda centrafricains, celles du Malawi, ainsi qu'aux musiques des lamellophones du Cameroun et du Zimbabwe¹⁸⁷. Il s'est également référé aux musiques du Pacifique Nord (Japon

¹⁸⁷ Le compositeur évoque ces influences notamment dans la notice accompagnant le disque compact sur les *Etudes pour piano*, pp. 24-26, en particulier, dans *György Ligeti. Works for piano. Etudes. Musica ricercata*, Pierre-Laurent Aimard, György Ligeti Ed., chez SONY Classical, SK 62308, 1996. Il en est de même des ethnomusicologues cités dans la note suivante.

surtout), de la Nouvelle-Guinée et de la Mélanésie, au jazz et à la musique légère des Caraïbes et du Brésil. N'oublions pas non plus que, dans cette démarche, le compositeur doit également beaucoup aux travaux ethnomusicologiques (enregistrements et écrits théoriques, en particulier, de Simha Arom, Gerhard Kubik, Hugo Zemp et Vincent Dehoux)¹⁸⁸.

Toutes ces musiques¹⁸⁹ extra-européennes furent à la base de sa nouvelle orientation esthétique : sortir de la modernité figée et totalitaire par une modernité libérale menant vers une création inédite. Ainsi, par exemple dans le domaine polyphonique, l'étude des croisements des matériaux musicaux africains et des éléments structurels de la géométrie fractale, notamment, lui apportèrent de nouvelles idées. D'une façon générale, ces nouveaux concepts lui permirent de consolider son style musical en crise au début des années 1980. Le fondement de la construction des *Etudes pour piano* est une rythmique d'une grande complexité, avec une interaction de différents procédés. Cette interaction permet l'unité de la matière musicale ainsi que la cohérence harmonique de chacune de ces pièces.

La connaissance de la structuration des *unités élémentaires*¹⁹⁰ très rapides de la pensée musicale africaine fut la source inspiratrice de la polyphonie de l'œuvre.

György Ligeti utilisa ces unités élémentaires comme les trames fondamentales de l'organisation du matériau sonore. Elles (les unités élémentaires) se prêtent à des

¹⁸⁸ Il importe de mentionner que pour l'élaboration de ces *Etudes*, son examen du jeu d'un seul exécutant au lamellophone (likembe, mbira ou sanza), par exemple, incita G. Ligeti à rechercher toute possibilité analogue sur les touches du piano, tandis que des théories ethnomusicologiques l'aidèrent, entre autres, à imaginer une métrique et une rythmique proches des musiques africaines et indépendantes de la pensée européenne des mesures. En même temps, il réussit à créer des configurations mélodico-rythmiques comportant une combinaison de deux ou plusieurs voix réelles, en se référant aux perspectives *impossibles* de Maurits Escher. Aussi trouve-t-on, dans ces pièces, un seul pianiste jouant simultanément de ses deux mains à des vitesses différentes (variant, en apparence, entre deux et quatre vitesses). Ce qui crée une sorte de fugue avec des diminutions et des augmentations alternées de 3-4, 4-5 et 5-7 unités ou groupes de notes. Hormis sa référence déjà connue aux travaux de Simha Arom, de Hugo Zemp et de Vincent Dehoux, signalons ceux de Gerhard Kubik qui l'ont particulièrement intéressé : « The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African Instrumental Music », *African Music Society Journal*, III, n° 1, 1962, pp. 33-42 ; « Recording and studying music in northern Mozambique », *African Music Society Journal*, III, n° 3, 1964, pp. 77-100 ; « The structure of Kiganda xylophone music », *African Music*, II, n° 3, 1960, pp. 6-30 ; « Ennanga Music », *African Music*, IV, n° 1, 1966-67, p. 21-24 et *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in zentral Ost-Africa*, Böhlau, 1968.

¹⁸⁹ La référence de György Ligeti à ces musiques extra-occidentales, à la géométrie et aux mathématiques, n'en fit pas pour autant un ethnomusicologue ni même un géomètre ou un mathématicien. Cet intérêt répondait plutôt au besoin d'assouvissement de son obsession pour la complexité des structures polyphoniques construites à partir de divers matériaux surtout harmoniques, rythmiques et métriques. Cet intérêt fut également dicté par sa prédilection pour les formes de grande richesse rythmique et timbrale, en particulier.

¹⁹⁰ La métrique de la musique africaine (subsaharienne en particulier) est régie par une pulsation régulière, davantage dansée que jouée, soutenant des périodes ou des cycles musicaux de longueurs identiques. Cette pulsation peut comporter deux ou plusieurs *unités élémentaires* ou structures de base.

déplacements d'accents engendrant des déformations de modèles illusoire, conformément aux principes du chaos : le pianiste joue sur un rythme régulier, mais, par la distribution irrégulière des accents, il en résulte des configurations d'apparence chaotique.

Une autre caractéristique de la musique africaine, dont György Ligeti s'inspira pour la construction de ces études, est l'usage simultané de la symétrie et de l'asymétrie. Par exemple, le compositeur utilise des cycles mélodico-rythmiques de douze unités élémentaires (réparties en 7+5 ou 5+7) présentant constamment une articulation asymétrique, avec une poursuite régulière de la pulsation (sentie).

L'ensemble de la matière musicale des *Etudes pour piano* est élaborée suivant les principes du pseudo tempérament égal ou de la pseudo harmonie tonale, par le mélange des éléments modaux, tonals, atonals qu'elle comporte, ainsi que des intervalles tempérés et non tempérés.

Voici comment tous ces éléments se combinent au sein de ces six pièces.

Etude n° 1 : Désordre, dédiée à Pierre Boulez

La structure discursive de cette pièce semble être construite sur une bitonalité : do majeur à la main droite, qui évolue sur les touches blanches, et fa# majeur à la main gauche qui joue les touches noires ré#, fa#, sol#, la# et do#, sans pour autant provoquer un chromatisme complet. Ce qui a pour résultat une sorte d'irisation entre le pentatonisme et le diatonisme, dont nous avons déjà parlé dans les singularités du langage musical de ce compositeur. Cette illusion tonale comporte un enchaînement mélodico-rythmique complexe, bâti avec des micro-cellules ou des unités élémentaires de combinaisons de différentes structures mathématiques. Ce sont des formules dont les structures varient selon des procédés multiples : la répétitivité, la rétrogradation ou l'inversion, la récurrence, la transposition, l'augmentation, la diminution, l'entrelacement, la permutation et l'association de cellules et de périodes.

Leur métrique est très dynamique. Ce sont des incisives (cellules de bases) mélodico-rythmiques intercalées ou déphasées, qui produisent le sens motivique et thématique de la pièce.

Pour la première *Etude*, György Ligeti commence par un semblant de rythme ternaire, alternant avec des structures asymétriques. Cette illusion de la ternarité est obtenue grâce à la division des cellules mélodiques et rythmiques initialement binaires – de la mesure virtuelle à 4/4 ou C qui n'est pas indiquée à l'armure – par

groupe des trois notes liées se relayant avec des groupes de cinq, sept, huit et neuf notes également liées. Ce sont les incises de trois et cinq notes qui constituent des unités élémentaires, récurrentes, alternant avec ce qui reste des membres des phrases musicales.

Ainsi la structure mathématique de cette page, par groupe de croches, comporte-t-elle diverses formules dont celles-ci : 3+5, 5+3, 4+2, 2+2, 3+2, 1+1+1+1. Cette répartition, développée par amplification et par association de cellules, se fait sur la base des huit croches que comprend une mesure C. Ce sont les formules 3+5 et son miroir 5+3 qui constituent l'embase de la micro-structuration rythmique. Ces cellules de base sont, tour à tour, entrelacées, augmentées et décalées, en association avec les cellules comprenant un groupe de 1, 2, 4, 7, 8 et 9 croches.

Voici la ternarité virtuelle dans une rythmique binaire, et déphasage de mêmes unités élémentaires (croches) dans Etude pour piano n° 1 : *Désordre* (cf. partition autogr. ED 7428, p. 2, mes. 1-14).



Par ailleurs, le rythme comme les intervalles disjoints et conjoints, avec quelquefois des échappées et des broderies, est progressivement dissous grâce à un développement par prolifération de divers réseaux des lignes mélodiques et rythmiques défectives, finement tissées.

La texture interne utilise la micropolyphonie, et sa dynamique est forte et martelée, en particulier pour les premières croches du premier et du deuxième temps. Elle passe aussitôt en piano. Ce sont les intervalles de sixte mineure, quinte diminuée, quarte diminuée, seconde mineure, septième diminuée notamment, qui séparent la ligne mélodique de la main gauche de celle de la main droite, toutes deux traitées en octaves parallèles. Les broderies et les échappées, voire les arpèges, ornent le passage d'une octave à l'autre, au cours de leur enchaînement.

L'enchaînement orné du parallélisme d'octaves dans *Etude pour piano n° 1 : Désordre* se présente ainsi (cf. partition autogr. ED 7428, p. 2, mes. 1-13).

Cette pièce se termine sur un crescendo aboutissant à *do6* en 8^{va}.

Etude n° 2 : Cordes vides, dédiée à Pierre Boulez.

Elle est jouée, *andantino con moto*, *molto tenoro*, expressive. Comme dans la pièce précédente, le compositeur ne signale aucune carrure armurale. Sa mélodie, déféctive, est construite à l'aide de noires et de croches, avec des mouvements conjoints et disjoints (voir en annexe, volume 2, exemple musical n° 5, p. 586 ; partition autogr. ED 7428, p. 7, mes. 1-12).

Les enchaînements de quintes et de quartes – issues du renversement des quintes – constituent l'embase de la structure générale du morceau. Ici, tous ces intervalles n'illustrent aucune tonalité ou chromatisme pur. Toutefois, il en résulte une série dodécaphonique morphologique, qui n'est pas restituée systématiquement. Par transposition, le compositeur régénère ces intervalles de quintes et de quartes, en les projetant dans un espace sonore au rythme asymétrique, entre la main gauche et la main droite.

Ici, la structure mathématique diffère de celle de la pièce précédente. La division par groupe de sept croches liées constitue la base des cellules rythmiques de la main gauche. Cette incise de sept notes est augmentée (à des cellules, entre autres, de huit, neuf, dix, onze, treize et plus de vingt notes liées), tandis qu'à la main droite, le déroulement des schèmes rythmiques demeure depuis le début très variant. Ainsi

trouve-t-on des cellules regroupées en quatre, cinq, six, sept, huit croches, qui vont jusqu'à des assemblages d'une cinquantaine de triples croches liées. En outre, le compositeur n'emploie pas seulement une illusion de la ternarité des cellules rythmiques, mais il utilise aussi des triolets de croches et de doubles croches simultanément avec des valeurs binaires (croches et doubles croches simples), pour souligner la polyrythmie et la polymétrie de la pièce.

Voici comment se présente la structuration rythmique des onze premières mesures notamment. La pièce est en mesure virtuelle de C. Bien que chacune des mesures comporte normalement 8 croches, leur structure rythmique mathématique est répartie par groupes formés à l'aide de la barre de liaison des groupes de croches et de la liaison simple des notes, allant de 4 à 10 notes.

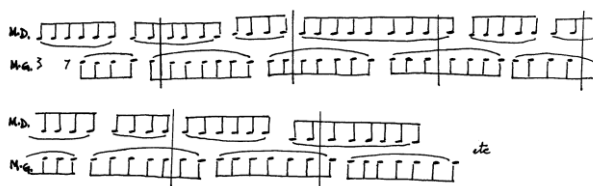
Tableau 8 : Structures formelles et mathématiques dans l'organisation mélodico-rythmique de l'Etude n°2 : Cordes vides, (cf. partition autogr., p.7, mes. 1-11)

M.D.	Mes. virtuelles	6 + 2	4 + 4	8	1+5+ 2	4 + 4	6 + 2	5 + 3	4 + 4	8	8	5+2 cro. pointées
	Avec B.L. / L.S.	6 + 6	+ 4	9	5+6	+ 4	6 + 7	+ 7	+ 4	8	8	5+2 cro. pointées
M.G.	Mes. virtuelles	4 + 1	6 + 2	5 + 3	4 + 4	3 + 5	2 + 6	1 + 7	7 + 1	6 + 2	6 + 2	8
	Avec B.L. / L.S.	4 + 7	7 + 7	7 + 7	7 + 7	7 + 7	7 + 7	7 + 7	7 + 7	8	10	
O.G.	Unité élémentaire : cellule de 7 croches, qui constituent le trame régulant les micro-événements sonores dans le discours global de la pièce. Récurrente rythmiquement, cette cellule est mélodiquement arpégée et variée (par transposition et amplification et même par diminution intervalliques). Projection des notes arpégées. Rappel, virtuellement, de l'unité élémentaire (3+5) – et sa rétrogradation (5+3) – de la première pièce, mais sans insistance. Les liaisons (à l'aide de la barre ou la liaison simple) favoriseront le déphasage mélodico-rythmique des valeurs de notes simples (croches, variées ensuite en doubles et triples croches).											

B.L. = avec barre de liaison. **L.S.** = liaison simple. **M.D.** : main droite.

M.G. : main gauche. **O.G.** : observation générale. 2 c. p. : 2 croches pointées.

La liaison déjà évoquée des unités rythmiques élémentaires (croches), au service



d'une mesure, d'une polyphonie et d'une polymétrie virtuelles, dans *Etude pour piano n° 2 : Cordes vides* se présente ainsi (cf. également la partition autogr. ED 7428, p. 7, mes. 1-7).

Au fil du développement, la densité métrique et rythmique du morceau est obtenue grâce à l'augmentation du nombre des notes liées constituant des groupes de cellules,

ainsi qu'à la compression de leurs valeurs rythmiques. De noires et croches simples, on passe aux triolets de croches (faits d'une croche pointée et d'une double croche), puis aux triolets de doubles croches simples, ainsi qu'aux triolets de doubles croches et de triples croches simples.

Mélo-diquement, les octaves parallèles de la première Etude font place à des unissons et à des quintes parallèles, tandis que les ornements sont remplacés par des arpèges souvent de quintes. Harmoniquement, aux mesures 25 et 26 entre autres, le compositeur utilise, à la main droite, des agrégats composés de deux quintes superposées, qu'il alterne avec une quinte seule, et dont l'enchaînement forme parfois une trame chromatique créant une forte émotion.

Etude n° 3 : Touches bloquées, dédiée à Pierre Boulez.

Le compositeur recommande d'exécuter cette pièce le plus *presto* possible, mais aussi *sempre molto* et *ritmico*. On remarque une grande subtilité du traitement et de l'agencement de la matière sonore.

L'*Etude n° 3* débute par une pédale muette des touches bloquées (composées d'agrégats et triades simultanés ou non : *do-ré-mi* ; *si-ré-fa* avec *do-mi-sol*). Les touches bloquées sont utilisées en tenues et produisent des sonorités muettes. Quant aux touches sonorisantes, elles comportent de petites notes altérées jouant le rôle similaire aux *bian*¹⁹¹ dans la musique chinoise (cf., en annexe, volume 2, l'exemple musical n° 6, p. 587). Ces notes secondaires et altérées, qui sont ici des notes complémentaires, favorisent la création des passages semi ou entièrement chromatiques, ou encore servent simplement de notes de passages.

Ce chromatisme est le résultat de la combinaison des tétracordes – progressivement élargis ou diminués aux pentaphones, hexaphones et heptaphones ou aux triphones –, et des accords arpégés auxquels György Ligeti ajoute des intervalles de secondes mineures (en majorité), des ornements (broderies et échappées), pour constituer ce chromatisme qui, ici, devient soit défectif, soit complet (cf. partition autogr. ED 7428, p. 11, mes. 1-6 ; 28-31).

¹⁹¹ Habituellement transcrits *pyen* ou *pien*. Pour des détails à ce sujet, lire François Picard, *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991, p. 121 particulièrement.

Tableau 9 : Structures formelles et mathématiques dans l'organisation mélodico-rythmique de l'Etude n° 3
: Touches bloquées, (cf. partition autogr., ED 7428, p. 11, mes. 1-21)

Mes.	1	2	3	4-5, 6-7, 8-9 et 10-11		12	13	14	15	16	17	18	19	20
E.F.		A	B	A et B		A	C	D	D'	C	E	F	F	H
Bian		3	4	Récurrence 3 - 4		3	3	3	5	3	3	4	4	6
N.R.		4	4	Récurrence 4 - 4		4	3	5	3	3	7	5	5	4
N.n.m.		7	8	7	8	7	6	8	8	6	10	9	9	10
T. H.	Clusters - pédales de 3 sons (<i>do-ré-mi</i>)											Clusters - pédales de 2 accords (<i>si-ré-fa</i> et <i>do-mi-sol</i>)		
Chro.	Chromatismes défectif 2x2 ; 2x2 ; 2x2							Chromatismes défectifs (2x2x2)			Chromatisme simple.			
O.G.	Deux groupes d'unités élémentaires : cellules de 7 et de 8 notes variées, soit par amplification, soit par diminution. Combinaisons d'échelles : 4 = tétraphone mes. ; 2-12, 14, 20 et 22) ; 3 = triphone (mes. 13 et 16) ; 5 pentaphone (mes. 15 et 18) ; 6 = hexaphone mes. 17) ; 7 = septahone (mes. 19 et 20) etc.. La répétition est davantage d'ordre rythmique et harmonique (suite aux pédales de clusters). Périodes mélodiques assez ornementées et chromatisées.													

Mes. : mesures. **E.F.** : éléments formels. **N.R.** : notes réelles.

N.n.m. : nombre total des notes par mesure. **T.H.** : trames harmoniques.

Chro. : chromatisme. **O.G.** : observation générale.

Quant à la pédale du départ, elle subit également des variations – elle passe du cluster aux agrégats bitonals pour les touches bloquées – dans les dix-huit premières mesures. Jusqu'à la mesure 22, les deux mains évoluent en clé de sol. Cf. volume 2, exemple 7, p. 587. Entre les mesures 24 et 72, les deux mains jouent en clé de fa 4e et la pédale passe à la voix supérieure, à la main droite, tandis que le chromatisme est exécuté à la main gauche. On signalera également d'autres modifications en ce qui concerne la ligne chromatique, à la main gauche, dans laquelle György Ligeti introduit les accords de sixte ainsi que de quinte (mes. 47-51). Aux mesures 52-64, le semi-chromatisme défectif est construit grâce aux clusters de tons entiers, avec des broderies et des échappées, alors que la pédale n'est formée que d'un seul accord parfait avec la triade *dob-mib-solb*.

Après un *poco meno presto*, détaché et d'un ton âpre (mes. 73-75), les deux mains rejouent treize mesures en clé de *sol*. Dans cette dernière partie, verticalement, on

relève l'usage d'un chromatisme d'octaves parallèles, alternant avec un parallélisme d'octaves polytonales, tous évoluant sur un *tempo* assez dynamique, qui change constamment de nuances (cf. partition autogr. ED 7428, p. 11, mes. 75-93, en particulier les mes. 75-90). Après le retour au *tempo* du départ, le compositeur enchaîne avec des pédales comportant des intervalles de quarte juste (*sib-mib*) passant à l'accord de sixte (*solb-sib-mib*), intervalles associés aux enchaînements verticaux des clusters.

Cette pièce se termine, *diminuendo*, par un quadruple piano du cluster *do#-ré#-fa#-sol*.

Etude n° 4 : Fanfares, est dédiée à Volker Banfield.

Le traitement de cette pièce rappelle la première *Etude*.

Sans mention de la mesure à l'armure, l'*Etude n° 4* est virtuellement en mesure de 4/4 ou de C. Elle comporte un enchaînement de notes réparties en groupe de 3-2-3 croches liées, qui donnent pareillement l'illusion d'une rythmique ternaire (cf. partition autog. ED 7428, p. 17, mes. 1-5). Cependant, dans ce morceau, il y a un motif au chromatisme morphologique en legato (*do-ré-mi-fa-fa#-sol#-la#-si*) qui fait office de pédale durant toute la pièce. Cette pédale, commençant par des séquences mélodiques enchaînant parallèlement des sixte-tierce-sixte-quarte ; quarte-sixte-tierce-sixte ; quinte-tierce-tierce-tierce ; quinte-tierce-quinte-quarte, qui alternent tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite. Sa structure mathématique est subdivisée en huit croches groupées en 3+2+3 croches par mesure, et reproduite dans toute cette page. On trouve également d'autres combinaisons, telles que : quinte-quarte-quinte-tierce ; tierce-sixte-tierce-sixte ; quinte-sixte-quarte-sixte ; tierce-quarte-sixte-quinte ; tierce-sixte-tierce-quinte-tierce-sixte parallèles. Ces différentes lignes mélodiques, ornementées également à l'aide de broderies et d'échappées, sont en doubles cordes (deux mélodies simultanées). Elles comportent quelquefois des agrégats, soit en clusters, soit en accords notamment de sixte et quarte ; de seconde, de quarte et tierce (troisième et deuxième renversements de l'accord de septième), et même en accord de treizième.

L'*Etude n° 4* se termine sur un triple piano (*ppp*) *diminuendo morendo* d'un intervalle de sixte majeure (*ré-si*).

Etude n° 5 : Arc-en-ciel, est dédiée à Louise Sibourd.

Cette étude est traitée en polyphonie contrapuntique (voir les détails dans l'exemple musical n° 7, en annexe).

Dans le mouvement d'*andante molto, con elanzo avec swing*, comme l'indique le compositeur, l'*Etude n° 5* constitue, en effet, "un arc-en-ciel sonore", par ses harmonies à la fois sérielles et polytonales, ainsi que par son changement de tessiture – avec l'alternance, à la main gauche, des clés de *sol* et de *fa* 4^e –, sans oublier son ton très expressif, tour à tour, *p dolce*, *p poco crescendo* et *mf* aboutissant au *fff*.

Par ailleurs, le tempo y est très changeant. Il y a des accélérations et des décélérations assez progressives aux mesures 12-16 particulièrement : *allarg. pesante*, *allarg. accel.*, *a tempo allarg.*, *a tempo molto rubato*, *allarg. a tempo*, *poco allarg.*, *meno mosso*, s'achevant sur un quadruple *p perdendosi, ma senza rall quasi niente*.

Verticalement, les lignes mélodiques comportent du chromatisme défectif avec beaucoup d'ornements. Horizontalement, on décèle notamment des clusters, des agrégats et différents accords : les septièmes, les sixtes et quarts, les sixtes, les quintes, accords composés d'intervalles variant entre le diminué et le majeur. Par exemple, dans les deux premières mesures de ce morceau, on trouve des arpèges pouvant constituer des accords de quarte et de tierce (majeures et mineures), une quinte diminuée, ainsi que des sixtes mineures et majeures.

Quant à sa métrique, G. Ligeti, pour la première fois, indique la mesure à l'armure :

$\frac{3}{4}(\frac{2}{2})$

Rythmiquement, cette page est plus riche que les précédentes.

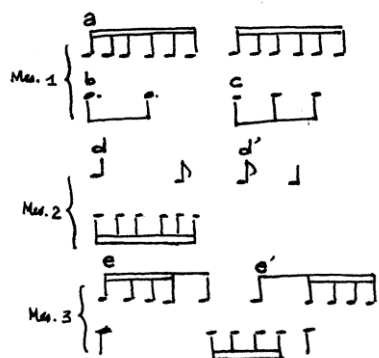
Le compositeur y combine subtilement des croches, doubles croches, triples croches ; triolets de croches ; triolets, quintolets et sextolets de doubles croches, qu'il traite en hémiole et en déphasage. Bien que la mesure soit déterminée, l'organisation rythmique n'échappe pas au jeu de l'élargissement et du rétrécissement de cellules qui, du reste, sont décalées grâce à la liaison et au découpage temporel de mesures annihilant le rythme normal. Ces valeurs rythmiques ont pour fondement trois micro-cellules mélodico-rythmiques (**a**, **b** et **c**, à la main gauche) et quatre (**a**, **b**, **c** et **d**, à la main droite). Ce sont ces « éléments élémentaires », pour reprendre l'expression du compositeur, qui forment la base de structuration et du développement du discours musical de cette cinquième étude.

A titre d'exemple, nous avons considéré l'organisation rythmique de trois premières mesures du morceau que voici :

A la main gauche, la cellule **a**, comportant normalement douze doubles croches (en mes. 3/4), est constituée de deux groupes de six doubles croches liées. Le **b** est une cellule élargie de **a**, qui comprend deux croches pointées chacune, tandis que le **c**, renfermant trois croches, vient du second élargissement de la cellule **a**.

Leur développement se fait ainsi : le **a** est à nouveau élargi, produisant ainsi la cellule **d** qui, à son tour, est rétrogradée pour faire la cellule **d'** (mes. 2). Ensuite, la cellule **a** est rétrécie à l'aide d'un monnayage partiel de deux dernières croches, pour constituer la cellule **e** qui, rétrogradée, produira la cellule **e'**.

Voici comment s'opère de l'élargissement au monnayage des unités rythmiques élémentaires, au service de la polyrythmie et de la polymétrie dans *Etude pour piano n° 5* : Arc-en-ciel (cf. partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-3, main gauche).



A la main droite, la cellule **a** comprend une croche pointée et une double croche, la **b**, une noire, la **c**, deux croches, tandis que la cellule **d** est composée de quatre doubles croches. Ces dernières produisent un déphasage rythmique, en raison de leur liaison par groupe de seize doubles croches, puis de trois, faisant ainsi décalé le jeu normal de douze doubles croches par mesure (en 3/4) jusqu'au début de la mesure suivante. Ainsi, il se produit une combinatoire de 16+16+3+1 doubles croches sur

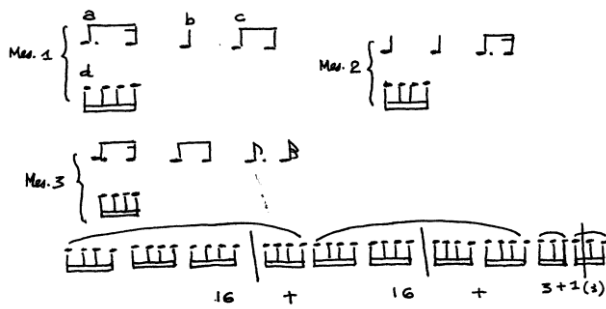
trois mesures.

Dans cette partie de la main droite, les quatre cellules sont organisées de telle sorte qu'elles engendrent élargissements (de **a** dont la croche pointée et double croche devient une noire, de **c**, deux croches en une croche pointée et une croche = **a**, mes. 2), répétition (de **b**, une noire, mes. 2 et de **a**, mes. 3), monnayage (de **b**, noire en deux croches = à **c**, mes. 3) de leurs valeurs. Formellement, il se produit l'enchaînement suivant :

A b c b b a a c a, avec comme soubassement le **d**.

De l'élargissement au monnayage des unités rythmiques élémentaires, au service de la polyrythmie et de la polymétrie dans *Etude pour piano n° 5* : Arc-en-ciel (cf. partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-3, main droite).

Tableau 10 : De la polyphonie, de la polyrythmie, de la polymétrie et de la polytonalité, dans *Etude pour piano n° 5 : Arc-en-ciel* (partition imprimée ED 7989, p. 37, mes. 1-8).



Avant le tableau, voici l'organisation formelle, polyrythmique et polymétrique des quatre premières mesures de *l'Etude n° 5 : Arc-en-ciel*.

Ceci donne une organisation thématique et la structuration des matières suivantes aux quatre premières mesures (tableau 11) :

Mesures		1			2			3			4		
M.D.	E.F.	a	b	c	b	b	a	a	c	a	a'	a''	
	D.N. en 3/4	4	4	4	4	4	4	4	4 + 3 + 1		2 + 3 + 3 + 3 + 1		
	U.E. A.	4	4	4	4	4	4	4	4 + 3 + 3 + 3		3 + 3 + 3 + 3		
	U.E. A.	4	x	4	+	4	x	4	+	3	x	3	+
U.E.A en doubles croches.													
M.G	D.N. en 3/4	4+2 + 2+4			4+2 + 2+4			4 + 4 + 4			4 + 2 + 6		
	U.E. A.	6 + 6			6 + 6			4 + 4 + 4			4 + 2 + 6		
	E.F.	d			e			f			g		

M.D. : main droite. M.G. : main gauche. E.F. : éléments formels. D.N. en 3/4 : division normale des valeurs de notes en mesure 3/4. U.E.A. : unités élémentaires d'accompagnement.

Etude n° 6 : Automne à Varsovie, dédiée à ses amis polonais

Cette pièce, conçue dans le style chopinien, est écrite en mesure 4/4, mesure indiquée à l'armure. Son espace sonore comporte – aux vingt premières mesures – une projection de doubles croches sur trois octaves avec, quelquefois, l'unisson entre la première et la dernière octaves. Ces octaves, de quatre doubles croches par unité élémentaire, alternent respectivement par groupes de 4+4+4+4 (répétés) ; 8+4+4 ; 4+8+4 et 4+4+3+5 notes. Ce qui constitue le fondement des divers enchaînements de cellules rythmiques de ce morceau. Ensuite, elles sont réduites, passant en intervalles de septième, se combinant cependant avec davantage d'unissons. Ces septièmes et unissons reviennent aux octaves du départ, cependant sous un ordre et groupement différents : division en cellules d'octaves de deux doubles croches, en contretemps, puis en constellations de trois, quatre et cinq doubles croches.

Tous ces enchaînements servent de pédale à la pièce entière, et sont joués à la main gauche en clés de *sol* et *fa* 4^e en alternance. Le compositeur divise virtuellement la mesure réelle en deux. Ce qui, comme dans les pièces précédentes, lui permet, au cours du morceau, d'introduire ses décalages rythmiques offrant des illusions polyrythmiques et polymétriques.

La main gauche évolue sur deux portées (en clé de *fa* 4^e et en clé de *sol*), jouant la mélodie constituée à la fois d'intervalles d'octaves et de différents accords souvent dépourvus alternativement de quinte et de tierce ou intégrant la quarte.

Pour les autres variantes à signaler, notons deux lignes mélodiques syncopées jouées symétriquement aux deux mains (mes. 43-49). A la main gauche, ces lignes mélodiques aboutissent sur les mêmes syncopes, cette fois en parallélisme de septièmes ou d'octaves qui, ensuite, deviennent des clusters et de simples accords, quelquefois avec tierce ou quinte.

A la main droite, interviennent des doubles croches détachées en *ppp*, avec une croche au début de certains groupes. Ces doubles croches sont ensuite décalées, grâce à leur répartition en micro-cellules.

Enfin, les mesures 65-72 renferment une brève polyphonie syncopée, que soutient une pédale de doubles croches chromatiques répétées (cf. partition autogr. ED 7428, p. 36).

Sa dynamique, *presto*, demeure soutenue à la main gauche. Toutefois, cette polyphonie reste flexible et cantabile, à la main droite. Les nuances varient entre *ppp-p-mp-mf-f-fff*, interchangeables, avec *crescendo*, *diminuendo poco a poco*.

La *sixième Etude* se clôt sur deux lignes mélodiques chromatiques, descendantes, éclatantes (*fff crescendo sempre*). La partie de la main gauche est une pédale chromatique constituée en octaves parallèles.

Pour une brève conclusion sur les œuvres de György Ligeti que nous venons d'examiner, nous retiendrons que tous ces ouvrages renferment effectivement des aspects de structurations de musiques diverses, aussi bien savantes que folkloriques.

Comme nous l'avons souligné, on y trouve, entre autres, les accents et les syncopes du jazz (avec le *swing* dans, particulièrement, l'*Etude n° 5*), les divisions métriques et rythmiques asymétriques permettant des constructions polyrythmiques, telles que celles utilisées, entre autres, dans les musiques des Balkans, de l'Afrique noire et des Caraïbes.

Nous y remarquons également les procédés des structures polyphoniques africaines et des structures de la polyphonie médiévale occidentale. A l'instar de ces polyphonies, toutes les pièces étudiées offrent une pulsation rapide avec des

séquences mélodico-rythmiques déphasées, et dont les voix sont parfois hachées et discontinues. Ces voix ou lignes mélodiques, fluides, comportent de petits détails polyphoniques, avec une simultanéité des rythmes asymétriques et des couleurs harmoniques au service d'une ferveur émotionnelle.

L'influence africaine de ces œuvres est effective. La complexité de leurs structures de conception simple constitue une des caractéristiques de l'organisation formelle interne des matières sonores inspirées de certaines musiques africaines. En Afrique, une telle structuration concerne les unités élémentaires – précédemment évoquées –, qui sont constituées en groupe de valeurs de notes (d'une à cinq notes en moyenne) et de silences. On procède à une structuration de périodes de longueur égale à partir de ces unités élémentaires, initialement simples. Dans ces dernières, les groupes de notes sont disposés en déphasage créant des déplacements d'accents qui engendrent des déformations de schémas ou de modèles illusoire. On se trouve alors en présence d'un enchaînement à la fois symétrique (dû à la rythmique d'une pulsation régulière) et asymétrique (produit grâce à l'alternance de cycles d'unités élémentaires aux accents irréguliers). Partant d'une idée de base simple, une telle organisation de la matière sonore engendre des subtilités mélodico-rythmiques complexes, avec polymétrie, et conduit de la simplicité à la complexité de la musique.

Il en est de même de l'organisation de la matière sonore des *Etudes pour piano* de György Ligeti. Inspirées de ce traitement africain du matériau sonore, les différentes pièces les constituant comportent une structuration formelle d'une grande simplicité, dans laquelle des périodes de dimension invariable, souvent répétitives, sont cependant mutuellement en (grand) conflit dans leur structure interne. Ce conflit est obtenu, notamment, par la superposition de diverses formules rythmiques rendant complexe ladite structure interne.

Par ailleurs, la combinaison de différentes cellules mélodiques et rythmiques entraîne un grand nombre d'illusions surtout rythmiques. Il s'agit de schémas produisant une pulsation uniforme des structures polyrythmiques assez complexes donnant l'illusion de plusieurs tempos simultanés. Il en résulte deux structures mettant bien cette contradiction en évidence : une architecture formelle absolument symétrique – composée d'une pulsation régulière et continue – et une structuration dissymétrique grâce à la division interne des cellules ou des formules mélodico-rythmiques.

La série des *Etudes* de György Ligeti est de boucle rétroactive enrichie par des esquisses provisoires – comparable, selon le compositeur, à une « roue » tournant entre son « ouïe interne, ses doigts et les signes sur le papier » – et dont l'idée maîtresse lui vint de la contemplation des peintures de Paul Cézanne. C'est alors qu'il

établit le lien de la peinture de ce dernier avec certains aspects des musiques d'Afrique noire. Ce qui l'intéressa dans les œuvres de Cézanne ce fut, premièrement, le mode de traitement de la perspective. Par exemple, les pommes et les poires, de ses natures mortes, donnent l'impression d'être constamment sur le point de tomber, tandis que les nappes plissées demeurent d'une rigidité de ciment.¹⁹² Deuxièmement, les harmonies de couleurs, la géométrie des lignes et des courbes, les volumes, ainsi que les déplacements des masses dans ces peintures frémissantes d'émotion l'intéressèrent énormément. Il s'en fit une image mentale qu'il voulut reproduire à travers une musique de piano idiomatique, où les concepts tactiles sont aussi importants que les concepts acoustiques, dans une musique procurant un véritable plaisir physique. Ces concepts, notre compositeur les trouva notamment dans les nombreuses musiques de l'Afrique subsaharienne qu'il examina, musiques qu'il reconnaît comme étant une source de « plaisirs acoustico-moteurs de ce genre ».

Que retenir des apports africains dans la riche création musicale de György Ligeti ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Ligeti

Pour mieux comprendre les apports africains dans la création musicale du compositeur, il faut, premièrement, définir les rapports de l'auteur des *Nouvelles Aventures* (1962-65) avec les traditions musicales tant européennes qu'extra-européennes.

Dans la panoplie des civilisations musicales qui l'inspirèrent fortement, il faut relever tout particulièrement, les traditions polyphoniques géorgiennes du Caucase, les musiques du Sud-Est asiatique (le gamelan javanais et balinaï), les cultures homophoniques de l'Inde septentrionale et hétérophoniques de la musique islamique. A ces civilisations musicales, s'ajoutent les musiques latino-américaines (surtout pour leur entrain rythmique) et le jazz (dont il préfère l'élégance), ainsi que les polyphonies et les polyrythmies des Pygmées de la forêt équatoriale africaine, celles de l'Afrique australe, de la Nouvelle-Guinée et de la Mélanésie.

György Ligeti y a puisé quelques riches et raffinés schèmes rythmiques, et s'est inspiré de leurs timbres, de leurs intonations instrumentalo-vocales singulières et de leurs micro-intervalles (particulièrement dans les musiques islamiques).

¹⁹² Pour des détails à ce sujet, lire également la notice accompagnant l'enregistrement du disque compact : *György Ligeti, works for piano Etudes*, Musica ricercata, SONY CLASSICAL SK 62308 (Pierre-Laurent Aimard : piano), 1996. Traduction française d'Odile Demange, pp.21-28.

Parmi les paramètres qui influencent son œuvre, le rythme et la métrique constituent les éléments inspirateurs les plus représentatifs.

Outre la répartition par groupes symétriques des accents dans le système européen, le compositeur se réfère également aux métriques et rythmes asymétriques dits « aksak »¹⁹³ tels que pratiqués dans les Balkans, en Anatolie et au Maghreb. Dans ces lieux, on observe, notamment, des métriques structurées par cinq et par sept (3+2, 4+3), aux Balkans en particulier, mais aussi des éclatements d'une unité en fractions parfois irrationnelles, qui ne sont pas exactement mesurables.

Parallèlement, il s'inspire des asymétries similaires – bien que provoquant des effets différents – de diverses musiques de danse de l'Amérique latine, dans les zones où vivent les Noirs originaires de l'Afrique. La *rumba* cubaine et bon nombre des danses caraïbes renferment des mesures régulières de huitième qui, cependant, sont organisées asymétriquement (ex. $8 = 3+3+2$). On y rencontre également des mesures de douzième construites ainsi : $12 = 4+3+2+3$.¹⁹⁴

En Afrique noire, ces modèles métriques latino-américains étaient déjà présents surtout dans le Golfe de Guinée et dans toute la partie australe intérieure du continent.

Notons, par ailleurs, que la métrique africaine ne correspond pas entièrement au concept classique de mesure à l'occidentale.¹⁹⁵

¹⁹³ *Aksak* = boiteux en turc, désigne la rythmique grecque dont les durées binaires et ternaires sont asymétriquement juxtaposées, « tels le crétique (longue-brève-longue), le bacchius (brève-longue-longue) et le péon vulgaire (longue-brève-brève-brève). Tous ces mètres de type hémiole s'écriraient en notation moderne avec des mesures non usuelles à 5/8 ou 5/4. Souvent employés dans les musiques populaires et traditionnelles, notamment en Europe centrale, ils se rattachent au type abusivement appelé « bulgare » et que C. Brăiloiu a dénommé plus justement « aksak ». [Cette rythmique se caractérise par] un mélange libre de temps binaires et ternaires. (par ex. pour une mesure à 7/8 : 2+2+3 ou 2+3+2 ou 3+2+2 valeurs brèves = 3 temps inégaux). Il est à noter que les formules rythmiques de cette nature s'emploient généralement en séries répétées, donc selon une structure cyclique à caractère dansant. » Cf. Jacques Viret, « Rythme », in Marc Honegger, *Connaissance de A à Z de la musique*, Paris, Bordas, coll. Les Savoirs, 1996, pp. 917-924, en particulier p. 922.

Lire notamment Constantin Brăiloiu, « Le rythme aksak », *Opere – I*, Bucarest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967 ; BOUËT, Jacques, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 : *Rythmes*, Genève, Georg éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie, 1977, pp. 107-125, en particulier pp. 114-123 ; Jérôme Cler, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *ibid.*, pp. 60-78.

¹⁹⁴ Cf. également György Ligeti, « Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 1, *Portät Ensemble Modern, Rekonstruktion Pundowkin / Schnittke, Musikszene aktuell : György Ligeti*, janvier 1993, pp. 20-29, en particulier, la p. 22 « *Asymmetrien kommen in einigen lateinamerikanischen Tanzmusiken vor, in Gegenden, in denen die aus Afrika stammenden Schwarzen leben. So findet man in der kubanischen Rumba sowie in einer Anzahl anderer karibischer Tänze Achtertakte, aber asymmetrisch gegliedert (z.B. $8 = 3+3+2$), mitunter auch Zwölfertakte (z.B. $12 = 4+3+2+3$).* »

Dans les cultures musicales africaines, le processus rythmique – suivant une appréciation formelle quantitative et qualitative – se déroule singulièrement sur trois niveaux séparés. Un premier niveau rythmique concerne les grandes unités ou cellules dont les périodes récurrentes sont toujours de même longueur. Le second est un niveau moyen, où ces périodes sont divisées en structures asymétriques. Dans le troisième niveau rythmique, le niveau inférieur, s'exerce une pulsation rapide et régulière (jusqu'à 12 par seconde, au cas extrême), pulsation qui n'est pas jouée, mais plutôt ressentie par l'instrumentiste ou le chanteur. Le niveau moyen, asymétrique, peut également être rempli ponctuellement, par exemple, par un tapement des mains ou un battement de pieds régulier. La plupart du temps, ces gestes ne sont plus concrétisés, mais restent implicites. Lorsqu'ils sont reproduits, les battements isolés tombent alors dans les silences compris entre les sons effectivement joués ou chantés.

En ce qui concerne l'influence concrète et directe de la rythmique et de la polyphonie africaines sur György Ligeti, elle date des années 70-80. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie analytique des œuvres, elle résulte surtout de ses études, par écoute musicale, de quelques travaux ethnomusicologiques, particulièrement ceux de Gerhard Kubik et de Simha Arom, mais également ceux de Hugo Zemp et de Vincent Dehoux.

Les travaux de Gerhard Kubik portaient surtout sur les enregistrements¹⁹⁶ de la musique polyphonique de xylophone, effectués dans la partie méridionale de l'Ouganda. Cette musique comporte une pulsation rapide, laquelle – bien qu'elle ne soit pas jouée par les exécutants isolés – reste audible, grâce à la simultanéité décalée d'au moins deux séquences mélodiques. Ainsi, du déroulement de l'engrenage de ces deux lignes mélodiques déphasées (processus qualifié d'*interlocking* par l'ethnomusicologue), il résulte – pour la perception auditive non avertie – une séquence unique extrêmement rapide. Celle-ci peut monter jusqu'au chiffre 600 du métronome, et même aller au-delà.¹⁹⁷

De l'œuvre de Simha Arom, il retint, entre autres, les procédés d'entassement de nombreuses voix isolées apparentées aux hoquets, c'est-à-dire des voix hachées et

¹⁹⁵ En Afrique et, d'une façon générale, dans les musiques de tradition orale, la métrique, qui constitue la répartition des accents, ne dépend pas seulement des structures de danses, ni d'autres modèles moteurs ou paramétriques du matériau sonore, mais elle relève également des accentuations linguistiques ou des dérivations apparentées de la langue.

¹⁹⁶ Gerhard Kubik, « The Structure of Kiganda Xylophone Music », *African Music*, II, n° 3, 1960, pp. 6-30 ; « Xylophone Playing in Southern Uganda », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXXXX, n° 2, 1964, pp. 138-159; « Enanga Music », *African Music*, IV, n° 1, 1966-67, pp. 21-24.

¹⁹⁷ Le compositeur évoque cette expérience dans György Ligeti, « Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 1, *op. cit.*, p. 22.

discontinues, de la musique orchestrale polyphonique de l'Afrique centrale (des Banda-Linda en l'occurrence).¹⁹⁸

Les enregistrements de Hugo Zemp sur les polyphonies de l'Afrique de l'Ouest (Côte d'Ivoire)¹⁹⁹ et de Vincent Dehoux sur particulièrement les polyphonies instrumentales de l'Afrique centrale (xylophone et *sanza* notamment)²⁰⁰, lui ont inspiré la structuration de séquences mélodico-rythmiques constituées de divers groupements irréguliers de “valeurs opérationnelles minima-les” (le terme est de Simha Arom et désigne ce que nous avons précédemment appelé “unités élémentaires” et que Ligeti nomme “cellules élémentaires”).

Outre diverses couleurs sonores et structures inspirées des musiques d'Afrique déjà évoquées, il faut également signaler sa référence à d'autres expressions artistiques de ce continent, parmi lesquelles la technique du tressage d'étoffes en raphia, au Congo Kinshasa, technique qui lui a été décrite par une spécialiste en la matière lors d'une exposition dans une galerie parisienne. Il s'est inspiré de ces procédés de tissage pour, dira-t-il, « tresser des polyphonies en compression, en dilatation »²⁰¹ dans ses œuvres.

¹⁹⁸ Parmi les grandes publications discographiques de Simha Arom en la matière, citons : l'*Anthologie de la musique des Pygmées Aka*, deux disques compacts, OCORA, C 559012/13, 1988 ; *Id.*, *Dendi, Nzakara, Banda-Linda, Banda-Dakpa*, Gbaya, *Ngbaka, Pygmées Aka*, disque compact Auvidis/UNESCO, D 8020, 1990. Mais avant ces publications, l'ethnomusicologue, qui avait déjà enregistré les musiques des Pygmées dans les années 70 – certaines sur disque vignile -, avait fait entendre ces musiques au compositeur. Cf. également Simha Arom et France Cloarec-Heiss, *Rondes et jeux chantés banda-linda*, disque 30 cm 33t. Enregistrements effectués en République centrafricaine, texte bilingue (franç., angl.), 8 p. et photos, Ceto 745, Paris, coll. *Tradition orale*, 1973 ; Simha Arom et Geneviève Dournon-Taurelle, *B.A. Benzélé Pygmies*, disque 30 cm 33t. Enregistrements effectués en République centrafricaine, texte trilingue (franç., angl. et all.), 22 p., photos : Barenreiter musicaphon b.m. 30 L 2303, Berlin, coll. UNESCO : *Anthologie de la musique africaine*, s.d.

¹⁹⁹ Hugo Zemp, *Musique guéré : Côte-d'Ivoire*, disque 30 m 33t. Enregistrements effectués entre 1965 et 1967, texte bilingue (franç.- angl.), 6 p. et photos, Vogue LD 764, Paris, coll. Musée de l'Homme ; *Id.*, *Percussions de Côte-d'Ivoire*, disques Alvarès C 488, 1975.

²⁰⁰ Vincent Dehoux, Yves Monino et Paulette Roulon, *Musique gbaya : chants à penser* (Empire centrafricain), disque de 30 cm 33t, texte bilingue (franç.-angl.), 3 p., photos de Gilles Burgard, OCORA 558-524, Paris, 1977.

²⁰¹ Pour les détails, à ce sujet, lire *Télérama*, n° 2448, *op. cit.*, p. 68. Ajoutons que dans différents pays subsahariens, ces techniques de tressage d'étoffes en raphia sont similaires. En guise d'illustrations, voir à la page suivante la photo d'un tissu en raphia congolais.

Pour le reste, l'auteur des *Aventures* (1962) s'est inspiré également de multiples systèmes d'intonations des cultures ethniques africaines, et, d'une façon très diversifiée, des systèmes de l'Asie du Sud-Est et de l'Océanie (de la Thaïlande jusqu'à l'archipel des îles Salomon).



Planche 1 : Tissu de raphia luba, Est de la République Démocratique du Congo. Décor exécuté à la teinture par réserves. Propriété privée de Tony van Dereecken, Nevele, Belgique.

Photo : Apollinaire Anakesa.

Différentes des occidentales, ces intonations offrent de multiples possibilités, dont la structuration en échelles pentatoniques et heptatoniques²⁰² (aussi bien régulières qu'irrégulières).

Une telle organisation de la matière sonore a favorisé, chez lui, la découverte de nombreuses potentialités menant à une nouvelle approche de la tonalité. En effet, leurs règles intonatoires diffèrent de celles

sous-tendant la tonalité fonctionnelle européenne.

Dans ce domaine, l'expérience des musiques javanaise et balinaise, effectuée par Claude Debussy, lui a servi de modèle constant. Car l'influence musicale asiatique sur ce maître ne s'est pas traduite par un simple usage ou un banal recours au folklorisme. Elle s'inscrivait, chez lui, dans le changement du paradigme grammatical de la musique, dans le mouvement de substitutions des matériaux sonores et de leur traitement atypique, qui a révolutionné le langage musical occidental au XX^e siècle.

Inscrit dans cette filiation, le travail compositionnel de György Ligeti l'a conduit dans une création libre de toute idéologie. Comme chez Claude Debussy, son style utilise des matériaux sonores éclectiques fusionnés de façon pragmatique dans son langage musical.

Chez l'auteur des *Apparitions* (1958-59), énumérons parmi ces matériaux les échelles et les accords, tempérés ou non, les tonalités et les intonations originales

²⁰² Sur les échelles musicales d'Afrique noire, cf. le troisième livre, chapitre sur les *systèmes sonores africains*.

issues des combinaisons d'instruments acoustiques accordés normalement avec ceux dont l'accord habituel est modifié, ainsi que les sonorités électroniques. Le mélange de tous ces paramètres et objets sonores s'est réalisé non pas en adaptant ces éléments à un cadre préétabli, mais selon les potentiels acoustiques et timbraux respectifs de différents instruments, en exploitant les perspectives ainsi offertes. C'est ce qui lui a ouvert la voie dans sa quête d'une modernité novatrice, évitant les modes revendicatives d'une belle époque post-moderne devenue à ses yeux chimériques.

Ainsi, pour son œuvre, György Ligeti dispose désormais d'une philosophie d'action dynamique sur laquelle s'érige sa création artistique : une liberté qui affranchit de toutes œillères et de toute modernité figée. Sans préjugé, le musicien se trouve ainsi confronté, en permanence, à des réalités éloignées dans l'espace et dans le temps, qu'il s'agisse de la confrontation à l'histoire musicale occidentale (musiques savantes et populaires) ou de la confrontation aux musiques non-occidentales, particulièrement de l'Orient, de l'Amérique latine et de l'Afrique.

Si telle a été la démarche de György Ligeti, dans son approche de la musique africaine, celle de Charles Chaynes – que nous allons à présent examiner – a été toute différente.

CHAPITRE VI

Charles Chaynes : sous l'envolée poétique et musicale de l'Afrique subsaharienne

PORTRAIT

Charles Chaynes est né le 11 juillet 1925, de parents musiciens et professeurs au Conservatoire de Toulouse : son père Irénée Chaynes était violoniste et sa mère Valentine Pechamat pianiste et organiste. Ainsi il se mit très tôt à étudier la musique : le piano et le violon dès l'âge de 5-6 ans, et il suivit toute sa scolarité classique au Conservatoire de cet établissement.

Etudes de composition :

♦ *Conservatoire de Paris, avec Darius Milhaud et Jean Rivier.*

Autres généralités :

♦ *1951, premier Grand prix de Rome.*

♦ *1952-55, Pensionnaire de l'Académie de France à Rome.*

♦ *1965-1975, Directeur de la Chaîne France-Musique à l'O.R.T.F.*

♦ *1975-1990, chef du Service de la Création Musicale à Radio-France.*

Il est aussi Chevalier de la Légion d'honneur, des Arts et Lettres, Officier de l'Ordre National du Mérite.

Comme il en est de tout véritable artiste ou penseur, Charles Chaynes compte parmi les créateurs du XXe siècle qui restent ouverts à tout élément enrichissant leur culture artistique et intellectuelle. Il reconnaît devoir beaucoup aux pays méditerranéens et à l'Afrique, qui ont largement influencé son langage musical. Quelles en sont les caractéristiques principales ?

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Chaynes

Le langage musical de Charles Chaynes est le produit d'une longue formation classique, entretenue dans le giron familial. Son père lui enseigna le violon et sa mère l'initia au solfège. Cette dernière lui servit également d'accompagnatrice au piano. Avec elle il joua, pratiquement tous les soirs, des pièces pour violon et piano, notamment de W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert (1797-1828), S.A. Franck (1822-1890), I. Brahms (1833-1897), C. Debussy, G. Lekeu (1870-1894) et M. Ravel.

Au cours de ses années au Conservatoire de Paris, C. Chaynes côtoya les milieux des cabarets, où il joua des tangos et du jazz, pour, entre autres, améliorer son ordinaire. Cette activité influencera plus tard son œuvre de compositeur, et l'esprit d'ouverture et d'indépendance ainsi acquis marquera son écriture harmonique traditionnelle.²⁰³ Le théâtre lyrique a aussi été une source importante d'influence.

En effet, dès l'âge de dix ans, il assista pratiquement à toutes les représentations du Théâtre du Capitole – de la *Veuve Joyeuse* à *La Walkyrie* –, où l'amenait sa mère deux à trois fois par semaine, jusqu'à l'âge de quinze ans. Son tempérament de méridional lui apporta le goût du dépouillement et de l'humanisme. Ses obligations à la radio et sa connaissance de l'acoustique des studios et des contingences de l'enregistrement lui ont dicté l'efficacité du langage. Ainsi, son approche technique de la musique fut empreinte de réalisme. Aussi tenait-il compte de l'utilité et de l'usage qui serait fait de la musique ainsi composée, en particulier pour le choix des matériels d'exécution et des moyens de diffusion. Cette même démarche a aussi guidé son écriture instrumentale et son orchestration. En réalité, le contexte harmonique et orchestral de son œuvre, en général développé linéairement, ne constitue qu'un environnement servant de coloris ou d'ornement à l'idée mélodique. Parfois, les barres de mesures sont brisées pour favoriser un aménagement de passages aléatoires, afin d'aérer et d'assouplir son discours musical. Toutefois, il garde des notes-pivots en guise de supports.

Concernant les influences des maîtres, il retient de Claude Debussy son inclination vers « la belle sonorité et [vers] l'accord chaleureux ». Jean Rivier (1896-1987) l'a initié aux diverses musiques de l'humanité. En compagnie de Darius Milhaud, il a appris à « mesurer ses propres insuffisances ».

Pour les autres influences marquantes, le compositeur s'en est expliqué, lors de notre conversation du 28 mai 1998, en ces termes :

Ceux qui me fascinaient au tout début, c'était Bartók et Berg. J'étais particulièrement fasciné par le dynamisme de Bartók. Son dynamisme m'a beaucoup impressionné, et, dans une moindre mesure, aussi ses modes... Quand, tout à l'heure, j'ai parlé de pôle de notes actives, c'est une influence bartókienne.

²⁰³ Ainsi qu'il nous l'a avoué lors de notre entretien, C. Chaynes a voulu absolument s'affranchir des enseignements scolastiques et « trop contraignants » du Conservatoire : « Il y avait beaucoup d'études d'harmonie au Conservatoire, il m'a fallu en oublier un peu, parce que j'en ai trop fait. C'était une étape obligée. [...] J'ai voulu tirer un trait sur tout ce que j'avais appris en harmonie, contrepoint et fugue, mais également tirer un trait sur toute la musique du XIX^e siècle. La musique de Monteverdi à Bach, Mozart, Haydn, tout cela ne m'intéressait plus. Ainsi, je raccrochais au XX^e siècle, avec Debussy, Ravel – mais moins que Debussy –, Bartók, Berg, et tout ce qui suivait : Stravinsky, Messiaen, Webern... ». Notre entretien du 28-05-1998 avec le compositeur.

Là, on n'a pas une impression de tonalité, mais plutôt celle de modalité et de point d'appui sur des sons. C'est cette influence qu'il y a dans ma musique. Après, j'ai essayé de faire un peu mon langage à moi, comme chacun de nous le faisait. J'ai été aussi un peu marqué par Messiaen. Harmoniquement, j'emploie quelquefois des agrégats qui découlent des principes de valeurs ajoutées, qui sont familières chez Messiaen. Il y a aussi la superposition de certaines agrégations qui proviennent, de loin, de certaines tonalités ou modalités.

Mon langage est peut-être un mélange de Messiaen avec une ossature bartókienne, si vous voulez. Mais tout cela c'est schématisé. C'est difficile de s'en expliquer.

Du classicisme, il a retenu le goût de la logique et de la construction de la matière sonore. Il s'est également attaché à la saveur des accords tonals bien sonnants, tels qu'on les trouve dans les mouvements lents, comme l'*adagio*.

Bien que partisan du langage atonal²⁰⁴, il n'applique la série dodécaphonique que de façon peu stricte, et préfère nettement le style d'Alban Berg à celui d'Arnold Schönberg, pour des besoins lyriques. Il nous a avoué avoir eu davantage d'affinités avec les compositeurs italiens – Luigi Dallapiccola (1904-1975) et Goffredo Petrassi (1904-2003) principalement –, ainsi qu'avec le monde méditerranéen, source de son instinct lyrique.

En somme, son art musical privilégie l'élément émotif, primant ainsi sur les facteurs techniques. Autrement dit, le choix de son matériau musical, qui n'est pas conditionné *a priori* par des raisons techniques arbitraires, résulte plutôt du goût, de l'instinct et de la réflexion.

Les différents principes techniques employés demeurent au service d'une recherche guidée par son désir d'exprimer, notamment, les saisissements ou les émotions par l'art de sons, signe d'une préoccupation poétique constante.

Les œuvres de Charles Baudelaire (1821-1867), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), d'Arthur Rimbaud (1854-1891), de Paul Valéry (1871-1945), ainsi que la poésie orientale – œuvres permettant de créer en quelques mots une atmosphère, un paysage nouveau –, l'ont toujours attiré et ont nourri sa faculté créatrice. Ainsi retrouve-t-on une fréquente inspiration extra-musicale poétique ou picturale,

²⁰⁴ Lors de notre entretien du 28 mai 1998, il a reconnu que le cadre général sur lequel est fondé son langage musical est atonal. Il s'en est expliqué : « Au début, il y a trente ans, j'ai été influencé par le sérialisme. Cependant, je n'ai jamais été sériel, ni employé la technique sérielle dans sa totalité. Je ne l'ai utilisée que sur le plan linéaire, c'est-à-dire qu'avant de commencer une œuvre, je me fabrique des séries que j'emploie linéairement, en ne reprenant que certains éléments. Je n'utilise cette série dodécaphonique que linéairement, en d'autres termes, que pour la rendre mélodique. »

notamment dans ses *Illustrations pour la flûte de jade* (1960) et dans *M'zab* (1971), qui constitue une vision toute personnelle du Sahara.

Son langage, habile et efficace, est ainsi proche de la lignée des compositeurs tel qu'Henri Dutilleux (1916-2013).

Charles Chaynes écrit sa musique spécialement pour le public, et s'efforce de respecter ses attentes sans céder à une démagogie mercantile. Ainsi, dans son orchestration, dispose-t-il d'une importante palette sonore et rythmique, couvrant la musique classique et populaire. Ce qui, du reste, justifie sa recherche de multiples timbres. En même temps, cette quête de différentes couleurs instrumentales sert de base à la création, et reste au service d'une caractéristique primordiale de sa musique : le lyrisme expressif, qu'il exploite parfois au paroxysme. C'est là un des éléments essentiels et constants de la technique compositionnelle de cet auteur. Son instinct lyrique stimule son goût particulier pour l'art vocal. S'y ajoute ce que lui inspirent notamment la poésie, la peinture, les voyages, le tout transcendé par la musique.

C'est en partie grâce à sa formation de violoniste qu'il développe un intérêt pour la ligne mélodique dans son œuvre, et même dans la vision symphonique globale de son langage musical.

Charles Chaynes, désireux de sauvegarder sa liberté, ne s'attache ni aux écoles ni aux systèmes établis. Cette soif d'indépendance, il la cultiva dès son jeune âge lorsqu'il préférait être seul au contact de la nature, seul dans le jardin de l'habitation parentale, et plus tard, en faisant de fréquentes promenades et randonnées dans la campagne toulousaine.

Musicalement, cette liberté fut tonifiée par l'influence d'Albert Roussel (1869-1937), qui le libéra du carcan de l'enseignement classique et tonal en lui faisant réfuter tout système préétabli. Cette voie de la solitude guida également certains choix de son écriture musicale, le poussant ainsi à la quête de sonorités inédites et à la combinaison de timbres constamment renouvelés.

Au terme de l'examen des caractéristiques générales de son œuvre, il est possible d'affirmer que, dans sa démarche compositionnelle, Charles Chaynes procède avant tout par une mise en condition de sa propre sensibilité lui permettant de libérer la partie cachée de sa personnalité et de son inspiration. Pour élaborer un ouvrage, il commence par prendre prétexte d'un thème, qu'il oublie dès que celui-ci est entamé. Il s'appuie donc sur divers éléments qui agissent en lui comme des excitants : la poésie, la peinture, la nature, voire les images – au sens large du terme – des pays visités. Il en est ainsi notamment de son *M'zab* (1971), qui rapporte une vision toute

personnelle du Sahara algérien. Cette œuvre, qui ne s'inscrit pas directement dans le cadre de l'Afrique noire, comporte cependant des traits structurels spécifiques aux musiques noires africaines que nous jugeons utile de rapporter en annexe²⁰⁵.

Analyse de l'œuvre de Charles Chaynes

Pour un monde noir, 1976

Pour un monde Noir comporte quatre poèmes, pour soprano et orchestre, poèmes conçus sur des textes de la négritude du Martiniquais Aimé Césaire, des Sénégalais Amadu Moustapha Wade et David Diop, ainsi que du Zaïrois (ou Congolais dans l'actuelle République Démocratique du Congo) Antoine Roger Bolamba. Le matériau musical de cet ouvrage est entièrement inspiré de la musique de l'Afrique noire.

L'intérêt éprouvé par son auteur pour le « monde Noir » fut dicté par trois considérations et incitations majeures.

* « *La personnalité, l'hérédité de Christiane EDA-PIERRE m'ont immédiatement aiguillé vers l'univers de la négritude dont la riches-se poétique est immense. M'imprégner de la poésie, des musiques du Centrafrique ainsi que de la poésie de la Martinique fut un enrichissement merveilleux. Essayer de comprendre, de m'identifier au monde, à l'art africain, était en effet partir à la recherche de la magie et, par la suite, retrouver en moi-même (sous forme de musique) une part de cette magie toujours inhérente aux domaines artistiques. C'était partir à la quête de l'homme ; mais c'était aussi le goût de trouver une civilisation ayant gardé ses authentiques possibilités de réactions humaines.* »

Extrait de la note explicative de l'œuvre.

En effet, après avoir reçu la commande du Secrétariat d'Etat à la Culture, Charles Chaynes fut, au même moment, attiré par les idées d'une amie interprète, à qui l'œuvre fut d'ailleurs destinée, et qui lui donna le désir de découvrir un nouvel univers musical et culturel. C'est ainsi que la personne et les origines de Christiane Eda-Pierre, sa future interprète, ont guidé le compositeur vers l'exploration du monde poétique de la négritude afro-antillaise, ainsi que vers celui de la musique d'Afrique noire.*

Ce grand *poème symphonique* chanté constitue une synthèse de l'univers picturo-musical découvert par Charles Chaynes à travers la pensée de C. Eda-Pierre, ainsi que quelques musiques et instruments africains atypiques.

²⁰⁵ Cf. l'annexe I, Texte n° 2 : *A propos de M'Zab (1971) de Charles Chaynes*, p. 543-544

Traité dans un langage propre au compositeur, cet ensemble d'éléments prit corps et vie grâce à l'engagement et l'immense talent de la chanteuse antillaise, comme si elle y avait célébré ses origines africaines.

De ces sources africaines, illustrant l'identité du dédicataire, le compositeur choisit

* *Donne-moi mon cœur*
Les sanglots sonores
De mes nuits tropicales
Redonne-moi les pluies d'étoiles
Sur la Nature palpitante
Redonne-moi
Comme une grande symphonie
Les chansons du vent et du tam-tam.

quatre poèmes – constituant quatre parties de l'œuvre –, pour porter son conte : 1. *La Chanson du vent**, d'Amadou Moustapha Wade, évoque, dans la première partie – *Pour un pays perdu* – la nuit tropicale et les souvenirs du continent lointain, l'Afrique. C'est un texte plein de nostalgie et de revendication.

** *Tam-tam Tam-tam Tam-tam*

La nuit est noire
Epaisse
De colle
Se colle à ma peau
Me donne le froid
Du Limaçon

Tam-tam Tam-tam Tam-tam
Et battements de mains
Cris vers le ciel
Des pleureuses sans voix
Nulle rancune
Contre la lune
Qui nous tient
Au collet...

Tam-tam Tam-tam Tam-tam
Et feu follet
Retentit d'appel
des forces nocturnes
Une poignée de rêves
A la terre
Et semence fertile
Du désir
Et des fruits succulents
Sur l'arbre du sommeil.

2. Le *Chant du soir*** vient rappeler « les rites oubliés, les angoisses des forces nocturnes et des mystères rituels ». ²⁰⁶ C'est cette seconde partie que Charles Chaynes intitula *Pour un rituel oublié*. Son texte, au ton obsessionnel et rituel, est d'Antoine Roger Bolamba.

Le compositeur trouva dans ce poème matière à satisfaire son intérêt pour les dimensions mystiques et religieuses. Pour traduire l'esprit de la pièce, il se référa donc plus spécialement aux rites vaudous, pour évoquer les valeurs ancestrales africaines et, d'une façon générale, une mémoire archétypique de l'homme.

²⁰⁶ Cf. les notes d'introduction de l'œuvre dans la partition imprimée réduction chant et piano, Ricordi, 1980.

*** Me plaît ton regard de fauve
Et ta bouche à la saveur de mangue
Rama-Kam

Ton corps est le piment noir
Qui fait chanter le désir
Rama-Kam

Quand tu passes
La plus belle est jalouse
Du rythme chaleureux de ta hanche
Rama-Kam

Quand tu dances
Le tam-tam Rama-Kam
Le tam-tam tendu comme un sexe de
victoire
Halète sous les doigts bondissants du
griot²⁰⁷
Et quand tu aimes

« Quand tu aimes » Rama-Kam
C'est la tornade qui tremble
Dans ta chair de nuit d'éclairs
Et me laisse plein du souffle de toi

O Rama-Kam

3. Rama-Kam (chant pour une négresse)***, de David Diop, a servi de trame à la troisième partie de l'œuvre : Pour la femme noire. C'est un chant d'amour, presque « érotique, entre guillemets, ode à la beauté troublante et mystérieuse de la femme Noire », nous dira le compositeur. Ce qui lui a inspiré une « musique mouvante, souple, d'un chaud érotisme subtil », ajoute-t-il.

²⁰⁷ Mis à part les considérations poétiques, il importe de souligner que les griots africains ne sont pas des batteurs de *tam-tams*, comme le laisse croire ce poème. Ils se font plutôt accompagner des lamellophones ou des cordophones.

** Quand donc
Mon peuple
Hors des jours étrangers
Germeras-tu une tête bien tienne sur
tes épaules renouées
Et ta parole
Le congé dépêché aux traîtres
Aux maîtres
Le pain restitué la terre lavée
La terre donnée*

*Quand
Quand donc cesseras-tu d'être le
jouet sombre
Au carnaval des autres
Ou dans les champs d'autrui
L'épouvantail désuet*

*Demain
A quand mon peuple
La déroute mercenaire
Mais la rougeur de l'Est au cœur de
balisier
Finie la fête*

*Peuple de mauvais sommeil rompu
Peuple d'abîmes remontés
Peuple de cauchemars domptés
Peuple nocturne aimant des futurs
du tonnerre
Demain plus haut plus doux plus
large
Et la houle torrentielle des terres
A la charrue salubre de l'orage.*

4. *Hors des jours étrangers**, d'Aimé Césaire, est à la fois un cantique d'espoir, mais aussi un chant de révolte contenue, « de tout un peuple sublimant ses fantasmes, ses abîmes de souffrance, appelant avec force une nouvelle vie. ». Charles Chaynes s'en est inspiré pour écrire la dernière partie de cet ouvrage : *Pour la libération*.

Ce chant prône la prise de conscience, par l'homme noir, de sa dignité, de ses propres valeurs, de ses origines, de son unité et de ce qu'il doit faire pour sa prospérité. Il vient conclure ainsi ce cycle retraçant, en quelque sorte, l'historique du peuple noir : ses origines, le pays initial – l'Afrique –, les rites qui constituent les valeurs culturelles du pays, la célébration de la beauté de la femme africaine, de qui naissent les fils et filles du pays, à travers le chant d'amour. C'est enfin, *un poème pour le réveil et la libération*, invitant le peuple au rejet de tout ce qui le détruit.

Telle est la synthèse du « monde Noir » exploré par le compositeur, exploration qu'il nous a fait partager et vivre à travers sa musique.

Analysons maintenant les constituants de l'œuvre.

Pour cette œuvre, Charles Chaynes a réussi une surprenante osmose – par le choix de la poétique et des musiques africaines qui l'ont inspiré –, et ce, en tentant d'interpénétrer la complexité socioculturelle de l'univers africain, en particulier de l'Afrique centrale (cf. page suivante**).

** Comment s'y est-il pris ? Lors de notre entretien, il nous a expliqué :

« Je ne suis jamais allé en Afrique centrale. Pour cette pièce, j'ai beaucoup lu, en m'imprégnant des textes de poésies africaines ou ayant rapport à l'homme noir. Et surtout, j'ai écouté quantité de disques de musiques africaines que j'ai pris dans la collection OCORA et dans la collection du Musée de l'Homme.²⁰⁸ Ceux qui m'ont le plus marqué et le plus impressionné – ça dépend des parties – c'était les musiques de Pygmées, parce qu'elles comportent ce qui nous place dans un niveau supérieur. Il y a aussi les chants gutturaux du Burundi, qui renferment des choses étonnantes. Il en est de même des musiques gabonaises. Enfin, tout ce que j'ai fait était inspiré par les écoutes que j'ai faites des musiques essentiellement du Burundi, du Gabon, du Centrafrique et des Pygmées. »

En effet, le matériau musical de cet ouvrage est constitué d'une transfiguration fréquente des cellules rythmiques et thématiques de cette contrée. Certains d'entre eux ont été transcrits. Pour d'autres, le compositeur ne s'est inspiré que des principes de leurs structurations.

Afin d'illustrer les thèmes traités, il accommoda ses motifs mélodico-rythmiques de couleurs africaines, en utilisant quelques instruments atypiques, dont deux *sanza* – sonorisées à l'aide des microphones –, un tambour d'aisselle, des maracas, un *tam-tam*, des hochets, des bracelets, ainsi que des trompes. Ne pouvant employer directement, dans l'orchestre, le *balafon* dont il désirait la sonorité dans cette pièce, le compositeur recourra au marimba^{glossaire} étouffé avec une étoffe entre les claviers.

Sur le plan purement musical, la matière sonore africaine, de laquelle s'inspira le créateur, fut traitée selon divers procédés. La *citation* et la *récupération*, entre autres, lui permirent de combiner et d'adapter un matériau hétérogène, matériau participant à l'ajustement des éléments musicaux qu'il avait préalablement choisis. C'est ce qui donna une impulsion nouvelle à sa technique musicale. Inspiré de la phonétique des syllabes découpées de chants chuchotés burundais, le compositeur s'est inventé un langage imaginaire (voir à la page suivante*), qu'il intègre parfois aux textes choisis pour des « raisons de climat poétique ou de valeur rythmique », nous dira-t-il.

²⁰⁸ Pour cette œuvre, le compositeur utilisa particulièrement les disques microsillons de l'ORTF sur les musiques des Mitsogho, des Pygmées et des Bateke du Gabon, ainsi que celles du Burundi, produites sous la direction de Charles Duvellé. Réf. *Musiques des mitsogho et des Batéké*, OCR 84, disques OCORA ORTF, enregistrements, notice (bilingue : franç.-angl., 14 p.) et photographies de Pierre Sallée, soutien du Musée des Arts et Traditions de Libreville et de l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer (ORSTOM), collection Musée de l'Homme, dirigée par Gilbert Rouget, secrétariat d'édition, Hugo Zemp, réalisation technique, Jean Schwar, 1965-68.

* Voici la grille des syllabes imaginées par le compositeur, grille trouvée dans l'ébauche de l'œuvre que ce dernier nous a donnée.²⁰⁹

Texte :

EBE NIN ELÉ EBOLO MO BA
Quelqu'un appelle

Ya Ko To Va La Tsia - Mo

Ki ra - Kira Ouan Ba Na Va Ya

A - Li Ya - li I - O - I - A Ke Bo I Ka

Ka - I - Te An Da Kom Bo Ba Ka Ni Oin - Ba

A - Vi A - Li - A Da - Kou - Tsou Ien Gue Ne

Na - Koum - Bou Koum - Boum - Ye Na - Tsi - A

No Va Ia I - A - Lo - A Na - I - Tse

A I Va Da - I - Dzo Ve - O - Ve - O

A Ma Ya Ma Ya Si Yan Da Ya

No Va La I - A - Lo - A I - A - Lo - A Na - I - Tse

A - Si - Yi Si Va Na Si Vo

A I Va Da - I - Dzo Ve - O - Ve - O

A - Si - Ya Si Va Na SI Vo

A Ma Ya Ma Ya SI Van Da Ya

Leur croisement a notamment donné les syllabes ci-après utilisées par le compositeur :

A E (Koum Bou Rou) Be Na Ta MO To No Vo Ke

O Ze Ki Ze Ki Kom Bo Ro Wam Bo te Na Vo

Na E - I - E Na Bo Te A Ma Na Ka Lé

Vif : Na Ni Ma Ni Ma Ta Be

La *transformation* a permis d'accommoder des éléments mélodico-rythmiques d'emprunts, à son style atonal basé sur la linéarité mélodique de la série dodécaphonique.

De l'emploi des timbres et des instruments typiques, ainsi que des thèmes de musiques africaines, résultent des sonorités caractéristiques, qui servent à illustrer l'univers africain qui sous-tend cet ouvrage.

Les détails de différents emprunts aux musiques africaines, dans chacune des quatre sous-parties que comporte *Pour un monde Noir*, se présentent de cette manière :

1. Pour un pays perdu, commence sur un fond sonore, un bruissement lointain de l'orchestre. Celui-ci illustre la nuit dans la forêt africaine. Ce fond sonore est animé par des glissandos de trilles des quarts (diminuées et juste) et de quinte diminuée – *fa#-sib* ; *sib-mi-sib* – des premiers violons ; les trilles au « 6/2 ton », en sourdine, de seconds violons, ceux de la cymbale, du hochet et du bracelet africain, ainsi que par les traits rapides et irréguliers des clarinettes.

Ce prélude, au ton mystérieux, exploite des cellules mélodiques de Pygmées, pour évoquer à la fois la nuit tropicale et le pays lointain. Ici, l'atmosphère est lourde de tension latente et de frémissement extatique.

²⁰⁹ Nous pensons que ces syllabes proviennent des musiques burundaises dont il s'inspira également. Cf. l'enregistrement de Michel Vuylsteke, Burundi, OCORA 559003, page 1, *Chant à voix chuchotée, avec accompagnement de cithare « inanga »*, enregistré le 25 mai 1967 près de Bujumbura, ainsi que l'exemple musical : *Du chant yodelé*.

C'est à la page 4 (voir la partition autographe d'orchestre) qu'intervient le solo de flûte, emprunt à la musique des Pygmées Bibayak gabonais²¹⁰. C'est un thème dont les traits jaillissent en une sorte de brisure volcanique de sons purifiés. Il est soutenu par un cluster, renfermant la série dodécaphonique, des violons répartis en groupe de cinq. Les cinq premiers violons jouent des tierces mineures parallèles, tandis que les cinq seconds font une seule note, à l'exception d'un des leurs qui exécute aussi une tierce mineure parallèle.

Pendant ce temps, la soprane récite, en *Palzando* (sans timbre), un proverbe bantou « Tu détruis la belle ombre de ton village et tu cherches l'ombre des nuages qui passent... ». Elle enchaîne (partition, page 5) avec le poème d'A. M. Wade, sur une tonalité très lyrique d'un motif semi-chromatique lent et très libre : « Donnes-moi [4 fois] mon cœur les sanglots sonores de mes nuits tropicales ». Celui-ci renferme des quarts de tons avec glissandos, qui sont appoggiaturés avec des : septième et tierce mineures ; seconde majeure et quarte diminuée (*mib-réb* et *mib-solb* ; *réb-mib* et *la-réb*). Ce sont les percussions, dont le tambour d'aisselle africain, suivis des clusters de cordes, qui en font l'accompagnement. Pendant ce temps, la soliste transpose et varie ce motif, sous un rythme alternant les mesures binaire-ternaires : C - 9/8 et 6/6.

Sous les frémisses des cordes (partition, page 6), la soprane intercale la suite de ce poème par un second thème doux et en même temps lyrique. Ce thème comporte des quarts de tons, et demeure également appoggiaturé. Il est conçu sur le fameux texte imaginé par le compositeur, et inspiré du chant chuchoté burundais : « Da I A Koumbou Da I A Dai Da I A I A Koumbou... ». Pour soutenir cette mélodie de la soprane, le piccolo reprend un bout très répétitif du thème des musiques pygmées du départ, la flûte joue des bribes en fioritures, la harpe fait des arpèges aboutissant sur le cluster, et le marimba exécute des bribes saccadées.

Le rythme est très alternatif : binaire-ternaire de 2/4 et 3/4.

Pour la suite, le poème de M. Wade est toujours entrecoupé par les extraits du texte imaginaire de Charles Chaynes. L'accompagnement, linéaire, garde toujours la couleur atonale, chère à ce compositeur.

Les lignes mélodiques, bien que répétitives, sont souvent variées, soit par transposition intervallique, tonale et ornementale, soit par changement rythmique et instrumental.

²¹⁰ Dans cette première sous-partie, le compositeur s'est référé à la musique des Pygmées non sans raisons. En effet, leurs polyphonies, vocales en particulier, sont considérées comme un parfait moyen de communiquer avec la forêt. Cette dernière - espace diffuseur de bruits et de silences - crée un lien entre eux et le monde animalier-végétal qui les entourent. Dans la présente pièce, le motif ainsi emprunté évoque la vie nocturne des forêts africaines.

Cette partie s'achève sur un *ad libitum* d'un bref solo d'une vingtaine de secondes du tambour d'aisselle africain, qu'accompagnent atonalement les courts motifs répétés du piano et de la contrebasse, ainsi que des frémisses de la grosse caisse, de la tumba et du hochet africain.

2. La matière sonore de **Pour un rituel oublié**, a été inspirée par les musiques initiatiques des Mitsogho²¹¹ et des Batéké²¹² du Gabon. Et le *Chant du soir* (voir l'exemple musical n° 9), poème d'Antoine Roger Bolamba, qui lui est associé, constitue un rappel des rites oubliés et une allusion à la sourde angoisse des forces nocturnes et des mystères culturels.

Le chant de la soprane, âprement violent, est alternativement rythmé, entre autres, par les battements de mains, de grosse caisse, maracas, vibraphone, *sanza* et tam-tams. Ceux-ci font place aux vents (flûte jouant des écahappées avec de grands sauts intervalliques, clarinettes et bassons exécutant librement des sons soufflés sur des figures rythmiques préétablies). Ils sont soutenus à l'aide des motifs percussifs du xylophone, de gongs, de T. chinois notamment, ainsi que des coulées du piano, un motif d'une seule note sur des cordes frappées de la harpe, marquant la pulsation métrique, et à l'aide de toutes sortes des sons issus de frottements de cordes, effectués sur des rythmes préfixés de violoncelles et de contrebasses.

Toutes ces sonorités évoquent les fameux rites oubliés et des thèmes essentiels des cultures africaines.

Tam-tam tam-tam tam-tam, la nuit est noire, épaisse de colle. Se colle à ma peau, me donne le froid du limaçon...

²¹¹ Les Mitsogho – singulier Mutsogho – est le peuple occupant la côte occidentale du massif central gabonais. Leur territoire constitue une vraie oasis culturelle et culturelle où est née la société initiatique de *bwiti* ou *bwété*. Le culte familial des ancêtres célébré par tout le clan en est le fondement. Leurs différents rites comportent de nombreuses expressions plastiques, chorégraphiques et musicales. L'orchestre culturel de *bwiti*, par exemple, comprend principalement un chanteur, jouant également du *ngombi* : harpe arquée à 8 cordes. Son accompagnement se fait souvent avec des percussions et, selon la nécessité rituelle, par les hochets, les petites cloches métalliques, l'arc musical et les tambours à peau clouée ou lacée. Sur les *Bwiti* ou *Bweté*, voir également volume 2, livre troisième, pp. 655, mais aussi 509 et 656.

²¹² Les Téké (pluriel, Batéké, singulier Mutéké) est un peuple organisé en chefferies très puissantes. L'un de leurs chefs les plus réputés fut Mokoko, rival des rois des anciens Loango et Kongo. Actuellement on les retrouve en République Démocratique du Congo, au Congo Brazzaville et au Gabon. Leur musique est l'une de celles qui recherchent la plus grande complexité timbrale et rythmique de l'Afrique. Leurs polyphonies vocales sont singulièrement constituées de vagues de séquences très impulsives. Leur écoulement sonore interne est imitatif. Il comporte des onomatopées et des zézaiements, se superposant en de multiples formules mélodico-rythmiques, avec une dynamique croissante et décroissante très réglée.

Le fond orchestral comporte des clusters linéaires de deux mesures alternant le ternaire et le binaire, repris cinq puis quatre fois. Ces clusters, “explosant”, sont joués par trois hautbois, trois bassons et trois trompettes avec sourdine.

Il importe de noter aussi que la partie réservée à la *sanza* est également jouée à la harpe. Cela peut avoir une double symbolique. Premièrement, le compositeur rechercherait ici la complexité timbrale illustrant les rites des anciens. Deuxièmement, remarquons que dans le rituel 3/4 du *bwiti*²¹³, qui a notamment inspiré le compositeur, la harpe renferme un langage « parlé » anthropomorphe que prolongent des mots articulés de la harpiste, et dont les accords ont une signification musicale et initiatique.

De même, dans cette page traitant des rites oubliés, le compositeur a voulu souligner l'expression de son langage musical évoquant le sacré ou le rituel à travers la *sanza* et la harpe. En quelque sorte, il associe à la *sanza* des Bwiti et la harpe de David.

C'est en fait une imitation des cris rythmés et des chants accompagnés, entendus par le compositeur sur un disque de musique des Mitsogho et des Batéké gabonais, qui a guidé le traitement, en particulier structurel, de cette page²¹⁴ (cf. également page précédente, la note 212 sur les Batéké).

Pour le reste, de même que dans la partie précédente, l'auteur intercale son texte imaginaire dans celui du poème concerné.

En outre, on trouve quelques interventions de la *sanza* plus ou moins mise en exergue. Elle exécute, en contretemps, des bribes de tierces mineures *mib-do-mib-do*, transposées en *sol-mi-sol-mi* (cf. la partition, pp. 20-21). Puis, de la page 24 à la page 28, suivent les trémolos de sifflets, de bracelets et de maracas africains. A la page 29, l'air de la soliste reprend les accents du motif du début de l'ouvrage, celui inspiré des Pygmées, mais avec ornement. La dynamique de cette page est multimétrique : à l'intervalle d'une ou de deux mesures, se succèdent notamment les mesures 3/4-4/4 ; 3/4-2/4-4/4 ; 2/4 –2/4 ; 4/2-3/2.

Elle s'achève sur une ligne mélodique poétique – “*Et des fruits succulents, sur l'arbre du sommeil*” – que soutiennent les clusters de cordes et les frémissements de la grosse caisse, de la *sanza*, hochets et tambour d'aisselle africains en frénésie, allant *diminuendo* jusqu'à s'éclipser complètement.

²¹³ Cf. la note de bas de page 211 sur la société initiatique *bwiti* ou *bwete* (page précédente).

²¹⁴ Ecoute sonore : CD Gabon. Hommage à Pierre Sallée. Musiques des Pygmées Bibayak/chantre de l'épopée, OCORA, C 559 053 ; page 7 : *Chant de l'épopée chant épique de la harpe cithare mvet*, par Akwé Obiang Nkok Esi (Bitam) Woleu Nteum.

3. Dans Pour la femme Noire²¹⁵, c'est le marimba truqué – étouffé avec un chiffon entre les claviers, et joué à l'aide de deux grosses baguettes molles de grosse caisse – qui crée un climat émotif assez particulier sur fond sonore orchestral. Le chant, sur *Rama-Khan* de David Diop, a des accents poétiques et expressifs assez marqués. C'est, selon l'expression du compositeur, « un chant d'amour, une ode à la beauté » (troublante et mystérieuse) de la femme Noire. Ce « chant du soir », comme indiqué dans la partie poétique, évoque « les rites oubliés, les angoisses des forces nocturnes et des mystères rituels ».²¹⁶ Son accompagnement orchestral comporte des effets, à peine audibles, suggérant les espaces lointains, ainsi que des sonorités étouffées évoquant une ambiance nocturne.

L'atmosphère générale de cette pièce se caractérise par un balancement rythmique et mélodique d'un ton africain, balancement qui, rappelle des accents rythmiques et des sonorités de musiques pygmées et burundaises. C'est surtout au piano que Charles Chaynes mélange ces éléments de source africaine, traités ici dans un style jazzifiant²¹⁷.

Cela se traduit, à l'orchestre, par des cellules mélodiques atonales, des clusters, en contretemps, soutenant la mélodie syncopée, ainsi que par une phrase mélodique assez marquée, de la soliste, phrase comportant des périodes syncopées de triolets de noires et de croches. Ces périodes sont décomposées par des contretemps.²¹⁸

Dans son ensemble, cette mélodie comporte aussi des quarts de tons. Son texte est souvent entrecoupé du texte imaginaire du compositeur qui, en réalité, stimule merveilleusement la cadence de la danse (voir à la page suivante*).

²¹⁵ Dès les 3 mesures précédant la lettre Y (partition autogr., p. 35), interviennent des sons étouffés, pour une évocation notamment de l'ambiance nocturne et des « angoisses des mystères rituels » dans *Pour la femme Noire*.

²¹⁶ Cf. les notes d'introduction de l'œuvre, *op. cit.* et *supra*, p. 190, pour la partie poétique.

²¹⁷ Pour l'évocation du balancement mélodico-rythmique africain d'un style jazzifiant, cf. le début de la p. 35, partition autogr.. Cette partie concerne également l'usage d'un texte imaginaire allusif aux techniques de déclamation musicale (notamment avec des cris rythmés) des musiques rituelles africaines, et sert à remémorer des *rites oubliés*.

²¹⁸ Cf. également *supra*, exemple musical sur le balancement mélodico-rythmique africain, d'une atmosphère jazzifiante, dans ce troisième mouvement de l'œuvre : *Pour la femme Noire*.

* A ce sujet, le compositeur nous a confié avoir imaginé cet entrecroisement des textes

« Pour le moment de l'extase de l'amour, c'est-à-dire un déchaînement d'émotions sur "*Quand tu dances Kumbulu dances, dances, dances.*" "*Et quand tu aimes, quand tu aimes, Rama-Kam. C'est la tornade qui tremble dans ta chair, nuit d'éclair qui me laisse plein du souffle de toi*" ; "*Kumbu quand tu dances, Wamboia quand tu dances, Wambo...*" »

Extrait de notre entretien, mai 1998.

C'est la page qui comprend le plus de lignes mélodiques accompagnatrices, faisant fuser de toutes parts les bribes ornementées et répétitives des cellules mélodico-rythmiques de triolets de noires et de croches, de croches et de doubles croches.

Elle se termine sur une phrase musicale et poétique particulièrement émotionnelle « Ta bouche, ton corps. Quand tu dances, ton corps, quand tu aimes O Rama-Kam. ». Cette phrase est soutenue par le cluster des premiers et seconds violons, et celui des altos ; par des trilles de la harpe jouées entre deux cordes, en glissant le long de ces dernières cordes ; par des balais métalliques râpés sur les cordes du piano, ainsi que par des frémissements de tam-tams, de la cymbale et du tambour d'aisselle.

4. Pour la libération, concrétise le chant de la révolte contenue. Tiré du poème *Hors des jours étrangers* d'Aimé Césaire, c'est également un chant d'espoir de tout un peuple. Ce peuple qui, évoquant ses abîmes de souffrance et exacerbant ses fantasmes, réclame finalement, avec force, une vie nouvelle. Sa matière musicale s'inspire principalement des musiques *mitsogho* gabonaises²¹⁹.

