

Intervention de Jean-Paul Holstein

Colloque : « Humanisme et Universalisme en musique »

C.N.S.M. D. P.

7-8 décembre 1999

Chers amis, bonjour à tous et bonjour à toi, Christine (ERLIH-JOLIVET).

C'est un redoutable honneur que d'ouvrir ce colloque avec un sujet aussi vaste que le langage musical et j'en remercie les organisateurs.

Dans un premier temps, je voudrais parler du langage musical en général, tel que Jolivet le concevait et tel qu'il en transmettait la notion.

Jolivet n'a jamais été de ceux qui déploient l'étendard de leur langage musical pour manifester une personnalité. Il n'avait jamais fait partie non plus de la cohorte de ceux pour qui justifier d'un langage est suffisant à justifier d'une œuvre et pour qui, également, le langage avec tous ses détours et ses mystères, est le sésame universel qui permet d'entrer dans l'universel de l'œuvre. À trop vouloir s'expliquer, un langage n'explique plus rien. Comme Beethoven, à propos duquel il a écrit un livre admirable en 1955, malheureusement épuisé, Jolivet pensait que le langage musical n'est qu'un moyen, un moyen sublime, bien sûr, mais qui est la résultante d'une démarche à la fois créatrice et philosophique. Enfin, comme enseignant, il n'a jamais prétendu que l'élaboration d'un langage musical soi-disant personnel, peut-être intelligent mais pas toujours bien fondé, pût constituer un préalable à l'écriture et à la composition d'une œuvre. Jolivet n'était donc pas de ces professeurs, esprits faux à mon sens, qui disent à leurs élèves, par un abus de langage – c'est le cas de le dire – : « *Forgez-vous d'abord un langage, vous écrirez ensuite !* » C'est mettre la charrue avant les bœufs et placer la justification sociale et culturelle par le langage avant la justification morale et philosophique par l'œuvre. Enfin le langage d'un auteur n'est pas le langage d'une seule œuvre mais celui de toute une vie, de toute une vie de création, de toute une Œuvre, avec un O majuscule bien entendu.

De plus, le langage musical n'est pas seul dans l'affaire, il est lié à la forme. D'aucuns ont pensé, au vingtième siècle bientôt défunt, que la forme pouvait se déduire du langage comme si le parcours d'un véhicule pouvait se déduire de sa trajectoire. C'est évidemment l'inverse. Cette dialectique féroce entre forme et langage, qui ne concerne pas seulement la musique, a donné lieu à de curieux bavardages accreditant à tour de rôle la prééminence de l'une ou de l'autre. En réalité, la dialectique vivante de l'œuvre, qui est d'un tout autre ordre, infiniment supérieur, sous-tend la dialectique entre forme et langage, à laquelle Jolivet tenait beaucoup : cette lutte permanente dont Beethoven a donné un exemple devenu séculaire et que Jolivet a illustré à sa manière, non par tradition ou pour imiter un modèle, mais parce qu'elle est la vérité de la musique et qu'elle est cette vérité, parce qu'elle est la vérité de l'Homme. Jolivet a parfaitement exprimé ce point de vue dans son livre sur Beethoven que je vous engage à chercher chez les bouquinistes ou dans des librairies spécialisées, car c'est un ouvrage « formidable » qu'il faut relire, surtout quand on est compositeur. Voilà ce qu'écrit Jolivet :

« Un grand musicien trouve le point d'équilibre entre les formes musicales, telles que la tradition les a léguées à temps, et son sentiment intérieur de la musique. Il

crée une eurythmie entre le Savoir – technique – et la Connaissance – intuition des lois éternelles –. Ce point d'équilibre atteint, le créateur découvre d'autres rapports possibles entre ces deux données : forme traditionnelle, ingenium. »

En latin, je rappelle qu'« ingenium » veut dire « aptitude innée pour faire quelque chose » et aussi la personne qui possède ces aptitudes. Et André Jolivet de continuer : « *Et de plus en plus, il plie la première (c'est-à-dire la forme traditionnelle) au second (l'ingenium), l'Art lui-même opposant ses limites à cette action* »¹.

Le langage musical est le passage obligé pour accéder à cette connaissance et c'est donc à ce passage obligé que je vous invite au travers de la musique de Jolivet.