D'une façon générale, l'influence africaine de cette partie transparaît dans le mélange de la voix parlée – les mots importants sont accentués –, des vocalises et des cris conjugués avec des crépitements, en bribes, des violoncelles et de la contrebasse. Les cordes de cette dernière sont frappées fortement avec la main gauche, sans archet. C'est là une imitation de la technique des cordes frappées des harpistes *mitsogho*. Il en est de même pour le piano dont les dernières cordes graves sont frappées. La frappe s'effectue sur la note de la fin de chacune de ses cellules rythmiques, qui sont formées de croches et de triolets de croches, avec des contretemps. La *sanza* et les hochets jouent pratiquement la même chose, pendant que la harpe, désaccordée, évolue avec de brefs arpèges comportant des quarts de tons, en quatre doubles croches et triolets de triples croches. Pour la libération est une page attachante de *Pour un monde Noir* qui possède le plus de lyrisme. La voix traduit des accents d'une rare sensualité et même d'une révolte troublante. Tout ceci afin d'exprimer le sentiment profondément enraciné dans la culture africaine, et que le compositeur a voulu expressément mettre en relief.

²¹⁹ On trouvera à la page 42 de la partition autogr., l'exemple de l'utilisation du parlé et de l'imitation des cordes frappées de la harpe mitsogo gabonaise, dans l'écriture musicale contemporaine de C. Chaynes.

Afin de traduire la dureté du scénario du poème d'Aimé Césaire, la soliste se livre à une sorte de marche incantatoire, et joue des différents registres de poitrine, mixte et de tête, à la manière du *yodel* pygmée. Elle exploite gracieusement ces registres pour, tour à tour, colorer ou détimbrer différents accents de douceur et de violence, selon les besoins de l'expression. Elle exprime les sauts d'intervalles de septième majeure (*ré-do#*), avec la nostalgie que semble lui inspirer ses origines africaines à la fois proches et lointaines.

Sur le plan rythmique, ce morceau est également plus dynamique. Charles Chaynes emploie un rythme multimétrique, en faisant se succéder des mesures binaires et ternaires : 4/4-3/4-2/4-4/4-3/4 ; 12/8-9/8-12/8.

Toutefois, la lecture de cette partition conduit à une remarque importante. Pour un monde noir semble souffrir d'un apparent manque de concision et de rigueur dans le traitement du matériau sonore, ainsi que d'une pratique constante des redites.

En fait, c'est là une approche consciente et nécessaire. Le compositeur a, en effet, travaillé son ouvrage dans l'esprit du conte africain, un conte qui, ici, rapporte l'histoire de l'homme noir, de ses origines et de son territoire. Or, musicalement, un conte africain est généralement émaillé d'une répétitivité qui, pour l'oreille non avertie, peut donner une sensation de monotonie. En fait, cette récurrence sert à accompagner, à vivifier, à suggérer et, surtout à mettre en valeur, le propos du conte. C'est cette démarche qui a été entreprise par le compositeur. C'est pourquoi son œuvre présente une réelle assonance entre les récits du conte et la logique du discours musical. Pour l'élaboration du discours musical, le compositeur procède par la structuration de courtes périodes consécutives, reprenant la proposition initiale. Il les amplifie par divers procédés de variation.

Quant au texte, il arrive que l'exécutante mette en place un nombre de syllabes correspondant à la forme globale, ce, dans les limites monnayées – avec dextérité – des périodes métriques où elles doivent être incluses. Par ailleurs, les impératifs prosodiques et musicaux sont récurrents, et leur parfaite adéquation demeure un facteur d'émotion esthétique.

Nous comprenons dès lors pourquoi Charles Chaynes, ayant pratiquement suivi cette organisation de la matière sonore des musiques du conte africain pour la création de *Pour un monde Noir* a, dans cet esprit, élaboré une matière musicale retournant sur elle-même sans toutefois demeurer identique. Aussi la déploie-t-il par bribes ou par séquences successives, alternativement statiques et pulsées, avec répétition des motifs mélodiques et rythmiques.

Ainsi, dans les passages pratiquement improvisés de l'orchestre, on trouve, entre autres, des échos instrumentaux gravitant autour de formules répétitives.

Le traitement orchestral de cette œuvre révèle une sensibilité l'apparentant simultanément à Igor Stravinsky et à l'impressionnisme. Il atteste davantage la chaleur et la prière du peuple noir, son aspiration à la liberté, qu'une simple expression de sa force et de sa violence. L'instrumentarium correspond à celui de l'orchestre symphonique normal. Cependant, il est en grande partie exploité par groupes spécifiques – avec de rares vrais *tutti* –, en raison du choix capital des timbres. C'est ce qui a permis au compositeur d'utiliser davantage les instruments africains authentiques : *sanza*, tambour d'aisselle, trompe, bracelet, hochet et maracas.

D'une façon générale, le compositeur a su éviter le piège d'une simple imitation, en suggérant un univers ouvert basé sur la perception onirique. L'usage des rythmes et des sonorités atypiques, des percussions légères africaines, en constitue un prétexte. Dans son œuvre, ces rythmes et sonorités se mélangent notamment à la rythmique des onomatopées inspirées des musiques burundaises, aux mots articulés en imitation des percussions, ainsi qu'au timbre velouté de la soprano. Toutes ces percussions, ainsi que la voix, s'entrelacent au reste des groupes instrumentaux occidentaux. L'ensemble orchestral et vocal est, au cours du discours musical, alternativement rythmé, mélodieux, et parfois même très violent. Ce qui accentue également la carrure rythmique de l'ouvrage entier.

Cette analyse de l'œuvre de Charles Chaynes permet d'en isoler les influences africaines²²⁰.

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Chaynes

Le contact de Charles Chaynes avec l'Afrique noire s'est fait à travers l'écoute et la lecture de nombreuses musiques et d'œuvres littéraires africaines, alors qu'il était Directeur de la Chaîne France-Musique à l'ORTF, puis chef du Service de la Création Musicale à Radio France.

Les pensées sous-tendant ces musiques et ces œuvres littéraires ne tardèrent pas à devenir une véritable source d'envolée poétique et musicale, dont les composantes furent intégrées dans son esthétique et son langage musical.

²²⁰ A propos des influences africaines de *Pour un monde noir*, lire également, en annexe, le texte n° 3, pp. 544-546.

Auparavant, ce compositeur s'est souvent rendu au Sahara algérien, particulièrement au M'zab. Ainsi que nous l'avons indiqué dans l'analyse des œuvres, cette région exerça une profonde impression sur lui et lui inspira son ouvrage du même nom.

Ce monde poétique de l'Afrique du Nord – ainsi que ses spectacles divers et pittoresques (musicaux notamment) – alimentèrent et renforcèrent son penchant pour la poésie.

Concrètement, l'essentiel des apports de l'Afrique noire dans l'œuvre de Charles Chaynes concernent : l'emploi d'instruments et timbres typiques, singulièrement l'utilisation des percussions d'où résulte l'illusion des sonorités des musiques africaines ; l'usage des échelles et des modes, dont certains découlent de la technique de citation permettant la juxtaposition de styles et de références plus ou moins hétérogènes ; l'utilisation de diverses techniques tant vocales qu'instrumentales (voix parlée, cris, chuchotement, onomatopée, *yodel*, par exemple, pour la voix). A cela, on ajoutera le recours aux procédés d'organisation rythmique et mélodique ou polyphonique, de structuration formelle (jusqu'à se référer à la structure du conte), ainsi que le recours aux emprunts d'éléments du jazz et des tangos.

Tous ces différents paramètres d'emprunts africains s'inscrivent dans une logique qui, d'un point de vue global, les soumet à un traitement mélodique et harmonique modal et atonal. Au fil du temps, ces paramètres furent progressivement assimilés et acquirent une importance de premier plan permettant au compositeur de se construire un langage musical libre des contraintes singulièrement harmoniques de la pensée tonale, mais aussi libre des esthétiques castratrices à la mode. Comme dans les musiques africaines, la rythmique et le timbre, par exemple, ne sont plus seulement déterminés par l'harmonie du discours musical, mais deviennent des composants plus ou moins indépendants de l'écriture.

Si les techniques vocales des musiques traditionnelles africaines ont beaucoup intéressé Charles Chaynes, cela peut être encore plus vrai pour Luciano Berio dont nous allons étudier maintenant l'œuvre.

Chapitre VII

Luciano Berio : à la découverte de la polyphonie africaine

PORTRAIT

Italien, Luciano Berio est né le 24 octobre 1925, à Oneglia en Ligurie, mort à Rome, le 27 mai 2003. Il est issu d'une famille de musiciens : son grand-père organiste et son père pianiste furent ses premiers professeurs de musique. En 1937, il compose *Pastorale*, sa première pièce pour piano.

Etudes de composition :

♦ 1945-1950, Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan, avec Giulio Paribene et Giorgio Ghedini. Direction d'orchestre, avec Votto et Guilini.

♦ 1951, Tanglewood (U.S.A.), avec Luigi Dallapiccola.

♦ 1953, rencontre avec Maderna, Boulez, Stockhausen, Cage et Pousseur, au forum de la musique contemporaine de Darmstadt.

Autres généralités :

1953, avec Bruno Maderna et Luigi Nono, il fonde le studio de phonologie de la RAI (Radio-Televisione-Italiana) consacré aux musiques électroacoustiques.

Luciano Berio est l'un des compositeurs les plus éclectiques du XX^e siècle. L'œuvre musicale de cet homme de contact et de métamorphose²²¹, amoureux de la nature et du voyage, s'avère être le fruit de multiples expériences aussi riches les unes que les autres.

Sa démarche compositionnelle est au service d'une sensibilité culturelle découlant d'une réflexion pluridisciplinaire : histoire, littérature, poésie, théâtre, linguistique, folklore notamment. Cette approche est sensible lors de l'analyse approfondie et rationnelle de différents matériaux de ses œuvres. Sa curiosité le poussa à mener infatigablement des expérimentations originales. Par ailleurs, grâce à une écriture élégante et complexe, Luciano Berio réussit à accommoder – avec beaucoup de pragmatisme – les styles, les techniques et les expressions de sources et d'époques différentes.

Il reste toujours ouvert aux aventures insolites qui, par le truchement de multiples procédés, le conduisent à conjuguer et à transformer (dans ses œuvres) une matière musicale composite. Ainsi sa musique se nourrit des traditions écrites et orales des musiques savantes et populaires²²². Elle concerne la parole et le chant, la voix et les instruments, traités

²²¹ Son ouverture d'esprit lui a permis de nouer des contacts privilégiés et variés avec, entre autres, des musiciens de renom. Son imaginaire a longuement baigné dans les univers de littératures et de musiques de formes et expressions diverses - académiques et populaires -, nourrissant ainsi sa grande ambition d'artiste. Son bagage éclectique porte l'influence des musiques allant de W.A. Mozart, L. van Beethoven, F.P. Schubert, en passant par le jazz, le rock, le pop, les musiques populaires africaines, siciliennes, serbo-croates, sans compter la musique électronique.

²²² Très tôt, le compositeur manifesta un intérêt pour la musique populaire. Ses *Tre canzoni popolari* pour voix et piano, créés à Milan en 1953, ses *Folk songs* en 1964 et son *Coro* (1974-76) en constituent le produit et des exemples évocateurs. Auparavant, en 1949, il avait déjà écrit son *Concertino pour clarinette solo, violon solo, harpe, célesta et cordes*, dont l'écriture modale se rapproche de certains ouvrages de Bartók, et apporte une atmosphère néo-impressionniste.

sur la base de procédés classiques, contemporains voire avant-gardistes, avec des sons naturels et des sons modifiés acoustiquement par de nouveaux moyens technologiques.

Il établit une remarquable synthèse de tous ces éléments pour former un langage musical singulier dont nous examinons maintenant les aspects principaux.

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Berio

Les multiples apports qui ont influencé l'esthétique et le langage musical de Luciano, peuvent être classés en deux ensembles :

Influences d'écoutes musicales : Il s'agit des musiques de films muets, des musiques de chambre de Wolfgang A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz P. Schubert, Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897).

Sa découverte des œuvres de Béla Bartók, d'Igor Stravinsky et des Viennois l'a, à la fin de la seconde guerre mondiale, affranchi du carcan d'une éducation provinciale alors rétrécie par le régime de Mussolini. Influences par contact direct : Il fut initié dès son jeune âge à la pratique de la valse, des polkas et des messes, avec l'aide de son grand-père organiste et de son père pianiste.

Sa rencontre avec Luigi Dallapiccola (1904-1975), dont il suivit les enseignements à Tanglewood aux USA, lui permit l'accès à de nouvelles techniques de composition, en particulier les procédés sériels.²²³

Cette découverte de la musique sérielle, comme d'ailleurs celle de la musique électroacoustique, constituera pour lui un atout important pour l'analyse des réalités complexes et musicales influençant la musique contemporaine.

²²³ Rappelons que, d'une façon générale, le sérialisme pur est marqué surtout par l'austérité, la pensée strictement organisée et la rigueur de la réalisation de l'œuvre. Ce processus d'élaboration de l'ouvrage implique aussi l'agencement sériel des rythmes et/ou des timbres, ainsi que les permutations symétriques des douze sons de la série. Berio les a utilisés avec retenue, en se servant de toutes les possibilités qui pourraient l'aider à surmonter au maximum les contraintes que dégage l'apparente *aridité* de ce courant musical, de façon à gagner en saisissement et en vitalité.

C'est ce qui, plus tard, lui permit un élargissement objectif des moyens musicaux, et lui ouvrit de nouvelles possibilités pour associer divers éléments de la matière sonore, afin de « [...] les découvrir hors d'une conception préétablie »²²⁴.

Cet élargissement des moyens musicaux aboutira à la synthèse de matériaux sonores et textuels disparates – traditionnels et modernes, populaires et élaborés, empiriques et complexes, comme nous l'avons déjà signalé plus haut – en vue de la conception d'un langage nouveau et personnel.

Par cette démarche, Luciano Berio réussit à faire de chacune de ses œuvres une véritable expérience originale, chacune témoignant, en écho, à la mémoire d'un peuple ou d'une civilisation donnée, aux acquis et aux souvenirs enfouis dans chaque individu.

Dans son langage musical, l'auteur de *Coro* utilise différents procédés techniques, notamment la sérialisation, la spatialisation, la virtuosité instrumentale, la complexité des arithmétiques musicales, les techniques et les structures stylistiques des musiques populaires. La citation, le collage, la transcription, l'amplification répondent à la volonté d'évocation, le tout révélant le parcours d'une historicité musicale dont la matière et les faits suggèrent un ailleurs.

On y trouve également une mobilité des rapports harmoniques servant à filtrer une ou plusieurs dimensions historiques, avec une simplification du discours renvoyant à une expérience antérieure spécifique. Ces harmonies mobiles et subtiles sont également des allusions ou des évocations de l'Europe ou de contrées lointaines, porteuses de nostalgie et d'émotion. Elles peuvent traduire un cumul d'idées musicales ou culturelles, de perceptions émotives ou physiologiques.

Dans l'œuvre de L. Berio, la variété des matières sonores et littéraires concerne le documentaire, le catalogue, la prolifération, la cohérence et la référence²²⁵. Quant au documentaire, au catalogue et à la prolifération, il s'agit d'extraits, d'hommages, de réinterprétations, d'allusions et de développements suggérés, harmonisés puis assimilés dans la texture du discours original de l'ouvrage.

Pour la référence et la cohérence, elles sont un point nodal, soutenu par l'emploi de mots-clés, tels que *multiple* et *multiplicité*, qui favorisent la pratique de la *citation* chez ce musicien. En effet, dans le développement d'une œuvre, la *citation* lui offre la possibilité de greffer divers éléments évocateurs, permettant de préserver d'autres

²²⁴ Lire les détails des propos du compositeur dans Michel Philippot, « Entretien avec Luciano Berio », *La Revue Musicale*, n°265-266, octobre 1968, pp. 85-97.

²²⁵ Les divers objets de ses références sont généralement cités, recréés, transformés et assimilés dans le propos de sa musique.

aspects musicaux ainsi que des moyens électroniques de sa convenance, dans une entière hétérogénéité contrôlée. Parmi les éléments cités, on trouve par exemple des bribes thématiques ou des fragments empruntés tant à des contemporains qu'à ses prédécesseurs.

Mentionnons, en outre, qu'entre 1973 et 1976, période couvrant les œuvres analysées, le langage de ce compositeur fut également caractérisé par l'exploitation de la *prolifération timbrale*, de la *rythmique verbale*, ainsi que par le recours à diverses *structures de music-hall* et de *musiques de variété*, avec un clin d'œil singulier à la musique dite commerciale.

Quant au traitement de la voix – voire l'exploitation de ses multiples possibilités – ce fut l'une de ses préoccupations majeures durant cette période. Aussi travailla-t-il les « actions » et les gestes musicaux²²⁶, les mots et les langues, avec parfois des sonorités paysannes et une cohérence de l'architecture sonore originale qui lui sont propres.

En ce qui concerne les gestes musicaux utilisés par le musicien, nous pouvons les considérer dans l'acception de Pierre Boulez :

La musique, en tant que communication, n'est qu'un geste global formé de gestes subordonnés. Celui-ci se modifie substantiellement, non pas seulement quand elle est soumise à d'autres gestes, mais quand elle concurrence d'autres gestes.²²⁷

On notera également que les années 70 furent aussi l'époque où le compositeur employa les objets musicaux ainsi que les moyens électroniques.

Ceux-ci favorisèrent la spatialisation dans ses œuvres, comme aussi chez Karlheinz Stockhausen.

Sur le plan thématique, L. Berio écrivit de nombreux ouvrages inspirés de la vie quotidienne, dont les thèmes sont très souvent imprégnés de la chaleur méditerranéenne.

Lorsque, dans une œuvre, la voix occupait une place prépondérante, il explorait diverses sonorités et techniques, d'une part favorisant la scrutation du sens du texte utilisé – ainsi que sa qualité sonore –, et d'autre part permettant de faire ressortir le

²²⁶ Au sujet des actions ou des gestes musicaux, les *Sequenze*, par exemple, constituent une preuve non pas d'une virtuosité-exploit, de la part du musicien exécutant, mais celle d'un *geste musical* qui règle le projet instrumental dans la presque totalité de sa capacité d'expression. Dans l'écriture, ce geste est constitué de la technique du jeu de l'instrumentiste et demeure le corollaire résultant du spectre de l'instrument lui-même.

²²⁷ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1989, p. 111. Lire aussi tout le chapitre 5 : *La composition et ses différents gestes*, pp. 109-138.

lyrisme et la verve de ses musiques. Parallèlement, il examina la possibilité d'améliorer la mise en relation des instruments entre eux, afin d'exploiter leurs timbres dans leurs différents registres.

Ses expériences en électroacoustique l'incitèrent à composer des œuvres mixtes – employant simultanément des instruments et des bandes –, dont *Thema* (1958) et *Différences* (1958-59), qui comportent de nombreuses combinaisons de sons électroacoustiques. De façon concertante, le compositeur y intégra et confronta un ou plusieurs instruments acoustiques aux sons électroniques et aux sons préenregistrés. En outre, il combina des *sons naturels* (vocaux par exemple) avec des *sons synthétisés*.²²⁸

D'une façon générale, la démarche compositionnelle de Luciano Berio est actuellement dictée par son esprit rationnel et analytique. C'est ce qui lui permet de structurer minutieusement le déroulement des différents événements sonores de chacun de ses ouvrages. Notons également que la diversité des mondes sonores, ainsi que les actions dramaturgiques que comportent ses œuvres – sons naturels et sons électroniques, gestes vocaux et gestes dramaturgiques, bribes de phrases ou champs textuels²²⁹ – exigent une analyse aux divers niveaux, et une écoute active.

L'agilité avec laquelle ce créateur traite tout cet ensemble de matériaux – ce à travers une écriture raffinée – fait de lui, non seulement un véritable expérimentateur, mais aussi un fin artisan. Aussi parvient-il à manipuler, avec lucidité et prudence, un vaste champ d'activités et de recherches musicales, et demeure-t-il toujours en quête de nouvelles idées et possibilités techniques.

Cet examen des particularités de l'esthétique et du langage musical de Luciano Berio nous permet d'analyser les trois œuvres retenues pour notre étude : *Cries of London*, *Coro* et *Sequenze VIII, IX, X*.

²²⁸ Ici, les objets musicaux sont nombreux. Ils concernent les déductions plus ou moins conscientes et intuitives d'une idée musicale initiale, mais également la forme dans laquelle a lieu leur structuration, ainsi que diverses techniques qui y sont exploitées : l'expressivité, la théâtralité, la poétique, l'audition et la prouesse de l'instrumentiste notamment. La notion d'*objets sonores* a été initiée par Pierre Schaeffer à partir de ses expériences de musique concrète des années 1948-1952.

« En un sens, la notion d'objet sonore généralise la notion de note à tout l'univers sonore, en incluant les sons qui n'ont pas de hauteur définie, ou dont le profil, les caractères ne rentrent pas dans les critères habituels de la musique traditionnelle. La note de la musique devient alors un cas particulier de l'objet sonore. » Cf. Michel Chion, « Objet sonore », in *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2/1990, édition revue et corrigée, p. 559. L'édition originale est de 1987. Lire également Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, ouvrage revu et corrigé sous le titre de *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Paris, Seuil, 1966.

²²⁹ A ce sujet, lire également Ivanka Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique*, *La Revue Musicale*, triple numéro 375-376-377, 1985 (éditée à Paris par Richard Masse), p. 15.

Analyse des œuvres de Luciano Berio

*Les œuvres de Berio se définissent souvent comme des œuvres multiples : elles font fusionner des sons naturels et électroniques, des bribes de phrases et des champs textuels, des gestes vocaux et des gestes dramaturgiques, des genres musicaux et des actions théâtrales.*²³⁰

Cries of London, 1973-1976

Cries of London constitue un cycle de sept pièces chantées²³¹ dans le style populaire.

*Laisser sortir la voix comme elle est dans la vie, pas cultivée.
Et ce qui se passe souvent quand on procède de cette façon là,
c'est une sorte d'explosion des racines cachées dans les pratiques populaires...*²³²

Le compositeur y propose une navigation et une exploration d'une grande richesse culturelle – linguistique singulièrement –, de périodes et de pays différents. Cette richesse comporte des structures et des procédés vocaux du parlé-chanté hétérogène, que Luciano Berio traite avec l'originalité de son langage contemporain.

Dans cet ouvrage, l'influence africaine est plutôt du domaine de l'imaginaire. Elle s'applique essentiellement au modèle de structures et de procédés vocaux du parlé-chanté que nous venons d'évoquer. Ce parlé-chanté est à l'image de celui pratiqué, entre autres, dans les musiques de l'Afrique du Centre et de l'Est (particulièrement par les Ethiopiens).

Les autres techniques de musiques africaines exploitées sont : le chuchotement, la technique du hoquet, l'homophonie, la rythmique ainsi que la polyphonie. Tous ces éléments sont transformés et accommodés selon les conceptions techniques et esthétiques personnelles du compositeur.

Cet emprunt musical à une Afrique imaginaire se dissout dans Les cris de Londres, qui font référence aux cris parlés-chantés des marchands de rue londoniens (les coesmelot ou camelots) et siciliens (les Abbagnates), invitant à acheter leurs fruits.

²³⁰ Ivanka Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique, op. cit.*, p.15.

²³¹ Le compositeur indique que l'on peut également considérer ce « petit cycle » comme un exercice de « caractérisation et de dramatisation musicale. »

²³² Propos du 20 avril 1978 de Luciano Berio, à Paris, cités par Stoianova, *in ibid.*, p. 71.

De ces chants atypiques, le compositeur a retenu d'une part les tournures phonatoires ou les intonations ainsi que les inflexions modèles, et d'autre part l'agilité de l'élocution ou l'emploi empirique de la voix humaine à travers le parlé et le chanté.

Aux cris attirants du vieux Londres et aux cris parisiens captivants de chez Dowland et Janequin, Luciano Berio associe le matériau sonore de la musique sicilienne, sous une écriture madrigalesque, colorée de chromatisme.

En effet, cette œuvre renferme un madrigal cyclique très animé, constitué d'une série de pièces différentes sur les strophes successives d'un même poème. Il offre l'accentuation de contrastes expressifs, et des variations rythmiques et mélodiques (homophonique, polyphonique et chromatique) appoggiaturées, permettant d'imiter les cris des marchands.

Des passages syllabiques viennent ponctuer le dialogue des extraits mi-chantés, mi-parlés, créant un effet de clair-obscur déployé parfois dans le discours général de l'œuvre.

Pour le reste, les vocalises polyphoniques, d'un ton lyrique, s'allient spontanément aux divers commentaires avec une ambiance de rue (p. 12-19) ; le chuchotement s'associe au parlé-chanté, en chœur, articulé avec agilité. Les passages comportant la technique du hoquet concernent les cris du ténor en solo, qui s'immisce dans la polyphonie des autres parties²³³.

La structure formelle dominante de cette œuvre est le *rondo*, en particulier dans les pièces 1, 3 et 5.

²³³ Au sujet de vocalises polyphoniques, de dialogues mi-chantés mi-parlés et de différents contrastes mélodico-rythmiques (avec alternances homophoniques, polyphoniques et chromatiques) que nous venons d'évoquer, voir la partition édition Universal Edition, Milan, UE 16828, 1979, p. 5-19. Pour « l'ambiance de rue », cf. pp. 12-19. Cette partition de 50 p. est consultable à la BNF [Vmg. 20691] et au CNSMDP [G. 20061].

Coro, 1975-1976

* D'aucuns considèrent cet ouvrage comme l'un des couronnements de l'œuvre de Luciano Berio.

D'ailleurs lui-même la qualifie d'œuvre à la fois « très simple et très complexe », en ce qu'elle renferme des extraits simples inspirés des techniques de folklores, et que celles-ci sont associées aux passages complexes qu'il a lui-même élaborés.

*Coro** est un récit aux références composites qui, d'une façon générale, retrace l'histoire de l'être humain. Son auteur y porte paradoxalement un regard introspectif à travers les langues, les styles, ainsi que les techniques de musiques populaires des sources diverses.

Les techniques et matières sonores ainsi adoptées – allant de chants, polyphonies et *Lieder* occidentaux, jusqu'aux polyphonies et hétérophonies^{glossaire} d'Afrique noire notamment – sont transformées sans être citées. Ici, la transformation des modèles d'un ou plusieurs extraits musicaux et textuels²³⁴ s'opère par variation et répétition, suivant la structure hétérophonique, au fil du déroulement du discours musical. Parfois, il arrive que, sur le même motif musical, le compositeur varie les textes ou laisse les voix imiter les instruments pendant que le texte change épisodiquement de phonèmes. A d'autres moments, il combine des thèmes d'origines différentes sans référence à des chants précis.

Quant aux références (de musiques) africaines dans cette œuvre, elles concernent essentiellement le chant, gabonais surtout, aux épisodes IX et XI (partition UE 15044, pp. 31-35 ; 38-49).

A l'épisode IX, Luciano Berio expose d'abord son motif de base. Il le transforme ensuite en hoquet exécuté par les cuivres, en accumulation avec la polyphonie vocale de la chanson gabonaise, ainsi qu'avec les percussions à la pulsation continue. Puis cette polyphonie, avec des cellules répétées, devient sans cesse et progressivement concise. Dans cette partie, le piano intervient avec le condensé de la trame du *hoquet* des cuivres et des saxophones.

²³⁴ Excepté les textes originaux hébraïques, espagnols, italiens – dont la musique est écrite dans les styles sicilien et vénitien –, d'autres chants sont traduits de leur langue initiale en allemand, en anglais et en français. Il en est ainsi des chansons polynésiennes et gabonaises - aux épisodes III, V, XX et XXXI ; IX et XI - traduites en anglais, tandis que les chants persans le sont en allemand. Les chansons croates traduites sont en français, aux épisodes XVII, XXII et XXIII. Par ailleurs, le compositeur, qui emploie les phonèmes de ce poème comme base de la cohérence du sujet musical, exploite ingénieusement les possibilités acoustiques, ainsi que les couleurs sonores particulières à chacune de ces langues. Il les superpose, avec des intensités et des tempos différents. Aussi trouve-t-on, par exemple, des sons nasaux, chuchotés, roulés. Les premières interventions ou épisodes (II et IV) sont fondés sur la première partie du dernier ver : *Venid a ver* (Venez voir).

Dans un esprit de conte, le compositeur y assimile, en outre, la texture africaine dans le contexte général du déroulement musical, ce, soit en totale indépendance, soit en association avec d'autres références, telles la polyphonie complexe de la chanson persane traduite en allemand et le chant indien en anglais, avec des séquences chromatiques.

Ce sont les démonstrations polyphoniques centrafricaines faites par Simha Arom²³⁵ – polyphonies des trompes et hétérophonies des Banda Linda centrafricains, ainsi que leur technique du *hoquet* –, qui lui ont inspiré cette structuration de la matière sonore, notamment, dans ces deux parties de l'œuvre (périodes IX et XI). Voir volume 2, les exemples musicaux n° 10 et 11, pp. 590-591.

Ici, le *hoquet* utilisé par Berio comporte, aux cuivres, un enchaînement rythmique de cellules différentes. Chacun d'eux exécute une ou deux notes fréquemment en répétition et dissociées par des silences. Leur pulsation demeure constante et ponctuelle. Cette répétition produit un certain statisme dû à la monotonie de l'intensité et de la pulsation rythmique.

Ajoutons aussi que, dans ces morceaux, le rythme syncopé, les déplacements d'accents – au service de l'expression et l'équivoque qui en résulte – rappellent le langage hétérophonique des musiques africaines. Par ailleurs, ils contribuent à la mobilité rythmique. Le cadre temporel alterne les accents binaires et ternaires (4, 3 ou 2 noires), avec un ordre de succession variable.

Très souvent, la configuration mélodique, dynamique et rythmique annihile l'importance du temps fort, tandis que les retours rythmiques sont organisés en périodes de longueurs différentes. Aussi les cellules sont-elles décalées de sorte qu'elles produisent une irrégularité pulsative.

Concernant les emprunts faits par Berio aux travaux de Simha Arom, ce dernier indique que :

[...] La musique de Banda Linda est représentée dans Coro beaucoup plus qu'on ne l'imagine à l'écoute. C'est ce qui me frappe à la lecture de la partition. Berio a su intégrer la technique africaine, en faire sa cuisine, en faire du Berio. [...] Car l'important ce n'est pas d'avoir de la musique Banda, l'important c'est d'avoir à dire quelque chose d'abord...²³⁶

²³⁵ Voir le deuxième volume de Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, op. cit. ; *Id.*, « The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies », *Ethnomusicology*, XX, n° 3, septembre 1976, pp. 483-519.

²³⁶ Propos de Simha Arom du 11 novembre 1978, cité dans *Chemins en musique* de Stoianova, p. 195.

En réponse à nos questions, le compositeur nous a expliqué cette influence africaine dans une lettre manuscrite qu'il nous a adressée.

Florence, 26 octobre 1998.

Mon intérêt pour la musique africaine a commencé avec mon ami, l'ethnomusicologue SIMHA AROM, qui m'a guidé dans la connaissance de l'hétérophonie (Simha l'appelle polyphonie, mais je ne suis pas d'accord²³⁷) des groupes BANDA LINDA de l'Afrique centrale. Cette connaissance pour moi a abouti dans une œuvre, CORO, où j'emploie, ci et là, des techniques africaines. L'œuvre a été enregistrée sur CD. J'étais étonné et très intéressé par le fait que ces techniques ont quelque chose en commun avec les techniques pré-polyphoniques européennes du 1300. Une sorte d'« universel » donc.

D'autres références à l'hétérophonie africaine restent cependant voilées et disparates dans l'œuvre entière (voir entre autres l'épisode XVI, pp. 62-63 du *Chant indien* et, vers sa fin de l'ouvrage, la symétrie vocale à l'épisode XXXI, p. 134-135).²³⁸

Dans la polyphonie variée de *Coro*, la technique du hoquet influe fortement sur le timbre instrumental, des vents comme des cordes. Elle s'éclipse avec l'intrusion d'extraits mélodiques instrumentaux ou de longues tenues – à la texture d'inspiration africaine – avec un soubassement instrumento-vocal assez condensé (épisodes XXVI et XXVII). Ce qui produit un changement vers un nouvel énoncé du discours musical.

Globalement, hormis cette référence primordiale aux musiques traditionnelles, la construction intermittente des textes et des événements musicaux demeure très anecdotique, dans le récit de cet ouvrage.

La narration du discours symphonique rappelle, encore une fois, l'esprit du conte africain, à l'intérieur duquel les matières verbales et musicales revêtent simultanément un caractère conflictuel et un rapport de proximité.

A ce propos, nous rappellerons que dans bon nombre de musiques africaines, bien que leur structure formelle d'ensemble demeure simple, leurs périodes internes, qui demeurent répétitives, entrent en conflit les unes avec les autres. Ceci résulte, notamment, des superpositions rythmiques aux cellules complexes et variables, mais

²³⁷ A ce sujet, il nous importe de noter qu'à ce jour de nombreux spécialistes de tout bord (ethnomusicologues et musicologues particulièrement) ont déjà largement débattu et éclairé cette problématique concernant la définition de la polyphonie et de l'hétérophonie dans la musique tant européenne qu'africaine. Aussi n'éprouvons-nous pas le besoin d'alourdir ici ce débat.

²³⁸ Cf. en annexe, l'illustration musicale n° 5 : *De l'inspiration africaine hétérophonique dans la période XXXI du Coro (partition UE 15044, p. 135)*, p. 568.

aussi de la combinaison de cellules mélodiques et rythmiques décalées. Ce qui permet d'obtenir des formules polyrythmiques très complexes ainsi que plusieurs temps virtuels.

Les techniques de musiques traditionnelles adjointes ou plutôt dissoutes dans l'écriture du compositeur sont, entre autres : l'homophonie syllabique, l'antiphonaire avec répons, la diaphonie, la variation permanente des mélodies superposées en duo et en polyphonie vocale et instrumentale ; l'hétérophonie instrumentale dans le style du hoquet des musiques africaines.²³⁹ La couleur modale, avec quelques impressions référées aux canons, y est également présente.

Bien que ces procédés demeurent différents, ils s'influencent tous, et finissent par s'interpénétrer. Ce qui produit des textures à la fois plus concises et plus complexes. Enfin nous retiendrons que l'élément harmonique de cet ouvrage est fondamental car constituant la base²⁴⁰ et le moteur de la stabilité et de la cohérence de ses matières disparates.

Sequenze VIII - IX - X

L'idée de ce cycle d'œuvres en séquence²⁴¹ est née d'une pièce destinée à la harpe seule, pièce servant de noyau à la composition du *Concerto pour harpe et orchestre* que lui avait commandé le musicographe et critique allemand Heinrich Strobel (1898-1970) pour le festival de Donaueschingen de 1962. Cette pièce pour harpe seule étant avérée analogue à la *Sequenza*^{glossaire} pour flûte de 1958, le compositeur s'est finalement résolu à lui donner le titre de *Sequenza II*, à laquelle ont succédé neuf autres *Sequenze*.

A ce jour, les *Sequenze* de Luciano Berio sont au nombre de treize.²⁴² Chacune d'entre elles est destinée à un instrument précis. Elles sont écrites dans un esprit de grand respect pour l'instrumentiste, mais surtout de considération pour la valeur et l'histoire de l'instrument concerné.

²³⁹ Pour les définitions des termes homophonie, hétérophonie, antiphonie, répons et diaphonie, voir le glossaire.

²⁴⁰ Selon Luciano Berio, l'aspect harmonique du *Coro* constitue aussi « [...] le climat et le paysage, progressivement changeants et presque toujours perceptibles. Un paysage générateur d'événements spécifiques, de figures musicales qui s'inscrivent comme des « graffiti » sur le mur harmonique de la cité... » Cf. Ivanka Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique, op. cit.*, p. 197.

²⁴¹ Ici, la *séquence* ne concerne pas la forme du chant chrétien, mais une série de pièces musicales.

²⁴² La *Sequenza XIII*, pour accordéon, date de 1995-1996.

Elles ont été composées sur une période de trente-huit années, de 1958 à 1996. Chaque *Sequenza* constitue une sorte de carnet de route témoignant des préoccupations les plus profondes, et du cheminement de la pensée et de l'écriture musicale du créateur. Elles étaient destinées aux virtuoses avec lesquels Luciano Berio avait collaboré.

Ces ouvrages peuvent aussi être considérés comme des proses instrumentales. Ils forment ainsi une démonstration accomplie d'un geste musical²⁴³. Il s'agit de la prescription d'un projet instrumental, qui va au-delà d'une simple considération de la virtuosité-prouesse des interprètes. C'est une prescription qui, plutôt, aboutit à l'expression maximale de la technique et du geste musicaux, avec l'implication timbrale de l'instrument utilisé à cette fin.

D'une façon générale, toutes ces *Sequenze* suivent le développement d'un monologue interne, organisant une mêlée subjective des éléments, elle-même composée strictement selon une dialectique fondée majoritairement sur l'expérience musicale et humaine contemporaine. A l'image des *Etudes* de Chopin ou des *Partitas* de Bach, toutes ces pièces recherchent une virtuosité d'où naîtrait un conflit entre l'idée musicale et l'instrument.

Dans la démarche créatrice de ces œuvres, l'une des préoccupations premières de l'auteur fut de réaliser une polyphonie basée sur la simultanéité de la voix et de l'instrument établissant la périodicité de leurs matières sonores. Comme c'est le cas dans la *Sequenza* pour trombone, il arrive aussi que le texte serve quelque peu de cellule génératrice de l'ensemble, ce qui permet une grande variation ou transformation de tel ou tel objet familier. Cela répond, chez Luciano Berio, à un besoin de régulation musicale – esthétique et technique – des problèmes de communication quotidienne. Ainsi, avec la voix, il crée des systèmes qui suscitent l'attente, mais avec des points de repères pouvant être brisés d'une façon ou d'une autre. Ce qui lui offre une vision plus large du traitement de la voix, le poussant par ailleurs à aller puiser matière dans les techniques vocales des musiques extra-occidentales. Car, pour lui, la voix est une trace de l'expérience, un champ ouvert comme il en est du langage parlé.

²⁴³ Car, ici, la performance sollicite l'exhibition pour produire une expressivité musicale faite des gestes qui ne sont accomplis que pour l'atteindre. Le *geste musical* étant ce qui charge une entité sonore de références et de significations, il intègre le cadre communicationnel de la musique qui, comme le dirait Boulez, constitue le « geste global formé de gestes subordonnés [...] » Voir Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, pp. 45-III.

Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons à l'examen des *Sequenze VIII**, *IX*** et *X****²⁴⁴ qui, exceptionnellement, ont été influencées par les concepts de la musique africaine.

* *Sequenza VIII*, pour violon.

Dans cette pièce, le compositeur devait produire quelque chose qui soit à la hauteur des plus hautes manifestations de virtuosité et de subtilité du violon, instrument qu'il a lui-même pratiqué et qui l'attire énormément.

Aux dires d'Augustin Dumay, *Sequenza VIII* constitue un trait d'union avec « le violon classique et romantique. »²⁴⁵. En effet, le compositeur traite une somme des techniques violonistiques de l'époque classique et romantique, mais à la manière contemporaine. On y trouve toutes sortes de phrasés, d'expressions (détaché ferme et autoritaire, *staccato*, *spiccato*, *legato*, *trémolo*, *vibrato*) et d'effets (descriptifs, imitatifs et dynamiques, avec des rebondissements légers et moqueurs) [Pour les termes techniques cités, voir également le glossaire, volume 2, pp. 637-656].

L'œuvre a pour vecteur deux notes : *la* et *si*. Les unissons du *la* ainsi que les accords de trois sons sont traités dans le style du *14^e Caprice* de Paganini. Quant aux *legatos* de phrasés mélodiques, aux nuances progressives et contrastées, ceux de *trémolos*, de *staccatos*, de *spiccato*, de *vibrato*, de *tasto*, de *ponticello* et de *pizzicato*, ils sont traités comme dans le *Duo-Merveille* et dans le *5^e Caprice* de Paganini.

Les mélodies accompagnées et contrepuntées, en doubles cordes, sont inspirées de la technique de la *Chacone*^{glossaire246}, *2^e Partita*^{glossaire} en *ré* mineur de J. S. Bach. C'est ce que reconnaît du reste le compositeur.

Cet ouvrage comporte également une sorte de cascade de motifs mélodiques brillants et rapides, quelquefois répétés, dont les valeurs rythmiques sont brèves (triples croches) et liées. Quelques lignes monodiques brillent par leur dynamisme et par leur chaleur lyrique digne des romantiques. Elles ont des intervalles simples et sont d'une intensité et d'un rythme variés mais nobles d'expression. Parmi les intervalles les plus fréquemment usités, on trouve les secondes mineures et majeures, les tierces diminuées et mineures.

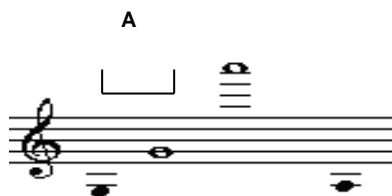
²⁴⁴ Pour les analyses détaillées sur ** et ***, voir à la suite de *.

²⁴⁵ Propos d'A. Dumay cité dans Ivanka Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique, op. cit.*, p. 417. Dumay ajoute : « Contrairement à beaucoup de ses collègues, Berio n'a aucunement eu peur des références historiques, à Bach, à Paganini. Il est extrêmement attaché au violon lyrique, au violon mélodique, au violon virtuose - donc à la vision traditionnelle de l'instrument. »

²⁴⁶ Voir en annexe, l'illustration musicale n° 6 : Extrait de la *Chacone* de la *2^e Partita* de J.S. Bach (partition Edition Peters 10820-10837, Leipzig, p. 58) et n° 7 : Extrait de *Sequenza VIII pour violon solo* de L. Berio (partition UE : 15990 MI, p. 5), pp. 569-570.

Quant à la seconde majeure, très présente et formée par les deux notes pivots la-si, elle engendre diverses textures. Elle constitue le régulateur des éléments thématiques, sur le plan formel. En outre, elle est, pour le compositeur, « la boussole dans le parcours assez différencié de la pièce. » Certaines structures mélodico-rythmiques sont récurrentes et obéissent aux principes des variations contrapuntiques et au rythme ternaire de la chacone et de la passacaille^{glossaire}.

Du reste, l'ampleur de la tessiture utilisée par le compositeur n'est que de sept positions (A), soit :



qui forme en fait l'étendue violonistique employée classiquement dans les orchestres.

Les coulées, les batteries, les trilles (voir p. 2 notamment, et leurs définitions dans le glossaire) sont faits de croches et de triolets regroupés en 4 triples croches. Ils font allusion aux trompes africaines. Il y a très peu de *Pizz* (p. 11), pas de sautillé^{glossaire}, *staccato* ni sons harmoniques.

Le chromatisme de la p. 6 devient fragmenté à la p. 10, et provoque un effet de miaulement qui, parfois, prend des couleurs mélancoliques, comme celles produites sur un luth.

Différents phrasés amorcent une prouesse de parade, brillante et lyrique. Le musicien ne privilégie aucune des nombreuses techniques qu'il exploite dans cet ouvrage.

Cependant, il les varie en les transmutant. Ce qui fait croître la difficulté de jeu et d'expression pour l'instrumentiste. Le but de Luciano Berio est de donner une image exhaustive et historique du violon. Aussi conseille-t-il d'écouter cette pièce comme « un développement de gestes instrumentaux. »²⁴⁷

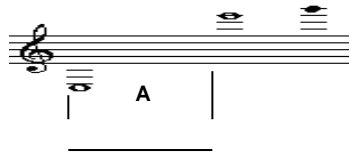
Hormis les références de l'auteur d'*Omaggio a Joyce* (1958) à Paganini et à J.S. Bach, I. Stoianova signale que cette œuvre fait également penser au tableau de Picasso, *Le Repas des paysans* ou encore aux différentes versions du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet par Picasso.²⁴⁸

²⁴⁷ Cf. L. Berio *in op. cit.*, p. 419.

²⁴⁸ Ivanka Stoianova, dans son ouvrage *ibid.*, p. 422, ajoute que « *Sequenza VIII fait penser à des expériences artistiques qui instaurent le nouveau, en ré-écrivant la tradition des chefs-d'œuvre, avec la « puissance de commencement et recommencement » dont parlait Deleuze en suivant Nietzsche.* »

** *Sequenze IX* : il y en a deux : la **a**, pour Clarinette solo en *sib*, et la **b** pour Saxophone alto (*mib*).

Pour la *Sequenza a*, le compositeur a exploité toutes les possibilités timbrales que lui offre la tessiture (**A**) de la clarinette en *sib*, soit :



La pièce est conçue sur la base de trois principaux motifs mélodico-rythmiques, qui durant tout le morceau sont exécutés en enharmonie, soit avec variation, soit avec transposition, soit carrément développés.

La variation se fait par transposition et par élargissement intervallique, cellulaire et même thématique. Chacun de ces phrasés se termine sur un point d'orgue minuté.

Voici les trois principaux phrasés (**A**, **B** et **C**) :

A



C



B



© 1980, by UNIVERSAL EDITION, Milan, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.

Cette page comporte également des arpèges ornés de semi-chromatisme au ton chaud et à l'expressivité passionnée. Les cinq dernières mesures de la p. 3 renferment une ligne mélodique avec une coulée chromatique assez nuancée. Cette mélodie porte sur des traits rapides de triples croches – parfois avec des gammes arpégées

– rendus par la clarinette d'un timbre pur et aux accents poétiques, ce, avec virtuosité.

La même mélodie s'achève, dans le grave, sur un chromatisme onctueux en *pianissimo* très gracieux.

La *Sequenza IXa* comprend également des batteries et des trilles d'une expressivité mordante, rappelant – pour les connaisseurs – l'ambiance d'une tombée de nuit dans les forêts africaines.

La pièce se termine sur un motif lyrique, aux accents pentatoniques, en triples croches, s'évanouissant sur le mi grave, en point d'orgue de douze secondes, selon la prescription du compositeur.


La *Sequenza IXb*, pour Saxophone alto en *mib* n'est rien d'autre que la transposition de celle pour Clarinette en *sib*.

*** *Sequenza X*, pour Trompette en *ut*.

Ambitus exploité :



Le procédé fondamental de cette pièce est la répétitivité. Elle est centrée sur trois types de batteries ou de trémolos chromatiques, que nous qualifierons de batteries de timbres : respectivement les batteries ondoyantes, qui sont agitées par les coups de la langue, les batteries induites par des bruits de langue, ainsi que par les clapets obturés, et enfin les batteries obtenues à l'aide des vibrations des pistons.

Voici leur notation sur la partition : 

FL	DL	VT
()	()	()

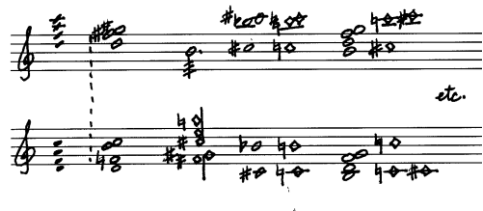
fluttertongue* *doodle tonguing* *valve tremolo

Ces batteries, de triples croches, sont tour à tour simples, triolets, quintolets ou à neuf sons.

La *Sequenza X* comporte aussi une sorte de métatonalité ballifienne – procédé qui, selon Claude Ballif, permet de (*ré*) concilier la tonalité d'une ou plusieurs modalités – marquant les invariances harmoniques du piano qui ne tient que les pédales.

Ces pédales débutent sur un accord de 7^e mineur (*ré-fa-la-do*), accord qui ensuite est varié en différents agrégats, avec les clusters suivants :

On y trouve également quelques gammes semi-chromatiques, en coulé ou en détaché, dont la base est modale : avec en majorité des pentaphones^{glossaire} et des hexaphones^{glossaire}, auxquels le compositeur ajoute deux ou trois degrés chromatiques. Parmi les techniques singulières à noter, on retiendra la présence de la sourdine de main, signalée sur la partition par : +, o. Leurs effets poétiques chargés d'accents comiques sont proches des accents des sons-bruits et du *hoquet* instrumental que produisent certaines trompes et autres aérophones africains.



Par ailleurs, la *Sequenza X* est très nuancée. Ses nuances varient entre les *ppp* et *fff*, avec des *crescendo*, *decrescendo* et des *sforzando*.

Les emprunts africains de ces pièces font référence à la polyphonie portée sur la simultanéité de la voix et de l'instrument, simultanéité concernant l'établissement de la périodicité entre le son vocal et le son instrumental. Il s'agit-là d'un procédé en vogue en Afrique centrale, en particulier dans la musique de trompe du Congo Kinshasa. Ce procédé s'appuie sur une complexité et une interdépendance d'éléments instrumento-vocaux répartis dans un espace sonore. Ici, la voix offre une multitude de sens et est porteuse d'une musique potentielle : avec ou sans mots, cette voix est en effet mélodique, tandis que la trompe, malgré sa nature d'un instrument très simple, devient son prolongement significatif, quant au message émotionnel transmis.

Encore une fois, le compositeur s'est ici inspiré des travaux ethnomusicologiques de Simha Arom.

Ces influences ont été travaillées sur le fondement d'un folklore imaginaire. Le compositeur n'a pas cherché à imiter les pièces de musique africaine qui l'ont inspiré, mais il a essayé de retrouver des paramètres (intensités, hauteurs, couleurs, rythmes) s'y référant. Quant aux motifs, il a multiplié les esquisses en refusant tout superflu.

En conséquence, le compositeur adopte une écriture dont la force et la vitalité visent à exprimer une image souvent opposée aux notions conventionnelles. Il apporte ainsi un renouvellement des potentialités expressives de l'instrument employé.

Par ailleurs, chaque instrument – même monodique –, exploité dans les *Sequenze*, suggère *grosso modo* une écoute polyphonique, grâce notamment à l'usage de la notion de processus qui, chez Luciano Berio, renvoie à l'usage d'un certain nombre de matériaux sonores. Le développement de ces matériaux se fait en mouvement, en *transformation*, voire en *prolifération*, suivant ainsi les dimensions dynamiques, temporelles et morphologiques. Ce déploiement de la matière sonore s'effectue également suivant les hauteurs, qui réactivent la tension ainsi que la densité du

parcours mélodique. Quant à cette densité, elle porte surtout sur le développement de champs harmoniques séquentiels d'où sont issus d'autres fonctions ou paramètres musicaux.

Ainsi, comme dans les polyphonies africaines notamment, une seule note peut être permutée en plusieurs timbres. Cela se passe dans un champ harmonique²⁴⁹ structuré et amorcé par l'addition de hauteurs symétriques autour de cette note initiale, qui reste tenue en soubassement par une autre source sonore. En outre, dans les *Sequenze*, le changement progressif se fait toujours par addition d'autres notes, et même par multiplication des degrés chromatiques, diluant la prédominance du champ harmonique précédent, qui aboutit à un nouvel intervalle caractéristique.

Aussi les mélodies se développent-elles en chaîne à partir d'un noyau. Il en est ainsi dans les *Sequenze VIII* et *IX*, par exemple.

Par ailleurs, les emprunts des musiques africaines susmentionnés sont structurellement traités suivant l'écriture de J. S. Bach, en ce qui concerne la polyphonie latente. C'est une polyphonie destinée à l'instrument polyphonique plurisonore (émission de plusieurs sons simultanés d'un seul instrument) qu'est le violon. Ici, les mélodies sont traitées en polyphonie masquée dans le style des *Partitas*. Il s'agit d'une polyphonie de notes obtenues par une accommodation des multiples actions ou techniques de jeu – combinaison, par exemple, de sons bruités ou de gestes vocaux avec des parties chantées – et la répétition des motifs apparentés qui possèdent le même écart de structure.

Quant aux *Sequenze IX* et *X* dont les instruments sont monodiques ou unisonores – clarinette pour la *Sequenza IXa*, saxophone alto pour la *IXb* et trompette pour la *X* – les mêmes mélodies qui leur sont accordées associent une multi-action ou une sorte de polyphonie de gestes vocaux ou de sons bruités émis par l'instrumentiste au cours du jeu.

Chez Luciano Berio, ce genre de rapport entre l'instrument et la voix devient primordial, pas uniquement pour des raisons musicales, mais aussi par nécessité de communication quotidienne et d'esthétique, esthétique issue de la brisure des différentes attentes que suscitent les mots. Ce qui aboutit à une polyphonie complexe aux mots inintelligibles. Il en est ainsi dans certaines musiques anciennes occidentales et dans certaines polyphonies en Afrique noire, dont celles des Pygmées.

²⁴⁹ Ici, le champ harmonique porte sur un groupe de hauteurs fixes temporaires, avec des intervalles caractéristiques. Ce sont les notes composantes, voire leurs retraités ou leurs additions, qui articulent chaque champ harmonique. Les différents champs se succèdent ou alternent et même se construisent à partir d'un noyau central, par addition des notes successives les composant.

La structure très poussée des matériaux sonores des *Sequenze VIII, IX et X*, soutient un discours plus direct et plus stimulé des mélodies qui, se développant à partir d'un noyau (le pivot), aboutissent à une hiérarchisation des éléments gestuels et expressifs.

Hormis la recherche du caractère et de l'histoire de l'instrument traité – que le compositeur a su faire ressortir –, celui-ci adapte et intègre des techniques instrumentales nouvelles dans chacune de ces œuvres. Le résultat final lors de leur réalisation reste, toutefois, lié à la personnalité et à la virtuosité des interprètes.

Il importe aussi de noter que ces trois *Sequenze* s'inscrivent dans le cadre d'une esthétique de la revalorisation de la mélodie, à nouveau recherchée par plusieurs compositeurs au cours des années 1970.

Vu l'ampleur de l'influence des musiques d'Afrique noire sur Luciano Berio, il nous paraît important de comprendre de quelle manière il fut mis en contact avec la culture musicale africaine. Ceci nous permettra de saisir la raison d'être des apports africains dans son œuvre, ainsi que les multiplicités dans lesquelles s'intègrent et se transforment ces influences.

Nature des apports africains dans l'œuvre de Luciano Berio

Des écoutes musicales et l'examen de divers travaux ethnomusicologiques en rapport avec l'Afrique noire – cf. notamment les travaux et enregistrements des musiques africaines de Simha Arom précédemment signalés – l'ont grandement inspiré au cours des dernières années du XX^e siècle. Il s'agit d'emprunts portant singulièrement sur les structures formelles et mélodico-rythmiques. A cela, il faut ajouter les hétérophonies et les polyphonies d'Afrique centrale tout particulièrement, ainsi que diverses techniques vocales qui en découlent, telles que : les rires, les pleurs, les chuchotements, les murmures, les cris, les souffles, les onomatopées et les bruits. Ces multiples capacités expressives, exploitables suivant un registre vocal donné, sont, en général, explorées sur la base des techniques d'écritures modernes du compositeur. Ces différents éléments sont traités en référence à la tradition italienne du *bel canto*²⁵⁰ que lui ont inspiré, entre autres, les œuvres de Giulio Caccini (1550-1618) et de Claudio Monteverdi (1567-1643), mais surtout le style du XIX^e siècle.

²⁵⁰ Le *bel canto*, utilisé surtout au XIX^e siècle, désigne un chant de grande beauté sonore, aux phrasés souples et dont les vocalises et les ornements sont exécutés avec virtuosité. Initialement, le *Bel canto* traduisait la réaction des musiciens contre les poètes humanistes du XVI^e siècle. Entre le XVI^e et le XVII^e siècles, ce terme désigna singulièrement l'art des chanteurs, les castrats singulièrement. Ceux-ci étaient émasculés avant la

Précisons que, chez Luciano Berio, l'expression verbale – souvent descriptive, où fusionnent affection et spontanéité – contribue, dans sa musique, à un lyrisme d'une émotivité singulière. C'est donc dans ce langage musical que l'auteur de *Linéa* (1974) intègre les influences africaines. Comme dans les musiques africaines, la création musicale de Luciano Berio constitue un acte social par excellence ou un moyen de communication, mais aussi un outil nécessaire aux auditeurs pour s'auto-révéler. On trouve également chez lui une pratique consistant à rapprocher diverses techniques africaines de jeux vocaux, techniques qui, utilisées simultanément ou alternativement, produisent des sons-bruits, stimulent la théâtralité vocale et provoquent l'émotion vocale populaire. Le compositeur fait aussi un rapprochement entre le parler quotidien – dans le déroulement du discours musical – et la mise en séquence des émotions comme nouveau paramètre de la texture musicale.

Ajoutons que l'intérêt de Luciano Berio pour les musiques populaires n'est qu'une conséquence de sa curiosité enfantine et de sa précoce sympathie éprouvée pour ces musiques. Grâce à sa carrière de compositeur, il sut finalement en approfondir les processus. Ainsi, pendant les années 1970, ce furent les techniques d'expression²⁵¹ du folklore surtout sicilien et serbo-croate, ainsi que les hétérophonies d'Afrique centrale, qui l'inspirèrent au premier chef. Il les intégra et les assimila dans ses œuvres sans briser l'unité sous-jacente de ces dernières. A ces éléments folkloriques, il associa les procédés portant notamment sur la disposition spatiale des timbres et sur les techniques jazzistiques – prolongement de la musique européenne et africaine –, avec l'exploitation de la notion « d'aléatoire ». Ces dernières techniques consistent en l'association, la combinaison, et même la superposition – aux passages pratiquement improvisés – de parties mélodiques, rythmiques et harmoniques très structurées. Les différentes influences des musiques africaines sont ici venues enrichir les expérimentations et les langages de cultures hétérogènes déjà assimilés, et que ce créateur a su imbriquer dans son propos musical. Si c'est par une action à la fois libre et habile que Luciano Berio a mené toutes ces expériences, en assimilant, dans son œuvre, des éléments de langages disparates, quelle fut alors la démarche de Karlheinz Stockhausen dont nous allons aborder à présent l'œuvre ?

mue afin de conserver le registre vocal des femmes et des enfants, qu'ils remplacèrent dans les chapelles, car, à cette époque, les femmes n'eurent pas droit d'y chanter. Au début du XVII^e siècle, le compositeur et chanteur italien Giulio Caccini fut le premier à en formuler, dans la préface de ses *Nuove Musiche* (1601), les règles régissant l'exécution des traits, des ornements et de diverses autres techniques de jeu, dont les trilles et les sons filés. Il l'appela *buon canto*. Il importe de souligner que, différent du style rhétorique baroque, le *bel canto* du XIX^e siècle privilégie l'homogénéité du timbre sur toute la tessiture.

²⁵¹ Pour L. Berio, le lien entre la langue et la musique est primordial. C'est d'ailleurs ce qui le pousse à examiner et à exploiter le son en rapport avec son signifié. Aussi, tour à tour, le texte peut se recomposer à un autre niveau, cassant ainsi le rapport avec les mots signifiants pour passer au processus sonore qui en découle. Dans un esprit de continuité, un dialogue ou un texte - au cours de l'œuvre - peut également être écouté quelquefois comme de la musique ou de la poésie.

Chapitre VIII

Karlheinz Stockhausen : les musiques africaines dans son concept de musique du monde

PORTRAIT

Issu d'une famille rhénane de source paysanne, Karlheinz Stockhausen est né le 22 août 1928, à Mödrath, près de Cologne, et mort le 5 décembre 2007, à Kürten. Entre 1939 et 1946, le jeune orphelin travaille, entre autres, dans un hôpital de guerre, puis dans une ferme, où il sera ouvrier agricole. Simultanément, il apprend le piano, chez l'organiste du village (Altenberg), ainsi que le violon et le hautbois, dans une Ecole d'Etat locale (à Altenberg). Parallèlement, il joue du jazz pour sa survie et pour faire face aux épreuves physiques et mentales que lui imposaient son labeur et les horreurs qu'il côtoie jusqu'à l'âge de 18 ans. Entre 1947 et 1951, il étudie la philosophie et la musicologie à l'Université de Cologne ; le piano et la pédagogie musicale à l'Ecole Supérieure de Musique (1948-1951), avec Hans Otto Schmidt-Neuhaus et Eduard Erdmann. En même temps, il prépare et obtient une licence d'éducation musicale, sous la direction de Hermann Schoeder.

Etudes de composition

- ♦ 1947, Conservatoire de Cologne, avec Frank Martin. Le critique musical Herbert Eimert lui fera connaître la seconde Ecole de Vienne (Schönberg, Berg et Webern).
- ♦ 1951, assiste, pour la première fois, au cours d'été de Musique Nouvelle, à Darmstadt (lieu de rencontres et d'expérimentations des avant-gardes européennes).
- ♦ 1952, à Paris, suit les cours de perfectionnement en composition de Darius Milhaud, ainsi que les cours de rythmique et d'esthétique dispensés par Olivier Messiaen. Ensuite, il aborde la musique électroacoustique avec le Groupe de Musique Concrète de l'O.R.T.F.. Il y fait la première expérience de synthèse des spectres sonores avec des sons sinusoïdaux produits électroniquement.

Autres généralités

- ♦ 1953, il est collaborateur permanent au Studio de Musique Electronique de la Radio de Cologne, dont il devient le directeur artistique, en 1963.

sur bande).

Karlheinz Stockhausen est l'un des grands protagonistes de la musique du XX^e siècle.

Chez lui, l'activité musicale est pratiquement associée à la vie de tous les jours. C'est ce qu'il confirme à travers cette citation :

*En tout cas, je suis un compositeur de sons et, maintenant, je suis un compositeur de musique scénique. Ma vie entière est concentrée sur cette activité de la composition, jour et nuit, et lorsque je rêve, endormi ou éveillé. Ma vie est de composer. Composer est ma vie.*²⁵²

Comme pour nombre de ses pairs, l'auteur de *Kreuzspiel* (1951) a su se tailler un outil conceptuel et compositionnel d'une grande originalité. Sur le fondement du sérialisme, il assimile l'alliage de matériaux musicaux élec-troacoustiques, spatiaux et mixtes (alternance et superposition aux exécutions instrumentales en direct de musique électronique ou de musique

²⁵² Karlheinz Stockhausen, « De l'évolution de la musique », *Acanthes An XV, composer, enseigner, jouer, la musique d'aujourd'hui*, Fondettes, Van de Velde, 1991, p. 28.

Ces matériaux, étendus au composant timbre, sont également empreints d'un syncrétisme religieux que lui inspirent diverses traditions religieuses, matériaux qu'il a su traiter à travers son propre langage dont nous examinons ici quelques grandes lignes.

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Stockhausen

Karlheinz Stockhausen fut beaucoup influencé par la musique de la seconde Ecole de Vienne et de Varèse. Outre ces influences, il sera marqué par l'enseignement de Darius Milhaud. Plus tard, en 1951, il sera fortement impressionné par les modes de valeurs et d'intensités d'Olivier Messiaen et découvrira en même temps Karel Goeyvaerts (1923-1993) et Pierre Boulez (1925). On n'oubliera pas non plus son attachement à la Musique Nouvelle des années 1960, qui se référait à l'esthétique de Béla Bartók, d'Igor Stravinsky et de Paul Hindemith (1895-1963), ainsi que l'influence de certaines musiques traditionnelles et du jazz notamment.

Jusqu'à la fin des années 1950, son œuvre fut marquée par les principes d'organisation rigoureuse de la matière musicale et par le radicalisme expérimental. Cette démarche, inscrite dans le nouveau concept de la création musicale d'alors, s'appuya sur une forte volonté de se détacher de toute continuité historique du processus compositionnel. Ainsi, la radicalisation des leçons d'Anton von Webern lui permettra d'aboutir à une rigueur abstraite. Le but était de parvenir au sérialisme intégral – les procédés sériels étant aussi étendus aux paramètres de durée, d'intensité, de hauteur et de timbre – avec une cohérence interne faisant table rase de l'organisation rigoureuse de la matière sonore et du radicalisme expérimental. Ainsi parvint-il, plus tard, au pointillisme musical²⁵³ : une décomposition, par groupe, de la constellation sonore dont on perçoit globalement les caractéristiques d'ensemble, mais sans une véritable distinction des composants spécifiques à l'audition. Dès 1951, ses œuvres portent l'empreinte sérielle généralisée à tous les paramètres. *Formel* (« Formule »), *Kreuzspiel* (« Jeu de croisement »), créées en 1951, en sont des illustrations. Puis, il aborde la musique concrète, donnant lieu aux premiers ouvrages de cette esthétique, dès 1953, dont *Etude I*.

²⁵³ Lire Michel Rigoni, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, préface de Michaël Levinas, Lillebonne, Millénaire III, 1998, pp. 116-156.

Il dépassera le sérialisme intégral en entreprenant des recherches sur la corrélation entre le temps et le phénomène sonore – au sein même du temps musical – indépendamment de toute norme ou de tout enchaînement classique. C'est ainsi qu'il exploitera, dans ses compositions futures, un certain pourcentage d'indétermination, mais aussi la notion d'espace musical, des formules aléatoires contrôlées et le plan par structures.

Outre toutes ces particularités de son, on notera qu'à partir des années 1970, le compositeur écrira ses ouvrages en *formules*, autrement dit sa construction musicale de grandes formes se fera par projection de *microformes* ou *formules*. Il s'agit d'un processus compositionnel à l'opposé de la structuration des *moments musicaux*.²⁵⁴

Ainsi, pour la projection d'une formule, l'œuvre musicale devient, selon Karlheinz Stockhausen, une scène, un acte, une journée, voire une partie de lumière, par conséquent une formation parmi de multiples projections de microformes variées. Quant à l'axe composé de trois groupes, dont un central fixe, pareil aux moments, leur structure générale se développe à partir d'un arbre généalogique essentiellement pendulaire, autour duquel se trouvent deux volets interchangeables pour produire d'innombrables variantes que notre auteur nomme versions.

Sur les plans mélodique et harmonique, l'échelle entre consonances et dissonances comporte de nombreux degrés intermédiaires. Il tente de les relier aux proportions atypiques et aux proportions simples.

Dès ces années (1970), la voix occupe une place importante dans sa musique. Contrairement à ce qu'il avait entrepris dans le passé, à partir de ce moment, les formules peuvent se chanter. Ce faisant, il écrit des figures archétypiques pouvant être mémorisées.

Depuis 1977, il s'est lancé dans une vaste entreprise relevant du défi exceptionnel : la composition d'une immense œuvre, *Licht* ou *Lumière*, dont l'exécution durera une semaine entière, et qui devrait être achevée en l'an 2002.

Ce relevé des singularités techniques et esthétiques de l'œuvre de ce musicien nous introduit dans l'analyse d'œuvres choisies.

²⁵⁴ En ce qui concerne ces techniques, mais également l'œuvre entier de K. Stockhausen, on lira avec beaucoup d'intérêt le premier ouvrage en français que lui a consacré Michel Rigoni, *ibid.*, en particulier pp. 116-156 et pp. 162-226.

Analyse des œuvres de Stockhausen

Telemusik, 1966, pour bande magnétique à 5 ou 6 pistes.

Telemusik est l'accomplissement, à la fois, d'un vœu et d'un « vieux rêve » de Karlheinz Stockhausen. Celui-ci cherchait toujours à « [...] faire une musique non pas dans le sens d'écrire [sa] musique, mais une musique de la terre entière, de tous les pays et toutes les races. »²⁵⁵

Sa réalisation se fera à Tokyo, entre le 23 janvier et le 2 mars 1966, au studio de musique électronique japonais de Nippon Hoso Kyokai (NHK), en collaboration avec son directeur, Wataru Uenani, et les techniciens du studio : Hiroshi Shiotani, Shigeru Satô et Akira Honna.

Pendant son travail au studio, le compositeur répartit, à l'aide d'un régulateur panoramique – sur l'espace de cinq canaux –, diverses musiques originales déjà contenues sur deux pistes stéréo.

Voici comment se présente ladite répartition²⁵⁶ :



Il y apporta de petites modifications, en réglant la dynamique et la balance, ce qui permit d'adjoindre le nombre de structures spéciales. Par exemple, la *structure 2*²⁵⁷, canal II ; 6 et 7, canaux I-IV sont baissés de 3 décibels (dB), tandis que la *structure 7*, fort, débute moins fort sur les canaux I/IV et II/V avant de passer *crescendo* sur les canaux II/V et atteindre le niveau fort original. Ici, le canal III reste inchangé.

Tous les canaux de la *structure 31* sont élevés de 2dB, tandis que pour les canaux IV/V de la *structure 32*, seul leur dernier coup est relevé de 2dB. Suivant cette structuration, le compositeur a également fait des copies en mono. A l'époque de la création de l'œuvre, le modèle de magnétophones à six pistes ne se trouvait qu'au Japon. Aussi, l'œuvre originale ne pouvait-elle être représentée que là-bas.

²⁵⁵ Karlhein Stockhausen cité par Michel Rigoni, *Stockhausen ... un vaisseau lancé vers le ciel*, op. cit., p. 227.

²⁵⁶ Cf. notes introductives de l'œuvre dans la partition UE 14807, p. II (lire également les pp. I-V).

²⁵⁷ Ici la structure concerne l'organisation du matériau sonore.

La production simple de cet ouvrage exige l'usage des matériels suivant : le magnétophone à 2 pistes stéréo, 2 mixeurs avec balance stéréo ou une table de mixage avec 4 potentiomètres et 4 sorties (2 potentiomètres par canal), ainsi que 4 haut-parleurs amplifiés.

Les appareils sont également connectés aux : 2 vibrateurs, 3 générateurs de sinusoïdes et 1 générateur d'ondes triangle.

Telemusik, qui se veut avant tout un chant planétaire, ne rassemble essentiellement que les musiques à dominance asiatique (Inde, Vietnam, Bali, Java, Chine et Japon en tête). S'y ajoutent : la *Sevillana*^{glossaire} espagnole, la musique hongroise, la musique de Suyai (des Indiens d'Amazonie), ainsi que la musique africaine (avec des chants *ibani* produits à la *sanza*). On trouve notamment des chants rituels (dont la chanson de danse pour le rite de la puberté des filles indiennes) et religieux (dont les chants de prières pour la cérémonie *omizutori*²⁵⁸ exécutés dans le temple Tōdaiji, à Nara, Japon).

Telemusik relève de la technique du collage. On le comparera ainsi aux Folk Songs de Luciano Berio notamment. La plupart de ses éléments musicaux collés demeurent identifiables. Cependant, dans l'ouvrage de Karlheinz Stockhausen les techniques électroacoustiques utilisées rendent méconnaissables, au premier abord, ces événements sonores hétérogènes. L'auteur de *Kontakte* (1958-60) emploie, entre autres, diverses formules de modulation en anneau, avec une instrumentation ponctuée par des percussions japonaises (*bokusho*, *taku*, *mokugyo*, *rin* et *keisu* ; voir le glossaire, volume 2) et des appareils électroniques (amplificateur, transpositeur, modulateur, vibrateur, générateur d'ondes sinusoïdes), où s'opèrent ces modulations dont il nous explique le processus de formation. Il s'agit de :

La modulation rythmique d'un fragment de musique déterminé, dans laquelle le rythme d'une musique est modulé sur un autre ; ensuite la modulation harmonique, dans laquelle par exemple, une suite de sons que j'ai élaborée à l'aide d'appareils électroniques et que j'ai harmonisée comme une suite d'accords, est modulée avec la voix d'un prêtre du temple Koyasan enregistrée sur bande et de ce fait les accords électroniques se meuvent avec la mélodie du prêtre ; en outre, il y a la modulation dynamique dans laquelle la courbe d'intensité d'une berceuse qu'une Indienne Krabo chante à son bébé, par exemple, est surmodulée par, disons, une musique hongroise.²⁵⁹

Sur la partition, page 18, le chiffre 14 illustre une modulation rythmique.

²⁵⁸ Voir Laurence Bertier-Caillet, *Syncretisme au Japon. Omizutori : rituel de l'Eau de jouvence*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981.

²⁵⁹ Propos du compositeur, in Rudolf Frisius, *Stockhausen I*, Mainz, Schott, 1996, p. 274, N.T.

Les emprunts musicaux africains de *Telemusik* n'interviennent que trois fois au cours du morceau. Sur la partition, certains sont indiqués au chiffre 5, page 6.

Ayant déterminé des fréquences adéquates (entre 8000 et 11970 Hz), le compositeur recourt au vibreur à impulsions pour structurer harmonieusement les couches de cinq *structures* (II/III/IV/V/VI), sur le canal I, et de quatre structures (III/IV/V/VI), sur le canal II. Le canal III est utilisé par l'amplificateur modulateur (dont les fréquences varient entre 1200 et 11800 Hz), par le générateur triangle (avec une fréquence de 70 Hz) et par le magnétophone.

La musique de Bali (*Baris Bapan*) intervient sur le canal IV. Il s'agit d'un extrait d'orchestre de gamelan (avec gongs et tambours), qu'il réutilisera dans les structures 6 et 7, page 9 de la partition. Cette intervention orchestrale du *gamelan* balinais soutient les mélodies des chants *ibani* joués à la *sanza* sur le rythme de la *rumba*^{glossaire} marqué par les claves (paire de bâtons cylindriques en bois dur, voir aussi le glossaire, volume 2), au canal V. Pendant ce temps, les tambours accompagnent un chœur d'hommes chantant – d'un ton tranquille et léger – un air répété aux accents litaniques. Puis, progressivement, l'air et sa musique gagnent en intensité.

Ensuite, interviennent les structures 6 et 7, commençant à la page 6 (avec une modulation en anneau, par plusieurs ondes sinus, à laquelle sont associés des extraits de musiques de Bali, du Japon, d'Espagne et d'Afrique, qu'on trouve à la page 7). Ces éléments iront s'amplifiant jusqu'à la page 9. Ils connaîtront une phase transitoire, page 8, où l'accent est mis sur les psalmodies des prières du temple japonais Kōyasan, de la province de Wakayama, ville de Nara (les *Senbotsusha irei Heiwa Kigan dai Hoyō*).

A la page 9, on découvre une apothéose de synchronisation de diverses structures et musiques : *Etenraku*, musique *gagaku*^{glossaire} (Japon). Ces structures musicales sont exécutées aux flûte *ryuteki*, hautbois *hichiriki* et orgue à bouche *shō*. Ensuite, apparaissent les thèmes du *Baris bapan* (Bali) qu'accompagne l'orchestre *gamelan* très animé. Toujours à la page 9, on retrouve également des mélodies d'Ibani *sanza* (Afrique), des extraits de la *Sevillana* (Espagne), joués à la guitare soutenue par les *castagnettes*^{glossaire}, mais aussi des cliquetis d'objets et des chuchotements de voix d'hommes (cf. l'exemple 12, volume 2, p. 592). La dernière intervention des éléments musicaux d'Afrique, au cours de cette œuvre, n'apparaît qu'à la page 28, chiffre 20. Ici, à la musique africaine (avec une sorte de *Lieder ibani* joué à la *sanza*) le compositeur associe non seulement la musique de Bali (*Baris Bapan*) et l'*Etenraku* du *gagaku* japonais, mais il y ajoute également la musique des danses *shipibo* indiennes, ainsi que le *bokusho* japonais, avec des modulations et des variations, particulièrement à la *structure 19* (cf. partition, p. 28).

En somme, les influences africaines de *Telemusik* entrent dans le nouveau courant d'ouverture aux musiques du monde, courant préconisé, d'une façon générale, par de nombreux compositeurs occidentaux d'alors. Ces influences y sont traitées dans un langage de musique électronique, telle une fresque où fusent des ondes radiophoniques, avec un travail intense d'intermodulations des éléments sonores pris dans diverses cultures musicales, avec une prédominance des musiques rituelles, tendant à traduire un discours reflétant un langage musical du monde, un langage universellement hétérogène.

Les citations des musiques traditionnelles – dont les africaines précédemment évoquées – sont souvent transformées et accommodées au style du compositeur. Bien qu'au cours du développement de l'œuvre, elles soient ainsi réinterprétées, l'oreille avertie parvient à en trouver les traits caractéristiques ainsi que l'atmosphère initiale.

Hymnen, 1966-67, 1969, Elektronische und Konkrete Musik (Musique électronique et concrète).

Les divers hymnes utilisés sont des extraits d'enregistrements.

Comme *Telemusik*, cette œuvre de musique électronique et de musique concrète devait intégrer des matériaux musicaux de la terre entière, allant du pays du soleil levant (le Japon) au pays du soleil couchant (l'Amérique), mais aussi des pays du Nord à ceux du Sud.

* *Hymnos*, grec ; *hymnus*, lat. et all. ; *hymn*, angl. ; *inno*, ital. ; esp., *himno* et *hymne* en français, substantifs masculin (au sens profane) et féminin (au sens religieux), est un terme qui, initialement, désignait un chant lyrique en vers, plus souvent en prose, destiné à la louange d'une divinité (ex. les hymnes homériques dans la tradition hellénistique). C'était aussi un chant religieux de musique et de poésie, à Byzance ; un élément culturel commun aux anciennes religions orientales (cf. les religions judéo-chrétiennes avec, en particulier, les psaumes et les hymnes liturgiques). Quant aux hymnes nationaux – chants patriotiques, symbolisant un pays dans les cérémonies officielles –, la plupart existent seulement depuis le XIX^e siècle. Rares sont les hymnes nationaux dont la musique est issue du folklore, comme c'est le cas notamment des hymnes : tanzanien, qui est une adaptation de la musique d'un air populaire Zoulou ; australien, issu d'un vieux air écossais, ou israélien, qui provient d'une mélodie du folklore moldave.

Chez Karlheinz Stockhausen, *Hymne* a le sens d'hymne national.

*Hymnen** comporte deux grandes parties. La première partie est subdivisée en quatre régions, correspondant pratiquement aux grandes divisions continentales.

Dans le développement de l'œuvre, chaque région comporte en général plusieurs centres qui, à leur tour, sont constitués d'un hymne ou d'un groupe d'hymnes jouant un rôle déterminant.

En voici donc la structure :

PREMIÈRE PARTIE :

Première région (partition p. 1-11), dédiée à Pierre Boulez.

Elle dure 27'38'' et possède deux centres : *l'Internationale*, 6'04,5'' et la *Marseillaise*, 21'07''. Ce dernier est précédé d'une introduction et suivi d'un *postlude*^{glossaire}.

Cette région se termine par un passage transitoire : un intermède de 1'6'' introduisant la seconde *région* (partition, p. 11).

Sa construction est basée sur un « charabia international » provenant des émetteurs d'ondes courtes qui, progressivement, passent à une forme stricte faisant intervenir les différents hymnes.

Deuxième région (partition p. 11-21), dédiée à Henri Pousseur.

Elle dure 29'25''. Commencant sur un rappel, à 3'39'', de la *Marseillaise*, elle enchaîne sur ses quatre centres : l'hymne allemand de la RFA, 11'46'' ; la conversation de studio

Otto Tomek sagte (Otto Tomek a dit), 18'07,3'' ; les hymnes africains, 20'28,3'' et l'hymne de l'URSS, 23'38''. Intervient également la *Transition I* de l'œuvre, qui dure 14'20'' et qui est placée entre les 2^e et 3^e centres. Elle est caractérisée par une traînée de sons graves distordus aboutissant à un sifflement aigu.

Dans cette *région*, le compositeur mélange divers objets sonores : des cris humains se transformant peu à peu en cris d'oiseaux, avant de passer à des criaillements de foules. Ceux-ci sombrent dans le motif de la Marseillaise, d'un ton grave et au tempo très lent.

C'est encore ici que, par alternance, les hymnes africains se mélangent à ceux de la RFA et de l'URSS.

Troisième région (partition p. 21-36), dédiée à John Cage.

Sa durée est de 29'25''. Elle comporte trois centres (*suite* de l'URSS, 0'27,5'' ; USA, 9'27,5'' et Espagne, 19'15,5''), la *Transition II*, de 5'19'', suivie des Sevillanas espagnoles (*Introduction*), de 18'43''. La *transition* et l'*introduction* sont intercalées entre le 2^e centre et les 3 *Annonces de la Suisse*, de 22',7'', clôturant cette *région*.

Cette partie de l'œuvre offre une grande expansion harmonico-rythmique, des collages « fugitifs » entre l'hymne américain et les autres hymnes. Après l'évocation du dernier son d'ondes courtes sifflant "en quelques secondes par-dessus l'océan", l'hymne espagnol dégage un ton exalté.

Quatrième région (partition p. 36-58), dédiée à Luciano Berio.

Cette *région*, qui dure 31'45'' 3, ne comprend aucun centre. Elle comporte une succession de trois autres *Annonces de la Suisse*, constituant l'hymne suisse.

DEUXIÈME PARTIE :

La deuxième partie est subdivisée en *zones* et en *interpolations*. Voici leur structuration :

La **1^e zone du Centre double** commence à 43'' après la fin de la *quatrième région*. La **2^e zone du Centre double** (Hymunion dans l'harmondie [sic]) intervient six minutes plus tard, suivie de l'Atmen (respiration), de 11'22''.

L'Atmen comprend 7 *Interpolations*. La 1^e est un rappel de l'hymne ghanéen (cf. région, dès 24'45''), la 2^e *Interpolation* constitue des évocations de l'URSS et de l'*Internationale*, la 3^e est une nouvelle intervention de l'*Internationale*, la 4^e, un rappel de l'hymne anglais (voir également la 2^e région) ; la 5^e concerne l'hymne indien, tandis que la 6^e porte le titre de *Boutique chinoise*. La 7^e *Interpolation* est nommée *Case vide*.

Cette deuxième partie se termine avec deux *Signatures*, dont la 1^e est surnommée *Pluramon*.

Selon Karlheinz Stockhausen, ces *Signatures* sont caractérisées par la présence d'un hymne appartenant à « l'empire utopique de l'*Hymunion* placée sous le signe *Pluramon*. ». Elles constituent les plus longs et les plus intenses de tous les hymnes exploités dans cet ouvrage. Elles apparaissent à la suite de l'hymne suisse transformé en un calme *ostinato* de basse, « au-dessus duquel des blocs, des surfaces et des voies gigantesques se concentrent, tandis que dans leurs gouffres, sont criés des noms imités par de nombreux échos ».²⁶⁰

La partition de *Hymnen*, destinée à être lue pendant l'écoute de la bande, n'est qu'une transcription approximative des éléments figurés. Elle fut établie par le compositeur à l'aide d'écouteurs, du piano et du chronomètre, d'après la version définitive de la bande. Ainsi, les durées et les tempos ont-ils été mesurés approximativement. Les hauteurs principales sont notées d'après l'échelle chromatique traditionnelle de douze sons. Toutefois, on y trouve parfois des degrés intermédiaires. Par ailleurs, toute déviation – par rapport à l'échelle chromatique – intervenant dans les passages importants est indiquée de façon particulière. C'est pourquoi, dans ce morceau, les signes d'altérations ne valent que pour la note qu'ils précèdent, sauf pour celles qui sont altérées et récurrentes. Aussi rencontre-t-on des notes haussées ou baissées d'environ $\frac{1}{4}$ de ton (\dagger ou b), haussées ou baissées légèrement (\uparrow ou \downarrow).

Bien que la notation classique soit imprécise, pour écrire les intensités de *Hymnen*, le compositeur a eu recours aux signes traditionnels, en s'appuyant également sur l'écoute de la bande. Il en est de même pour les timbres qui sont pratiquement indéterminés. Lorsqu'ils sont spécifiés, ils le sont seulement d'une manière globale.

La structure des mouvements spatiaux, sa transcription graphique a été réalisée à partir d'une version stéréo à deux pistes. Les événements sonores s'y déroulant sont préalablement décrits selon leur degré de complexité (par exemple : en morse, sons complexes d'ondes courtes). Quant aux hymnes africains, ils sont largement employés dans la seconde région, qui s'ouvre par des clusters chromatiques de noires assez marqués, dans le style des marches militaires. Ces notes sont soutenues par des pédales – également chromatiques – de noires, cette fois, en octaves parallèles descendantes. La fin du *premier centre* a été réalisée à partir de bribes du début des hymnes de la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) et du Dahomey (actuel Bénin). Elle est suivie d'un court passage, de 2'06'', du deuxième centre (formé de véritables bruits d'accueil et de conversations de studio qui aboutissent sur une pause générale).

²⁶⁰ Cf. les propos du compositeur dans le texte du programme de la création mondiale de la version originale de l'œuvre, Cologne 1967.

Ce n'est qu'au *troisième centre* qu'interviennent réellement les hymnes africains.

En effet, le compositeur, par un contrepoint fleuri à deux voix et modal, fait entendre le refrain de l'hymne dahoméen, suivi par l'introduction de celui de Guinée. Ce dernier – chanté avec accompagnement des tambours et des xylophones notamment – est immédiatement relayé par un fort *glissando ritardando* très nuancé de l'orchestre et des voix, avec des quarts de tons. Le *glissando* bascule vers une tenue de quinte juste, puis d'agrégats introduisant la suite des autres hymnes africains : éthiopien, guinéen, libérien, malien (refrain), gambien, sierra léonien, sudafricain, du Tanganyika (actuelle Tanzanie). Ces hymnes sont suivis d'une séquence transitoire menant au *quatrième centre* (dominé par des tenues en *crescendo* et autres éléments sonores en intermodulation).

Ensuite, on entend un extrait de l'hymne ghanéen et plus loin, celui de Guinée (rappel), puis de la Côte d'Ivoire, du Cameroun, du Niger et du Togo clôturant la deuxième région (pour l'ensemble des hymnes africains utilisés, voir la partition, pages 17-21).²⁶¹

La *troisième région* commence par la suite de l'hymne togolais, suivi du rappel d'une brève de l'hymne nigérien, immédiatement brouillée par des sonorités électroniques et des tenues orchestrales (partition, p. 21).

A la fin de la quatrième région, marquée par une pause générale introduisant l'*Atmen*, Karlheinz Stockhausen fait réentendre l'hymne ghanéen (p. 52-53).

A titre d'exemple musical voir volume 2, l'exemple musical n° 13, p. 593, exposant tous les extraits d'hymnes africains employés dans cette œuvre.

Outre le caractère des pièces dont le rythme est souligné par des marches, ces chants patriotiques africains comprennent quelques singularités qui méritent d'être relevées ici.

En premier lieu sur le plan mélodico-harmonique, leurs mélodies, marquées par au moins deux points d'appui, comportent une plus ou moins grande diversité d'échelles : deux tétraphones (Liberia et Niger), six pentaphones (Haute-Volta, Ethiopie, Guinée, Union Sud-africaine, Tanganyika et Côte d'Ivoire), un hexaphone (Ghana), deux heptaphones (Mali et Sierra Leone), un mode que nous qualifions de semi-lydien (les demi-tons étant placés entre les degrés III-IV et VI-VII, au lieu de IV-V et VI-VII dans le mode de sol, avec *fa#* et *sib* ; Dahomey), une gamme majeure

²⁶¹ En guise d'illustration, voir à la p. 571, l'illustration musicale n° 7 : *Quelques hymnes africains dans Hymnen* (partition p. 17-18).

(do, Gambie), un mode naturel, équivalent au mode de la (éolien) dans sa structure intervallique (Cameroun) et une échelle à neuf sons (Togo).

En second lieu, l'usage des tambours et xylophones africains qu'il associe à d'autres percussions, et dont les sonorités sont mélangées à des sons électroniques.

Pour harmoniser ces hymnes, Karlheinz Stockhausen exploite une série d'agrégats – avec épaissement des lignes par doublure – ainsi que des rythmes harmoniques (fréquences de changements harmoniques) qui, grâce à leurs différentes nuances et à leur association aux strates sonores électroniques, créent une intermodulation de ces matériaux hétérogènes, au cours du développement discursif de leur matière sonore. Il en est pratiquement ainsi pour l'ensemble de l'ouvrage.

En ce qui concerne leur accompagnement orchestral et vocal, il est caractérisé par une interaction des constellations sonores électroniques, vocales et instrumentales. Parmi ces éléments, on retrouve d'autres objets sonores, tels que : des bruits de foules, des bribes de mots ou des conversations enregistrées, des événements d'ondes courtes, des enregistrements de réunions ou de fêtes, ceux du baptême d'un navire ou de conversations à l'intérieur d'une boutique chinoise.

Vocalement, ces constellations sonores sont formées de glissandos, avec des quarts de tons, ainsi que des fragments des voix parlées et des ovations du public, des voix chantées et des cris d'enfants. Notons que la plupart des extraits d'hymnes africains sont ici chantés par des enfants.