Sans doute savez-vous que l'œuvre de Jolivet a été partagée en trois époques. Je ne veux pas manquer l'occasion, quitte à paraître polémiste, de tordre le cou à cette manie castratrice de découper l'Œuvre d'un compositeur en périodes ou époques. D'autant que l'on fait dire à chacune et à leur enchaînement ce que l'on veut. Beethoven a été, à son corps défendant, l'initiateur de cette situation. Si cela se justifie en partie, c'est surtout pour donner satisfaction à la logique un peu abstraite d'esprits raisonnants, qui veulent à tout prix voir dans l'élaboration d'une Œuvre une progression nécessaire et inéluctable. C'est, en fait et surtout, le parasitage de la notion de création par celle de progrès, influence scientiste héritée du dix-neuvième siècle.

Jolivet a beaucoup parlé de cette notion de progrès avec une très grande intelligence et c'est pourquoi il faut s'attarder sur cette notion. Le progrès est une notion scientifique et surtout technique. Vouloir l'imprimer dans la création est non seulement une erreur de jugement mais encore une faute de stratégie. S'il y a progrès dans l'évolution d'un langage musical – encore faut-il le limiter à celui-ci –, c'est parce qu'il y a progrès à la fois dans la conception et dans la transmission du message musical. Ma conviction est qu'il n'y a pas de progrès du langage musical mais progrès de la personne, qui, en même temps, adapte le choix des moyens à l'objectif expressif et mesure avec précision l'adéquation de ceux-ci à sa propre personne et à son évolution. C'est autour de cette querelle stérile qu'est née la division de l'Œuvre de Jolivet en trois périodes, qui me semblent tout à fait abstraites. Quelles sont-elles ?

La première irait de ses débuts à 1940. Pour fixer des points de repères, du *Quatuor à cordes* commencé en 1931 et terminé en 1934, jusqu'aux *Cinq Danses Rituelles* pour piano en 1939. La seconde irait de 1940 à 1947, en l'occurrence des *Trois plaintes du soldat* pour voix d'homme et piano, orchestrées ensuite, au premier de la série des douze concertos, le *Concerto pour Ondes Martenot*. La troisième, allant de 1947 à 1974, serait « l'apothéose du Concerto », je mets cette expression entre guillemets, puisqu'il en a écrit douze, depuis le *Concerto pour ondes* en 1947 jusqu'au *Concerto pour violon* en 1972.

Sur chacune de ces périodes il y aurait beaucoup à dire mais ce n'est pas mon propos : la première a été qualifiée de « période de recherche », la seconde, d'une manière que je trouve un peu péjorative, de « période expressive », la troisième – abusivement – de « période néo-classique ou traditionaliste ». On voit très bien ce que certains veulent démontrer : qu'il y aurait une dégradation dans le temps de la qualité du langage musical de Jolivet et même un affadissement de son imagination formelle, tout cela au nom du soi-disant progrès nécessaire. En fait, Jolivet, après avoir exploré des voies nouvelles, se serait rallié à une esthétique minimaliste, pour employer une expression à la mode, presque populiste, puis aurait réintégré le camp classique des grandes formes, comme égaré entre ces deux extrêmes que constituent, pour lui, la période d'exploration d'avant 1940 et la période de recherche expressive de 39-45.

¹ A. Jolivet, *L. Van Beethoven*, Richard-Masse Éditeurs, Paris, 1955, p.72.

En réalité, cette querelle est tout à fait stérile et le jeu parisien du découpage en tranches de l'esthétique d'un auteur n'intéresse que le microcosme. Si Jolivet estimait que son *Quatuor à cordes*, par exemple, était « *son testament scolaire* », je le cite, il ne s'en jugeait pas pour autant devenu créateur tout-puissant du jour au lendemain. Il s'est toujours considéré comme en devenir de création ou en devenir de lui-même et je m'en voudrais de ne pas le citer car il a écrit des choses tout à fait précises sur ce sujet :

« Dans mes œuvres antérieures, je me préoccupais de ce qu'il y a derrière, de l'invisible et du monde au-delà des frontières du monde naturel. À l'invisible répond le visible et si l'on a parlé à propos de mes « Trois plaintes » d'un nouveau style, je crois qu'il faut plutôt y voir une volonté d'exprimer le monde sensible qui n'est qu'un aspect du monde ; avec cependant le souci d'y inclure en filigrane ces correspondances surréelles » (1960).

J'y ajouterais en note pour moi-même : quel langage platonicien !