Le rythme des hymnes traités est constitué des valeurs simples de noires, noires pointées, croches et croches pointées. Dans son ensemble, il est organisé en périodes symétriques (avec l'antécédent et le conséquent), comportant notamment des valeurs ajoutées. Sa métrique est d'un grand dynamisme.

D'une façon générale, dans *Hymnen* (une forme musicale chargée d'histoire, de temps, de culture et de civilisation), notre compositeur a osé superposer et unir aussi bien le passé antérieur que le passé immédiat, le présent et même le futur de plusieurs cultures et civilisations du globe.

Les diverses musiques utilisées – confirmant à la fois leur universalité (totalité) et leur uniformité (égalité), dans le respect de la diversité qui les compose – lui ont ainsi permis de donner le jour à un chant du monde illustrant la richesse musicale de notre planète. Ainsi, telle une chaîne d'agglomération de matériaux, différents sujets musicaux (formes sonores abstraites électroniques et hymnes nationaux) s'enchevêtrent en une interaction. Cette interaction s'opère d'ailleurs à l'aide des procédés compositionnels d'intermodulation déjà évoqués.

Par exemple, des bribes d'hymnes originels voguent dans des trames sonores électroniques conduites par des strates de modulations d'éléments harmoniques et mélodiques (dont les agrégats, les clusters, la doublure et l'épaississement de voix), rendant ces hymnes, alternativement, identifiables ou presque méconnaissables. Ainsi un rythme donné peut-il être modulé à l'aide des éléments harmoniques d'un autre, puis combiné avec la courbe dynamique d'un troisième rythme. La nouvelle combinaison ainsi obtenue est à son tour modulée par des constellations de mélodies et de sonorités électroniques. S'y ajoutent de nombreuses nuances permettant soit de distinguer, soit d'obstruer les motifs mélodico-rythmiques cités ou exploités. Grâce aux divers effets harmoniques, timbraux et dynamiques, le compositeur réalise des mouvements dans un espace sonore exceptionnel, attestant le caractère universel des matériaux utilisés.

Quant aux hymnes africains, ils ne comportent pas de caractéristiques essentiellement africaines. A l'exception de l'hymne tanzanien – rappelons que c'est une adaptation d'un air populaire zoulou – et de quelques modes (pentatoniques surtout) soulignant une des spécificités des musiques africaines, ces hymnes ont un caractère occidental et sont élaborés suivant le modèle qui en découle.

Quel est alors le véritable apport de la musique africaine dans la musique de Karlheinz Stockhausen ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Stockhausen

Au lieu de rechercher le véritable apport de la musique africaine dans l'œuvre de ce musicien en quête d'une esthétique ayant pour ambition d'illustrer notamment la musique du monde, mieux vaut comprendre comment il conçoit la musique de l'Afrique noire.

Contrairement aux compositeurs que nous avons étudiés précédemment, l'impact tardif de l'influence africaine dans la création musicale de l'auteur de *Kontrapunkte* (1953) relève le plus souvent surtout de sa quête de principes organisationnels et de jeux instrumentaux des musiques extra-occidentales. Ces principes devaient enrichir son langage musical, donnant ainsi une impulsion aux idées novatrices recherchées.

C'est vers les années 1960 que le compositeur commença à s'intéresser aux musiques non européennes, explorant premièrement les musiques asiatiques.

Pendant cette période, il fut le promoteur de la musique électronique instrumentale vivante. Il tira parti de toutes les nouvelles perspectives qui se présentaient pour exploiter la musique mixte et les évocations orientales, tout en pratiquant l'élargissement des entités de groupes aux moments. En même temps, il s'ouvrit aux styles divers et redécouvrit, notamment, les saveurs mélodiques (avec des Lieder^{glossaire}) et le diatonisme, qu'il traitera dans une écriture transparente au ton personnel. A partir de ce moment, débuta un tournant capital pour le cheminement de son acte créateur futur.

Après 1960, avec ses *Klavierstücke V* à *X*, son pointillisme sériel cède aux structures sérielles globales. Le compositeur recourt alors à l'usage d'autres techniques. Il pratique la forme ouverte et l'indépendance des tempos d'un groupe donné d'exécutants vis-à-vis du chef qui les dirige. Il associe des éléments concrets et des sons électroniques et exploite la forme de groupes. Il met en exergue certains paramètres du matériau sonore, avec résolution de la problématique du rapport son-temps-espace, et synthétise les timbres des instruments classiques avec des timbres électroniques fixés sur une bande magnétique.

Pour le traitement de ces différents procédés, il utilise, entre autres, les techniques du *collage*, de la *citation*, ainsi que la *forme momentanée* (la *Momentform*²⁶²). Pour cette dernière technique, le compositeur identifie premièrement la structure du matériau, avant la forme, autrement dit, il pratique d'abord l'unicité du matériau qu'il prolonge ensuite à la forme.

Dès 1966, son style devient de plus en plus simple²⁶³, avec une conception plus subjective et même mystique de la musique. Il s'emploie au prophétisme, à la fois ingénu et complexe, donnant à certaines de ses œuvres un caractère rituel.

C'est en 1967 que s'est accentué son désir de faire une musique mondiale. Dorénavant, grâce aux nouveaux moyens de communication de plus en plus rapides et performants, la planète terre est devenue un grand village.

²⁶² « J'entendrais donc par *Moment* toute unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique personnelle et strictement assignable – je pourrais dire aussi : chaque pensée autonome ; le concept se trouve ainsi déterminé de manière qualitative compte tenu d'un contexte donné (je disais : dans une composition donnée) et la durée d'un moment est une des propriétés parmi d'autres de son mode d'être. » Cf. Karlheinz Stockhausen, « *Momentform* », p. 111-112. Dans « Karlheinz Stockhausen », *Contrechamps*, n° 9, Stockhausen : *textes, entretien avec Adorno ; études* de Darbellay et de Henk, 1988, 193 p.

²⁶³ Au sujet de l'esthétique de la *Nouvelle simplicité*, impliquant notamment un nouveau « folklore artificiel », avec interférence d'éléments historiques et usage de moyens électroacoustiques, qui poussèrent K.H. Stockhausen à prôner l'idée d'un art symbiotique, nous renvoyons le lecteur à Manfred Kelkel, *Musiques des mondes, essai sur la métamusique*, préface de Danièle Pistone, Paris, J. Vrin, 1988, p. 212 en particulier, mais surtout les pp. 209-238, du chapitre X consacré à *La méditation dans la musique d'hier et d'aujourd'hui*.

On peut, désormais, accéder aux richesses d'autres civilisations et d'autres cultures jusqu'alors à peine soupçonnées.

Ainsi, outre ses connaissances des musiques occidentales, ses découvertes de traditions musicales extra-européennes allaient lui permettre d'esquisser une synthèse de cette musique planétaire à travers la composition de *Telemusik* (1966) et de *Hymnen* (1966-67) : deux œuvres que nous venons d'étudier et dans lesquelles il réunit des structures sonores abstraites ainsi que des composants de diverses musiques nationales, populaires ou des modèles à caractère folklorique. Elles constituent pour lui, à la fois, des documents et des symboles.

Comme dans un vaisseau à voyager dans le temps, Karlheinz Stockhausen tente de nous faire circuler, à la fois, dans le passé et le présent de l'univers des civilisations terrestres, par la coexistence et l'intermodulation d'éléments de leurs mémoires musicales traduits musicalement dans ces ouvrages.

C'est donc dans ce cadre global que l'on comprend l'intérêt du compositeur pour les musiques subsahariennes, mais également pour l'apport des Noirs dans leur globalité (ex. le jazz (pour lequel sa curiosité est grande).

Dans sa démarche créatrice, l'élément de rapprochement avec les musiques extra-occidentales concerne surtout l'autonomie du traitement des paramètres de hauteur, de durée et d'intensité, inscrits dans un discours musical où les événements visuels et gestuels – rendant plus intelligibles le processus sonore et le message véhiculé – comportent les mêmes droits et la même importance que l'harmonie ou la mélodie.

De même que dans les musiques de tradition orale, dont celles africaines, le compositeur attache de l'importance à l'exécution musicale de mémoire, à la considération des attitudes et des gestes des musiciens, ainsi qu'à leur emplacement. Tout ceci confère à la manifestation musicale son aspect rituel riche en couleur, et le spectacle constitue alors un art, une vie et une nécessité.

Il en est ainsi, par exemple, pour *Gesang der Jünglinge* (il s'agit d'un chant d'adolescents, dont les structures de base sont la phonétique, l'aléatoire et le statisme du matériau sonore), 1955-56, *Kontakte* (*Contacts*), 1958-1960 et pour *Telemusik* (1966) qui, tous, comportent un aspect rituel.

L'attitude, les mouvements des musiciens, ainsi que la vision scénique y ont été imaginés pour faire partie de la musique, de telle sorte qu'« au cours d'un concert, on voit aussi la musique, on la lit avec les yeux. »^{264a} Car la musique est aussi geste, en ce

²⁶⁴ a et b *op. cit.*, p. 27.

que certains processus sonores deviennent plus intelligibles lorsqu'on voit le geste qui permet de les produire. A ce propos, le compositeur souligne qu'« il n'y a plus alors qu'un tout, qui crée une impression unique à partir des signaux perçus par nos deux sens : les yeux et les oreilles. »^{265b}

Si les musiques africaines furent traitées selon le concept de musique du monde selon Karlheinz Stockhausen, que fut alors l'approche des dites musiques par Antonio Braga dont nous allons maintenant étudier l'œuvre ?

Chapitre IX

Antonio Braga : le méditerranéisme au service de l'histoire africaine

PORTRAIT

Antonio Braga, un des compositeurs les plus en vue en Italie, est né le 22 janvier 1929 et mort le 26 mai 2009 à Naples. De formation classique, il est docteur en Lettres et en Philosophie cum laude de l'Université de Naples.

Etudes de composition :

♦ 1951, fin des études de composition musicale, piano et esthétique musicale, au Conservatoire

de Musique de Naples.

♦ 1955, boursier, il est admis au Conservatoire de Paris où il vient perfectionner ses études

d'esthétique et de composition avec, notamment, Olivier Messiaen et Darius Milhaud.

Autres généralités :

♦ *Antonio Braga a entrepris nombre de recherches sur la musique de la Renaissance italienne. Ancien directeur de la Compagnie Jacques Fabbri, il fut le premier musicien italien invité par le Département d'Etat des USA pour effectuer des recherches musicologiques originales pour le compte du Department of Cultural Program aboutissant à quelques publications que nous ne mentionnons pas ici. Ce citoyen d'honneur de San Francisco a exercé également de nombreuses autres fonctions : directeur de la bibliothèque du Conservatoire de Bologne, directeur artistique du théâtre de l'Opéra à Rome en 1963, etc..*

Antonio Braga, napolitain à la mise bohémienne, est également un méditerranéen d'une grande ouverture d'esprit. Ce qui lui a permis d'entrer en contact, entre autres, avec les cultures africaines et de construire un langage musical caractéristique dont nous examinons les singularités.

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre d'Antonio Braga

La musique d'Antonio Braga est fondée sur des bases du langage classique avec de nobles envolées.

Dans différents ouvrages, ses thèmes s'inscrivent souvent dans des préoccupations modernes faisant prévaloir la mélodie*, à l'instar de son maître Darius Milhaud. Pour l'un comme pour l'autre, cette mélodie souvent lyrique a sa source dans un état sentimental et émotif dicté par leur culture et leur tempérament méditerranéens.

** La mélodie est, dans la construction des œuvres d'Antonio Braga, l'un des pôles majeurs de son esthétique. Le traitement mélodique s'effectue dans un propos musical d'expression simple qui, toutefois, comporte toutes sortes d'éléments musicaux apportant une valeur émotionnelle proche de celle cultivée dans le romantisme.*

Les idées musicales d'Antonio Braga sont indépendantes de tout esprit d'opportunisme comme ce fut le cas – ainsi que nous l'avons vu – de Francis Poulenc par rapport à la musique de l'Afrique noire. Graduellement, le musicien a su travailler tous les éléments musicaux que lui offraient son instinct et divers environnements

propices à l'inspiration de toute idée musicale.

A ses débuts, il suit les pas de Darius Milhaud**, en exploitant la polytonalité pour, au bout du compte, s'en éloigner. Il préconisera alors le retour aux principes de la tonalité et à la modalité du Moyen Age, principes qui lui permirent d'assimiler certains thèmes empruntés aux musiques africaines.

*** Disposant d'un discours musical limpide et accessible au public, l'auteur du Poème africain, 1966, est opposé aux idées avant-gardistes de son siècle. Il se présente plutôt comme un fervent défenseur et un pratiquant de la politique de Darius Milhaud qui conseillait aux élèves d'exprimer leur propre volonté et de rester toujours en accord avec eux-mêmes, afin de se préserver des pernicious pièges d'une poursuite servile de la mode.*

Prudent, Antonio Braga choisit de n'utiliser que les techniques compositionnelles contemporaines susceptibles de l'aider dans son expression. Ainsi, loin des sentiers préalablement bâtis, se fraie-t-il son propre chemin et y mène ses propres expériences musicales originales, tout en faisant de la musique un véritable compagnon. Non seulement la musique lui sert de moyen

naturel d'expression, mais il vit pour elle. C'est ce qui ressort de la confiance qu'il nous a faite en 1997 : Il m'arrive même souvent d'avoir tant de notes et d'airs bourdonnant dans ma tête que je suis incapable de parler ou d'écouter ce que disent les autres. En ces moments-là, je n'entends, je ne perçois que des sons qui, quelquefois, vont au-delà des sons.

De ces propos du compositeur, ressortent les conditions plus ou moins générales de sa démarche créatrice.

Ce survol des singularités esthétiques et techniques du compositeur servira de cadre à l'analyse d'une œuvre choisie.

Auparavant, nous tenons à signaler qu'Antonio Braga a composé quatre œuvres dont les titres laissaient présager un lien avec les musiques de l'Afrique noire. Après avoir interrogé le compositeur, celui-ci nous a précisé, dans une lettre datée du 4 septembre 1998, que de ces quatre œuvres, trois d'entre elles : le *Concerto exotique* (1959), le *Poème africain* (1966), ainsi que le *Concerto tropical* (1996) ne résultaient pas d'une influence directe des musiques de l'Afrique subsaharienne, mais plutôt d'une profonde influence des musiques de l'Afrique du Nord, et parfois des musiques d'Amérique du Sud, lesquelles évidemment offrent des caractéristiques propres aux musiques d'Afrique noire.

Dans le cadre de notre étude, nous nous limiterons donc à l'examen de l'œuvre dans laquelle les influences des musiques de l'Afrique noire sont nombreuses et manifestes.

Analyse de l'œuvre d'Antonio Braga

*Il Trono di Abome**, 1961-1963

* Commencée dès 1961 à San Francisco, cette œuvre fut poursuivie en Californie, puis à Naples, où elle ne fut complétée et orchestrée qu'en 1963. C'est également à Naples, à l'Opéra San Carlo, qu'elle fut créée en 1966. La représentation de sa version de ballet, en 1988, eut lieu à Saint-Domingue, par le Ballet dominicain, avec la chorégraphie d'Igmar Despradel. Cette version ne connut un franc succès que l'année suivante, et l'œuvre reçut d'ailleurs le Prix Cassandra, qui est aussi réputé en Italie qu'un Oscar.

Il di Trono di Abome ou *Le Trône d'Abomey* est un *poème symphonique* dédié aux peuples africains se souvenant encore des rois d'Abomey du pays de Dahomey, l'actuel Bénin.

Antonio Braga y évoque musicalement le glorieux souvenir de la capitale d'un des plus puissants royaumes africains d'antan – Abomey –, et il essaie d'en retracer l'histoire dont le napolitain n'eut réellement connaissance que lors de sa visite des vestiges de l'ancien palais royal, au Bénin, cela pendant la période de pré-indépendance que la plupart des pays d'Afrique noire vécurent entre 1959 et 1960.

L'auteur de la *Suite Afro-Uruguay* (1962) visita Abomey et ses ruines, à l'époque des sacrifices propitiatoires offerts aux esprits des ancêtres afin d'implorer le retour à

la liberté et à l'indépendance. Bien que ruiné par la conquête portugaise, Abomey demeurait le symbole de la toute-puissance et du passé glorieux du Dahomey, pays d'origine des religions animistes qui, plus tard, furent transférées en Amérique latine par les esclaves, et dont les manifestations sont le vaudou, la *macumba* brésilienne et la *santeria*.

Fin 1959, début 1960, ses voyages aux Amériques furent l'occasion pour Antonio Bragra de découvrir ces religions et de réentendre « les mêmes thèmes musicaux que ceux des anciens hymnes des rois du Dahomey ».

A ce sujet, le compositeur nous a confié :

Après avoir entendu à nouveau ces anciens hymnes des rois d'Abomey que j'avais entendus auparavant en Afrique, j'ai donc ramassé toutes les impressions, y compris celles de quelques thèmes semblables de la *santeria* (ceux de sa musique magique), réunis dans l'ouvrage du musicologue cubain Ortis, intitulé *Africanere Della Musica in Cuba*, thèmes dont j'ai, par ailleurs, bien reconnu la source africaine.

En effet, la réunion de toutes ces impressions, ainsi que sa formation africaine à la Cité Universitaire de Paris, que nous traiterons plus loin, constituèrent la source de l'inspiration africaine, à la fois idéologique et musicale, de *Il Trono Di Abomè*.

Musicalement parlant, les influences africaines types dans cette œuvre concernent deux thèmes : celui des guerriers dahoméens et celui des femmes (issu d'une vieille chanson sénégalaise titrée *Amalisayo*²⁶⁵). Selon la découverte du compositeur, le premier chant est de nos jours encore utilisé dans les rites magiques de Cuba et de certains pays d'Amérique centrale et du Sud. Quant au second, il comporte de même un côté magique ou religieux, par son invocation des esprits des ancêtres ainsi que par son usage dans les rites de propitiation ou de sacrifice.

Dans *Le Trône d'Abomey*, ces chansons sont exploitées de façon à remémorer les souvenirs et l'aspiration à une véritable indépendance du peuple africain. Elles appellent au réveil des consciences du peuple et, entre autres, à la considération des valeurs culturelles originelles.

C'est l'hymne dahoméen ou le *chant des guerriers* qui sert de thème pivot à cet ouvrage.

²⁶⁵ *Amalisayo* fut chanté par le *Corps des Ballets africains*, composé du Ballet de Ketya FODEBA de la Guinée et du Ballet sénégalais. Vers les années 1950, ce *Corps des Ballets africains* participa au Carnaval du film napolitain.

Globalement, le *poème symphonique* d'Antonio Braga est traité dans un langage classique où prime la valeur mélodique et modale. Aussi son écriture est-elle davantage contrapuntique qu'harmonique.

Toutefois, des enchaînements mélodiques naissent, verticalement, de multiples accords et agrégats. Ils comprennent parfois des passages chromatiques et atonaux, appuyant et soulignant, tour à tour, le ton mélodique lyrique et incantatoire, enchanteur et évocateur, ce qui confère aux différentes mélodies, soit une couleur âpre, soit une coloration acidulée. Il en est ainsi notamment aux mesures 262-267 où le compositeur fait la combinaison d'un chromatisme d'accords avec un chromatisme simple dont l'âpreté est souligné par des trémolos de percussions (cf. partition, pp. 64-65).

Conçue en trois parties ininterrompues, l'œuvre est d'essence très poétique et plutôt descriptive. Elle illustre le sacrifice propitiatoire, la nuit au Dahomey ainsi que la danse des guerriers. Elle est proche des œuvres à programme romantiques.

Dans **la première partie** (partition pp. 1-84), le *Sacrifice propitiatoire*, le compositeur commence, *misterioso e tranquillo*, un thème pentatonique du violoncelle et de la contrebasse, thème inspiré des hymnes dahoméens (cf. exemple musical n° 14). Ce motif mélodique est développé en fugue, avec un contrepoint aux accents très pittoresques et même âpres, grâce à l'usage de la polytonalité, notamment aux mesures 17-21 ; 51-53 (cf. partition, pp. 6-7 et 17-18).

C'est à la mesure 54 que débute le chant du thème pivot de l'œuvre.

Sur un *tutti* orchestral aux sonorités obscures, le compositeur fait intervenir cette plainte des esprits de guerriers se lamentant de leur état d'esclave qui dure depuis les siècles. L'usage du *tutti* ici sert à figurer et à affirmer la volonté des ancêtres de combattre unanimement pour la liberté de leurs descendants.

Le compositeur emploie également des trémolos, aux vents comme aux cordes, pour, au-delà des lamentations des ancêtres, souligner leur exaspération face à la situation endurée par leur postérité.

Cette première partie s'achève sur un *allegro* très rythmé, figurant ainsi le mouvement du peuple réuni autour du sorcier, invoquant les esprits des aïeux, leur offrant le sacrifice propitiatoire. Elle comporte trois motifs mélodiques de base.

Dès la mesure 145, par un motif mélodique *lento rubato* en 2/4 - sur un ton extasié et quasi-héroïque -, la trompette suggère la prière du sorcier (voir l'exemple musical n° 15). Elle est soutenue par les stridulations des maracas (avec 3 doubles croches et 1 croche), le

vrombissement en croches de la grosse caisse (1 ou 2 croches), ainsi que les soubresauts des courtes cellules arpégées du piano (2 doubles croches et 1 croche). Ces instruments jouent en contretemps avec cette trompette solo.

Le motif heptatonique (*ré-mi-fa-sol-la-sib-do*) de la trompette est suivi d'une invocation des femmes (exemple musical 16). Il s'agit du fameux *Amalisayo* - un chant très populaire en Afrique équatoriale et en Guinée -, chant dont nous avons déjà fait mention²⁶⁶ et qui, ici, constitue le deuxième thème de la fin de la première partie de cette œuvre.

Cette chanson s'enchaîne sur un troisième thème, celui d'une danse effrénée en *allegro* rythmant les pas des danseurs en transe sous l'effet de l'invocation du sorcier. Un court motif mélodique - d'invocation des esprits des ancêtres - en *crescendo*, amène le *tutti* orchestral. Sa prière est relayée, dès la mesure 268, par une animation de la *Danse du peuple* exécutée par les trompettes très rythmées et vivaces. L'accompagnement, en *hoquet*, est effectué au piano, timbale, violoncelle et contrebasse.

Ce sont la contrebasse et le violoncelle qui redoublent de brèves cellules mélodiques répétitives (2 doubles croches et 2 croches en contretemps).

Puis, pour clore la première partie, tout l'orchestre reprend le thème de la mélodie du sorcier, sur un *presto* final plein d'entrain.

La seconde partie (partition pp. 85-134), *Notte Al Dahomey (La nuit au Dahomey ; exemple musical n° 17)*, comprend notamment les interventions des sifflets africains aigus et dissonants, qui annoncent la fête nocturne de la pleine lune. En fait, il s'agit d'une nuit d'union : les filles et les garçons se réunissent sous le baobab sacré pour des réjouissances.

Le thème A, avec des secondes en triolets de croches jouées à la flûte et au piccolo (mes. 11-20), est annoncé dès le début de cette partie aux cors, passant à la flûte et à la clarinette, puis au hautbois et au xylophone. Ces instruments sont soutenus par une succession de tierces des II^e et IV^e cors - avec la même structure rythmique de triolets de croches -, avant d'être, plus tard, relayés par les bassons exécutant des triades ; pendant que le tuba marque le temps avec des croches. Dans le même temps, les timbales, la harpe, les violoncelles et la contrebasse jouent une croche au premier temps de chaque mesure.

Le thème A est soutenu par une pédale d'accord de sixte (*do-fa#-la-do*) des cors, ainsi que par les trilles des timbales. Une mesure avant la fin de ce thème, le premier cor introduit une mélodie très allègre.

A partir de la mesure 26, une effervescence se manifeste à l'orchestre : les percussions jouent des noires appoggiaturées, tandis que les cordes exécutent des trémolos. Puis, progressivement, après l'entrée des cordes jouant des secondes, tout s'accélère.

²⁶⁶ Voir *supra*, page précédente.

L'écriture orchestrale est de plus en plus serrée : aux flûtes, clarinettes et harpes, par exemple, les blanches sont précédées de quatre triples croches appoggiaturées, tandis qu'aux cordes, ces appoggiatures sont suivies de trémolos de blanches (dès la mesure 69).

Quant au *tempo*, le compositeur alterne sans cesse des mesures 4/4, 3/4, 5/4, 2/4, etc. et des mouvements lents et rapides avec des accélérations et des décélérations. C'est ainsi que la nuit devient chaude. Les garçons partent à la recherche des filles dans un jeu de cache-cache de plus en plus tendu.

Intervient alors, à la mesure 175, le thème B qui est une mélodie offrant la vision de couples endormis sous la lune. Elle est jouée par la flûte seule. Puis en guise de conclusion, les quarts appoggiaturées des hautbois accompagnés des accords *mi#-la#-mi#* ; *ré#-sol#-ré#* alternés, en triple piano (*ppp*) conduisent ce thème au repos sur un point d'orgue.

La troisième partie (partition pp. 135-214) - *Danza dei Liberi Guerrieri (La Danse des guerriers libres*, exemple musical n° 18) - est à la fois un rappel et une amplification des sujets traités dans les parties précédentes.

La Danse des guerriers libres commence, *allegro marcato*, avec une succession de triades aux trompettes. Les cordes jouant des tierces - certaines alternant ces tierces avec des secondes -, marquent le temps avec les percussions qui, toutes, jouent des noires. Ensuite, peu à peu, interviennent les bois, les cors et la harpe. Les premiers jouent soit de courtes cellules simples, soit des tierces parallèles de croches qui, plus loin, deviennent des triolets de croches. Pendant ce temps, les quatre cors exécutent deux accords bitonals de sixte et quarte de *mi#-do#-la#-mi#* et de *fa-ré-sib-fa* appoggiaturés, tandis que la harpe effectue des glissandos d'octaves. D'ailleurs, ces glissandos vont être amplifiés – ascendants ou descendants - avec la tierce et la quarte de la flûte ; la tierce, aux hautbois, trompettes, premiers et seconds violons ; la triade aux clarinettes ; ainsi que le *glissando* simple au piccolo et au cor anglais. Tout ceci aboutit, dès la mesure 22, à l'enchaînement des tierces, des quarts, des quintes et des octaves parallèles ; des triades et autres accords, dont la structure verticale est une progression d'accords polytonals²⁶⁷.

Entre les mesures 24 et 64, le compositeur procède à un mélange de jeu, notamment, des noires en secondes et de tierces parallèles marquées du départ. Il y associe des bribes de triolets de croches - devenant des cellules d'une croche et de deux doubles croches -, des triades appoggiaturées, des tressaillements de glissandos, dont certains aboutissent sur des trémolos. Ces derniers forment parfois des pédales.

Dans cette partie de l'œuvre, les différents matériaux sonores sont développés de manière à évoquer une supplique de plus en plus pressante pour une autonomie du peuple. Aussi, dès la mesure 65, les trompettes - d'un ton héroïque - proclament-elles la liberté des

²⁶⁷ Cf. en annexe, l'illustration musicale n° 9 : *De la polytonalité dans le troisième mouvement du Trône d'Abomey*, p. 572.

peuples, par une danse très rythmée et contrepointée, qu'accompagnent les cordes jouant des accords "frappés".

Cette danse reste toujours très animée jusqu'au retour du mouvement initial - *misterio* et *tranquillo* - du thème originel de l'hymne. Son thème, très rythmé et assez marqué, réapparaît d'ailleurs cycliquement tout au long de l'œuvre. Cette fois, pour souligner les réjouissances du peuple - réjouissances permettant un repos paisible des ancêtres -, Antonio Braga développe ledit thème aux bois, et ceci par épisode.

La fin de ce *poème symphonique* revient sur le *tranquillo* du départ faisant se coucher les esprits des aïeux, en *pianissimo*, pour toujours.

Comme nous venons de le voir à travers l'étude de *Il Trono di Abome*, l'indéniable influence africaine sur la musique d'Antonio Braga est non seulement d'ordre musical, mais également d'ordre philosophique.

Toutefois, le compositeur n'a pas eu le privilège d'accéder à la musique de cour du roi d'Abomey comme ce fut le cas de l'anthropologue Gilbert Rouget. Ce dernier a, récemment, publié une étude savante remarquable traitant une des plus importantes activités musicales et rituelles célébrées à la cour royale qu'il nomme, à juste titre, la « fictive » royauté de Porto-Novo, royauté effectivement morte, en 1908, avec Tôfa. Celui-ci perdit les véritables prérogatives dues à ses fonctions, à l'issue du traité de protectorat signé avec la France qui lui retira les vrais pouvoirs.²⁶⁸

Quant à Antonio Braga, son court séjour passé dans ce pays ne lui permit nullement d'accéder à ce genre de société exigeante et fermée aux non initiés. On comprendra que sa musique du *Trône d'Abomey* ne présente rien de concret en rapport direct avec les activités traditionnelles (rites, musiques et danses surtout) encore vivantes à la cour du roi d'Abomey à l'époque où le compositeur visita ce pays (1959). Aussi a-t-il dû se contenter d'un *Trône d'Abomey* imagé, pour ne pas dire imaginaire, évoquant tout de même le rituel et la musique des sacrifices propitiatoires, musique qu'il eut l'opportunité d'entendre.

En empruntant des extraits de musique d'Afrique noire, il voulut ainsi rendre hommage et gloire à la puissance politique et socioculturelle des royaumes africains d'antan, à travers l'image du redoutable royaume d'Abomey. C'était aussi une façon

²⁶⁸ Cet ouvrage de 391 pages – avec des annexes audiovisuelles - rend magistralement compte de la musique à la cour du roi GBÈFA du Dahomey (actuel Bénin) dont les activités traditionnelles demeureraient encore vivantes jusqu'à la première moitié de ce siècle. C'est un travail ambitieux, de longue haleine, commencé en 1952, qui dura au total 40 ans. Dans ce livre, s'ouvrant par un prologue introduisant la problématique, l'auteur traite de la vie musicale du palais, de la musique des femmes du roi et de la musique des serviteurs du roi, chapitres refermés par un épilogue donnant des réponses aux questions posées. Gilbert Rouget, *Un roi africain et sa musique de cour*, Paris, CNRS Editions, 1996.

pour lui d'honorer l'Afrique musicale dont la mémoire s'est prolongée jusqu'en Occident et de justifier son adhésion au méditerranéisme, qu'il définit comme une philosophie d'amour et de partage entre les cultures et entre les peuples.

Tout en considérant l'histoire, les contextes sociaux ou ethniques des musiques africaines auxquelles il s'est référé, Antonio Braga nous fait entendre ici variantes et doublures, hiérarchies des lignes mélodiques – aussi bien celles empruntées que celles conçues par lui-même – ; leurs indépendances et interdépendances, mélodies et rythmes chevauchant les siècles et parcourant les continents (Europe-Afrique-Amérique).

Comme il en est dans certaines musiques africaines, le compositeur unit de multiples rythmes et mélodies, qu'il traite dans son langage modal où prime un contrepoint avec superposition de lignes mélodiques distinctes, mélodies qui sont quelquefois en interdépendance rythmique.

C'est ainsi qu'il s'applique à intégrer et à assimiler les matériaux sonores d'emprunts africains dans son langage musical, en même temps que des éléments idéologiques en rapport avec la culture musicale africaine.

Tous ces éléments sont intégrés dans son méditerranéisme – « unissant les peuples, une religion d'amour et d'amitié entre les peuples du monde » – où les civilisations européennes, américaines et africaines, trouveraient leur point de rencontre et d'unité.

Quel bilan tirer des apports africains dans l'œuvre d'Antonio Braga et du rapport de ce dernier avec l'Afrique noire ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre d'Antonio Braga

Le rapport d'Antonio Braga avec la culture générale ou musicale de l'Afrique noire constitue un véritable “conte d'amour”. Ce rapport amoureux naquit à Paris où, sur le plan académique, ce musicien suivit les enseignements de Darius Milhaud et, dans une moindre mesure, ceux d'Olivier Messiaen. La formation reçue auprès de ces maîtres détermina finalement son choix de l'exotisme, avec une préférence pour les rythmes afro-américains.

Selon ce musicien, ces rythmes sont plus proches du battement du cœur d'un Occidental que les rythmes asiatiques. Malgré leur polyrythmie, les combinaisons de la métrique des musiques de l'Afrique noire et le développement de leurs cellules seraient d'une insertion aisée dans une écriture européenne, affirme-t-il. Pris de

passion pour les musiques des Noirs, le compositeur ne pouvait ainsi que parcourir à de multiples occasions les terres d'Amérique – de l'Argentine au Canada, en passant par le Brésil et Saint-Domingue en particulier –, ainsi que les terres d'Afrique noire (surtout le Bénin et le Sénégal). Il y puisera « un constant enrichissement » selon ses propres termes.

Dans les différentes musiques de ces contrées, d'une façon générale, Antonio Braga trouva des apports rythmiques utiles et revigorants pour la musique occidentale de son siècle qui, pense-t-il, souffre d'une certaine « anémie pernicieuse » l'ayant privé d'une « saine vigueur. »

Sur le plan humain, son séjour à la Cité Universitaire de Paris – milieu hétérogène où cohabitent des étudiants de cultures et de nationalités diverses – constitua pour lui à la fois un tremplin et une oasis qui, plus tard, lui permirent, premièrement, l'accès aux rythmes arabes, ensuite, à ceux de l'Afrique noire. C'est, grâce à l'ambiance chaleureuse, sincère et amicale régnant dans cette Cité universitaire, ainsi qu'à ses multiples fréquentations de collègues africains, qu'Antonio Braga parachèvera sa « formation africaine ». Parmi ces collègues africains, on notera quelques membres de la famille senghor, devenus plus tard des notables éminents : un diplomate à Rome, un cinéaste, et le président de la République du Sénégal, Léopold Sédar Senghor (1906).

C'est par le canal de ces amitiés que naîtra son amour pour le continent Noir.

Lors d'une de nos conversations à bâtons rompus (mai 1994) au sujet de ce que nous qualifions de conte d'amour entre Antonio Braga et l'Afrique noire, le compositeur nous a rapporté une anecdote expliquant la nature de cette relation :

Depuis le début, mon inspiration a été toujours dirigée par ce qu'on appelait autrefois l'exotisme. Ce qui concernait surtout les pays lointains, les pays chauds, les tropiques, l'Equateur... C'était d'ailleurs la prolongation de la théorie méditerranéenne de Darius Milhaud²⁶⁹ qui était mon maître [et] que j'avais

²⁶⁹ Evoquant cette théorie de Darius Milhaud, Paul Collaer indique ce qui suit : « [...] Plus loin, le regard porte sur de vastes paysages dont l'intensité d'expression est tempéré par l'ordonnance des lignes : la musique de Milhaud y trouve de quoi satisfaire son tempérament lyrique et son goût de l'ordre, de la clarté. Il lui faut aussi l'union intime de la nature et de l'homme, les paysages sur lesquels la vie humaine se projette, et qui portent les signes de cette vie. Ceux-là parlent à l'imagination du musicien sans cesse en éveil. Il lui faut sentir battre le cœur de l'humanité. Aussi les paysages vides d'hommes tels les sommets alpins ne lui disent rien, tandis qu'un champ de blé l'émeut. S'il aime les gardians [en Provence, ce sont des gardians de troupeaux de chevaux ou de taureaux], les gitanes, les bergers, ce n'est pas à cause de leurs costumes ou de leur exotisme : c'est parce que chez ces gens-là les préoccupations matérielles n'ont pas tué la spontanéité du cœur. Partout où l'humanité se manifeste à l'état naturel, avec ses grands élans passionnés, loin des calculs égoïstes, Milhaud se sent chez lui et se reconnaît.

La Méditerranée, pour lui, va de Jérusalem à Rio-de-Janeiro. Partout il y trouve les mêmes constantes d'une humanité vibrante. Ce grand fond humain, fait de religion et d'amour, c'est cela qui le touche et qu'il veut chanter dans sa forme générale et universelle. »

beaucoup aimé. C'est-à-dire qu'il y a une grande Méditerranée au monde. Et cette Méditerranée n'est pas seulement la mer Méditerranée, mais c'est aussi le méditerranéisme. C'est une espèce de philosophie qui unit les 'peuples', une religion d'amour et d'amitié entre les peuples du monde. Je m'y suis moi-même attaché. Par exemple, lorsque j'ai écrit mon premier morceau important, le *Concerto exotique pour piano et orchestre*, qui a été créé à Naples, en 1959... C'était sur des thèmes arabes, vietnamiens, sud-américains ou centraméricains, [bref], c'était un mélange... Et maintenant, je suis en train d'écrire un concerto du même genre qui s'appelle le *Concerto Tropical*.²⁷⁰

Il s'agit là d'une philosophie d'amour entre les différents peuples, dont la chaleur accentue et « colle [parfaitement] avec [sa] passion des voyages », cet amour qu'il s'est toujours efforcé de vivre et de pratiquer. Et c'est justement cette philosophie – trouvant, du reste, son prolongement dans la philosophie africaine - que traduisent les propos (reproduits en marge, voir* à la page suivante) de Léopold Sédar Senghor, à travers la lettre qu'il adressa à son ami et compositeur, et qu'il qualifia d'ailleurs de *Messenger de la Négritude*.

Paul Collaer, *Darius Milhaud*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Slatkine, 1982, p. 32 ; 1/1947.

²⁷⁰ Extrait de notre mémoire de DEA, *L'Afrique noire dans la musique occidentale au XX^e siècle*, sous la direction du professeur Manfred Kelkel, Paris IV Sorbonne, 1994, p. 71.

* *Monsieur et Cher collègue,*

Arma Visumque Canon...'

Comme l'auteur de ces lignes, je chante l'homme, cet Italien, qui poussé sur les rives africaines, en a remporté rythmes et chants plus qu'hymnes de guerre.

Vous avez approché le Trône des anciens rois d'Abomey ; et, par-delà les sacrifices propitiatoires d'antan, par-delà les danses des tribus guerrières, vous avez senti battre le cœur de l'Afrique dont l'élan est 'Vie' et le rythme 'Prière'.

Cette perception par vous exprimée dans les palaces de la vieille Italie, vous fait 'Messager de la Négritude'.

Puisse cette symbiose, à travers le cheminement de l'histoire et l'épreuve du temps, être source d'Equilibre pour les peuples, Renaissance pour les arts et dépassement pour les hommes.

Veillez agréer, Cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments sympathiques.

Léopold Sédar Senghor.²⁷¹

Par le truchement du méditerranéisme, Antonio Braga trouve, dans sa musique savante, un terrain où il peut faire entendre sa voix en faveur du continent noir et en faveur de l'Amérique du Sud – les Caraïbes y comprises –, dont la civilisation est en partie africaine. C'est aussi là sa manière de contribuer à l'idée de l'unité ou de la fusion des langages culturels européens et africains. Cette recherche de l'unité, prônée également par certains de ses pairs inspirés par l'Afrique, est pour lui le moyen d'aider les Africains à se reconnaître eux-mêmes à travers notamment leurs richesses musicales.

Ainsi, comme d'autres compositeurs, Antonio Braga veut pérenniser les grandes "pulsations artistiques du cœur africain" – celles qui rythment les musiques africaines et afro-américaines – dans la musique savante européenne de la fin du XX^e siècle.

A ce sujet, lors de notre entretien (juin 1997), le musicien faisait d'ailleurs remarquer que l'Afrique constitue un « réservoir de civilisation, d'art et d'esprit » qui aujourd'hui circule à travers la musique occidentale.

Tout ce qui précède laisse imaginer combien grande est l'incidence, non seulement de la musique africaine, mais aussi d'une idéologie pro-africaine, dans le langage musical de ce Napolitain. La musique africaine a, en outre, contribué à la consolidation de sa technique musicale et lui a certainement procuré un nouveau souffle créatif.

Après l'examen de l'œuvre d'Antonio Braga, nous allons à présent examiner le regard porté par Mauricio Kagel sur la musique africaine.

²⁷¹ Réf. : N° 1. 536/PR/SP. Dakar, le 26 octobre 1962.

Chapitre X

Mauricio Kagel : la théâtralité des musiques africaines dans le théâtre musical kagélien

PORTRAIT

D'origine allemande, Mauricio Kagel est né à Buenos-Aires (Argentine), le 24 décembre 1931. Il a suivi, en privé, avec Alberto Ginastera (1916-1983), des études de théorie musicale, de piano, d'orgue, de violoncelle, de chant et de direction d'orchestre. Il renonce à entrer au Conservatoire au profit de l'Université de sa ville natale où il suit les cours de littérature et de philosophie.

Etudes de composition :

♦ *M. Kagel fit sa formation de compositeur en autodidacte. Il effectue ses premières recherches en musique électroacoustique, en 1950, recherches qu'il poursuit en Europe (Cologne) où il arriva en 1957.*

Autres généralités :

♦ *1950, co-fondateur de la cinémathèque argentine.*

♦ *1975, Directeur de l'Ensemble Kölner für Neue Musik.*

♦ *1989, compositeur en résidence de la Philharmonie de Cologne.*

Réputé pour être un grand dynamiteur des réalités apparentes et un voluptueux passionné de paradoxes, Mauricio Kagel a été également un expérimentateur de sources non-conformistes et de disciplines hétérogènes, dont il intègre les résultats dans sa musique avec érudition. La philosophie, le théâtre, le cinéma, la politique, la sociologie, les religions, la poésie et la nature lui ont permis de créer une musique dynamique, et au caractère original, tant par la forme que par le fond.

Par ailleurs, la polyvalence de la palette des matériaux utilisés – notamment la variété instrumentale (avec des images sonores complexes) et des bandes magnétiques de bruits de la nature – ont contribué à l'élaboration d'une esthétique et d'un langage musical pouvant être au service de toutes les audaces.

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Mauricio Kagel

Dans cette démarche, le *théâtre musical* constitue l'un des pôles importants de l'œuvre de Mauricio Kagel. Ce genre musical nouveau, apparu dans les années 1960, désignait des réalisations scéniques et musicales.

Compte tenu du caractère pluridisciplinaire du théâtre, le musicien devait rompre avec les principes stricts régissant l'opéra classique, pour s'ouvrir aux expériences multiples : par exemple les représentations sur scène fermée peuvent alterner avec

celles de la scène de rue. Dans le discours musical adopté – vocal ou instrumental –, on peut, en conséquence, passer des cris ou des onomatopées au texte de l'auteur, d'un chant classique à une vocalité dépourvue de toute référence à la tradition lyrique. Ainsi le théâtre musical devait-il évoluer au-delà des frontières du système lyrique alors en vigueur. Chaque compositeur qui l'a adopté en a proposé des réalisations diverses suivant, entre autres, l'effectif instrumental ou vocal, le sens du thème traité, et même la durée de l'ouvrage.

[Ainsi], le théâtre musical n'[était] sans doute plus pour l'essentiel un texte que l'on chante, si beau ou si vrai soit-il, ni le pompeux humanisme de l'opéra, ni l'agitation conventionnelle de l'opérette, rebaptisée comédie musicale, mais une image mouvante de ce que pourrait être la vie si elle devenait musique.²⁷²

Mauricio Kagel, visait, d'une façon spécifique, à l'individualisation des sonorités inédites notamment par l'emploi des instruments classiques de façon peu orthodoxe ou par l'utilisation d'instruments tombés en désuétude. Il le faisait avec un raffinement qui n'est nullement gratuit, mais qui opère avec une minutie pointilleuse. Entre autres techniques utilisées, le montage lui permet encore de travailler aussi bien une matière sonore complexe que des matériaux simplifiés d'une expressivité quelquefois agressive.

A travers une diversité de principes régissant sa démarche compositionnelle, le musicien parvient également à se créer son folklore imaginaire. Il y exploite et organise, notamment, des « archaïsmes sonores », dont certains donnent un caractère rituel à sa musique. Les gestes visuels²⁷³, vocaux et instrumentaux – soulignant la part du naturalisme dans son œuvre – jouent un rôle primordial et aident à une meilleure expression du message apporté dans chaque ouvrage, ainsi que sa perception par les auditeurs. Les divertissements visuels qui y sont exploités constituent un des éléments majeurs de l'influence de son premier maître Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983), compositeur et enseignant argentin. Ceux-ci sont mis en harmonie avec des matériaux sonores souvent rigides, obtenus parfois par des objets producteurs de sons insolites.

²⁷² François-Bernard Mache, « La musique théâtrale », *Aujourd'hui l'opéra*, Recherches, n° 42, 1980, p. 117-182. Lire également Mauricio Kagel, « Le théâtre musical », *Cahiers Renaud-Barrault, La musique et ses problèmes contemporains*, n° 41, Julliard, Paris, 1963, pp. 288-299.

²⁷³ L'élément visuel est un des aspects capitaux du processus compositionnel de Mauricio Kagel. Il le met en corrélation avec le théâtral dans la musique. Cette problématique a été traitée par le compositeur dans divers articles et ouvrages, dont : Jean-Yves Bosseur, « Entretien avec Mauricio Kagel », *Musique en jeu*, revue trimestrielle, n° 5, Paris, Seuil, 1971, pp. 99-106 ; *id.*, « Dossier Kagel, avec la collaboration de Giuseppe G. Englert et Juan Allende-Blin. Textes de Kagel traduits par Elisabeth Guérineau », *Musique en jeu*, n° 7, Paris, Seuil, 1972, pp. 88-126 ; Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel, Musik, Theater, Film*, Cologne, DuMont Schauberg, 1970, 338 p.

Pour la structuration de ses œuvres, le créateur tisse finement des associations entre la musique et les images, qu'il traite non sans humour provocateur et sarcasme sermonneur.

Leur instrumentarium reste varié. Celui-ci comporte des instruments, soit traditionnels – avec souvent une mise en évidence du rapport entre le musicien et son instrument –, soit non occidentaux, soit encore un mélange de timbres, avec lesquels il se livre à de nouvelles expérimentations.

Quant aux autres influences subies, l'art musical du compositeur se réfère, d'une manière générale, aux deux écoles viennoises (Haydn, 1732-1809, Mozart et Beethoven ; puis Schönberg, 1874-1951, Webern et Berg). A l'instar de Schönberg, de Berg et d'Ernst Krenek (1900-1991) notamment, l'assimilation des éléments stylisés du folklore dans un langage dodécaphonique structurellement rigoureux paraît, chez lui, comme une nécessité inhérente à l'acte créateur de sa musique. Toutefois, ces éléments sont empreints d'un caractère caricatural et contestataire, à la manière d'un Paul Hindemith (1895-1963), d'un Hanns Eisler (1898-1962) ou d'un Kurt Weill (1900-1950). En outre, l'auteur d'*Anagrama* (1957-58) les détourne plus ou moins de leur sens originel, en les chargeant, parfois, d'un contenu politique ironiquement protestataire. Ceci le mène à l'élaboration d'une nouvelle esthétique et d'une identité qui lui sont propres.

Lorsqu'on examine le produit de son imaginaire, on découvre de nombreux paradoxes syncrétiques, avec les influences polymorphes des multiples formes du chamanisme et de la magie, des mystiques juives et orientales (Indiennes surtout), de la théologie négative, ainsi que l'influence de la synthèse personnelle de ses analyses du capitalisme et du marxisme. On n'oubliera pas ses emprunts au romantisme germanique, ainsi qu'à l'esthétique des Allemands : Friedrich Hegel (1770-1831), Bertolt Brecht (1898-1956) et Theodor Adorno (1903-1969).

Tous ces paradoxes, qui contribuent à l'impact et à la force évidente de son œuvre, sont traités suivant des démarches généralement proches d'Igor Stravinsky.

Après s'être essayé, à partir de 1950, au dodécaphonisme – technique dont on retrouve, par ailleurs, l'esprit, sinon la lettre, dans ses ouvrages ultérieurs –, Mauricio Kagel s'intéressa aux nouvelles sources sonores et à l'aspect visuel de l'exécution.

Sa Musica para la torre (1952) pour sons concrets et sons instrumentaux, avec « partition d'éclairage », en est une illustration. D'ailleurs, bon nombre des œuvres de ce compositeur sont destinées à la scène ; l'intégration du visuel et du gestuel de l'action théâtrale en constitue un des aspects primordiaux.

Son œuvre apparaît ainsi comme la construction d'une dramaturgie musicale dessaisie d'un quelconque livret *ad hoc*, d'une histoire linéaire ou de personnages psychologiques, au profit d'un montage et collage de récits croisés et partiels, mettant en action des personnages symboliques ou archétypiques. C'est alors que naît, dans son œuvre, le théâtre instrumental, terme qu'il proposa dans les années 1960, à l'occasion de la représentation de son œuvre *Sur Scène* (1959-1960).

Dans celle-ci, l'éclairage, l'espace, la mimique, le geste, ainsi que l'action ou le mouvement furent préalablement déterminés par le compositeur. Les possibilités de l'expression musicale se trouvant donc élargies, « la présentation musicale [devint] purement visualisée et le théâtre subrepticement musicalisé ».²⁷⁴

La réalisation du théâtre musical ou du théâtre instrumental²⁷⁵ kagélien porte particulièrement sur l'ensemble de matériaux, qui permettent d'obtenir une gestuelle, à la fois visuelle et auditive, du jeu des instrumentistes. Ces derniers se doivent de mettre en exergue leur capacité d'adaptation naturelle au jeu, grâce à l'agilité des mouvements et des gestes.

Ainsi le corps du musicien devient un autre instrument apte au mouvement et créant, du même coup, le lien entre l'espace réel et l'espace musical.

La problématique relative aux difficultés engendrées par la mise en écriture musicale d'éléments esthétiques extra-musicaux poussa Mauricio Kagel à envisager des solutions spécifiques pour la composition d'une musique destinée à être mise en scène théâtralement. Elle diffère donc, dans son élaboration, de la musique de scène.

C'est dans ce sens de musique 'absolue' [qu'il s'est] orienté vers le théâtre 'absolu' ; cette recherche 'pluriforme' [l]'a éloigné du théâtre anecdotique. Quand on parle de théâtre instrumental, il n'est plus question de mettre en scène un argument, une fable ou une histoire.²⁷⁶

²⁷⁴ Lire également Félix Schmidt, « Présentation de l'édition allemande », (1975), in Mauricio Kagel, *Tamtam. Monologues et dialogues sur la musique*. Textes réunis et présentés par Félix Schmidt et J.-J. Natiez, préface de Félix Schmidt, traduction de l'allemand par Lucie Touzin-Bauer et Antoine Goléa, Elisabeth Guérineau et Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, coll. Musique/Passé/Présent, 1983, p. 8.

²⁷⁵ Au sujet du théâtre musical ou du théâtre instrumental de Mauricio Kagel, on lira avec intérêt, notamment, l'article de Jacques Demierre, « Mauricio Kagel entre musique et théâtre », in *Contrechamps*, n° 4, consacré à l'étude de l'opéra, textes de Theodor W. Adorno, Giselher Schubert, Luigi Nono, Jürg Stenzl, Bernd A. Zimmermann, Mauricio Kagel, Jacques Demierre, Henri Pousseur, György Ligeti, Pierre Michel, Luciano Berio, Edoardo Sanguineti et Kurt Weill, avant-propos de Philippe Albèra, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, pp.100-106 ; celui de Olivier Bernager, « Notes sur une pratique du théâtre musical, à partir de *Répertoire* et de *Pas de cinq* de Mauricio Kagel », in *Musique en jeu*, n° 27, Paris, Seuil, 1977, pp. 13-24.

²⁷⁶ Mauricio Kagel, « Les perturbations organisées », *Acanthes An XV, composer, enseigner, jouer, la musique d'aujourd'hui*, Fondettes, Van de Velde, 1991, p. 77.

Ainsi, sur la base d'un concept musical rigoureux et totalement abstrait, ce créateur évite les multiples pièges cachés sous la simplicité apparente de la forme qu'est le théâtre musical ou instrumental. Pour ce faire, il recourt, entre autres, aux techniques néo-dadaïstes ou surréalistes, ainsi qu'aux procédés du théâtre de l'absurde beckettien.

Pour résoudre l'ambivalence existant entre la musique et un théâtre destiné à des interprètes musiciens, il écarte toute éventualité de réalisation strictement scénique, et recherche avant tout des alternatives musico-théâtrales qui tiennent compte de la capacité des musiciens participants à l'exécution de l'œuvre. Si le compromis est aléatoire, il prend alors soin d'indiquer chaque détail gestuel et d'exécution sur la partition, lorsque cela s'avère indispensable.

La réalisation d'*Exotica*, qui fait l'objet de notre étude et que nous allons maintenant analyser, s'inscrit dans cette conception esthétique-compositionnelle.

Analyse de l'œuvre de Kagel

Exotica, 1971-72

A lire et à entendre *Exotica*, il ressort que son auteur s'est voulu interprète d'une culture et d'une conception esthétique-musicale dépassant les concepts européens classiques. Fidèle à lui-même, Mauricio Kagel s'y est pris non sans dérision ni humour acerbe.

Nous empruntons, au compositeur, cette citation qui évoque les mobiles l'ayant poussé à écrire cette œuvre, l'importance que peuvent revêtir les instruments, les techniques sur l'échiquier musical de l'humanité, quels que soient les genres ou les styles.

Une [des] thèses de l'*Exotica*, c'est que l'Orient, c'est une invention de l'Occident. C'est-à-dire que l'homme blanc – l'Européen – a besoin de l'Orient pour être heureux... [...] Et pour se définir aussi, naturellement : pour être heureux d'être supérieur, ça c'est clair ! L'impérialisme de couleur, vous le trouvez chez les Bulgares, et chez les Scandinaves, et chez les Français, et chez les Allemands, et chez les Espagnols !... Et c'est très intéressant : l'impérialisme n'a rien à voir avec la puissance politique ou financière. Ils sont heureux de ne pas être noirs. Ils sont heureux de ne pas être jaunes.

Alors une des thèses d'Exotica, c'est de dire : l'Orient existe parce que l'Europe invente toujours des formes qui définissent l'orientalisme. Et l'antithèse de cette thèse, c'est : l'Orient devient de plus en plus Occident, avec des formes orientales. Et ces formes orientales sont naturellement un occidentalisme très mal compris, et qu'on peut [observer] très bien dans le monde de la musique. Alors qu'est ce que je fais ? J'ai fait une partie où nous faisons "de la musique nouvelle", disons comme ça, avec des instruments non européens : c'est à peu près le pendant à *Musique pour instruments de la Renaissance*, mais avec une différence : c'est que les gens chantent tout le temps, parce que j'ai trouvé que la différence entre le musicien occidental et le musicien oriental, c'est justement le chant. Et le musicien oriental, il chante d'une façon audible, perceptible, [cela] forme une part de sa culture musicale ; le musicien occidental chante d'une façon intérieure, et il y a beaucoup d'éléments pour faire une thèse avec ça...

Autre chose : vous ne pouvez pas jouer du trombone ou d'un instrument à vent, sans avoir le son exact dans votre tête... C'est-à-dire : la mécanique de l'instrument ne suffit pas pour donner le son. Ça c'est une chose que j'ai trouvée toujours très importante et merveilleuse comme « entité »... « Une mécanique qui peut être parfaite... »

[...] Et même le piano n'arrive pas à produire un son intelligible. Si on n'a pas une conception du son, on produit des cadavres ! Et alors, parce qu'il y a cette différence entre l'Orient et l'Occident, j'ai dit : on va faire de la musique occidentale, on va faire « du Kagel », si vous voulez, mais chaque musicien va chanter... Du début jusqu'à la fin, il va chanter, chanter, chanter ! Et justement, j'ai écrit une ligne de chant très définie et, pour l'instrument, j'ai écrit seulement des rythmes très précis et d'un déroulement dynamique très précis.²⁷⁷

Pour traiter cette œuvre, où les musiciens jouent d'instruments dont ils ne possèdent pas la technique, le compositeur a écrit les parties instrumentales, uniquement en repères de durées et de degrés d'amplitude sonore. Ces repères sont présentés sous « la forme d'une monodie rythmique continue ». Les interprètes ont la liberté de les exécuter sur des tessitures de leur choix, autrement dit, ils doivent volontairement jouer, dans un registre donné, des hauteurs de sons, toutefois sur des rythmes déjà prescrits sur la partition.

Il en est de même des parties vocales. Elles sont notées sans aucune clé à l'armure. Ce qui, pendant le déroulement du discours musical, permet au musicien de choisir son registre optimal pour son chant, en rapport avec la hauteur du son instrumental

²⁷⁷ Cf. l'entretien de Dominique Jameux avec le compositeur : « Musique et cruauté, 1^{er} juin 1972 », in *Tamtam*, op. cit., pp. 37-38. Voir également *Musique en jeu*, n° 11, juin 1973, pp. 56-64.

qu'il joue en même temps. Par ailleurs, chaque exécutant joue alternativement (pour la trompette et la clarinette par exemple) ou simultanément (pour les autres groupes instrumentaux) deux parties : instrumentale et vocale. Outre la panoplie de matériaux sonores et d'instruments qu'il dispose pour cette œuvre, le compositeur y applique des techniques sonores (magnétophones, bandes, microphones, haut-parleurs). L'ensemble de ces éléments est traité suivant le genre "théâtre instrumental".

Sur les modèles de la pratique et de la structuration de quelques musiques traditionnelles – dont celles de l'Afrique noire –, Mauricio Kagel suggère des règles du jeu ou des critères généraux guidant le déroulement de l'œuvre. Chaque interprète est à la fois instrumentiste et chanteur. Il dispose d'au moins dix instruments variés, qu'il utilise librement, soit en soliste, soit en *tutti*. L'instrumentation est fondée, entre autres, sur les principes de la libre improvisation. Il en est de même des chants notamment. Ils sont écrits sans textes. C'est au cours des répétitions qu'ils sont préalablement fixés et les musiciens en improvisent les paroles, en imitant des langues ou, plus fréquemment, des chants non européens préenregistrés.

L'orchestre est reparti en six groupes²⁷⁸, dont voici l'ordre de l'instrumentation :

- I *Puk* [tambour coréen], gongs balinais, *Caxixí*, archet ronflant [arc musical], *qena* [flûte des Andes] bolivienne, gong d'opéra chinois, grelots indiens, gong thaï, *balafon* en pierre [lithophone], tambour de bois à fente [tambour à fente] balinais, *jícara de agua* (tambour d'eau [mexicain]).

- II *Steel drum* [tambour métallique américain, considéré comme l'instrument national de la Trinidad, au large de la côte du Vénézuéla], *tom* [tambour en peau de requin] chinois, claves [castagnettes composées d'une paire de deux bâtons cylindriques en bois dur], *angkloung* [cloches tubulaires], *patum*, crécelle à vilebroquin [crécelle à manivelle ou vilebrequin], trompette marocaine, grelots à baguette, cymbale chinoise, cloche africaine en fer à cheval [cloche africaine double de fer replié], *drum log* [tambour d'aisselle], *balafon* sur pied [balafon sur jambes], *devil chaser* [rhombe, cf. IYNX = diable, petit disque de métal ou de bois percé de deux trous à travers lesquels passe un fil s'enroulant ou se déroulant lors du jeu].

²⁷⁸ Cet instrumentarium, se trouvant dans la notice accompagnant le disque compact : Mauricio Kagel, *Exotica*, Ensemble Modern, Leitung : Mauricio Kagel, KOCH International AULOS, GMBH, 3-1391-2, 1993, notice traduite de l'allemand par Jean-Noël Weid, ne comporte aucune mention organologique. Si pour les uns, nous les définissons dans le glossaire, pour les autres (*apito*, *caxixi* et *patum*), ils ne se trouvent référencer dans aucun des ouvrages ni dictionnaires sur les instruments musicaux consultés. Nous ne pouvons donc pas déterminer ici leur nature organologique.

- III gongs balinais, *patum*, *gopi* [*gopi yantra* ?, monocordophone bengale], gong de chant thaï, *tom* chinois, *balafon* sur pied, *tabla* [percussion indienne associant tambour vertical à fût de bois couvert d'une peau unique et timbale], trompette marocaine, crécelle de cœur de palmier, *dobaci* [*dô-batsi*, grand gong japonais], flûte de bambou, *sanza* [lamellophone africain], *djembe* [tambour à peau africain], *tabla*, *darabukka* [tambour-gobelet], grelots, crécelles, *tam-tam* [tambour à membrane africain].
- IV Cor d'éléphant indien, trompette marocaine, *taishokoto* [cithare japonaise chromatique], cymbale chinoise, *tom* chinois, *balafon*, cor pastoral nigérien, *angkloung*, grelots.
- V *Water drum* [tambour d'eau], *conga* [tambour conique en peau constitué d'un long fût en bois], *berimbau* [arc musical], *surdo*, *cuica* [ou *puita*, tambour à friction], *pandeiro*, tambour de basque, *reco-reco* [racleir cubain, à la sonorité très aiguë], *apito*, *caxixí*, gongs, *hiyôshigi* [clignette japonaise, composée de deux deux pièces de bois dur, à section carrée], *temple-blocks* [*tempelblock*, tambour de bois à fente], crécelles, grelots, *tam-tam*.
- VI Cor tibétain, grandes cymbales tibétaines, *devil chaser*, *darabukka*, *req* [tambourin à cymbalettes], gong d'opéra chinois, crécelle à [vilebrequin], *doundoun*, *marimbula* [lamellophone cubain, équivalent de la *sanza*], *Water Drum*, *shô* [orgue à bouche japonais].

A la création, ce sont Noriko Shimada, Michael Stirling, Rainer Römer, William Forman, Isao Nakamura et Ueli Wiget qui, sous la direction du compositeur, ont respectivement exécuté les instruments des groupes I, II, III, IV, V et VI.

Au sujet des interprètes, le compositeur signale que :

Le fait que les interprètes aient été des Blancs représente une idée majeure de la composition révélant la franche relativité du terme « *Exotique* »²⁷⁹. Une banale imitation de l'exotisme eût plutôt touché la qualité de l'interprétation [et] nuire aux intentions de l'œuvre.²⁸⁰

²⁷⁹ On peut encore s'interroger sur le fait « des interprètes blancs », dont fait allusion le compositeur, qui, dans cette œuvre, justifierait « l'idée majeure de la composition révélant la franche relativité du terme "exotique" », étant donné que Noriko Shimada, Isao Nakamura et Ueli Wiget, faisant partie desdits interprètes, sont plutôt de race jaune (des Japonais).

²⁸⁰ Cf. « Jalons (1960-1979) », in *Tam-tam*, op. cit., pp. 137-175. Cet article réunissant l'ensemble des œuvres composées pendant la période indiquée rend compte de l'*Exotica*, pour instruments non européens (1972), aux pages 162-163 (citation concernée, p. 163).

« Jalons » fut également publié dans *Musique en jeu*, n° 7, mai 1972, pp. 88-126, notices de Mauricio Kagel pour *Phonophonie*, *Tremes*, *Komentar + Extrempore*, *Privat*, *Morceau de concours*, *Atem*, *Klangwehr*, *Probe*, *Tactil*, traduites par Elisabeth Guérineau et publiées dans le dossier Kagel établi par Jean-Yves Bosseur.

Notons également que pour l'usage de tous ces instruments, Mauricio Kagel considéra leur valeur musico-sociologique. Les instruments de l'Afrique noire qui y sont exploités sont :

- Le *balafon* en pierre ou lithophone (qu'on retrouve également en Extrême-Orient) et le balafon sur jambes. Utilisé dans les rites (animistes surtout), le *balafon* sert également à la musique de divertissement (dances, fêtes populaires) ou cérémonielle (funérailles, mariages) et revêt une grande importance sociale ;
- Le *longa* (log drum, tambour d'aisselle en usage surtout au Mali, en Côte d'Ivoire et au Bénin). Ses sonorités, glissées, sont proches des sons produits par les accents et l'articulation du langage parlé ;
- Le cor pastoral nigérien (instrument cérémoniel, pour la célébration des divinités et des guerriers, c'est également un instrument de signalisation ou de transmission de message, cf. le langage tambouriné) ;
- La cloche double de fer repliée, la crécelle de cœur de palmier, la *sanza*, le *djembe*, le tambour à eau, et le tam-tam.

A cette liste, il faut encore ajouter les instruments que nous qualifions de transculturels :

- La *darabukka* qu'on rencontre au Moyen-Orient, dans tous les pays arabes, dans les pays balkaniques, au Maghreb et chez les nomades d'Afrique orientale (Soudan et Ethiopie notamment) ;
- Le tambour à fente, présent en Océanie, en Amérique latine, au Sud-Est asiatique, en Extrême-Orient et en Afrique noire ;
- La crécelle, que l'on trouve en Asie (Inde, Bali, Indonésie), en Europe, en Amérique et en Afrique (sur la côte Ouest particulièrement) ;
- La *cuica* ou le *puita* (tambour à friction), en usage en Amérique du Sud et en Afrique noire comme en Europe ;
- Les grelots, en Australie, dans les îles polynésiennes et en Afrique du Sud et du Centre.

Le compositeur exploita cet ensemble instrumental dans une sorte de parodie^{glossaire}, voire de pastiche^{glossaire} musical, basée sur des principes esthétiques instrumentaux de cinq continents.

Exotica offre même un caractère propre au quodlibet^{glossaire}, en ce qu'il comprend un double mélange, successif et simultané, de mélodies et de paroles hétérogènes, néanmoins non traitées de manière incongrue. Il s'agit plutôt d'un effacement réussi des frontières ethnologiques et géographiques musicales. Ceci a permis à l'auteur de

concilier des métaphores et des paradigmes variés, cités ou paraphrasés. Les instruments utilisés lui suggèrent, à la fois, le caractère sacré ou rituel et le profane.

Cette oeuvre a nécessité un travail particulier – d’adaptation et de transformation, savamment équilibré – de timbre (axé sur la manière de rendre le son et sur la couleur sonore même de l’instrument), de la dynamique (traitant l’intensité de chaque instrument utilisé), de la mélodie (se rapportant au déroulement des événements mélodico-rythmiques), du rythme (en rapport avec le développement rythmique, hormis les hauteurs sonores) et de tempo (caractérisant les attaques, l’évolution et les arrêts de tous les événements sonores).

On y trouve également des fragments préenregistrés originaux de musique non européenne. Leur choix se rapporte néanmoins aux instruments utilisés pendant l’exécution de l’œuvre. En outre, ces fragments sont souvent traités analogiquement avec des facteurs instrumentaux et musicaux ethno-géographiques y afférents. Ainsi, par exemple, l’imitation d’une musique proche-orientale peut-elle se faire à l’aide des instruments africains ou alors des timbres atypiques d’une région donnée peuvent être remplacés par ceux de la formation orchestrale d’une zone géographique proche. Ceci permet de pasticher de multiples métaphores et modèles musicaux de différentes provenances²⁸¹.

Par la diversité des matériaux sonores (écrits comme préenregistrés) et instrumentaux de l’ouvrage, l’auteur est parvenu à créer un mélange réussi, à en assurer l’unité d’ensemble, où le vocal tient une place primordiale.

Comme de coutume dans certaines musiques traditionnelles, en fonction de l’instrument utilisé, l’interprète a le choix, ainsi que nous l’avons déjà indiqué, d’adapter certaines mélodies vocales au registre et à la hauteur de son instrument.

Quant à son traitement d’ensemble, *Exotica* comporte cinq sections A, B, C, D et E – divisées en séquences –, sections pouvant, chacune, être considérée comme étant un mouvement à part entière de l’œuvre. A ce titre, un mouvement peut être indépendamment donné en concert.

Le passage progressif entre les séquences, ou même leur exécution simultanée (voir la section D), se fait à l’aide des fragments préenregistrés, alternés avec ceux directement joués sur scène (ex. à la section A, mes. 1-70 ; 71-75 ; 76-85 et 86-95, les séquences se succèdent respectivement ainsi : direct – enregistrement – direct – enregistrement).

²⁸¹ Cf. également, les explications portées dans la partition susmentionnée de l’œuvre, pp. 88-90, mais également dans *Tam-tam, op. cit.*, p. 163.

Les magnétophones qui les produisent – un ou deux appareils selon les cas – sont placés en dehors de la salle, tandis que leurs haut-parleurs se trouvent parmi les musiciens.

Sur la partition, exceptée la « monodie rythmique continue » (l'expression est du compositeur), on retrouve des cellules ternaires et binaires (simples et composées) et des périodes et des phrases rythmiques isochrones linéaires (exemple, des répétitions de plusieurs cellules de croches ou de doubles croches). Ces périodes et phrases rythmiques sont cycliques (dont la reproduction successive des cellules de triolets) et dynamiques (syncopes et contretemps) et, verticalement, se succèdent ou se mélangent par superposition ou par décalage. Il en est de même des mesures binaires et ternaires combinées (ex. 4/4, 3/4, 9/8, 3/8, 4/4, 7/8, 6/8, 3/8, 2/4, 3/4, 5/8, 2/4, 5/8, 4/4), qui connaissent une grande fréquence d'alternance. Bien que récurrentes, les valeurs rythmiques subissent monnayage, augmentation, rétrogradation et déphasage, qui favorisent non seulement une polymétrie, mais également une polyrythmie plus ou moins virtuelle (voir exemple n° 19). La « monodie rythmique » constante, à laquelle fait référence le compositeur, ne s'observe que linéairement, pour chaque partie. Elle est déterminée par des valeurs de durées ainsi que par des degrés dynamiques.

En ce qui concerne les chants, rappelons que le registre utilisé est à la guise de l'interprète. Celui-ci peut, soit chanter des mots d'une même langue ou leurs combinaisons inversées, soit dire un texte définitivement choisi pendant les répétitions, soit encore imiter les articulations des langues extra-occidentales. Cependant, le compositeur déconseille le recours au « comique superficiel », même dans le cas de l'emploi de la voix nasale ou gutturale très accentuée, ce, afin de dissimuler les « intentions de la composition » et d'éviter une mauvaise imitation des musiques exotiques. Toutefois, il offre à chaque exécutant la possibilité de produire certains intervalles précisés sur la partition.

Afin de voiler ces « intentions de composition », Mauricio Kagel exploite de courts extraits de musiques traditionnelles, de durée variable inférieure à la minute, et devenus à peine reconnaissables même par les initiés aux musiques traditionnelles extra-occidentales. Il les brouille ainsi grâce à la juxtaposition de différentes séquences (comprenant quelquefois des enregistrements originaux, mais entièrement ou partiellement dénaturés) et à l'imitation de modèles préenregistrés (obtenue, entre autres, à l'aide d'onomatopées).

Ainsi, dans la section B, les archétypes enregistrés sont variés ou imités par les musiciens de façon alternée (excellent, bien, médiocre ou très mal), dans le souci de faire ressortir davantage des paramètres détachés (la mélodie, le timbre, le rythme, la dynamique et le *tempo*).

A la page 31 de cette section, par exemple, on trouve une imitation, avec variation, du modèle de musique extra-occidentale préenregistrée. Celle-ci comprend quatre formes d'interprétations prescrites par le compositeur, suivies des indications : excellente (↑ !), bonne (↑), médiocre (↓) et très mauvaise (! ↓).

Par ailleurs, dans le déroulement de la matière musicale de cette section, est obtenue une imitation oscillante de plus en plus claire, enchevêtrant des éléments sonores extra-occidentaux avec des pastiches relevant de l'illusion et représentés par des « apocryphes authentiques » et de « maladroites incantations ».

Le compositeur procède également à la prolongation ou à l'intercalation d'un ou plusieurs fragments de séquences précédentes, enregistrées ou pas. Ensuite, il y infiltre, soit le début, soit la fin d'autres séquences en solo (pratique courante dans la section D). Il lui arrive aussi de combiner, par duo, tel ou tel groupe instrumental (ex. I+IV, V+VI ou II+III, à la section A).

Au sujet des fragments musicaux non européens, originaux préenregistrés, ce sont les sections B et E qui en comportent le plus grand nombre (12 enregistrements prévus pour chacune d'elles). Le choix du moment de leur intervention est toujours laissé au soin des musiciens. Du reste, il leur est demandé de produire leurs propres enregistrements desdites musiques qui, toutefois, doivent être originales et adéquatement adaptées aux instruments joués dans la partie concernée de l'œuvre.

En outre, la section E comporte six séquences, dont les cinq premières s'appuient sur une alternance constante d'imitations parfaites des modèles de musique sur bande magnétique, que reproduisent les instrumentistes. Cependant, l'ensemble des séquences s'enchaîne alternativement ou simultanément en solo, duo et trio avec des fragments de musiques extra-occidentales préenregistrées. Leur durée de production est limitée par le chef d'orchestre. Quant aux séquences ou aux fragments joués par les musiciens, leur durée demeure *ad libitum*.

Dans le déroulement de l'œuvre, il ressort quelques particularités esthético-techniques des musiques d'Afrique noire qui méritent d'être relevées.

En effet, au cours du discours musical de l'Exotica, on en rencontre des passages produits par la voix de fausset et par des glissandos, comme en trouve également dans les polyphonies pygmées ou éthiopiennes qui utilisent le *yodel* (passage rapide de la voix de poitrine à la voix de la tête). Certains sont simplement parlés ou chantés avec le parlé, d'autres sont uniquement chuchotés ou chantés avec le chuchotement. On notera que ces techniques sont répandues en Afrique centrale, particulièrement au Rwanda, au Burundi et en République Démocratique du Congo (ex Zaïre), mais

également présentes en Afrique de l'Est (l'Éthiopie en tête) et en Afrique occidentale (exemple, au Niger).

Quant à l'idée du "théâtre musical" envisagé par Mauricio Kagel, il est intéressant de constater qu'il existe en Afrique une illustration de cette forme musicale, notamment, dans la musique du rite de polyandrie – durant lequel est désigné le chef de la communauté – chez les Leele de la République Démocratique du Congo. Dans le rite de polyandrie, on retrouve la présence d'une véritable dramaturgie musicale, où le parlé, le chuchotement, le chant, les cris, les onomatopées, les ronchonnements du tambour à friction, les tintements de grelots, les glissandos vocaux et instrumentaux, et autres cris alternent et se mélangent subtilement²⁸².

Dans *Exotica*, (section A, mes. 11-22, p. 2) on relève un cas de chant parlé, le *Sprechgesang*. Son exécutant (l'interprète du groupe IV) s'accompagne instrumentalement avec des tenues, dont l'une des notes change de hauteur sonore. Pendant ce temps, certains de ses pairs jouent, en déphasage, des sons semi et entièrement dénaturés – obtenus, notamment, grâce au raclage, à l'étouffement sonore et au mauvais coup d'archet –, des flageolets, mais aussi des triolets de doubles croches suivies de noires. Le chuchotement, qui alterne avec des cellules de deux triples croches, comporte des triolets de doubles et triples croches, ainsi que des quintolets de triples croches (voir les séquences D1, p. 65 ; D2, p. 68 et D4, p. 71).

Le chœur parlé (le *zürcher Sprechchor*), porte sur l'imitation de langues extra-occidentales, dont les phonèmes subissent des permutations à l'intérieur de la gamme chromatique pour obtenir des séries.

Le même traitement de matériaux sonores fut réalisé dans son *Anagrama* (1955-1958). On en trouve également dans *Les Cahiers de structures* (1952, 1961) de Pierre Boulez.

A chaque fois que les musiciens chantent (des archétypes en bribes de texte, ou même des onomatopées en référence à la musique traditionnelle de telle ou telle région du monde), le langage musical de la partie de l'œuvre concernée se transforme en une imitation du folklore de la région concernée.

L'échelle des chants écrits sur partition varie entre trois et six notes, qui sont répétées et variées, soit rythmiquement, soit par transposition, soit par chromatisation, soit encore en changeant l'ordre de leur apparition.

²⁸² A ce sujet, lire également André Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, particulièrement le chapitre I : « Pré-théâtre », pp. 11-21. Cf. également le volume 2, livre troisième, au chap. III, points a et b traitant les systèmes vocaux et les procédés techniques des musiques africaines (à partir de la p. 469-493).

Par ailleurs, dans l'organisation scénique et la structuration du jeu instrumental des musiques de tradition orale – africaine en l'occurrence –, on retrouve une analogie conceptuelle avec la pensée de Mauricio Kagel sur le théâtre musical et le théâtre instrumental. En effet, dans les traditions orales, la musique, autant que les paroles et les images, participe naturellement et activement à la représentation de l'action, alors que le jeu instrumental relève souvent de tout un rituel qui implique à la fois l'exécutant et l'auditeur. L'élément rythmique, essentiellement, guide l'orientation et la fixation de l'action et du geste musical.

Enfin, il importe de souligner qu'*Exotica* compte parmi les œuvres de Mauricio Kagel mettant en œuvre la complexité des relations sociales, et où sont soulignés les rapports étroits entre les musiques du monde et les sociétés qui les génèrent. Il le fait à travers la continuité physique établie entre l'exécutant, le son, l'instrument, le geste et le mouvement, et par leur implication dans l'espace de la représentation. De plus, par les techniques de collage et d'imitation, le compositeur octroie un caractère vivant et immédiat au morceau.

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Kagel

Son intérêt pour les musiques africaines s'est naturellement inscrit dans sa volonté de valoriser et d'élargir les traditions des musiques populaires ou folkloriques. Il y avait été initié, comme nous l'avons déjà indiqué, dès le premier enseignement musical reçu auprès d'Alberto Evaristo Ginastera.

Soulignons que dans les compositions de ce dernier, outre le recours à la tonalité élargie et à l'écriture sérielle – voire au total chromatique –, l'usage de l'écriture spatiale (grâce, notamment, à la superposition des clusters sur des structures de base, servant à évoquer un univers funambulesque où la réalité est créée par l'imaginaire), et les références au folklore sud-américain (argentin, en particulier) ont été une préoccupation première et constante.

Bien que Mauricio Kagel fut beaucoup influencé par la démarche compositionnelle de son maître, il ne s'est, cependant, pas laissé asservir par cette influence dont il sut faire bon usage. Il en a été d'ailleurs de même pour les autres influences subies.

Son approche des musiques d'Afrique noire s'inscrit plus particulièrement dans sa pratique du théâtre musical. De ces musiques, il emprunta une certaine structuration orchestrale, vocale et chorégraphique, qui a servi de cadre à l'élaboration de ce genre musical selon une démarche originale.

Au regard des musiques de tradition(s) orale(s) d'une façon générale, et de celles d'Afrique noire en particulier, sa démarche de structuration musicale est similaire – bien qu'opérée de façon moins consciente ou plus marquée par la culture collective –, surtout en ce qui concerne la musique de danse. On y remarque l'agilité avec laquelle chanteurs, instrumentistes et danseurs – qui souvent manipulent divers objets sonores – coordonnent leurs gestes et gèrent l'espace scénique où le spectateur est parfois associé à l'acte musical et même chorégraphique. Tous ces acteurs disposent d'une capacité physique et mentale d'adaptation aisée à ce jeu musical et chorégraphique commun et, à travers l'aisance de leurs mouvements, participent à une théâtralisation visuelle de leur action musicale. Il en émerge une double communication, musicale et sociale.

C'est donc cet aspect de la théâtralité des musiques africaines que l'on retrouve dans les œuvres du théâtre musical ou du théâtre instrumental kagélien. En effet, dans ces œuvres, il existe également cette quête de communication entre les moyens musicaux mis en place et les musiciens, entre la musique produite et les auditeurs ou les spectateurs.

C'est dans ce même souci que ce créateur a enrichi sa partition d'indications pour une théâtralisation de l'action de l'exécutant. Il est réclamé à celui-ci une attention soutenue aux éléments notés, pour lui permettre de rendre l'action musicale voulue par le compositeur avec une fidélité et une sensibilité quasi-naturelles, autrement dit de parvenir à mieux marier la pensée musicale à l'art théâtral, comme souhaité par l'auteur. Pour stimuler davantage l'action musico-théâtrale, ce dernier emploie également des lumières et des décors qui, avec les paroles et les mouvements des interprètes, participent eux aussi à l'articulation des sons, des timbres et des tempos.

Dans le domaine vocal, il traite chaque chanteur comme un soliste, à qui il impose des exigences spatiales et temporelles d'une grande précision.

Comme celle de Mauricio Kagel, l'œuvre de François-Bernard Mâche, que nous allons examiner maintenant, s'intéresse au théâtre musical (*Da Capo*, 1976), mais aussi à divers domaines scientifiques et culturels.

Chapitre XI

François-Bernard Mache : face au sacré musical africain

PORTRAIT.

De parents musiciens, Bernard Mâche est né le 3 avril 1935 à Clermont-Ferrand. Il obtiendra les prix de piano et d'harmonie, en 1951 et 1952, avant d'entrer à l'École Normale Supérieure, en 1955, où il décroche l'agrégation ès lettres en 1958 ; en 1980, il obtient le Doctorat d'Etat en Esthétique.

Etudes de composition :

♦ 1955, *Conservatoire Supérieur de Musique de Paris, avec Olivier Messiaen.*

Publication technique ou esthétique :

Musique, Mythe, Nature, ou les dauphins d'Arion, *Paris, Klincksieck, 1983, 136 p. ; réédition, 1991, 219 p.*

Entre l'observatoire et l'atelier, *I, recueil de textes écrits de 1960 à 1995, Paris, Kimé, 1998.*

Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine, *Paris, L'Harmattan, 2000.*

Musique au singulier, *Paris, Editions Odile Jacob, 2001, 310 p.*

Autres généralités :

♦ 1958, avec Pierre Schaeffer, il est co-fondateur du Groupe de Recherches Musicales, où il reste jusqu'en 1963, et participe, dès 1959, à la réalisation des premiers films expérimentaux du Service de la Recherche.

♦ 1960, *Prix de philosophie de la musique dans la classe d'Olivier Messiaen.*

♦ 1969, *Chroniqueur musical* à la Nouvelle Revue française.

et son rôle magique d'antan, fonction qu'elle a pratiquement perdue dans la société sécularisée – en particulier occidentale – du XX^e siècle²⁸⁴.

Compositeur, François-Bernard Mâche est également philosophe et chercheur en sciences humaines : musicologie, archéologie, lettres classiques, langues orientales. Ces différents domaines orientent ses recherches esthétiques en général et stimulent son goût et son intérêt pour les cultures et les musiques de divers peuples du monde, présents et passés.

Son œuvre se veut être le lieu de la « rencontre entre les sons et la pensée ». Ainsi, sa musique devient l'art qui dépeint « des sons préparés », auxquels est adjointe une certaine signification²⁸³. Cette dernière fait référence aux figures communes, aux méthodes universelles, ainsi qu'aux prototypes et archétypes de thèmes sonores étendus au-delà des cultures humaines. Cela va jusqu'à restituer, à la musique, son image du sacré

²⁸³ Lire François-Bernard Mâche, « A propos de John Cage », *Musique en jeux*, n° 2, mars 1971, particulièrement la page 117.

²⁸⁴ A ce propos, le compositeur souligne : « Au XX^e siècle, une caractéristique assez large de la musique - et pas seulement la mienne - est de se donner, non pas comme devant réaliser l'idéal humaniste de la communication entre les hommes, mais comme devant retrouver la fonction que la musique avait plus anciennement : le sacré, c'est-à-dire une interrogation sur l'Univers et pas seulement sur le psychologique ou le social. [...] Je crois que la musique assume une partie des fonctions que la religion remplit chez certains, ou remplissait pour la plupart des gens autrefois. Elle exerce cette fonction d'interrogation sur le monde et de mise en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine, y compris la très importante composante physique, corporelle. En ce sens, la catégorie du sacré

C'est aussi là le point de vue de Jean-Louis Florentz, pour qui, également, le sacré est un élément primordial de la création musicale.

La musique de François-Bernard Mâche révèle des apports significatifs reçus des musiques extra-occidentales. Ces apports sont d'une importance capitale et se représentent jusque dans son écriture compositionnelle, singulièrement dans son concept musical et dans son esthétique. Ces influences concernent essentiellement les œuvres des années 1970-1987.

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Mâche

Entre 1960 et 1970, sa musique a connu une influence extra-occidentale de moindre importance. Elle fut caractérisée par un style basé sur le synchronisme, l'analyse et l'échantillonnage de sons déterminés, dont ceux des animaux. Pour l'essentiel, le compositeur y incorpora des enregistrements classiques d'objets sonores extérieurs à la matière musicale conçue ou écrite par lui. Ces objets sonores servent d'archétypes restitués en direct pendant le concert.

C'est dans son discours musical d'après 1970 que le compositeur employa fréquemment autant la modalité des musiques anciennes européennes que celle issue des milieux extra-occidentaux. De façon alternative, il conféra à chaque note de l'échelle modale un rôle ou une fonction expressive singulière et l'entoura généralement des divers ornements soulignant l'expressivité de l'œuvre. En outre, dans bon nombre de ses ouvrages, en particulier instrumentaux, ce créateur enrichit ses expériences d'archétypes (provenant des sons préenregistrés ou non de la nature, des instruments et des langues).

Parallèlement, il approfondit sa technique des sons échantillonnés de la nature, à l'aide d'échantillonneurs digitaux complétés généralement par des interventions d'instruments traditionnels. En outre, le compositeur enrichit sa musique de thèmes mythiques et de textes sacrés.

m'intéresse, mais elle n'a rien à voir avec la religion. » François-Bernard Mâche, « La musique égale du mythe », *Silences*, n° 1 consacré aux musiques contemporaines, Edition de la Différence, pp. 143-145 et 148.

En outre, dans les œuvres comme *Safous mêlé* (1959), *Kemit* (1970), *Phénix* (1982), et d'autres encore, il coordonna merveilleusement la rythmique de la poésie à celle de la musique. Ce faisant, il écarta le sens du texte pour ne garder que son aspect rythmique et sonore. Ce qui rappelle le courant de la musique mesurée à l'antique de la Renaissance française. Cette application d'un archétype linguistique à la création musicale illustre, du reste, l'aspect imitatif (d'un modèle extérieur) du naturalisme musical.

Chez François-Bernard Mâche, les modèles linguistiques²⁸⁵ font généralement référence aux phonèmes particuliers de langues lointaines disparues, et dont l'usage relève surtout d'une intention archéologique ambitionnant de révéler les richesses ou les mémoires du passé.

Pour couronner cette démarche, le compositeur adopte, dans son écriture, les jeux techniques de certaines polyphonies des musiques extra-occidentales, avec un contrepoint complexe et fouillé.

Notons aussi que les divers emprunts aux musiques de l'ailleurs sont, pour le musicien, des témoignages universels du patrimoine musical de l'humanité, patrimoine qu'il ne cherche cependant pas à conceptualiser. Il n'aspire pas non plus à l'universalisation absolue du langage musical, étant donné que chacun possède lui-même les images ou les souvenirs de son passé. Il dénonce plutôt l'imitation superficielle et prône la recherche d'archétypes de l'ordre de la pensée mythique. Ceux-ci doivent renforcer le contexte rituel de la musique, tout en lui restituant sa fonction collective d'expression sacrée, ce, grâce à l'exploitation des moyens qu'offre l'essor technologique contemporain (moyens électroacoustiques notamment).

Un tel concept de la composition musicale l'éloigne des esthétiques sérielles, qu'il considère d'ailleurs comme une combinaison de procédés très complexes, sans rapport au réel. Aussi préfère-t-il s'attacher à des données simplement sensorielles, celles qui exploitent d'une part les sons-bruits enregistrés à l'état brut, et d'autre part les langues inconnues. Toutefois, il ne les utilise qu'à titre de matériaux sonores.

Cette démarche lui permet de confronter deux orientations antagonistes pour la conception d'une œuvre musicale : d'un côté la nature (ou tout ce qui préexiste) et de l'autre la culture (ou le produit du savoir accumulé, les rapports nouveaux à établir entre les musiciens et le public).

²⁸⁵ S'appuyant sur la symbiose des méthodes de la linguistique et de la sémiotique, rapportées à l'analyse et à la composition musicale, il a élaboré une autre pratique assez originale, consistant à interpréter des modèles sonores par juxtaposition fréquente d'un archétype composé de sons bruts enregistrés à des éléments d'une écriture instrumentale très caractéristique.

François-Bernard Mâche est un fervent artisan de la musique mixte, qui mélange bandes et sons instrumentaux ou vocaux. Il possède également un penchant pour une métrique dont le rythme comporte des mouvements au débit très rapide.

Par sa recherche originale – au contact d’univers sonores extra-occidentaux notamment –, ce compositeur est devenu géologue et esthéticien de la matière musicale, et ses œuvres ont joué un rôle primordial dans la genèse de la musique concrète.

En effet, ses différents ouvrages, dont chaque élément se trouve pris dans un réseau de relations qui lui confère une grande pertinence, sont souvent le fruit d’une longue élaboration.

Après ce survol des singularités esthétiques et du langage musical du compositeur, analysons huit de ses œuvres.

Analyse des œuvres de François-Bernard Mâche

***Temboctou*²⁸⁶, 1982.**

* *Théâtre musical, Temboctou fut créé du 11 au 17 juillet 1982 à la Halle aux vins de Colmar. Le texte est de Bernard Chartreux - d'après Le voyage à Tombouctou de René Caillé -, la mise en scène de Pierre Barrat et de Gilberte Tsai, la scénographie d'Isabel Echarri et Diego Etcheverry ; sous la direction musicale d'Annik Minck.²⁸⁷ Commande coproduction de France Culture et du Festival d'Avignon (Atelier lyrique du Rhin), cette œuvre connut trois représentations en Alsace et six en Avignon la même année.*

*Temboctou** est un opéra construit sur la base du récit de René Caillé (1799-1838), qui décida de gagner Tombouctou autour des années 1800-1820. A cette époque, pour bon nombre d'Occidentaux, l'Afrique restait encore un mystère à conquérir. Ce jeune paysan démuné de Saintonge s'y rendit, déguisé en marchand égyptien explorateur²⁸⁸ (l'Arabe Abd-Allahi).

En lui-même, ce voyage extraordinaire est à la fois symbolique et initiatique. Il s'agit d'une exploration conduite par Antinéa – figure mythique et image du désir et de la perdition –, dont le rôle fut interprété par Esther Lamandier. C'est également un compte-rendu de la découverte de cette Afrique noire alors inconnue du pèlerin Abd-Allahi. Quant au livret (voir le synopsis à la page suivante*), Jean-Pierre Léonardini en résume l'essentiel en ces termes :

La langue de Caillé, dans l'ingénuité brute d'une quête assoiffée, répertorie donc le dur désir du mythe précédant le viol colonial. Chartreux [l'auteur du texte de la pièce] voit une « passion » dans l'odyssée de celui qui, aveuglé par le mirage, découvre à la fin qu'il n'est que de sable et revient mourir au pays...²⁸⁹

²⁸⁶ Ce titre de l'œuvre vient de *Temboctou* : orthographe ancienne de la ville malienne de Tombouctou de la région de Gao, près du Niger. Cette cité fut un ancien grand carrefour commercial situé entre l'Afrique du Nord et l'Afrique noire et demeure encore le point de départ des caravanes allant à la recherche du sel Taoundeni. Avant d'y pénétrer, le 20 avril 1828, en provenance de Freetown, René Caillé fut embarqué comme domestique au Sénégal en 1816. Ensuite, il séjourna chez les Maures en 1924. En 1894, Tombouctou sera conquise par la France.

²⁸⁷ Bernard Chartreux est alors membre de l'Ensemble Artistique du Théâtre National de Strasbourg et auteur de plusieurs pièces de théâtre que nous ne citons pas ici ; Pierre Barrat, ancien directeur de la Maison de la Culture d'Angers et fondateur du Théâtre Musical de la même ville, dirige alors l'Atelier Lyrique du Rhin. Il s'est surtout consacré au répertoire lyrique des œuvres de Kurt Weill, Claude Prey, Benjamin Britten et Hans Werner Henze. Gilberte Tsai est la fondatrice de la troupe théâtrale le *Théâtre Tsai*.

²⁸⁸ Cet autodidacte, qui allait ainsi ouvrir le chemin des corps expéditionnaires, inscrit le récit de son aventure dans l'ouvrage intitulé *Le Journal d'un voyage à Temboctou et à Djenné dans l'Afrique centrale* (Paris, 1830), ouvrage destiné à la Société de géographie de Paris. Il est actuellement réédité dans la Collection Découverte, par François Maspéro sous le titre de *Voyage à Tombouctou, de René Caillé*. Son thème se résume en « Partir, tout quitter, revenir... ».

²⁸⁹ Jean-Pierre Léonardini, « L'Afrique fantasme, du rêve à la réalité », *L'Humanité*, le 13 juillet 1982, p. 2.

* *Synopsis* :

1. René Caillé et Abd-Allahi, 2. Imaginer l’Afrique, 3. Je cherche Antinéa, 4. Le Paradis terrestre, 5. Les bons sauvages, 6. La caravane, 7. Rester - partir, 8. Les géantes, 9. Douter dans les bois d’Ouassoulo, 10. L’impossible retour, 11. Chœur nègre, 12. Scorbut, 13. Mourir, 14. Funérailles, 15. Tombouctou, 16. Céleste.

Quant à la disposition scénique, le public est disposé de part et d’autre des chanteurs, de telle sorte qu’il appréhende la réalité du personnage principal, René Caillé, ce, à deux niveaux temporels : pendant et après le voyage. Pour le reste, chanteurs et musiciens sont impliqués dans le même jeu et conduisent la transmutation dudit personnage principal à travers l’imaginaire ingénu de l’ailleurs. Les actions simultanées, qui se marient allègrement à la musique, se voient et s’entendent avec évidence. Le visuel y est particulièrement souligné et relevé. De temps à autre, pour des besoins d’intelligibilité, le texte parlé intervient seul. C’est un monologue verbal, avec des phonèmes, mais quelquefois orné à l’aide de la modulation. Ces phonèmes permettent à la musique de s’y soumettre, lorsqu’ils sont accompagnés. La musique, elle, très souvent illustratrice et métaphorique, imite divers bruits - ceux du vent et de l’orage notamment - ainsi que les langues archaïques ou fictives. Elle emploie les instruments anciens populaires. Dans l’ensemble, le moment théâtral se juxtapose au moment musical. Le discours musical comporte un profilage des harmonies, des timbres et rythmes, transmettant des impressions concrètes et traduisant les angoisses et émotions figurées par les personnages. Les réactions de ces derniers représentent leurs vicissitudes et s’imposent dans les moments de recherche de l’inconnu et dans l’éblouissement des instants de la découverte.

Le texte de ce théâtre musical^{glossaire290} déroule une véritable intrigue riche en symboles, intrigue autour de la réalisation du rêve juvénile d’un jeune élève paysan, René Caillé, le passionné de géographie. Il aspire à atteindre une ville où coulerait en abondance l’eau et où vivrait Antinéa, la femme inaccessible. Ce rêve l’entraîna, en même temps, vers les voies du désert intérieur. Dans la réalité, malade, brisé et craintif, Caillé finira par s’engouffrer dans l’ombre de l’Afrique mystérieuse.

En effet, c’est sous les signes du fard, de la simulation, du leurre, de la cachotterie et d’autres artifices que fut accompli son périple, signes qui conduisirent l’explorateur à l’impasse totale.

Pour traiter et rendre compte de sa vie, les créateurs optèrent pour l’opéra, dans lequel le récit rapporté fut transposé sous deux angles philosophiques. Une partie du thème concerne la représentation

des mémoires évoquant essentiellement la puissante Tombouctou²⁹¹ d’antan. L’autre part constitue un ensemble de pensées-miroirs, qui sont le reflet des événements de la vie humaine, à travers le rêve et l’introspection. Du reste, ces

²⁹⁰ Le *théâtre musical* est un terme riche d’ambiguïtés. Sa définition par les musicologues ne répond pas à son traitement par les compositeurs. Dans *Tombouctou*, la musique et le texte s’adjoignent souvent, avec une dialectique plus hésitante (entre le parlé des acteurs et les interventions des musiciens). Ici, le spectacle concilie, plus ou moins aisément, une musique concrète affirmée à un théâtre plus poétique que réaliste.

²⁹¹ Tombouctou (lieu) évoque ici une mémoire double et essentielle : celle d’un être physique – illustré dans l’errance d’un René Caillé dépouillé de tout bien matériel, dénuement qui le poussa au nomadisme – et la mémoire historique, rendue par les récits d’explorateurs, dont R. Caillé, et des conquérants de tous genres. C’est donc la mémoire des civilisations et des cultures africaines.

pensées résultent également de l'observation soulignée par les auteurs de *Temboctou* du mensonge de René Caillé. Cette observation fut, par ailleurs, étendue jusqu'au caractère double du personnage du pèlerin. Il est ainsi mis en parallèle avec le poète français Arthur Rimbaud (1854-1891) et l'écrivain américain Jack Kerouac (1922-1969) notamment.

L'œuvre comporte quatre épisodes de seize scènes se terminant sur un chœur chantant une déploration pénétrante : le *Chœur de deuil* « nègre » (rappel thématique de la onzième scène : *Chœur nègre*). C'est par le truchement d'un texte et d'une musique remplis de lyrisme, où alternent les épisodes de l'« initiation, de l'assomption, de l'épreuve [et] de l'expiation »²⁹², que Bernard Chartreux et François-Bernard Mâche sont parvenus à traduire l'imaginaire et la « passion » de ce fabuleux et infortuné pèlerinage, reflétant le réel.

Et si la mise en scène de Pierre Barrat et de Gilbert Tsai rend, avec une « indéniable puissance » le cauchemar d'un René Caillé halluciné de vérité intérieure²⁹³, l'orchestre, sous la baguette d'Annick Minck, manipule un matériau musical à la fois riche de sens et de sonorités. Ici sont confrontés un ensemble de concepts chers au compositeur : la musique, le mythe et la nature.²⁹⁴

L'évocation musicale de l'Afrique, dans cette oeuvre, porte sur une image fantomatique du sujet traité. En effet, le compositeur a exploité, en échantillonnage, différentes couleurs et sonorités musicales africaines (celles des instruments, des langues et de la nature). Ce sont des échantillons à l'influence avant tout suggestive et globale par leur apport impressionniste. Par ces couleurs et sonorités, le compositeur a voulu styliser et évoquer « le contact que René Caillé avait pu avoir avec notamment la musique des griots et d'autres sonorités »²⁹⁵ aux échelles non tempérées.

Dans sa partie écrite, comme dans celle enregistrée, l'œuvre offre une grande richesse rythmique et mélodique. Sa matière est conçue dans l'esprit africain : elle comporte une forte densité polyphonique et divers effets sonores et archétypes, de style narratif, puisés dans l'environnement naturel africain. Ces éléments stéréotypés

²⁹² Ces épisodes décrivent les conditions misérables du voyage de René Caillé. C'est un calvaire dont les différentes étapes constituent, en elles-mêmes, des rites d'initiations et de dépouillement de soi opéré à travers les épreuves. La première partie de la pièce traite de l'obsession de R. Caillé pour la ville de Tombouctou, ville devenue depuis un simple village désertique, dépouillé de sa splendeur passée. La seconde partie relate son épuisant retour à Paris, en passant par le Sahara et Tanger.

²⁹³ Cf. Jacques Lonchamp, « "Temboctou" au cloître des Carmes, la puissance de l'imaginaire », *Le Monde*, samedi 17 juillet 1982.

²⁹⁴ Sur l'organisation musicale de différentes scènes de *Temboctou*, voir l'annexe I, texte n°4 : *L'ossature structurelle de la partie musicale de différentes scènes de Temboctou*, p. 546).

²⁹⁵ Affirmation du compositeur extraite de notre entretien de juin 1998.

sont rendus, en temps réel, par l'ordinateur, pour représenter les espaces tant réels qu'imaginaires de l'Afrique évoquée. Il en est ainsi, par exemple, des enregistrements de musiques de chasse à l'onyx somalien et des chants de rabatteurs pygmées. Ces derniers constituent essentiellement un art du « parler » ou une sorte de musique involontaire.

Quant aux chansons de rabatteurs, il importe de mentionner que leurs rappels répétitifs représentent à la fois un jeu musical, une fonction pratique, mais aussi un rituel imitatif. Dans la musique du compositeur, l'application de ces dispositifs sonores les relie à des aspects rituels ou mythiques, narratifs et même ésotériques. Aussi trouve-t-on dans *Temboctou* des récitatifs du texte (*scansion*) et des récitatifs mélodisés, dont les mélopées font revivre une forme de poésie narrative chantée évocatrice d'un passé lointain.

Dans son ouvrage, et en imitation de ces chants de travail, François-Bernard Mâche développe des polyrythmies où chaque ligne reproduit un cycle différent, comme pour peindre un groupe de paysans travaillant dans plusieurs champs en même temps. C'est en particulier cette influence synthétique des musiques africaines que le compositeur a reproduite dans différents espaces sonores de *Temboctou*, qui donne une impression globale de nombreux contacts simultanés. Par ailleurs, cette approche lui a ouvert non seulement le monde réel africain – tout comme Béla Bartók s'ouvrit au folklore de son pays –, mais également lui a permis de pénétrer au sein même de ce riche système culturel, et de chercher à décrypter les profondeurs des civilisations musicales africaines qu'il découvrait progressivement. Sur ce point, nous le mettons sur le même plan que Jean-Louis Florentz. Tous les trois (Bartók, Mâche et Florentz) ont su dépasser les simples emprunts aux folklores pour rechercher essentiellement les lois universelles de cette culture musicale, ainsi que les mythes qui les sous-tendent, dans une belle leçon de relativité. C'est ainsi qu'ils se sont rattachés à la filiation de Claude Debussy.

Le discours orchestral de *Temboctou* comporte un déploiement de voix sur voix, chœur sur chœur, aux diverses sonorités – rhapsodiques entre autres –, qui suggèrent la France bourgeoise. Les sons de *balafon* improvisés, de tambours d'eau, de cliquettes et d'autres percussions africaines figurent, avec les voix des femmes, son rêve naïf du continent noir.

Techniquement, afin de mieux rendre compte de cette réalité, François-Bernard Mâche utilise également d'autres techniques spéciales, dont l'émission de la langue

étrusque²⁹⁶ et d'autres langues mortes, ainsi que le *yodel*^{glossaire} (voir exemple musical n° 20). Soulignons que ce dernier phénomène vocal, existant ailleurs qu'en Afrique, n'est pas uniquement un rappel de la réverbération sonore des montagnes et des forêts denses, mais a aussi valeur de jeu musical et de rite.

Temboctou renferme également des bruitages, des récitations, des psalmodies^{glossaire}, des chants d'insectes, des paroles, des mélodies vocales et des chœurs d'enfants qui, tous, participent à la figuration de ce périple intérieur et exotique dans l'espace de la Tombouctou primitive.

L'évocation de l'espace imaginaire et la représentation du nomadisme mystico-musical précédemment évoqué sont notamment traduites par des sons convertis par l'ordinateur pour obtenir ainsi de nouvelles sonorités. Ces dernières forment des jeux d'échos permettant aux instruments ainsi qu'aux voix de nomadiser hors de leurs limites naturelles, nous dira le compositeur, mais aussi de faire revivre les mémoires des civilisations lointaines et d'antan par leurs matériaux musicaux.

Par rapport au continent noir, le compositeur nous a confié qu'à travers toute cette matière sonore, il a voulu rappeler, en particulier, les esprits des Touaregs et ceux des mythes de Noirs, dont celui d'Antinéa qui, dans cette œuvre, représente également l'Afrique noire imaginaire et envoûtante.

C'est ainsi que les idées musicales et philosophiques entourant l'intrigante traversée de l'Afrique chimérique et fantasmagique de René Caillé se retrouvent dans cette pièce de théâtre musical. Le théâtre musical, comme le dit le compositeur, renferme « deux [des] rares lieux ouverts au nomadisme de l'imaginaire : [le théâtre et la musique] ». Il permet la création d'un ouvrage aux incidences multiples (sons, gestes, mouvements ; le visuel, la parole, la réalité virtuelle et le réel notamment).

En effet, dans l'œuvre examinée, le compositeur a réalisé un travail de décor sonore, donnant tout son sens à la représentation musico-théâtrale. Au lieu de se limiter à la représentation des sentiments des personnages ou de ne révéler que leurs sentiments cachés – comme cela se fait dans un opéra classique –, il a voulu aller au-delà des mots et des gestes, pour permettre à la musique de révéler le sens ésotérique de l'action de Tombouctou.

²⁹⁶ Etrusque ou rasenne, à la fois adjectifs et noms, ces termes désignent l'Etrurie ancienne, ainsi que les habitants ou les gens originaires de ce pays. Ils indiquent également la langue parlée par les Etrusques – peuple qui serait apparu à la fin du VIII^e siècle av. J.C. en *Toscane*. Bien qu'on ne sache pas clairement son origine, on lui reconnaît cependant sa passion pour la divination, dont il a fait une science élaborée. Aussi la religion tenait-elle une place prépondérante dans cette société, avec une grande préoccupation pour la vie de l'au-delà où pour eux les défunts mèneraient paradoxalement une existence tourmentée.

Ainsi, le compositeur, les librettistes et les metteurs en scène ont su, ensemble, rendre compte de ce voyage plus idéaliste que réellement théâtral de René Caillé.

Le théâtre musical, genre pluridisciplinaire et propice aux expériences les plus diverses était parfaitement adapté à la réalisation de Temboctou.

Musicalement, la partition organise tout, et régit les événements principaux et secondaires (leur intensité et leur devenir) en assurant une dramaturgie de l'ineffable aux composantes de la représentation, aux comportements, gestes, objets, et à l'histoire racontée dans cette œuvre. Le thème de la recherche d'une ville symbolique chargée à la fois d'illusions et de désillusions poético-philosophiques, a pu ainsi être mis en valeur par des éléments musicaux et théâtraux, tout en demeurant évocateur d'une histoire réelle.

Korwar, 1972.

* *Korwar* est un mot appartenant aux peuples de la Nouvelle Guinée « pour qui le crâne, réservoir de force spirituelle, fait l'objet d'une conservation attentive, dans une sorte de meuble de bois où, surmodelé et repeint, il est inséré. C'est donc à la fois une sculpture si on considère l'argile, les couleurs qui le recouvrent et le cadre de bois où il repose ; mais c'est aussi un objet éminemment naturel et brut, visible sous l'enduit esthétique. [...] De façon un peu analogue ici, la bande magnétique de sons bruts reçoit un plaquage instrumental. L'extrême réalisme, [nous dira le compositeur, lors de notre entretien (juin 1998)], se rapproche parfois du fantastique et il s'agit d'abolir la frontière entre le son brut et le son musical. »²⁹⁷

En Occident, *Korwar* équivaut aux reliquaires moyenâgeux (boîte, coffret ou objet contenant des reliques : reste du corps des saints, objets lui appartenant). Il existe des centaines de reliquaires en France.

*Korwar** compte parmi les plus marquants des ouvrages de François-Bernard Mâche. Il renferme un subtil mélange de sons, en majorité naturels. Avec ingéniosité et originalité, le compositeur les ordonne, les confectionne et les juxtapose à une variété de musiques instrumentales²⁹⁸.

Le naturalisme²⁹⁹ sonore de cette pièce n'est pas une forteresse de plus qui

²⁹⁷ On lira ces propos également dans François-Bernard Mâche, « Sur "Korwar", pour clavecin et bande magnétique - Bande stéréo 17', 1972 », *G.M.E.B.*, N° 12, Bourges, 1972, p. 1.

²⁹⁸ Ces musiques concernent, entre autres, la bande magnétique, qui fut utilisée seule pour *Agiba* (septembre 1971), enveloppée par l'orchestre symphonique dans *Rambaramb* (février 1972) et associée au clavecin dans *Korwar*, ainsi que la musique d'autres groupes instrumentaux. A ce sujet, le compositeur signale également « une différence importante [...] : bien que la partie enregistrée soit exclusivement composée de sons bruts, leur choix et leur agencement n'ont rien de naturel, et constituent, en un sens nouveau et à un degré qui n'est pas si minime qu'il peut paraître, un acte de composition dont je suis responsable. » *Ibid.*

²⁹⁹ Pour François-Bernard Mâche, le *naturalisme musical* est « une méthode nouvelle pour équilibrer ce qui dans la musique intéresse l'intelligence, et ce qui touche l'esprit dans son ensemble, mais en mettant l'accent sur le rôle de fonction biologique que joue la musique dans l'espèce humaine, beaucoup plus que sur une pure combinatoire. » *Ibid.* p. 3. Toutefois, l'auteur souligne qu'un tel équilibre, encore inégal et instable, n'a pas encore été atteint dans *Korwar*.

viendrait consolider une certaine oasis esthétique de notre créateur, entendons, la musique naturaliste. Il s'agit plutôt et surtout d'une façon de suggérer aux auditeurs le partage de la poétique musicale réaliste que laissent vibrer les animaux d'une part, les éléments même de la nature d'autre part.

On notera qu'au-delà de toute considération esthétique, un tel traitement de la matière musicale demeure, pour le compositeur, « un geste politique » : par ce geste, il tourne notamment le dos à l'humanisme musical pur. Il allie ainsi la nature et la culture pour aboutir à une contre-culture, par laquelle il vise à créer une œuvre révélatrice de la musique renfermée dans l'environnement naturel. A travers cette réalisation, mais aussi à travers toute sa création, l'auteur du *Korwar* invite également ses contemporains – occidentaux surtout – à une expérience de vie musicale liée à la réalité de la nature. Il s'agit de parvenir à percevoir les sonorités crues de la nature comme une musique.

Par ailleurs, ce musicien reste convaincu de la force de ramification, dans l'univers³⁰⁰, de l'écho émis par cette réalité naturelle, écho qui sert de trait d'union aux différents composants du cosmos que sont en particulier l'homme, l'animal et les quatre éléments (air, terre, feu et eau). Aussi s'efforce-t-il de rendre, grâce au réel du chant de la nature, une matière sonore pratiquement affranchie de la mise en forme abstraite que permet l'écriture musicale par des signaux et des codes conventionnels. Ainsi son « art des sons », humain, devient le prolongement ou le développement de la voix animale et de l'écho de la nature inanimée ou non.

Dans le cas de *Korwar*, le compositeur pratique cette sorte de xénophonie ou xénoplastique sonore³⁰¹, en associant à la musique écrite du clavecin le langage humain et animal.

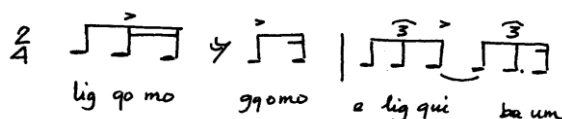
³⁰⁰ Comme pour *Rituel d'oubli* (1970), *Korwar* est une tentative de réponse au dilemme nature-culture, une tentative toutefois plus incisive et plus abstraite. Dans cette pièce, le clavecin ne s'oppose ni ne commente les sons enregistrés. Souvent en rapport avec ces enregistrements, sa présence consiste plutôt à signifier et à souligner son hérité chargée d'histoire. Par son entremise, le compositeur manifeste aussi le profond rapport existant entre l'identité sonore provenant du geste musical ou du cri animal, et les palpitations des éléments rendus par le clavecin. C'est ainsi que F.-B. Mâche « [s]'approprie le réel en y posant une marque », tout en préservant son identité initiale. Cf. F.-B.Mâche, « Sur Kowar », *GMEB*, Faire n° 12, Bourges, 1972, p. 1.

³⁰¹ Par *xénophonie* ou *xénoplastique sonore*, nous désignons la greffe hétérogène, l'association et l'assimilation des sons d'essences différentes - soit issus de la nature, soit émis par des animaux, soit encore produits à l'aide de machines - aux sons musicaux écrits ou oraux des humains. Cette *xénophonie* peut être produite par approche ou par juxtaposition ; par succession de timbres et de divers thèmes rythmico-mélodiques issus de multiples sources ou types sonores ; par alternance desdits thèmes ; par leur emboîtement grâce aux structures contrapuntiques, polyphoniques et polyrythmiques exploitées séparément ou non.

Pour ce faire, il choisit comme modèles la langue *xhosa*³⁰² de l’Afrique australe et le chant du shama (oiseau malaisien de la famille des merles, *merula*). Ce sont là des archétypes qui, ici, sont remodelés instrumentalement au clavecin, dans un discours auquel s’intègrent également les craquètements et bruissements d’animaux et autres chants d’oiseaux dont la perdrix rouge (*alectoris rufa*)³⁰³.

En conséquence, et de façon paradoxale, le réel sonore est à la fois déguisé et mis à découvert. Les cris d’animaux sont exploités comme des instruments musicaux, de la même manière que l’instrument – en l’occurrence le clavecin – se fait passer pour ces animaux et même pour les humains, par un jeu d’imitation des caractéristiques de leurs modèles sonores. Ainsi, il s’établit un lien entre une culture naturalisante et une nature qui se socialise : la “contre-culture”³⁰⁴ se crée enfin !

D’une façon générale, *Korwar* commence par l’entrée d’un phrasé vocal du *xhosa* sud-africain, aux accents mélodiques avec cliquetis. C’est en collaboration avec une femme nommée Dlulane qu’il réalisa la partie relative à cette langue. Celle-ci lui récita et lui interpréta des mots et des phrases, avec des débits et des tons différents, qu’il enregistra. Au fil du discours musical, ce parler devient progressivement monocorde, puis, passe en récurrence avec le chant du fameux shama malaysien. Voici un des motifs rythmiques du *xhosa* dans *Korwar*



Ici, l’écriture imitative du clavecin propose un synchronisme rigoureux avec la rythmique du *xhosa*. L’instrument colorie donc le texte *xhosa*, et ses accords atonaux, frappés, anéantissent les valeurs rythmiques finales de la phrase. Plus loin, le même parlé vocal est soutenu par le clavecin variant des sons, allant de sonorités muettes à hauteur indéfinie – grâce aux heurts sur la pédale – aux accords comportant parfois des bribes de clusters. Le tout se développe avec interventions des sons naturels des animaux. Dans leur enchaînement, le compositeur alterne quelques motifs mélodico-rythmiques qu’il modifie, fait imiter et même fait répéter.

³⁰² Le *xhosa*, langue *bantu* d’Afrique australe, comportant de riches phonèmes claquants à la sonorité percussive.

³⁰³ Signalons, en outre, que le chant de la perdrix rouge est basé sur la rythmique choriambique - uu -. Selon une légende du VII^e siècle av. J.C., cette cellule fut conçue par le poète grec Alcman sur le modèle du caquetage dudit oiseau. Né à Sardes, en Lydie, au VII^e siècle av. J.C., Alcman, poète lyrique, fut l’un des créateurs de la poésie chorale. Quant au détail de la double symbolique de son motif, dans *Korwar*, on se référera à l’ouvrage du compositeur : *Musique, Mythe, Nature*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 58-59, qui en donne de plus amples explications.

³⁰⁴ Sur les détails de la “contre-culture”, cf. plus loin pp. 293-294.

Dans l'ensemble, le rythme, marqué par un dynamisme légué aux temps faibles, reste irrégulier grâce à l'emploi de syncopes et de contretemps.

Le clavecin imite, ornemente ou encore improvise sur des motifs de clusters très oscillatoires, devenant, tour à tour, denses, et gagnant en intensité, en rapidité ainsi qu'en répétitivité. S'immisçant alors dans le zoo, la jungle sonore – au cœur du naturalisme musical –, la claveciniste dialogue, en osant faire parler à son instrument la langue des animaux et celle des humains, par jeu d'imitation et de contrepoint de leurs sonorités fascinantes.

Après le parlé vocal du *xhosa*, interviennent les claquements de bec de *shama* auxquels, sur la bande magnétique, succèdent respectivement les croassements de cinq grenouilles, les cris et les battements d'ailes d'étourneaux (*sturnus*). Ensuite, viennent les cris en rut du cochon non châtré verrat, le grand solo chanté de l'oiseau *shama*, les cris de sangliers et de *lama guanaco* (péruvien *huanaco*, *lama* sauvage des Andes, de la taille d'un grand daim, domesticable pour la laine, la chair ou pour servir de bête de bât), les sons émis par l'orque, la baleine tueuse de l'océan Pacifique, et par les crevettes notamment.

C'est avec ces étranges sons naturels qu'Elisabeth Chojnacka engage, au clavecin, cette conversation subtile avec les animaux que nous venons d'évoquer. Elle intervient alors avec beaucoup de délicatesse. Ainsi, alternativement et avec une fermeté permettant l'articulation de l'architecture de l'œuvre entière (en particulier sous l'angle rythmique), l'instrumentiste souligne, répond et entame divers dialogues avec les sonorités préenregistrées d'animaux et de la nature inanimée. Aux sons de pluie, par exemple, suit un écoulement de notes de deux clavecins concomitants, également préenregistrés. Chojnacka s'y joint, jouant en direct – lors de la représentation – une pléiade de notes aux effets de bourdonnements d'abeilles enfermées dans une cruche.

Dans son déroulement, le discours musical comporte des éléments sonores enregistrés et des interventions du clavecin qui sont remarquablement synchrones, tandis que le schéma rythmique demeure rigoureux et quasiment statique. Ce statisme est dû à la seule répétition de quelques notes.

Comme le laisse présager tout ce qui précède, l'influence ou plutôt l'inspiration africaine de *Korwar* se manifeste surtout par les injonctions de la langue *xhosa*, les ostinatos rythmiques et même polyphoniques, la référence à la pratique du mythe vivifié (mythe autour du crâne d'un défunt que conserve attentivement le peuple de la

Nouvelle Guinée)³⁰⁵. En effet, le compositeur utilise près de dix phonèmes avec claquement du *xhosa*, qu'il met en concomitance avec le shama et avec le clavecin, évoluant en une synchronie rythmique très âpre. Le compositeur y interpose également les cliquetis concordants d'oiseaux et pratique des hauteurs de notes en parfaite corrélation avec les voyelles de la langue. Il en est de même entre les intervalles fixes de ces notes et les consonnes du *xhosa*.

L'œuvre se conclut, en *coda*, sur une toccata exacerbée, par une rythmique obstinée et des agrégats en clusters de plus en plus denses au clavecin.

***Kemit, darbouka*^{glossaire} ou *zarb solo*, 1970.**

*Kemit*³⁰⁶ est un cas très particulier de transcription stricte d'un solo de *darbouka* des prêtres de Nubie³⁰⁷ ou de la Haute-Egypte antique, enregistré par le compositeur. Dans cet ouvrage, François-Bernard Mâche évoque une Afrique intermédiaire entre celle du Nord et celle de l'Est.

En soi, cette œuvre est un défi que le compositeur a voulu relever. Il s'agissait de démontrer la vitalité d'une pièce de musique traditionnelle et d'un instrument musical ancien, dont l'intérêt relevait encore, pour nombre d'esprits académiques, de valeurs ou d'objets bons à ranger « sous vitrine aseptisée ». Et pourtant, le *darbouka* et sa musique, que nous présente François-Bernard Mâche, sont indéniablement porteurs d'une valeur à la fois symbolique et historique. Cette authentique adaptation intègre parfaitement le cadre de l'esthétique du mythe musical et des archétypes recherchés par le musicien.

Kemit comporte ainsi des subtilités de jeu et d'accents originaux lui permettant de trouver sa place parmi les œuvres de ce XX^e siècle, grâce notamment à la profondeur que lui a, de surcroît, rendue la dextérité instrumentale de l'exceptionnel Jean-Pierre Drouet.

³⁰⁵ Cf. aussi supra, note en marge, ainsi que la note de bas de page (nbp) 298, p. 276.

³⁰⁶ *Kemit*, en égyptien ancien, signifie Egypte. Signalons que nous avons considéré cette œuvre dans notre étude parce qu'elle implique les traditions de la musique des Noirs de la période pré-musulmane en Egypte.

³⁰⁷ La Nubie, longtemps soumise à l'Egypte pharaonique avant de redevenir indépendante, a été appelée Ethiopie par les Anciens. Ce territoire a depuis toujours été le lieu privilégié de rencontres des civilisations africaines et méditerranéennes.

* En réponse à l'une de nos lettres, le compositeur - expliquant le mobile voire la nécessité de créer une telle œuvre - a encore souligné que : « Comme le scribe antique, j'ai voulu donner à cette musique la seconde vie du concert à l'européenne, en pensant qu'elle saurait l'assumer avec l'aide de la nouvelle génération de percussionnistes qui a su maîtriser les techniques du zarb iranien et de la Darbouka arabe. Contre un respect paralysant pour les musiques traditionnelles, et contre leur conservation sous vitrine aseptisée, j'ai voulu parier qu'elles avaient, du moins pour certaines, comme celle-ci, assez de force pour supporter la transplantation dans un cadre social étranger - le concert - et assez d'universalité pour que leur intérêt ne tienne pas tout entier à leur fonction d'origine, aux subtilités de jeu authentiques, à l'accent de leur province. S'il est admis qu'on joue Beethoven ou Debussy à Tokyo ou au Caire, j'ai pensé en 1970 qu'il était temps de faire admettre aussi qu'on pouvait jouer de la darbouka en Europe. »³⁰⁸

Ce témoignage historique était aussi un symbole : le mythe du « respect paralysant pour les musiques traditionnelles » ou de certains instruments anciens – légués dans leur seul milieu d'origine – s'est trouvé ici cassé. Ainsi l'auteur du *Rituel d'oubli* (1969) redonne au *darbouka* « assez d'universalité pour que [son] intérêt ne tienne pas tout entier à [sa] fonction d'origine..., à l'accent de [sa] province », souligne le compositeur*.

Il a ainsi pu transplanter de façon convaincante la vitalité d'une musique exotique d'une antique valeur, dans un cadre réservé de la représentation musicale occidentale : le concert.

On retrouve ainsi dans tout le contenu de *Kemit* la richesse rythmique issue de cette musique extra-occidentale. La construction de ses structures rythmiques et mélodico-harmoniques est subtilement agencée de sorte que l'exceptionnelle saveur du *darbouka*, en même temps que son universalité, soient mises en exergue pour valoriser la mémoire dont elle est porteuse.

“Exotiquement occidental”, François-Bernard Mâche s'est encore fait remarquer par ce solo cabalistique du tambour du prêtre nubien, qu'il a transposé avec pertinence dans les schémas occidentaux.

Toutefois, le choix de ce solo, venu des temps lointains et décalé culturellement, ne doit pas être considéré comme résultant d'instinct archéologique du compositeur, ou d'un souci de conservation passionnelle d'un document sonore antique et de son instrument, le *zarb*, réduit alors à rester un objet du musée.

A travers ce *darbouka*, le compositeur écarte les conceptions consistant à faire des sons à partir des bruits – ou encore de faire des bruits à partir des sons –, comme le professent les imitateurs des modes électroacoustiques, médiévales et orientales, avec lesquels l'auteur de *Tempora* (1988) est en désaccord, tout en s'en prenant, à juste titre, au « respect paralysant pour les musiques traditionnelles », dont il évoque souvent dans ses écrits.

³⁰⁸ Extrait de la réponse écrite du compositeur à nos questions, 7 novembre 1998.

Kemit offre une incantation aux harmonies instrumentales élaborées et originalement confectionnées, associant des bandes de sons bruts. Tirées de la nature, ces sonorités ont été sélectionnées par le compositeur. Quant à son écriture musicale, François-Bernard Mâche indique qu'elle est d'une « pratique éminemment européenne, [et] rejoint ici l'esprit même de la tradition pour qui le signe écrit perpétue, et la lecture sonore ressuscite la vie. » (Extrait de la réponse écrite du compositeur, du 7 novembre 1998, à notre lettre).

De l'inspiration musicale africaine du *Kemit*, vestige d'une tradition poétique égyptienne pré-islamique, on relève essentiellement la recherche de timbres singuliers, dont les spectres sont d'une transparence raffinée et d'une combinaison stricte de rythmes.

Kassandra, 1977 et Uncas, 1986.

Kassandra est un kaléidoscope sonore riche par son contenu esthétique et technique. Il suggère admirablement divers sentiments exotiques exaltant le présent et le passé de civilisations et cultures multiples. Ce résultat a été possible grâce au traitement ingénieux des instruments, des archétypes et de modèles sonores variés (instrumentaux, linguistiques, naturalistes ou animaliers). Par ces procédés, François-Bernard Mâche – en quête de types universels ou de concepts musicaux mythiques – a tenté de rendre compte ou d'inventer une collectivité musicale, en rassemblant des faits et des mythes qui s'y rattachaient.

Il est ainsi parvenu à des associations originales : les formules, structures et couleurs sonores sont développées avec rigueur et subtilité, sur le fondement d'une instrumentation imitative. C'est ainsi que l'orchestre, semblable à une voix humaine, imite diverses langues et devient une doublure humaine imprégnée de sonorités naturelles (celles des animaux et celles de la nature inanimée comme le vent et les orages). C'est ainsi par exemple que, selon leur singularité, les instruments suggèrent un animal précis dont ils imitent les cris. Il en est de même de l'homme qui parfois joue à l'oiseau. Il arrive également que cette imitation obéisse au principe du miroir.

Techniquement, le compositeur fait se succéder, s'alterner ou s'enchevêtrer diverses sonorités (préenregistrées et exécutées en directes) : éruptions chromatiques, polyphonie à hoquet (cf. volume 2, exemple musical n° 21, p. 599), coups de tonnerre, crépitements du feu, bruits de ruissellement d'eau, cris animaliers, parlés humains (dont le chuchotement) et, de temps à autre, écoulements de glissandos, mais aussi des jeux de miroir ainsi que des décalages rythmiques (cf. partition, notamment lettres C ; L et M, p. 15-17 ; 40-43).

C'est dans ce cadre que le compositeur, révélateur d'univers sonores originaux, utilise des modèles et archétypes africains – par exemple des motifs mélodiques de deux clarinettes *arghûls* marocaines ou de hautbois *zornas*, des modèles de balafon^{glossaire} (xylophone) et de *kalimba* (une des variétés des *sanza* africaines) – rendant compte de leur vie, en renvoyant l'écho de leur culture et de leur environnement naturel.

* Cette récitation est en langue amarik. A ce propos, le compositeur nous a confié ceci : « Ce qui m'intéressait là c'était beaucoup plus des qualités individuelles que la phonétique dans l'ensemble ; c'est-à-dire une tension, une excitation, une intensité particulière, [ainsi qu'] un phénomène [correspondant à ce] qui a existé chez nous très anciennement, qui est l'assonance^{glossaire}.

Je ne connais pas du tout la langue amarik, mais elle est organisée autour de strophes de longueur variable, mais se terminant chacune par une sonorité unique ; et ça, c'est le principe de l'assonance et des lessons^{glossaire} que l'on avait dans la chanson de Roland, dans le Haut Moyen Age aussi. C'est moins rigoureux, c'est moins codifié que la rime^{glossaire}, et c'est un peu analogue tout de même. »³⁰⁹

exotiques et anciens : les *zorna bataks* (hautbois de Sumatra), le hautbois *shahnai* et les *pungi*³¹¹ (clarinettes de charmeurs de serpents) indiens, les *arghûl* (clarinettes idioglottales) et les luths *bandoura* crétois et marocains ; les hautbois (cromorne, bombarde et cervelas), les cithares (*santur* persan, *koto* japonais), le *balafon* africain, le hautbois de Poitou.

Dans *Kassandra*, ces instruments sont sur bande, tandis que dans *Uncas*, ils sont échantillonnés dans des claviers.

Au sujet des éléments linguistiques africains, le créateur a emprunté une récitation épique apparentée aux chants des guerriers éthiopiens*.

L'observation faite quant à l'inspiration africaine de *Kassandra* vaut également pour *Uncas* (1986)³¹⁰.

De même que dans les œuvres que nous venons d'étudier, François-Bernard Mâche traite, dans ces deux ouvrages, une matière sonore d'origine multiple. On y trouve, entre autres, des éléments de langues rares ou disparues, des chants d'oiseaux et autres éléments sonores de la nature, auxquels sont associés une grande variété d'instruments

³⁰⁹ Extrait de notre entretien avec le compositeur, 10 juin 1998.

³¹⁰ Cette œuvre pour une flûte, une clarinette, un trombone, deux échantillonneurs, un voicetracker, deux violons, un alto, un violoncelle et une bande magnétique fut créée le 9 juin 1986 au Centre Georges Pompidou, Paris. Elle est éditée chez Durand et dure 18 minutes. Pour l'exemple musical, cf. la table d'illustrations.

³¹¹ Chez le peuple Kongo, du Congo Démocratique et de l'Angola notamment, le *pungi* désigne la trompe, utilisé pour différentes cérémonies rituelles notamment par certains charmeurs des serpents et d'autres animaux féroces (cf. également le glossaire, volume 2, p. 637 et suiv.).

Du reste, il ressort clairement que ces deux pièces reflètent une mosaïque de cultures, de civilisations, de langues et de couleurs sonores atypiques. Pour leur créateur, elles sont aussi un outil de combat contre l'oubli des peuples d'ailleurs, et de sonorités ou de souvenirs lointains. Elles sont également des instruments contre une amnésie entretenue par des habitudes ou des préjugés quant aux cultures du passé ou celles dites exotiques. C'est pourquoi, par exemple, *Uncas* (dernier des Mohicans) est dédié « à la mémoire des peuples disparus ».

Concernant le traitement des emprunts africains (linguistiques et animaliers), ils sont développés en imitation, en simultanéité ou en décalage avec le reste de la matière sonore utilisée (cf. les séquences I à VIII, partition conducteur, D. ε F. 14256, lettres A à H, pp. 1-57).

L'enchaînement de leur matériau sonore, imitatif et répétitif, s'inspire de la structure de la récitation épique des guerriers éthiopiens. Ce matériau est élaboré dans l'esprit du refrain ou de l'*ostinato* vivant – comme c'est aussi le cas dans la musique de l'Afrique noire –, éléments dont le compositeur a également exploité la tension, l'excitation et l'intensité particulières.

Kassandra et *Uncas* s'articulent, en outre, autour d'une organisation strophique de phrases de longueur variable (sur la structuration des phrases musicales sur le modèle du récitatif épique éthiopien, dans *Uncas*, cf. la partition-conducteur D. ε F. 14256, p. 87, Ed. Durand). Chacune de ces dernières se termine toujours par une sonorité unique. Ce qui, par rapport à sa théorie sur les archétypes ou les modèles, permet à François-Bernard Mâche de faire percevoir l'identité de chaque élément sonore utilisé, identité traitée toutefois avec plus ou moins de distance. Plus symboliquement, il en indique ainsi une destinée et une liberté.

Traversée de l'Afrique, 1985, dure 22 minutes 40'

** Il nous a répondu ainsi : « C'est dans une Afrique imaginaire qu'il s'agit de se promener, étape après étape. Comme disait Jean Genêt : « Au fait, c'est de quelle couleur, les Nègres ? ». Ni sérieuse ni légère non plus, l'œuvre échappe en outre aux catégories de l'instrumental et de l'électroacoustique, en participant de l'une et de l'autre. »*³¹²

A quelle “traversée” africaine nous convie François-Bernard Mâche dans cette pièce ?*

Le titre de cet ouvrage programmatique vient du roman d'Eugène Servitskaïa mis en scène par Pierre

Barrat, en 1985, à Colmar. Le compositeur reprit ce titre pour la musique de scène commandée alors par Barrat.

³¹² Réponse manuscrite du compositeur à notre question, 7 novembre 1998.

La *Traversée de l'Afrique* rapporte l'histoire de jeunes adolescents des banlieues françaises rêvant d'une Afrique si inaccessible pour eux qu'ils ne pourront peut-être jamais y aller. Assis dans des bagnoles cassées, ils voyagent ainsi, en rêve, dans cette Afrique qui est la leur.

Pour sa traversée musicale de cette Afrique fantasmée, le créateur conçoit une musique typiquement européenne. C'est une musique "à la Mâche", qui en quelque sorte lui permet de dialoguer avec un imaginaire ésotérique, par le truchement de motifs jazzistiques et d'autres éléments sonores presque entièrement improvisés à l'échantillonneur.

C'est, en effet, un véritable programme de schémas sonores synthétisés qui fut ainsi mis en place. Il comprend de multiples modèles sonores (instrumental, animalier et linguistique) souvent percussifs et parfois imitatifs les uns des autres. Le compositeur les construit savamment sur base d'une rythmique aux accents africains.

Plutôt qu'une maîtrise consciente et rationalisée des rythmes africains, le compositeur mit en œuvre une structuration métrique qui relève certainement d'une assimilation inconsciente de tout ce qu'il avait pu entendre ou voir. Sur cette rythmique se profilent des mélodies dans le style de Stockhausen, mélodies accompagnées néo-atonalement et ornées d'une improvisation jazzistique dépouillée. Elles rappellent également le style de Miles Davis des années 1970. Cette référence consciente à des sonorités empruntées au jazz est encore une manière détournée, pour le compositeur, d'évoquer une Afrique colorée et imaginaire.

Concernant les langues extra-occidentales exploitées, dont celles d'Afrique, elles demeurent encore imperceptibles. Ainsi, de séquence en séquence, l'auditeur peut expérimenter et traverser l'univers sonore de cette Afrique de carte postale.

Tempora, 1988.

Cette pièce de live-électronique (mélange de musique électroacoustique et de musique instrumentale au sens traditionnel du terme) comporte en outre de nombreux modèles thématiques (de la nature, des animaux et des musiques extra-occidentales), mettant davantage en exergue le timbre.

Dans ce moule sonore, on trouve des sons de synthèse pure, des sons naturels (enregistrés) et des sons instrumentaux.

Les instruments extra-occidentaux utilisés sont, entre autres, le *gender*^{glossaire} balinaise, le koto japonais, la lyre soudanaise, le balafon ivoirien, ainsi que

l'heptaphone³¹³ (voir volume 2, l'exemple musical 22 a, b, b' et c, p. 600). Ce dernier instrument, que possède encore le compositeur, fut fabriqué sur sa commande sur le modèle du balafon de la Côte d'Ivoire.

Ces différents éléments musicaux africains sont traités par fusion ou par complémentarité de sons électroacoustiques, par combinaisons instrumentales, par juxtaposition, ainsi que par réciprocity imitative de motifs rythmico-mélodiques.

Outre les ouvrages précédemment examinés, deux autres ouvrages, dont la durée varie entre quatre et cinq minutes, méritent d'être évoqués dans le cadre de notre travail.

Lanterne Magique, 1959.

« C'est une sorte de diaporama d'objets sonores au grain rugueux, enchaînés de façon souvent abrupte, et à base d'objets et d'instruments hétéroclites, notamment une *sanza*^{glossaire} africaine. »³¹⁴

Dans cette pièce pour bande magnétique, les sonorités de la *sanza* ont été transformées ou déformées par manipulations.

Toutefois, ce lamellophone – dont les qualités sonores en font un instrument soliste “accompagnant les solitaires nocturnes et tenant en éveil des sentinelles³¹⁵ – ne remplit pas ici une fonction anodine. Il entre dans le cadre de la valorisation du mythe dans la musique de François-Bernard Mâche, et confère à cette page une valeur tout au moins symbolique.

En exploitant, dans son œuvre, cet instrument de modeste apparence, le compositeur a ainsi honoré, « une sorte d'aristocratie mélodique parmi les instruments idiophones »³¹⁶ au service de la *sanza*.

³¹³ Sur l'heptaphone, cf. également les sons sur disquettes : A (clavier I), trame 1 : la lyre heptatonique soudanaise et trame 11 : le *balafon* de la Côte d'Ivoire ; C (clavier III), trame 3, le *gender* heptatonique (*gender* balinaise ; collection F. Bayer), ainsi que l'échelle heptatonique d'autres instruments exotiques. La trame 4 comporte : le *gendbalafon* (mélange *gender* balinaise et balafon ivoirien ; collection du compositeur) et sur la trame 7 : le marimba ; D (clavier I), l'échelle heptatonique notamment ; E (clavier III), la vache-lyre (2 sons juxtaposés : appeau-jouet « vache » et lyre soudanaise) ; F (clavier II), trame 4 : sons juxtaposés, échelle heptatonique notamment. On retrouve encore l'échelle heptatonique dans les disquettes G (clavier I) ; H (clavier II) et I (clavier III).

³¹⁴ Extrait de la réponse manuscrite du compositeur à nos questions, 7 novembre 1998.

³¹⁵ Le jour, la *sanza* soutient les marches du pèlerin” et agrémente diverses cérémonies.

³¹⁶ La formule est d'André Schaeffner, *L'origine des instruments de musique*, Paris, Mouton Editeur et Maison des Sciences de l'Homme, 1968. Une version révisée a été publiée en 1994 (509 p.) aux Editions de

Kubatam, 1991.

Dans cet ouvrage, François-Bernard Mâche s'est largement inspiré du pentaphone égal africain. Cette échelle qu'on trouve plus particulièrement en Afrique de l'Ouest est également présente dans la musique indonésienne, à laquelle le compositeur s'est aussi référé pour la réalisation de quelques-unes de ses œuvres. Il importe de souligner que *Kubatam* est entièrement construit sur le mode de division de l'octave en cinq intervalles égaux du pentaphone égal.

En guise de conclusion, soulignons que les emprunts africains dans les œuvres de François-Bernard Mâche sont de portée à la fois idéologique, esthétique et technique. Encore faut-il se souvenir que, chez lui, les archétypes sont l'objet d'une philosophie personnelle tant intellectuelle que spirituelle, qui englobe et associe divers éléments musicaux (ceux de la nature comme ceux créés par l'homme).

La portée philosophique des modèles et des archétypes d'inspiration africaine est de nature essentiellement sacrée, en particulier lorsque le compositeur se réfère aux rites et aux mythes du continent noir. Rappelons que la musique africaine est un constituant du mythe vécu par l'individu ou par la collectivité concernée.

Les rites et mythes africains, qui ont nourri l'imaginaire du créateur, lui ont aussi offert un nouveau potentiel d'enrichissement par les modèles ou les archétypes de son œuvre. Parmi ces archétypes, nous retenons ceux qui se prêtent aux procédés de l'imitation et de la répétition, et qui rendent vivants d'une part les ostinatos africains, et d'autre part des archétypes animaliers de l'environnement naturel africain.

Que retenir finalement des apports africains dans l'œuvre de François-Bernard Mâche ?

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Mâche

L'Afrique le passionne particulièrement dans le domaine des substituts de langages, qualifiés par certains de langage tambouriné. Toutefois, beaucoup plus que tambourinés, ces langages utilisent les transformations et les formules hybrides des langages-musiques. En effet, les conceptions musicales africaines demeurent inséparables de la parole, de sa nature et de son efficacité (en Afrique noire, jouer d'un instrument signifie premièrement parler, dire, annoncer des choses par son

l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales sous le titre : *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Index établis par Nathalie Cousin et Gilles Léothaud.

truchement ; et donc le musicien fait parler ou parle par l'entremise de son instrument). Ce qui revient à prendre en considération à la fois la voix de l'homme ou son ton, ainsi que le timbre instrumental.

Dans sa démarche compositionnelle, François-Bernard Mâche s'inspire, entre autres, des systèmes émetteurs de quelques langues africaines à tons, s'intéressant ainsi à leurs potentialités musicales, fonction de leur phonétique. Il examine en conséquence l'économie de moyens qu'offrent ces langues qui, généralement, ont deux tons de base (haut et bas), mais avec des variantes atteignant rarement cinq tons : grâce à celles-ci, et à l'aide d'un mélange soit de deux ou trois durées seulement, soit de deux ou trois accents, une diversité rythmique et à des combinaisons extrêmement intéressantes³¹⁷ peuvent être obtenues.

Ainsi, sur un plan intellectuel, l'Afrique se définit, pour le compositeur, comme un ensemble de cultures pouvant alimenter son imaginaire, et au sens desquelles existent des rapports d'unicité forte et permanente entre langage parlé et musique. Ces rapports constituent un des sujets de recherche esthétique majeurs pour l'auteur de *Kemit*, notamment par leur correspondance avec sa théorie des archétypes et des mythes. En employant ces éléments esthétiques il s'efforce de montrer que la puissance du mythe peut passer en partie dans la musique et la société occidentales. Il faut toutefois noter qu'en Occident – contrairement aux cultures de forte tradition orale, dont celles d'Afrique, où le mythe imprègne tous les aspects de la vie –, le mythe est devenu, en grande partie, un objet d'étude ou de spéculation extérieure.

Les archétypes³¹⁸ se traduisent en pensées spontanées ou en images correspondantes, émergeant naturellement et simultanément dans la totalité des cultures existantes au monde. En ce sens, ils constituent l'un des éléments de base du mythe. Quant à leur traitement, François-Bernard Mâche en recherche les structures expressives les plus importantes, communes aux cultures et civilisations qu'il examine. Il pense alors aux moyens de les incorporer, avec respect mais sans répétition servile.

Dans ses rapports à l'Afrique, musicalement et concrètement, François-Bernard Mâche s'est plus particulièrement intéressé aux archétypes de répétitions³¹⁹ (en tant

³¹⁷ Toutefois, le compositeur en écarte une partie dont le soubassement culturel sous-jacent lui semble inexploitable dans sa musique. C'est le cas de l'ajout avec précision, sur le codage phonétique, des références culturelles – essentiellement des proverbes – définissant le signal de la langue concernée.

³¹⁸ Soulignons que, comme le mythe, les archétypes ne peuvent être datés, car ils ne s'inscrivent pas dans une évolution historique, mais resurgissent comme neufs d'une dimension intemporelle.

³¹⁹ Le traitement des processus de répétition à la manière de François-Bernard Mâche diffère de ceux de Steve Reich qui s'appuie notamment sur des ostinatos régissant le canon. En ce qui concerne la notion de *répétition* dans la musique d'Afrique noire, nous la traiterons dans son contexte dans le livre troisième.

que principe) longtemps exclus de la musique savante européenne ; aux archétypes d'échelles comme le pentaphone égal (mode issu de la division de l'octave en cinq intervalles égaux, et qu'on trouve particulièrement en Afrique de l'Ouest) et l'heptaphone équidistant, ainsi qu'aux archétypes linguistiques, naturalistes et animaliers.

Dans son étude sur le procédé de la répétition, le chercheur formule quelques hypothèses, et pose des questions dont il examine différentes réponses : qu'est-ce qu'un refrain ? Qu'est-ce qu'un *ostinato* ? Pourquoi, par exemple, les boîtes à rythme sont-elles ennuyeuses ? C'est par une telle analyse qu'il a compris pourquoi les *ostinatos* africains sont vivants et non pas lancinants.

Chez François-Bernard Mâche, la pratique de l'*ostinato*, comme la répétition des matériaux sonores, assument simultanément une fonction musicale pratique et un rituel récurrent, pour soutenir et mettre en valeur tel ou tel archétype mythique. Le pivot sonore constitue le point de départ de variations ou de transformations assez poussées. Elles se présentent comme un brouillage quasi-systématique d'éléments récurrents, ce qui en favorise le développement et évite un effet de redondance statique.

L'auteur du *Rituel d'oubli* (1969) prolonge sa recherche des archétypes jusqu'aux musiques animalières. En particulier, l'analyse mélodique de nombreuses espèces d'oiseaux laisse percevoir des caractéristiques similaires aux musiques humaines, dans telle ou telle techniques de variation, d'ornementation ou de répétition. Il faut souligner l'importance de ce fait dans la musique africaine, où l'homme, la nature et l'animal sont mystérieusement unis dans une relation d'échanges complexes. Ainsi, par exemple, les sons musicaux permettent de s'adresser à un arbre ou à un animal et de lui transmettre un message comme à un être humain. Dans la pensée africaine, la nature est consciente, les animaux peuvent s'exprimer à l'instar des humains, et l'établissement d'un dialogue s'impose donc entre l'homme, la nature et l'animal à travers un langage primordial commun, la musique.

François-Bernard Mâche est finalement devenu conscient de cette dimension. C'est pourquoi il a voulu s'attarder à relever un certain nombre d'enregistrements typiques de musiques de chasse chez divers peuples, musiques destinées à la fois à célébrer la chasse, à appeler le gibier et à décrire les péripéties de cette chasse.

Par ailleurs, il a aussi été attiré par certaines musiques africaines que l'on peut qualifier de fortuites : c'est le cas en particulier des chants de rabatteurs qui, pour une oreille extérieure, sont une musique, mais qui ne sont pas vécus en tant que telle par

leurs pratiquants. L'auteur de *Lanterne magique* (1959) voit dans cette démarche sonore un autre genre d'archétype musical.

En outre, pour approfondir sa connaissance des cultures musicales africaines, le compositeur s'est également intéressé aux travaux de l'ethnomusicologue Simha Arom, mais sans que cela ait des conséquences conscientes sur sa musique, comme ce fut le cas chez György Ligeti ou pour Luciano Berio notamment, qui, d'une certaine manière, en ont tiré quelques enseignements.

Au-delà de ces études ethnomusicologiques, consacrées particulièrement aux polyphonies et polyrythmies de l'Afrique centrale (dont celles des Pygmées qui l'ont passionné depuis longtemps), le compositeur a ultérieurement étendu son champ de recherches aux polyphonies peu connues des Boschimans et des Namibiens. Dans ce domaine, les polyphonies linéaires d'Afrique centrale – où, pendant leur jeu, les instrumentistes des vents (flûte, trompe, sifflet et autres instruments) peuvent souffler en même temps qu'ils chantent, seuls ou en groupe – sont celles qui l'inspirent le plus. Cette technique provoque un rapport sensoriel ambigu, créateur d'une polyphonie imaginaire grâce à l'association de coups de langue et de syllabes chantées.

Dans toutes ses recherches comme dans son œuvre, François-Bernard Mâche met l'accent sur l'étude de ce monde rythmique différemment organisé non pas sur la division occidentale des pulsations, mais plutôt sur une pulsation continue très élémentaire, dont le temps, faiblement marqué, reste quasi-imperceptible sur la mesure. C'est ce principe que révèlent les travaux de Simha Arom. Toutefois, il faut indiquer que les influences rythmiques africaines, chez le compositeur, demeurent plutôt d'ordre intuitif. Il s'agit surtout d'une assimilation plus inconsciente que consciente et rationalisée comme c'est au contraire le cas chez György Ligeti.

Dans un autre registre, le créateur d'*Anaphores* (1982) s'est pris de passion pour les musiques orientales, celles de l'Inde en particulier.

Par rapport à l'Afrique, le compositeur nous a aussi confié qu'il existait

« un monde de sonorités qui [l'] intéresse en Afrique. Alors ça c'est plus sensoriel, c'est moins intellectuel. Notamment, il y a deux types de sonorités très différentes qui pour moi sont assez spécifiques à l'Afrique, ce sont les hautbois très riches en harmonies supérieures, le *zorna*³²⁰, etc., et puis la *sanza*, qui est un instrument typiquement africain. En 1959, [ne pouvant trouver personne] qui jouait de la

³²⁰ Le *zorna*, hautbois à perce conique et pavillon, généralement monoxyle, serait arrivé en Afrique subsaharienne avec les conquêtes musulmanes.

sanza, je m'en suis servi comme sonorité dans une œuvre sur bande qui s'appelle *Lanterna magique*. »³²¹

Procédant avec rigueur méthodologique, et cependant avec recul, les connaissances acquises dans ces domaines lui ont en conséquence permis de théoriser sa démarche créatrice, ainsi que la place et l'avenir de la musique contemporaine dans la société.

En Occident, François-Bernard Mâche compte parmi les contemporains qui se sont distingués des esthétiques dominantes.³²² Il poursuit sa quête de voies inhabituelles pour se procurer des matériaux et des moyens techniques susceptibles de “décaper les enduits culturels trop opaques” de certains systèmes ou courants musicaux du XX^e siècle.

En effet, passionné de divers phénomènes naturels, ce compositeur est un fervent défenseur du naturalisme musical convaincu de l'habileté musicale des animaux.

Dans ce cadre, l'environnement naturel africain a contribué, par son influence animalière, à la musique du compositeur. Enregistrés, ces sons naturels ne constituent nullement un simple reportage rendant compte d'une ambiance singulière, ni même une collection d'éléments figuratifs d'un environnement particulier, mais plutôt des modèles porteurs d'une vérité latente et partielle dont il s'efforce ensuite de souligner l'unité.

Dans cette approche, les paramètres musicaux classiques sont relégués à un rôle subsidiaire, et le compositeur procède donc à une relecture de l'inépuisable source sonore de la nature et sa mise en valeur poétique dans l'œuvre musicale qui en résulte*.

* A ce sujet, on comprend alors pourquoi la musique est pour lui « une fonction biologique commune à l'homme et à plusieurs autres espèces. »³²³ Dans sa musique,

³²¹ Extrait de notre conversation avec le compositeur, 10 juin 1998.

³²² « J'ai depuis des années défendu et pratiqué de façon quasi militante une poétique du modèle sonore, en opposition avec les approches formalistes dominantes et leur culte de l'écriture. » Cf. François-Bernard Mâche, « Le Post-progressisme », *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n^{os} 22-23, décembre 1991-mars 1992, p. 11. Le formalisme dominant dénoncé par l'auteur concerne l'approche surfaite de l'écriture et du code musicaux, lesquels sont présentés comme une primauté et non comme un moyen supplémentaire de la création musicale. Quant au concept de modèle, un des piliers de son langage musical, il a été longuement traité par F.-B. MACHE lui-même. Pour éclairer notre propos, notons que ces modèles ne sont pas tant une structuration classique de thèmes ou d'une note à une autre, mais surtout des fragments miniaturisés qui supportent subtilement et séquentiellement un récit. Ces modèles, intégrant les objets sonores de la nature dans le système du langage humain, forment un ensemble de citations structurées de façon adéquate. Ainsi ces modèles permettent de mieux percevoir les objectifs du compositeur et son analyse du rapport qu'il établit entre la musique, la nature et la culture. Cette quête de matériaux naturels est d'ailleurs la clé de sa démarche.

³²³ François-Bernard Mâche, préface à *Naluan*, document CDMC.

François-Bernard Mâche recherche l'expression subjective et refuse l'hypertrophie de l'écriture ainsi que tout formalisme musical faisant de la démarche compositionnelle une simple mise en forme de matériaux neutres et interchangeables ramenés ainsi à leurs fonctions paramétriques.

Aussi s'efforce-t-il de ne pas dépendre d'un modèle de création musicale basée sur l'individualisme et l'intellectualisme calculateurs, tout en évitant les pièges de la facilité, soit du minimalisme ascétique, soit encore du retour à un romantisme outrancier.

Pour ce faire, il traite plusieurs types de structures hétérogènes, structures offrant la mixité de modèles abstraits ou concrets - notamment ceux se reportant au feu, à l'eau, et à l'air, ainsi que ceux tirés des animaux ou des langues³²⁴ moribondes ou disparues.

Ces modèles sont imités par un instrument (par improvisation) ou présents sous forme de bande, de sons numériques échantillonnés, (éléments électroacoustiques). Il s'inspire également de diverses techniques de production d'effets sonores multiples, ainsi que de archétypes rythmiques d'une grande pulsation, issus d'autres cultures musicales.

Dans la construction d'un ouvrage, les différents modèles ainsi exploités engendrent généralement une forme narrative.

Sur ce plan, comme sur celui de son rapprochement de la nature, François-Bernard Mâche peut être mis en parallèle avec Jean-Louis Florentz, qui lui aussi s'inspire de la nature, de la structure des contes africains et de l'organisation orchestrale de grands groupes instrumentaux *bantu*.

Pour revenir aux modèles de Mâche, ils sont présentés soit sous leur forme empirique, soit ornementés instrumentalement ou encore transmués dans une écriture instrumentale. C'est aussi là une façon pour lui de déchiffrer le monde et ses bruits³²⁵, ceux qu'on trouve soit dans la nature, soit dans un environnement moderne. Ce qui lui permet de produire une musique placée sous le signe du réel.

Dans cette musique, le récit n'est pas réduit à un seul argument comme il en est dans un ballet par exemple, mais il se présente comme une succession de séquences épisodiques, à l'instar d'un film. Il importe de mentionner également que cette

³²⁴ Il s'agit essentiellement des langues d'Afrique, du Moyen et de l'Extrême-Orient. Le compositeur en utilise soit des phonèmes, soit leur chuchotement quasi-inaudible. Il emploie également des textes normalement prononcés, mais ne vise surtout pas leur sens sémantique.

³²⁵ Concernant ces bruits du monde, Michel Serres, dans son ouvrage intitulé *L'Interférence*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 190, indique : « la musique était une sélection du bruit mondial, elle n'est elle-même que lorsque cette sélection nous met en présence du monde brut et dangereux, lorsqu'elle nous fait ouïr l'inouï derrière son signal. [Par conséquent], l'art qui ne retrouve pas cette surdité informelle est un bavardage éloquent, un ouï-dire. »

pratique musicale s'inscrit dans le cadre des courants de musiques mixtes, électroacoustiques et instrumentales. C'est cette orientation que prennent ses œuvres après les années 1980.

Dans son approche compositionnelle, son naturalisme au double refus – social et musical³²⁶ – amorce une réponse au dilemme nature-culture³²⁷, ce que le compositeur nomme également la contre-culture.

Il s'agit pour lui de construire une musique dont la matière est extraite de l'univers sonore environnant l'homme.

Cette réponse lui permettrait de combattre la logique prétentieuse de toute idéologie musicale castratrice ne s'ouvrant pas au réalisme musical.

A ce sujet, dans son traitement de la matière sonore, le jeu des sonorités et des contrastes de la bande est quelques fois masqué par les sons instrumentaux, tandis que le passage de sons bruts aux sons artificiels se fait graduellement et furtivement. Ainsi dissipe-t-il toute incompatibilité supposée entre ces sources sonores.

En outre, la beauté et la diversité des alliages de timbres et de rythmes concourent à la remarquable réussite de l'œuvre entière. Ces divers sons, étant tous considérés comme appartenant à la musique, le compositeur devait les organiser pour les donner ensuite à entendre.

Il cherche ainsi à « rendre la culture naturelle », à « rendre la nature sociale ».

Dans cet ordre d'idées, et pour entretenir un meilleur rapport entre le "surmodelage" instrumental et les sons enregistrés – pouvant varier selon l'œuvre –, François-Bernard Mâche cherche à supprimer l'opposition existant entre la nature et la culture, et même entre le naturel et le culturel.³²⁸ Car il considère que la musique

³²⁶ Cela consiste à passer du sens musical au sens extra-musical, autrement dit à créer une ouverture sur un modèle préexistant. C'est ce geste compositionnel que François-Bernard Mâche qualifie d'« opération métaphorique », geste qui s'accompagne d'une mise en retrait du culturel, plus précisément des connaissances acquises surtout par une instruction académique. Ainsi les archétypes sonores – n'obéissant ni aux principes, ni au discours, ni encore au développement musical classique – peuvent être dynamisés et retrouver leur tonicité.

³²⁷ Vincent Tiffon : « Dans les cas de la musique instrumentale et de la musique sur bande, seul le compositeur est maître de l'intégration réciproque du naturel dans le culturel. Cette intégration peut aussi s'accomplir par l'intermédiaire des interprètes. Dans l'optique d'une intégration du modèle au sein de l'univers humain, le choix de la composition mixte apparaît évident. Pouvoir réaliser une osmose, ou tout du moins une hybridation des différents éléments est l'un des tous premiers enjeux de la musique mixte pour de nombreux compositeurs, au-delà des préoccupations spécifiques de François-Bernard Mâche. » Vincent Tiffon, « L'œuvre mixte de F.-B. Mâche, un modèle du genre », *Les Cahiers du CIREM, op. cit.*, p. 97.

³²⁸ Pour le lecteur désireux d'avoir des plus amples explications sur *la nature et la culture*, nous conseillons de lire l'ouvrage du compositeur lui-même sur *Musique, Mythe, Nature ou Daufins d'Arion*, Paris, Klincksiek, 1983, 138 p., réédition, 1991.

humaine, « la voix parlée y comprise », est un prolongement des voix de la nature et un écho de ses multitudes sonorités.

Il s'applique alors à consolider ses différentes connaissances académiques ou non. Cette culture favorise la maîtrise d'un langage qui permet autant aux voix, tant celles de la nature que celles de l'homme, de s'unifier autour d'une même œuvre, mais également, au sein de cette œuvre, de continuer à prévaloir par elles-mêmes à travers leurs langages et leurs musiques.

L'on comprend pourquoi la musique de ce compositeur reste un chant de l'homme, de la nature et, par-dessus tout, un chant du cosmos.

Le conflit idéologique entre la nature et la culture se trouve posé en particulier dans *Korwar* (1972). Dans cet ouvrage, les sons préenregistrés de la nature ne sont traités ni en paraphrase, ni en duel avec les sons instrumentaux, en l'occurrence ceux du clavecin. Ici, par contre, cet instrument s'associe aux sons de la nature pour apporter, par ses gestes musicaux, une présence et une identité, chargées d'histoire et d'une poésie de la nature.

Les divers gestes musicaux des animaux mis en oeuvre constituent une partie du bruit du monde précédemment évoqué, un monde d'où la musique tire le flux vital.

D'une façon générale, les universaux ou archétypes issus de la nature permettent à l'auteur d'*Aliunde* (1988) de passer outre les limites de certaines certitudes culturelles européennes, qui conduisent à les exclure du cadre strictement musical au sens classique du terme. C'est ainsi qu'il acquiert son originalité en soumettant sa créativité au prix de sa création obéissant aux principes de sa fameuse « contre-culture » et, par conséquent, en s'opposant à tout historicisme et rationalisme de l'art musical, pour placer son œuvre dans le champ du mythe.³²⁹

Par rapport à l'Afrique noire, il examine avec un intérêt particulier – dans la pensée et les faits musicaux – le pourquoi de l'absence quasi-totale de barrière entre les langages musicaux des hommes, des animaux et de la nature.

³²⁹ Le compositeur explique cette nouvelle conception de la musique dans son article « Langage et Musique » contenu dans François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, volume 1, Paris, Kimé, 1998, pp. 103-108. Cette communication fut faite à Varsovie, le 30 août 1966, publiée dans la *Nouvelle Revue Française*, n° 196, avril 1969, pp. 586-594.

Pour d'autres détails sur la culture, le mythe et la nature, lire également « La musique égale du mythe », entretien du 31 mai 1985 avec Elisabeth Adam, in *Silences*, n° 1, 1985, pp. 143-148 ; « Le réalisme en musique », écrit en décembre 1960, in *Situation de la Recherche*, Cahiers d'Etude de Radio-Télévision, n° 27-28, Paris, Flammarion, 1960, pp. 63-71 ; « Le son et la musique », *Mercure de France*, n° 1201, novembre 1963, pp. 582-598 et « Culture et culte », programme des 6 concerts SIMC à Radio-France, Perspectives du XX^e siècle, 30 mars 1979.

Sur les plans esthétique et technique, François-Bernard Mâche s'est aussi beaucoup intéressé aux multiples potentialités musicales africaines. Sa plus importante exploration porte sur l'examen des substituts de langages précédemment évoqués. Nous l'avons vu, cette étude est axée sur l'analyse des procédés africains régissant les formes hybrides du langage-musique, ainsi que leurs combinaisons et leurs transformations. Ce « langage-musique » repose sur une économie des moyens dont le développement aboutit surtout à une grande diversité rythmique. Il s'agit de la polyrythmie et de la polymétrie produites par la combinaison de courtes cellules mélodico-rythmiques répétitives, mais déphasées, dans une structure périodique de même longueur.

Notons enfin que toutes ces philosophies et techniques musicales africaines ont eu, sur le compositeur, une influence plus synthétique. Elle est le fruit de nombreux contacts non seulement avec les matières musicales africaines, mais également avec les modes de pensée qui les régissent. Les analyses très poussées qui leur ont été consacrées lui ont permis de les assimiler et de les intégrer avec ingéniosité dans sa matière et sa pensée musicales. Si la recherche des modèles et des archétypes (instrumentaux, vocaux et animaliers) a été à la base du rapprochement de l'auteur du *Pèlerin* (1959) avec l'Afrique, celle de Steve Reich est basée sur l'assimilation des textures sonores. Voyons-en à présent les détails.

Chapitre XII

Steve Reich : l'assimilation des textures sonores des musiques subsahariennes

PORTRAIT.

Issu des parents allemands, immigrants de la seconde génération, Steve Reich est né à New-York, le 3 octobre 1936, dans le quartier résidentiel d'Upper East Side. Sa mère June Sillman, allemande, fut scientifique et chanteuse, tandis que son père Léonard Reich, qui n'était pas un vrai pratiquant, professait un judaïsme réformiste. A partir de 1950, dans le Comté de Wetchester Nord-newyorkais où sa famille venait de déménager, Steve Reich se plongea dans les recherches intellectuelles et musicales. Il découvre notamment Platon, dont l'influence le poussa, plus tard, à s'orienter vers la philosophie dans laquelle il excella à l'Université de Cornell où il fut admis en 1953.

Etudes de composition :

- ♦ 1958-1961, *Juliard School of Music*, à New York, puis *Mills College*, en Californie, avec *Luciano Berio et Darius Milhaud*.
- ♦ 1970, *cours de tambour africain* à Accra, avec *Gedeon Alorworye*.
- ♦ 1973-1974, *aux Etats-Unis*, *apprentissage du jeu de Gamelan ou ensemble balinais*.

Publication technique : *Ecrits et Entretiens sur la musique. Cf. la bibliographie commentée.*

Le XX^e siècle a vu s'imposer diverses musiques folkloriques dans les milieux savants. Steve Reich compte parmi les compositeurs qui ont été accoutumés à ce genre musical depuis leur jeune âge. Il s'agit surtout de la musique populaire américaine, qui elle-même trouve ses sources dans l'art musical africain (des esclaves), et dans les airs populaires et cantiques européens.

Aussi, très rapidement, ce musicien trouva son plaisir dans les multiples musiques qui ont submergé les gens de sa génération : le folklore, la musique impressionniste, Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Weill, Gershwin et le jazz qui, toutes, allaient l'éveiller aux musiques extra-occidentales. C'est cette variété qui l'influença dans l'élaboration de son langage musical dont nous examinons ici des caractéristiques nécessaires à la compréhension de notre propos.

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Steve Reich

Steve Reich s'est inspiré, en particulier, de la tradition musicale européenne de 1200 à 1750 environ – l'œuvre de J.S. Bach et la musique baroque en tête –, du jazz et des musiques non européennes (africaines et asiatiques).

Il est parvenu à en extraire des caractéristiques musicales communes, qui lui serviront de point nodal pour son futur langage musical, et constitueront ainsi la pierre angulaire pour la construction d'un œuvre atypique.

De Kurt Weill, il a d'abord reçu « la confirmation qu'il faut prendre au sérieux les sources populaires », ensuite savoir « choisir un ensemble et un style vocal appropriés à son temps, à son lieu et à son livret », pour toute écriture de musique lyrique. De l'œuvre de Perotin (XII^e-XIII^e s.), il a compris que l'on « pouvait mener l'augmentation vers des extrêmes et ne pas se cantonner à des multiples de deux »³³⁰. Ainsi a-t-il appris des traditions médiévale, renaissance et baroque – autant [de l'œuvre de] Béla Bartók et d'Anton von Webern – que « le canon est un puissant outil de composition qu'on peut appliquer à n'importe quel son. »

Le jazz – allant du *be-bop* de Miles Davis et de Kenny Clarke au jazz modal de John Coltrane – exerça sur lui une forte influence. Ainsi a-t-il appris, tour à tour, l'économie de moyens musicaux (due à l'efficacité du peu de notes employées, cf. M. Davis) et l'usage d'un rythme léger, flottant et simple, qui demeure plus puissant qu'un rythme « trop riche et trop plein » (influence de K. Clarke). De J. Coltrane, il apprit « qu'on peut faire beaucoup dans la musique avec quelques changements d'harmonie ».

Toujours au sujet des influences subies, précisons que S. Reich découvrit les classiques, les baroques et les modernes, tels que B. Bartók, I. Stravinsky et A. von Webern, par les disques. C'est aussi grâce aux disques qu'il se familiarisa avec le jazz, qu'il pratiqua par ailleurs. Puis, il se mit au contact des musiques africaines et balinaises, avant de découvrir la *cantilène* traditionnelle d'écriture hébraïque (dans le domaine profane, la *cantilène* est entre autres une chanson monodique épique ou lyrique (« *cantilena ioculatoris* »), d'amour, une complainte ou des chants de trouvères et des troubadours.

³³⁰ A travers ces propos, Steve Reich souligne le fait que le compositeur français Perotin ou Perotinus fut celui qui augmenta le nombre des voix dans la polyphonie de deux à quatre voix, superposant jusqu'à trois parties mélismatiques, d'invention libre, à la *vox principalis* (la voix principale).

Dans le cadre religieux, ce vocable désigne un chant liturgique (ex. *cantilena romana*, *ecclesiastica cantilena*, la *divina cantilena* se référant à la salutation de l'ange Gabriel à la Vierge Marie « *Ave, Maria, gratia plena* »).

Dans certaines de ses pièces, la recherche du mélisme, ainsi que la présence de mélodies très longues, sont notamment le fruit de cet emprunt. Il en est ainsi dans *Music for Large Ensemble* (1978) et dans *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979, revu en 1980).

On retiendra aussi que l'influence de la musique monodique dans son œuvre s'explique davantage par sa quête d'amélioration des formes musicales préexistantes que par la simple poursuite d'une mode à la recherche de l'exotisme. Grâce à l'enseignement privé de Hall Overton à New York, il découvrit Béla Bartók, par son œuvre *Mikrokosmos sz 107* (1937).

De sa familiarité avec la musique de ce maître, Steve Reich apprit, entre autres, la simplicité de la matière sonore, l'usage des techniques de l'écriture modale, contrapuntique et de la forme canon, devenue depuis sa technique de prédilection. Sa manière de suivre une voie harmonique intermédiaire toutefois homogène, à partir d'une base rythmique, fait partie des leçons bartókiennes. Il faudra encore prendre en considération l'exploitation de la dynamique rythmique par le truchement de déplacements des accents, et l'utilisation des rythmes folkloriques impairs.

Le compositeur subit également l'influence de Pierre Boulez (1925), dont il étudia singulièrement les *Structures* (I, 1952 ; II, 1956-61) pour deux pianos.

Des grilles d'improvisation de Luciano Berio, dont il s'inspira pour ses échelles de degrés (*pitch charts*), il apprit aussi l'origine et la pratique des principes dodécaphoniques d'Anton von Webern. De la musique de ce dernier, il apprit la clarté de l'exposition d'un matériau musical, la brièveté des morceaux et le besoin de composer une musique avec peu de moyens. Il n'ignora pas non plus les principes régissant la constance de certains intervalles et la manière personnelle d'A. Webern d'organiser un canon.

Autant Steve Reich aime Anton von Webern, autant il n'apprécie guère Arnold Schönberg (1874-1951) qui, pour lui, échoua dans sa nouvelle procédure d'arrangement des notes, dénaturant la forme musicale, tout en rejetant la tonalité.

Son goût pour la mélodie et son intérêt pour la tonalité³³¹ lui servirent d'armes dans son opposition à A. Schönberg³³² et (même) à la musique atonale post-sérielle.

Aux compositeurs sériels, l'auteur de *Six pianos* (1973) reproche, d'une façon générale, l'hermétisme de leur langage pouvant faire sombrer dans l'expressionnisme. Il en est de même de la musique européenne post-Brahms, dont il déplore non seulement l'abandon de la tonalité, mais surtout la perte de la pulsation, le *beat*, qu'il considère comme primordiale dans toute entreprise musicale.

Notons ici que le maintien de la tonalité, dans les œuvres du musicien, apparaît comme une nécessité inhérente à la structure musicale choisie, nécessité qui s'est imposée à lui progressivement.

Bien que manifestement réticent au dodécaphonisme Steve Reich s'est vu, paradoxalement, contraint d'écrire des œuvres sérielles, dans le courant des années 1970. Il y intégra des sous-groupes rythmiques de la série des 12 sons, à l'usage – toutefois sans transposition, ni inversion, ni même rétrogradation –, série qu'il répéta plusieurs fois.³³³ Son analyse des musiques d'Igor Stravinsky lui fournit, en plus, une base pour la structuration harmonique et rythmique. Sur ce plan, l'influence subie porte sur la méthode de développement d'une rythmique, aussi complexe soit-elle, au prix d'une tonalité conservée. Encore faut-il avoir des notes polaires et établir des variations de valeurs rythmiques, grâce au mixage ordonné des cellules, en rapport, entre autres, avec leurs transformations et juxtapositions polyrythmiques. Sa passion pour l'élaboration d'une musique où l'on puisse retrouver un air à chanter vient de l'influence de Darius Milhaud – qui fut aussi un de ses maîtres –, de Bach, de Stravinsky et du jazz.

On le sait, si ce n'est un phénomène original, Steve Reich est, aux côtés de Phill Glass et de Terry Riley, l'un des plus talentueux compositeurs de la musique répétitive américaine.

Comme nous l'avons déjà indiqué, son langage musical se nourrit des procédés des musiques populaires, ainsi que des notions et techniques traditionnelles de la musique

³³¹ Chez Steve Reich, la tonalité a pour fondement la récurrence, la gamme tonale ou modale étant elle-même établie depuis le début d'une œuvre.

³³² Le compositeur s'explique à ce sujet dans LELONG, Stéphane, *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs*, op. cit., pp. 288-293.

³³³ Pour les détails, cf. l'entretien du compositeur avec IM AIKIN in Steve Reich, *Steve Reich, Ecrits et Entretiens sur la musique* (Writings about music), textes préfacés et traduits par Bérénice Reynaud, Paris, Christian Bourgeois, coll. Musique/Passé/Présent, 1981, pp. 21-22. Cet entretien a également été publié dans *Contemporary Keyboard*, New-York, en juin 1979. La traduction de l'édition originale américaine de l'ouvrage date de 1974.

occidentale : tonalité, modalité, échelles tempérées, instruments conventionnels, stimulant ce plaisir.

Quant au nouveau rythme (le *beat*), aux techniques du *déphasage* (processus graduel et procédé de la discontinuité au sein même de la continuité discursive de l'œuvre), aux nouvelles mélodies et harmonies, aux nouvelles tonalités, aux nouveaux espaces sonores et au développement par augmentation, à la vieille structure du canon, ainsi qu'à d'autres procédés musicaux précédemment évoqués, ils constituent le couronnement de son écoute assidue de nombreuses et diverses musiques populaires et classiques.

Les techniques ainsi exploitées révèlent le processus de développement et d'enrichissement de l'œuvre de ce compositeur. Elles éclairent en même temps ses approches théoriques et pratiques des différentes musiques qui l'ont influencé. Sa technique et sa réflexion, au gré de ses découvertes fondamentales et intuitives, l'incitent à un renouvellement continu. Ainsi, au fil du temps, toutes ces musiques ont formé autant d'oasis inspiratrices majeures, définissant et enrichissant progressivement son langage et ses goûts musicaux.

Les quelques caractéristiques esthétiques et du langage de l'œuvre du compositeur que nous venons d'examiner nous permettront de mieux saisir l'organisation des composantes régissant la matière sonore des ouvrages que nous allons maintenant analyser.

Analyse des œuvres de Steve Reich

Drumming, 1971

L'œuvre comporte quatre parties exécutées d'une traite, avec le même *tempo* et sans aucune modulation. La différence entre les parties est perceptible grâce au changement des timbres vocaux et instrumentaux, propres à chacune d'elles.

La première partie est destinée à quatre paires de *bongo*^{glossaire}, accompagnées d'une voix masculine. **La deuxième partie** est pour trois voix féminines et trois marimbas que jouent neuf instrumentistes. Trois *glockenspiels*^{glossaire} – joués par quatre musiciens – auxquels se joignent le sifflet et le piccolo, exécutant la **troisième partie**. **La quatrième partie** est consacrée à la combinaison d'un même motif rythmique joué simultanément aux tambours, marimba, *glockenspiels*, motif réparti en trois groupes de notes, que les uns et les autres jouent successivement. Ainsi, lorsqu'un marimba est déphasé par rapport à un autre, les deux instruments tissent un motif général qui leur est propre et paraît distinct de

Pour traiter la matière sonore de cette pièce, Steve Reich adopte une écriture aux procédés multiples. Il se réfère, entre autres, au jeu du tambourinage ghanéen consistant en déphasage et interaction des motifs rythmiques instrumentaux. Ces motifs sont développés selon le principe de construction et de déconstruction rythmique – qui se fait généralement avec des tambours dans la musique africaine – et traités suivant la texture monomodale et répétitive de la matière sonore, laquelle concerne également la majeure partie de la musique minimale.

Toutefois, de même que pour les quatre soi-disant techniques nouvellement employées par lui (cf. propos en marge et nbp 334, page précédente), on remarque en fait une flagrante similitude entre les procédés de ses phases et certaines techniques de musiques africaines, qu'il étudia. En effet, le processus de *phase* n'est rien d'autre que la technique du *hoquet*, répandue en Occident depuis le Moyen Age. On la retrouve également sur le territoire africain³³⁶. Quant à la pratique de *couplage* pour les combinaisons successives d'instruments – avec une substitution des valeurs de notes aux silences et *vice versa* –, dans *Drumming*, il s'agit là aussi d'une des techniques de *hoquet*, évoquée dans les travaux de Simha Arom notamment. L'usage de la voix en imitation de la sonorité instrumentale se pratique également en Afrique noire. Il en va ainsi chez les batteurs de *tam-tams* Suku congolais (Congo Kinshasa) et chez les Indewu centrafricains, par exemple, où la voix imite le sifflet et *vice versa*. A ce propos, Jos Gansemans, parlant des polyphonies ruandaises, témoigne d'ailleurs que, pendant le jeu, « les musiciens imitent les instruments s'ils viennent à manquer. »³³⁷

Du reste, les propos suivants de Kwabena Nketia sont aussi, à cet égard, très significatifs :

L'utilisation des instruments pour remplacer ou imiter la voix humaine est très répandue en Afrique [...] De nombreux airs instrumentaux sont en fait basés sur des chansons connues, sauf quand les instruments sont destinés à accompagner le chant. Dans ce dernier cas ils peuvent éventuellement comporter de courts motifs

³³⁶ A ce sujet, on peut se référer, notamment, au second volume de l'ouvrage de Simha Arom déjà mentionné, pages 513 à 517, en particulier la page 516, ainsi qu'à l'ouvrage de NKETIA, J.H., *African Music in Ghana*, London, Longmans Green, Northwestern University Press, 1963, p. 60-95 en particulier ; à *Music of many cultures*, l'article d'Alfred KWASHIE LADZEKPO – maître tambourinaire auprès duquel le compositeur suivit des cours de percussion déjà évoqués - et KOBLA LADZEKPO « Anlo Ewe Music in Anyako, Volta Region, Ghana », pp. 216-231. Les auteurs de cet article se sont fortement référés aux analyses d'Arthur Jones sur la musique ghanéenne, analyses qui évoquent les procédés techniques et stylistiques des musiques africaines, lesquels se retrouvent dans la musique de Steve Reich.

³³⁷ Jos Gansemans, *Rwanda : Polyphonie des Twa*, Fonti Musicali, FMD 196, pl. 12 et 13. Lire également SCHAEFFNER, André, « Instruments de musique/musique d'instruments », in *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 47-71 (en particulier p. 55). L'ensemble des textes de cet ouvrage a été réalisé entre 1946 et 1953. Cependant, comme pour le texte cité, les dates initiales de rédaction n'ont pas été mentionnées pour nombre d'entre eux.

ostinato qui se répètent avec ou sans variations pendant la chanson entière. [...] C'est de cette façon que le peuple du Nord-Ouest du Ghana utilise ses xylophones et des airs aux textes bien définis pour annoncer le décès d'un homme, d'une femme, d'un vieillard ou d'un enfant.³³⁸

Le parallélisme de ces deux procédés inverses – imitation des instruments par la voix et imitation de la voix par les instruments – se justifie par le lien étroit existant, en particulier, entre le langage parlé et le langage tambouriné, ainsi que par leur interaction.

On notera par ailleurs qu'en Afrique, le hoquet est le produit d'un groupe instrumental de même type. Or, Steve Reich avoue que « l'un des aspects les plus remarquables » de sa musique concerne le fait « d'écrire pour des ensembles de deux ou plusieurs instruments identiques ». « Ce dispositif est nécessaire car le *processus de déphasage* n'est clairement perceptible que si les deux (ou plusieurs) voix qui jouent l'une contre l'autre sont de timbre identique, et par conséquent, se combinent pour former à l'oreille un 'motif résultant' complet. »³³⁹

Or l'analyse de *Drumming* révèle, en soi, de fortes analogies tant sur le plan structurel que sur l'organisation métrique caractérisant cette œuvre avec certaines musiques de l'Afrique, occidentale en l'occurrence.