« Si on peut appeler nouveau style la préoccupation d'exprimer le visible et l'humain, je souhaite qu'on reconnaisse mon effort pour étendre le champ du visible et qu'on distingue ma volonté d'établir une interférence constante entre le visuel et le visionnaire ».

Ce très beau texte renvoie aux oubliettes le « c'est nouveau, ça vient de sortir » auquel se rallient toutes sortes de musiciens et critiques ou commentateurs, lançant des rumeurs assassines sur la moralité esthétique de tel ou tel créateur. Je rappellerai simplement ce propos de Robert Doisneau qui disait avant la guerre : « *Le Beau, c'est ce qui échappe aux modes particulières* ». Jolivet s'est efforcé d'échapper à toutes les modes sans renoncer pour autant à en retenir ce qui, pour lui, pouvait être une nourriture de l'essentiel, cet essentiel que je vais essayer de décrypter très rapidement, car vous imaginez bien que le langage musical de Jolivet est à la fois très simple dans son principe et complexe dans ses applications. Et je m'excuse, par avance, d'être réducteur mais cela est inévitable, quand on veut résumer tous les aspects de ce langage sans abandonner certains de ses aspects. Je me limiterai donc, dans un premier temps, aux références du langage musical de Jolivet.

Aucun compositeur, aucun créateur n'est orphelin. Il a des pères, il a des maîtres. Jolivet eut deux maîtres : Paul Le Flem et Edgar Varèse, étonnamment complémentaires. Mais il eut aussi beaucoup de curiosité et il rechercha dans le passé, qui est l'honneur de l'Humanité et de la Civilisation, et dans le patrimoine tout ce qui pouvait servir à l'élaboration de son langage. Ses références au passé le plus ancien, comme au passé le plus récent, n'ont donc rien d'étonnant. Elles concourent à un juste équilibre fondé sur l'impossibilité qu'il y a de renier ses origines et de revenir sur sa propre curiosité en tant que créateur. Mais être curieux et ouvert à tous les possibles, n'est-ce pas revenir aux sources, à la création du monde lui-même, aux lois universelles qui le régissent et dont la création artistique n'est qu'une approximation virtuelle mais réelle, dans le sens du Beau ? En ce sens, Jolivet était parfaitement en accord avec lui-même.

Les références au passé : j'en ai choisies deux parce que ce sont les plus évidentes. La première, c'est la modalité, référence au passé très ancien, et la seconde, le sérialisme, référence au temps présent de l'époque. La modalité était en résurrection depuis l'action de Charles Bordes à la tête des Chanteurs de Saint Gervais, à la fin du XIX^e siècle ; cette modalité, ressuscitée donc, Jolivet en a remonté le cours depuis le chant grégorien, dont il ne fait pas du tout le même usage que Messiaen et que certains de ses contemporains ou successeurs. Il le remonte jusqu'aux monodies extrêmes, dans la simplicité du monde antique et du monde grec en particulier. Pour simplifier, on classera la modalité utilisée par Jolivet en

deux genres : le genre *diatonique* plus précisément illustré par la tradition religieuse grégorienne, ceci dit avec beaucoup de prudence, et le genre *chromatique* issu plus précisément des hymnes de Delphes et de la tradition grecque. On constatera que les principales références de Jolivet à la modalité se rencontrent dans les œuvres de la seconde période, à un moment où la volonté de se relier aux autres hommes – « religare » était un verbe qu'il prononçait souvent – était la plus manifeste. Qu'en conclure ? Peut-être que la linéarité que permet la modalité est plus évidente à l'auditeur et plus commode à la voix.

Le premier exemple de modalité que l'on donne chez Jolivet est généralement extrait des *Trois plaintes du soldat*. En voici un, assez caractéristique, extrait de la Seconde plainte. Il s'agit du mode suivant (ré mi fa sol la b si b do *ré*) c'est-à-dire un mode exceptionnel, assez peu pratiqué dans la musique française, qui est un mode de si (avec une quinte diminuée au lieu d'une quinte juste habituellement). Je vous rappelle à titre d'exemple que l'une des plus fameuses illustrations de ce mode se trouve à la fin des *Nocturnes* de Debussy, avec son étonnante impression de suspension.

La *Complainte à Dieu*, qui est la troisième, utilise principalement le mode de mi, que les Grecs appelaient le mode dorien (appellations de Lavignac) : donc mode dorien ou mode de mi descendant avec un second degré abaissé.