Aussi trouve-t-on dans cet ouvrage, comme pour la structuration de la matière musicale africaine, deux motifs principaux et immuables sur la base desquels est construit ce morceau (l'un étant le motif fondamental et l'autre le motif principal apparenté, réapparaissant au cours de l'œuvre). Ce sont là deux motifs que nous qualifions de thèmes pivots et avec lesquels entrent en relation les autres motifs qui, eux, sont relativement variables.

L'usage de ces deux types de motifs est décrit notamment dans l'ouvrage d'Arthur Jones, dans la partie traitant les musiques *ewe* ghanéennes desquelles Steve Reich s'inspira largement.

Quant à la rythmique de *Drumming*, elle demeure proche de celle du *gahu*^{glossaire}, danse circulaire, pour hommes et femmes, exécutée de façon informelle. Cette danse, très populaire en Afrique occidentale, vient des Agunna ou des Guan, peuple jadis situé au Nigéria entre Lagos et la frontière du Dahomey.

³³⁸ J.H. Kwabena Nketia, « Dimensions esthétiques des instruments de musique africains (chapitre 2) », in *Afrique : formes sonores*, traduction française par Lucette Alberet, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 24. Ce compte rendu de la réunion des Musées Nationaux a été initialement publié à New York, dans *The American Federation of Arts*, 1989.

³³⁹ *Ecrits et Entretiens, op. cit.*, p. 113.

Chez Steve Reich, le traitement de la structure rythmique comporte des cellules simples avec un enchaînement polyrythmique rappelant clairement la structure des chants *hatsyiatsya* [*hatsiãtsiã*]^{glossaire} du *gahu* des Ewe ghanéens notamment. Ces chants ont été également étudiés par le compositeur (voir volume 2, l'exemple musical n° 24a et b, p. 601).

Dans ces exemples, on observe le traitement d'un processus de substitution des battements aux pauses, mais également l'emploi d'un certain nombre de cellules mélodico-rythmiques répétitives, de longueur plus ou moins égale.

* C'est ce qui, du reste, ressort de cette explication du compositeur :

« Les premières mesures de *Drumming* démarrent avec la construction, par deux tambours, du motif rythmique qui va servir de base à tout le morceau, à partir d'un simple battement joué sur un cycle de douze temps, avec pauses sur les autres temps. Petit à petit, on substitue aux pauses des battements de tambour supplémentaires, un par un, jusqu'à ce que le motif soit construit. Le processus de réduction se fait de la manière inverse : on substitue des pauses aux battements, une par une, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un seul battement. »³⁴⁰

Bâties sur la métrique 12/8 – très courante dans la musique d'Afrique Occidentale –, ces cellules comportent chacune leur temps d'entrée*.

C'est de leur combinaison, en *déphasage* – procédé permettant la construction d'une relation des phases ou d'un canon entre divers groupes instrumentaux –, que naissent différents rythmes, créant ainsi la virtuosité de l'ensemble du morceau.

Pour le reste, le jeu instrumental de mémoire, les structures rythmiques issues des motifs *hatsyiatsya* du *gahu*, ainsi que la récurrence des motifs rythmiques et mélodiques constituent les autres éléments d'emprunts majeurs africains dans *Drumming*, influence de la répétitivité – que nous avons déjà mentionnée – et que reconnaît d'ailleurs le compositeur dans son ouvrage précité :

[...] je donne à jouer la musique que j'ai composée et dans laquelle les motifs répétitifs se combinent sans que leurs temps de départ coïncident toujours ; voilà toutes les raisons pour lesquelles mon intérêt s'oriente naturellement en direction des musiques balinaise et africaine.

En guise de synthèse, disons que les emprunts africains de *Drumming* – œuvre également influencée par la musique balinaise – semblent, de prime abord, se résumer à un apport fondé uniquement sur la structuration ou le développement des idées musicales : c'est le cas avec les constructions rythmiques à la manière africaine et balinaise, pendant que le compositeur conserve la sonorité propre à son goût.

³⁴⁰ REICH, Steve, *Ecrits et entretiens*, op. cit., pp. 112-113.

Il ressort des propos de S. Reich :

J'étais opposé à cette imitation sonore, je choisis de me former à la structure [des] musiques balinaise et africaine. Ce type d'apprentissage est tout à fait comparable à ce que font nos étudiants en musique quand ils s'initient, par exemple, à la forme du canon. On leur propose des modèles [...] Qu'ont de commun tous ces extraits ? Certes pas leur sonorité ! Ce qui les approche, c'est le procédé contrapuntique d'imitation entre deux voix ou plus, lorsque les voix sont mélodiquement identiques, et le recours possible à des variations de cette technique [...], etc. Ainsi, quand un étudiant en musique occidentale, qui a étudié le canon, se met plus tard lui-même à en composer un, le résultat, pour ce qui concerne la sonorité, en est imprévu. La structure demeure, mais la réalité sonore sera (espérons-le) nouvelle et caractéristique de l'époque à laquelle le compositeur vit.³⁴¹

Bien que le compositeur se refuse à des imitations sonores, nous remarquons malgré tout que la lecture de la partition comme l'écoute de l'œuvre révèlent la dissociation de la structure et de la sonorité, mais néanmoins une oreille avertie parvient à déceler des couleurs africaines dans cette musique, en raison de son organisation structurelle et technique. D'ailleurs, l'examen de différents propos de Steve Reich précédemment évoqués, montre combien le compositeur "blanchit" subtilement les musiques africaines, séparant la sonorité qu'il débarrasse de ses structures.

Examinons le second morceau choisi.

³⁴¹ REICH, Steve, *Ecrits et entretiens*, op. cit., pp. 110-111.

Electric Counterpoint, pour guitare électrique et bande, 1987.

* « C'est surtout l'aspect rythmique que Reich a retenu de ces musiques [africaines]. Chez les Africains, les accents sont irréguliers et distribués dans une structure sans temps fort [c'est une généralité qui comporte également des exceptions], donc sans point de repère. Pour comprendre vraiment cette musique, il faut l'avoir analysée et transcrite. Et c'est là que Reich a pu développer son principe de déphasage dans sa musique. Il prend son inspiration dans ce qu'il a appris quand il était en Afrique et il utilise également bon nombre des transcriptions et d'analyses que j'ai faites. »³⁴²

Electric Counterpoint a bénéficié d'un nouvel apport de traitement du matériau sonore propre à certaines musiques africaines. Outre ses expériences passées, Steve Reich a pu, à nouveau, enrichir ses connaissances des musiques africaines*, grâce à ses échanges avec l'ethnomusicologue Simha Arom et aux enseignements tirés de travaux de ce dernier, sur les musiques d'Afrique centrale³⁴³, qui comportent des analyses et des partitions.

Cet enrichissement concerne l'exploitation polyrythmique et polyphonique, qui consiste en la superposition cohérente et agencée des événements rythmiques ou polyphoniques divers.

Passionné par cette découverte, le compositeur n'hésita pas à emprunter, pour son Electric Counterpoint, un motif mélodique inscrit dans le deuxième volume de l'ouvrage de l'ethnomusicologue. Selon ce que nous a confié ce dernier (notre entretien de septembre 1998), il s'agit du début de *Ndèrèjé Baléndoro*, pièce polyphonique et polyrythmique des trompes des Banda Linda centrafricains³⁴⁴. Cette dernière est traitée sur le principe du hoquet instrumental : la matière sonore offre une grande rigueur de périodicité, et la métrique comprend des cellules de durée invariable, ainsi qu'une répétition constante des cellules rythmiques propres à chaque instrument.

Steve Reich s'est d'abord référé à l'organisation polyphonique de la matière musicale d'un ensemble banda linda constitué des instruments de la même famille (en l'occurrence les trompes). Ici, la structuration du matériau sonore a pour fondement une phrase pivot et des « formules minimales » qui, au cours du développement du discours musical, sont soit superposées, soit couplées, soit variées.

³⁴² Id., « Aujourd'hui, les polyphonies pygmées », in Cécille Gilly et Claude Samuel, *Acanthes An XV. Composer, enseigner, jouer la musique d'aujourd'hui*, Paris, Van de Velde, 1991, p. 174. (Lire aussi pp. 170-175).

³⁴³ Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, op. cit.,

³⁴⁴ Simha Arom, op. cit., p. 518-570.

Comme l'explique Simha Arom, la variation s'effectue par « monnayage, amalgame, suppression, prolongation, anticipation, transmutation et intercalation »³⁴⁵.

Ensuite, le compositeur a exploité et adapté à son langage les procédés susmentionnés, traitant ainsi la matière empruntée en un canon resserré par huit guitares, auxquelles s'ajoutent le concertiste et trois guitares basses. A l'instar de sa source d'inspiration, les mesures du départ de chacune des parties du Counterpoint sont constituées d'un seul son récurrent, et forment une hétérophonie, toutefois, sans adoption immédiate du hoquet du chant banda, qui ne sera utilisé qu'à la reprise du thème pivot (partition, chiffre 11 ; voir également l'exemple comparatif, n° 25 a, a', b et b', sur le traitement du thème pivot de Counterpoint).

En regard de la musique du *Counterpoint*, c'est le thème de l'exemple 25b' du chant *banda linda* qui, vraisemblablement, a été emprunté et modelé par Steve Reich.

Dans la partition de l'orchestre, le motif de l'exemple 25a cité en *supra*, constituant la base de la construction thématique de l'ouvrage, est repris à la guitare, transposé et légèrement varié. Sa transposition et sa variation se font par la fusion approximative des trois voix et par extension motivique. La structuration de l'ensemble de sa matière musicale suit pratiquement les procédés polyrythmiques et polyphoniques des musiques de Banda Linda. Toutefois, dans *Electric Counterpoint*, la combinaison horizontale des cellules se fait par le biais de jeux de renversement, d'orientation et de récurrence. Ces cellules, variées aussi bien mélodiquement que rythmiquement, connaissent également une transformation motivique. Cependant, l'ordre de transformation du motif thématique s'effectue en ordre inversé, selon qu'il s'agit de la mélodie ou du rythme. Le compositeur surmonte ainsi la répétitivité du matériau sonore tout en l'exploitant.³⁴⁶

Electric Counterpoint comprend trois parties :

La première partie comporte trois cent neuf mesures (chiffres 1-46). Elle est construite sur la base polyphonique homorythmique fondée sur le tuilage des croches. Bien que les tonalités soient indiquées à l'armure (*sol-mib-sol*, mes. 1-34 ; 35-74 et 75-329) et que les degrés des accords soient repérables, cependant, verticalement, les notes d'accords – en

³⁴⁵ « *Monnayage* ([division d'une grande valeur de note en une somme égale à des valeurs brèves]), *amalgame* ([fusion de petites valeurs de note en une somme égale à une grande valeur]), *suppression* (remplacement, par un silence, d'un ou plusieurs sons figurant en une position donnée au sein du modèle, et à la limite, la totalité du modèle), *prolongation* (empiètement d'un son qui précède une pause sur une partie ou la totalité de celle-ci modèle), *anticipation* (léger empiètement sur la pause qui précède l'attaque d'un son), *transmutation* (transformation des éléments binaires en éléments ternaires, et vice versa) et *intercalation* (introduction des sons supplémentaires dans les positions réservées aux pauses) ». Cf. Simha Arom, *op. cit.* (volume II), p. 675-676.

³⁴⁶ Cf. également en annexe, l'illustration musicale n° 11, p. 574.

majorité des neuvièmes puis des septièmes - sont disposées en clusters. Quelquefois, la disposition verticale des notes offre une lecture polytonale (ex. mes. 28-33 où leur superposition permet la lecture des accords suivants : *sol-si-ré-fa#-la* ; *mi-sol-si-ré-fa#* et *re-fa#-la*).

C'est à la mesure 102 (chiffre 10) que surgit le motif de cette partie à la guitare 1 qui, dès la mesure 110 (chiffre 11) joue à deux voix un hoquet imitatif (un canon dont l'une des voix – antécédent et conséquent - est entrecoupée de silences pendant que l'autre chante) avec la guitare solo. A partir de cette mesure (110), ces deux guitares se livrent, sans accompagnement, à la *strette* véritable (canon entre le sujet et la réponse), jusqu'à la mesure 125. Puis, l'une après l'autre les autres guitares, ainsi que deux basses électriques, font leur entrée toujours en imitation des guitares précédentes, jusqu'au tutti commençant à la mesure 220.

Comme dans la musique des trompes de Banda Linda, de laquelle est inspirée la structure de l'*Electric Counterpoint*, Steve Reich demande à chaque guitare de reproduire la même cellule mélodique, quelque peu variée grâce aux déplacements des accents. Ce qui rend pertinent le paramètre mélodique de l'ensemble.

Il en est de même de la rigueur du hoquet qui, ici - comme dans la pièce des Banda Linda -, vient du fait de l'imbrication des variations des cellules et de leur étagement à des hauteurs différentes, mais fixes, à l'intérieure de l'échelle préconçue par le compositeur. Ce hoquet forme le point de jonction entre la polyphonie et l'homophonie stricte du morceau.

On notera que ce type de procédé est également présent dans plusieurs musiques de l'Afrique noire, dans la région centre en particulier, chez, notamment, les Pygmées et les Mongo.

C'est dans l'organisation de la matière sonore de cette partie de l'œuvre que nous retrouvons notamment cet aspect de la musique africaine, déjà signalé, qui concerne la répartition du matériau sonore, à l'intérieur de la pièce, correspondant à la figure rythmique, étagée sur une hauteur donnée, et dont la périodicité est d'une grande rigueur. La succession des notes ne se limite qu'à cinq intervalles : unisson, secondes, tierces, quarts et quintes.

La deuxième partie (chiffres 47-69, partition pp. 27-56) comporte 102 mesures. Également polyphonique, elle est davantage polyrythmique et polymétrique, sans superposition, mais avec succession de mesures variées : à chaque mesure, le compositeur alterne récursivement les mesures composées et simples, ternaires et binaires de 3/4, 5/8 et 4/4, jusqu'à la fin. Sa structure rythmique est dominée par l'usage de la syncope.

Cette partie s'ouvre avec le thème antécédent de la guitare 1, thème imité en canon trois mesures plus tard à la guitare 2. Puis s'y imbrique un contre-sujet de la guitare 3, partant sur une anacrouse (mes. 3), avant l'intervention du soliste avec le thème du début, cette

fois transposé à la quarte supérieure, avec modification de la succession intervallique. Ce tuilage s'effectue ainsi jusqu'à la mesure 46 où entre la neuvième guitare. C'est seulement à partir de la mesure 52 (chiffre 61) qu'émerge l'accompagnement des guitares 10, 11, 12 et des deux guitares basses, dont les notes sont monnayées par rapport aux neuf premières guitares, et desquelles résultent leurs agrégats. Ce sont ces groupes de guitares qui maintiennent la pulsation rythmique soutenant les neuf premières guitares et la guitare solo qui, toutes, jouent des motifs syncopés.

L'organisation du matériau sonore de cette seconde partie suit, à l'identique, le même principe décrit pour la page précédente : même phrase mélodique répétée - cette fois syncopée et variée grâce au déplacement des accents -, imbrication progressive des lignes mélodiques à l'aide de petits sujets et contre-sujets avec des réponses.

Toutefois, nous relevons quelques changements notables dans le traitement mélodico-harmonique. Ici, il existe un mélange du contrepoint et de hoquet. Nous qualifions ce contrepoint de pseudo-contrepoint renversable, autrement dit, l'échange des mélodies, entre les voix, se fait non successivement mais verticalement en simultané, tout de même par transposition, périodiquement variable, à l'unisson, à la quinte, à l'octave, (entre les guitares solo et 7, solo et 6, solo et 4), aux intervalles multiples (solo et 1) ; à la quarte (guitares 3 et 6). Le changement des périodes est obtenu grâce aux anticipations mélodiques, aux changements des mesures et des valeurs rythmiques (cf. à partir de la mesure 33 jusqu'à la fin du mouvement).

L'accompagnement des guitares 10, 11, 12 et des deux basses se déroule en tuilage [recouvrement de la fin d'une période, d'une section ou d'une phrase, par le début d'une autre (dès la mes. 52, chiffre 61)]. Ce sont les neuf premières guitares, syncopées, qui clôturent cette partie de l'œuvre.

La troisième partie constitue la synthèse des parties précédentes. Elle comprend 123 mesures (chiffres 70-111). On y retrouve : les tonalités du début (*sol-mib-sol-mib-sol*), le tuilage des cellules mélodiques répétitives en arpèges, ainsi qu'un hoquet rappelant également le hoketus³⁴⁷ des motets médiévaux en Occident.

En résumé l'influence de la musique africaine dans *Electric Counterpoint* est réelle. En effet, son auteur a exploité au maximum la partition de *Ndèrèjé baléndoro*, ainsi que tous les éléments structurels de l'organisation formelle et stylistique exposée par l'ethnomusicologue Simha Arom.

Les points communs de cette œuvre à la musique africaine concernée sont notamment : la structure relativement simple des parties envisagées et prises isolément. La complexité du *hoquet*, qui demeure la conséquence directe du nombre

³⁴⁷ *Hoketus* (latin), terme médiéval désignant le hoquet. Jadis, ce fut une pièce dans laquelle deux ou plusieurs voix comportaient une alternance des notes et des silences sans coïncidence.

proportionnel de parties ainsi superposées. Il existe un couplage instrumental, par deux ou trois instruments, selon leur ordre d'intervention, duquel dépendent aussi les modalités de tuilage et d'entrecroisement des cellules mélodiques conjointes. Les variations individuelles de chaque instrument servent à modérer une certaine monotonie résultant inéluctablement de la répétition continue de leurs cellules mélodiques brèves. A travers *Electric Counterpoint*, le compositeur a su adapter les matériaux sonores d'emprunts à son goût et à son style : les copies de structures, de styles et même motiviques des musiques des Banda Linda ont été transformées avec dextérité. Toutefois, bien qu'ainsi perturbés, les éléments de la matière empruntée ont gardé leur atmosphère et leurs traits africains.

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Steve Reich

Au milieu des années 1950, alors qu'il était encore étudiant à l'Université de Cornell, Steve Reich fit ses premiers enregistrements de musiques africaines.

L'influence à proprement parler des musiques africaines dans son œuvre a eu pour origine sa découverte, en 1962, de l'ouvrage du révérend père Arthur Jones consacré à ce sujet. Cet ouvrage comporte un chapitre sur le Ghana musical.³⁴⁸ Il en découvrit l'existence grâce au compositeur Günter Schüller (1925) lors d'un festival à Ojai, en Californie³⁴⁹, avant de pouvoir, plus tard, entrer en contact avec l'auteur pour des échanges directs.

Dans cet ouvrage³⁵⁰, le compositeur apprit l'organisation de la matière sonore avec de courts motifs récurrents superposés et une base rythmique variée. Le résultat de ce procédé est d'ailleurs manifeste dans le jeu des bandes magnétiques en boucle de sa musique.

³⁴⁸ A. M. Jones, *Studies in African Music*, Londres, Oxford University Press, 1959, 2 vol.

³⁴⁹ Cf. Stéphane Lelong, *Nouvelle musique, à la découverte de 24 compositeurs : John Adams, Louis Andriessen, Graham Fitkin, Philip Glass, Michael Gordon, Aaron Kernis, Steve Martland, Steve Reich, Terry Riley...*, Paris, Balland, 1996, p. 298.

³⁵⁰ Dans ce livre, « je découvris avec étonnement ce que l'on pouvait décrire succinctement comme des motifs répétitifs (respectant souvent ce que nous appellerions une mesure à 12/8) superposés de manière à ce que leurs temps forts respectifs ne coïncident pas. C'était sans aucun doute une façon radicalement différente de faire de la musique, [façon qui] évoquait aussi les boucles de bandes enregistrées multiples et simultanées sur lesquelles je commençais mes expérimentations à cette époque. » Steve Reich, *Écrits et Entretiens sur la musique, op. cit.* Lire le chapitre consacré au *Gahu*, une danse de la tribu Ewe au Ghana (1971), pp. 77-83.

Par la suite, les lectures répétées du livre précité, ainsi que deux séances de leçons de tambour auprès du maître tambourinaire Ewe ghanéen Alfred Ladzepko – alors enseignant visiteur à l'Université new yorkaise de Columbia – eurent un impact considérable sur lui. Ceci le détermina à se rendre à la source de cette musique africaine du Ghana qui le passionna grandement. Là, Steve Reich parvint à assimiler surtout l'organisation des structures rythmiques d'un certain nombre de motifs répétitifs de longueur relativement égale entre eux, mais dont le point de départ diffère de l'une à l'autre. L'apport de ce procédé fut important dans ses processus de *phasage* et de *déphasage* de cellules rythmiques. C'est ce qui ressort des propos suivants du compositeur, expliquant ce qu'il comprit de la musique africaine (celle de l'Afrique de l'Ouest surtout) :

les motifs répétitifs superposés où les temps forts ne coïncident pas ne sont pas uniquement limités aux 'boucles' sur magnétophone, mais aussi à d'autres traditions musicales. La musique balinaise [m'] a appris d'autres détails sur les motifs synchronisés, sans oublier que, dans le Gamelan Gambang, on trouve des motifs beaucoup plus longs. Les chants hébraïques [m'] ont fait découvrir les sources historiques du chant grégorien, et m'ont [permis de comprendre comment] arranger des motifs très courts pour qu'ils forment des lignes monophoniques beaucoup plus longues, le tout au service d'un texte sacré.

Mais j'ai surtout appris de toutes ces sources non occidentales ce qu'était la tradition orale comme manière de transmettre la musique sans notation musicale, ce qui eut la vertu de clarifier le besoin que[j]'éprouvais] de travailler avec mon propre ensemble où les gens n'avaient pas seulement une bonne formation musicale, mais aussi les connaissances, l'équipement et les dispositions favorables à la musique que je fais.³⁵¹

On retiendra également que la métrique de la musique ghanéenne, qu'il apprit, ne fit que confirmer son goût et sa prédilection pour les percussions, grâce notamment à sa culture de batteur commencée dès l'âge de 14 ans.

A la suite de toutes ces expériences de musiques non européennes, l'auteur de *Come Out* (1966) opéra une première synthèse de leurs influences. Dans son œuvre, cette synthèse se caractérise par l'utilisation de la métrique d'une dynamique simple, comprenant des rythmes métronomiques réglés par des poulx réguliers, la battue constante ou le *tempo* régulier – bien qu'il n'en soit toujours pas ainsi dans ces musiques extra-occidentales –, ainsi que l'emploi d'un pivot ou d'une note de base

³⁵¹ Propos du compositeur in « Steve Reich », *Contrechamps, Musique en création*, Cycle de créations à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française, 7 octobre - 18 décembre 1988, Festival d'Automne à Paris, 1988, pp. 55-58. Texte traduit de l'américain par Serge Grunberg.

favorisant l'usage simultané de la modalité et de la tonalité³⁵². C'est ce qui permet de déceler des lignes mélodiques pouvant être chantonnées.

Bien qu'on évoque souvent son apprentissage des percussions africaines au Ghana, cependant, dans les années 1980, on ne mentionne pratiquement pas encore d'emprunts aux musiques centrafricaines. Ce furent donc, rappelons-le (cf. l'analyse de *Electric Counterpoint*), les travaux ethnomusicologiques de Simha Arom – avec lequel il eut quelques échanges à ce sujet – qui lui permirent d'entrer en contact avec elles. L'ethnomusicologue nous l'a confirmé en septembre 1998 au cours de notre entretien.

Simha Arom a, en effet, expliqué au musicien le résultat de ses investigations sur le fonctionnement de la polyrythmie centrafricaine qui, sur la base de petites valeurs de notes et de silences, aboutit à une musique complexe. Cette dernière comporte une division de la pulsation par deux, trois, voire cinq petites cellules mélodico-rythmiques. Avec ces cellules – superposées en *déphasage* et dont les accents ou les points de rencontre sont aussi distants que l'on veut – on construit de multiples structures rythmiques plus complexes les unes que les autres.

Tirant profit de cette nouvelle expérience, et de ses expériences passées en la matière, Steve Reich sut mettre en place une musique minimale aux rythmes à la fois complexes et perceptibles. Ainsi développa-t-il, de plus en plus, son principe de déphasage, en produisant des textures sonores gagnant en vitalité, grâce aux accents irréguliers qu'elles comportent, accents permettant la régularité du mouvement du matériau utilisé, généralement répétitif. La somme des influences de la musique africaine dans l'écriture musicale de ce créateur est davantage décelable dans son traitement structurel des motifs mélodiques et des motifs rythmiques répétitifs (les *Repeating patterns*). Généralement, il s'agit d'emprunts portant sur la récursivité de la matière sonore³⁵³ fondée sur la superposition, l'emboîtement ou le décalage des éléments motiviques plus ou moins courts, éléments ayant toujours un centre

³⁵² A ce sujet, paraphrasons Nketia pour souligner que « dans la musique de l'Afrique noire, le rôle de la modalité est assez différent de celui du *dastgah* [iranien], du *maqam* [arabe], du raga [indien] et autres 'notions' analogues de l'Orient ou de celui des systèmes modaux de l'Europe médiévale. [Car], elle fournit [en même temps] un moyen tonal de caractériser les morceaux de musique. » cf. J.H. Kwabena Nketia, « Les Langages musicaux de l'Afrique subsaharienne. Etude comparative. », in *La Revue Musicale*, n° 288-289, consacré à la *Musique africaine*, Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 19770, organisée par l'UNESCO, 1972, p. 18. Pour les détails sur les autres formes de modalités, voir le glossaire.

³⁵³ Il importe de signaler que, dans la musique de ce compositeur, la répétitivité sert à écarter tout ce qui perturbe la conscience tonale, c'est-à-dire, de la note et de la tonalité. Toutefois, il exploite cette répétitivité en la surmontant grâce entre autres à l'invention des cellules, à leur combinaison et leur variation rythmiques ou mélodiques, et à la transformation de leurs motifs par jeu de renversement, orientation, récurrence notamment.

d'attraction tonal bien défini – accords, gammes, modes –, avec une pulsation rythmique manifeste et régulière.

Quant au processus d'assimilation des techniques musicales africaines dans sa création musicale, le fait le plus intéressant est la transposition, à l'échelle mélodico-harmonique, du principe de déphasage rythmique. En effet, en dessous d'une cellule mélodique répétée, par exemple, ce compositeur introduit une cadence à deux ou quatre accords, en commençant par la première mesure du motif mélodique concerné. Ceci produit le jeu alterné d'un rythme harmonique changeant contre un motif mélodique constant, et permet de faire varier – grâce aux changements d'accents – tout ce qui demeure répétitif et immuable.

Dans le processus d'adjonction de répétitions et du minimalisme³⁵⁴, caractérisant les œuvres de Steve Reich, les techniques des musiques africaines ainsi adoptées sont également assimilées : le répétitif marquant certains aspects formels et le minimal désignant, pour ainsi dire, la politique par rapport au matériel de l'œuvre. Ce procédé est souvent fondé sur le développement par augmentation de divers matériaux sonores et sur la structure du canon. Si Steve Reich s'est rendu en Afrique noire pour apprendre la musique de percussion, Jean-Louis Florentz – dont nous examinons l'œuvre suivant – s'y est rendu pour un apprentissage de tout autre ordre. Avant d'aborder sa création musicale, somme toute singulière, une mise au point s'impose.

En effet, de tous les compositeurs étudiés jusqu'à présent, l'auteur de *Songe du Lluç Alcari* (1994) est l'un des rares musiciens occidentaux à s'être, plus ou moins profondément et d'une façon générale, imprégné de la culture africaine, au sens large du terme. Cette dernière lui a permis de se construire une histoire musicale. Elle lui a également fourni divers éléments (humains, religieux et naturalistes), qui ont servi de base à l'élaboration de l'idéologie régissant toute sa création : la réalisation, dira-t-il, d'une « histoire-musique » ou d'une « musique-histoire ». Aussi l'œuvre de ce compositeur pouvait-elle faire l'objet d'une thèse à part entière, vu l'immensité de la masse de données disponibles sur tous ses ouvrages. Ce sont des ouvrages inspirés de l'environnement aussi bien naturel que socioculturel de l'Afrique subsaharienne, ainsi que d'une grande partie de ses diverses musiques. Le compositeur tient également compte des principes idéologiques qui sous-tendent ces musiques africaines.

³⁵⁴ Emprunté aux arts plastiques des années 60 (cf. entre autres, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra et Franck Stella), le *minimalisme* musical traduit la volonté d'appauvrir volontairement la matière musicale au profit de l'usage des systèmes simples, immédiatement perceptibles, devenant à leur tour sujet du morceau. Cette technique consiste également à annihiler nombre d'éléments au sein de la structure, éléments remplacés par des référents extérieurs. A ce sujet, lire aussi REICH, Steve, *Steve Reich, Ecrits et Entretiens sur la musique op. cit.*, p. 38.

C'est l'étendue, la profondeur et la nature des emprunts au monde musical africain, dans la musique de Jean-Louis Florentz, qui nous conduisent à attribuer dans notre étude une place prédominante à l'œuvre de ce musicien. Néanmoins, traiter l'ensemble des détails des composantes³⁵⁵ d'une telle œuvre créerait inéluctablement un déséquilibre par rapport au reste de cet ouvrage.

Pour éviter toute disproportion par rapport aux différentes analyses des œuvres des autres compositeurs choisis, nous avons scruté plus particulièrement les influences africaines dans deux compositions majeures du musicien : *Le Requiem de la Vierge*, 1986-88 et le *Songe de Lluc Alcari*, 1992-94. Bien évidemment, nous avons intégré ces influences dans leur contexte général pour une meilleure compréhension de notre propos. Malgré ce choix restrictif contraignant, l'analyse de l'œuvre de Jean-Louis Florentz occupe quand même une part plus importante que celles des autres créations musicales analysées au sein de l'ensemble de notre étude.

³⁵⁵ Pour le lecteur désireux d'en savoir plus sur l'œuvre de ce compositeur, nous l'invitons à lire Apollinaire Anakesa Kululuka, *Florentz ...sur les marches du soleil*, préface de Jean-Louis Jambou, Lillebonne, Millénaire III, 1998, 166 p., où sont traitées toutes les œuvres, de la première à l'avant dernière (*Les Jardins d'Amènta*, 1997).

Chapitre XIII

Jean-Louis Florents : l'incorporation de maillons musicaux et socioculturels africains dans une "musique-conte"³⁵⁷

PORTRAIT.

Fils d'ingénieur et de mère pianiste, femme au foyer, Jean-Louis Florentz est né à Asnières en 1947 et mort le 4 juillet 2004 à Paris. De souche alsacienne, ses origines sont « très complexes. Elles se perdent en Europe centrale via l'Italie, la Suisse allemande, et peut-être la Hongrie. [...] , au terme de migrations successives. [L'important pour Florentz est qu'il se considère] fondamentalement homme du Sud. [Il dit] cela d'emblée, car c'est vraiment important pour la suite. »³⁵⁶ Sa formation musicale est foncièrement bipolaire : une moitié de son univers musical est européen et l'autre, africain et proche-oriental. Il a commencé ses études musicales au Conservatoire de Lyon, et a appris parallèlement l'orgue et le violoncelle, avant de se lancer « de façon très désordonnée » dans la composition, en apprenant d'abord l'harmonie et le contrepoint, dès 1969.

Etudes de composition :

♦ 1971-78, au CNSMDP de Paris, avec Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer et Antoine Duhamel.

Il quitta le Conservatoire sans concourir dans aucune classe, et donc n'obtint aucun prix de cette institution. Pendant son séjour au Conservatoire, le compositeur détesta « la dictature et l'intolérance des enseignants », qui empêchaient d'apprendre convenablement le métier. Aussi a-t-il choisi la voie de la liberté par le biais de l'ethnomusicologie, dans laquelle il trouvera finalement nombre de réponses à certaines de ses interrogations.

Jean-Louis Florentz, est porté par divers centres d'intérêts : passion pour la nature, les langues orientales et les autres cultures. Ces passions inspireront sa pensée et, plus tard, guideront ses pas jusqu'en Afrique noire d'où il tire encore divers maillons musicaux et socioculturels, qui ont une influence fondamentale sur sa musique-conte. En effet, son intérêt pour l'Afrique est éveillé dès son enfance, à une époque de sa vie marquée par ses rêves scientifiques de grands espaces et de voyages lointains. Ces rêves ont été entretenus par plusieurs chocs émotionnels reçus à la vue de quelques films documentaires sur l'Afrique et sur la Papouasie. La découverte de l'Afrique, de ses cultures et de son environnement naturel a constitué un détonateur et une des sources vives qui continue à irriguer son inspiration et le champ de sa

³⁵⁶ « Entretiens avec Jean-Louis Florentz », *Zodiaque*, n° 163, janvier 1990, p. 3.

³⁵⁷ Ce que nous appelons *musique-conte*, le compositeur l'appelle *histoire-musique* ou *musique-histoire*. C'est ainsi qu'il qualifie sa propre musique. Comme nous le verrons au cours de l'étude de son œuvre, le *conte* – africain en l'occurrence – a eu une grande influence aussi bien sur les concepts et le style que sur la musique-même de ce compositeur. Par *conte*, il faut entendre « l'acception large que lui confère la pensée africaine. Pour commencer, c'est l'un des outils indispensables de l'école de vie africaine, pour la transmission des enseignements initiatiques et généraux. Il sert également de [passeur] de la sagesse des anciens, à travers le divertissement musical. Comparativement à l'idéologie africaine [du *conte*, l'œuvre de Florentz est une sorte de conte exaltant l'imaginaire, à travers lequel son auteur apporte agrément du cœur et une foule de renseignements et d'enseignements anecdotiques, historiques, métaphoriques et pratiques surtout, pour des méditations instructives de l'esprit.] » cf. Apollinaire Anakesa K., *Florentz ...sur les marches du soleil*, op. cit., p.138 ; FLORENTZ, Jean-Louis, *La poésie de "cire et or", ou quelques secrets du "SONGE DE LLUC ALCARI"*, op. 10, *Concerto pour violoncelle et orchestre*, ouvrage inédit, exemplaire hors-série n° 4, p. 11.

Publication technique : dans le domaine technique, nous retenons ici particulièrement l'ouvrage sur son langage musical : L'Hospitalité des mémoires (Genèse de ma technique harmonique), inédit.

de Jean-Louis Florentz.

création musicale.

Examinons le langage et le cadre esthétique où s'inscrivent les multiples influences africaines de l'œuvre

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Florentz

Dès son adolescence, Florentz l'organiste fut plongé dans l'œuvre d'Olivier Messiaen, son futur maître. A la même époque, il baigna également dans les musiques de Charles Tournemire (1870-1939), de Jehan Alain (1911-1940), de Jean-Jacques Grünenwald (1911-1982) et de Maurice Duruflé (1902-1986).

Parmi les plus grands chocs musicaux de sa jeunesse, on compte : Jean Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky et Olivier Messiaen, Alex North Miklos Rozsa (1907-1995), Maurice Ohana et Henri Dutilleux (1916-2013), sans oublier Toru Takemitsu (1930-1996) et Krzysztof Penderecki (1933).

De tous ces maîtres, c'est Olivier Messiaen qui exerça sur J.-L. Florentz la plus grande fascination. Il fut, pour ce dernier, un exemple d'équilibre pour ses « passions » et ses « pulsions » d'élève, qui fusionnèrent ainsi progressivement. Trois passions majeures du maître influenceront le compositeur : la *foi*, la *nature* et la *musique*. Chez Florentz, la *foi* a consolidé ses convictions spirituelles et humaines : sa chrétienté, au sens large, se révèle par son aspiration vers l'infini et vers ses semblables. Aussi, son art musical inspire un respect religieux et a pour finalité l'homme exaltant et magnifiant à la fois le Créateur et la création. La *nature* constitue pour lui une seconde patrie. Il en explore la vaste poésie inspirée par d'inoubliables images du monde secret et frémissant des animaux, des insectes, des eaux, des plantes et autres paysages, qui viennent stimuler et alimenter son esprit créateur voué à la contemplation depuis la jeunesse.

La *musique* représente, pour lui, un cordon ombilical reliant l'homme naturel au cosmos, pour constituer ainsi un langage qui serait partie intégrante du "langage fondamental" de Dieu³⁵⁸.

Bien que Maurice Ohana et Henri Dutilleux ne soient pas ses maîtres directs, ils ne demeurent pas moins ses pères spirituels en musique. Il étudia minutieusement leurs musiques, tout en se gardant d'écrire sous leur bannière. Il avoue même que le choc émotionnel causé par l'œuvre et les qualités d'Henri Dutilleux notamment « fut considérable ».

[...En parlant de la *II^e Symphonie* de ce maître, il ajoute qu'il s'agissait d'une séduction qui fut] difficile à décrire en quelques mots, parce qu'irrationnelle, cette séduction portait sur de nombreux paramètres simultanément : la beauté intrinsèque, évidemment et notamment harmonique, mais aussi la force de caractère, le ton, le "fini" de la forme... Totalement investi par cette œuvre, je ne savais plus m'en détacher jusqu'à la connaître par cœur, jusque dans les moindres détails de sa partition, achetée assez rapidement. Ayant peu de temps après entendu d'autres œuvres de Henri Dutilleux, j'ai compris progressivement que sa musique dans son ensemble me permettait de nouer les fils, de relier les mailles d'une "famille esthétique" qui plonge ses racines dans une certaine "tradition française", une certaine façon de lire et d'entendre Debussy, via Dukas, certains des auteurs cités plus haut que j'ai connus d'abord par leur musique pour orgue, et également Maurice Ohana, que j'ai toutefois découvert plus tardivement.³⁵⁹

Il faut ajouter, à ce sujet, que dans le domaine de l'orchestration, Jean-Louis Florentz s'inspire encore largement du style de Claude Debussy et de celui d'Henry Dutilleux, en adoptant particulièrement une écriture basée sur un état d'esprit, sur le son et la perception harmonique selon la "tradition française"³⁶⁰ : tel l'usage d'un certain balancement dans la pulsion rythmique, évitant cependant le répétitif à l'américaine, la rigueur formelle, le traitement harmonique et mélodique ainsi qu'une recherche des timbres concourant à la beauté intrinsèque de l'œuvre ; l'envie d'aboutir absolument au "fini". Ainsi écrit-il une musique fertile et solide, avec une

³⁵⁸ Cf. également, Apollinaire Apollinaire Anakesa K., *Florentz ...sur les marches du soleil*, op. cit., pp. 32-33.

³⁵⁹ Propos du compositeur dans « "...Rétrospectives ...Hommages..." (extrait d'un journal intime, 13-12-1993 », in *Conférences et autres articles (en partie inédits. 1988-1994)*, p. 1. Ainsi qu'il en ressort de son titre, cette brochure réunit essentiellement conférences et articles sur sa musique et celle d'autres compositeurs, ainsi que quelques interviews significatives et *extraits d'un journal intime*.

³⁶⁰ Il s'agit d'une tradition caractérisée non pas par un *retour à*, mais plutôt par le détour de l'expression lyrique et une reconquête de la tonalité, au sens large du terme, faisant référence à une modernisation et association de la modalité et de la pensée tonale classique.

« primauté absolue de l'expression lyrique, du chant, avec un respect intransigeant de tous les musiciens ».

Antoine Duhamel – l'un de ses professeurs du Conservatoire de Paris – lui apprit « comment être libre », et à assumer cette liberté jusqu'au bout et en à payer le prix nécessaire.

Des œuvres de Toru Takemitsu et de Krzysztof Penderecki, le musicien retiendra une construction polyphonique et harmonique très fertile et apprit, très tôt, à se détourner de toute tentative d'écriture aléatoire, caractérisant quelquefois les ouvrages de ces deux compositeurs, esthétique que déplore Jean-Louis Florentz.

D'autres influences se sont greffées, de façon plus diffuse, sur ce fond que nous venons de décrire : il en est ainsi des œuvres de Manuel de Falla (1876-1946), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francis Poulenc (1899-1963), Benjamin Britten (1913-1976), Maurice Ohana et de Hans Werner Henze (1926-2012) ; sans oublier « une part non négligeable de ce qu'on appelle généralement *pop-music* : Pink Floyd, Alan Parson, Sadé Adu, Christopher Cross, et bien d'autres dont j'ai certains airs en tête mais dont j'ignore les noms... ». ³⁶¹

De ces multiples influences, Jean-Louis Florentz a extrait quelques fondements théoriques homogènes guidant l'organisation sonore de sa création musicale.

De la profusion d'idées et d'images sous-tendant ces fondements théoriques, nous ne mentionnerons ici que quelques « piliers ». ³⁶²

- *La primauté absolue de l'expression lyrique et du chant* : les éléments harmoniques sont essentiellement soumis au développement du chant (au sens plus large que celui d'une simple ligne mélodique) ou de l'expression lyrique. C'est sur le fondement harmonique occidental flexible, garantissant une liberté sans entrave, que sont accueillies les matières modales, polyphoniques et même symphoniques - des musiques extra-européennes -, matières exigeant parfois une conjonction au traitement délicat et complexe. Ainsi, dans ses œuvres, priment l'usage des lignes mélodiques, des structures contrapuntiques et le style responsorial du développement mélodique. Quant à la modalité de Jean-Louis Florentz, elle « s'appuie sur les harmoniques primaires de la résonance naturelle.

³⁶¹ Cf. « "...Rétrospectives ...Hommages..." (extrait d'un journal intime, 13-12-1993) », in *Conférences et autres articles, op. cit.*, p. 5.

³⁶² A ce sujet, on lira les détails dans, notamment, *ibid.*, au chapitre : "...Points de fuite..." (extrait d'un journal intime. 14-12-1993), pp. 8-11 ; FLORENTZ, Jean-Louis, *L'hospitalité des mémoires* (Genèse de ma technique harmonique), ouvrage inédit, exemplaire hors série n° 11, 110 p. ; Apollinaire Anakesa Kululuka, *Florentz ...sur les marches du soleil, op. cit.*, chap. II. *L'organisation sonore : fondements théoriques*, pp. 35-56.

Cependant, elle s'écarte légèrement de l'usage du tempérament au demi-ton répandu en Occident, et ceci afin de s'approcher de la modalité des musiques extra-occidentales. »³⁶³

- *Les rapports harmoniques entre les éléments de tension et de détente* sont développés et maintenus : l'harmonie classique est enrichie avec d'autres accords aux propriétés complexes (combinaison naturelle et simultanée de diverses harmonies nécessitant une multiplicité de résolution), permettant une incorporation de toutes sortes de développements harmoniques pendant l'évolution du discours musical. Chez le compositeur, la tonalité « aide à la mise en exergue de la recherche de la couleur et de la beauté harmonique [qui chez lui] revêtent un caractère important : le discours orchestral ou vocal étant traité de manière à rendre la beauté à la matière sonore. »³⁶⁴

- *Discours musical ponctué par un ou plusieurs notes-pivots*. Harmoniquement, comme mélodiquement, le compositeur recourt toujours à l'emploi d'un ou plusieurs “sons polaires”, qui servent de liaison à l'ensemble des éléments harmoniques exploités, éléments dont la fonction respective est également prise en compte. Une telle liaison est assurée grâce à la déduction du renversement généralisé par le ou les sons polaires considérés.

- *Dans sa perception harmonique, le timbre joue un rôle fonctionnel primordial*. Pour une même harmonie de référence, il peut utiliser une double instrumentation qui favorise l'obtention de plusieurs timbres. Aussi le résultat harmonique dépend-il de la pertinence du choix instrumental.

- *La non hiérarchisation des musiciens de l'orchestre symphonique*. Pour la structuration des matériaux sonores destinés à ce type d'orchestre, Jean-Louis Florentz s'est largement inspiré de grands groupes musicaux africains où la conception concertante est pratiquement radicale : tel instrument peut se retrouver soliste ou en dehors de l'ensemble orchestral ; celui qui fait la partie tutti peut, à tout moment, entrer en opposition avec le soliste, et entretenir ainsi une relation conflictuelle. Comme dans ces orchestres africains, le compositeur veille à l'équilibre et à l'égalité fondamentale entre tous les musiciens. La place de chacun dans l'orchestre demeure indispensable à la cohésion de l'ensemble. Voilà pourquoi Jean-Louis Florentz éprouve « un respect absolu et intransigeant » du musicien et de son instrument. Aussi scrute-t-il chaque instrument et ses particularités, ainsi que son mode d'expression. Il responsabilise chaque instrumentiste pour une meilleure cohésion générale, pour permettre « la fin ultime de la musique : l'émotion ».

- *La quête de formes nouvelles* – « ouvertes sur l'accueil des autres mémoires du monde, dont les formes musicales sont [non] pétrifiées »³⁶⁵ - pour le profit des formes occidentales, qui lui paraissent « caduques ». Il s'agit des formes classiques, notamment

³⁶³ *Op. cit.*, p. 44.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁶⁵ Cf. « “...Rétrospectives ...Hommages...” (extrait d'un journal intime, 13-12-1993 », in *Conférences et autres articles, op. cit.*, p. 10.

le *Concerto*, la *Sonate*, l'*Oratorio*, la *Passacaille* et la *Fugue* qui, toutefois, constituent pour lui des universaux musicaux qu'il garde globalement en mémoire. On comprend ainsi comment il justifie sa conception de l'hospitalité des mémoires.

- *L'élaboration d'une matière musicale susceptible* « d'intégrer » spontanément des éléments exogènes (par exemple la trame harmonique produite par les réacteurs d'avion ou une cadence harmonique tonale) ou allogènes (notamment les éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques et formels d'une grande valeur, permettant "l'intégration" des divers éléments empruntés aux traditions orales et aux polyphonies animales) dans le développement général d'une œuvre.

- « *Cohérence permanente du discours.* Le discours musical est d'abord destiné à conduire l'auditeur d'un point A à un point B, et cela sans l'abandonner. Refus des conceptions "post-sérielles" du présupposé quel qu'il soit, [...], de l'aléatoire et de l'improvisation, des "développements souterrains"... ».³⁶⁶

La découverte des composantes musicales, environnementales et culturelles africaines et proche-orientales constitue pour Jean-Louis Florentz le pilier de son acte créateur, un des événements majeurs de son parcours de compositeur. Étendue dans le temps, cette découverte a pour origine son attirance manifestée dès son enfance pour la nature et les animaux intertropicaux et plus tard, pour l'environnement musical et culturel de ces contrées.

Ainsi que nous l'avons signalé, Jean-Louis Florentz avait, encore enfant, déjà entendu parler de l'Afrique (de son univers naturel et de ses richesses culturelles par l'intermédiaire, notamment, de projections filmiques et des lectures). Il a pu alors, par imitation et répétition, en se penchant sur des cartes géographiques scolaires, la décrire sans l'avoir jamais vu. En même temps, grandissait en lui le désir de rencontrer les autres, de communiquer et d'échanger. Pour lui, échanger signifiait écouter, donner, recevoir et acquérir un savoir.

Il entra au Conservatoire de Paris en 1971, et il espérait y trouver des solutions adaptées à sa démarche, notamment auprès d'Olivier Messiaen (dans le domaine de la composition musicale). Il ne tarda pas à être déçu par le climat d'« intolérance et de dictature » qui y régnait. Au travers de ces expériences académiques ou non, il s'est peu à peu rendu compte du danger de la conceptualisation et de la spéculation outrancières des années 70. A cette époque dominait en Occident

une conception évolutionniste, progressiste et surtout totalisante d'un "parcours historique", dans lequel [ni ses] origines propres ni [ses] aspirations n'avaient leur

³⁶⁶ *Op. cit.*

place [...] ».³⁶⁷ Il finit ainsi par comprendre, certainement pour des raisons d'ordre surtout « religieux[...]que] la musique ne peut évoluer dans un tel contexte castrateur ; qu'elle doit par-dessus tout être le chant d'un homme libre, un "chant" qui ne soit pas [...]une [simple] aventure personnelle [dénuée de sens social].³⁶⁸

Faute d'avoir trouvé « d'autres réponses à [ses] questions » auprès des enseignants du Conservatoire comme Olivier Messiaen sur qui portaient tous ses espoirs, c'est l'ethnomusicologie, apprise à l'Université, qui l'a préparé à l'écoute patiente d'autres civilisations. Son savoir ethnomusicologique lui a ainsi permis d'intégrer ce que nous appelons le conservatoire musical naturel des savanes et des déserts, africains en particulier. Il y découvrira, notamment, divers chants d'animaux, diverses senteurs et diverses sonorités. Les univers culturels africains et proche-orientaux - au sens large du terme – le mettront en contact avec des traditions, des liturgies et des rites nouveaux. Ces connaissances accumulées ont nourri un esprit tourné vers la contemplation de l'Absolu et toujours avide de nouvelles rencontres, de nouveaux échanges.

Cette énumération des éléments régissant le langage et l'esthétique musicale de Jean-Louis Florentz nous permettra de mieux conduire l'analyse de ses œuvres.

Analyse des œuvres de J.-L. Florentz

Voici les deux œuvres qui sont représentatives de l'essentiel des caractéristiques de la création musicale du compositeur : le *Requiem de la Vierge* (1988) et du *Songe de Lluc Alcari* (1983-85).

Le *Requiem de la Vierge* est l'œuvre finale du Triptyque de Jean-Louis Florentz, chargée d'informations et d'images fortes. L'examiner en dehors du cadre de ce Triptyque marial, et uniquement à travers une analyse musicale, ne permet certainement pas de saisir ce que véhicule réellement cette œuvre, ni ce qu'elle offre de plus profond par l'ensemble des informations et des images qui l'ont engendrée. Aussi examinons-nous, dans le cadre de la problématique générale de notre étude, que des données concrètes et circonscrites : par exemple, un texte, une musique ethnique, un son animalier (avec la métaphore s'y associant) ou une légende d'origine africaine. Nous plaçons ces données dans le contexte global de l'ouvrage et du Triptyque marial : *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* (1979-80), *Les Laudes*, *Ikidân Za-*

³⁶⁷ Jean-Louis Florentz, *La poésie de "cire et or"*, op. cit., p. 3.

³⁶⁸ Apollinaire Anakesa K., *Florentz... sur les marches du soleil*, op. cit., p. 4.

nageh (1983-85) et *Requiem pour la Vierge*, en liaison avec le message principal véhiculé. Ceci nous rapprochera de la vision créatrice du compositeur : sa vaste assise rituelle crée une musique qui dépasse le cadre de l'art pour l'art.³⁶⁹

Sous la forme du Triptyque, le compositeur a voulu poser une question à Marie, mieux, il a voulu lui « retourner avec perplexité [le questionnement de cette dernière à Dieu] : son comment cela se fera-t-il ? (Luc 1 : 34) ». ³⁷⁰

Les trois œuvres, qui en découlent, offrent différents niveaux d'interprétation : religieux, textuel, symphonique et orchestral. La structuration de leur matière sonore est construite sur le fondement de la liturgie éthiopienne. Bien que d'inspiration religieuse, le Triptyque marial de Jean-Louis Florentz n'est pas composé selon des règles religieuses strictes. Son élaboration dépasse donc le seul cadre de la musique purement liturgique, à l'instar des cantiques ou des tropaires étroitement conditionnés par un office donné. Il s'agit d'une composition inspirée essentiellement de la structure des contes à l'africaine. L'aspect textuel de ces ouvrages concerne diverses littératures portant notamment sur les références aux paysages africains, les différents dogmes mariaux de la liturgie éthiopienne et de différentes apparitions mariales (dont celles de Medjugorje, en Yougoslavie; de Fatima, au Portugal, de Lourdes, en France, de Kibeho, au Rwanda, de Zeïtou, en Egypte, ainsi qu'en Ethiopie). On y trouve même des références à la cosmologie égyptienne.

Le titre général du Triptyque – *Le Livre du Pacte de Miséricorde* (*Kidan Mehret*, en éthiopien) ou du *Cœur Immaculé de Marie* (le sous-titre) – est tiré des textes poétiques accompagnant les événements inscrits dans le dogme de l'*Assomption de Marie* et des apparitions susmentionnées et des Ecritures saintes. A travers le résumé de toutes ces littératures, le compositeur présente Marie, au pied de la croix, comme la Mère de l'humanité se substituant à Eve, « l'instrument de Dieu destiné [à] transmuter la mémoire de tous les peuples, avec leurs cultures, cultes et traditions, toutes leurs disparités, par la mémoire vive de l'église, [qui accueille toutes les cultures en les] assumant, les vivifiant, au lieu de les parquer ou les engranger ». ³⁷¹

Les aspects symphoniques et orchestraux des trois œuvres du Triptyque vont de pair. Les événements polyphoniques sont rendus par des instruments organisés

³⁶⁹ A ce sujet, lire également l'« Entretien avec Jean-Louis Florentz », *Zodiaque*, n^o, 163, janvier 1990, p. 15.

³⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 11.

³⁷¹ Apollinaire Anakesa K., *Florentz ... sur les marches du soleil*, *op. cit.*, p. 67. Lire également *Zodiaque*, n^o, 163, *op. cit.*, p. 11.

suivant le modèle des grandes orchestrations instrumentales *bantu*³⁷² et la structure complexe du conte africain.³⁷³ Ainsi, l'orchestre emploie, au sein du déroulement polyphonique, des instruments et des timbres qui, dans le même intervalle temporel, expriment non seulement les commentaires et les accompagnements du texte chanté, mais également une autre histoire racontée sur des hauteurs métaphoriques.

La première partie du Triptyque, *Le Magnificat-Antiphone* pour la *Visitation*, par exemple, est un

conte liturgique, qui introduit le Livre du Pacte de Miséricorde dans lequel le rôle universel de Marie comme mère de l'humanité, dissimulée en son sein, constitue l'idée maîtresse. Le compositeur l'exprime par une écriture symphonique où sont reprises certaines configurations polyphoniques liées aux différents rites où se rencontrent diverses civilisations, dont celles africaines et musulmanes, sans omettre le recours aux éléments sonores des oiseaux des milieux intertropicaux.³⁷⁴

Dans *Les Laudes*, par exemple, qui constituent la partie centrale du Triptyque, transparaît une volonté claire chez Jean-Louis Florentz de fusionner des sons et des couleurs dans d'amples vitraux sonores. Cette volonté est guidée par une recherche symbiotique inter-culturelle. En effet, le musicien souligne que, dans cette œuvre, les timbres « ont une importance telle que [leurs] registrations ont valeur d'orchestration ». Celle-ci comporte sept pièces réunies par le sous-titre *Kidân za-*

³⁷² Dans l'organisation musicale de grands orchestres *bantu*, on est souvent en présence de polyphonies complexes. Elles comportent une multitude de combinaisons contrapuntiques, avec des jonctions synchrones ou non, construites autour d'un pivot (pouvant être une note ou un petit groupe des notes). Ces combinaisons concernent des éléments hétérophoniques ou polyphoniques, en tuilage ou en alternance des voix, ou encore en toutes sortes de canons évoluant sur une métrique de base polyrythmique. Voir d'autres détails dans le volume 2, livre troisième, chapitre III : *Les compositeurs face aux concepts techniques, a3 : organisation sonore au sein des groupes instrumentaux*, pp. 479 et suiv.

³⁷³ L'inspiration du conte africain comporte quatre facteurs essentiels : l'*organisation générale de l'ouvrage*. Elle inclut le livret, le scénario, la musique ainsi que leurs structurations historiques, avec des découpages temporels et séquentiels. Le second facteur, l'*organisation orchestrale et vocale*, permet une structuration interne de l'œuvre où les différents participants du *Conte liturgique* (différents solistes, chœurs et instruments d'orchestre) de J.-L. Florentz jouent un rôle très actif. Le troisième facteur est la *structuration simultanée des événements sonores instrumentaux* (mise en place de l'univers modal et d'un grand nombre des leitmotifs typés) *et des propos des chanteurs*. Le quatrième facteur concerne le *recours aux techniques d'expressions liées à l'oralité* (rires, cris, onomatopées, battements de mains, danse, mimique, parodies gestuelles et vocales) *et aux techniques relatives à l'esthétique du conte africain*. Ces éléments contribuent à créer une atmosphère de merveilleux, de surréel et permettent un conditionnement pour que chacun des acteurs concernés assume ce qui va se passer, ce, sur les plans des discours, des récitals, des dialogues, des commentaires, des paraphrases, des divertissements, des musiques véhiculant les idéaux de la société et des concepts les sous-tendant.

³⁷⁴ Apollinaire Anakesa K., *Florentz ... sur les marches du soleil, op. cit.*, p. 69.

Nageh traitées comme des « icônes musicales de Marie pleurant la persécution de l’Ethiopie, depuis le coup d’Etat pro-soviétique de 1975 ». ³⁷⁵

C’est la dernière œuvre de ce Triptyque, *Le Requiem de la Vierge Marie*, qui fait l’objet particulier de notre analyse.

Requiem de la Vierge, pour soprano, baryton, chœur d’enfants, chœur mixte et orchestre, opus 7, 1986-88.

Sous titre : *Conte liturgique pour l’Assomption de Marie.* ³⁷⁶

Le Requiem de la Vierge Marie est un Conte liturgique sur l’Assomption de la Vierge. Il achève le *Livre du Pacte de Miséricorde* ou le Triptyque marial, que Jean-Louis Florentz commença en 1979, avec *Magnificat-Antiphone pour la Visitation*. En incipit de chacun des trois ouvrages du Triptyque, le compositeur place les mots du début de toute prière éthiopienne : *Au Nom du Père, du Fils et du Saint Esprit, un seul Dieu*. Ces ouvrages constituent un « antiphonaire pour Marie, médiatrice et unificatrice [des hommes] ». ³⁷⁷

Il ne s’agit nullement d’une messe des morts utilisant les textes traditionnels correspondants – *Introït, Kyrie, Absolve domine Jesu Christe, Sanctus, Agnus Dei, Lux Aeterna* ainsi que *Libera me* et *In Paradisium* –, mais plutôt, au sens latin du terme, du “repos” de Marie. Ce conte renferme de multiples suggestions et récits se référant à Marie, à l’Ethiopie, et plus généralement, à l’Afrique. Son sujet est le *Felseta Maryam* qui, en éthiopien, signifie la fête de l’Assomption de Marie, fête célébrée le 22 août. *Felseta Maryam* constitue également un des trois sous-titres du *Livre du Pacte de Miséricorde*, titre général du Triptyque. La tradition éthiopienne indique que ce pacte serait conclu entre Jésus-Christ et sa mère, Marie devenant médiatrice entre les hommes pécheurs et son Fils.

Quant au sous-titre de cet ouvrage (*Conte liturgique pour l’Assomption de Marie*), il comporte deux significations essentielles, servant de fondement à sa symbolique musicale, au matériau thématique, aux modèles sonores employés : d’une part le rêve (transcrit par le mot “conte”), et d’autre part ce qui relève de Dieu ou de l’univers religieux (représenté par le terme “liturgie”). Tout cela forme la « très vaste assise

³⁷⁵ Cf. *Zodiaque*, n°, 163, *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁶ Au sujet de cet œuvre, Hélène Thiébault donne de fructueuses informations dans son mémoire de maîtrise : *Requiem de la Vierge. Conte liturgique pour l’Assomption de Marie de Jean-Louis Florentz. Etude des sources et genèse d’une création*, Mémoire de Maîtrise, Musique et Musicologie, dirigé par madame le professeur Danièle Pistone, Université de Paris Sorbonne Paris IV, décembre 1992, p. 209 p.

³⁷⁷ Jean-Louis Florentz, extrait du texte de présentation des Laudes. Ce texte est consultable au CDMC.

rituelle » sans laquelle Jean-Louis Florentz « ne peut pas écrire », assise rituelle qui traduit, en même temps, à travers chacune de ses œuvres, une aventure personnelle.

Les récits du Requiem de la Vierge, conçus sous forme de musique à programme ou de musique figuraliste, sont présentés en sept tableaux se succédant : *L'Aube sur le Lac Tana*, *L'Ange à la Palme*, *La Forêt des Arcanes*, *L'Autel de l'Eau*, *L'Arche de Miséricorde*, *Colonnes de Soleil* et *Porte de la lumière*. Par le biais de son *poème symphonique avec scénario*³⁷⁸, l'auteur des *Laudes* (1983-85) plonge dans le plaisir et le savoir quiconque cherche à découvrir ce que renferme ou véhicule le *Requiem de la Vierge*. Ce divertissement et cette instruction sont offerts également par le voyage littéraire, historique, poétique et onirique proposé par l'auteur qui dévoile ainsi sa contemplation et sa méditation face au mystère de l'Assomption.

Le compositeur a également voulu faire du *Requiem de la Vierge* un « *midrash*^{glossaire} *aggadah* »³⁷⁹. Ainsi, sur le modèle du *midrash*, il s'est fait commentateur, reliant aussi bien les Ecritures canoniques, les apocryphes, les traditions vivantes, les récits populaires et les légendes que les rites ou cérémonies qui témoignent plus ou moins directement de l'*Assomption mariale* dans le but de les réactualiser et de leur donner une connotation déchiffrable pour notre temps. Le mot *agada* ou *aggadah*, qui signifie « narration », rappelle qu'il s'agit d'un conte.³⁸⁰

Nous avons précédemment noté que le livret du *Requiem de la Vierge Marie* renfermait d'innombrables extraits de textes aux sources multiples. Leur ordre d'apparition suit la structuration de la *centonisation* régissant les compositions littéraires des églises orientales. Il s'agit d'une méthode consistant

à emprunter un ou plusieurs textes connus d'avance, puisés dans le fonds traditionnel, et à les agencer selon des règles spéciales [répartissant organiquement et progressivement les différents éléments qu'ils comportent] pour en faire un texte nouveau et autonome.³⁸¹

³⁷⁸ « Synthèse de plusieurs traditions apocryphes, il n'y a rien dans le scénario que je n'aie emprunté aux traditions, légendes populaires, textes liturgiques ou témoignages écrits (sur Fatima par exemple) ». Cf. Jean-Louis Florentz, *Genèse d'une création musicale : le Requiem de la Vierge, pour soprano, baryton, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre, op. 7, pour Marguerite Lacombe*, "Groupe de la Chênaie", NEF, La Mulatière, Lyon, conférence du 18 mars 1990.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁸⁰ Au sujet du *midrash aggadah*, lire également Madeleine Taradach, *Le Midrash*, Genève, Editions Labor et Fides, 1991, p. 28, où elle explique notamment que « *agada* dont le sens est "narration", provient de la racine *nagad* à l'*hifil* qui signifie "raconter devant" : le *darsan* (prédicateur), commente les narrations reçues par la tradition devant l'assemblée ».

³⁸¹ *Genèse d'une création musicale, op. cit.*, pp. 43-44.

Cette méthode correspond opportunément au contexte musical du conte africain auquel se réfère l'auteur du *Ténére* (1979) et dans lequel les conteurs peuvent combiner plusieurs fragments de contes pour en créer un nouveau.

De tous ces textes, nous n'analyserons que les principaux d'entre eux en rapport avec l'Afrique et avec l'objet de notre étude. Ceux-ci n'apparaissent qu'aux cinq derniers tableaux (tableaux III à VII). Il s'agit plus particulièrement de la littérature éthiopienne magico-religieuse et poétique, ainsi que des littératures rapportant divers aspects culturels africains (contes, coutumes et croyances, que nous mentionnons, lorsque c'est nécessaire, au cours de notre étude³⁸²). La littérature magico-religieuse éthiopienne comporte notamment les prières *Arde'et*³⁸³ (texte apocalyptique chanté par les anges, dans l'œuvre, aux chiffres 37-40), *Actes de Moïse* (dont la première phrase est *Que soit béni le Seigneur, Dieu d'Israël*, formule dont l'équivalent chrétien, selon Jean-Louis Florentz, est *Au Nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit, un seul Dieu*), ainsi que *Dis-moi ton nom*, expression renfermant les noms secrets de Dieu révélés à Marie et aux disciples de Jésus-Christ. Ces noms comporteraient une puissance spirituelle permettant à ceux qui les répètent, les invoquent ou les portent dans une amulette, d'obtenir ce qu'ils désirent. Cette littérature comprend aussi la Prière de Marie au Golgotha, La langue de Jacob ou *Rempart de la croix*. Il s'agit de textes *falachas* (population abyssine ou éthiopienne de religion juive dont la langue sacrée est le *ge'ez* ; terme dont la racine a pour sens "émigrer", ou "errer"), dont le choix de la formule par laquelle débutent toutes les prières éthiopiennes, diffère selon qu'il s'agit d'un culte juif ou chrétien.

La partie poétique de ces cinq tableaux comprend plusieurs hymnes et poèmes chantés ou non, de sources diverses (par exemples des *centons*³⁸⁴).

L'ensemble de données de cette oeuvre offre trois niveaux de lecture dont voici la description analytique.

³⁸² Voir également la bibliographie dans le volume 2, livre quatrième, p. 657 et suiv.

³⁸³ Sur l'*Arde'et* et *Actes de Moïse*, lire également A. Z. Aescoly, *Recueil de textes falachas. Introduction, Textes éthiopiens (édition critique et traduction)*, publié avec le concours du CNRS, Paris, Institut d'Ethnologie, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, LV, 1951, en particulier le chapitre sur *Falacha Arde'et* et *Actes de Moïse*, pp. 29-37, 79-150.

³⁸⁴ A l'origine, *centon* désigne un vêtement fait de divers morceaux de tissus, porté par les pauvres et les soldats. Dans le contexte présent, il s'agit du rassemblement de plusieurs textes connus, issus des fonds traditionnels. Ils sont ensuite agencés suivant des règles particulières nécessitant une meilleure connaissance des éléments originels, et la prise en compte du contexte initial de leur réalisation. C'est cet agencement qui crée un nouveau texte appelé le *centon*. J.-L. Florentz a entrepris cette démarche pour produire un livret dont le texte est ainsi à la fois neuf et autonome. Ce livret latin-français de 27 p. a été publié, en 1988, chez Ricordi, éditeur du *Requiem de la Vierge*. Il est également reporté dans l'introduction de la partition, *folio X-XIV*.

PREMIER NIVEAU DE LECTURE

De ces cinq tableaux où l'inspiration africaine est fortement présente, le **troisième tableau - *La forêt des Arcanes*** - est consacré à la connaissance des mystères divins reçus par la Vierge. Il s'agit notamment de la révélation des Noms de Dieu, de l'annonce angélique des prodiges divins en faveur de la Vierge, et de l'annonce de l'Alliance entre Dieu et toute l'humanité. A l'issue de cet enseignement, Marie deviendra sereine, forte, prête à tout assumer, à tout supporter. *La forêt des Arcanes* renferme également l'unique référence à l'Islam. Le compositeur utilise deux extraits coraniques : la sourate III verset 44 : « *Ceci fait partie des récits concernant le mystère que nous te révélons* » (partition, 3 mesures avant le chiffre 40, livret, p. 20) et la sourate XXI : « *Et celle-ci qui avait préservé son corps, nous insufflâmes de Notre Esprit en elle. Et la désignâmes, elle et son fils comme un signe pour les Mondes* » (partition, chiffre 21, livret, p. 43).

Ces extraits coraniques, faisant allusion à Marie et son enfant, trouvent écho dans les passages bibliques consacrés au dialogue entre elle et l'ange, qui lui apprend la naissance prochaine de son Fils. Ainsi, par exemple, la réponse angélique à l'interrogation de Marie, dans l'Evangile de Luc – « *Marie dit à l'ange : Comment cela se produira-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? L'ange lui répondit : le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre [...]* »³⁸⁵ – est similaire à la réponse mariale que l'on trouve dans la traduction française du Coran, de Jean Grosjean : « *Elle répondit : Comment aurais-je un enfant quand nul homme ne m'a touchée. Il lui fut dit : Dieu crée ce qu'il veut. Quand il décide, il dit seulement : Soit. Et c'est.* »³⁸⁶

Le **tableau IV – *L'Autel de l'eau*** – concerne la prière de la Vierge à Golgotha³⁸⁷, implorant la miséricorde de son Fils en faveur de quiconque la priera. Ici, intervient donc le *Kidan Mehret* éthiopien (Pacte de Miséricorde) auquel semble adhérer le compositeur, reconnaissant ainsi la conception mariale des Ethiopiens : la Vierge Marie est médiatrice, “mandataire” de la Rédemption humaine et même sa “Corédemptrice”.³⁸⁸ C'est dans cette partie de l'ouvrage qu'interviennent les propos de Marie sur le Pacte de Miséricorde.

Le **tableau V – *L'Arche de Miséricorde*** - traite essentiellement de la grâce divine.³⁸⁹ On y trouve un fort parallélisme entre la tradition apocryphe orientale, les textes canoniques

³⁸⁵ Cf. *La Sainte Bible*, traduit d'après les textes originaux hébreu et grec. Nouvelle version Segond révisée avec notes, références, glossaires et index, Paris, Alliance Biblique Universelle, 1995, p. 63.

³⁸⁶ *Le Coran*, traduit de l'arabe par Jean Grosjean, Paris, Philippe Lebaud, 1979, p. 57.

³⁸⁷ Lire, notamment, Sylvain Grebaut, *Inventaire sommaire des manuscrits éthiopiens (ge'ez) de la Mission Giaule, Æthiopica*, New York, avril 1953, p. 82.

³⁸⁸ Sur la conception mariale des Ethiopiens, voir aussi Geneviève Nollet, « Le Culte de Marie en Ethiopie », in *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge*, sous la direction d'Hubert du Manoir, S. J., Paris, Beauchesnes, I, 1949, pp. 363-414, en particulier, p. 372.

³⁸⁹ Le compositeur s'est également référé au paragraphe six, consacré à la Vierge Marie comme personnage unique et digne d'un respect singulier, dans « Livre des Mystères du Ciel et de la Terre. Les computes et les symboles. Texte paraliturgique éthiopien », in *Les trois derniers traités du Livre des Mystères du Ciel et de*

et la liturgie catholique. Ici, La Vierge est Corédemptrice. A travers sa musique, Jean-Louis Florentz lui reconnaît sa dimension universelle, dimension provenant de l'approbation des hommes et des traditions qui lui ont survécu.

Signalons, en particulier, que cette partie de l'œuvre est construite sur le modèle litanique (les invocations sont suivies d'une formule brève récitée ou chantée par des assistants).

Musicalement et textuellement, elle est sectionnée en six parties : 1. *Mater Christi, Invocation de la Mère par les apôtres* (chant, partition chiffres 74-78) ; 2. *Virgo* (chant litanique, chiffre 79) ; 3. *Détentrice des Vertus* (chant litanique portant sur la sagesse, la justice et l'honneur notamment, chiffre 80) ; 4. *Noms poétiques de Marie*³⁹⁰ (comprend des prières et hymnes éthiopiennes, avec une désignation somptueuse des noms mariaux, chiffre 81) ; 5. *Invocation à la Protectrice* (Marie) qui est également considérée comme *Salut des Infirmes, Refuge des pécheurs* (chiffre 82) ; 6. *Regina* la reine des anges, des Patriarches (chiffre 83).

Le **tableau VI - Colonnes de Soleil** - se réfère au *Calice du salut* (anaphore³⁹¹ mariale) chanté à la messe de l'Assomption dans la liturgie éthiopienne, anaphore qui, selon le compositeur, « décrit la majesté du Cœur Immaculé de Marie » (voir le scénario, p. 11). On trouve ce texte dans le Missel éthiopien du Vatican. Pour Jean-Louis Florentz, il constitue une exaltation de la Mère de Dieu, dont l'élan lyrique s'épanouit dans la représentation eucharistique - *Tu es le plat embrasé de ce pain, tu es la coupe de ce vin*³⁹² - justifiant le qualificatif du *Calice du Salut* accordé à la Vierge Marie.

Le **tableau VII - Porte de la lumière** - par lequel se termine le *Requiem de la Vierge*, dernière partie du *Livre du Pacte de Miséricorde* ou du Triptyque, concerne surtout les apparitions mariales de 1917, à Fatima. Jean-Louis Florentz en extrait les paroles de la communication spirituelle de Marie avec Dieu, et surtout la manifestation du « Cœur Immaculé de Marie » en faveur du salut du monde actuel.

Le tableau offre des incantations d'un ton mélancolique, à travers lesquelles est également implorée l'espérance.³⁹³

la Terre, texte éthiopien traduit et publié par Sylvain Grebaut, *Patrologia Orientalis*, VI, fascicule 3, n° 28, Ternhout (Belgique), Editions Brepols, 1980, pp. 428-457.

³⁹⁰ En ce qui concerne ces noms, lire Geneviève Nollet, « Le culte de Marie en Ethiopie », in *Maria*, op. cit., p. 365.

³⁹¹ Anaphore, du grec : action de porter en haut, désigne, « dans les liturgies orientales, la partie centrale de la messe, celle qui correspond au canon de la liturgie latine. Il s'agit non seulement de la structure de la prière eucharistique, mais encore de son texte. » Cf. Robert Dom Le Gall, *Dictionnaire de la liturgie*, Chambray, C.L.D., s.d., p. 27. En ce qui concerne le *Calice du Salut*, lire « Calice du Salut, anaphore éthiopienne », Louanges Mariales du premier millénaire des Eglises d'Orient et d'Occident, Paris, Médiaspaul & Editions Paulines, 2/1983, p. 80. La première édition est de 1979.

³⁹² Florentz, Jean-Louis, livret, p. 27, partition chiffre 92.

³⁹³ Voir « Anonyme du Ruanda, XIII^e siècle », in *Les derniers rois mages chez les Tutsi Ruanda : chronique d'un royaume oublié*, Paris, Phébus, 1978, p. 11.

*Comme le souligne cette déclaration de Jean-Louis Florentz :

« [Le] *Requiem de la Vierge* est construit comme un conte africain. (...) J'ai donc décidé de laisser parler mon passé, mon histoire remplie de rêves et de voyages africains et proche-orientaux, en espérant que la synthèse se ferait d'elle-même. C'est pourquoi la structure de *Requiem de la Vierge* s'apparente à celle du conte africain »³⁹⁴.

L'ensemble des tableaux du *Requiem de la Vierge*, rappelant diverses sources littéraires et religieuses, ont été traités, rappelons-le, suivant le modèle de la structure du conte africain* (voir à la page suivante), afin d'amener l'auditeur, et même le lecteur du

livret ou de la partition du *Requiem*, à discerner les réalités spirituelles sous-jacentes et à les méditer. Le compositeur cherchait « surtout [à] pouvoir passer du *Conte de la foi*, du mythe et du “merveilleux” à la Prière, avec allers et retours. »³⁹⁵

A l'instar du conte, qui se réfère traditionnellement à des temps fabuleux et transhistoriques, l'inspiration florentzienne évoque des siècles d'Histoire et de Culture projetés dans une musique aux composantes également interculturelles (occidentales, orientales et africaines).

DEUXIÈME NIVEAU DE LECTURE

Quant au *Requiem* de Jean-Louis Florentz, ses nombreuses références littéraires et musicales révèlent son double héritage culturel, occidental et africain, et son vécu immédiat. Ces références sont structurées en quatre séquences, suivant l'organisation d'une séance classique de conte en Afrique noire (en ignorant les variantes présentes chez diverses populations). Ces séquences sont : la séance d'ouverture ou préambule, la formule introductive, le récit du conte entrecoupé de chants, ainsi que la conclusion et la formule finale.

Outre cette structuration extérieure formelle, l'œuvre s'appuie sur une structure interne profonde. Elle met en œuvre des instrumentistes solistes et des chœurs jouant un rôle actif (dans l'exposé du conte en tant que participants). Il en est de même des instruments de l'orchestre. Les événements sonores instrumentaux et vocaux, qui en sont issus, sont soit alternés, soit simultanés. Leurs techniques sont inspirées des procédés d'expression orale pratiqués en Afrique noire lors des séances de contes, c'est-à-dire le recours, notamment, aux cris, onomatopées, rires, paraphrases, commentaires ou dialogues.

³⁹⁴ *Id.*, *Genèse d'une création musicale*, op. cit., pp. 2-3.

³⁹⁵ Cf. Jean-Louis Florentz, texte de présentation du *Requiem de la Vierge*.

Examinons le *Requiem de la Vierge* sous l'angle des emprunts à l'organisation du conte africain.

La Séance d'ouverture constitue un temps de conditionnement, pour placer l'assistance dans l'état d'esprit requis. Ce moment de transition permet également, à chaque participant, de sortir de ses préoccupations quotidiennes, d'oublier momentanément sa fonction et son rang social, et ainsi de se plonger dans une atmosphère de merveilleux.

Dans *Requiem de la Vierge*, le premier tableau : *L'Aube sur le Lac Tana en Ethiopie* (chiffres 1-9) conditionne à accepter la présentation d'événements religieux et mythiques - autour de l'Assomption de Marie - traduits en une sorte de rite musical : le *Conte liturgique*. Sa matière sonore, construite sur la base d'une note-pivot, comporte un déferlement d'arpèges ascendants et descendants, sur un fond harmonique statique, avec des sons tenus et étirés.

L'accord par lequel débute l'œuvre comprend douze sons. En majeure partie, Jean-Louis Florentz les structure modalement, par superposition de sept et de cinq sons. Parfois cet accord apparaît intégralement.

Voici le premier accord du *Requiem de la Vierge*

A accord d'une durée de 95 temps

Violon I
dir. en s

pp mf 15 fois

Violon II
Alto
Violoncelles
Contrebasses

6 fois

Cet accord, complexe et riche de métaphores, est un résumé des éléments du conte liturgique du *Requiem*. C'est une invitation à l'écoute et au voyage dans un univers où cohabitent les réalités de la nature et de l'environnement humain, ainsi que le surnaturel.

Ces univers englobent le monde animal, la culture du conte africain, les évocations de divers rites et cérémonies religieuses (des messes grégoriennes et éthiopiennes en particulier). Certains de ces rites rappellent également, pour le compositeur, le "Prélude" de *L'Or du Rhin* (*Das Rheingold*, 1853-54) de Wagner.³⁹⁶

³⁹⁶ En écoutant *l'Hymne à la Mère de Dieu* de la liturgie éthiopienne orthodoxe par exemple, Jean-Louis Florentz pense au "Prélude" de *L'Or du Rhin*. Il trouve qu'il existe, dans les deux cas, « une mise en ébranlement liturgique. [Concernant l'œuvre de] Wagner, [l'auteur souligne la présence du] fameux accord de Mi bémol qui se déploie peu à peu, [accord qui ne représente pas uniquement] le prélude de *L'Or du Rhin*, [mais également] le prélude de la *Tétralogie*. C'est la mise en ébranlement d'un univers mythique imaginaire absolument fabuleux, l'univers de Wagner, qui est celui de la *Tétralogie* en entier ; il ne pouvait pas durer moins de cinq minutes avant qu'on entende les filles du Rhin. Ce ne sont pas seulement les flots du Rhin, c'est un ébranlement, un ébranlement liturgique dans le propre mythe de Wagner. » Jean-Louis Florentz, « Comment l'entendez-vous ? La musique liturgique », extrait de l'émission radiophonique produite par Claude Maupomé, France Musique, Paris, le 10 juin 1990 (INA 90M 1220 A018).

Comme dans cette œuvre du maître allemand, Jean-Louis Florentz pratique dans son *requiem de la Vierge*, cette même « mise en ébranlement d'un univers mythique imaginaire » qui nous introduit dans le surréel symbolisé notamment par le chœur des *Esprits de l'autel de l'eau* (cf. le livret). C'est un chœur relevant de la pensée animiste qui, en Afrique subsaharienne, fait coexister, en symbiose, des univers opposés (la matière et l'esprit, le corps et l'âme, la réalité et l'imaginaire, le visible et l'invisible, les temps passé, présent et futur).

C'est également ce que Sédar Senghor souligne :

l'esprit négro-africain voit, dans l'univers, une lutte perpétuelle entre éléments opposés. Mais il insiste beaucoup moins sur la lutte que sur le dépassement de la lutte, pour aboutir à la fécondation réciproque.³⁹⁷

Et dans le *Requiem de la Vierge*, cette symbiose concerne des récits fascinants où s'interpénètrent le réel, l'irréel et le merveilleux.

Techniquement inspiré des sons harmoniques produits par un réacteur d'avion prêt au décollage, l'accord du début renferme un total chromatique également attaché à des métaphores : il évoque à la fois un voyage lointain, la forêt (en l'occurrence africaine) et toutes sortes de mystères. Tenu aux cordes pendant 95 temps, il représente, selon le compositeur « la grande section d'or de 153 », qui désigne également le nombre d'*Ave Maria du Rosaire*³⁹⁸, ou encore le nombre de poissons rapportés par les disciples de Christ lors de la pêche miraculeuse après la Résurrection (cf. l'Évangile de Jean).

La forêt africaine³⁹⁹ évoquée par le compositeur se trouve « derrière le lac Tana », en Éthiopie, d'où, à l'aube,

proviennent les tous premiers chants d'oiseaux, de cigales [et d'autres insectes] aux sons parfois translucides. Les Clérodendrons, Commiphoras et Accacias, en fleurs, exhalent un parfum indescriptible...⁴⁰⁰

³⁹⁷ Léopold Sédar Senghor, *La poésie de l'action, conversation avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, coll. Les Grands Leaders, 1980, p. 216.

³⁹⁸ *Rosaire*, du lat. *rosarium*, désigne - dès le XIV^e siècle - un grand chapelet composé de quinze dizaines d'Ave Maria plus trois (= 153), dont chacune est précédée d'un *Pater Noster*. La prière du rosaire nécessite une méditation intérieure et successive des différents mystères qui y sont associés.

³⁹⁹ Dans cette forêt, explique le compositeur, les chants d'oiseaux sont multiples et variés pendant la journée et forment une véritable symphonie. Cependant, à l'aube, lors du blanchissement de l'horizon par les lueurs solaires, ces oiseaux chantent continuellement toujours en duo (mâle - femelle), pendant deux heures environ, puis ces duos deviennent occasionnels dans la journée. Cf. Jean-Louis Florentz, CNSM de Lyon, *Ethno-musicologie et Bio-musicologie comparée*, Cours n° VI : *Les polyphonies chez les oiseaux*.

⁴⁰⁰ Jean-Louis Florentz, scénario de *Requiem de la Vierge*.

Les animaux dont s'est inspiré l'auteur des *Laudes* sont les oiseaux et les cigales chantant au bord du lac Tana que Marie aurait « réellement » entendus. Ce sont des chants animaliers de l'Est-africain que Jean-Louis Florentzregistra, en 1986, lors de son quatrième voyage d'étude, au Kenya. Pour suggérer l'aube au bord du lac Tana, le compositeur a élaboré – aux chiffres 1-4 notamment – un chant d'oiseau en duo entre le mâle (partie jouée aux hautbois et clarinettes) et la femelle (exécutée par les flûtes) reproduisant, en temps réel, le duo du couple de cossyphes d'Heuglin (*Cossypha Heuglini*). Les cordes évoquent les « cymbalisations [formant] la toile de fond de la grande forêt » des chants de cigales cachées dans les arbres (ici, dans la forêt primaire kenyane de Kakamega).⁴⁰¹

La Formule introductive – une évasion momentanée hors du présent et du réel - situe le récit dans le passé. Dans le conte africain, l'introduction est une invitation lancée à l'assistance à écouter l'histoire annoncée. Elle se fait sous la forme soit d'une phrase affirmative (dont le perpétuel *il était une fois...*, soit un échange entre un orateur parmi la foule qui dit : “*Ecoutez mon conte*”, auquel l'assistance répond : “*Oui ! que le conte vienne*”), soit d'une interrogation (« *N'étions-nous pas là en ce temps ? Savez-vous pourquoi X est ainsi ? [...]* *Je vais vous dire pourquoi* »⁴⁰²).

Dans le *Requiem de la Vierge*, c'est la formule “*Dis-moi ton nom*”, issue de « *Ecoute ma fille, et vois : prête l'oreille...* » soufflée à l'oreille de Marie par le Chœur des *Esprits de l'Autel de l'Eau*, qui constitue la formule d'introduction. Dans le scénario de l'œuvre, ces *Esprits de l'Autel de l'Eau* sont représentés par l'archange Saraqiel :

Pour ne pas effrayer la Vierge, il a pris la voix des Esprits de l'Autel de l'Eau, qui lui est plus familière. Saraqiel se souvient en effet de la trop forte émotion de Marie, lorsqu'à Bartos et au Golgotha, il lui est apparu avec ses Six compagnons [Uriel, Raphael, Raguel, Michael, Gabriel et Remeiel]⁴⁰³ : Sept lumières “dix mille fois plus brillantes que le Soleil” l'ont épouvantée, et l'ont affaiblie physiquement au point qu'elle a failli en mourir.⁴⁰⁴

Ne pouvant ni le voir ni lui répondre, Marie, dans un premier temps, se livre à ce questionnement intérieur, pour finir par prononcer explicitement cette formule, au début du conte, dans le second tableau, lorsqu'elle s'adresse aux archanges Gabriel et Michaël qu'elle voit, mais ne reconnaît pas.

⁴⁰¹ Pour les détails, lire aussi *id.*, *La Résonance harmonique et les limites de la perception humaine*, Cours de sa classe d'Ethnomusicologie au CNSM de Lyon.

⁴⁰² Lire N'DAK, Pierre, *Le conte africain et l'éducation*, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁰³ Cf. Martin, F., Delaporte, L., Françon, J., Legris, R., Pressoir, J. et Mialo, *Le Livre d'Hénoch* (ouvrage traduit de l'éthiopien), Paris, Archè, 1975, p. 54. Notons que la référence des sept archanges à Bartos et à Golgotha a été inspirée de la tradition liturgique éthiopienne.

⁴⁰⁴ Voir le scénario de l'œuvre.

Musicalement, ce dialogue, avec des phonèmes, est traduit en une succession rythmique aux cordes (chiffre 7) et aux bongos (chiffre 8).

La Narration du conte (récit entrecoupé de chants), du tableau II (*L'Ange à Palme*) au tableau VI (*Colonnes du soleil*) ; chiffres 10-99.

Dans cette partie centrale de l'œuvre, le compositeur apporte de nombreux souvenirs et images, ainsi que des réflexions sur la vie en général, et surtout sur le sacré, la foi et la Vierge Marie. Il raconte ainsi son *Conte liturgique pour l'Assomption* de Marie avec beaucoup de passion et d'imagination. Puis, de son multiple enracinement culturel (par ses connaissances de l'Occident, de l'Afrique et de l'Orient), il extrait un ensemble d'éléments racontés de façon inédite, en suivant le cadre du conte africain : un narrateur mène le jeu, à travers un discours revitalisant les personnages du récit. Il est soutenu par une assistance très active. Les interventions, tant celles du narrateur que celles de l'assistance, se font avec un entrain qui dynamise le récit.

Jean-Louis Florentz s'est parfaitement glissé dans ce cadre. A l'aide d'une matière sonore adaptée à la situation évoquée, il a su émerveiller et émouvoir, mais aussi apporter la preuve de sa culture, de son imagination et de la souplesse de son intelligence. Il apporte ainsi sa réflexion sur le dogme marial, après assimilation d'un riche patrimoine littéraire consacré à ce thème.

Il faut également souligner que la musique de cet ouvrage - comme du Triptyque entier - a valeur et force de parole. En effet, prenant en compte le fait que dans la musique liturgique éthiopienne les sons et les paroles ne font qu'un - les sons étant porteurs d'une parole - le compositeur a confié aux cordes le rôle du narrateur du conte de l'Assomption mariale. La matière sonore orchestrale, entrecoupée tout de même de chœurs ou plus précisément de chants-intermèdes, apporte une valeur hautement symbolique à l'œuvre. Les chants en Afrique peuvent en effet être ponctuellement entonnés par le conteur ou par un membre de l'assemblée, et permettent une participation active de l'ensemble de l'assistance au conte, soit pour créer une diversion ou une ambiance (une ambiance qui redynamise la narration), soit pour créer un temps de pause pendant le récit, pause permettant de demander la parole ou de suggérer une action ou une réflexion.

Tout comme dans un conte africain, Jean-Louis Florentz intercale, au cours du discours musical, ces chants-intermèdes externes, qui surgissent au milieu de citations ayant valeur de diversion par rapport à la texture musicale. Il a voulu ainsi,

délibérément, écrire la plupart des parties chorales de sorte qu'elles soient mémorisables par une assemblée : le public pourrait chanter avec les chœurs, lors des Litanies de Lorette, dans le tableau V [aux ténors et basses, chiffre 731].⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Jean-Louis Florentz, *Genèse d'une création musicale*, op. cit., p. 4.

La Conclusion du conte. Un conte africain se termine souvent par une conclusion morale, qui peut être suivie d'une formule finale quelquefois dépourvue de sens sémantique ou encore ayant valeur d'une assertion conclusive telle que "l'histoire ne finit jamais, elle est finie" ; ou "Je remets mon récit là où je l'ai pris" ou par "Tel est mon mensonge du Soir".⁴⁰⁶

Dans son œuvre, au lieu de conclure avec le sujet principal – centré sur la Vierge Marie – Jean-Louis Florentz conclut par une invitation à la conversion de l'humanité, à travers les propos du « Guetteur de Soleil » qui, ayant vécu ce conte en songe, dit : « Convertissez-vous... Revenez »⁴⁰⁷ (Isaïe ou Esaïe 21 : 12 ; partition chiffre 110).

Au sujet du « Guetteur de Soleil [la Sentinelle] », dans le scénario de l'œuvre (p. 12), le compositeur spécifie ce qu'est ce personnage et son rôle :

Se réveillant sur son rideau de papyrus... [le] *Guetteur de Soleil* est un homme contemporain, pas nécessairement chrétien. Au terme d'une longue période de doute, d'abandon ou de refus, il a entendu Jésus frapper à sa porte... Marie étant intervenue auprès de son Fils pendant son rêve, ou si l'on préfère, au cours d'une expérience spirituelle qui l'a transformée, il s'est converti. Il est angoissé non pas pour lui-même, mais pour ceux qui ne croient pas, qui n'adorent pas, qui n'espèrent pas, qui n'aiment pas.⁴⁰⁸

TROISIÈME NIVEAU DE LECTURE

Concernant les multiples autres éléments d'influence africaine présents dans cet ouvrage, nous les signalons dans les tableaux synoptiques ci-après.

Notons qu'à l'instar du conte africain, *Le Conte liturgique de la Vierge Marie* met en œuvre :

Le Narrateur : Orchestre de cordes.

Les Agents rythmiques : Harmonie, claviers et percussions.

L'Assistance : Voix. Elles sont toutes pratiquement en chœur :

Soprano solo (Marie) ;

⁴⁰⁶ A ce sujet, lire aussi Pierre N'Dak, *Le conte africain et l'éducation*, op. cit., pp. 193-194. Ce dernier précise que la conclusion d'un conte peut se faire soudainement « sur un détail ou quelque chose qui n'a rien à voir avec le contenu du récit [... ou sur] un fait que le conte a à peine évoqué.

⁴⁰⁷ Dans la Bible, il s'agit de la réponse à la question posée à la sentinelle sur ce qu'elle pense de la nuit et à laquelle il répond : « Le matin vient et la nuit aussi. Si vous voulez interroger, interrogez ; convertissez-vous, et revenez. » *La Bible*, version Louis Segond 1910, traduction d'après les textes originaux hébreux et grecs, Grezieu la Varenne, éditée et imprimée par l'Association Viens et Vois, p. 508.

⁴⁰⁸ Cf. *Guetteur de Soleil*, scénario, p. 12.

Sopranos et altos (Voix des anges Uriel, Raphaël, Raguel et Remeiel ; Servantes de Marie) ;
Ténor solo (6^e Archange : Gabriel) ;
Ténors à l'unisson (Voix du 4^e archange, *L'Ange à la Palme*, Michaël ; des *Veilleurs*, au 4^e tableau, et des *Apôtres*) ;
Les chœurs d'enfants à l'unisson représentent la voix du 5^e archange, Saraqiel (chœur des garçons dans le rôle des *Esprits de l'Autel de l'Eau* et des *Esprits des roseaux* ; chœur des filles dans celui des *Esprits des forêts*) ;
Baryton solo (Voix de l'apôtre Jean) ;
Basses à l'unisson (*Veilleurs* et *Apôtres*).

La musique du *narrateur* est structurée en une musique descriptive ou musique à programme, dont certaines données sonores sont transposées de la réalité. Il en est ainsi notamment aux chiffres 11-12 (dialogue de *L'Ange à la Palme* et Marie). Les cordes suggèrent les vibrations de plus en plus accélérées des tambours du Niger accompagnant les danses de possession pour faire venir la pluie, en un tourbillon illustrant la *Danse du Soleil*. Le narrateur met en œuvre 68 instruments à cordes, qui évoquent la harpe *Bagâna*, harpe éthiopienne de David.

Les *Agents rythmiques* apportent de la vitalité au conte, grâce à leurs interventions dynamiques fondées sur une écoute attentive du récit du *narrateur*. A ce dernier, par un jeu alterné, ils répondent par des phrases ou des mots d'approbation ou de désapprobation, d'indignation, d'étonnement, soulignant ainsi un détail ou une pensée susceptibles de stimuler l'*assistance*, la poussant ainsi à intervenir à son tour. D'une façon générale, ce sont l'harmonie, les claviers et les percussions qui font office d'*Agents rythmiques* du *Requiem* de Jean-Louis Florentz, exceptée l'intervention des clarinettes et du chœur des femmes (aux sopranos et aux altos) qui, jouant le rôle de pendants d'*Agents rythmiques* (chiffre 37-40), exécutent le motif du célesta (chant du 4^e oiseau, chiffre 5). Cette exception concerne aussi le trombone qui joue le motif du nom de YHWH, en morse. Ces instruments jouent le motif d'un des dix-sept oiseaux auxquels le compositeur donne le nom générique d'oiseaux d'orichalque.⁴⁰⁹

Ces oiseaux ne figurent nullement une image ou source sonore déterminée, mais traduisent plus généralement leurs comportements et leurs habitudes au sein de leurs milieux naturels respectifs.

En rapport avec les éléments musicaux animaliers, il faut noter que « l'Etho-écologie »⁴¹⁰ de chaque oiseau est, ainsi que le reconnaît le compositeur, très

⁴⁰⁹ *Orichalque*, du grec *orors*, montagne et *kalkhos*, airain, désigne le bronze ancien, employé dans l'Antiquité grecque et romaine pour la confection de bijoux et de statues. « C'est le grand métal inconnu dont parle Platon dans le *Critias*, et qui tient le milieu entre l'or et l'argent ; c'est le métal particulier à la montagne Atlantide. C'est l'orichalque. » cf. BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1920, p. 145.

⁴¹⁰ Etho-écologie désigne ici l'étude des conditions d'existence des oiseaux et des animaux, ainsi que leurs rapports avec leur environnement naturel. Elle concerne en même temps l'examen de leur caractère, leurs mœurs et leurs comportements.

importante dans son œuvre. En effet, le chant de chacun de ces « oiseaux-musique » est porteur d'une grande symbolique que souligne le discours symphonique orchestral et vocal. Ainsi, à chaque situation décrite dans l'œuvre correspondent les caractéristiques naturelles ou les métaphores de l'« oiseau-musique » impliqué. Par exemple, au chiffre 7, un duo non synchrone des flûtes et des clarinettes reproduit un « monologue » illustré par le duo de Petits barbus à gorge blanche (*Pogoniulus bilineatus leucolaima*). Dans son milieu naturel, cet oiseau demeure invisible – car perché dans la canopée épaisse et inaccessible –, mais son chant est perceptible. Ainsi la communication est limitée entre cet oiseau et quiconque souhaiterait lui répondre ou l'approcher. Il en est de même du chœur des Esprits de l'Autel de l'Eau, troublant Marie qui ne peut ni voir, ni répondre à son auteur. Elle ne peut que se contenter d'un questionnement intérieur : « *Dis-moi ton nom ?* »

Voici quelques propos de Jean-Louis Florentz comparant son intérêt pour les oiseaux avec celui de son maître Olivier Messiaen :

Je ne m'intéresse pas du tout aux oiseaux de la même façon que Messiaen. Lui-même me l'a dit plusieurs fois. Il s'intéresse au chant et uniquement au chant. [...] J'ai eu cette chance [qu'Olivier Messiaen ait] été essentiellement attiré par des chants d'oiseaux européens auxquels il s'est intéressé surtout pour leur mélodie et leur richesse rythmique. Pour ma part, j'étais sensible, avant même de le rencontrer, aux polyphonies des oiseaux en milieu intertropical, qui présentent un certain nombre de particularités tout à fait différentes de celles qu'utilise Messiaen dans sa musique. [...] En 1971, je travaillais déjà depuis deux ans sur les polyphonies des oiseaux en milieu intertropical et je dois dire que cette affaire ne préoccupait guère [Olivier Messiaen]. [...] Je me souviens qu'il me déconseillait avec insistance de m'intéresser aux oiseaux africains, car disait-il « ils ne chantent pas de belles mélodies ». J'ai bien fait de ne pas suivre son conseil, car sinon [j'aurais couru] le risque de marcher sur ses pas. Ce sont [des] polyphonies animales, en général, car je ne suis intéressé que par les oiseaux qui ont servi de point d'accumulation entre l'univers sacré animal et le monde africain en général.⁴¹¹

⁴¹¹ « Jean-Louis Florentz », *Zodiaque*, n° 163, *op. cit.*, p. 6. Cf. également Jean-Louis Florentz, *Jean-Louis Florentz. Comment l'entendez-vous ?, l'Ethnomusicologie et la création*, dans l'émission radiophonique de Claude Mopom, Paris, France Musique, 12 janvier 1980.

* Quant à la signification et à l'usage, dans son œuvre, des polyphonies synchrones et asynchrones, nous rapportons les explications du compositeur :

« Deux propriétés importantes des émissions sonores sont à signaler : a) La variation des hauteurs et de la structure harmonique des émissions vocales en fonction du milieu : abaissement des fréquences et concentration de l'énergie sonore sur les fondamentaux en milieu dense (grande forêt), de sorte que les sons puissent traverser l'écran végétal. [...] b) Le duo [qui] présente des complications polyphoniques (trios, quatuors, chœurs synchrones ou non). Dans les polyphonies "des oiseaux tropicaux", il existe une très grande variété de combinaisons contrapuntiques depuis l'hétérophonie (pas de synchronisme, mais simple superposition des émissions sonores, chacune dans un tempo différent, l'une déclenchant immédiatement l'autre) jusqu'au duo synchrone où chaque partenaire émet des vocalisations en fonction de l'autre. (...) Dans le duo territorial, mâle et femelle chantent ensemble, soit simultanément (de l'unisson à la polyphonie), soit de façon responsoriale (tuilage à la jonction des vocalisations des deux membres du couple) ou antiphonale (alternance des vocalisations, sans recouvrement à la jonction des deux voix). [...] Ces petites polyphonies ont leur équivalence dans les formes les plus anciennes de la musique en général (antiphonies, répons, diaphonies, canons de toutes sortes, etc.). Ces formes restent les plus couramment utilisées dans la plupart des musiques de tradition orale, notamment en Afrique. »⁴¹²

composant l'assistance – chœur de 50 enfants et chœur mixte (hommes et femmes) de

On comprend que les polyphonies synchrones ou asynchrones⁴¹³ des oiseaux* d'Afrique noire l'aient plus attiré que les mélodies des oiseaux européens recherchées par son maître Olivier Messiaen.⁴¹⁴

A ce propos, évoquons les polyphonies d'oiseaux – dans le 5^e tableau : l'*Arche de Miséricorde*, chiffres 65-68 –, avec l'exemple du thème majeur du trio des flûtes construit sur les polyphonies des trachyphones perlés (*Trachyphonus margaritatus*) éthiopiens (que l'on trouve également dans le Sahel et au Soudan).

Le compositeur explique le fonctionnement ou la structuration technique de ce trio, se présentant sous la forme d'une « mini-saynète ».⁴¹⁵

Dans *Requiem de la Vierge*, les différentes parties vocales,

⁴¹² Extrait des propos du compositeur de l'émission radiophonique de Claude Maupomé, dans *Jean-Louis Florentz. Comment l'entendez-vous ? L'Ethnomusicologie et la création*, Paris, France Musique, 2 avril 1989 ; INA 89m 1 220a 12. Propos également reproduits dans la revue trimestrielle *Journal de la psychologie normale et pathologique*, n° 1-2, janvier-juin 1983, pp. 84-86., article du compositeur : « Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale », pp. 83-109.

⁴¹³ Les polyphonies synchrones sont constituées d'une grande variété d'agencements contrapuntiques complexes où, par groupe de partenaires, chaque oiseau chante en fonction de l'autre, soit par simultanéité des voix allant de l'unisson à la polyphonie, soit par alternance des chants dont les réponses et la structure rythmique sont conjuguées de façon quelquefois imperceptible à l'oreille humaine, soit encore par tuilage des voix. Il en résulte parfois une parfaite concordance. » Apollinaire Anakesa K., *Florentz... sur les marches du soleil*, op. cit., p. 17. cf. également Jean-Louis Florentz, « Incidences de la bio-acoustique animale dans la composition musicale », *Journal de Psychologie normale et Pathologie*, n° 1-2, janvier 1983, pp. 83-109.

⁴¹⁴ A ce sujet, lire notamment Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/Sacem, coll. Musiciens d'Aujourd'hui, dirigée par Brigitte Massin, 1980. A la page 79, l'auteur indique qu'Olivier Messiaen utilisa tout de même les chants de 28 sortes d'oiseaux africains, parmi lesquels nous relevons le *Cossyph* d'Heuglin (*Cossypha heuglini*), premier oiseau d'orichalque dans le *Requiem de la Vierge* de Jean-Louis Florentz.

⁴¹⁵ Lire les propos du compositeur en annexe 1, volume 2, texte n° 5, p. 576.

24 sopranos, 24 altos, 24 ténors et 24 basses – demeurent très actives et dynamiques. Elles font ressortir la fonction ou la qualité des personnages qu’elles incarnent.

Elles sont organisées en monologue, en dialogue ou tout simplement s’expriment à la première personne, pour commenter ou transmettre un message, réagir à celui-ci ou encore pour donner une information susceptible de dramatiser ou de dédramatiser une situation donnée.

L’auditoire qui participe à [cet] ouvrage : ce sont les chœurs et les “masques des personnages bibliques”... Il faut prendre le terme “masque” au sens africain : les masques ne sont ni des accessoires, ni des stars, ni des mimes désengagés, ni des parodies de mages ou incantateurs gratuitement plaqués sur un récit de nature mythologique. Les solistes et les chœurs assurent la médiation entre l’assemblée, le public et l’histoire religieuse en cours. Ils explicitent le déroulement musical par les textes “centonisés”. Ils inclinent le développement dramatique vers le but final de l’œuvre qui est la prière, et la dépossession de son auteur.⁴¹⁶

Les masques africains sont davantage une “personnification” des us et coutumes, des évocations des esprits des ancêtres, une figuration du culte qui leur est dédié, à travers lesquels les générations présentes reçoivent leurs messages.

En *infra*, sous forme de tableaux synoptiques, les influences ou les emprunts de l’œuvre.

⁴¹⁶ Jean-Louis Florentz, *Genèse d’une création musicale, op. cit.*, p. 4.

Tableau 12 : Série des tableaux synoptiques sur les influences ou les emprunts africains dans *Requiem de la Vierge* (pp. 339-352)

EXECUTANTS DU CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>NARRATEUR</p> <p>2^{nds} violons, altos, violoncelles et contrebasses.</p> <p>1^{ers} violons, altos et violoncelles (pendants d'<i>agents rythmiques</i>).</p> <p>2^{nds} violons, altos, violoncelles et contrebasses.</p> <p>Mêmes instruments.</p> <p>Violoncelles (pendants d'<i>agents rythmiques</i>).</p>	<p>Accord de la forêt évoquant la nature au bord du Lac Tana éthiopien (dès la 1^e mes. de l'œuvre).</p> <p>Chants de la Cigale de forêt (<i>Pycna hecuba</i> ; enreg. à Kakamega, Ouest Kenya, septembre 1984), chiffres 2 et 8. Voir également les chiffres 41, 61 et 110.</p> <p>Leitmotiv de l'Assomption et mode pentatonique éthiopien, chiffre 6.</p> <p>Motif des Abeilles sacrées éthiopiennes, chiffre 6.</p> <p>Chant de la Cigale de forêt (<i>Koma Bombifrons</i> ; enreg. à Shima Hills, Est Kenya, février 1982), chiffre 8, voir également le chiffre 38).</p>	<p>Notons, avant tout que, hormis les chants ethniques, qui lui sont consacrés, le narrateur exécute également les chants d'animaux autres que ceux des oiseaux <i>d'orichalque</i> que le compositeur réserve particulièrement aux agents rythmiques.⁴¹⁷</p> <p>Ce groupe des cordes joue des agrégats de 7 notes, évoquant l'activité sonore de la nature - en l'occurrence la forêt - au bord du Lac Tana, en Ethiopie. Ce chiffre 7 symbolise les 7 « Je suis » du Christ, dans l'Evangile de Jean.</p> <p>Image de l'aube sur le Lac Tana, à travers des glissandos de violons, passant aux violoncelles, au chiffre 8. Ce chant a pour caractéristique les glissandos ascendants dont les notes de départ sont parallèles à celles de l'arrivée, et suivi d'une tenue. C'est un chant intermède, une sorte de paraphrase jouée ici à ces cordes.</p> <p>Annonce le début du récit de l'Assomption.</p> <p>En référence à l'abeille - insecte sacré en Ethiopie -, les cordes jouent ce motif, en trilles, faisant allusion à l'encens et à l'énergie divine dans les hommes, énergie leur donnant « l'envie de s'envoler ». Dans le scénario de l'ouvrage, les abeilles élisent domicile près de la maison de Marie. Cependant, ce matin-là, elles n'ont pas « bourdonné comme d'habitude », nous dira J.-L. Florentz. Ici, l'orchestre à cordes accompagne la psalmodie de l'office de l'Archange Saraqiel sur les Vêpres de l'Assomption (évocation de l'encens fumant sans cesse, lors des messes éthiopiennes). Cette séquence comporte un excellent jeu timbral (ce motif étant alterné d'un instrument à l'autre).</p> <p>Les violoncelles en imitent le motif à l'aide de glissandos ascendants, suivis d'une longue tenue aboutissant sur un glissando descendant. Au chiffre 38, le compositeur en supprime les tenues et les glissandos descendants. Il en résulte des vibrations, rapidement atténuées, qui constituent une allusion de l'ébranlement des choses (terrestres en particulier).</p>


⁴¹⁷ Les thèmes d'*agents rythmiques* du *Requiem de la Vierge* ne correspondent pas à motifs mélodiques d'un instrument précis, mais à des séquences musicales très typées (monodiques ou polyphoniques). Leur développement se fait, d'une façon générale, indépendamment des autres parties de l'œuvre. Le *narrateur* - rôle joué par l'orchestre à cordes - est "assisté" par les vents, les claviers et les percussions, qui eux représentent les agents rythmiques. L'assistance est constituée des chœurs ou des chants de l'auditoire. Ces chants renferment des récits, des paraphrases ou des commentaires développés par le conteur ou le *narrateur*.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>NARRATEUR</p> <p>Violons (I et II), altos, violoncelles.</p> <p>Violons (I et II), soutenus, au chiffre 36, mes. 1-4, par la grande flûte, la flûte alto, les clarinettes et les bassons.</p> <p>2^{nds} violons, altos, violoncelles et contrebasses.</p>	<p>Motif* (cf. <i>infra</i>) sur 7 des 42 Noms sacrés de Dieu : <i>Geyon, Meryon, Elohe- 'Elohe- 'Elohe, Sabaot, 'efo- 'efo 'efo, 'Afon et 'Afrona</i> ; cf. texte <i>Arde 'et</i> et <i>Actes de Moïse</i> et texte <i>falacha</i>, chiffre 7.</p> <p>Rytmes issus de la Danse pour faire venir la pluie, au Togo, chiffre 10. Voir aussi les chiffres 35-40, où l'on trouve une écriture polypho-nique venant de ces chants de pluie des Kabiye togolais, lesquels chants ont déjà été exploités dans la seconde partie du Tryptique marial (<i>Les Laudes</i>, à la 6^e partie : <i>Rempart de la croix (Hasura Masqal)</i>, dès la mes. 20. Aux chiffres 35-40, la métaphore de la Connaissance est plus accentuée, d'autant plus qu'on se trouve dans la <i>Forêt des Arcanes</i> (Tableau III), cette forêt initiatique menant vers Sion où Marie est conduite pour y recevoir, des Archanges, la révélation des Noms sacrés de Dieu. Ici, les éléments d'emprunts africains sont restructurés et réorchestrés, dans une écriture symphonique, avec des balancements rythmiques.</p> <p>Vibrations des tambourineurs nigériens pendant les danses pour faire venir les pluies, chiffres 11-13 ; 94.</p>	<p>Ce motif rythmique – issu de la somme des chiffres de chacun des 7 Noms de Dieu, transcrits en morse – exprime la manifestation de la présence de Dieu apparue à Marie à travers son envoyé l'Archange Saraqiel.</p> <p>Ces rythmes sont inspirés de la structure mélodico-rythmique de la <i>danse des chants de pluie</i>. Ils évoquent, ici, la forêt initiatique menant à la Connaissance : <i>La Forêt des Arcanes</i> (Tableau III). A partir du chiffre 35, le compositeur adopte une écriture symphonique basée sur quelques rythmes et mélodies des chants de pluie Kabiye du Togo et ceux des Amphibiens kenyans (enreg. de Florentz effectué dans la province de Tsavo). Les violons – les conteurs – sont, dans cette séquence, soutenus par quelques <i>agents rythmiques</i> : grande flûte, flûte alto, clarinettes et bassons, qui les encouragent à approfondir leur récit musical. Par le truchement de tous ces protagonistes, J.-L. Florentz fait donc référence à <i>l'Eau</i>, comme symbole de la fécondité, de l'enrichissement et de la connaissance. Cet enrichissement est figuré par les paroles de <i>l'Ange à la Palme</i>, qui vient apporter la Connaissance à la Vierge Marie. <i>L'Eau</i> est celle qui se déverse abondamment aux temps des pluies, en Ethiopie (<i>Keremt</i>), notamment, le 22 août, jour de l'Assomption.</p> <p>Les violoncelles imitent les accélérations produites par la vibration des tambourineurs du Niger, lors des <i>danses pour faire venir la pluie</i>. Ils jouent ainsi des glissandos ascendants suivis d'une longue tenue aboutissant sur un glissando descendant. Rythmique-ment, on trouve des crescendos rythmiques (de valeurs brèves s'étendant progressivement sur des valeurs longues, avec tenues). Au chiffre 94, ces accélérations mélodico-rythmiques annoncent la <i>Danse du Soleil</i> et l'Assomption de la Vierge (chiffre 94-99). Elles symbolisent le phénomène de l'apparition mariale du 1917, à Fatima, où une lumière très brillante aurait permis à une grande foule d'apercevoir clairement Marie.</p>

* Il s'agit d'une métaphore rythmique des graphèmes découlant de ces Noms, graphèmes issus de l'éthiopien, dans lesquels sont écrits *Arde 'et* et *Actes de Moïse*. Il faut noter que la langue éthiopienne est syllabique. Son syllabaire comprend 7 *ordres* (respectivement les syllabes en *a* (1), en *u* (2), *i* (3), *â* (4), *ye* (5), *e* (6) et *wo* (7)). Chacune de ses consonnes vari graphiquement en fonction de la voyelle l'accompagnant. Le compositeur a transformé chaque mot de ces Noms en chiffres correspondant à un *ordre* donné, chiffres qu'il a ensuite transcrits en morse, des *brèves* (représentées par les points) et des *longues* (par des *traits*), pour créer les valeurs rythmiques du motif concerné. Les détails sur ces deux types de textes se trouvent notamment dans AESCOLY, A. Z., *Recueil de textes falachas. Introduction*,

Textes éthiopiens (édition critique et traduction), publié avec le concours du CNRS, Paris, Institut d'Ethnologie, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, LV, 1951, pp. 29-37 ; 79-150

Concernant le motif sur *7 des 42 noms de Dieu*, il s'agit d'une métaphore rythmique des graphèmes découlant de ces noms, graphèmes issus de l'éthiopien, dans lesquels sont écrits *Arde'et* et *Actes de Moïse*. Il faut noter que la langue éthiopienne est syllabique. Son syllabaire comprend 7 ordres (respectivement les syllabes en *a* (1), en *u* (2), *i* (3), *â* (4), *ye* (5), *e* (6) et *wo* (7)). Chacune de ses consonnes varie graphiquement en fonction de la voyelle l'accompagnant. Le compositeur a transformé chaque mot de ces noms en chiffres correspondant à un ordre donné, chiffres qu'il a ensuite transcrits en morse, des brèves (représentées par les points) et des longues (par des traits), pour créer les valeurs rythmiques du motif concerné. Les détails sur ces deux types de textes se trouvent notamment dans AESCOLY, A. Z., *Recueil de textes falachas. Introduction, Textes éthiopiens (édition critique et traduction)*, publié avec le concours du CNRS, Paris, Institut d'Ethnologie, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, LV, 1951, pp. 29-37 ; 79-150.

EXECUTANTS DU CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
NARRATEUR		
Violons I et II, (pendants d'agents rythmiques).	Chant de la Cigale de forêt (<i>Platypleura gowdeyi</i> ; enreg. à Naro-Moro, Centre Kenya, avril 1981, dès la mes. avant le chiffre 12 jusqu'à 13. Voir également aux chiffres 15, dès la 6 ^e mes. ; 17, dès la 4 ^e mes. jusqu'à 18 ; une mes. avant 22 ; une mes. avant 34 ; 43 et 98.	Le chant de cette cigale comporte, comme pour la cigale <i>Koma bombifrons</i> , un glissando suivi d'une tenue. Toutefois, l'enchaînement des notes le composant ne se fait nullement en parallélisme strict, comme c'est le cas chez la <i>Koma Bombifrons</i> . A l'orchestre, le compositeur fait alterner le motif de ce chant entre les premiers et seconds violons.
Violons, altos, violoncelles et contrebasses.	La litanie des 7 anges – Ura'el, Raguel, Suriyal, Ananyal, Yrazel, Salatyal et Sadakyal – issue du texte éthiopien du <i>Rempart de la croix</i> , chiffre 21.	Cette litanie est une transcription rythmique, en morse, équivalant à chacun de ces noms.
<i>Tutti</i> orchestral.	Mode pentatonique éthiopien (<i>Solb-fa-ré-do-la (sob-fa)</i>), chiffres 25-32.	Ce mode pentatonique éthiopien ⁴¹⁸ est utilisé pendant la prière de la pénitence, au cours de laquelle prêtres et fidèles chantent 41 fois <i>Seigneur prend pitié de nous, Ô Christ</i> . Il est exécuté en <i>tutti</i> orchestral.
Altos (pendants d'agents rythmiques).	Thème mélancolique évoquant le départ de Marie de la terre, dès la 2 ^e mes. avant le chiffre 34.	Les altos doublent, ici, la mélodie du 5 ^e oiseau (kenyan) d'orichalque, dont le motif, très mélancolique, est exécuté à la clarinette.
Violoncelles et contrebasses (pendants d'agents rythmiques).	Motif des crapauds de brousse (<i>Bufo regularis</i> et <i>Bufo taïtanus</i> ; enreg. à Tsavo-West, Sud Kenya, mai 1982), chiffre 36. Voir aussi les 44 et 52.	Ce motif est bâti sur le va-et-vient persistant de deux notes : <i>ré-do</i> , jouées aux violoncelles et contrebasses. C'est un chant sourd imitant les sonorités graves du croassement d'un crapaud.
2 ^{nds} violons et altos (pendants d'agents rythmiques).	Motif des grenouilles sauteuses (<i>Ptychadena sp.</i> ; enreg. à Tsavo-West, mai 1981 et février 1982, chiffre 39. Voir également le chiffre 51.	Les seconds violons et altos font le va-et-vient de deux notes (<i>mi-fa#</i> et <i>solb-la</i>), entrecoupées par une courte cellule mélodico-rythmique (dont le rythme est : 

⁴¹⁸ A propos du traitement de la séquence comportant ce mode, le compositeur indique que « ce moment de l'œuvre est pentatonique, sans aucun son complémentaire. L'orchestre harmonise le chant de Marie par arpèges (harpes et claviers) ; trilles et batteries en alternance aux cordes et à la petite harmonie, ces trilles et batteries étant amenées par des anacrouses variant dans leur présentation mélodique ainsi que dans leurs timbres ; accords aux cordes ; amplifications mélodiques aux violons I. [Il s'agit là d'un] principe d'auto-harmonisation [qu'il reconnaît] très debussyste, [principe qui, ici, est] replacé dans le contexte de la Messe éthiopienne : à ce moment, le rideau de l'iconostase a été réouvert, un Diacre encense le "Saint des saints" (le "Maqdas"), et l'église entière est plongée dans un immense nuage d'encens : c'est le Sinai ; c'est la proximité de l'homme avec son Dieu miséricordieux. Le chœur des fidèles répond au prêtre célébrant par une extraordinaire hétérophonie sur ce mode, et c'est cela qu'a voulu dire [Jean-Louis Florentz] avec l'orchestre, [dans cette partie de l'œuvre]. » cf. *Genèse d'une création musicale*, op. cit., p. 45.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>AGENTS RYTHMIQUES</p> <p>Flûtes, hautbois et clarinettes.</p>	<p>Duo synchrone et polyphonique des Cossyphes d'Heuglin (<i>Cossypha Heuglini</i> ; enreg. à Samburu, Nord Kenya, mars 1986), chiffres 1-4. Voir également les chiffres 105-109.</p>	<p>Les hautbois et les clarinettes – reproduisant le chant du Cossyphes mâle, auquel répondent les flûtes jouant le chant du Cossyphes femelle – exécutent le duo de l'air de « rencontre » du couple de ce premier oiseau d'orichalque. Il s'agit selon le compositeur, d'un « duo de réassurance mutuelle de cohésion » tiré de l'enregistrement de Samburu, de mars 1986. Toujours dans cette partie de l'œuvre, J.-. Florentz a également utilisé un autre enregistrement du même oiseau (enreg. d'avril 1981), effectué le long de la rivière Naro-Moro, dans les Hauts-Plateaux kenyans. Le motif mélodique qui en découle est traité en des figures rythmiques en forme de neumes joués aux hautbois et aux clarinettes, tandis que les flûtes en font des glissandos. Ici, comme dans certaines œuvres d'Olivier Messiaen, le compositeur pratique un même jeu de permutation timbrale, jeu permettant de faire passer, alternativement, l'air de cet oiseau aux instruments précités. Ce qui produit une perception diversifiée du même motif mélodique répété. Il en résulte également des enchaînements motiviques considérés comme de « petites mémoires » ayant des « effets de contagion » sur le développement du discours musical qui suit.</p>
<p>Flûtes et clarinettes.</p>	<p>Duo non synchrone du second oiseau d'orichalque : Petits barbous à gorge blanche (<i>Pogoniulus bilineatus leucolaima</i> ; enreg. à Shima, Est Kenya, en février 1982), oiseau symbolisant « les limites de la communication », ici, homme avec homme, homme avec Nature et homme avec Dieu.</p>	<p>C'est un duo représentant le dialogue à sens unique d'une Vierge Marie très inquiète, pleine d'incompréhensions et d'interrogations. Elle est ainsi troublée par le chant du message que lui adresse l'Archange Saraquiel venu, sous la forme des <i>Esprits de l'Autel</i>, lui annoncer sa prédestination. Ce chant est composé des tierces parallèles qui, par ailleurs, constituent une des caractéristiques des musiques africaines, particulièrement <i>baoulé</i> et <i>bantu</i> (surtout de la République Démocratique du Congo).</p>
<p>Petites flûtes.</p>	<p>Duo synchrone du troisième oiseau d'orichalque : Pie grièche à front blanc (<i>Malaconotus bocagei</i> ; enreg. à Kakamega, Ouest Kenya, septembre 1984), dès la 5^e mes. du chiffre 11.</p>	<p>Ce chant d'oiseau a été entendu par Florentz « dans la forêt de l'Est africain, [dans] la partie Ouest de la Rift-Valley. C'est une mémoire de l'époque où la Rift-Valley n'existait pas encore et où la forêt allait jusqu'à l'Océan indien, avant la naissance de l'homme. [Dans l'œuvre, il a utilisé le motif de ce chant] par nostalgie de cette époque. Ce que racontent ces deux pies grièches est précisément une récapitulation de l'histoire que [Florentz] essaie parfois de [relater dans son] œuvre. »⁴¹⁹ Les flûtes reproduisent les sons cristallins, comme pour évoquer la traversée d'une forêt vierge, de toute beauté et de toute finesse, reflet de la pureté angélique.</p>

⁴¹⁹ Propos du compositeur extraits de sa conférence du 8 février 1992 précitée.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>AGENTS RYTHMIQUES</p> <p>Célesta. Aux chiffres 37-39 s'ajoutent les clarinettes et le chœur de femmes comme pendant d'agents rythmiques.</p>	<p>Chant du quatrième oiseau d'orichalque : l'Étourneau à ventre jaune (<i>Cosmopsarus regius</i> ; enreg. à Tsavo-West, février 1982), dès la 7^e mes. du chiffre 15. Voir également les chiffres 37-39.</p>	<p>Cet Étourneau constitue "l'oiseau-marionnette"⁴²⁰ lié étroitement au nom de Marie (<i>marion</i> étant le diminutif de <i>Marie</i>). C'est le seul chant d'oiseau, de cette œuvre, chanté par les voix (en l'occurrence le chœur de femmes), qui doublent la partie des clarinettes (chiffres 37-39), remplaçant ainsi le célesta (chiffre 15).</p>

Voici le *Chant de l'étourneau à ventre jaune*, au célesta (cf. partition pp. 23-24, chiffre 15 [+7] ; Ed. Ricordi-Paris)



Ce même chant, *au chœur de femmes (sopranos et altos) et aux clarinettes, se trouve aux pp. 46 (chiffres 37-39) et 47.*

⁴²⁰ Les "oiseaux-marionnettes" constituent ici « la source d'origine animale non directement liée à la structure des émissions sonores spécifiques. [...] [Lorsque J.-L. Florentz les a observés], ces oiseaux [–virevoltant autour de la termitière, avec grande agitation –] ressemblaient à de superbes marionnettes dont la longue queue servait de balancier lorsqu'ils chassaient les termites dans les cheminées de la termitière. [C'était une observation faite sans qu'il prêter attention] à leur chant (au demeurant pas très passionnant), car [il] a été pris, à leur contact, par une obsession musicale probablement liée à leurs acrobaties sur la termitière. Cette obsession musicale s'est traduite par le thème de l'oiseau-marionnette. [A travers la transposition et la transcription musicale de leurs acrobaties au dessus de la termitière, J.-L. Florentz a voulu faire jouer un rôle à ces étourneaux à ventre jaune en leur accordant une métaphore capitale. Celle-ci vient souligner la portée symbolique déjà riche de son *Conte liturgique*. En effet, au titre de la marionnette, ces étourneaux sont une référence indirecte au personnage controversé de Marie. Par le biais de l'idée de marionnette, le compositeur cherche donc à créer un univers qui fasse vivre la marionnette en question : la Vierge Marie et le temps du conte : son récit selon lequel] « Jésus, pour tenter de convertir l'humanité une dernière fois, envoie et offre sa propre mère, bafouée, parfois ridiculisée. » Notons aussi que la couleur bleu de cet oiseau symbolise le bleu de la couleur mariale, tandis que le jaune fait référence à la couleur solaire, une autre allusion à la *Danse du soleil*, du 13 octobre 1917, danse mentionnée dans l'ouvrage de l'Abbé PHILIP, J.B., *Notre Dame du Rosaire*, Montsûrs, Editions Résiac, 1987, p. 55. [Mentionnons enfin que, selon le scénario du *Requiem*], l'Assomption de Marie se passe en Ethiopie : (...) Il était évident, [nous dira Florentz], que le plus bel oiseau africain [figurant parmi les éléments d'influences africaines qui évoquent la symbolique majeure de ce conte marial] devait en faire partie. » Cf. *Genèse d'une création musicale*, annexe, op. cit., pp. 1-2.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>AGENTS RYTHMIQUES</p> <p>Trombones et cors.</p>	<p>Chant et polyphonie synchrone du septième oiseau d'orichalque : les Tourterelles tambourettes (<i>Turtur Tympanistris</i> ; enreg. à Kakamega, septembre 1984), chiffres 38-39.</p>	<p>Parallèlement au chant de la fauvette couturière, les trombones et les cors font entendre celui des tourterelles tambourettes du Kenya qui, comme l'indiquait J.-L. Florentz lors de sa conférence du 8 février 1992 précitée, sur le <i>Requiem de la Vierge</i>, représente presque « la pulsation du pays. [Il explicite, en indiquant que] dans les forêts, on entend [leurs] accelerandos et decelerandos à longueur de journée, [et que le chant qui en découle figure] la pulsation cardiaque du Rift-Valley ». A travers ses accelerandos, ce chant fait ici référence aux danses africaines de possessions pour faire venir la pluie, et à la magnificence des Noms de Dieu révélés à Marie. Il faut encore noter que, dans la seconde partie du Triptyque, ce sont ces accelerandos de durées qui constituent le rythme de base de l'incantation - <i>Dis-moi ton nom</i> - de la première pièce : <i>L'Aube sur le Lac Tana</i> (mes. 16-19). Toujours lors de cette même conférence, le compositeur indiquait que l'usage du motif de ce septième oiseau était, allusivement, une image renforcée et élargie aux religions non monothéistes. Son fameux rythme en accelerando rappellerait l'animisme, autrement dit, « ce sont le bras de Marie et la miséricorde de Dieu qui voudraient aussi embrasser les religions animistes n'ayant pas eu de prophétisme historique. »</p>

Pour les autres chants d'oiseaux, ci-dessous évoqués, voir, volume 2, l'exemple musical 26 a, b et c, pp. 605-606.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	TRAITEMENT D'EMPRUNTS
AGENTS RYTHMIQUES		
Grande flûte, flûte alto.	Trio non synchrone du huitième oiseau d'orichalque : les Huppées africaines (<i>Upupa epops africana</i> ; enreg. à Samburu, mars 1986), chiffre 41.	Répétition de brèves cellules mélodico-rythmiques en hoquet (une voix se tait pendant que l'autre chante, les voix sont ainsi entrecoupées de silences) de trois notes, cellules séparées entre elles par des silences de valeurs diverses.
Marimba, xyloimba et petite flûte.	Trio synchrone du neuvième oiseau d'orichalque : les Gonoleks noirs (<i>Laniarius funebris</i> ; enreg. à Samburu, mars 1986), chiffre 41.	Parallèlement, au trio non synchrone des Huppées africaines, le marimba (représentant un Gonolek mâle), ainsi que le xyloimba et la flûte (deux femelles) exécutent, en trio synchrone, de courts motifs mélodico-rythmiques appoggiaturés commençant sur le <i>sforzando</i> . Il s'agit d'une allusion à la fécondation, mais surtout à l'alliance dont il est question dans l' <i>Arc d'Alliance</i> .
3 trompettes.	Chant du dixième oiseau d'orichalque : le Taquet à tête grise (<i>Oenanthe moesta</i> ; enreg. à Bériane, Sud Algérie, août 1972), chiffres 41-42.	Le premier motif du chant de cet oiseau, très court et construit en forme d'arche, est le <i>chant territorial</i> (chiffre 41). Au chiffre suivant, il devient le <i>chant de cour</i> figurant le « désir d'amour et d'alliance ». La forme en arche, au chiffre précédent, est ici peu à peu atténuée, grâce au jeu des variations de durées de cette phrase musicale d'un seul tenant que le compositeur rend, progressivement ascendante-descendante.
Cor anglais solo.	Chant du onzième oiseau d'orichalque : Cossyphes à ailes bleues (<i>Cossypha cyanocampter</i> ; enreg. à Kakamega, septembre 1984), chiffre 59.	Le motif de cet oiseau « vivant constamment à deux mètres du sol, sans jamais toucher terre » - est joué au cor anglais en solo. Ici, il est une métaphore de l'Assomption de Marie : le corps de Marie serait enlevé pour le Paradis céleste, au pied de l'arbre de vie, sous l'escorte de Michel, l'Archange envoyé de Dieu. ⁴²²
Flûtes (2 petites et 1 grande).	Trio synchrone du douzième oiseau d'orichalque : Trachyphones perlés (<i>Trachyphonus margaritatus</i> , qu'on trouve au Soudan et en Ethiopie), chiffres 65-66.	Les altos (<i>narrateurs</i>) associé à la grande et à la petite flûtes jouent en isorythmie (reproduction périodique d'un même rythme à la même voix) de courtes cellules mélodico-rythmiques de trois notes (<i>ré-ré-b-do</i>), dont chacune est répétée, à la même hauteur, à chacun de ces instruments. Le chant de ces Trachyphones perlés marque le début du V ^e tableau : l' <i>Arche de miséricorde</i> , dans lequel le compositeur décrit les Enfers que Dieu montra à Marie. Ce chant fait allusion au troisième visage de l'Enfer, les deux premiers étant décrits à travers les musiques ethniques (chiffres 62-65).

⁴²² Pour les détails, lire WENGER, Antoine, *L'Assomption de la T.S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e siècle, études et documents*, Paris, Institut Français d'Etude Byzantine, Archives de l'Orient chrétien, n° 5, 1955, p. 241, en particulier les paragraphes 47-48 sur l'*Ancien récit grec de la dormition* ; voir également l'article précité et non référencé du compositeur : *Requiem de la Vierge : un conte africain*.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
AGENTS RYTHMIQUES		<p>Concernant ce trio synchrone du douzième oiseau d'orichalque, J.-L. Florentz note que celui-ci « est écrit sur l'air des trios de maintien du contact dans les couloirs d'aération des termitières, (...) construction d'animaux vivant dans [la cécité] complète [assimilable notamment à l'aveuglement de bon nombre d'humains et à] certains peuples, [mais aussi] au collectivisme, à la langue de bois, à l'automatisme, etc. C'est un autre visage de l'enfer [visage symbolisé à travers la matière polyphonique de ce trio, lequel constitue également] un <i>mini-saynète</i> à trois partenaires en conflit intermittent. »⁴²³</p>

Ex. mus. 26c : *Trio synchrone des Trachyphones perlés*, volume 2, p. 606.

⁴²³ A ce sujet, Jean-Louis Florentz explique que « les deux premiers partenaires, petites flûtes 1 et 2 forment un couple originel. Le troisième partenaire, la grande flûte 1, essaie de former un trio avec les deux autres dans le but (inavoué ?) de s'emparer de l'un des deux membres de la paire et de former un nouveau couple avec celui-ci. (...) Le troisième partenaire a un penchant plus accusé pour le second membre du couple, c'est-à-dire la 2^e petite flûte. Cette histoire est affective et pan-sexuelle. Le thème majeur de cette saynète est la détresse humaine par incompréhension, rejet, attirance et répulsion des hommes les uns envers les autres, ce sur quoi pleure Marie lorsque, selon le scénario, la Terre [entrouverte] lui [révèle] la Géhenne d'où s'exhale une plainte lancinante. Ce thème organiquement traité dans la polyphonie du trio, est cependant sublimé par celui de la miséricorde de Dieu. » cf. les articles précités du compositeur : la conférence du 8 février 1992 sur le *Requiem de la Vierge : un conte africain* et *Genèse d'une création musicale*.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>AGENTS RYTHMIQUES</p> <p>Clarinettes et bassons.</p> <p>Marimba et clarinettes ; groupes de 2 grandes flûtes, hautbois et clarinettes, celui de la petite flûte solo et 4 flûtes, celui de 2 cors, 3 trompettes et marimba et celui de 2 bassons et 2 trombones ; glockenspiel ; célesta et xylorimba.</p>	<p>Chant du treizième oiseau d'orichalque : les Barbicans à bec noir (<i>Lybius guifsobalito</i> ; enreg. dans le Sud-Est du Kenya, par un des correspondants kenyan du compositeur, sur demande de ce dernier), chiffre 79.</p> <p>Chants des : quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième oiseaux d'orichalque ; respectivement : les Gonoloks d'Abyssinie (<i>Laniarius aethiopicus</i>), les Fauvettes à calotte grise (<i>Eminia lepida</i>), la Veuve de feu (<i>Euplectes ardens</i>) et le Tisserin du Cap (<i>Euplectes capensis</i>), tous enreg. à Naro-Moro, en avril 1981), chiffres 94 ; 94-95 ; 94 et 94.</p>	<p>2 clarinettes et 2 bassons interviennent pendant la polyphonie des Apôtres, jouant le motif de ces oiseaux vivant sur les euphorbes candélabres – sorte de grands cactus cultivés davantage en Ethiopie et au Kenya, ayant la forme du chandelier – en référence au candélabre à sept branches, qu'on trouvait dans les églises apostoliques du début de l'ère chrétienne.</p> <p>Les chants de ces oiseaux – intervenant simultanément – symbolisent les quatre points cardinaux, mais aussi les oiseaux ayant accompagné la Vierge Marie lors de ses apparitions égyptiennes de Zeïtoun, en 1968-69.⁴²⁴ De ces quatre chants, celui des Glonoleks d'Abyssinie est en trio synchrone, tandis que celui des Fauvettes à calotte grise, en polyphonie synchrone et responsoriale.</p> <p>Notons également que les chants de ces oiseaux – qui font des nids dans les termitières, au-dessus desquelles ils chantent, dérangeant et réveillant aussi les termites – font allusion au message final de cette œuvre, mais également à celui de l'ensemble du Triptyque marial : <i>Réveillez-vous ! Convertissez-vous !</i></p>

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>ASSISTANCE</p> <p>Chœur d'enfants (garçons).</p> <p>Sopranos et altos, renforcés, au ch. 7, par les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons.</p> <p>Violons (I et II).</p>	<p>Complainte du Mali, chiffres 2-6.</p> <p>Motif construit sur des tierces parallèles, à l'instar des musiques africaines, chiffres 6-7.</p> <p>Rythmique de la Danse pour faire venir la pluie, au Togo ; chiffre 10.</p>	<p>Rejoins, au chiffre 7, par les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, les sopranos et les altos exécutent ce motif mélodico-rythmique très typé, et omniprésent au cours du développement de l'œuvre. Sa structuration rappelle l'usage des tierces parallèles caractérisant de nombreuses musiques africaines. Ici, le compositeur s'est inspiré particulièrement de celles des Boulé, des Maâsaï, des Touareg, des <i>Bantu</i> et des Pygmées zaïrois (actuellement Congolais de la République Démocratique du Congo).</p> <p>Exploitation des structurations rythmiques de cette danse, structures basées particulièrement sur des balancements rythmiques.</p>

⁴²⁴ Sur les apparitions mariales de Zeïtoun, lire NIL, Michel, *Les apparitions de la Très Sainte Vierge en Egypte en 1968-1969*, Paris, Téqui, 3/1980. La première édition est de 1978.

Les rythmes issus de *la Danse pour faire venir la pluie au Togo se trouve aux violons I et II* (partition chiffre 10, pp. 14-15 ; Ed. Ricordi-Paris.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>ASSISTANCE</p> <p><i>Tutti</i> orchestral.</p>	<p>Mode pentatonique hémitonique éthiopien : <i>do-réb-fa-solb-la</i> (une mes. avant le chiffre 25 jusqu'au 31).</p>	<p>Exceptée l'intervention des Anges (chiffres 27, 29 et 32), ce mode est chanté par les sopranos et altos en <i>tutti</i>. Rappelons que ce mode est en usage dans la Messe éthiopienne, pendant la première période de la <i>prière de pénitence</i>, où les prêtres et les fidèles chantent 41 fois l'invocation à la repentance (<i>Seigneur, prend pitié de nous</i>). Il est également utilisé dans la musique profane amharique, dans les chants traitant l'amour, la joie, les déceptions et la vie. Dans cette séquence de l'œuvre, J.-L. Florentz le fait accompagner d'arpèges de harpes et de claviers, appuyés par des cordes et des bois jouant alternativement des batteries qui commencent par des anacrouses variées dans leur présentation mélodique. Seuls les 1^{ers} violons jouent des accords en guise d'accompagnement.</p> <p>Sur le plan orchestral, l'instrumentation de cette partie suit « le principe d'auto-harmonisation », que le compositeur avoue être debussyste. Il souligne cependant que ce principe « doit être replacé dans le contexte de la Messe éthiopienne : à ce moment, (...) un Diacre encense le Saint des Saints et l'église est plongée dans un nuage d'encens : c'est le Sinaï ; c'est la proximité de l'Homme avec son Dieu miséricordieux. Le chœur des fidèles répond, au prêtre célébrant [l'office], par une extraordinaire hétérophonie. [Pendant la messe éthiopienne, elle résulte du développement des différentes voix - sans être à l'unisson les unes des autres -] autour du thème principal, sur ce mode ; c'est cela que [J.-L. Florentz] a voulu dire avec l'orchestre. ».⁴²⁵</p>

⁴²⁵ C'est dans cette partie de l'ouvrage que J.-L. Florentz superpose deux faits majeurs : la consécration de l'homme à Dieu et le questionnement quelque peu angoissé de Marie (« Seigneur, comment viens-tu à eux ou quels sont ceux que tu emportes ? Se sont-ils distingués par eux-mêmes, sont-ils ceux qui offrent des sacrifices de bonne odeur ?... » ; livret p. 19). Il a cherché ainsi à « décrire à [sa] façon le "Comment cela se fera-t-il ?" de Marie, question qu'en quelque sorte [rappelons-le, J.-L. Florentz] lui retourne. La vérité théologique impliquait, qu'au moins en arrière plan du texte, soit impliqué son "Fiat" [= *que cela soit fait*] traduit, explicité par l'orchestre et dans un contexte culturel qui est celui que [le compositeur a] adopté, non seulement pour l'œuvre, mais [aussi] pour [sa] vie personnelle ». Lire FLORENTZ, Jean-Louis, *Genèse d'une création musicale, op. cit.*, p. 6.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>ASSISTANCE</p> <p>Sopranos et altos divisés.</p>	<p>Chant à trois voix de femmes Hamar du Sud de l’Ethiopie, chiffre 43. Voir également dès la 5^e mes. du chiffre 93, aux 1^{ers} violons.⁴²⁶</p>	<p>Ici, les sopranos et altos sont divisés de façon à constituer le trio et jouent le rôle des Ames des Servantes de la Vierge Marie. Pour la construction de ce chant, le compositeur s’est inspiré de la structure des <i>chants de demande de nourriture pour les jeunes filles initiées issaro</i> (peuple du Sud de l’Ethiopie), chantant – à l’occasion de l’initiation des garçons – auprès des adultes, pour recueillir la nourriture devant leur permettre de poursuivre leur travail (différents services qu’elles rendent lors des cérémonies ad hoc). Pendant lesdits chants, une ou quelques jeunes filles se détachent du groupe, en lançant des cris au lieu de chanter leurs propos. C’est ce chant crié que J.-L. Florentz met en exergue ici, et dont les paroles criées sont confiées à une soprane solo.</p>

Pour le *Chant de femmes Hamar*, au *chœur* [sopranos et altos], cf. la partition chiffre 43, pp. 57-60 ; Ed. Ricordi-Paris.

⁴²⁶ Dans cette séquence de l’œuvre, « est exprimé la différence entre Marie et les autres humains : c’est au fond la partie la plus “dogmatique” de l’ouvrage ; Marie est immaculée, Vierge, et va rejoindre la Gloire Céleste, alors que les autres humains doivent attendre la fin des temps. (...) A ce moment du scénario, Marie se sépare des autres humains qui doivent poursuivre leur vie terrestre, sans se soucier de savoir quand et comment surviendra la Fin des Temps. D’où la présence de ce chœur, “sur l’air” d’un très vieux chant populaire Sud éthiopien, enraciné dans un temps [chronologique] africain pulsé par les initiations et les passages d’une classe d’âge à la suivante. » cf. *Genèse d’une création musicale, op. cit.*, p. 9.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
<p>ASSISTANCE</p> <p>Basses.</p> <p><i>Tutti.</i></p> <p>Chœur d'enfants ; Basses.</p> <p>Baryton solo et cor anglais, clarinettes, clarinette basse et bassons (leurs pendants).</p> <p>Ténors et Basses.</p>	<p>Chant d'hommes Hamar, chiffre 43.</p> <p>Musique tanzanienne Zaramo Hongahonga Lele⁴²⁷, chiffre 46.</p> <p>Chant de réjouissance Nouba-Miri⁴²⁸ soudanais (Centre Soudan) ; chant liturgiques Turkana du Nord Kenya, chiffre 66.</p> <p>Berceuse du Niger, chiffre 70.</p> <p>Polyphonie Edho Dorzé⁴²⁹, pour le chœur d'hommes, des Couchites et Dorzé éthiopiens du Sud, une mes. avant le chiffre 75 au chiffre 79.</p>	<p>Parallèlement au chant des jeunes filles Hamar, J.-L. Florentz fait intervenir les veilleurs (Basses), exécutant ce chant d'hommes Hamar.</p> <p>Ce chant est en <i>Tutti</i> orchestral et vocal.</p> <p>Le chœur d'enfants, jouant le rôle des <i>Esprits de Forêts</i>, exécute ce chant pentatonique, structuré sur l'échelle <i>fa-sol-sib-do-mib</i>, inspiré des chants de danse Kordofan pour femmes, dont le texte paraphrase le <i>fiat</i> marial. Chez les Soudanais non islamisés – que les islamisés qualifient d'« infidèles, de païens » et considèrent comme de pauvres hommes prédisposés à recevoir la Parole divine – ces chants servent d'évocation des esprits. Ici, le compositeur a voulu établir une similitude entre la "virginité religieuse" du cœur des Nouba et celle du cœur de la Vierge lui ayant permis de prononcer son <i>fiat</i>. Quant aux chants liturgiques Turkana, ils sont chantés par ces Basses, les veilleurs.</p> <p>En solo, le baryton chante <i>con delicatezza</i> cette berceuse nigérienne, accompagné des cors anglais, clarinettes, clarinette basse et bassons, avec des accents timbraux nobles et pleins de vitalité.</p> <p>Cette polyphonie est inspirée des chants Couchites et Dorzé éthiopiens, composés de trois groupes indépendants, rythmiques mélodiques et répétitifs, d'où émerge une ligne mélodico-rythmique très ornementée et chantée par un seul homme se démarquant du reste des groupes. Les chanteurs des autres groupes produisent, chacun, une énonciation très typée : d'une part l'émission saccadée et répétitive du son <i>é</i>, sur un rythme bien précis, et de l'autre un court motif très mélodique.</p>

⁴²⁷ Pour la *Musique Zaramo Hongahonga Lele*, voir l'enregistrement de HUGH, Tracy, *The Music Of Africa Series. Tanzania I*, Kaléidophone KMA 9, face A, n° 7. Jean-Louis Florentz, Archives cassettes.

⁴²⁸ Les chants de femmes de la danse tribale *Nouba-Miri*, dont s'est inspiré J.-L. Florentz, viennent des enregistrements de Pierre et Eliane DUBOIS, *Soudan, pays des Nouba*, disque VDE-Gallo, VDE 30-294, face A, page 1.

⁴²⁹ Pour l'*Edho Dorzé* éthiopien, pour chœur d'hommes, cf. l'enregistrement de JENKINS, Jean, *Ethiopie, Polyphonies et techniques vocales*, OCORA, OCR 44, face A, page 1. Lire également volume 2, le livre troisième, p. 354 ; livre quatrième (glossaire), p. 639 ; pour l'écoute, cf. la réf. exemple sonore n° 14, p. 669.

EXECUTANTS CONTE MUSICAL	REFERENTS AFRICAINS	OBSERVATIONS TECHNIQUES
ASSISTANCE		
Les vents (tous).	Danse Fila (Ethiopie du Sud), chiffres 89-92. ⁴³⁰	Dans cette œuvre, le chant qui en découle a été traité dans un style inspiré de la variété des polyphonies éthiopiennes, dont le compositeur a tiré un prélude de la <i>Danse du Soleil</i> .
1 ^{er} ténor solo du chœur.	Technique vocale Iby Ivugo Tutsi ⁴³¹ , chiffres 90-92.	Pour la première fois, ce motif mélodico-rythmique – inspiré de cette technique vocale rwando-burundaise très articulée et chromatique – apparaît aux chiffres 38-39, à la petite flûte. Il sert à rendre hommage à Dieu dont les Noms sacrés viennent d’être révélés. Aux chiffres 90-92, le ténor solo en reproduit les rythmes et les paroles. Ici, ces rythmes sont également très articulés, la ligne mélodique est descendante et chromatique. Le ténor solo glorifie ainsi Marie, en évoquant les multiples noms qui lui ont été donnés en Orient (cf. divers commentaire dans le livret et le scénario). C’est ainsi que le compositeur a établi un parallélisme étroit entre le texte et la musique du <i>Calice du Salut</i> des éthiopiens chantant la gloire de la Vierge Marie et le chant <i>iby ivugo</i> dont les paroles et les chants glorifient un roi.
Sopranos et altos.	Chant de femmes Kikuyu kenyan (Nguchu) ⁴³² , chiffres 90-92.	En guise d’accompagnement du chant quasi crié et saccadé du 1 ^{er} ténor solo (voir supra), les sopranos et les altos exécutent ce chant de femmes Kikuyu, qui consiste en un hululement bien rythmé.
<i>Tutti</i> .	Mode pentatonique éthiopien (<i>fa#-la-sib-do#-ré-fa</i>) et contrepoint Washint éthiopien, chiffres 93-94.	Mode et contrepoint exécutés en <i>tutti</i> orchestral.
1 ^{er} alto solo.	Rappel de quelques modes pentatoniques africains , chiffres : une mes. avant 99-102.	A partir de ces quelques modes africains, J.-L. Florentz construit un chant modal au ton très nostalgique, sur la base de la plainte des propos de l’Apôtre Jean (chiffre 70). Dans cette séquence, la voix du 1 ^{er} alto solo fait référence, non seulement au <i>masenqwo</i> éthiopien (pentatonique et monocorde), mais aussi à la couleur sonore voilée du viole liturgique <i>sonrhaï</i> du Niger, dont le compositeur voulait retrouver la « sonorité pâle et acide ».

⁴³⁰ Sur la danse *Fila*, Gidole-Touch, cf. l’enregistrement de HARRISSON, Ralph et de JOHNSON, Ragnar, *Musiques éthiopiennes*, OCORA, OCR 75, face B, page 7.

⁴³¹ Sur l’*Iby Ivugo*, cf. l’enregistrement de Gansemans, Jos, *Rwanda, Musique de danse*, III, alpha 5025, face b, page 3b. Les propos des chants Iby Ivugo, prononcés dans un minimum de temps, rapportent diverses choses à la louange d’un roi. Voir aussi, le volume 2, livre troisième, pp. 481 et suiv. ; glossaire, p. 487 ; écoute sonore, exemple n° 12, livre quatrième, p. 669 .


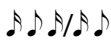








⁴³² *Nguchu*, chant kenyan Kikuyu, dans l’enregistrement de MEGHJI, Kaka, *Tribal Music from East Africa*, CMS.LCM 201, vol. 1, face A, page 3. Cf. également les Archives cassettes de Jean-Louis Florentz.

Sur la technique vocale *ibyivugo*, voir l'exemple musical 27 a et b, tandis que sur le chant *nguchu*, voir l'exemple n° 28.

Hormis toutes les influences africaines décrites dans les tableaux synoptiques précédents, il importe de mentionner que Jean-Louis Florentz a également élaboré un ensemble de rythmes et de durées découlant de la symbolique des chiffres transcrits “en morse” des noms sacrés de Dieu et des anges, qu’il a intégrés dans sa musique.

Il s’est ainsi inspiré de l’*Arde’et* et *Actes de Moïse*, dont la langue originale est l’éthiopien, langue syllabique où la variation d’aspect de chaque consonne s’effectue selon la voyelle l’accompagnant ; cette langue comporte un syllabaire renfermant 7 « ordres », respectivement : les syllabes en a, u, i, â, ye, e et wo. Les nombres 1 à 7 qui les représentent servent de fondement numérique permettant de transcrire un mot en nombres et inversement, dans le cas présent⁴³³. La transformation d’un mot en nombres – nombres transcrits musicalement “en morse rythmique” – pour reprendre l’expression de J.-L. Florentz –, avec des valeurs brèves et des valeurs longues – a permis au compositeur d’obtenir une équivalence en unités de valeurs (ex. croches, doubles ou noires) produisant une somme de nombres (ex. 7, 33 et 70) étroitement liés à leur symbolique recherchée par l’auteur.

Ainsi, par exemple, pour la construction d’une suite rythmique évoquant les noms de Dieu et d’anges, J.-L. Florentz a utilisé la somme des unités que donne la transcription en morse de chacun de leurs noms éthiopiens. Le nom Sa – RA – Ke – YA – Le (SaRAKeYALe), dépendant des ordres syllabaires 1 – 4 – 6 – 4 – 6 = 21, donnera une transcription en morse rythmique d’une somme de 33 doubles croches (ici, l’unité de base considérée comme la brève étant la double croche, la croche sert de longue). Ce qui donnera :

Sa	-	RA	-	K(e)	-	YA	-	L(e)
●●●/●—		●—●/●—		—●—		—●— —/●—		●—●●
6		7		5		10		5
								
								


Nous n’énumérerons pas tous les noms et chiffres équivalents rapportés dans cette œuvre. Toutefois nous signalons le cas de sept parmi les quarante-deux noms de Dieu cités dans *Arde’et* et *Actes de Moïse*, dont le motif mélodico-rythmique est exécuté aux 2 bongos et 3 toms (chiffre 8). Ce motif comporte 21 temps, dont le rythme frappé fait allusion à certaines structures rythmiques du langage tambouriné d’Afrique

⁴³³ Il en est d’ailleurs ainsi pour l’hébreu et le grec.

centrale, notamment de la République démocratique du Congo (cf. partition chiffre 8, pp. 12-13, aux percussions ; Ed. Ricordi Paris).

A l'orchestre, les différents chiffres constituant la somme évoquée de 21 temps est difficilement décelable, du fait que les diverses parties qui les composent se mélangent sur une même portée.

Au chiffre 10, dans le motif mélodique des 7 anges de Rempart de la croix, joué à la flûte alto et au cor anglais solos, le compositeur réalise une somme d'unités dont le total est 185,

soit $29+22+17+33+31+27+26$; unité de base (brève) =  , d'où $29 = \text{musical notation for 29 units: 29 eighth notes}$; $22 = \text{musical notation for 22 units: 22 eighth notes}$; $17 = \text{musical notation for 17 units: 17 eighth notes}$; $33 = \text{musical notation for 33 units: 33 eighth notes}$; $31 = \text{musical notation for 31 units: 31 eighth notes}$; $27 = \text{musical notation for 27 units: 27 eighth notes}$; $26 = \text{musical notation for 26 units: 26 eighth notes}$,

produisant la transcription "en morse" de chacun de leurs noms éthiopiens.

Au chiffre 42, les cors et les trombones exécutent la transcription "en morse" du tétragramme du nom de Dieu YHWH donnant l'enchaînement rythmique : — U — (crétique) — UUU (péon) | UU — U UUUU.



Pour la transcription « en morse » du tétragramme du nom de Dieu YHWH, aux cors et trombones, voir partition chiffre 42, pp. 55-57 ; Ed. Ricordi-Paris.

Le discours symphonique de cet ouvrage, comme pour le reste des œuvres de Jean-Louis Florentz, comporte une forte implication polyphonique sur le modèle africain dont il a compris l'essence.

En Afrique, on ne se contente pas uniquement de la superposition polyphonique de deux ou plusieurs mélodies simultanées, constituant un ensemble harmonieux, préservant l'intérêt de chacune. On ne se contente pas non plus d'un chant simple ou d'un son nu. Mais l'Africain éprouve souvent le besoin de le complexifier par tous les moyens. Les éléments utilisés à cet effet (une matière ou un outil attaché à l'instrument ou encore une technique vocale) produisent des effets esthétiques et permettent d'ornez les matériaux sonores des chants ou des mélodies instrumentales. Rythmiquement, la polyrythmie est de règle.

Pour l'élaboration de son *Requiem*, le compositeur a su exploiter cette organisation musicale de cette pensée musicale africaine. Il a ainsi développé largement des

structures mélodiques modales, dont l'aspect timbral acquiert une grande importance. Comme c'est le cas dans les musiques africaines et les musiques arabes notamment, il attribue également à sa musique un sens « de la communication et de la participation ». L'orchestration est élaborée dans les styles de Claude Debussy et d'Henri Dutilleux, avec une écriture raffinée.

Nul doute que les évocations souvent évidentes du conte africain sont nombreuses dans *Requiem de la Vierge*, comme d'ailleurs dans l'ensemble du Triptyque. En Afrique, le conte est un art total. C'est à cet art de l'oralité, d'échange et de partage – art de jeu communautaire, mais également spectacle total – et à l'esprit qui en découle, que Jean-Louis Florentz s'est référé pour créer son *Conte liturgique*. Ce dernier offre une succession d'images analogiques, de reflets de la pensée négro-africaine et même arabo-berbère, où métaphores, rythmes et verbe ont force d'expression. Leur fonctionnement concourt à la présentation d'une pensée musicale et littéraire, dont le discours imagé illustre différentes apparitions de la Vierge Marie au fil des siècles, ainsi que le culte qui lui est mondialement consacré.

La musique de Jean-Louis Florentz, tout à la fois divertissante – par la beauté de ses symphonies entraînantes – et évocatrice, par la symbolique des thèmes traités, est un questionnement sur les principes moraux, les mystères de la vie, le destin humain et le divin.

Le *Requiem de la Vierge*, à l'image des mythes et symboles qu'il comporte, est une œuvre se refermant comme elle s'est ouverte. [Les mots de la conclusion finale, formulés par un veilleur récitant-ténor (5 mes. du chiffre 110) sont une transposition de la séquence musicale du début de l'œuvre (la ré-exposition du thème de la Forêt par le narrateur (les cordes)). L'accord final (une mes. avant le chiffre 108 jusqu'à la fin) comprenant 71 temps – au lieu de 95 initialement – rappelle également le 1er tableau de l'ouvrage : *l'Aube sur le Lac Tana* en Ethiopie. Ainsi le quitte-t-on sans vraiment le quitter]. Comme dans une vision et dans un rêve, s'y imbrique une multitude de strates, selon des procédés de structuration multiples. L'ouvrage nous paraît comme un long sentier où surgissent plaintes et sourires, désespoir et espoir ; traversant d'épaisses forêts et savanes, montagnes et fleuves, villages et plaines arides, au bout desquels pointe la lueur d'une ville sainte d'où irradie la vie, le salut des hommes.⁴³⁴

La conversion à Dieu est le message de Jean-Louis Florentz lancé à tout être humain ne croyant pas encore à l'Être Suprême. Bien que partant d'un dogme spécifique, autour duquel a été construit le scénario – le dogme marial –, cet appel n'est attaché à aucune religion, en particulier d'autant que le compositeur a élaboré le

⁴³⁴ Apollinaire Anakesa K., *Florentz ... sur les marches du soleil*, op. cit., p.99.

centon à partir de textes issus de plusieurs traditions : il a juxtaposé par exemple des extraits coraniques, des textes juifs falacha, des apocryphes grecs, égyptiens et éthiopiens et d'autres éléments rituels africains, pour en faire un récit unique se résumant en : *Convertissez-vous !*.

À travers son *Conte liturgique*, au discours à la fois littéraire et musical, dramatique et liturgique (au sens large du terme), il a laissé parler son passé, son histoire pleine de « rêves » et de voyages africains et proche-orientaux.

***Le Songe de Lluç Alcari**, pour violoncelle et orchestre, 1994**

* Cette œuvre est écrite « à la mémoire de mon ami César-Augusto Repilado-Labiste, jeune décorateur cubain, mort le 18 mars 1992 à Palma de Mallorca (Baléares) [et dédiée] d'abord à Ivan Chifoleau, créateur de ce concerto, et par extension à tous les violoncellistes français qui le joueront.

Sur le fond, cet ouvrage s'adresse **avant tout** aux jeunes générations. Aux jeunes "incroyants" (ou qui se disent ou se croient tels), aux "insoumis", aux "révoltés", qui refusent autant que moi de croire en un Dieu juridique, théorique, dogmatique, qui nient, réfutent le pouvoir dans toutes les Eglises (comme d'ailleurs dans toutes les communautés, quelle qu'en soit la religion)...

...Aux déracinés, aux paumés, aux marginaux, aux laissés-pour-compte, qui d'une manière ou d'une autre ne peuvent ni ne veulent tout reprendre **tabula rasa**, sans préalables d'où qu'ils viennent... à ceux qui ont su protéger farouchement leur capacité d'émerveillement, et qui portent en eux l'espoir de temps nouveaux, où la seule fraternité sans conditions dissoudra les derniers vestiges de convenances et de traditions mal digérées...

...Aux jeunes malades, qui portent leurs blessures à bout de bras, en avançant quand même...

...Aux jeunes pauvres, qui n'ont plus que la tendresse pour construire le monde qu'ils vont hériter...

une tendresse qui leur donnera des "visions" ...comme aux vieillards des "songes"... (Ac 2, 17-21) »

Paris – 7 avril 1994⁴³⁵

Selon le compositeur, *Le Songe de Lluç Alcari*

est intégralement bâti comme un rêve, "totalement absurde et impensable" [...], "rêve d'enfant blessé", où se mêlent les mythes, les tabous, le regard pur, et le vertige, le tout étant destiné, ultimement à se perdre sans conditions dans le visage du Ressuscité...⁴³⁶

Ce titre fait allusion à un lieu-dit, aux Baléares. Le canevas formel adopté est celui d'un Concerto pour soliste et orchestre. Contrairement au *Concerto* classique qui, généralement, ne dispose que de trois mouvements (vif – lent - vif, dont certains comportent une exposition, une ré-exposition, un développement, une cadence et une coda), celui de Jean-Louis Florentz comprend quatre mouvements exécutés sans interruption. C'est seulement sur la partition que l'on discerne le passage entre le premier et le second, le troisième et le quatrième mouvements.

⁴³⁵ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, ou quelques secrets du *Songe de Lluç Alcari*, op. 10. *Concerto pour violoncelle et orchestre*, op. cit., p. 45.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 33.

Symbolique du Songe de LLuc Alcari

Cette conception formelle du Concerto n'est pas fortuite. Elle suggère, symboliquement, quatre lieux - Egypte ancienne, Ethiopie, Irak et Arménie, où se manifestèrent l'absurdité et la folie humaine, au milieu des famines, des épidémies, des guerres ; apportant la destruction à la fois du corps et de l'esprit humains. En effet, ces lieux sont évoqués à travers la matière musicale du Songe de LLuc Alcari. A chacun d'eux, le compositeur associe une section respectivement sous-titrée Prélude et Bénédiction, Litanies I, Psaume 141 et Litanies II.

Ces sections représentent également les quatre points cardinaux, d'où surgissent ces cris d'angoisses suggérés par ces églises meurtries, symbolisées par l'Egypte ancienne, l'Ethiopie, l'Irak et l'Arménie).⁴³⁷

Jean-Louis Florentz utilise ces motifs de chants sacrés pour construire le motif unique qui constitue le grand thème de l'œuvre, thème évoquant les angoisses émanant de ces quatre points cardinaux.

⁴³⁷ Toujours en rapport avec la symbolique du nombre – très importante dans cette œuvre –, sept autres nombres ont une signification majeure. Il s'agit de : 7, 41, 169, 11, 22, 3 et 18. Toutefois, nous n'en donnons pas ici le sens, car ce n'est pas directement l'objet de notre propos.

Le Songe de Lluc Alcari est également une sorte de « *midrash musical sur le “Le Chêne de Mambré”* »*, autrement dit l'écho d'une recherche personnelle du compositeur, mais aussi de son interprétation et de sa relecture aussi bien des musiques de ces églises

*« “le chêne de Mambré est devenu l'arbre sacré, puisque c'est sous son ombre que Dieu apporte la plus éblouissante promesse qui fait d'Abraham le père des croyants...” Cette citation est extraite d'une homélie de Jacques Leclercq, prêtre à notre-Dame de Paris, et la méditation terminale de cette homélie est placée en exergue du “*Songe de Lluc Alcari*” :

“La foi...
Elle s'avance... en tâtonnant, petite flamme fragile mais obstinée,
Au creux de la conscience, et elle retrouve les mêmes mots
Que l'amour blessé quand il est rongé par le doute et le chagrin, pour vivre encore...
Voilà, Abraham.
... Face à l'absurde, mais devant le Visage de Dieu,
il ne savait plus que c'était impossible
Alors il l'a fait.”

*Ce texte définit l'état d'esprit dans lequel j'ai conçu mon concerto pour violoncelle et orchestre. Mambré pourrait se trouver n'importe où. Lluc Alcari est un petit hameau accroché au flanc de la falaise de la Tramontane, sur la côte ouest de l'Île de Majorque (Baléares). C'était le lieu de repos préféré de l'ami à la mémoire duquel l'ouvrage a été écrit. »*⁴³⁸

orientales que de leurs rites et métaphores. Jean-Louis Florentz y plaça sa matière musicale dans un contexte liturgique précis, qu'il intitula l'office de bénédiction.

A la lumière de ce qui précède, nous comprenons que le terme concerto n'est ici qu'un simple prétexte. C'est plutôt le titre de l'œuvre qui dévoile la vraie signification du propos tant musical que métaphorique, par son allusion à un lieu-dit déjà évoqué, les Baléares, symbolique d'un autre lieu « *Le Chêne de Mambré*⁴³⁹ », situé près d'Hébron, en Judée. C'est là que, les anges apparaissant à Abraham, vinrent lui annoncer la fin de la stérilité de sa femme Sara, qui devait enfanter l'année suivante du fils promis. (Cf. Genèse 18 :1-15).

Cette manière de conjuguer les sens propres et symboliques des mots est une pratique largement répandue en Afrique, en particulier en Ethiopie. Ici, elle est exercée par les poètes-interprètes, qui en révèlent la signification. Un grand nombre des mots, aux significations multiples, se trouvent ainsi employés avec subtilité, notamment, dans toutes sortes de chants (rituels ou non). C'est ce jeu alterné de mots multi-signifiants que les Ethiopiens appellent *Samnâ War* ou la *Poésie de cire et or*.

Plus précisément, la poésie de cire et or désigne la forme poétique complexe du *QeNyE*, dans laquelle le sens des mots demeure pratiquement intraduisible. Seule sa forme apparente – qualifiée aussi de *poème cire* – est susceptible d'être interprétée.

⁴³⁸ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or', ou quelques secrets du Songe de Lluc Alcari*, op. 10. *Concerto pour violoncelle et orchestre*, op. cit., p. 3.

⁴³⁹ C'est à Mambré, également nommé Mamré, en Palestine, près d'Hébron, que se situe la caverne de Macpéla où furent ensevelis entre autres patriarches Abraham, Isaac et Jacob, ainsi que Sara.

Le *QeNyE* désigne, selon la paraphrase de Florentz, le

chant modulé [ou la] modulation. [Au sens large du terme, ce mot a pour] racine *TaQaNya* qui signifie “chanter des chants liturgiques”. C’est une courte composition poétique monorimique, formée d’un nombre variable de vers, de 2 à 12 en moyenne, et destinée à être chantée au cours de l’office, à la place qui lui est assignée par la liturgie. Toutes sortes de textes de base sont [utilisés], y compris des passages [et], événements particulièrement typiques de la vie des saints... Ces poèmes sont improvisés sans préparation, par les dabtaras ou chantres ecclésiastiques.

... [Le poème complexe est particulièrement prisé, y compris par le clergé. Il comporte un] ésotérisme voulu, où les dabtaras trouvent l’occasion d’exercer la subtilité de leur esprit [par diverses] allusions à des légendes inconnues, ou à des proverbes difficiles à saisir. Cette forme d’expression suppose des comparaisons extrêmement compliquées, appartenant véritablement au domaine ésotérique. Le sens “cire” qui résulte de l’interprétation réelle des paroles doit céder le pas au sens “or”, c’est-à-dire au sens [véritable mais] caché que l’auteur des vers a voulu exprimer et que seuls les initiés, [et] les gens cultivés peuvent [...] découvrir. Plus le sens “or” est profond et difficile à deviner par les auditeurs, plus grande est la réputation de l’auteur.⁴⁴⁰

La pratique de jeu de mots traduisibles superficiellement et non traduisibles quant au sens caché, à l’éthiopienne, constitue une référence à partir de laquelle le compositeur a élaboré son *Songe de Lluc Alcari*. Il s’est ainsi inspiré de divers thèmes musicaux, poétiques ou littéraires extra-occidentaux - ainsi que des contextes historiques et culturels les régissant, pour en faire sa propre *poésie de cire*, dans une transposition musicale pleine d’émotions, à travers une matière sonore repensée, contemporaine et évocatrice du sujet traité.

Dans cet ouvrage, le sens “or”, c’est-à-dire sa signification complexe et cachée, est suggéré par l’instrumentarium adopté et par les diverses structures mélodiques, rythmiques et harmoniques d’un discours musical symphonique fort de multiples allusions. Par le moyen de ces structures harmoniques et mélodico-rythmiques évocatrices du thème, le compositeur a voulu raconter une histoire qu’il n’aurait sans doute pas souhaité exprimer ouvertement avec des paroles. A cela s’ajoute une structuration formelle métaphorique adaptée, rappelant les concepts rituels des églises orientales déjà évoquées.

Toutefois, s’il existe une signification du *QeNyE* simple ou interprétable, dans cette œuvre de Jean-Louis Florentz, ce serait l’allusion à la recherche, par l’homme, de sa véritable vocation, du sens de sa foi en Dieu et de la prise de conscience de ses limites, afin d’être libéré de son absurdité existentielle.

⁴⁴⁰ Jean-Louis Florentz, *La poésie de ‘cire’ et ‘or’, ou quelques secrets du Songe de Lluc Alcari*, p. 10. Lire aussi Bernard Velat, « Etudes sur le Me’eraf », *Patrologia Orientalis*, XXXIII, Paris, Firmin-Didot, 1966, pp. 62-63.

La référence à *Mambré* offre pratiquement le même sens. *Mambré* y est également désigné par quatre lieux illustrant, d'une façon générale, « l'absurdité [humaine] sous toutes ses formes : la haine, la bêtise, la guerre, la faim, la torture, la maladie, la mort... », une absurdité manifestée notamment dans les anciennes églises orientales d'Égypte (victime d'assassinats et de destructions), d'Éthiopie (avec la pauvreté, la famine et les guérillas), d'Irak (avec la dictature subie par les croyants de rite chaldéen), ainsi que dans l'église d'Arménie (où le peuple a souffert de terribles détresses et déportations).

Musicalement, le seul grand thème de l'œuvre – *largo et lyrique* – est reproduit tout au long du discours musical par le soliste. Cependant, on en retrouve des bribes soit à une partie donnée de l'orchestre, soit au 1er violoncelle de l'orchestre. Ces bribes thématiques, très typées, reviennent partiellement développées ou non.

Les quatre autres motifs – issus des chants religieux : *bénédiction*, *litanies I*, *psaume 141* et *litanies II* – interviennent, en écho, à l'orchestre.

Comme pour le conte africain, le Songe de Lluc Alcari est conçu comme un dialogue antagoniste (à la fois intime et tendu) entre le violoncelle concertant, le 1er violoncelle de l'orchestre (son résonateur), et le reste de l'orchestre (constituant les répondants ou les commentateurs). Le violoncelle concertant joue également le rôle de conteur.

Symboliquement, le compositeur demande que le concertiste porte :

sur lui un manteau en peau de genette, à la manière du conteur du sud-Cameroun et du Gabon : le *Mbomo-Mvet* (joueur [de la harpe-cithare] *Mvet*, pour [avant tout] conjurer la stérilité chez les femmes.

En effet, chez les MITSOGHO, au Gabon, le sortilège *Mosingi* (genette)⁴⁴¹ vise à l'obtention de la richesse. Mais en échange, un ou plusieurs membres de la famille de son détenteur subi[ssent] toujours l'atteinte d'une affection. Avec ce sortilège-là (main de cadavre, et geste des doigts imitant la forme de la genette), c'est justement la stérilité chez les femmes. (*Ethnologiques, op. cit., p. 162*).⁴⁴² Porter un "manteau" en peau de genette, et s'abstenir en outre de décrire la forme de cet animal avec les doigts protège[ent] de la stérilité l'entourage féminin.

⁴⁴¹ Chez les Mossi du Burkina Fasso, la genette ou *Tiéguéné* est « une petite bête de brousse très méchante. Quand le Tiéguéné est amoureux, il enflamme l'herbe sèche de la brousse avec sa semence, créant la mort et la destruction en des incendies mystérieux. Il sait qu'il est méchant, féroce et malheureux ; aussi cherche-t-il dans les cendres le secret de la joie des autres, qu'il ne peut saisir avec sa soif jalouse, qui le réduit à l'image d'une flamme griffue. On ne peut tuer le Tiéguéné à coup de lance ni de sabre, ni avec le fer, ni avec le bâton, ni avec le feu, ni avec l'eau, ni avec des gris-gris. [...Cet invincible animal] est dans la crainte de certains hommes, il n'aime guère se trouver sur leur route... Ce sont des enfants, des tendres vieillards ou des femmes adoucies. Il dit de ceux-là que le mot qui le tuera est caché en eux ! ...Mais ceux qui ont le mot ne le savent pas... » Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, op. cit., p. 33, citant GOUSTINE, Giselle de, *Contes sous la croix du Sud*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, pp. 153-154.

⁴⁴² Cf. « Hommages à Marcel Griaule », *Ethnologiques*, Paris, Hermann, 1987.

[...] Le manteau en peau de genette que porterait le violoncelliste concertant pour jouer cette œuvre serait aussi un talisman compensateur, du fait que la plupart des 95 instrumentistes qui l'accompagnent n'ont pratiquement jamais le temps ni la disponibilité d'esprit pour essayer de "savoir" ce qu'ils jouent sur le plan symbolique... Se revêtir d'une peau de genette écarte les dangers des richesses matérielles : la jalousie, l'envie, l'esprit belliqueux, la suffisance... Je laisse au lecteur le soin d'imaginer beaucoup d'arrière-pensées...⁴⁴³

Cadre formel du Songe de Lluç Alcari

Le cadre formel s'inspire des quatre grandes étapes de la cérémonie arménienne de Bénédiction aux quatre points cardinaux (Bénédictio des quatre coins du monde avec la Sainte Croix et le Saint Evangile. Cette bénédiction se structure respectivement ainsi : Ouest, Sud, Nord, Est ; Litanie ; Prière ; psaume 141 et Litanie).

Le développement général est conçu à partir des propriétés du midrash juif, du Samnâ Warq éthiopien (poésie dite "de cire et or" et du Conte Africain).

Les quatre sections du Songe de Lluç Alcari, se présentent ainsi :

1^{er} Mouvement : **Prélude et Bénédiction**, chiffres 1-16.

Prologue comportant l'essentiel des thèmes de cette œuvre, et qui constitue une introduction à l'entrée du violoncelle solo. Son « double et *alter ego* » – le premier violoncelle de l'orchestre – joue un rôle aussi important que lui, dans le déroulement et le développement du discours musical de l'ensemble de l'ouvrage :

En réalité, « il irradie parfois les 11 autres violoncelles de certains éléments thématiques typés, que ceux-ci à leur tour transmettent aux 81 autres musiciens de l'orchestre, presque tous solistes à un moment ou un autre de l'ouvrage ». ⁴⁴⁴

⁴⁴³ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, op. cit., p. 33. Le compositeur ajoute que « Pour reprendre, en les transposant, les termes d'une strophe de *Mvet*, le violoncelliste est "semblable à la genette aux vives couleurs. Il ne partage pas ses vaines querelles. Il pense aux mésaventures de ses amis, et reste à la croisée des chemins..." Ici, les "vaines querelles" font allusion à la séparation des Eglises entre elles, soit-disant pour des raisons théologiques, alors qu'il est clair que le fond du problème est ailleurs : c'est le pouvoir... allusion aussi aux querelles des couples qui se déchirent parce qu'ils ne se comprennent pas (poème de Mary Armede, op. cit.). Pour en finir avec la genette, il faut savoir aussi que ce magnifique animal [...] est assez commun sur l'île de Mallorca, notamment dans le Massif de la Tramontane, à Lluç Alcari... Mais ici, on touche à l'"or"...[ce qui est caché, intraduisible par une tierce personne]. » *Ibid.*, p. 34].

⁴⁴⁴ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, *ibid.*, p. 1.

2^e Mouvement : **Litanies I**, chiffres 17-40.

Conçu sous forme de litanie, il est plein de « rebondissements stimulés, réactivés par les cadences » du violoncelle solo qui, parfois, joue en homorythmie avec le premier violoncelle. C'est un mouvement caractérisé par la violence des harmonies acides (faites de salves⁴⁴⁵ sur l'amorce du thème majeur, de groupes d'accords ascensionnels, aux cordes, et d'impulsions orchestrales cinglantes notamment, ainsi que de rythmes saccadés, avec des *accelerandos* de durées). Il se termine par une transition de mesures douces et apaisées, en guise de « *prélude* » au mouvement suivant.

3^e Mouvement : **Psaume 141**, chiffres 41-50.

Dans un élan récitatif, le soliste entonne seul le thème *largo et lyrique* évoqué à la page précédente. L'orchestre le rejoint au milieu du mouvement, accentuant le caractère dramatique de l'ouvrage de la séquence. Ce mouvement se clôt, comme pour son ouverture, par le même thème du soliste, en *coda*.

4^e Mouvement : **Litanies II**, chiffres 51-61.

Ce n'est que le développement resserré de la litanie du second mouvement. Y interviennent des appels orchestraux, de plus en plus chaotiques (avec des rappels des thèmes majeurs), d'un groupe de violoncelles, appels répétés en écho par un autre groupe, mettant ainsi en exergue le violoncelle solo. Ce dernier finira par être assombri par d'épaisses trames [mélodico-harmoniques composées des superpositions d'accords polytonaux (ex. *sib* majeur dans l'aigu, 4^e renversement des accords de 9^e et 11^e de dominante dépourvue de la 7^e, de mi majeur, dans le médium et la 7^e mineure de la mineur, dans le grave, avec une succession linéaire ou mélodique composée surtout des quintes ascendantes descendantes ; chiffre 59, en particulier). Les bois, cuivres et percussions accentuent ces trames mélodiques et harmoniques, sur l'incipit rythmique du Thème des trois Anges.

Le violoncelle soliste se retrouve seul, en finale, et tente de tout recommencer en vain. Les autres violoncelles lui répondent par bribes... Un dernier sursaut de l'instrument est "déchiré" par un lourd nuage de cymbales.⁴⁴⁶

En résumé, les influences africaines sous-tendant le Songe de Lluc Alcari portent essentiellement sur les plans thématiques et symboliques. La partie métaphorique générale de l'œuvre étant déjà évoquée, traitons maintenant ses éléments thématiques africains, et plus loin, sa symbolique musicale africaine.

⁴⁴⁵ Salves est un terme employé par le compositeur pour désigner un soubassement du flux sonore harmonique ou de trames ou encore des grappes d'accords, soit des clusters plus riches en sonorité, car ils peuvent comporter des accords principaux et secondaires irriguant une séquence musicale.

⁴⁴⁶ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, op. cit., p. 1.

Thèmes musicaux africains dans le Songe du LLuc Alcari

La partie thématique est composée tout particulièrement de sept thèmes secondaires tirés du *poème d'amour* éthiopien de Mary Armède, ainsi que de thèmes d'oiseaux ou d'animaux africains. Le Thème majeur (voir l'exemple musical 28) de l'œuvre est écrit dans un mode éthiopien comportant la quarte et la quinte diminuées, qui évoluent constamment en parallèle avec les tierces. Il forme une synthèse des désinences de phrases des thèmes d'Orient, d'Occident, du Nord et du Sud.

Voici les thèmes éthiopiens tirés de quelques vers du poème *Y-a-t-il un autre Abay derrière l'Abay ?*, du recueil de poèmes de Mary Armède intitulé *Tout ce que je sais de l'amour*.⁴⁴⁷

Les vers choisis par le compositeur sont soulignés en gras.

Y-a-t-il un autre Abay derrière l'Abay ?

Y-a-t-il une différence entre la mort et la séparation ?

Comment sur terre peut-on comparer mort et séparation ?

La mort est préférable parce qu'elle est définitive.

On voit l'Ayar derrière l'Ambassal.

Tu crois que le deuil d'un ami perdu ne tue pas.

Après t'avoir aimé, quand je viens à te haïr, je peux être aussi mauvaise que la vérole.

Il me dit gaspilleuse, mais c'est lui le gaspilleur.

Il me met en pièces de ses yeux et de ses dents.

Dieu est toujours bienfaisant.

Peut-être découvrirai-je la route que tu as prise

[thème I]

Et je lécherai la poussière que tu as foulée

Et je mourrai prosternée au pied de l'arbre sous lequel tu t'es reposé

[thème II]

Je reste prostrée à l'intérieur.

Peut-être prendrai-je la vue et toi en même temps.

Si j'envoie un message, il ne t'atteindra jamais

Si je viens en personne, je ne te trouverai pas.

Je passe les nuits à me languir de toi, comme on se languit de Jérusalem

[thème III]

Braves gens, je vous en prie, laissez-moi, j'ai du travail,

Il me faut reconstruire le temple de mon amour.

Tu as dit une fois que tu pourrais mourir pour moi ;

Je te le demande, as-tu jamais souffert à cause de moi

A défaut de mourir pour moi ?

J'ai avalé des purgatifs, j'ai bu des poisons

Mais aucune médecine n'est aussi amère que la souffrance d'être séparée de lui.

Il continue à me dire. « Bonjour ma chérie, bonjour mon amante, bonjour mon furtif amour »

Puis il me rejette comme un vieux pot de terre.

Je suis devenue maigre, affaiblie, à force de poursuivre un étranger

⁴⁴⁷ *Tout ce que je sais de l'amour*, est « l'ensemble des poèmes composés, interprétés et accompagnés au *kerâr* [lyre à 8 cordes], par Mary Armède », poétesse amharique renommée pour « son style lyrique ». Ces poèmes et leurs musiques furent recueillis à Addis-Abeba par Ragnar Johnson et Ralph Harrison, en 1971. Le chant utilisé se trouve sur la face A de ce disque, page 4. Il est en mode pentatonique hémitonique. Le *krar* en renforce l'expression poétique. Cf. *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, OCORA Radio France, C, 580055/56, disque II, page 4, livret pp. 13-14. Sur le poème de *cire et or*, voir également *Ethiopie – Musique traditionnelle*. Enregistrements Jean Jenkins, collection Musée de l'Homme. vogue.CLVLX – 164, face A, page 8. Ici, ce poème est accompagné avec la vièle monocorde *masengo*.

Au lieu de prendre soin de mes propres parents.

Je t'en supplie, dis-moi ton secret

[Thème IV]

Pourquoi a-t-il fui comme un meurtrier ?

[Thème V]

Je te le répète encore et encore

Si tu ne fais pas attention à mes paroles

Nous finirons par nous battre

C'est le cœur qui écoute

L'oreille n'est qu'un instrument.

J'ai froid au plus profond du cœur

[Thème VI]

J'essaie aussi fort que possible de l'oublier, je ne peux.

[Thème VII]

Ces sept thèmes sont, respectivement, ainsi exploités au cours de l'œuvre :

Le **Thème II** (*Et je mourrais prosternée au pied de l'arbre sous lequel tu t'es reposé ; voir partition chiffre 58, pp. 106-107, Ed. A. Leduc, 1999*) est le premier à être utilisé, dans la première partie ou le premier mouvement de l'œuvre, qui n'est qu'un *prologue* : *Prélude et Bénédiction aux quatre points cardinaux* (chiffres 1-16). Il constitue le motif thématique conclusif de ce *prélude*. Aux chiffres 4, mes. 4 et 5, mes. 1, il est joué en *tutti* aux cordes. Il en est de même aux chiffres 53-54. Ici le matériau harmonique englobe l'*anacrouse symphonique* du chiffre 4, mesure 4, et le *canon à douze voix* des chiffres 53-54.

Plus tard, au début de la quatrième sous-partie de la *Litanie II – Grande doxologie terminale*, chiffres 58-61 -, le compositeur en effectue une reprise. Ce sont deux harpes et le glockenspiel qui viennent orner le célesta.

La deuxième sous-partie (*Litanie au Fils*, chiffres 19-22) - du second mouvement ou deuxième partie de l'ouvrage : *Litanie I* (chiffres 17-40) - débute au violoncelle concertant, avec le Thème majeur qui est une déduction du pentatonique hémitonique (*fa-sol-sib-si bécarre-ré*). Ce sont les trilles et les batteries des violons qui figurent l'expression « au plus chaud du jour, Gn 18 :1b », en guise d'harmonie soutenant ce mode éthiopien fondamental dans le *Songe de Lluc Alcari*. C'est également sur ce mode que la poétesse Mary Armede chante, accompagnée de la lyre *krar* à huit cordes, le poème qui inspira le compositeur.

Ensuite apparaît le **Thème I** : *Peut-être découvrirai-je la route que tu as prise.*⁴⁴⁸ Commencé, au chiffre 20, au premier violoncelle de l'orchestre (mes. 4), il est enchaîné au hautbois (mes. 4-5) et basson (mes. 5-8), relayé par le violoncelle solo (mes. 8), toujours au chiffre 20, allant jusqu'au chiffre 21, mes. 6. On le retrouve plus loin aux cordes (chiffre 42, mes 1-9) où, sur une base d'une cellule mélodique *sol-la-fa-mib-fa*, il est divisé en quatre parties. Selon le compositeur, le *thème I a* « aussi pour finalité

⁴⁴⁸ Pour exemple musical, cf. partition, chiffres 20 et 21 ; mes. 4, 4-5 ; 5-8 et 8 à mes. 6 du chiffre 21, pp. 36-39.

d'empêcher la perception de sa dérivation, et donc de son sur-symbolisme permettant d'accéder au sens "or" ».

Auparavant, au chiffre 20, mes. 1-3, intervenait le Thème des Trois Anges.

Par association avec un mythe africain, le "Thème des Trois Anges" contient dans son propre rythme l'objet de la visite : "Je dois revenir au temps du renouveau, et voici que Sara, ta femme, aura un fils" (T.O.B. Gn. 18, 10). Ici le mythe vient chanter ou "fêter" la foi d'Abraham qui croit que malgré sa stérilité et son grand âge, sa femme sera enceinte.⁴⁴⁹

Le mythe africain auquel fait allusion le compositeur est celui de la libellule (genre *Trithemis*, également surnommée sauterelle des femmes menstruées). C'est un insecte qui plane au-dessus des eaux d'étang et dont les déplacements s'effectuent en un rythme rapide et discontinu.

Jean-Louis Florentz établit un parallèle entre le mythe entourant cet insecte et la fertilisation de Sara. En effet, « *l'accelerando* » des durées de ce rythme saccadé renforce « l'idée de fertilité », car il est inspiré des vibrations amorties provoquées par les batteurs de Calebasses nigériens, lors des cérémonies de possession pour faire venir la pluie, chez les Djerma-Songhai*.

* Le rythme saccadé et accéléré figure le

« déplacement de l'"araignée d'eau" (insecte hémiptère du genre *Gerris* sp.)⁴⁵⁰, sur l'étendue d'un marais.

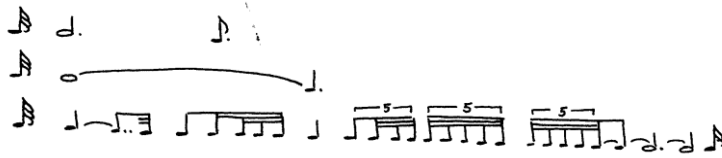
La précipitation rythmique, ainsi obtenue, accentue le symbole du "Thème des Trois Anges", et concentre le sens de la visite sur la fertilisation de Sara. [...] La discrétion et l'ésotérisme du sens rythmique du "Thème des Trois Anges" sont une application du procédé de "cire et or", ce sont les mythes DOGON de l'"araignée d'eau" et DJERMA-SONHRAÏ de la vibration amortie des batteurs de Calebasses qui appellent la pluie en l'imitant. La "cire", c'est la conjonction entre la foi d'Abraham et la fertilisation de Sara [...] »⁴⁵¹.

Ci-dessous, le rythme saccadé et *accelerando* de durées, puis le rythme saccadé du thème, en trois temps [cf. FLORENTZ, Jean-Louis, La poésie de « cire et or », *op. cit.*, p. 30].

⁴⁴⁹ Jean-Louis Florentz, *La poésie de 'cire' et 'or'*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁵⁰ Chez les Dogon du Mali, on trouve différentes dénominations d'araignées, dont certaines sont selon la classification scientifique internationale, de la classe des arachnides, mygales et d'autres, de la classe des insectes. Ainsi, ce que les Dogon appellent *araignée des forgerons d'eau*, correspondrait scientifiquement au *Gerris hypoleucus* (classe des insectes, ordre des hémiptères ou hémipteroïdes), Gerstaecker, et l'*araignée des femmes en règles*, au *Leptocorisa apicalis* (classe des insectes, ordre des libellulides). Cf. *Dictionnaire Dogon, Langue et civilisation*, Paris, Klincksieck, Selaf, 1968, p. 124-125 ; « Hommages à Marcel Griaule », *Ethnologiques*, Paris, Hermann, 1987, pp. 14 et « Hémiptères de l'Afrique Noire », A. Villiers, I.F.A.N., 1952, p. 136. Références citées dans FLORENTZ, Jean-Louis, *La poésie de "cire et or"*, *op. cit.*, p. 30.

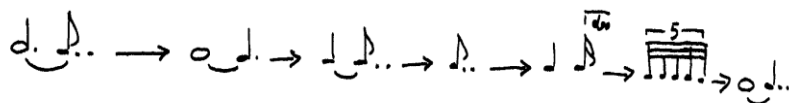
⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 31.



Pour l'*accelerando de durées*, voir également les chiffres : 9 (successivement à la grande flûte, aux cors et au marimba, partition pp. 14-15) ; 11, 13 et

19 (respectivement au marimba ; cors, trompettes et xylorimba ; flûtes, cors, marimba et cordes, partition pp. 18-19 ; 21-22 et 33-36) ; au chiffre 24, mes. 7 et chiffre 25, mes. 2 (aux cors, clarinette et marimba, partition pp. 48 et 49). Au chiffre 54, cet *accelerando* se fait par amplification de valeurs rythmiques (quintolets de doubles croches aux cors, sextolets de doubles croches aux cordes et huit triples croches en *tutti*, partition pp. 97-99).

Précipitation rythmique, inspirée des rythmes de batteurs de Calebasses *djerma-songhai* nigériens [cf. Jean-Louis Florentz, *La poésie de "cire et or"*, op. cit., p. 31]



Tout au long du morceau, le compositeur rappelle ce rythme saccadé, avec accélération des durées du *Thème des Trois Anges* – par amplification ou par rétrécissement –, pour que l'auditeur, comme l'exécutant, gardent en mémoire l'objet de la visite des trois anges, c'est-à-dire « par extension la confiance et l'espérance malgré la blessure, la vieillesse, la maladie, la mort... ».

Il importe également de souligner que le “Thème des trois Anges” est « une succession de trois appels, répartis sur 4+7+11 temps (total = 22 temps) », chiffres constituant les « trois principales proportions de temps de tout le concerto ». Cette succession temporelle est issue du

* « La suite Fibonacci, qui engendre le “nombre d’or”⁴⁵², est un rappel discret du geste créateur de Dieu. En effet, ses nombreuses propriétés se retrouvent dans la disposition des feuilles sur une tige, le dessin de la queue du paon, la coquille d’escargot, ainsi que dans les courbes que décrivent en se développant les défenses de l’éléphant, du phacochère, de l’antilope...

Cette suite, qui correspond à peu de chose près à la spirale logarithmique des mathématiciens, matérialise manifestement un principe de croissance et d’énergie vibratoire, que l’on retrouve dans certaines cosmogonies africaines, notamment chez les DOGON du Mali.

Chez ces derniers, le germe originel de la vie est symbolisé par la plus petite semence cultivée, le “fonio”. Cette semence, animée par une vibration interne, fait éclater son enveloppe et émerge pour atteindre les confins de l’univers. En même temps, cette matière en développement se meut selon un parcours en spirale ou en hélice...

La présence de cette suite, même fragmentaire, dans le “Thème des trois Anges” (comme d’ailleurs dans l’ensemble de l’ouvrage) fait allusion au fait que lorsque Dieu rencontre et parle, en même temps Il crée, transfigure celui à qui Il s’adresse.

... C’est [notamment] tout cela à la fois que “dit” le “Thème des trois Anges”. Du moins, c’est à tout cela que j’ai pensé intensément en l’écrivant...

La grande “charge symbolique” de ce thème ne doit pourtant pas faire oublier son caractère au demeurant assez “humble” – quoi de plus simple en effet, qu’une succession parallèle et descendante d’accords parfaits mineurs !... »⁴⁵³

C’est dans la troisième sous-partie (*Litanie à l’Esprit-Saint*) - de la même deuxième partie (*Litanie I*) - que le compositeur fait intervenir respectivement le **Thème IV** (Je passe les nuits à me languir de toi, comme on se languit de Jérusalem), aux 2 harpes (chiffre 31, mes. 1-5) et le **Thème III** (*Si j’envoie un message, il ne t’atteindra jamais*), joué en alternance aux trombones et aux cors (chiffre 36). Il s’agit d’appels de détresse aux quatre points cardinaux.

début de la suite de Léonard de Pise (Fibonacci* à la page suivante) sur le chiffre 4 (partition pp. 6-7), suite qui se déroule ainsi : 1 – 3 - 4 – 7 – 11 - 18 – 29 – 47 – 76 – 123 – 199 – 322 - ...

Après une transition avec l’*Alleluia* chaldéen, à la trompette, sur le *Thème du rire de Sara* (chiffre 20, mes. 5-8), le *Thème V – Je t’en supplie, dis-moi ton secret. Pourquoi a-t-il fui comme un meurtrier ?* – vient conclure la première sous-partie (*Litanie au Fils*) de cette deuxième partie ou second mouvement (cf. partition chiffre 21, mes. 1-11, pp. 38-40 ; Ed. A. Leduc, 1999). Le cinquième thème est traité en canon, de trois trombones solistes (chiffre 21, mes. 1-11).

⁴⁵² Notons également que le “nombre d’or” a été abondamment utilisé par l’architecte Le Corbusier (1887-1965).

⁴⁵³ Jean-Louis Florentz, *La poésie de “cire et or”*, op. cit., p. 34-35.

Entre ces deux thèmes (III et IV), Jean-Louis Florentz emploie les douze noms de Dieu, dans la prière de Marie (*Dis-moi ton Nom*), prière déjà notée dans le *Requiem de la Vierge*, et dont le texte est issu d'un apocryphe éthiopien.⁴⁵⁴ Ces noms sont transcrits, pour reprendre l'expression du compositeur, "en morses" rythmiques et mélodiques, exécutés aux contrebasses à l'unisson et aux 5 violoncelles, en harmoniques (chiffres 34, mes. 4 à la fin du chiffre 36). Plus loin, au chiffre 41 (partition p. 73), le violoncelle solo, jouant un thème construit sur la désinence du *Thème d'Orient*, enchaîne avec les rythmes desdits 12 noms de Dieu, rythmes qui réapparaissent aux chiffres 55-57.

La troisième partie ou troisième mouvement, Psaume (psaume 141 :2), chiffres 41-50, renferme le Thème VII (J'essaie aussi fort que possible de l'oublier, je ne peux), exécuté seulement aux bois (chiffre 46) ainsi qu'aux bois, cors et trompettes (chiffre 49, mes. 1-11), où il est transposé une quarte plus haut qu'au chiffre 46.

Enfin, dans la seconde sous-partie, *Litanie au Fils*, chiffres 53-54, de la quatrième partie ou quatrième mouvement : *Litanie II* (chiffres 51-61), le violoncelle concertant, renforcé par les seconds violons (chiffre 53, mes. 1-3), les premiers violons (chiffre (53 à 54) et les quatre cors (chiffre 53, mes. 5 à chiffre 54) jouent le **Thème VI**: J'ai froid au plus profond du cœur.

Outre ces sept thèmes, le compositeur exploite également de nombreux autres thèmes et pratique des parallélismes entre les instruments ou les matériaux sonores utilisés avec la symbolique des gestes ou des mouvements, des instruments ou des objets, des animaux et autres insectes africains.

Parmi ces divers éléments, signalons le mode éthiopien pentatonique hémitonique (réb-mi-sol-lab-do, partition chiffre 11, pp. 18-19) dans le *Thème du Sud*, du violoncelle concertant, et au chiffre 18, dans le *Thème litannique de pénitence*, où sept violoncelles solistes jouent le *Gzio, maharanna Krestwow* éthiopien qui est une forme musicale des messes de carême construite justement sur l'échelle pentatonique hémitonique. Pour ce dernier thème, voir également, aux 1^{er} violons, du chiffre 25 au chiffre 26, mes. 2, ainsi qu'aux chiffres 34-36 (partition pp.49-50 ; 66-68) où il est d'un demi-ton plus haut qu'au chiffre 18 (partition, pp. 29-32).

Notons que le *Thème du Sud* est, à quelques éléments structurels prêts, semblable au *Thème du Nord*. Deux des thèmes de la *Bénédiction aux quatre points cardinaux* (chiffres 5-13, partition pp. 5-22) constituent la *Grande élévation de la messe éthiopienne*. Au chiffre 28, mes. 5-10, ces deux thèmes sont exécutés, en homophonie rythmique au

⁴⁵⁴ Voici ces douze noms : 'GZlAbHYER, aMLAKe, ADNAYEL, aDWONAWI, ADWOT, aDWOTAYEL, Negus, IYOHYEK, IYOBYEK, KeSeSNAWI, ILAMYED et LAMYE'eD. [cités dans Jean-Louis Florentz, *La poésie de "cire et or"*, op. cit., p. 40], cf. le chapitre « *Negranni Semeka* », apocryphe éthiopien, in *De Transitu Mariae apocrypha aethiopice. Corpus scriptorum christianorum orientalium*, vol. 351-352, Louvain, Victor Arras, 1974. Texte éthiopien, pp. 88-89.

violoncelle concertant et au 1^{er} violoncelle solo de l'orchestre (voir aussi le chiffre 30, partition pp. 59-60).

La thématique de la Grande élévation est divisée en deux formes de quatre sous-thèmes chacune.

Le sous-thème a) de la Forme I : *Les choses saintes aux saints !* est joué par les cors anglais et le hautbois (chiffre 23, mes. 1-6, partition pp. 44-45). Le sous-thème b) : *Unique est le Père Saint. Unique est le Fils Saint. Unique est l'Esprit-Saint* est uniquement exécuté par le cor anglais solo (chiffre 23, mes. 8-11, partition pp. 45-46). Le sous-thème c) : *Le Seigneur soit avec vous tous* est produit par le 1^{er} basson et 2 flûtes (chiffre 24, mes. 2-3, partition p. 47), tandis que le sous-thème d) : *Avec ton Esprit* est exécuté par le cor anglais et 3 flûtes (chiffre 24, mes. 3-5, partition pp. 47-48).

Ces différents thèmes de la *Grande élévation de la messe éthiopienne* font écho dans les *Thèmes de la bénédiction*, pour figurer « l'unité des trois personnes de la Trinité » (Père, Fils et Saint-Esprit), que Jean-Louis Florentz traduit à travers un parallélisme homophonique à trois voix.

Les quatre sous-thèmes de la forme II constituent l'épiclese proprement dite ou la 1^e grande épiclese. Ici, on trouve une déflagration des batteries de violons, dont l'accompagnement harmonique a pour base le mode éthiopien – sur lequel Mary Armede chante son poème : *Y-a-t-il un autre Abay derrière l'Abay ?* -, en s'accompagnant du *kerâr*.

Le Thème de la détresse humaine apparaît au deuxième mouvement (*Litanie I*), troisième sous-partie (*Litanie à l'Esprit-Saint*). C'est à l'orchestre qu'il est développé, particulièrement aux cordes (chiffres 23-24, mes. 6, partition pp. 44-48). Plus loin, il est exécuté aux 4 trompettes (chiffre 29, mes. 1-3, partition pp. 56-57), alternant avec le 1^{er} cor solo et les cordes (mes. 4-8, partition pp. 57-58). Voir également aux chiffres : 31, mes. 9-10, aux cordes ; 42, mes. 1-9, et aux chiffres 51-52, où il est réduit en cellules de base (partition pp. 62-63 ; 74 et 89-93).

Le Thème de la détresse humaine est lié au Thème I : "*Peut-être découvrirai-je la route que tu as prise*", formant un canevas en symétrie (voir, volume 2, l'exemple musical n° 30, p. 610).

Au sujet de la combinaison simultanée des deux thèmes, le compositeur signale que

la rareté de la chute de quarte dans la désinence du "*Thème de la détresse humaine*" (le plus souvent c'est une tierce majeure) provient du désir de schématiser constamment dans l'ouvrage l'ondulation amortie produite par les batteurs de calebasses dans les *danses pour faire venir la pluie* chez les DJERMA-SONRHAÏ [SONGHAÏ] du Niger. En effet, le rapprochement du "*Thème de la détresse humaine*" et du motif "Sud" du

thème “*Peut-être découvrirai-je...*” montre le rétrécissement terminal des intervalles [que] décrit sommairement cette ondulation amortie.⁴⁵⁵

Le *Thème litanique de pénitence* provient de la prière de pénitence, dans la messe éthiopienne. Il intervient dès le chiffre 18 (partition, dès la p. 29), au chœur de 7 violoncelles solos. Il est ensuite joué aux violons I (chiffres 25-26, mes. 2, partition pp. 49-50) et repris au chœur de sept violoncelles solos au chiffre 34 (partition p. 65).

Le « jeu rythmique sur la traduction en morse de l'impératif éthiopien (*Tazakkar!* = Souviens-toi) [est] reproduit 169 fois dans la Torah ». Il est mis en exergue par un groupe d'accords ascensionnels, aux cordes (chiffres 37-39). Au chiffre 40, il connaît une transition : sept temps pulsés, dans le silence.

Influence de la symbolique musicale africaine dans le Songe de LLuc Alcari

Jean-Louis Florentz ne traite pas uniquement les divers thèmes africains auxquels il se réfère de façon technique, mais aussi de manière fonctionnelle en considérant la symbolique qui les accompagne. Ainsi, pour l'élaboration de son *Songe de LLuc Alcari*, Jean-Louis Florentz s'est aussi référé à la structuration du conte africain, dont le discours verbal et musical, avec ses agents rythmiques, abonde en détails et allusions au thème général traité et aux différents acteurs et personnages impliqués.

Citons à titre d'exemple le rôle du violoncelle concertant comme conteur, tandis que le reste des instruments d'orchestre - jouant des motifs issus de chants d'oiseaux ou des motifs rappelant certains rythmes ou gestes d'insectes africains – lui sert d'agents rythmiques.

Le compositeur a particulièrement choisi les motifs de quatre oiseaux-messagers pour jouer ce rôle d'agents rythmiques.

Il s'en explique ainsi :

Le rôle des “oiseaux-messagers” dans l'ouvrage est à peu près celui des “agents rythmiques” dans le “conte africain”. Ils interrompent le conteur ou se surimposent à son récit, en criant par exemple : “Oui, c'est vrai ce qu'il dit, j'y étais moi-même, et je l'ai vu moi aussi (ou entendu, ou entendu dire), et d'ailleurs, je vais vous raconter à mon tour, etc...” Cette intervention, loin d'être intempestive, provoque des réactions de l'assistance, notamment l'irruption, au cœur du conte, d'un chant strophique paraphrasant une synthèse entre le récit du conteur et l'anecdote de l'“agent rythmique”.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Jean-Louis Florentz, *La poésie de “cire et or”*, op. cit., p. 59.

⁴⁵⁶ Jean-Louis Florentz, *La poésie de “cire et or”*, op. cit., p. 24.

L'oiseau "Compte les étoiles..." (réf. Genèse 15 : 5) est représenté par la pie-grièche verte et grise (*Chlorophoneus (= Malaconotus) bocagei*, Reichenow)⁴⁵⁷. Le thème de cet oiseau se trouve aux pages 10-12, chiffres 6-7).

Le thème de cet oiseau, annoncé au chiffre 5, mes 9, comporte une division en harmoniques. Il est ainsi joué en duo des 1^{er} violons (1^e division en harmoniques) avec la 1^e grande flûte d'une part, et d'autre part les 2nd violons (2^e division en harmoniques) avec la 2^e grande flûte (cf. partition chiffres 6 à 7, pp. 10-13). Ici, l'écoute attentive de la matière sonore apporte une sensation d'élévation. Cette matière sonore rappelle également, aux esprits initiés aux chants de cet oiseau, une belle imitation des sons purs de teinte électronique émis par la pie-grièche verte et grise, ainsi que des jeux forestiers de lumières et d'ombres. Ce sont ces jeux de lumières et d'ombres que le compositeur a transposés musicalement à travers les sonorités des violons et des grandes flûtes jouant ainsi des harmoniques.

Le thème de l'oiseau Menorah (réf. Genèse 25 :31-40) : *Barican guifsobalito* ou *Lybius guifsobalito*⁴⁵⁸ est exécuté au xylorimba et au marimba qui, également, jouent en duo (chiffre 18, mes. 5-9). Plus loin, au chiffre 28, mes. 10 et chiffre 29, mes. 1, 4-5, mais particulièrement aux chiffres 55, mes. 5 et 60, mes. 4-5, le violoncelle concertant et le 1^{er} violoncelle de l'orchestre font entendre l'écho de ce thème, en désinences (cf. partition pp. 30-31 ; 56-57 ; 100 et 110). Ils imitent ainsi les chants, en duo et en chœur imprévisibles, des *oiseaux Menorah*. Cette structuration d'écho thématique en assonance est aussi largement pratiquée notamment chez les Maâsaï et les Samburu (peuples nilo-hamites du Kenya).⁴⁵⁹

Pour le traitement du thème de l'oiseau de la flagellation (réf. Matt. 27 :26 ; Mc. 15 : 15 ; Lc. 22 : 63 et Jn. 19 : 3) : fauvette couturière cendrée (*Calamonastes simplex*, Cabanis)⁴⁶⁰, le choix instrumental se prête à merveille à l'évocation des impulsions appoggiaturées atypiques des fauvettes couturières cendrées des savanes est-africaines à acacias (chiffres 33-40). Ces impulsions sont illustrées premièrement par le tutti orchestral (chiffre 33), puis aux violons, trompettes et percussions – sans oublier le hautbois au début – (chiffres

⁴⁵⁷ Cf. notamment les archives de Jean-Louis Florentz : enregistrement, Kakamega forest, Kenya, 31-8-1984, 845Y-(2 à 4). Concernant les caractéristiques de cet oiseau, lire, entre autres, Léon, Lippens, Henri Wille, « Les oiseaux du Zaïre », *Lannoo Tielt*, n° 851, 1976, p. 389 et John G. Williams, *A field guide to the birds of East Africa*, Londres, Collins, 1985, pp. 283-284.

⁴⁵⁸ *Guifsobalito* vient d'une onomatopée éthiopienne. Concernant les détails sur cet oiseau, cf. également *ibid.*, n° 432, p. 222 et LIPPENS, Léon et WILLE, Henri, « Les oiseaux du Zaïre », *op. cit.*, p. 142 et pl. 22 ; archives Jean-Louis Florentz : « enregistrement aimablement fourni par Mc. Vicker, Mombasa, Kenya, 1982 ».

⁴⁵⁹ Pour exemple musical, cf. en annexe, volume 2, l'illustration, n° 13, p. 593.

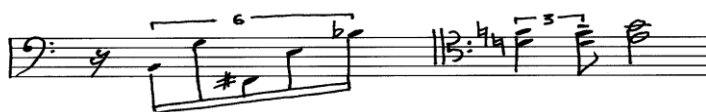
⁴⁶⁰ Les caractéristiques de cet oiseau se trouvent décrites, notamment, dans Léon Lippens et Henri Wille, « Les oiseaux du Zaïre », *Lannoo Tielt*, n° 723, 1975, p. 340 ; John G. Williams, *op. cit.*, pp. 314, pl. 30 et Jean-Louis Florentz, « L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil*, op. 8, Pour orgue », *L'Orgue*, n° 221, 1992, pp. 21-41, en particulier les pp. 22-28.

34-36), avant de passer à la petite harmonie, aux cuivres et aux percussions (chiffre 37-40) [Cf. partition pp. 65-73].

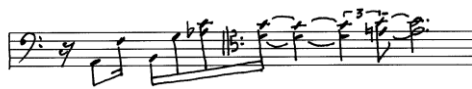
Quant au thème de l'oiseau si tu avais été là... (réf. Jn. 11 : 21), grand touraco bleu (*Corythæola cristata*, vieillot)⁴⁶¹ – à l'image de ces oiseaux bleu-turquoise, à crête, vivant constamment en groupes très sédentaires et jouant le rôle d'annonceurs et de vigiles pour les habitants de la forêt équatoriale africaine –, Jean-Louis Florentz organise l'intervention orchestrale par petits groupes d'instruments. Anticipés par la clarinette, le xyloimba et le marimba ; le violoncelle et le marimba, les cors – dont les 1er et 3^e en *flatterzunge*^{glossaire} – maintiennent un dialogue instrumental animé, avec de petites fanfares de cuivres qui surgissent çà et là, au cours de l'œuvre (Voir les chiffres 51 et 52, mes. 4, ainsi que le chiffre 14, mes. 2-4, partition pp. 89-92 et 23). Comme dans le conte africain, ces thèmes d'oiseaux constituent une anecdote généralement proposée par les agents rythmiques. Encore faut-il noter que dans un conte africain, un animal – l'oiseau y compris – s'exprime et agit à la manière des hommes.

Dans *Le Songe de Lluc Alcari*, « plusieurs animaux, insectes... qui ne font pas partie des “agents rythmiques”, et qui ne sont liés à aucun thème en particulier, “interviennent” fonctionnellement [...]. »⁴⁶² A ce sujet, citons l'exemple des désinences en tierces mineures des phrases du *Thème d'Orient* (notamment au chiffres 5, mes. 8 et au chiffre 6), celles du *Thème d'Occident* avec des tierces majeures (entre autres au chiffre 9, mes. 4-6), les *Thèmes du Sud* et du *Nord* comportant des quarts (dont les chiffres 11, mes. 1-2 ; 13, mes. 1-2), ainsi que les tierces mineures simples ou les retards de la quarte inférieure à la tierce mineure inférieure – par triolet – dans certains thèmes du violoncelle concertant (chiffre 5, mes. 2-3 notamment). Tous ces matériaux sonores renferment une charge métaphorique singulière.

Désinence en tierce mineure simple [*Thème d'Orient*], au violoncelle solo (partition chiffre 5, dernière mes. et chiffre 6, 1^{re} mes., pp. 9-10)



Désinence avec retard de la quarte inférieure à la tierce mineure inférieure, par triolet [*Thème d'Orient*], au violoncelle solo (partition chiffre 5, mes. 2-3, p. 8)



⁴⁶¹ Lire notamment André Brosset, *La vie dans la forêt équatoriale*, Paris, Nathan, 1976, p. 37 ; John G. Williams, *op. cit.*, p. 105, pl. 15. Archives Jean-Louis Florentz : enregistrement, Kakamega forest, Kenya, 31-8-1984, 845Y-(5A) : 391-413.

⁴⁶² Jean-Louis Florentz, *La poésie de “cire et or”*, *op. cit.*, p. 24.

Ces désinences constituent une

« allusion au “Coléoptère du crochet de l’autel de pluie” ou “Coléoptère du crochet à nuages” (*Oryctes boas*. Coléoptère *Scarabaeidae*) des DOGON du Mali. La corne crochue sur la tête du mâle (la femelle n’a pas de corne) “dit”, par le “retard” de la quarte inférieure, cette “petite chose qui dépasse”, par allusion à la naissance annoncée d’un fils. Par son “crochet à nuages”, le coléoptère annonce sous l’Arbre de Mambré (l’insecte est arboricole, et ses larves vivent aux dépens du bois des grands arbres), qu’au retour des pluies, qu’il est sensé provoquer par son apparition, Abraham aura une descendance...⁴⁶³

[Il en est de même du déploiement des intervalles d’un thème à un autre qui, avant tout est] « le pendant de l’orchestre en “éventail ouvert” du “Thème d’appel à la prière” (cf. deux mesures avant chiffre 1 et le chiffre 1, mes. 5-6). [Ces passages forment également] une représentation symbolique du comportement du “Papillon des morts” des DOGON du Mali (*Charaxes jasius epijasius* – *Nymphalidae Charaxinae*).⁴⁶⁴

Les méandres du vol de ce “Papillon”, ainsi que les méandres du cortège funéraire dogon, ont inspiré au compositeur des motifs typés et communs à plusieurs thèmes du violoncelle concertant, motifs que l’on trouve notamment aux chiffres 7, mes. 7-8 ; 9, mes. 10 et 16, mes. 6. (cf. partition pp. 12-13 ; 15 et 27).

Toujours sur le plan symbolique, pour représenter les gestes des femmes dogon, au crâne rasé en signe de deuil, gestes produits pendant le cortège funéraire – les bras tendus vers le ciel, elles expriment leur tristesse tout en raclant le sol avec unealebasse trouée, pour évoquer l’absurdité de la mort –, Jean-Louis Florentz utilise des « salves ascendantes » à l’orchestre à cordes (chiffres 37-39, partition pp. 69-73).

Ce sont les « salves ascendantes » de l’orchestre à cordes qui, aux chiffres 37-39, illustrent les “bras tendus vers le ciel”. Les “raclements”, correspondent aux “répons” à ces salves aux 2 harpes, célesta, tambour de basque et aux contrebasses divisées, chiffre 37, mes. 6 à chiffre 38, mes. 5.

Par ailleurs, la séparation en trois couches distinctes des « grandes trames harmoniques », fait référence aux coiffes **Tyiwara** des masques de fertilité Malinké et Bambara maliens.

Sur ces coiffes, [explique le compositeur], sont juxtaposés l’Oryctérope, le Pangolin et l’Antilope, symbolisant les différents stades d’évolution de l’être vivant : souterraine, germinante et aérienne, ainsi que l’association nécessaire de la Terre et du Ciel pour la reproduction... Un exemple significatif se trouve au ch. 59 : harmonie tripolaire à

⁴⁶³ *Op.cit.*.

⁴⁶⁴ Lors des cérémonies funéraires, les Dogon déposent, sur le chemin du cimetière, des libations de bouillie de mil que viennent boire ces papillons. Après quoi, ils s’envolent – « planant avec beaucoup de grâce » – en [formant un] cortège dont les méandres « reproduisent les schémas explicatifs du **Nommo** (“le Verbe”), et le trajet hésitant et tortueux que suivra le défunt pour s’acheminer vers **Manga** (“le Paradis”) où l’appelle **Amma**, “l’Etre suprême”. Jean-Louis Florentz, *La poésie de “cire et or”*, *op. cit.*, p. 25.

l'orchestre à cordes (aux deux extrémités : la mineur/7^e mineur dans le grave – *sib* majeur dans l'aigu – dans le médium (Altos et Violons II) : 4^e renversement de l'accord de 9^e et 11^e de dominante (sans la 7^e) de mi majeur.⁴⁶⁵

On remarquera combien est grande la richesse métaphorique du Songe de Lluc Alcari. On pourrait citer bon nombre d'autres exemples similaires, telle que l'imitation du fifre en bambou : le "mirliton" Bambara et Senoufo.⁴⁶⁶ Cette imitation se fait à l'aide des "appels" de cuivres (chiffres 18 ; 34-36 notamment, partition pp. 29-32 ; 66-69), ainsi qu'à l'aide du *flatterzunge* de trois flûtes, en référence au texte biblique : Ma flûte (est accordée) à la voix des pleureurs, Job 30 : 31 (partition chiffres 34-36). Elle se fait également par l'imprégnation symphonique du

principe de déploiement d'intervalles dans les désinences des *Thèmes d'Orient, d'Occident, du Sud et du Nord* du violoncelle concertant, principe représentant symboliquement l'ouverture graduelle, par paliers, des ailes du "papillon des morts" des DOGON du Mali.⁴⁶⁷

Sur les plans harmonique et rythmique, signalons, plus particulièrement, l'emploi de la cadence harmonique, de l'*anacrouse symphonique*, de l'*anacrouse harmonique*, de l'*homophonie* et de l'*appoggiature harmonique*.

Dans le dernier mouvement, l'*anacrouse symphonique* - groupe de notes précédant la *désinence* des lignes mélodiques, notes jouées par un nombre donné d'exécutants ou par l'ensemble de l'orchestre - est une cadence orchestrale transitoire préparant la *litanie* des chiffres 53-54 (partition pp. 93-99). L'*homophonie* est davantage exploitée dans la troisième sous-partie (*Litanie à l'Esprit-Saint*, chiffres 22-40) de la seconde partie. Elle se déroule surtout à la fin du duo du 1^{er} violoncelle de l'orchestre et du violoncelle concertant (voir, par exemple, les chiffres 23-24 ; 26-28 [partition pp. 44-49 ; 50-56]). Au chiffre 4, ainsi que trois mesures avant le chiffre 55, les cordes développent, à 12 voix, l'*anacrouse harmonique* : montée harmonique précédant une *désinence harmonique* ou encore groupe de notes constituant l'accord précédant le premier temps d'une suite d'accords, d'une ligne ou d'un ensemble de lignes mélodiques. Aux chiffres 51-52 (partition pp. 89-93), on trouve l'*appoggiature harmonique* aux bois, trompettes, percussions et célesta. Elle est en récurrence et décroissante, selon « l'inverse de la suite de Léonard de Pise (Fibonacci) : 18 temps, puis, 11, 7, 4, 3, 1 temps ».

C'est dans la dernière sous-partie de la quatrième partie – *Litanie II* – que l'on trouve l'*anacrouse symphonique*.

⁴⁶⁵ *Op. cit.*.

⁴⁶⁶ Dans certaines sociétés initiatiques bambara, le mirliton est utilisé comme l'**emblème** (l'effigie) des oiseaux, tandis que chez les Senoufo ivoiriens – particulièrement dans la société secrète du *Poro* – il sert à accompagner les **processions** funéraires. Cf. également, *ibid.*, p. 26.

⁴⁶⁷ FLORENTZ, Jean-Louis, *La poésie de "cire et or"*, *op. cit.*, p. 59.

Toutes les références à la musique, à la nature et aux rites africains, que nous venons d'examiner dans le *Songe de Lluc Alcari*, ont été volontairement exploitées par Jean-Louis Florentz « pour souligner [surtout] le caractère résolument ésotérique et intime du “message” de l'ouvrage dans son ensemble ». Ce caractère ésotérique est, par exemple, illustré par la symbolique musicale des sons du mirliton.⁴⁶⁸

En effet, comme chez les Bambara maliens et les Senoufo ivoiriens, la métaphore des sonorités du mirliton a pour but premier d'exprimer par le langage musical les choses voilées et malaisées à articuler au moyen des mots du langage habituel. C'est l'usage qu'en a fait Jean-Louis Florentz, en racontant, à travers la musique du *Songe de Lluc Alcari*, un récit faisant écho à ses questionnements sur la vie.

Après l'analyse des ouvrages du compositeur, résumons les différentes influences africaines présentes dans son œuvre.

Synthèse d'apports africains dans l'œuvre de J.-L. Florentz

Nous venons de voir que la création musicale de Jean-Louis Florentz est exceptionnellement et profondément attachée à l'Afrique (dans ses dimensions humaines, naturelles et spirituelles). Le compositeur reconnaît que sa

relation à l'Afrique et au Proche-Orient est d'abord une histoire d'amour, par conséquent globale, et qui comme toutes les histoires d'amour, ne s'explique et ne se justifie [que dans] la contemplation.⁴⁶⁹

Cette “*histoire d'amour*” renferme trois aspects essentiels : le sacré ou la foi, la nature et la musique.

Le sacré le rapproche du Créateur et des autres humains. Sur ce plan, le contact avec l'Afrique noire, comme avec le Proche-Orient, lui a permis de découvrir et d'alimenter son affinité “radicale” avec les cultures et les modes de pensées africaines. Sous ce rapport, l'Ethiopie demeure, pour lui, le véritable trait d'union entre le mode chrétien et les forces africaines profondes qui l'ont constamment inspiré, comme l'a révélé l'analyse des œuvres étudiées.

De même que l'Africain traditionaliste partage et s'imprègne sans cesse de la vie de la nature, par la musique, Jean-Louis Florentz a aussi appris à vivre les rythmes et les polyphonies animales de l'Afrique, « en s'impliquant réellement et physiquement ».

⁴⁶⁸ *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁶⁹ Jean-Louis Florentz, “*Hospitalité des mémoires*” (*Genèse de ma technique harmonique*), *op. cit.*, p. 2.

C'est une façon pour lui de chanter les mémoires de l'humanité, et, au-delà de celle-ci, l'œuvre du Maître de l'univers.

Sa musique est également un reflet de la nature et de ses rapports singuliers avec l'Afrique noire en particulier. Elle offre, entre autres, un vaste champ harmonique "accueillant" – grâce à des techniques savamment élaborées⁴⁷⁰ – divers matériaux musicaux (des modes liés les uns aux autres par des affinités structurelles et par une matrice pentatonique ; des polyphonies aussi bien animalières qu'humaines ; une organisation orchestrale suivant les principes régissant les structurations, notamment du conte et des grands orchestres *bantu*).

Tous ces éléments sont associés à une symbolique qui se nourrit de diverses métaphores africaines issues des légendes, des contes, des mythes, des rites ou des littératures qui leur sont consacrées.

Ainsi, des apports africains considérables sont profondément intégrés dans l'éventail des composantes de l'œuvre de Jean-Louis Florentz. Comme il nous l'a avoué lors d'un entretien en 1994, il les magnifie et leur donne « une forme tout en leur rendant hommage ». Ces apports s'imbriquent et s'ancrent dans chacun des trois pôles qui régissent l'œuvre du compositeur : la foi, la musique et la nature, pour constituer ainsi un conte-musique porteur des mémoires de cultures "autres".

Si Jean-Louis Florentz s'est rendu en terre africaine pour y vivre et s'incruster de divers éléments culturels, Pierre-Albert Castanet, dont nous examinons l'œuvre suivant, a observé l'Afrique depuis son lieu de résidence – Rouen, en s'appuyant sur des « concepts discrets ».⁴⁷¹

Voyons, à présent, quelle est sa démarche.

⁴⁷⁰ Lire à ce sujet FLORENTZ, Jean-Louis, "Hospitalité des mémoires" (*Genèse de ma technique harmonique*), *op. cit.*

⁴⁷¹ L'expression est de Roland Barthe, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 24.

Chapitre XIV

Pierre-Albert Castanet : l’Afrique noire vue et entendue depuis le giron musical rouennais

PORTRAIT.

Issu d’une famille modeste, Pierre-Albert Castanet est né le 20 février 1956, à Harnes, dans le Pas-de-Calais. Passionné de musique dès sa jeunesse, il débute en tant qu’instrumentiste - clarinettiste de formation - dans une Harmonie Ouvrière. Il intègre par ailleurs le circuit de la modernité musicale, champ d’une entreprise sonore multiple, qui a favorisé son intérêt grandissant pour la musique contemporaine. Il en est même devenu un farouche défenseur. Ce compositeur est en même temps un inlassable animateur de projets et fondateur d’institutions diverses : lui sont attribués notamment le Centre d’Etude pour les relations entre différents arts en Normandie (CERDAN), la direction du Nouvel Ensemble Contemporain (NEC), dont il a dirigé des centaines de concerts à travers la France, celle de la collection musicologique – L’Artisanat furieux – de la revue CIREM, la collection des disques compacts Derniers jours : musique du XX^e siècle et la revue Musicattuale de Bologne. Il a été en outre administrateur de la SFAM (Société Française d’Analyse Musicale) et conseiller à la programmation de l’Ensemble L’Itinéraire. Actuellement, il professe au Département de Musicologie de Rouen, à l’IRCAM, à l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et au CNSMDP.

Diplômé des Universités (Lille, Rouen, Tours et Strasbourg), il a appris la musicologie avec Célestin Deliège (1922) et André Boucourechliev (1925). Il a aussi reçu le Prix d’analyse musicale du CNSMDP dans la classe de Betsy Jolas (1926).

œuvre, des mailles culturelles d’inspiration africaine. Celles-ci sont observées et examinées depuis Rouen, sans recours à de longs voyages.

Compositeur et musicologue, Pierre-Albert Castanet est spécialiste de la seconde moitié du XX^e siècle. Ses diverses réflexions sur la musique contemporaine⁴⁷², témoignent en même temps de ses préoccupations et de sa démarche compositionnelle. Sa quête s’articule autour de trois pôles majeurs, fondements de sa création musicale : la modernité de “timbre”, celle de “forme⁴⁷³” et celle de “rythme”, traitées souvent sous couvert de la forme “ouverte”.

Nathalie Côte évoque le combat mené par le compositeur pour cette forme “ouverte” afin « de tordre le cou à l’écriture conventionnelle » (cf. *supra* note Nathalie Côte).

Dans son œuvre, la combinaison de ces trois facteurs est d’une grande homogénéité et recourt à l’usage d’« impuretés » relevant de ce qu’il qualifie de « sons sales »⁴⁷⁴ (nous y reviendrons dans les caractéristiques de son langage musical). C’est dans le giron de ce concept musical que viennent bourgeonner, dans son

⁴⁷² Pierre-Albert Castanet dégage deux pôles majeurs de l’évolution musicale du XX^e siècle : la forme et le timbre. Voir les détails dans son ouvrage : *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine, ibid.*

⁴⁷³ CÔTE, Nathalie, « Take Notice : le jeu de Pierre-Albert Castanet », *Percussions*, n° 36, Chailly-en-Bière, septembre-octobre, 1994, p. 12. Au sujet de la forme ouverte, lire notamment BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 1992, pp. 113-120.

⁴⁷⁴ Cf. également *Id.*, « Pierre-Albert Castanet, une esthétique de la souillure », *Dissonanz*, Zürich, octobre-novembre 1995, ainsi que Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur, op. cit.*

Études de composition : avec Michel Paul Philippot (1925) et Serge Nigg (1924), au CNSMDP, dans les années 80.

Publication technique : Outre de nombreux articles, P.-Albert Castanet est l'auteur d'ouvrages musicologiques sur Hugues Dufourt, Giacinto Scelsi, ainsi qu'« Une histoire sociale du son sale »⁴⁷⁵.

Pour mieux saisir l'intérêt du compositeur pour l'Afrique noire ou les mobiles d'intégration de ses éléments culturels dans sa création, il importe de comprendre les facteurs sous-jacents du cadre conceptuel de son langage et de son esthétique musicale.

Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet

Inclassable – au sens strict du terme – dans les courants musicaux dominants contemporains, Pierre-Albert Castanet compte parmi les contemporains qui se défendent contre les “déferlements technologiques (dont « la stratification de coloris sonores moins neutres » adoptée par les spectraux), la “World music” et le sophisme du post-modernisme. Dans sa quête de liberté et d'innovations pour sa musique, il s'est essayé à diverses écritures : le sérialisme qu'il nomme volontiers le « pseudo dodécaphonisme », le *happening*⁴⁷⁶ et la modalité, dans la première moitié des années 80 (avec notamment *Algol* (1984), *Impro-Duo-Ludo* (1985) et *Hommage à Alexis Keunen* (1985)), l'improvisation et l'aléatoire, à la fin des années 80 (avec *Take Notice*, (1987-89), la théâtralité et la scénographie, le rituel, ainsi que

⁴⁷⁵ Pierre-Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine 1968-1993*, Paris, Michel de Maule, 1995, en particulier les pp. 350-354 ; Giacinto Scelsi, *Viaggio al centro del suono [le voyage au cœur du son]*, La Spezia, Lunaeditore, 1993 et *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire du son sale*, préface de Hugues Dufourt, Paris, Michel de Maule, 1999.

⁴⁷⁶ « L'Idée centrale du happening repose sur la création (parfois à l'aide d'objets insolites) d'une situation ou d'un événement qui nécessite la présence des spectateurs et parfois de l'artiste lui-même, et où certains éléments de la vie technologique ou quotidienne s'ouvrent à l'étrangeté du fantastique et du poétique. Selon A. Kaprow, ce principe s'applique également aux environnements, la seule différence se trouvant dans les paramètres physiques et architecturaux. » Cf. Frank Popper, *Le Déclin de l'objet*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 32. Dans son ouvrage *L'Avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Balland, 1969, Pierre Restany indique que « Le happening apparaît d'abord comme un mécanisme de communication, un langage (une série de moyens) spécialisé à cet effet, une technique de participation collective dont la justification pratique constitue la fin en soi : susciter [dans l'assistance] une sympathie [mutuelle] active, [la] faire passer de la réceptivité à l'action, créer en [elle] et [dans son entourage] les conditions d'une participation possible. »

l'électroacoustique ou l'acousmatique⁴⁷⁷, durant les années 90 (avec notamment 14 musiques de scènes (1990), *Le Tombeau de M. Servièrre* (1991), ainsi que *Mnémosyne et Thanatos* (1994)).

Le compositeur pratique également une écriture musicale qui se réfère au minimalisme graphique qui lui permet de « réaliser des propositions claires, précises et de rester dans les limites d'une page » sans que cela relève d'une « contrainte », mais de quelques-unes des règles de base de son écriture musicale. Il est familier des propositions verbales (dont il est notamment auteur des *Tombeaux* écrits à partir de la fin des années 80) ou d'autres codes subsidiaires susceptibles de l'aider à comprendre les différents facteurs d'homogénéité et d'hétérogénéité de la matière traitée sans contrainte exacerbée ni, pour reprendre le terme du compositeur, « ostracisme esthétique ».

Les arts plastiques du XX^e siècle constituent une des principales sources inspiratrices de son œuvre. C'est leur "modernité" qui le fascine plus que l'avant-garde de « l'art [musical] contemporain » de ses pairs. Nombre des œuvres du compositeur sont porteuses d'illustrations qui « sont en extrême rapport avec le contenu sémantique ou la proposition ludico-verbale⁴⁷⁸. [Les dessins de ces "partitions verbales", expression du compositeur] peuvent représenter – d'un seul coup d'œil – le

⁴⁷⁷ Sur l'acousmatique et l'électroacoustique musicales, cf. notamment : Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine, op. cit.*, pp. 11-12, 43-47 ; Michel Chion, *L'Art des sons fixés*, Fontaine, Metamkine, Nota Bene, Sonoconcept, 1991, en particulier les pp. 17-18 ; Id., *La musique électro-acoustique*, Paris, PUF, 1982 et *Guide des objets sonores*, Paris, INA/GRM, Buchet-Chastel, 1983, 187 p.

⁴⁷⁸ Le compositeur souligne l'extrême importance du "Verbe" ou de la "Parole" en ces termes : « Le verbe figure à mes yeux – comme du reste dans les Ecritures saintes – une entité incontournable, immensément riche et inévitablement puissante. J'ai à l'esprit la traduction du début de Granum Sinapsis qui a été mis en musique par Pascal Dusapin. Au sein de la page chorale, avec un esprit de redondance quelque peu naïve, le chœur chante à peu près ceci : « Au commencement / au-delà du sens / là est le Verbe / Ô le trésor si riche / où le commencement fait naître le commencement ! » Porteur de significations diverses, de sous-entendus (voire de non-sens ou de formules "au-delà du sens"), d'auréoles ultra-sémantiques, d'histoires vécues ou oniriques, le "mot" – propre de l'homme –, en tant que parole réflexogène ou mûrement raisonnée sert admirablement l'intelligence vitale, le souffle artistique. Ainsi, à un degré supérieur de la réflexion, l'aura verbale ne peut que favoriser les jeux "enharmoniques" de la sphère linguistique qui en découlent : ces espèces de synonymie, d'induction ou de déduction directe ou indirecte, de métaphore, de paraphrase ou de développement... qu'enserme le "paradis des mots" (pour reprendre une expression de Roland Barthes). Autant de "bijoux vitaminés", de trésors proches de l'insolite mémoriel et de la richesse immédiate, qui émaillent chaque aventure créatrice – de type personnel. Plus que des flots d'arpèges ou des lots de triples croches notés à même les portées, chaque mode de "notation verbale" reste un luxe qui porte (et supporte) en lui une invitation aux dérives imagées d'attitudes mentales, voire aux débauches parapsychologiques. Au titre de véhicule de la mémoire, il est autant un déclencheur chorégraphique, gestuel – vis-à-vis de l'instrument – ou tactile (voyez Satie, Cage, voire même Scelsi) qu'un parapheur des couleurs médiumniques. » Propos du compositeur extraits de son entretien, première partie, avec Radosveta Bruzard, dans *Education musicale*, n° 455, février 1999, p. 5.

concept dans son ensemble, [...] l'idée générale ou le but du jeu, symboliser l'état du matériau à circonscrire ou servir à visualiser ses diverses transformations. »⁴⁷⁹

Les références particulièrement aux contes, aux légendes, aux rituels, à l'iconographie, aux arts plastiques, ainsi qu'à l'importance de la parole en musique constituent des "terreaux" favorables non seulement à l'intégration et à l'assimilation des éléments musicaux et extra-musicaux subsahariens qui ont inspiré P.-A. Castanet dans ces différents domaines. Ils lui facilitent en même temps le rapprochement et l'échange avec les autres cultures, dont les africaines.

Dans sa démarche compositionnelle, il s'est inspiré des créations de : Giacinto Scelsi (1905-1988), Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) et Hugues Dufourt (1943). Elles lui servent d'étrier sur lequel sont bâties ses convictions et ses valeurs musicales en particulier, et extra-musicales en général.

Ainsi, avec Adorno, il partage surtout la vision d'un observateur pénétrant et polémiste, dont la philosophie socio-musicologique vise à examiner la création contemporaine à la lumière de ses diverses tendances et scissions. Dans ce domaine, certains éléments de l'analyse castanienne, découlant également de la pensée hégélienne, ont pour fondement le son sale (allusion faite au mélange des constellations sonores et à l'hétérogénéité du matériau musical dans les compositions musicales du XX^e siècle⁴⁸⁰).

En effet, par sa création musicale, le compositeur recadre les principes organisationnels de la matière musicale dans la création contemporaine tels qu'ils étaient avancés par Theodor Adorno. Il considère que le projet du "modernisme" musical de ce dernier, étant encore inachevé, mérite un enrichissement. Ainsi lui ajoute-t-il la substance "parasiticide" qu'est le "bruit" qui, comme il nous l'a expliqué, peut « surprendre, questionner, déranger, inquiéter et même nuire ». Ceci le place en dehors des normes admises ou pré-établies de l'actuel courant post-moderniste.

⁴⁷⁹ Pierre-Albert Castanet, entretien avec Radosveta Bruzard, deuxième partie, *Education musicale*, n° 456, février 1999, p. 2. Les propos entre parenthèse du paragraphe précédent sont à lire également dans ce numéro de la revue, en particulier aux pp. 3-4 et 6.

⁴⁸⁰ Dans sa critique de l'ouvrage sur « le son sale » précité, Nicolas Darbon fait remarquer que « les bancales de la post-modernité dont parle Castanet sont aussi celles d'une histoire immédiate de la musique qui hésite entre une conception post-hégélienne de type linéaire, cumulatif et une vision plus fine de l'hétérogénéité, des rétroactions et du jeu de concurrence / complémentarité qui gouverne la vie musicale *intra* et *extra utero*. » Extrait d'un article à paraître en partie dans *Dissonance*, que l'auteur nous a aimablement transmis le 13 février 2000, avant publication et dont le titre est : *A l'abordage de la complexité musicale vers une nouvelle musicologie*.

Sur la modernité et la musique, on lira notamment Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique : art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1980, Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et post-modernité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, 128 p.

L'œuvre de Darius Milhaud lui a révélé diverses pratiques novatrices du XX^e siècle, grâce auxquelles il a progressivement aimé la création musicale de son temps, et s'est orienté vers une modernité d'où il se fraie sans cesse de nouvelles voies.

De son maître direct, Giacinto Scelsi, il hérite d'une organisation de la matière sonore intégrant particulièrement des micro-intervalles, le principe du "feuilletage de la monodie" : enrichissement du champ sonore d'une monodie à l'aide de la récurrence d'une note-pivot (la plus grave possible), et le traitement d'un matériau sonore statique suggérant des attitudes contemplatives ou rituelles.

Hugues Dufourt lui inspire singulièrement une écriture de forme néo-structuraliste.

Pierre-Albert Castanet est aussi un des héritiers de la conception varésienne portant sur la recherche des sonorités affranchies des « vieilles couleurs de l'École », selon l'expression de l'auteur des *Amériques pour orchestre et sirènes* (1921), et organisées en une projection spatiale. Edgar Varèse s'inspire ainsi des peintres⁴⁸¹ qui produisent des couleurs et varient leur intensité. Suivant ce principe, le compositeur « moderne » devrait à son tour obtenir des vibrations qui, variant d'un son à l'autre, ne correspondent pas nécessairement aux tons et demi-tons traditionnels. La forme musicale conçue devient alors une résultante d'un processus d'interpénétration et de métamorphose de nombreuses structures sonores internes bien définies.

Comme l'auteur d'*Hyperprism* (1924), Pierre-Albert Castanet utilise des possibilités instrumentales souvent inusitées, celles qui, selon Varèse, exaltent les « mauvaises notes » en employant des registres extrêmes. A l'instar de ce dernier, il n'hésite pas à désaccorder un instrument afin d'obtenir des sonorités rares et nécessaires à l'unité conceptuelle d'un morceau.

D'Anton von Webern (1883-1945), il détient la fascination pour les mystères du carré magique, par mise en œuvre du cycle de « l'Etoile », celle constituée de « six branches » favorisant la création « d'un jeu mathématique. » De cette inspiration, il

⁴⁸¹ Castanet s'intéresse surtout à la peinture, qui influence son art aussi bien sur le plan de la conception des couleurs sonores ou des timbres, que celui de l'écriture musicale, avec des partitions présentées comme de véritables tableaux picturaux. Elles comportent autant de graphismes spatio-temporels aléatoires que de matériaux hétérogènes juxtaposés en forme des toiles. Visuellement, ceci représente notamment la dissémination et l'enchevêtrement de la matière dans son espace sonore. L'expressionnisme, le futurisme, le surréalisme, l'art brut, l'*artepovera*, le *happening* notamment sont pour lui autant de sources inspiratrices. Il en est de même de sa recherche des modèles de l'incongruité sonore, de la théâtralité instrumentale par l'exécutant à qui il suggère quelques modalités de jeu, pratique les formes ouvertes à la Boucourechliev et à la John Cage, dans l'indétermination et le hasard desquels les « sons parasités » jouent un grand rôle. Il lui reste alors à gérer les forces d'équilibre stable et instable qui en découlent. Le principe de la forme ouverte chez P.-A. Castanet ne consiste pas en une organisation d'un matériau sonore où il n'existe plus « d'impératifs structurels ou syntaxiques », pour reprendre l'expression de Nathalie Côte, mais de « parasiter [le son] par l'émancipation de certains paramètres.

résulte *Algol et Ave Maris Stella* (1984), *Constellations* (1985) et *Polaris* (1992). Dans ces œuvres, d'une écriture sérielle, se succèdent et se répètent une série dodécaphonique de valeurs brèves mélodico-rythmiques chiffrées, ainsi que des nombres placés dans des losanges formant des étoiles. Cette dimension est mise en relation avec la forme ouverte permettant une prise en compte de la liberté de l'interprète. Dans la création musicale castanienne, ce dernier peut circuler dans l'espace de la performance ou de la représentation musicale, dont la disposition se réfère au carré magique.

Notons également que le modèle de configuration dodécaphonique d'un espace sonore en une série de lignes mélodiques, lamellées dans un ambitus très élargi, inspire fortement le compositeur.

Par ailleurs, en tant qu'historien de la musique, Pierre-Albert Castanet n'est pas dupe de la crise que traverse toute idéologie cristallisée dans son monde contemporain où toutes sortes de filiations, d'alliances – naturelles ou contre-nature –, et de variations simples ou complexes sont désormais possibles, ce, dans tous les domaines sociaux, culturels, économiques et politiques. En effet, leurs lots de paradoxes sont spontanément consommés dans leur réalité brute : croyances, anarchie(s), moralité, immoralité, beauté, laideur, pureté, impureté, bruit, "chant", enrichissement et pauvreté, ainsi que les clivages et les violences qui les entourent. Toutes ces situations, "parasitant" la vie de l'homme moderne, viennent tourmenter et basculer, dans un cycle nouveau, les "balises" et "valises" de connaissances générales, et musicales en particulier, de l'histoire de l'humanité.

A la manière de tags et de graffiti verbains, elles constituent, aux yeux du compositeur, un ensemble de "parasites" engendrant, musicalement, le "son sale", au sens large du terme. Ce concept, à la fois philosophique et technique, est le produit d'une synthèse découlant particulièrement de ses multiples expériences de musicien, musicologue, compositeur, ainsi que des observations pratiquées, en homme curieux, dans la société contemporaine dans laquelle il vit.

Idéologiquement, le "son sale" peut être perçu comme une forme de revendication subversive révélatrice de la « souillure » – aux sens emphatique, pollueur ou désorganisateur, du terme – survenue avec diverses perturbations des normes dans les cultures savantes et populaires du XX^e siècle. Cette souillure suggère toutes sortes de "bruits" la caractérisant. C'est également un cri interrogatif, interpellateur, revendicateur et protestataire, que lance Pierre-Albert Castanet, contre le fruit du post-modernisme : en particulier, l'étrangeté de la musique savante occidentale qui, selon le point de vue du compositeur, « se rattache directement à d'anciennes valeurs et

racines, allant jusqu'au Gothique avec des compositeurs comme Arvo Pärt (1935). Une musique souvent faussement religieuse, jouant sur une certaine ritualité. »⁴⁸²

C'est encore l'écho d'un antidote musical⁴⁸³ dénonciateur « d'un discours social non abouti » et de la modernité sonore vingtiémiste manquant sa révolution, et dont le discours demeure aujourd'hui « décrié ». A cet effet, le compositeur note « un échec dans le sens où le bruit en tant que tel n'a pas été entendu. »

La notion de la “*parasitose sonore*”⁴⁸⁴ agit, en effet, à tous les niveaux de la composition castanienne. Elle concerne une dialectique désignant une hétérogénéité des paramètres sonores. Ainsi des timbres et des sonorités pures et impures, de caractère souvent non tempéré, sont combinés de façon à transformer l'équilibre des tensions et des détentes musicales originelles à suggérer la situation, évoquer les événements, les circonstances, ainsi que des moments particuliers socio-culturels sous-jacents, de l'histoire musicale contemporaine.

Dans sa musique, Pierre-Albert Castanet utilise également une pseudo-modalité. Par rapport à Messiaen notamment, que le compositeur a personnellement côtoyé, il a beaucoup travaillé sur l'œuvre du maître, dont il nous a avoué bien connaître « le fonctionnement », ainsi que son invention des modes à transposition limitée. Cependant, l'usage qu'il fait de cette pseudo-modalité n'a pas de lien avec

le côté théorique de Messiaen. Moi, [s'est-il exclamé], je ne suis qu'un théoricien dans l'âme. Son emploi se justifie par le fait que j'ai peut-être cherché à m'échapper de la tonalité. Cependant, la modalité n'est pas loin. Cela dit, je ne m'en sers pas comme une vraie modalité, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de fonctions (pas de sous-dominante, de dominante ni de tonique). Il s'agit simplement de polarités. Et donc là, je me rapproche plus de Scelsi par exemple.⁴⁸⁵

C'est dans cet esprit qu'il a conçu son *Polaris* (1992).

⁴⁸² Propos du compositeur extrait de son entretien avec Michel Masserey, dans la rubrique *Livres* du journal genevois : *Le Temps*, 15 janvier 2000.

⁴⁸³ « Contrairement aux défenseurs de la pureté musicale qui, en musique, veulent faire oublier les déchets produits par une société dérégulée, Castanet, sous les aspects les plus variés, fait du “parasitage” le sujet de ses compilations. » Nathalie Côte, « L'Art de la souillure – La pensée et l'œuvre de Pierre Castanet », *Dissonanz*, Nouvelle revue musicale suisse, n° 46, novembre 1995, p. 13.

⁴⁸⁴ Il faut noter que P.-A. Castanet n'est pas le seul adepte de la “parasitose sonore”. Ce concept mis en valeur en musique, notamment par Edgar Varèse et Giacinto Scelsi, ses pères spirituels, est utilisé par les compositeurs de musique spectrale : Michael Levinas avec ses « sons sales et saturés », Tristan Murail avec ses « sons horribles » et même par Pierre Schaeffer avec ses « sons granuleux, excentriques ». Lire les articles sur l'*hybridation* et sur le *parasite* dans J.-Y. Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, *op. cit.*, respectivement, pp. 65-67 et 121-123.

⁴⁸⁵ Notre entretien du 3 février 2000 avec le compositeur.

Esthétiquement, l'auteur d'*Impro-Duo-Ludo* (1985) prône surtout l'œuvre ouverte, c'est-à-dire des phases d'improvisation, et de ludisme.

Il nous confiait alors qu'il était conscient du fait

qu'à l'heure actuelle, ce style musical [est] un peu en dehors de l'histoire, c'est-à-dire [s'est] démodé. [Cependant, poursuit-il c'est là] ma culture, mon mode d'expression, pour certaines pièces, mais pas pour tout. Par ailleurs, j'ai quand-même une tendance à travailler le parasite et l'hybridation. Je travaille dans ce qu'on peut appeler la transcendance de la laideur, et non pas pour le son "pur", comme on l'a voulu faire au XIX^e siècle par exemple.

Cette mise au point du langage et de l'esthétique musicale du compositeur nous permet maintenant d'examiner l'œuvre choisie.

Analyse de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet

Obscena Mystica, pour guitare seule, op. 21, 1995.

De même que son titre, une exploration interne de la matière sonore de cette pièce dévoile un réel antagonisme. En effet, entre obscène et mystique⁴⁸⁶, il existe une opposition de sens, et le titre constitue un *oxymore* ou un *oxymoron* : association de mots ou figure de style réunissant deux termes en apparence contradictoires. C'est surtout l'alliance de ces deux adjectifs qu'a voulue le compositeur. Pierre-Albert Castanet a trouvé cette confrontation existentielle dans deux univers différents, qui sont les deux sources inspiratrices de son œuvre : l'Afrique et Rouen, un continent et une ville. Au sujet de l'Afrique, nous y reviendrons en détail dans le point suivant.

Laissons le compositeur établir le lien conceptuel entre son œuvre et sa ville de résidence :

Obscena mystica est une expression latine utilisée par les historiens de l'art au XIX^e siècle et désignant, [en ce qui nous concerne] de petites scènes sculptées sur les portails des Libraires de la Cathédrale de Rouen.

⁴⁸⁶ *Obscène* (lat. *obscoenus*, de mauvais augure), désigne une action, une parole ou une image blessant la pudeur, tandis que *mystique* (lat. *mysticus*, gr. *Musticos*, relatif aux mystères), se rapporte à ce qui comprend une signification cachée, figurée ou allégorique. Le mysticisme manifeste en outre l'enthousiasme et l'extase.

Ce sont effectivement des scènes un peu bizarres, originales et presque « obscènes », pour une cathédrale et une religion catholique.⁴⁸⁷

Quant à la matière sonore, ce morceau se caractérise à la fois par une simplicité et une complexité du matériau, ainsi que par des oppositions d'effets recherchés (*bruit – calme et étouffement sonore ; accélération – ralentissement ; harmonie – chaos*). Indiqués de façon précise, leurs expressions et les modes de jeu pratiqués suggèrent clairement une mise en œuvre de la “*parasitose*”⁴⁸⁸ et de l'*hybridation sonore*, chères au compositeur. Il s'agit ici de traduire musicalement le reflet du monde « moderne » dans lequel on vit, un monde où s'imbriquent liberté des comportements, rapidité (vitesse) des transformations et bouleversement de nombreuses valeurs fondamentales.

Du principe de l'*hybridation* – emmêlement (embrouille et mélange ou métissage) d'éléments d'espèces différentes – il résulte une accumulation et un entrelacement de diverses entités sonores originales aux sons et aux timbres composites. Leur superposition, mais surtout leur accroissement ou adjonction linéaire, produisent de nouvelles combinaisons harmoniques, mélodiques, rythmiques et timbrales.

Dans *Obscena mystica*, joué à un seul instrument, la guitare, le caractère plurisonore permet une mise en jeu d'un matériau et d'une technique hétérogènes. Ce sont les anciens procédés – l'usage principalement de la *scordatura*^{glossaire} –, qui ont permis au compositeur de traiter un matériau neuf constitué par les différentes combinaisons sonores susmentionnées. Il en résulte cette œuvre d'un genre nouveau.

Traditionnellement, à l'aide d'une petite barre de métal ou de bois, un guitariste, par exemple, arrive à raccourcir la longueur des cordes vibrantes de son instrument et obtient ainsi un changement d'accord instrumental, de tessiture et de timbre. La *scordatura* permet la modification de l'accord habituel d'une ou plusieurs cordes d'un instrument. La ou les cordes soumises à ce “jeu à cordes ravalées” (l'expression est de Michel Corette⁴⁸⁹) ne jouent en rien un rôle primordial par rapport à d'autres. Elles permettent simplement une transposition de tonalité et de timbre, facilitant les jeux de passages aux effets inédits, mais ordinairement difficiles d'exécution.

⁴⁸⁷ Notre entretien du 3 février 2000 avec le compositeur. Les scènes « bizarres » auxquelles il se réfère sont des sculptures, des gravures et des vitraux médiévaux, évoquant des « diableries » ou des mythologies enseignant la méchanceté démoniaque par opposition à la bonté divine suggérée notamment par les images d'anges et de saints.

⁴⁸⁸ Sur la parasitose sonore, lire notamment Pierre-Albert Castanet, « Parasite », dans BOSSEUR, Jean-Yves, *ibid.*, pp. 113-1120.

⁴⁸⁹ Michel Corette (1709-1795), organiste, compositeur et éditeur, s'était distingué dans la didactique musicale. Il a écrit de nombreuses méthodes pour les cordes (violon, alto, violoncelle et guitare) et publié, en 1750, une *Méthode raisonnée* sur la pratique de ces instruments.

Pierre-Albert Castanet a fait de cette technique un emploi méthodique et original. En effet, le *ré* obtenu grâce au *mi* initial désaccordé, ne reste pas une note simple parmi tant d'autres, mais devient le pôle de structuration et d'attraction de tous les événements sonores du morceau sur lequel il insiste. Outre le fait que cette note *ré* est ici une *hybridation* de la note la plus grave (*mi*) de l'accord classique de cet instrument, l'altération provoque en même temps une saturation de la guitare. Cette dénaturation instrumentale est une allusion au mystique, au cérémonial, mais surtout un geste rituel dont l'inspiration lui vient, comme nous l'a avoué le compositeur, de Giacinto Scelsi. Chez P.-A. Castanet, c'est là un signe de sa quête de tout ce qui n'est pas dans la norme, une volonté d'aller plus loin, au-delà de la limite de l'habituel.

Dans ce rituel musical, le *ré* est également un geste et un acte fondateurs et organisateurs des événements sonores. Tour à tour il est notamment "*parasité*" de sons harmoniques, entouré de quelques notes, dont le *ré*#, pour former une unité de clusters percutés successivement et joués à tambora. Il est étiré grâce à l'usage des arpèges en *pizzicato* étouffé, avec des doubles croches appoggiaturées "bruiteuses" et nerveuses, et grâce à des arpèges de grands intervalles semi-arpégés. Parfois, il subit un glissement en *accelerando chaotique*.

Ainsi, au cours du discours musical, la guitare se métamorphose sans cesse. De son jeu originel, l'instrumentiste imite alternativement une percussion, grâce au jeu notamment d'un doigt de la main gauche percutant une corde et à l'« attaque de la main droite grincée sur la corde » ou de son index frappant le dos du manche. Dans un accord plaqué, seuls les doigts de la main gauche jouent, pendant que la main droite est posée sur les cordes pour obtenir des "*notes grésillantes*" ou "*parasitées*", comme l'indique le compositeur sur la partition. Toutes ces techniques font allusion aux modes de jeu et de timbres de la *sanza* et de la *kora* africaines qui l'ont inspiré. Le carillon de la cathédrale de Rouen est imité avec un jeu de croisement des deux cordes graves. Par ailleurs, on peut aussi mentionner la technique d'effleurement du ventre de la corde à l'aide de l'ongle du pouce de la main droite.

En même temps plusieurs éléments suggérant divers genres musicaux sont utilisés : ici un tremolo terminant sur un point d'orgue transformé en un motif improvisé rapide et souple dans le style du « *rasgado flamenco* » ; là une déformation à un quart de ton, en tirant sur la corde, pour produire un *choke* ou *blue note* ou encore le jeu « avec toute la puissance du pouce (à l'espagnole) »⁴⁹⁰ près du cordier (pièce permettant de fixer les cordes à la partie inférieure des instruments de la famille des violes, violons, vielles à roues, mandolines, luths et guitares, pour modifier l'accord instrumental, par conséquent son timbre), comme indiqué sur la partition.

⁴⁹⁰ Indication portée sur la partition (cf. la légende accompagnant cette dernière).

Les barres de mesures utilisées ne servent que pour délimiter des événements sonores de longueurs différentes évoquant les divers moments rituels de l'œuvre.

En guise d'illustration, sur quelques éléments de suggestion de divers genres musicaux et sur l'évocation de la *kora* dans *Obscena mystica*, voir volume 2, l'exemple 31 a et b, p. 611.

Cette pièce comporte diverses atmosphères qui nous font penser à une oscillation entre la part discrète du hasard boulezien et l'indétermination cagienne, en passant par une brève "incantation" en imitation de la *kora* africaine sur un motif vif enchaînant librement une quinte et trois quarts en dents de scie. Quant à « ses bases esthétiques », le compositeur nous a avoué qu'elles étaient « d'inspiration scelsienne, surtout le côté rituel dans ma musique, d'une façon générale, [se référant à une] polarité sur une seule note », dont le ré du début de l'œuvre analysée.

Synthèse des apports africains dans l'œuvre de P-A. Castanet

L'intérêt manifesté par le compositeur pour les cultures africaines a pour origine les bases de sa formation qui, nous confiait-il, comporte « deux directions, si on peut dire : la musique populaire et la musique savante. » Musique savante, par sa « formation du conservatoire [et des universités, où il a] appris à être instrumentiste et compositeur. »⁴⁹¹ La seconde direction concerne la musique populaire, parce qu'il a fait partie, dès sa jeunesse, d'une harmonie municipale. Puis, il a dirigé un Big-Band de jazz et a participé à une troupe de café-concert et de music-hall. Ce qui lui a permis d'accumuler une solide expérience et de disposer d'une pratique de musique populaire très ouverte. Ce qui, sans doute, a favorisé son intérêt croissant pour les modes de jeux de ce genre musical, en particulier pour l'improvisation.⁴⁹²

Comme nous l'a avoué le compositeur, il importe de signaler combien ce dernier a été « très sensibilisé par la musique de l'Afrique », notamment à un groupe de jeunes africains étudiants au Collège Braque de Rouen.

La professeur de musique avait réuni tous les enfants africains, parce qu'ils formaient la majorité dans ce quartier de Rouen, pour faire un groupe avec chant, danse, accompagnés des instruments. Le Groupe s'appelait "Blacks à Braque", un jeu de mots qui signifie Noirs et Braque (collège). [Le compositeur a assisté à

⁴⁹¹ Extrait de notre entretien du 3 février 2000 avec le compositeur.

⁴⁹² Au sujet de l'improvisation, le compositeur consacre une longue interview dans deux numéros successifs de *l'Education musicale*, précités (respectivement, première partie, n° 455, janvier 1999, pp. 2-6 et deuxième partie, avec le même titre, n° 456, février 1999, pp. 2-6.)

diverses séances de répétitions et de représentations de leur travail.] Ils ont fait un disque⁴⁹³, moi je les ai invités à l'Université. J'ai été très proche de ce groupe, qui comprenait beaucoup d'ethnies différentes. Voilà le rapport, entre ma musique, [l'univers occidental et l'Afrique], si vous voulez, avec cette œuvre, qui est comme une pièce de monnaie, ayant un recto et un verso : Rouen [et sa] cathédrale [d'un côté] et [de l'autre] l'Afrique, à travers l'histoire de l'anthropologue : tout ce qui est dedans et qui concerne ou a une petite connotation « obscène », mais qui ne l'est pas pour les concernés. Cependant, par rapport à un esprit qui n'est pas du milieu, le récit apporté a rapport au sexe... Et comme, en même temps, tout est rituel, c'est toujours mystique.⁴⁹⁴

D'une manière spécifique, pour l'œuvre étudiée, l'inspiration africaine lui est venue de sa lecture, en 1994, du livre de Nigel Barley, intitulé *Le Retour de l'anthropologue*⁴⁹⁵. Ainsi qu'il nous l'a indiqué lors d'un entretien, il y a trouvé

beaucoup de scènes, [qui] – vues de France, sans avoir été en Afrique –, [lui ont procuré] ce sentiment d'obscénité et de mystique, dans certaines formes de ritualité. [Le récit de l'anthropologue concerne une] histoire [qui] se passe au Cameroun, et notamment, autour de la circoncision. Il y a d'autres épisodes où les [gens] mangent du chat, par exemple, et [dont le compositeur n'a pas tenu] compte. Il explique : pour moi, Européen, si je peux le dire, j'y vois une image de l'obscène et du mystique.

Méticuleux jusque dans les détails des gestes et des mots prononcés par lui-même ainsi que par ses interlocuteurs, l'auteur du livre relate savamment des faits de cérémonies sur base des conversations auxquelles il a été convié. En effet, à la lecture des récits découlant de sa narration, il ressort que le scientifique a davantage été informé qu'il n'a directement participé aux rituels complets, bien qu'il en décrive merveilleusement les circonstances, en l'occurrence le rituel de la circoncision.

Même si, dans cette situation, nous nous sommes interrogé sur l'exhaustivité des récits rapportés, nous avouons toutefois trouver, dans ses nombreux témoignages, une masse considérable de précieuses informations, aussi riches et utiles les unes que les autres. Il en est ainsi des faits observés lors des bribes de représentations rituelles

⁴⁹³ Disque compact : *Quartier des Hauts de Rouen percutent. Blacks à Braque et Tambours Majeurs*. Enregistrement effectué les 10-11 mai 1996, par Olivier Lecoer au studio Honolulu du Havre et réalisé par Yvan Houdebine, Spyn Edition Sonore (Mont-Saint-Aignan). Conseillé par la professeur de musique Marie Baudart et Meissa Fall.

⁴⁹⁴ Extrait de notre entretien du 3 février 2000.

⁴⁹⁵ Nigel Barley, *Le retour de l'anthropologue*. Traduit de l'anglais par Alain Bories, Paris, Payot et Rivages, 1/1994, 2/1995, 221 p. La version anglaise a pour titre *A Pleague of Caterpillars. A Return to the African Bush*, London, Viking, 1986.

exécutées en faveur de N. Barley, ainsi que des conséquences vérifiables issues de certaines pratiques évoquées, telle que la mutilation des mamelons chez les hommes Ningas, une autre forme de circoncision.⁴⁹⁶

Ces informations portent sur diverses réalités socioculturelles, économiques et même politiques des peuples étudiés, rendues sans ethnocentrisme. Par exemple, l'anthropologue s'est aperçu que « pour les Dawayos, les techniques utilisées en poterie fournissent un modèle de pensée sur la maturation de l'humain au cours des temps, et aussi à travers les saisons de l'année. » (Quelques grandes lignes, régissant le système fort complexe des rites de ce peuple, sont décrites dans son livre précité, notamment aux pp.146-147.)

Ainsi, il ressort du discours de l'anthropologue nombre de descriptions faisant resurgir, parfois avec crudité, un côté « *obscène et mystique* », dans le sens d'une action dérangeante et pleine de mystères, et peut être aussi dans le sens d'une atteinte à la nature, d'où un sentiment de souillure, d'artifice et de parasite. Ce sont ces images de l'« *obscène et du mystique* », qu'il met en parallèle avec « *des scènes un peu bizarres* » de la cathédrale rouennaise.

Comme le dit P.-A. Castanet, l'Afrique noire et Rouen sont dans son œuvre comme les deux facettes d'une même médaille, dont les effigies contribuent à sa valeur universelle.

Sur le plan musical, nous l'avons indiqué dans l'analyse de l'œuvre, le compositeur exploite un thème mélodique suggérant la *kora* africaine, son parallèle rouennais étant le motif du carillon de la cathédrale. Chaque fois, cohabitent les deux aspects. A travers des grisailles de cordes de la guitare, il évoque notamment des sons «*parasités*» de la *sanza* africaine, tandis que les tapements sur le dos du manche ou sur la table d'harmonie, ainsi que les sons percutés *tambora*, suggèrent, d'une façon générale, des percussions extra-européennes.

Par sa culture des musiques populaires précédemment évoquée, on peut établir un lien entre de nombreuses techniques de jeu et d'autres principes régissant la création castanienne musicale et ceux sous-tendant les musiques africaines. Il s'agit notamment de la répétitivité des motifs, de l'usage des pôles sonores (une ou plusieurs notes autour desquelles est bâti l'ensemble de la matière sonore d'une pièce), des principes régissant quelques éléments de liberté de l'interprète, pour ne citer que ces cas.

⁴⁹⁶ Sur ces sujets, lire différents détails, entre autres, aux chapitre v, *L'introuvable mastectomie*, les pp. 69-75 ; vi, *Veni, vidi, visa*, les pp. 77-80 ; x, *Partie des chasses*, les pp. 145-146 ; XII, *Une invasion des chenilles*, les pp. 189-199 et XIII, *Fin et recommencement*, les pp. 210-212, du livre précité de Nigel Barley.

Comme dans les musiques africaines, les œuvres de ce compositeur sont également organisées en cycles, autour d'un pivot à partir duquel de petites structures périodiques s'épanouissent, s'enchevêtrent et subissent des variations. On y trouve également une recherche singulière des timbres instrumentaux complexes et enrichis.

Dans la pièce analysée, hormis la pose du *capotasto* sur la guitare, pour en modifier le timbre notamment, la complexité timbrale et son enrichissement sont traités par le truchement d'ajouts de nombreuses notes autour du pivot, en l'occurrence le *ré*, ainsi que par toutes sortes de sons "bruiteux" issus de différents modes de jeux instrumentaux.

Les notes ainsi ajoutées font, entre autres, allusion aux sons subsidiaires produits par des petites boucles métalliques accrochées sur les lamelles d'une *sanza* ou par des petites sonnailles attachées sur son résonateur.

Cette démarche constitue un prolongement de la notion des « sons souillés », lui permettant de procéder à une "*parasitose*" systématique de chaque unisson : un pivot ou une masse sonore-pivot, constituant un archétype soumis à des variations ou à des transmutations. Un groupe de notes, "sculptées" en différents rythmes, viendra ainsi s'appuyer sur ce pivot généralement tenu et étiré ou répété. Celui-ci peut passer d'une hauteur à une autre, pour donner progressivement naissance à une pseudo-mélodie et même une pseudo-modalité. L'une ou l'autre peut encore subir une ornementation contrapuntique s'éparpillant en notes répétées ou en batteries. Les annotations sur les modes de jeu instrumental, tel que nous l'avons précédemment mentionné, témoignent également de l'importance que le compositeur attache aux timbres protéiformes qu'il utilise. A cela, on ajoutera l'exécution théâtralisée d'une pièce musicale, dont les signaux ne sont pas forcément notés, associée à une interprétation pseudo-"libérale", comme il est d'usage dans les musiques de tradition orale, africaine notamment.

Nous l'avons vu, « *la culture du son sale* » est le fondement de la création de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet. Les éléments d'influence africaine intègrent naturellement cette dimension à la fois technique et psychologique, qui constitue le spectre inhérent à son art compositionnel : la « *parasitose sonore* ». Ses propriétés sonores physiques sont composées et recomposées dans un langage fin et complexe. Il en découle une atmosphère solennelle relevant d'un rituel (il en est de même dans les cultures musicales subsahariennes dont il s'est inspiré).

Encore faut-il noter que le « *son sale* » a pour point nodal le timbre. Si l'on recherche une similarité avec l'esthétique musicale de Pierre-Albert Castanet, on constate l'existence d'un lien étroit avec un des concepts musicaux de l'Afrique noire

où les gens ne se cantonnent nullement à des sonorités simples, que l'on qualifierait en Occident de "sons purs".

D'ailleurs, il a confié :

Je me retrouve tout à fait dans les esthétiques de "parasitage" des musiques extra-européennes. Par exemple, la *sanza* dont le jeu des lamelles permet la production des sonorités en plus, grâce [notamment] aux grésaillements de petits objets qui lui sont accrochés. Ce sont ces genres de sonorités qui me font plaisir. Je me retrouve là dedans. Alors que ce soit la *sanza*, que ce soit la guimbarde, le rhombe, tout cela fait partie de mon univers sonore. [Quant à] ce dernier, lors des émissions de radio que j'ai faites à propos de mon livre, j'ai fait entendre ces instruments [afin d'illustrer ce phénomène].⁴⁹⁷

Comme l'ont remarqué également Laure et Nicolas Darbon, l'auteur des *Constellations* (1985) est un compositeur, à « l'esprit critique et anti-sectaire », nullement « isolé » ni « désabusé ». ⁴⁹⁸ Epris de liberté et de curiosité, le compositeur, musicien et musicologue, ne cesse d'explorer avec fougue toutes les facettes de son talent musical, mais également de ses manques afin de se nourrir de tout élément musical ou culturel des musiques autres, dont celle d'Afrique de laquelle il s'est inspiré pour trouver notamment la signification d'un art à la fois social, musical, théâtral et rituel, au sens large du terme.

C'est sur l'examen de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet que nous clôturons l'étude consacrée à la création musicale "savante" occidentale du XX^e siècle d'inspiration africaine.

Avant de confronter l'ensemble des œuvres examinées aux spécificités des musiques d'Afrique noire – objet du livre troisième, volume 2 de notre étude –, nous allons, comme annoncé⁴⁹⁹ précédemment, aborder l'œuvre d'André Vindu Bangambula.

Si, pour l'examen des musiques occidentales, notre démarche consistait – hormis les éléments biographiques – à analyser d'abord les singularités esthétiques et celles du langage de chaque compositeur, suivie de l'étude des œuvres et de leurs apports africains, nous procédons autrement pour ce compositeur africain. Ses données biographiques sont ici suivies des facteurs culturels. Puis, parmi ses œuvres, nous illustrons notre propos par l'examen de quatre majeures créations : *Poème*

⁴⁹⁷ Notre entretien du 3 février 2000.

⁴⁹⁸ DARBON, Laure et Nicolas, *Le Cercle des compositeurs haut-normands*, Lillebonne, Millénaire III, 1996, p. 27.

⁴⁹⁹ Cf. p. 52, note 63, mais aussi la page 47 et suiv.

symphonique "Zaire" (1988), *Lufua lua Nkandi* (1989), *Ballade* (1989) et *Kisantu* (1989). Seule cette dernière fera l'objet d'une analyse détaillée par le biais de laquelle nous soulignerons, sur le plan de la technique compositionnelle, l'essentiel des apports occidentaux.

Bien que, parmi les œuvres importantes ayant des thèmes musicaux traditionnels clairement identifiables dès la première écoute par une oreille avertie, figurent, au premier plan, *Lufua lua kandi* et *Kisantu*, cette dernière s'inscrit particulièrement bien dans la ligne de notre propos.

Même si la première œuvre est une transcription pour voix et orchestre, d'un chant traditionnel, la seconde œuvre, elle, est préférable surtout par la longueur des éléments formels, ainsi que par la richesse de son style, qui nous offrent une matière plus significative à examiner.

Concernant la définition de l'aire culturelle d'André Vindu, elle ne se fera que dans les limites du propos de notre étude et en rapport avec la création musicale traitée.

Chapitre XV

André Vindu Bangambula : des concepts musicaux orientalo-occidentaux pour une création à toile de fond musicale et culturelle africaine

PORTRAIT.

André Vindu Bangambula est né, dans une famille nombreuse, en octobre 1953 à Léopoldville, Congo Belge (actuellement, Kinshasa, République Démocratique du Congo).

Il a commencé ses études musicales en 1969 au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Kinshasa, où, en 1973, il a obtenu son diplôme de l'Ecole Secondaire en Musique et Saxophone. Puis, il est entré à l'Institut National des Arts (INA), Kinshasa. Il y a décroché le diplôme de Graduat en Art, Option Musique, en 1976.

C'est en 1984 qu'il a quitté son pays pour la Chine Populaire, où il a appris son métier de compositeur.

Etudes de composition :

♦ 1985-88, au Conservatoire de Musique de Shanghai, il a suivi ses premiers cours de composition avec XU Shuya, puis avec Mme le professeur associé WANG Qiang. Ces enseignements ont abouti au Bachelor of Arts, en composition. Pendant cette période, il a également appris l'harmonie et la fugue avec WANG Qiang, ainsi que le contrepoint avec LIN Hua.

♦ 1989-91, il a préparé et obtenu le Master of Arts en composition, sous la direction de ZHAO Xiaosheng ; le contrepoint et fugue avec CHEN Mingzhi.

♦ 1994-95, il a suivi des cours de perfectionnement et obtenu le Post-Graduate Studies.

Autres activités : De nombreuses activités exercées, signalons ses activités d'enseignant et de musicien chef d'orchestre expérimental Maïsha, du Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts (CEDAR) rattaché à l'Institut National des Arts ; de Secrétaire exécutif du Conseil Zaïrois de la Musique (CZAM, branche nationale du Conseil International de la Musique de l'UNESCO), entre 1982 et 1984. Depuis 1979, André Vindu a participé à de nombreux festivals internationaux (Vienne et Québec) et à des Ateliers Internationaux de compositeurs, dont ceux sous l'égide du Conseil International de la Musique de l'UNESCO : Amsterdam (1990), Paris (1992) et Johannesburg (1996).

S'il n'est pas le premier compositeur du Congo Kinshasa issu d'une formation classique de Conservatoire à l'occidentale, André Vindu Bangambula en est l'un des pionniers. Outre sa culture initiale Besingombe⁵⁰⁰, il a vécu longtemps à Kinshasa, mégapole congolaise réunissant la quasi-totalité des ethnies du pays et leurs cultures musicales, dont il est imprégné.

Reflet de cet ensemble d'univers culturels, sa création prend la forme d'une peinture musicale sur toile de fond africaine, incorporant des matières sonores qu'il recrée sur le fondement des techniques compositionnelles orientalo-occidentales.

Ces techniques constituant les outils de son art musical, l'Occident et l'Asie sont alors, outre l'Afrique, deux univers capitaux inspirateurs de l'idéologie musicale sous-tendant la création du compositeur.

⁵⁰⁰ Les Besingombe constituent un des groupe(ments) de peuples Kongo, dans la province du Bas-Congo, à l'Ouest de la République Démocratique du Congo. On trouve les Kongo en Angola, au Congo Démocratique et au Congo Brazzaville, sans oublier l'enclave de Kabinda.

L'aire culturelle d'André Vindu Bangambula

Les caractéristiques détaillées des diverses musiques enveloppant l'aire culturelle de ce musicien ne seront abordées ici qu'à la lumière des seules œuvres analysées. D'autres éclaircissements seront apportés, d'une façon générale, dans le livre troisième, qui traite notamment des musiques d'Afrique noire.

Le principal pôle de l'environnement culturel d'André Vindu est la ville de Kinshasa, véritable oasis culturelle où s'échafaude constamment un vaste panel d'activités musicales. Dans les banlieues kinoises, la vie culturelle – selon les communautés – est à l'identique de la campagne. On y pratique notamment les chants et les danses traditionnelles, fonctionnels ou non, accompagnant la vie quotidienne. Il s'agit des berceuses, des chantefables, des chansons rituelles ou cérémonielles – qui ont une forte essence sacrée –, des chansons de métier, de mariage, de deuil, de guerre, de contes, de palabres, ainsi que des ballades et divers autres types de musiques. Certaines de ces musiques sont monodiques, d'autres hétérophoniques, d'autres encore polyphoniques, avec ou non de l'homorythmie (homogénéité rythmique simultanée, par opposition à l'hétérorythmie (polyrythmie) ou l'hétérogénéité rythmique horizontale de toutes les voix polyphoniques), de l'isorythmie (reproduction périodique d'un même rythme à une même voix, puis aux autres), de l'hémiolle (succession ou superposition des rythmes binaires et ternaires) ou de la polyrythmie. Elles peuvent être responsoriales, contrapuntiques ou non, en canon ou en imitation. Diverses autres techniques de jeu y sont utilisées.

Aux musiques populaires folkloriques ou traditionnelles indiquées, il faut ajouter les musiques religieuses chrétiennes, dont la plupart comporte des mélodies au ton traditionnel africain (avec des textes bibliques), et, certaines, des mélodies issues de l'Occident. Son saxophone lui a, en outre, offert l'opportunité de s'exercer longtemps au jazz, dans lequel il a particulièrement retrouvé les accents mélodico-rythmiques africains. Ses fonctions de Technicien de recherches, de chef de Cellule Musique et de chef de Groupe Expérimental Maïsha⁵⁰¹ (Orchestre du CEDAR, INA) ont également favorisé chez lui de riches expériences en matière de musiques traditionnelles, tant du Zaïre que d'autres contrées, surtout de l'Afrique noire.

⁵⁰¹ L'Orchestre Maïsha, actuellement disloqué, était un ensemble musical qui avait pour vocation la production des musiques traditionnelles à l'aide d'un mélange timbral des instruments africains et occidentaux (xylophone, *sanza*, tambour à peau, flûte traversière, saxophone ténor et guitare).

Les œuvres de Vindu Bangambula

Actuellement, André Vindu dispose d'un catalogue de 14 œuvres, dont la thématique vient essentiellement des musiques traditionnelles africaines : *Rêverie et Nocturne* (deux pièces pour piano, 1986) ; *Petites fugues* (n° 1 et 2, 1987) ; *Variations pour violon et piano* (1988) ; *Poème symphonique "Zaire"* (1988) ; *Hymne national* ; *Lufua lua Nkada*, pour soprano et orchestre ; *Kisantu*, pour Mezzo-soprano et orchestre et *Ballade*, pour saxo ténor et orchestre (quatre œuvres composées en 1989) ; *Suite pour piano n°1* (style dodécaphonique) et *Suite pour piano n°2* (style nationaliste), ainsi que le *Quatuor à cordes n°1*, composés en 1990 ; *Quintette à vent n° 1* (1991) et enfin *Prélude*, pour piano (1994). Toutes ces œuvres connaissent des influences africaines, occidentales et asiatiques, qui forment les piliers de sources d'inspiration nourrissant son langage musical. Ce dernier a pour fondement la quête d'un équilibre dans l'association des éléments musicaux et des principes techniques régissant la tonalité, la modalité, l'atonalité^{glossaire} et le jazz.

Si de l'Asie il a surtout appris le traitement de la modalité (le pentatonisme en particulier), de l'Occident, André Vindu suit particulièrement le modèle de l'art de fugue et du contrepoint de Jean-Sébastien Bach, de la démarche compositionnelle de Claude Debussy et de Maurice Ravel, qui ont merveilleusement pratiqué le mélange entre les musiques occidentales et orientales, d'Igor Stravinsky et de Darius Milhaud avec les musiques occidentales et le jazz. Les musiques de ces compositeurs constituent pour lui des sources inspiratrices majeures.

Les quatre premières œuvres orchestrales, retenues pour notre étude, ont été créées dans la salle de concerts de la rue Yan'an de Shanghai, le 16 juin 1990, par l'Orchestre Philharmonique de Shanghai, direction : CAO Peng, sous le patronage du Consulat de France.

Ces œuvres sont :

Le *Poème symphonique*⁵⁰² "*Zaire*" (交响诗 扎伊尔 *Jiaoxiangshi Zayier*), dont la structure formelle est occidentale (une *sonate* de forme libre) :

Introduction ● **Thème 1** – **Thème 2** ● **a – b – c – d** ● **Thème 2** – **Thème 1** ● **coda** ●
Exposition Développement Réexposition Conclusion

Les lettres **a**, **b**, **c** et **d** désignent les différents motifs mélodico-rythmiques du développement des thèmes 1 et 2.

⁵⁰² Apparu au XIX^e siècle, le *poème symphonique* est une forme musicale souple illustrant le sujet choisi, et inspirée d'une idée extra-musicale notamment philosophique, historique, littéraire, poétique ou descriptive.

Au lieu d'une organisation classique en un seul mouvement du *Poème symphonique*, le compositeur a adopté une formulation contemporaine à plusieurs mouvements (cinq) s'enchaînant : *Lento*, *Andante*, *Adagio*, *Andante* et *Allegro*, se terminant sur une coda *lento*.

Il y traite une matière musicale africaine inspirée d'un chant de conte ayant pour titre : *Ngieri mu nzila Kongo* ou *La marche sur la route du (royaume) Kongo*.

Ici, le royaume Kongo est une allusion à la justice, à l'autorité (étatique et familiale) et aux règles de vie garantissant la paix, la joie et le bonheur communautaires et individuels.

Le récit évoque un enfant désobéissant aux valeurs morales, et qui ne se souciait d'aucun conseil. Un jour il quitta la demeure familiale, en quête d'un refuge où tout lui serait permis sans aucune restriction. Usé par la fatigue, il alla s'asseoir imprudemment sur une grande feuille au-dessus d'un tronc d'arbre tombé au bord de la route, et sur lequel se reposait la vipère qui ne tarda pas à le mordre mortellement. La moralité du récit porte sur une mise en garde aux iniques qui, dans le royaume Kongo, ne sauront échapper à la justice et à l'autorité établie (familiale, communautaire ou royale).

Le *Poème symphonique "Zaire"* est un ouvrage à programme à la fois poétique et descriptif. Souple et sans astreinte, son fil conducteur illustre le sujet traité. Il comporte deux thèmes principaux dont l'un évoque la justice et l'autorité de l'Etat, et l'autre rappelle le sacrifice de la résistance pour l'indépendance, puis la victoire qui en découle, sacrifice que tout fils digne du pays doit honorer en toute circonstance. Bien que le traitement de ce *Poème symphonique* frôle un style scolastique - ce que l'on peut regretter pour un ouvrage orchestral d'une telle ampleur -, ses rythmes jazzistiques syncopés entraînants, ses mélodies alternativement élégiaques et allègres, ainsi que son contrepoint savamment structuré⁵⁰³ offrent, heureusement, une vitalité et une grandeur qui méritent d'être soulignées.

Comme pour l'œuvre précédente, *Lufua lua Nkandi, pour soprano et orchestre* (女高音与乐队 : 鲁富尔 路阿 冈蒂 (悲歌) Nü gaoyin yu yuedui : **Lufuer luagangdi**) est une pièce dont le matériau sonore africain est traité à l'occidentale, cette fois, dans la forme sonate : ABA. Toutefois, André Vindu y ajoute une introduction.

Le thème, élégiaque, de cette sonate monothématique, dont les lignes mélodiques sont sinusoïdales, vient d'une chanson funèbre folklorique *kongo*. *Lufua lua Nkandi* signifie la destruction ou la mort d'une tribu (*kikanda*).

⁵⁰³ L'écriture du *Poème symphonique "Zaire"* est davantage linéaire que verticale ou harmonique. Le compositeur y privilégie la pratique d'un contrepoint rigoureux fleuri (un mélange et une superposition des lignes mélodiques), aboutissant parfois au traitement fugué.

Pour son accompagnement, le compositeur a utilisé des matériaux harmoniques polytonaux et chromatiques, sur une polyrythmie. Le développement de la matière musicale est contrapuntique.

Quant à la *Ballade, pour saxophone et orchestre* (叙事曲, 萨克管与乐 Xushiqu, Sakeguan yu yuedui), elle est construite, comme pour le *poème symphonique*, sur la forme libre :

introduction – A – B – C ● B' - C' - ● D – a – b – a' – a'' - a''' – b' - ● D – b' ● B – A ●, de la fugue, dans le style de J.S. Bach. Les lettres majuscules désignent les thèmes, tandis que les minuscules désignent les motifs de développement de ces thèmes. Aussi bien les thèmes principaux que leurs motifs de développement, tous sont issus de divers chants traditionnels parodiés par le compositeur pour raconter son récit musical. Le compositeur fait allusion aux contes et récits (et à leurs musiques) rapportés par les anciens aux jeunes, autour d'un feu.

Comme chez le maître allemand, André Vindu a élaboré, ici, un couple de fugues, toutefois modernisé. En effet, outre le respect des changements de l'ordre des entrées vocales s'opérant classiquement dans ce type de fugue, le compositeur congolais n'a pas effectué la reproduction de la première fugue par la seconde qui devait procéder par jeu de miroir (inversion de tous les intervalles). Il fait plutôt intervenir quatre thèmes, dont deux sont issus des musiques traditionnelles et deux autres de chansons de variété de la *rumba* congolaise des années soixante. Grâce au contrepoint, il réalise une véritable polychoralité⁵⁰⁴ dans laquelle ces différents thèmes – également variés – se superposent, s'interposent, dialoguent, s'unissent, s'opposent ou s'alternent. Il a ainsi réussi à créer un chant traditionnel nouveau, avec une empreinte personnelle.

Toujours selon la structuration d'un couple de fugues, un motif du chant traditionnel, parmi ces quatre thèmes, joue le rôle du sujet et reçoit la réponse en imitation. Il est accompagné par quelques contre-sujets ou des thèmes secondaires, constitués par le reste des thèmes et de toutes les variations.

La structuration rythmique et harmonique du morceau est inspirée du jazz.

Les chants traditionnels utilisés dans cet ouvrage viennent des chansons de conte du soir de jeunes gens kongolais (peuple Kongo, dans la province de Bas-Congo, en République Démocratique du Congo) qui, assis autour du feu, écoutent les récits d'un vieillard. Ils sont initialement accompagnés avec des trompes en cornes de bœuf. Outre ce chant on y trouve également un extrait de chant deuil *nyanga* (le *nyanga* est une des dialectes *kongo*, parlée par les membres de la tribu du même nom), ainsi qu'un thème de tango congolais (du Congo Kinshasa) des années 1960.

⁵⁰⁴ La *polychoralité* est une technique d'écriture musicale qui consiste à faire dialoguer, unir ou opposer différents groupes instrumentaux ou vocaux entre eux (voir également glossaire, p. 648).

Dans l'orchestration du compositeur, les bois sont utilisés pour suggérer les sonorités émises par le groupe de ces trompes.

Analyse détaillée de *Kisantu*, œuvre de Vindu Bangambula

Kisantu, pour Mezzo-soprano et orchestre (女中音与乐 : 吉桑杜 (幽默歌曲))

Nü zhongyin yu yuedui : Jisangdu)

Kisantu est un chant de conte humoristique répandu dans l'aire culturelle de la région d'ouest du pays à Kinshasa. Il rapporte l'histoire de deux fiancés s'opposant farouchement à l'invitation de leurs parents, lesquels ont organisé les festivités de leur mariage à Kisantu. Ce chef-lieu de la commune de même nom - située à près de 300 kilomètres à l'ouest de Kinshasa, dans la province du Bas-Congo - est devenu, pour ce futur couple, une terre maudite. En effet, chacun y a, séparément, vécu des mésaventures dont il ne veut pas renouveler l'expérience (au sens propre du terme). Lors d'un bref séjour, l'homme y avait attrapé une hernie⁵⁰⁵, qui aurait été le fruit d'un mauvais sortilège. Le succès de son opération médicale avait d'ailleurs préalablement nécessité une cérémonie rituelle pour conjurer ce sort. Les souvenirs de toutes ces atrocités endurées font qu'il avait juré ne jamais remettre pied sur la terre de Kisantu.

Quant à la femme, elle avait été victime de sorciers venant la frapper, dans son sommeil, durant tout son séjour à Kisantu. Ce qui la clouait au lit toute la journée et la faisait grincer des dents de douleur. L'objectif était de l'empêcher d'aimer ou d'être aimée, et par conséquent, de ne jamais se marier. Depuis qu'elle avait échappé à cette malédiction, elle refusait d'être invitée dans cette contrée, même pour une simple traversée de la ville.

Les festivités de mariage organisées par leurs proches, et qui devaient initialement faire objet de réjouissances, étaient donc devenues pour eux un piège destructeur non seulement de leur amour, mais aussi de leur bonheur futur, piège qu'il fallait absolument éviter. Terrorisé par le simple fait d'entendre le nom de Kisantu, le futur couple a donc refusé catégoriquement l'invitation.

La morale apportée à travers ce conte concerne la prudence permanente que nécessite ou exige la vie d'un homme sur terre. Les expériences du passé doivent toujours servir à bâtir l'avenir, et le bonheur, ainsi que le trésor, ne s'échangent pas avec des richesses nuisibles. Par ailleurs, nul ne trouve du bonheur et du plaisir dans un environnement défavorable.

⁵⁰⁵ En rapport avec cette maladie, cet homme redoutait particulièrement le risque de stérilité et de perte de virilité, qui aurait détruit l'amour – au sens large du terme – de sa femme, et même de ses proches. Car, dans sa société, la stérilité est un déshonneur. Elle est perçue comme une malédiction faisant objet de mépris et même de marginalisation.

En tant que chant, *Kisantu* est particulièrement entonné lors de fêtes de mariage mais aussi lors de simples divertissements. Devenu un chant éducatif populaire, on lui adapte de multiples paroles morales et on l'utilise parfois comme une berceuse qui préparerait les enfants à la prudence dans la vie.

A. Version traditionnelle de *Kisantu*

Pour nous permettre de comparer la version du compositeur avec la version chantée au village ou en ville, nous avons effectué, en août 1999, un enregistrement à Paris auprès de deux ressortissants de la région d'origine de cette chanson, monsieur et madame Nanga Siwabaka, enregistrement que nous avons ensuite transcrit.

A.1. TRANSCRIPTION LITTÉRAIRE

TEXTE ORIGINAL

COUPLETS

[Couplet chanté par l'homme]

1. A mbadi tata ntolu ku Kisantu a nani
A mbadi mama ntolu ku Kisantu a nani
Ku Kisantu ba nteta mpiki kilendiko vutuka diaka ko

[Couplet chanté par la femme]

2. E ya Manuedi ntolu ku Kisantu a nani
E ya Lubelu ntolu ku Kisantu a nani

Ku Kisantu ya bakila mbata kilendikua vutuka diaka
kue

[Couplet chanté par l'homme]

3. A mbadi ndumba ntoluku Kisantu a nani

A mbadi mama ntolu ku Kisantu a nani
Ku Kisantu ba nteta mpiki kilendiko vutuka diaka ko

[Couplet chanté par la femme]

4. A mbadi yakala ntoluku Kisantu a nani
A mbadi yaya ntoluku Kisantu a nani
Ku Kisantu ya bakila mbata kilendikua vutuka diaka kue.

REFRAIN

1. A yaya a ngieri mawu yaye

A yaya a kueyi kua kadila yaye
A yaya a Wedi mawu yaya.

A yaya o

2. A yaya a kueyi kua kadila mame

A yaya a Wedi mawu yaya

A tata a ngieri mawu yaye

A yaya o.

3. E yaye ngieri mawu yaye (bis)

E tata a ngieri mawu tate

E Mama ngieeri mawu mame

4. E yaye ngieri mawu yaye (bis)

E yaye ngieri mawu yaye

E tate ngieri mawu yaye

TRADUCTION⁵⁰⁶

COUPLETS

1. Ah mon Dieu ! Qui ira à Kisantu ?

[Idem].

Jamais je retournerai à Kisantu, où j'ai reçu une
mauvaise piqûre [allusion à la hernie].

2. Cher aîné Emmanuel, penses-tu que j'irai à Kisantu ?
Cher aîné Albert, crois-tu que je retournerai à
Kisantu ?

Où j'ai reçu une gifle [de la maladie qui m'a clouée au
lit] ? Jamais !

3. Ma belle, sur qui comptes-tu pour te rendre à
Kisantu ?

Quel est cet homme qui retournerait à Kisantu ? Moi ?
Jamais je ne retournerai à Kisantu, où j'ai reçu une
mauvaise piqûre [allusion à la hernie].

4. Cher époux, me vois-tu aller encore à Kisantu ?

Cher grand frère, penses-tu que j'irai à Kisantu
où j'ai reçu une gifle [de la maladie qui m'a clouée
au lit] ? Jamais !

REFRAIN

1. Mon Dieu ! Combien j'en garde de [mauvais]
souvenirs ?

Mon Dieu ! Où me cacherais-je [à Kisantu] ?

Oh mon frère ! J'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs.

Ah mon Dieu !

2. Mon Dieu, [à Kisantu], où pourrais-je encore poser
les pieds ?

Mon Dieu ! Combien j'en garde de [mauvais]
souvenirs ?

Mon Dieu ! J'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs

Ah mon Dieu !

3. Mon Dieu ! J'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs.

Mon père ! Que j'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs !

Ma mère ! Que j'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs !

Ah mon Dieu !

4. Ah mon Dieu ! J'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs.

Ah mon frère ! J'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs.

Mon père ! Que j'en suis parti avec de [mauvais]
souvenirs !

⁵⁰⁶ Notons que, *E* (*yaya*, *tata*, *mama*), dont la voyelle finale *a* peut devenir *e*, sont ici des onomatopées. Ce sont des expressions d'ornements à valeur esthétique, souvent utilisées dans les chants. En langage parlé, elles changent en *A mbadi* (*yaya*, *tata*, *mama*) = *Mon Dieu !* pour, dans ce cas, exprimer un regret, un étonnement ou un refus. *Yaya* désigne la sœur ou le frère aînés, tandis que *tata* et *mama*, papa et maman.

Les expressions *A mbandi* ou *A mbadi* (suivies d'un nom), équivalant à l'interjection (*Ah mon Dieu !*) peuvent également exprimer un juron. Ainsi, par exemple, *A mbadi yakala*, *A mbadi ndumba*, signifieront respectivement *Cher époux ne compte pas sur moi pour...* et *Chère demoiselle ou ma belle, ne crois pas que je...* Afin de garder une certaine élégance de la langue et de demeurer proche du sens des phrases ou des mots originels, nous avons quelquefois préféré l'expression française *Mon Dieu !* à celles que nous venons de citer⁵⁰⁷.

Cette chanson monosyllabique est chantée en dialecte tonal *kongo* : le *kintantu*. Ses unités mélodiques de base se différencient de leurs variantes par le changement phonologique articulatoire (ton et durée phonétique qui influent sur le rythme). Les variantes sont produites par des oppositions phonétiques (longues-brèves) des syllabes d'un mot, de leur ton et des différences de registre de leur hauteur. Ici, la hauteur désigne le ton ou le degré d'élévation mélodique appropriée qui permet la distinction des mots, tandis que la durée souligne l'articulation plus ou moins longue d'un son. L'intonation définit la courbe mélodique d'une phrase, en rapport avec la hauteur et la durée.

Kisantu est un chant de style responsorial. Il mélange homophonie (par des interventions monodiques de chaque couplet) et hétérophonie (par la réponse du refrain chanté à plusieurs voix). Notre transcription ne montre pas cette hétérophonie du refrain, et ne permet donc pas une comparaison d'égal à égal avec la parodie du compositeur.

Initialement, ce chant est accompagné de tambours à peau ainsi que de cloches repliées doubles⁵⁰⁸, qui servent de conducteurs rythmiques. Ces dernières ponctuent la métrique.

Le mouvement généralement rapide de cette chanson subit, au cours de l'exécution, des accélérations qui créent une euphorie influant sur la chorégraphie et stimulant le divertissement des spectateurs.

Notre transcription de *Kisantu* a été effectuée en *do*, qui détermine la structuration intrinsèque et fonctionnelle de son matériau sonore. Pour son analyse, nous avons particulièrement retenu des critères mélodiques et rythmiques.

⁵⁰⁷ Cf. en *supra*.

⁵⁰⁸ L'Afrique noire renferme une multitude de cloches en bois et en métal. Il en existe des simples, des doubles et des multiples (de 3 à 8 cloches, au Nigéria par exemple). Généralement, ce sont des cloches doubles – de forme conique, frappées avec une baguette métallique ou en bois –, qui sont utilisées dans ce chant. Chaque paire produit deux notes. Les perles métalliques ou végétales ou encore des cauris, qui y sont parfois accrochés, produisent diverses sonorités, dont les harmoniques. Pour l'accompagnement de *Kisantu*, les cloches font toujours un court motif mélodico-rythmique assez dynamique, qui détermine son style et donne de l'entrain à l'ensemble de la pièce.

A.2. TRANSCRIPTION MUSICALE

La transcription⁵⁰⁹ suivante (voir en annexe l'exemple musical n° 32) est un conducteur permettant la comparaison avec la parodie⁵¹⁰ de *Kisantu* d'André Vindu, pour comprendre sa démarche et le sens nouveau qu'il a cherché à donner à ce chant traditionnel. Elle sert en même temps à rendre compte de variantes mélodico-rythmiques typées, par rapport à la notation du compositeur.

Construit sur l'échelle pentatonique *do-mi-fa-sol-si-(do)*, dont les pôles sont *do* et *sol*, ce chant comprend huit phrases : quatre motifs initiaux (**A**, **B**, **C** et **D**) et quatre variantes (**A'**, **C'**, **C''** et **C'''**). Elles sont toutes générées à partir de trois cellules mélodico-rythmiques élémentaires (**a**, **b** et **c**). Pendant le déroulement du chant, elles sont fusionnées, augmentées, transformées, retrogradées, alternées ou combinées. La première cellule élémentaire comprend neuf variantes (**a1** à **a9**), tandis que les deux dernières en renferment deux variantes chacune (**b1**, **b2** et **c1** **c2**). Le premier est ternaire, les deux autres, binaires. Les phrases **A** et **A'** (aux couplets) et **C'''** (au refrain) sont constituées de deux périodes de trois mesures. La conjonction de l'une à l'autre période se fait à l'aide de la cellule élémentaire **a1**. Elle sert également de pont entre la fin de chaque couplet et le début de chaque refrain. Le reste des phrases, comportant deux périodes de quatre mesures, n'ont pas des cellules de conjonction. Toutefois, il existe une incise⁵¹¹ de deux motifs qui permet la transition entre les passages ternaires et binaires (voir l'exemple ci-dessous).

Voici la rythmique des cellules élémentaires de leurs variantes dans *Kisantu* version traditionnelle (partition : notre transcription).

a. $\overline{\text{a}}$: \rightarrow $\overline{\text{a1}}$ \rightarrow $\overline{\text{a2}}$ \rightarrow $\overline{\text{a3}}$ \rightarrow $\overline{\text{a4}}$ \rightarrow $\overline{\text{a5}}$ \rightarrow $\overline{\text{a6}}$ \rightarrow $\overline{\text{a7}}$ \rightarrow $\overline{\text{a8}}$ \rightarrow $\overline{\text{a9}}$

b. $\overline{\text{b}}$: \rightarrow $\overline{\text{b1}}$ \rightarrow $\overline{\text{b2}}$

c. $\overline{\text{c}}$: \rightarrow $\overline{\text{c1}}$ \rightarrow $\overline{\text{c2}}$

$\overline{\text{a1}}$ et $\overline{\text{a2}}$
Incise ou motif de
conjonction entre
le ternaire et le binaire

$\overline{\text{a1}}$
Cellule de conjonction
entre couplets et
phrases

⁵⁰⁹ Ici, le terme transcription est utilisé dans le sens de la notation usuelle ou la mise en partition d'un chant de musique non écrite. Pour ce vocable, lire également le glossaire.

⁵¹⁰ La parodie (voir aussi le glossaire) pratiquée ici par le compositeur s'applique à l'adaptation de la chanson *Kisantu*. Les transformations et adaptations opérées affectent à la fois la musique et le texte. Musicalement, elles font ressortir la variation issue d'ornementation paraphrasique.

⁵¹¹ Ici, l'incise est un motif mélodico-rythmique intermédiaire entre une cellule élémentaire et le membre d'une phrase. Pour les significations des termes *phrase*, *motif* et *période*, les lire en rapport avec le mot *cellule* dans le glossaire (cf. volume 2, pp. 645 et suiv.).

Le déroulement alterné des périodes asymétriques adopte un plan formel responsorial, alternant l'antécédent (couplet) et le conséquent, le refrain, et dont l'enchaînement produit le rapport : $3 \times 2 + 4^2 + 3 + 3 + 4^2 + 3 + 3 \times 2 + 4^2 + 3 + 3 \times 2 + 4^2 + 4$ ou $3^2 + 3^2 + 3 \times 2 + 4^3 + 4$, soit :

$3 + 3 ; 4 \times 4$

A – A – B – C – C' – C – C'' [couplet 1 et refrain 1] ;

$3 + 4 ; 4 \times 4$

A – D – C' – C – C – C'' [couplet 2 et refrain 2] ;

$3 + 3 ; 4 \times 4$

A – A – B – C – C' – C – C'' [couplet 3 et refrain 3] = [couplet 1 et refrain 1] ;

$3 + 3 + 4 ; 4 \times 4$

A' – A – D – C – C – C – C [couplet 4 et refrain 4].

La période **c**, pendant des **a** et **d**, sert de conjonction entre les phrases du couplet (**A**, **A'**, **B** et **B'**) et celles du refrain (**C**, **C'** et **D**). Les répétitions de l'unisson, devenant des intervalles disjoints puis conjoints (ascendants et descendants), impriment à la mélodie un profil linéaire en dents de scie.

L'ambitus total couvre une octave $do_1 - do_2$.

La base dynamique est constituée du triolet de croches et de la syncope, tandis que les ornements sont constitués de notes de passages, d'échappées et d'anticipations. Ce sont là les éléments de contraste mélodique et rythmique de ce chant.

Quant à la pulsation, bien que chacune des mélodies des couplets commence normalement au premier temps, les périodes qui les composent n'ont pas une même dynamique : l'usage des syncopes annihile l'intensité des temps forts.

Le *tribraque* (UUU) des triolets de croches est la cellule rythmique fondamentale. Il sert également d'élément unificateur des formules rythmiques de chaque phrase musicale, et sa variation, dans le développement du chant, se fait surtout par amplification. Il devient ainsi une noire ou un triolet de noires.

Les déplacements des accents de la ligne mélodique jouent en faveur de l'expression et de la gaieté du chant.

Dans la notation musicale de *Kisantu* faite par André Vindu, nous retrouvons quasiment les mêmes caractéristiques mélodiques et rythmiques que celles décrites ci-haut. Cette version du compositeur révèle toutefois une adaptation, à la pensée musicale personnelle de ce musicien, de ce que l'on peut entendre originellement de cette chanson. Matérialisant ainsi sa sensibilité et sa préoccupation créatrice pour son œuvre, André Vindu introduit un jeu vocal avec changements de registre des phrases et du tempo (rapide initial, devenant *lento*). L'harmonisation adoptée, modale contrepointée, est d'inspiration occidental-orientale (nous le verrons dans l'analyse de son œuvre). Elle confère ainsi un cachet original et personnel à ce chant traditionnel.

B. Kisantu, version André Vindu⁵¹² (voir volume 2, l'exemple musical 33).

Kisantu pour Mezzo soprano et orchestre⁵¹³, d'André Vindu, a été conçu dans la forme *lied-sonate* d'un mouvement lent, traitée plutôt dans un style contemporain.

En effet, à la structure formelle ABA d'un *lied-sonate* classique, le compositeur a ajouté une introduction accélérée. Cette dernière est rappelée en prolongement au thème **B**, avant de revenir au thème (**A**) du départ. Le rappel de ce dernier se conclut sur un développement terminal traditionnel ou coda développée. Ce qui donne la structuration formelle suivante : **Introduction - A – B – B/Introduction – A – coda**.

Le texte⁵¹⁴ de *Kisantu* adopté par André Vindu, correspond au mélange de la première phrase du troisième couplet et des phrases un et trois du quatrième couplet, ainsi que le quatrième refrain de la version initiale.

Couplet :

A mbandi yakala ntoluku Kisantu a nani [Initialement chanté par l'homme] ;
A mbandi ndumba ntoluku Kisantu a nani [Initialement chanté par la femme] ;
Ku Kisantu ya bakila mbata kilendikua vutuka diaka ku [Justification, par la femme, de son refus de se rendre à Kisantu].

⁵¹² Afin d'être en phase avec l'analyse formelle classique pour cette version de *Kisantu*, et en harmonie avec l'organisation phraséologique de la version précédente, les majuscules **A**, **B** et *coda* désignent ici la structure formelle de l'œuvre, tandis que **A2**, **A'2**, **A''2**, **B2**, **B'2**, **B''2** et **B'''2**, ses phrases musicales. Les minuscules **a**, **a'**, **a''**, **b** et **b'** sont affectées aux différents motifs mélodico-rythmiques que constituent l'ensemble de l'œuvre d'André Vindu.

⁵¹³ Dans cette partie analytique de l'œuvre du compositeur, nous utiliserons des lettres minuscules **a**, **b**, **c** et **d** pour désigner les motifs mélodico-rythmiques, tandis que les majuscules **A**, **B**, **C** et **D** serviront à identifier les phrases ou les thèmes utilisés.

⁵¹⁴ Comparativement au texte précédant, le compositeur ne respecte pas l'ordre des interventions (homme-femme) des couplets, qui donnent un sens au récit du conte de ce chant. Le refrain est repris cinq fois, au lieu de quatre dans la version initiale. Cette adaptation permettrait de donner un cachet personnel au chant.

qu'au changement des accents mélodiques favorisant un prolongement du son de telle ou telle syllabe.

Les motifs **b** et **b'**, se faisant chacun avec reprise, sont issus du refrain du chant originel. Le **b'**, joué accéléré, est une variante obtenue par une légère modification phonatoire du mot *ngieri*, qui subit un prolongement sonore de la voyelle *e*, produisant ainsi le mot *ngieeri*.

L'accompagnement des **b** et **b'** se fait à l'aide d'un contrepoint renversable. En effet, l'échange, par transposition des lignes mélodiques entre les voix, s'effectue à la tierce des mélodies de clarinettes et de bassons, mélodies transférées ensuite aux seconds violons et aux altos. Ces dernières sont en monnayage rythmique avec la ligne mélodique des violoncelles et des contrebasses, dont plusieurs petites valeurs rythmiques par temps équivalent à une valeur d'un temps de la partie des seconds violons et des altos.

L'ensemble de ces motifs (**a**, **a'**, **a''**, **b** et **b'**) est traité en hémiole⁵¹⁶ avec la partie d'accompagnement des clarinettes et des bassons. C'est un accompagnement construit en contrepoint simple, comportant des cellules homorythmiques syncopées qui commencent par un contretemps.

Le déroulement harmonique de cette seconde partie de l'œuvre est plus linéaire que vertical. Il est fait de chromatismes retournés, c'est-à-dire que dans une ligne mélodique, on trouve soit des demi-tons chromatiques suivis d'intervalles de secondes majeures, soit des demi-tons chromatiques précédés de secondes majeures, avec un contour mélodique descendant-ascendant et vice versa. Par exemple *si - sib - do* ou *ré - mi ♯ - mi b*. On trouve également des chromatismes harmoniques, autrement dit des chromatismes pris sur le plan vertical qui, suivant la pensée tonale, sont des enchaînements qualifiés de fausses relations⁵¹⁷. Enfin, d'autres chromatismes suggèrent musicalement, ici, des sentiments d'amour exprimés dans le récit par le couple soucieux de préserver son bonheur.

L'échelle globale des cinq thèmes de la structure formelle **A** est un pentaphone constitué des notes *ré - mi - fa - la - do*, dont le *la* est la note de départ et de cadence mélodique. L'ordre scalaire réel d'apparition de ces notes est : *la - fa - ré - mi - do - la*, soit une succession de deux fois deux tierces descendantes *la - fa - ré* et *mi - do - la* séparées par la seconde *ré - mi*. Les notes de ce mode sont structurées en une succession d'unissons, de tierces et de secondes. Il s'agit là d'une organisation sonore constamment présente dans la plupart des musiques, surtout celles de l'Afrique centrale.

L'écriture de la structure formelle **A** comprend un mélange de style plus modal et diatonique (au chant), tandis que la partie orchestrale renferme des combinaisons et même

⁵¹⁶ Deux croches de la partie accompagnatrice sont superposées au triolet de croches du chant.

⁵¹⁷ Fausse relation : une suite de deux sons, dans deux voix différentes, en rapport de demi-ton chromatique qualifié de fausse relation chromatique ou d'octave ou encore en rapport de triton (fausse relation de triton).

des superpositions tonales et chromatiques à la fois très expressives et suggestives, qui comportent des effets en écho de fragments thématiques de la partie chantée.

Structure formelle B et B / introduction (mes. 39-47 ; 48-56 chiffres 5 ; 6)

La structure formelle **B** comprend deux motifs : le **a** joué aux flûtes, hautbois et clarinettes et le **a'** exécuté aux violons et aux violoncelles. Ces deux thèmes sont contrepointés. Le motif **a'** est traité en contrepoint renversable à l'octave de **a**, dont les mélodies sont ensuite amplifiées à l'aide des octaves parallèles aux violons, pour finir monnayées (deux noires devenant quatre croches).

Le contour mélodique de ces deux thèmes est structuré en marche donnant l'illusion polyrythmique des cellules ternaires et binaires se superposant, illusion provoquée par des liaisons intercalées de noires réparties par groupes de 5, 3, 4 et 6 notes aux flûtes et clarinettes, et de 5, 3, 4 et 2 (deux fois une blanche) aux hautbois.

Le thème **a** est accompagné à l'aide de la *basse d'alberti* (formule d'accompagnement en accords brisés), construite dans le style des œuvres de piano de Frédéric Chopin.

Le motif thématique **a'** a pour accompagnement la partie de l'introduction initiale, celle jouée aux violoncelles et aux contrebasses. Ici, elle est doublée aux trombones et aux tubas - renforcés ensuite par les cors en fa divisés (I, II, III et IV) -, qui jouent une marche mélodique des blanches puis des noires, sous forme de basse continue.

Quant au motif de l'introduction, le compositeur y apporte quelques modifications à l'aide des ornements par amplification (d'une part en ajoutant des cellules rythmiques identiques avec changement des marches et même des valeurs rythmiques, de l'autre en élargissant ou réduisant les intervalles). Ceci imprime un profil en accent circonflexe et sinusoïdal, aux diverses mélodies.

Structure formelle A et coda (mes. 57-84 ; 85-88 chiffres 7-9 ; 10)

Bien que les cinq motifs du début de l'œuvre (**a**, **a'**, **a''**, **b** et **b'**) soient tous ré-exposés sans modification, leur accompagnement est cependant progressivement réorganisé. Le grand changement concerne la variation des timbres instrumentaux pour un même accompagnement ou pour la reproduction du motif thématique.

Les motifs **a** et **a'** maintiennent leurs parties accompagnatrices originelles, tandis que le motif **a''** est doublé aux flûtes.

Outre les marches mélodiques, avec des noires jouées *arco* aux violoncelles et aux contrebasses, la partie contrapuntique à trois voix, des seconds violons et des altos, est transposée aux trombones et aux tubas.

Le motif **b** du Mezzo soprano est repris aux hautbois, tandis que le contrepoint des seconds violons et des altos apparaît renforcé aux clarinettes et aux bassons (chiffre 8). Lors de sa répétition, au chiffre 9, ce thème est appuyé, à l'octave supérieure, par la flûte et les 1^{ers} violons, pendant que les clarinettes, les bassons, les seconds violons et les altos maintiennent leur accompagnement contrepointé du commencement de l'œuvre. Les violoncelles et les contrebasses exécutent toujours des noires, non pas en marche mélodique, mais en chromatisme descendant-ascendant.

C'est seulement au chiffre 10 que l'orchestre entier se retrouve en homorythmie, comme pour célébrer unanimement les sentiments purs d'amour éprouvé et préservé par le couple qui chante *Kisantu*. Les bois (flûtes + piccolo, hautbois et clarinettes), les cuivres (cors en fa, trompettes, trombones et tubas) et les cordes (violons et altos) sont pris dans une euphorie des triolets de croches syncopés, avec des fragments chromatiques autant expressifs que suggestifs.

Pendant que la timbale exécute deux quintes justes (*sib-mib* et *lab-réb*) séparées par des silences (souples ou pauses), ces groupes instrumentaux sont appuyés par les bassons (bois), tubas (cuivres), violoncelles et contrebasses (cordes) jouant un chromatisme expressif *ré-réb-si-sib-mi* suivi d'un pentaphone (*mi-dob-si-lab-réb*) qui vient souligner la couleur africaine du chant.

C'est sur une triple couleur sonore (chromatique, modale et tonal) que se conclut *Kisantu pour Mezzo soprano et orchestre* d'André Vindu.⁵¹⁸

Synthèse des apports occidentaux dans l'œuvre d'André Vindu Bangambula

Pour mieux comprendre les apports occidentaux dans l'œuvre de ce compositeur, il nous faut impérativement nous référer aux différentes sources nourrissant son parcours de musicien, et qui sont les éléments nodaux de l'influence ainsi reçue.

En effet, la formation musicale d'André Vindu est foncièrement tripolaire : le premier volet de son univers musical est africain, le second est occidental tandis que le troisième est asiatique, particulièrement chinois.

L'environnement musical africain est son "conservatoire naturel", qui a aguerri son instinct musical et façonné son goût pour la musique.

⁵¹⁸ En guise d'exemple, cf. les cinq dernières mesures de l'œuvre, dans l'annexe sur les illustrations musicales, n° 33 : Finale de *Kisantu pour mezzo soprano et orchestre* d'André Vindu, volume 2, p. 614.

Les traditions musicales africaines dans lesquelles André Vindu a baigné depuis son enfance demeurent une substance primordiale qui ont adéquatement nourri ses compositions. Elles constituent également une vitrine lui offrant toutes sortes d'images et de références culturelles. Ce sont encore là des matrices empreintes de mémoires riches en métaphores, aidant au façonnement de son langage et au renforcement de ses goûts musicaux.

Par rapport à l'Occident, outre les rudiments musicaux occidentaux reçus dès l'école primaire (mentionnons l'incontournable chanson *Frères Jacques*), André Vindu a commencé ses études musicales au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Kinshasa qui, avec la zaïrianisation des institutions de l'Etat par Mobutu, dans les années 70, est devenu l'Institut national des arts (INA). Il y a suivi un enseignement musical classique : solfège, harmonie, histoire de la musique, contrepoint, pratique instrumentale (piano et saxophone), délivré par des professeurs coopérants (Français, Italiens, Belges, Allemands et Autrichiens).

Le saxophone lui a permis d'approfondir les techniques musicales du jazz, à travers surtout les musiques de Charlie Parker (1920-1955) et de Stan Getz (1927-1991).

Avant de poursuivre ses études musicales au Conservatoire de Musique de Shanghai, il était déjà friand des romantiques (Ludwig van Beethoven, Franz Peter Schubert et Frédéric Chopin), dont il a approfondi, par la suite, l'étude des œuvres.

Des romantiques, il apprécie le discours musical confié au fil de la libre fantaisie et de l'adjonction spontanée des pensées. Cette conception se rapproche de l'organisation des musiques de tradition orale – africaines notamment – dans lesquelles un musicien peut librement improviser et, naturellement, apporter quelques ornements sonores auxquels peuvent s'ajouter des gestes chorégraphiques, ce, pour enrichir et accentuer le trait romanesque d'un chant ou d'une œuvre instrumentale.

De la création musicale de Ludwig van Beethoven, il a retenu l'idée musicale romantique : la manière de remodeler les formes et de réadapter les matériaux sonores classiques. Par exemple, le développement thématique maintenu dans les limites d'un équilibre mesuré, pratiqué au XVIII^e siècle, devenait, dans la création musicale beethovenienne, un pivot de la construction de la matière sonore. Quelquefois, deux thèmes sont juxtaposés pour souligner le caractère dramatique mettant clairement en exergue le moment lyrique et héroïque dans une œuvre.

Avec la musique de Franz Schubert, il a découvert, dans le domaine de l'orchestration, la structuration de différents alliages instrumentaux relevant de la

technique d'hybridation, procédé qu'il a ensuite élargi à l'usage de multiples sources et paramètres sonores.

Quant à l'œuvre de Frédéric Chopin, ce sont les techniques de ses *Etudes pour piano* (1829-1830) et *Mazurka* (59 au total) qui l'ont le plus marqué. D'une façon générale, c'est particulièrement l'écriture pianistique du maître polonais – une écriture plus dense, avec usage du contrepoint influant sur l'harmonie et le timbre – qui a retenu son attention. Il a également examiné sa manière de traduire, par la musique, ses sensibilités pour les chansons populaires, dans la citation ou l'imitation de formes.

Sa *Ballade pour Saxophone et orchestre* et son *Prélude pour piano*, notamment, sont les fruits de ces influences.

C'est en Asie, au Conservatoire de musique de Shanghai, qu'il ira approfondir les enseignements sur les musiques des maîtres occidentaux contemporains : Claude Debussy, Béla Bartók (1881-1945), Zoltán Kodály (1882-1967), Igor Stravinsky et surtout Heitor Villa-Lobos (1887-1959), dont il apprécie particulièrement l'œuvre. De l'étude de leurs compositions, il a assimilé des procédés techniques et esthétiques devenant sources inspiratrices de son langage musical.

Ainsi, l'œuvre de Claude Debussy lui a révélé un discours musical ouvert et continu⁵¹⁹. Il s'agit d'un discours dans lequel les matériaux sonores sont associés à une symbolique, et dont les images musicales, instantanées, sont rapprochées sans contrainte indépendamment les unes des autres. Contrairement à la démarche wagnérienne, ces images, modifiées constamment, se soustraient aux attractions harmoniques tonales classiques. Elles deviennent de plus en plus ambiguës suite au mélange des échelles modales d'éléments atonaux. Le traitement desdites images musicales exige également des timbres qui leur soient adaptés.

André Vindou qui, pour sa création musicale, se réfère également à ce concept debussyste, a, en outre, profité de la démarche du maître français dans le traitement des sonorités de timbre, afin d'améliorer sa conscience initiale du timbre qui – comme chez la plupart des Africains –, le pousse naturellement à rechercher des sonorités de plus en plus complexes et évocatrices.

⁵¹⁹ A ce sujet, Claude Debussy s'est référé à Richard Wagner. Chez ce dernier, une mélodie s'appuie sur le déroulement logique et constant des leitmotifs, qui constituent des images musicales pourvues de sens métaphoriques. Ces leitmotifs sont traités selon les structurations de l'harmonie tonale, dont le rendu des attractions tonales demeure clair.

En Afrique noire, une mélodie chantée ou instrumentale comporte généralement des images musicales dotées d'une signification symbolique. Cette dernière constitue un code qui est ainsi conféré à la mélodie. Le langage tambouriné notamment illustre ce concept des matières musicales.

De l'étude de l'œuvre de Béla Bartók, il réalise d'une part une synthèse, à la fois, sur la recherche des rythmes dynamiques et d'une harmonie mélangeant tonalité, atonalité et modalité, ainsi que sur la quête constante des timbres qui, sur les plans harmonique et mélodique, s'adaptent à des fins singulièrement expressives des structures spécifiques des musiques traditionnelles. D'autre part, la synthèse porte sur la recherche de l'équilibre entre les matériaux musicaux populaires et élitistes ou académiques, aboutissant à une œuvre suffisamment autonome pour l'expression d'une réalité donnée.

Son analyse des compositions de Zoltán Kodály lui a ébauché les voies de la conception d'une musique dont le traitement des matières sonores de sources folkloriques, auxquelles on se réfère, est exempt de tout exotisme complaisant.

La création musicale d'Igor Stravinsky lui a révélé l'exaltation des valeurs du timbre musical, l'illustration sonore de la dimension expressive des images extra-musicales pouvant, par exemple, souligner une situation poétique ou dramatique. Elle lui a également révélé la réalisation efficace d'un rythme résultant du mélange de différents procédés de traitement rythmique de divers courants (du néoclassicisme à l'impressionnisme – pictural et musical –, de la polytonalité au jazz).

Quant à la musique de Heitor Villa-Lobos, elle lui a inspiré un traitement des matériaux sonores folkloriques suivant le modèle des principes techniques et stylistiques de la musique de J.S. Bach. C'est l'œuvre du compositeur brésilien qui est à la base de l'intérêt croissant d'André Vindu pour le contrepoint et la fugue du style Jean-Sébastien Bach.

Lorsque l'auteur de *Kisantu* s'intéresse aux musiques savantes occidentales, ce n'est pas pour une recherche gratuite des modèles à copier. Il y fait surtout le choix des éléments susceptibles de stimuler sa force créatrice, comme une sève nourrissant son imaginaire, en vue de la construction de son propre art musical.

C'est pourquoi, bien qu'il ait utilisé différents styles et techniques que lui ont inspiré les musiques des maîtres occidentaux susmentionnés, c'est sa référence à J.S. Bach qui lui importe le plus. A travers les compositions musicales du maître allemand, il découvre non seulement les secrets de l'art de la fugue et d'une écriture polyphonique très élaborée, mais il découvre aussi, en particulier, la capacité à donner du relief à une mélodie. André Vindu se sert de ces secrets de l'écriture contrapuntique et polyphonique élaborée pour traiter quelques paramètres des musiques traditionnelles dans lesquelles il a baigné depuis son enfance, et dont il exploite les thèmes pour sa propre création. Ces paramètres musicaux concernent

notamment les polyphonies avec canons contrapuntiques et mélodies mises en relief à l'aide de multiples procédés musicaux dont certains sont à valeur esthétique⁵²⁰.

Outre cette influence de l'art de la fugue, le compositeur se réfère également à la modalité telle qu'elle fut utilisée en Europe avant la notion du tempérament égal.

Pour André Vindu, la musique est avant tout un « langage universel ». Aussi ne se contente-t-il pas uniquement des rudiments musicaux innés africains, mais éprouve-t-il également le besoin de se familiariser avec les musiques d'autres horizons, dont les chefs-d'œuvre de grands maîtres occidentaux qui ont légué à l'humanité bon nombre de canons de références.

Pour être plus explicite, je dirais qu'il est de notoriété internationale que la musique occidentale dite « classique » [académique ou élitiste] a franchi les frontières de l'Occident et a même conquis le monde entier à telle enseigne qu'elle est devenue sans frontières, c'est-à-dire universelle pour ne pas dire « cosmopolite ». Au sujet de la connotation universelle dont elle est teintée, je voudrais faire une extrapolation ayant trait à toutes les sphères scientifico-artistiques. [...] A ce propos, l'idée mère consiste à faire allusion à toutes les inventions réalisées à travers les âges et dont notre siècle [le XX^e siècle] se réjouit.

[Pour illustrer sa pensée, le compositeur apporte une image significative] : la meilleure façon d'apprendre une langue c'est d'en connaître la racine, [et] la maîtrise de la grammaire dépend de toutes les afféteries du langage. Or la musique est un langage de sons... Donc, elle a son alphabet, sa conjugaison et sa grammaire. A ce titre, je considère J.S. Bach comme étant l'un des grands maîtres de cet art de bien exposer, de bien développer, ensuite de bien clore en musique. En guise d'exemple, ses Préludes et Fugues en renferment d'ailleurs de nombreux cas illustres.⁵²¹

L'analyse de ces propos nous révèle deux points clés de l'influence de ce maître sur son œuvre, et dégage quelques singularités constituant des points polaires de sa création musicale : une meilleure exposition thématique – l'ossature sonore –, permettant un bon développement des discours harmonique, mélodico-rythmique et orchestral d'une part, et de l'autre l'aboutissement à une meilleure conclusion qui illustre le but recherché (le message à faire passer à travers l'œuvre musicale en question).

L'ossature thématique dans l'œuvre d'André Vindu est, nous l'avons déjà dit, d'essence folklorique, ancrée dans la tradition et issue des musiques africaines. Pour

⁵²⁰ Cf. le livre troisième, dans la partie des systèmes sonores africains, p. 465 et suiv.

⁵²¹ Extrait de notre correspondance : lettre du compositeur du 6 août 1999.

intégrer dans ses ouvrages les « mélopées » que lui inspire l'univers musical africain, ce compositeur a

besoin d'explorer le labyrinthe sonore de Bach, pour mieux rendre aussi bien [leur] horizontalité que [leur] verticalité. [Il ajoute d'ailleurs :] Je voudrais reconnaître que Jean-Sébastien Bach m'a beaucoup marqué surtout pour la fugue.⁵²²

Son écriture polyphonique, vocale et instrumentale, met en exergue la linéarité des parties. Comme dans les *Aria*, les *Fugues* ou les *Menuets* de Jean-Sébastien Bach – manifestant une forte rhétorique musicale – les mélodies des œuvres d'André Vindu s'énoncent clairement, dans une forme à la fois rigoureuse et concise.

Quant à son écriture harmonique, il a appris de l'œuvre du maître de chapelle de Leipzig la combinatoire de la notion de consonance tolérant la dissonance⁵²³. Il prolonge cette culture de tolérance de la dissonance par la consonance à l'harmonie modale, qui tient compte aussi bien de la modalité africaine que de la modalité asiatique élaborée académiquement.

Qu'en est-il de **l'univers musical asiatique** chinois, qui constitue le dernier volet de sa formation de compositeur ?

En Chine, il a trouvé une similitude entre le pentatonisme asiatique et celui d'Afrique, et ce, dans le traitement linéaire de leurs matières sonores. Toutefois, il faut noter, que dans le domaine organologique,

la facture instrumentale en Asie a beaucoup évolué, [alors qu'en Afrique cette évolution est très lente]. De nombreux instruments traditionnels [asiatiques], qu'on [utilise de nos jours] pour exécuter les musiques à tendance pentatonique, instruments offrant une large palette sonore, sont également utilisés dans de grands orchestres classiques. En Chine, par exemple, le *pipa* (luth dont la technique est complexe), le *erhu* (vièle à deux cordes), le *guheng* et le *guqin* (deux cithares à cordes pincées) sont utilisés sans le moindre complexe aux côtés du piano.

Les sonorités de ces instruments sont bâties sur une ossature pentatonique qui apporte plus ou moins de couleur, selon qu'elle est jouée sur telle ou telle tessiture.

⁵²² *Op. cit.*

⁵²³ André Vindu a ainsi examiné avec fruit, notamment, le *Clavier bien tempéré*. Comme pour cette œuvre de Jean Sébastien Bach résumant l'essentiel des caractéristiques stylistiques qui marquent la transition entre l'époque baroque et l'époque moderne, le compositeur africain tente d'adopter et d'assimiler des valeurs harmoniques, mélodiques et formelles qui, pour son langage musical, ne sont nullement des postulats de base, mais constituent la conséquence d'une rigoureuse logique contrapuntique constamment recherchée dans ses oeuvres. Aussi opte-t-il pour une synthèse des styles antiques et contemporains, qui puisse fonder son "universalisme" musical, au-delà, si possible, de toute connotation historique.

L'enseignement reçu en Chine lui a fait acquérir, notamment, la connaissance de l'harmonie modale – celle dont la base, dans la musique chinoise dite « classique ou pure » est le pentatonisme – et de l'harmonie de la musique chinoise contemporaine, où l'on pratique le mélange de la gamme tempérée, du pentatonisme et du sérialisme.

Outre ses enseignants chinois déjà signalés dans sa biographie, André Vindu a côtoyé quelques grands compositeurs chinois – HE Luding, DING Shande et ZHU Jianer, dont il « apprécie particulièrement » la musique – qui l'ont d'une certaine manière influencé.

Les expériences accumulées sur les trois terrains de sa formation (africaine, occidentale et asiatique), nous ont été résumées par le compositeur en ces termes :

Tenant compte du contenu « fonctionnel » de la musique africaine en général – [musique dont source intarissable de mélodies demeure dans son for intérieur, et dont il garde encore frais des réminiscences en mémoire] – on peut parler d'une certaine similitude entre l'Afrique et l'Asie, notamment la Chine. Dans cette optique, je voudrais ouvrir une parenthèse pour appuyer mon argument. En Afrique il y a une pluralité de langues et de dialectes. Ces langues et dialectes sont forcément inhérents à la notion de chants locaux, sans oublier la musique instrumentale. On dit que « l'instrument de musique chante et le tambour parle »⁵²⁴. C'est-à-dire qu'un joueur de *sanza*, par exemple, peut jouer et chanter simultanément un air donné. Ce phénomène existe également à foison en Chine. Par exemple, un joueur de *erhu* arrive à exécuter une mélodie identique aussi bien de façon vocale qu'instrumentale. Etant donné que les dialectes sont nombreux en Chine, la même cause produit les mêmes effets.

[Les similitudes existant entre la musique africaine et la musique asiatique concernent] de façon claire et nette, primo les échelles, notamment avec l'usage du pentatonisme. Soulignons au passage que l'hexatonisme, le tétratonisme et même l'heptatonisme ne sont pas à exclure... Cependant, en ce qui nous concerne, c'est le pentatonisme qui, [*primo*], occupe la part du lion. *Secundo*, au niveau de l'écriture, les deux mondes en présence obéissent à des règles contrapuntiques particulières. La musique chinoise renferme beaucoup de “coloris” se présentant sous forme d'accords arpégés [Ceci est vrai surtout pour la tendance académique].

⁵²⁴ Il convient d'ajouter que l'accord instrumental en Afrique se fait généralement suivant le ton de la langue ou du dialecte du fabricant. Ainsi, pendant son jeu, le musicien cherche soit à s'exprimer (au sens de « parler ») à travers son instrument, soit à « le faire parler », en reproduisant des sonorités susceptibles de bien imiter un langage parlé, soit encore, le parler instrumental souligne en même temps le parler chanté ou récité.

« Quant à l’Afrique noire [d’une façon générale], et à la musique congolaise [zaïroise] en particulier, le contrepoint prédomine au détriment de l’harmonie. Grosso modo, toute l’harmonie est basée sur les échelles en présence.

A travers mes œuvres, il y a une fusion entre l’Occident, l’Orient (la Chine) et l’Afrique noire. Qu’en est-il exactement ? L’Occident m’a donné la théorie, la forme et l’orchestration ; la Chine m’a apporté l’aspect couleur (nouvelle quête de l’harmonie) et l’Afrique reste la toile de fond, c’est-à-dire, l’aspect « tectonique », entendez par là les thèmes, et ce globalement parlant⁵²⁵ ». ⁵²⁶

Parmi les techniques capitales de l’écriture musicale d’André Vindu lui permettant de traiter les musiques traditionnelles africaines, on compte les procédés de la parodie musicale, la fugue, le sérialisme et l’écriture modale.

Avec la parodie ou la contrafacture, il traite, dans la plupart des cas – vocalement ou instrumentalement et même de façon mixte (voix et instruments) –, des airs vocaux africains dont il adapte, transforme, varie ou transpose les mélodies et les rythmes. Ces mélodies et rythmes sont traités dans une harmonie à l’occidentale. Il lui arrive également de transposer les textes initiaux d’un chant traditionnel sur air originel de son invention. Ainsi, lorsqu’une chanson traditionnelle est notée, il lui garde l’essentiel des paroles initiales, mais en modifie souvent les motifs mélodico-rythmiques. Les changements qu’il peut lui faire subir sont variables. Techniquement, ils s’effectuent par ornementation, modification intervallique, changement d’accents, de hauteur ou de durée de notes. Connaissant les langues des chants utilisés, il pratique ces variations également en recourant au système phonétique supra-segmental – tons et longueur phonétique englobant leur quantité et leur durée – de la langue concernée. Ainsi, il peut jouer sur les oppositions phonétiques longues-brèves, sur la différence de registre de hauteur ou sur la durée phonétique.

Un même motif mélodique peut également recevoir une couleur instrumentale autre que celle de son instrument initial. Il applique donc le principe d’hybridation présent aussi bien dans certaines musiques de tradition orale que dans les musiques savantes (par exemple, le premier thème des *Symphonies inachevées* (1818-1821) de Franz Schubert est exécuté à l’unisson par un hautbois et une clarinette, enrichissant le timbre de cet air grâce au croisement des sonorités de deux instruments différents).

⁵²⁵ L’aspect « tectonique » africain de sa création musicale constitue son oasis majeure d’où il tire les matières sonores – ainsi que les structures techniques et idéologiques les sous-tendant – nécessaires à l’élaboration de son oeuvre. Les enseignements compositionnels théoriques et pratiques de l’Occident et de l’Orient lui ont apporté les moyens d’analyse éclairant le fonctionnement des musiques non écrites africaines, ainsi que les moyens pratiques de leur mise en écriture.

⁵²⁶ Extrait de notre correspondance : lettre du compositeur du 6 août 1999.

André Vindu n'utilise plus des instruments de musique traditionnelle dans ses œuvres. Chez lui, les instruments occidentaux – remplaçant les instruments traditionnels à l'aide desquels le chant transcrit avait été accompagné initialement –, et la voix formée professionnellement au conservatoire de musique, remplaçant la voix traditionnelle, apportent de nouveaux timbres composites, qui offrent une originalité à l'œuvre.

Cette démarche est également, pour André Vindu, un moyen d'élargissement de la signification originelle d'une mélodie instrumentale ou d'un chant traditionnel ou folklorique adopté à l'universalité de son langage musical qui est à la fois néo-traditionnel, néoclassique, mais aussi contemporain.

C'est ainsi que, dans ses ouvrages, le compositeur parvient à maintenir les paramètres musicaux ou extra-musicaux irrationnels et affectifs axés sur l'esthétique de la matière musicale traditionnelle exploitée. Ces paramètres lui permettent de structurer chacune de ses œuvres, suivant la fonctionnalité initiale du motif mélodique ou rythmique sur la base de laquelle ce dernier a été créé. Par exemple, le caractère élégiaque d'un chant de deuil, duquel il se serait inspiré pour l'élaboration d'une œuvre, sera scrupuleusement recherché à travers non seulement les timbres sonores des instruments occidentaux utilisés, mais également à travers le timbre de l'harmonie adoptée.

Quant au choix de coloris instrumentaux ou de l'harmonie orchestrale, son instrumentation est toujours au service de la matière musicale utilisée. Par manque d'instruments traditionnels africains en Chine Populaire, où il vit actuellement, il n'emploie que des instruments musicaux occidentaux. Il les considère comme des « pinceaux », utilisés à sa manière pour peindre musicalement des scènes ou tableaux rapportant toujours une histoire, comme celles qu'on lui racontait dans son enfance ou les récits africains entendus sous les arbres de palabre notamment.

Très souvent, les chants dont il s'inspire sont des chansons de conte. Nous avons, dans l'œuvre de Jean-Louis Florentz, traité les caractéristiques d'un conte africain : la *séance d'ouverture* ou le *préambule*, la *formule introductive*, le *récit du conte* entrecoupé des chants, ainsi que la *formule finale* ou la *conclusion*.

Si, entre autres, Jean-Louis Florentz s'est consciemment référé à la structure des contes africains, sur la base de laquelle il a construit la plupart de ses œuvres, il est étonnant de constater que le traitement des chants de contes d'André Vindu est plus instinctif que délibéré. Ce dernier ne procède pas selon la structuration en quatre parties du conte, et seule la formule finale ou la moralité du récit paraît retenir son attention.

C'est plutôt dans la musique occidentale qu'il cherche les procédés, les formes et les genres musicaux descriptifs ou programmatiques lui permettant de raconter ses récits musicaux. Il en est ainsi notamment du *poème symphonique*, qui permet de traduire, par la musique, une idée extra-musicale descriptive, poétique ou littéraire, sans aucune astreinte.

On remarque que les compositeurs ouverts à d'autres cultures, comme ceux précédemment étudiés, sont tous des musiciens qui professent la liberté et échappent à des structures organisationnelles figées. Il en est de même d'André Vindu et de sa création musicale qui ne peut être classée dans aucune tendance musicale dominante ni ne porte aucune étiquette de courant esthétique précis. Bien que s'inspirant de divers courants musicaux – contemporains ou du passé (dont le baroque et le romantisme) –, les éléments exploités demeurent au service d'un langage personnel, qu'il façonne encore aujourd'hui.

C'est ce qu'il confirme à travers sa réponse à une des nos questions à ce sujet, lors de notre entretien du 20 juillet 1997, à Shanghai :

Je suis encore en quête d'une esthétique personnelle, plus spécifique. A cet effet, je voudrais tabler sur le mot objectif. En termes clairs, je voudrais me frayer ma propre voie, tendant vers la propagation de la musique africaine, vers une civilisation musicale universelle, car j'estime qu'aucune culture n'est statique. Après tout, ne dit-on pas que « la musique est sans frontières ? » Bref, ma musique est teintée d'un extra-nationalisme.

Voilà pourquoi il s'intéresse essentiellement aux compositeurs qui ont travaillé particulièrement les musiques traditionnelles et le jazz (Claude Debussy, Béla Bartók, Zoltán Kodály (1882-1967), Igor Stravinsky et Heitor Villa-Lobos, pour ne citer que ceux-là).

Ni avant-gardiste, ni folkloriste, André Vindu est un compositeur éclectique, qui a su explorer les multiples possibilités que lui offrent de nombreuses traditions musicales (écrites et orales) dans lesquelles il a baigné. Aussi tente-t-il le « mariage » de toutes ses expériences et influences subies, pour constituer un art musical prônant la « cohabitation universaliste », ainsi qu'il nous l'affirmait lors de notre entretien de 1997 à Shanghai. Son œuvre constitue un témoignage du rapprochement possible et de l'adoption des cultures musicales occidentales, africaines et asiatiques. Cette création musicale est marquée par la nouvelle ère d'échanges polymorphes du monde contemporain.

Pour une conclusion provisoire – volume 1

Nous voici au terme du livre deuxième qui clôt le premier volume de notre étude. Que pouvons-nous retenir de l'apport des musiques d'Afrique noire dans les compositions élitistes occidentales du XX^e siècle examinées ici ?

Si Darius Milhaud a voulu découvrir l'âme des Noirs, si Francis Poulenc a suggéré dans son œuvre une Afrique imaginaire, si André Jolivet a recherché derrière l'univers africain la source d'un pouvoir et d'un art universel, Maurice Ohana s'est mis plutôt en quête de ses racines musicales africaines, tandis que György Ligeti en examinait les traditions au service d'une quête libre. De son côté, Charles Chaynes était marqué par l'envolée poétique et musicale du continent noir, alors que Luciano Berio, pour reprendre son expression, s'était lancé à la découverte « des hétérophonies ». Quant à Karlheinz Stockhausen, partisan de "l'universalisme musical", il a utilisé les musiques africaines dans son concept d'une "musique du monde", pendant qu'Antonio Braga prônait un "méditerranéisme" au service de l'histoire musicale incluant le continent noir. Mauricio Kagel s'était plutôt et surtout référé à sa théâtralité musicale, tandis que François-Bernard Mâche s'était consacré au sacré ainsi qu'aux éléments de la nature intégrés dans la musique. Steve Reich cherchait à en assimiler des textures sonores des musiques de tambourinaires ghanéens, ainsi que les polyphonies et les musiques de trompes *banda linda* centrafricaines, alors que Jean-Louis Florentz avait pour préoccupation, l'incorporation de maillons musicaux et socioculturels dans sa "musique-conte". Pour sa part, Pierre-Albert Castanet s'est intéressé à l'"hybridation sonore" en rapport avec des valeurs culturelles, particulièrement mythiques en musiques, telles qu'utilisées en Afrique noire. Avec un fond musical traditionnel africain travaillé sur la base des procédés compositionnels occidentaux et orientaux, André Vindu a opté pour la voie de l'universalisme musical.

L'on remarquera que les intérêts suscités par les cultures musicales africaines auprès de ces compositeurs sont divergents. Il existe plusieurs raisons majeures justifiant cette situation.

En effet, la création musicale contemporaine occidentale se développe dans un contexte d'individualisation croissante, au sein duquel l'homme moderne, échappant aux normes de l'héritage des traditions et des conventions classiques pétrifiées, est confronté à des choix quasi antagonistes.

Ces choix portent sur la recherche de ses racines catégorielles, encore disparates, et l'expression des aspirations d'un présent exigeant une fuite en avant vers des horizons chargés de multiples références. Aussi chaque protagoniste se doit-il d'assurer sa propre légitimité en innovant grâce à de nouvelles pensées et sensibilités, recherchées aussi bien dans les couches profondes de sa propre culture – passée ou présente – que dans celles des civilisations de terres jadis incognita ou considérées comme telles. Ainsi se vérifie la prévision rimbaldienne du « dérèglement de tous les sens », dans sa lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard, lorsque, pratiquement, il prophétise que le « Je » deviendrait davantage « un autre »⁵²⁷. C'est ainsi que les compositeurs se sont mis en quête de nouvelles valeurs à intégrer dans leur héritage, dans le but, en même temps, de se créer une identité nouvelle. Le résultat de cette démarche découle de la lecture que chacun d'eux a faite des cultures musicales africaines qui nous intéressent, en tenant compte des orientations, des démarches compositionnelles et des idéologies sous-jacentes, sans oublier, pour certains, leurs connaissances des données linguistiques des musiques concernées.

De ces approches se dégagent quelques clivages. Pour certains, l'intérêt pour les musiques africaines entre dans le cadre d'une justification historique due aux échanges et aux brassages de populations et de cultures du monde entier, favorisés notamment par les développements sans précédent des technologies et des moyens de communication et de télécommunication au XX^e siècle. Certains se sont lancés en quête de recettes pour nourrir et enrichir leur imaginaire. D'autres sont allés au contact de l'ailleurs pour découvrir des univers nouveaux, en vue de multiples échanges et complémentarités – culturels, en l'occurrence – afin de satisfaire notamment le besoin d'une énergie créatrice basée sur une rencontre transculturelle. D'autres encore ont été poussés par la curiosité intellectuelle, et assoiffés de nouvelles trouvailles permettant d'approfondir leurs connaissances musicales. Ainsi, la teneur d'un des proverbes arabes indiquant que « les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père »⁵²⁸, se trouve ici vérifiée.

⁵²⁷ Pour Rimbaud, « Je est un autre ». Arthur Rimbaud, *Poésies complètes. Lettres*, Paris, Le livre de Poche, 1963, pp. 217-218.

⁵²⁸ Marc Bloch, *La Société féodale : la formation des liens de dépendance*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 229.

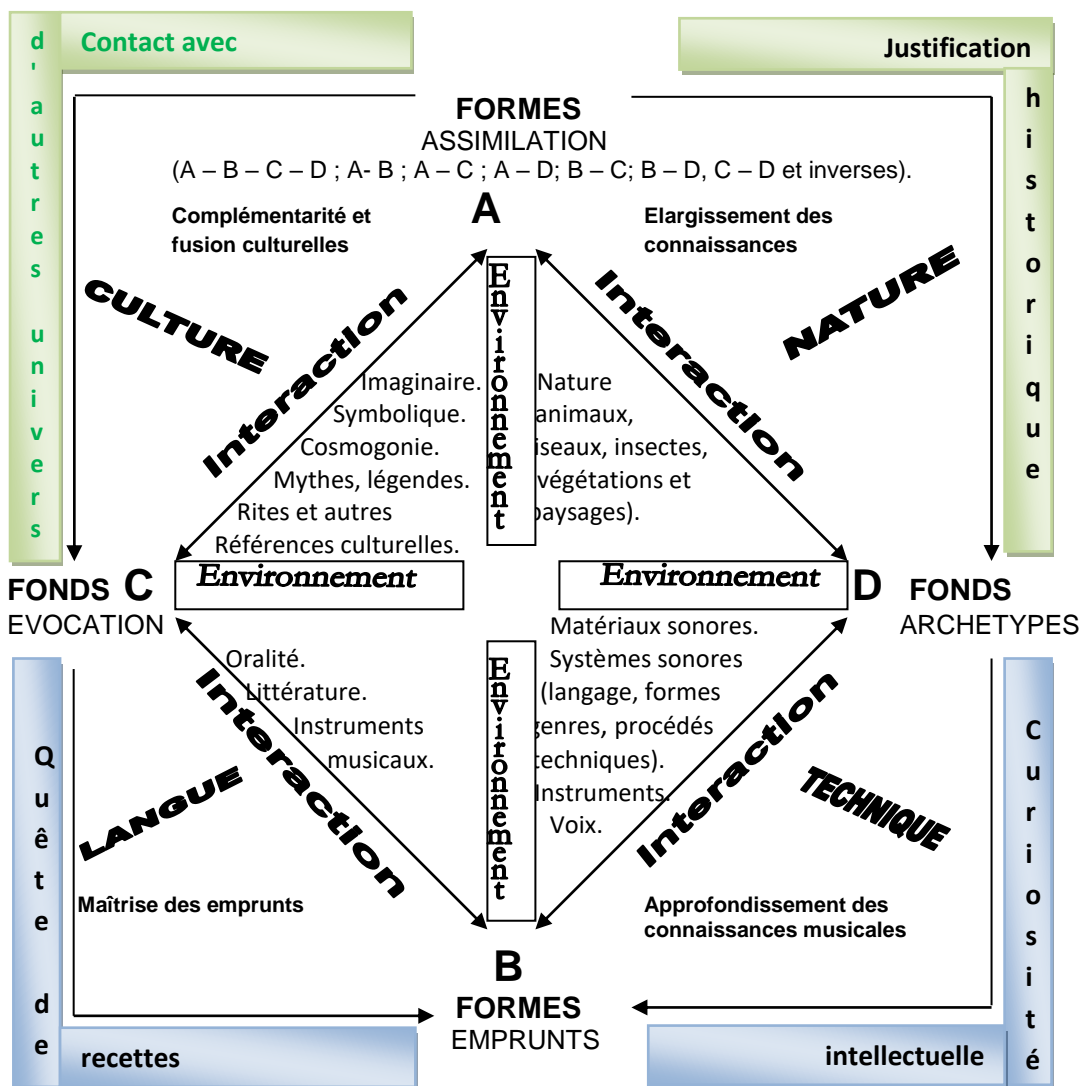
Effectivement, les œuvres des compositeurs étudiés constituent, à divers niveaux, le reflet de l'état de "leur" société "moderne" ou contemporaine.⁵²⁹

Par ailleurs, ces différents mobiles éclairant les attitudes des musiciens évoqués face aux musiques africaines n'excluent pas, bien évidemment, de nombreuses positions intermédiaires que nous ne présenterons pas ici. Cependant, nous avons tenté une synthèse classificatrice des grands axes de ces clivages, à travers le schéma multidimensionnel qui suit.

⁵²⁹ Dans son ouvrage *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., Pierre-Albert Castanet évoque différents événements du siècle illustrant cette situation : *Introduction : Colère et démolition* (pp. 15-37), *Pour une histoire sociale du son sale : 1968 et la crise de culture* (pp.39-61), et suivants.

Diagramme 2 : Principales approches des compositeurs face aux musiques africaines

Synthèse classificatrice des principales approches de compositeurs évoqués face aux musiques africaines



La musique constitue l'élément moteur et global des interactions mentionnées.

I.M. = Idéologies musicales (Amour, Sacré, Foi, Universalisme, Contact, Relations humaines, Echanges).

Environnement social et naturel).

A = Formes (assimilation des influences) ; B = Formes (emprunts) ; C = Fonds (recherche d'évocation) ; D = Fonds (recherche des archétypes musicaux et extra-musicaux).

Notons, par ailleurs, que l'ordre de ces lettres n'est pas important. Ici, elles permettent surtout de désigner les différents types d'apports africains – de formes et de fonds – et leurs interactions suivant les démarches des compositeurs étudiés.

La « Complémentarité et la fusion culturelles » sont à lire en rapport avec le « Contact avec d'autres univers », l'« Elargissement des connaissances » avec la « justification historique », la « maîtrise des emprunts » avec la « quête des recettes », tandis que l'« Approfondissement des connaissances musicales » est en relation avec la « Curiosité intellectuelle ».

En regard de ces situations, il y a lieu de s'interroger sur les mobiles et les choix qui ont poussé chacun de ces compositeurs à adopter des attitudes si différentes dans leur approche et leur utilisation des éléments esthétiques et musicaux d'une Afrique noire où s'enlacent de multiples facteurs (notamment idéologiques, historiques, socioculturels et géographiques) très complexes et d'une grande richesse, s'associant dans divers cadres culturels bien définis.

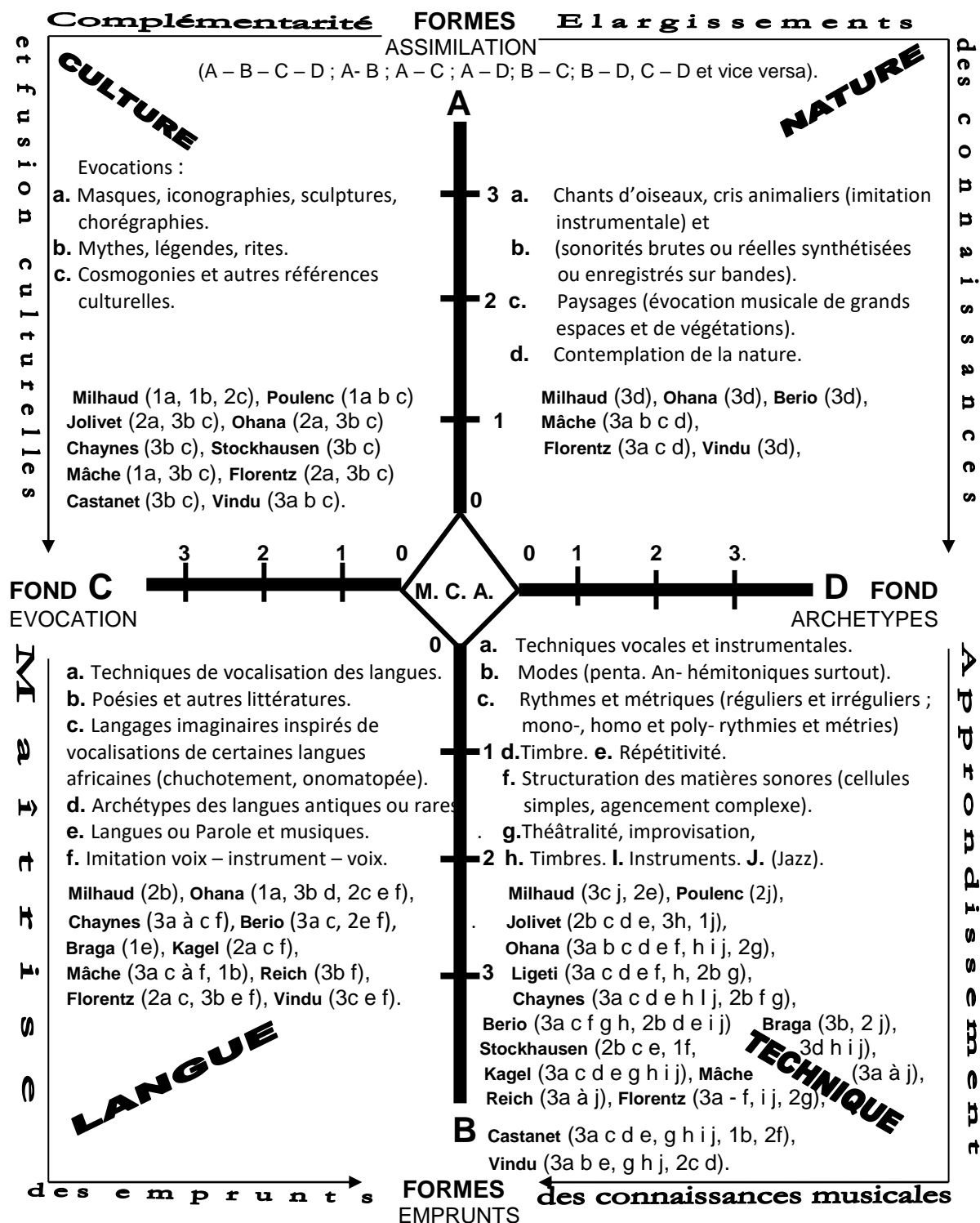
Tenter de répondre à cette interrogation permet de comparer les musiques de ces compositeurs à la lumière des cultures musicales africaines considérées par chacun.

Aussi devrions-nous, avant tout, définir le concept de la musique en Afrique noire, afin ensuite de mieux analyser la relation personnelle – et même collective – qu'entretiennent des musiciens élitistes occidentaux contemporains avec les cultures musicales d'Afrique subsaharienne. Ce sera l'objet du livre troisième, l'avant-dernier du volume 2 de notre étude.

Avant de commencer le troisième livre, par lequel débute le volume 2 de notre étude, nous proposons d'abord un diagramme synthétique des apports africains chez les compositeurs examinés. Bien évidemment, ce diagramme renferme une part de subjectivité dans les comparaisons.

Diagramme 3 : Principales approches des compositeurs face aux musiques africaines

Synthèse des apports majeurs africains chez les compositeurs occidentaux étudiés



M. C. A. : Musiques et cultures africaines (pôles interactifs avec les musiques contemporaines). Les chiffres 0, 1, 2 et 3 ne se réfèrent à aucun critère mathématique précis. Ils nous permettent simplement d'indiquer respectivement les degrés nul, faible, moyen et fort des inspirations ou des influences subies par les compositeurs. Les lettres a à j désignent ces emprunts. L'ordre des lettres A à D n'est pas important. Il suggère différentes possibilités d'interactions. Celui des compositeurs correspond à leur date de naissance. Dans la partie technique, Braga vient normalement après Stockhausen. Voici un exemple de lecture du diagramme : Partie Culture, Milhaud (1a, 1b, 2c) se lira, Milhaud a été faiblement influencé par les masques, l'iconographie, les chorégraphies, les mythes, les légendes et les rites africains. Il l'a été moyennement par les cosmogonies et autres références culturelles.

Table des matières

Remerciements	3
SOMMAIRE – volumes 1 & 2	5
ABREVIATIONS ET SIGLES	7
Introduction générale - volume 1 & 2	9
LIVRE PREMIER	17
RAPPORTS ENTRE LA MUSIQUE SAVANTE OCCIDENTALE ET LES MUSIQUES SUBSAHARIENNES DANS L’HISTOIRE	17
Chapitre I.....	19
Occident – Afrique : vers un syncrétisme culturel musical	19
Chapitre II.....	23
La musique subsaharienne dans l’histoire occidentale	23
A. Contextes d’affrontement	23
B. Contextes de rapprochement.....	26
1. Le rythme : facteur d’accomodement des musiques africaines et	27
européennes en Amérique	27
2. De l’influence des musiques subsahariennes dans les danses européen-	29
nes en Amérique	29
3. Les facteurs de la synthèse des langages et idéaux musicaux autoch-	32
tones, européens et africains en Amérique	32
4. Naissance des phénomènes socio-musicaux comme modèles de brassage	34
culturel afro-européen en Amérique.....	34
5. De l’expansion du produit des fusions culturelles : les afro-américaines.....	37
en Occident et dans les Caraïbes	37
6. Épopées coloniales et expositions universelles : tremplins de la confron-	38
tation, de la vulgarisation et de l’expansion des cultures hétérogènes en Occident	38
7. Les expositions universelles : quelques opportunités d’ouverture sur la.....	40
recherche ethnomusicologique	40
8. Technologies, télécommunications, média et filmographies au service.....	42
des liens culturels entre l’Afrique et l’Occident du XX ^e siècle	42
Chapitre III	47
L’Afrique musicale dans l’Occident musical : convergences techniques et procédés d’assimilation.....	47
LIVRE DEUXIÈME	53
APPORTS DES MUSIQUES SUBSAHARIENNES DANS LES ŒUVRES DE MUSIQUE OCCIDENTALE DU XX ^e SIÈCLE	53
Prélude au livre deuxième	55

Chapitre I.....	57
Darius Milhaud : la quête de l'"âme musicale" des Noirs.....	57
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Milhaud.....	58
Analyse des œuvres de Darius Milhaud	60
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Darius Milhaud	75
Chapitre II.....	81
Francis Poulenc : l'évocation imagée et imaginaire de la musique africaine.....	81
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Poulenc	81
Analyse de l'œuvre de Poulenc	84
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Poulenc.....	89
Chapitre III	95
André Jolivet : la fascination pour les mélodies et rythmes africains.....	95
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Jolivet	96
Analyse de l'œuvre de Jolivet	98
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Jolivet.....	110
Chapitre IV	113
Maurice Ohana : des racines musicales africaines retrouvées.....	113
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre d'Ohana	114
Analyse des œuvres d'Ohana	121
<i>Sibylle, pour soprano, percussion et bande magnétique, 1968.</i>	125
2. Analyse détaillée d'une œuvre d'Ohana manifestement inspirée par l'Afrique :.....	131
Synthèse d'apports africains dans l'œuvre d'Ohana	141
Musique de Maurice Ohana : la percussion et la voix africaines	144
Chapitre V	149
György Ligeti : la tradition musicale africaine au service d'une quête libre.....	149
Singularités de l'esthétique du langage de l'œuvre de Ligeti.....	149
Analyse des œuvres de Ligeti.....	162
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Ligeti.....	178
CHAPITRE VI	185
Charles Chaynes : sous l'envolée poétique et musicale de l'Afrique subsaharienne	185
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Chaynes	185
Analyse de l'œuvre de Charles Chaynes	189
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Chaynes.....	201
Chapitre VII.....	203
Luciano Berio : à la découverte de la polyphonie africaine	203

Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Berio	204
Analyse des œuvres de Luciano Berio.....	208
Nature des apports africains dans l'œuvre de Luciano Berio	221
Chapitre VIII	223
Karlheinz Stockhausen : les musiques africaines dans son concept de musique du monde.....	223
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de stockhausen.....	224
Analyse des œuvres de Stockhausen	226
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Stockhausen	235
Chapitre IX	239
Antonio Braga : le méditerranéisme au service de l'histoire africaine.....	239
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre d'Antonio Braga.....	240
Analyse de l'œuvre d'Antonio Braga	241
Synthèse des apports africains dans l'œuvre d'Antonio Braga	247
Chapitre X	251
Mauricio Kagel : la théâtralité des musiques africaines dans le théâtre musical kagélien	251
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Mauricio Kagel	251
Analyse de l'œuvre de Kagel.....	255
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Kagel.....	264
Chapitre XI	267
François-Bernard MACHE : FACE AU SACRE MUSICAL AFRICAIN	267
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Mâche	268
Analyse des œuvres de François-Bernard Mâche.....	271
<i>Kemit, darbouka^{glossaire} ou zarb solo, 1970</i>	280
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Mâche.....	287
Chapitre XII.....	297
Steve Reich : l'assimilation des textures sonores des musiques subsahariennes	297
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Steve Reich.....	298
Analyse des œuvres de Steve Reich	301
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de Steve Reich	311
Chapitre XIII	317
Jean-Louis Florents : l'incorporation de maillons musicaux et socioculturels africains dans une "musique- conte"	317
Quelques singularités de l'esthétique et du langage de l'œuvre de Florentz.....	318
Analyse des œuvres de J.-L. Florentz.....	323
<i>Le Songe de Lluc Alcari*, pour violoncelle et orchestre, 1994</i>	359

Volume 1 Afrique subsaharienne - musique savante occidentale : une singulière interrelation au XX^e siècle.

Synthèse d'apports africains dans l'œuvre de J.-L. Florentz.....	378
Chapitre XIV	381
Pierre-Albert Castanet : l'Afrique noire vue et entendue depuis le giron musical rouennais.....	381
Quelques singularités du langage et de l'esthétique de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet.....	382
Analyse de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet	388
Synthèse des apports africains dans l'œuvre de P-A. Castanet	391
Chapitre XV.....	397
André Vindu Bangambula : des concepts musicaux orientalo-occidentaux pour une création à toile de fond musicale et culturelle africaine	397
L'aire culturelle d'André Vindu Bangambula.....	398
Les œuvres de Vindu Bangambula	399
Analyse détaillée de Kisantu, œuvre de Vindu Bangambula	402
Synthèse des apports occidentaux dans l'œuvre d'André Vindu Bangambula	412
Pour une conclusion provisoire – volume 1	423