Ces modes anciens, je les appelle abusivement diatoniques, parce que les degrés sont fixes, peu chromatisés et donc peu parasités par des notes étrangères ou des degrés mobiles étrangers à cette échelle. Je rappellerai aussi qu'il a écrit pour le piano une *Étude sur des modes antiques*.

Voici un autre exemple de modalité diatonique, que certaines oreilles récentes ne connaissent pas bien parce que l'œuvre, d'où il est extrait, est beaucoup moins jouée qu'elle ne l'a été autrefois : le *Concerto pour trompette et cordes*, dont le second mouvement – lent – développe, sur un accord de guitare, une mélodie en mode de mi (la sol si la sol mi / sol fa la sol si mi / sol la si mi sol mi fa / sol fa la sol fa mi ré si la ré mi : mes. 4 à 12).

On retrouve une modalité de ce type mais chargée en chromatismes dans une œuvre étonnante et peu connue : *La Messe pour le jour de la Paix*, une œuvre extraordinaire dans le domaine de la vocalisation et de l'ornementation mélismatique. C'est une messe qu'on aurait envie d'appeler « Messe pour la résurrection de la monodie » car la voix y est reine, étant accompagnée simplement par l'orgue, très discret, et le tambourin.

Deuxième aspect de la modalité, pratiquée par Jolivet : la modalité grecque.

Dans l'*Étude sur les modes antiques* pour piano. Jolivet a eu la délicatesse, pour notre compréhension, d'indiquer, au bas de sa partition, les trois échelles utilisées : trois échelles modales, se référant à des modes karnatiques, redécouverts depuis (ré mi fa sol la si do ré sur une tonique mi b), mode familier aux oreilles occidentales – (ré mi b fa b sol la si do ré sur une tonique mi b), avec un troisième degré abaissé qui concentre la tension autour du mi b et la troisième présentation (ré mi fa sol# la si do# ré toujours sur une tonique mi b) mode à quarte augmentée caractéristique, en raison des couleurs orientales relatives à la seconde augmentée fa-sol#. Jolivet s'intéressait donc, de manière tout à fait explicite, aux modes antiques et il avait sûrement travaillé à des esquisses autour de ces modes, en dehors de cette œuvre-là.

Une œuvre fait expressément référence à la modalité grecque, précisément, la *Suite Delphique*, dont le mode principal du Prélude est : ré mi fa sol# la si b si bécarré ré.

Quelques indications sur la modalité grecque : elle utilise des *tétracordes diatoniques* ou *chromatiques*.

En partant du ré, on obtient le mode de mi descendant suivant : ré do si la sol fa mi b ré, transposition du mode d'origine. Mais on peut chromatiser le premier tétracorde - ré si bécarré si b la - d'où un tétracorde dit chromatique et si l'on chromatisé différemment le second tétracorde - sol# fa mi ré -, cela donne la seconde augmentée dont je parlais à l'instant. Le Prélude tout entier de la *Suite delphique* est une démonstration de l'utilisation de ce mode à partir d'une tonique ré.

Une autre œuvre, faisant référence évidente, dans son titre, à la civilisation grecque, utilise cette modalité : le *Chant de Linos* mais d'une manière plus sophistiquée car, dans toute la première partie, le mode utilisé est [sol-la b-si-do-ré-mi b-fa-sol], un mode qu'on peut dire d'origine grecque mais qui est, en fait, un mode karnatique utilisant le principe des tétracordes mais avec [ré-do-si-la b] au lieu de [ré-do-si b-la], soit une inversion du deuxième et du troisième degrés, en montant, à partir d'une tonique sol.

Le plus intéressant, dans toute cette première partie du *Chant de Linos*, est le fait que l'harmonie toute entière utilise les notes de la mélodie : un bel exemple de globalité mélodie-harmonie – j'en parlerai un peu plus tard –, utilisant toutes les notes d'un même mode.

On est donc en présence d'une couleur verticale, qui est la coagulation verticale du mode horizontal que la flûte déroule. Le do bécarré, qui ne fait pas partie du mode, relève de ce que l'on pourrait appeler une transposition approximative, au sens d'étrangère au mode, qui lui donne cette couleur si particulière.

Quittons la modalité et venons-en au sérialisme. Jolivet ne se vantait jamais de cette référence au sérialisme, par modestie et parce qu'il considérait que l'important d'une œuvre est l'amalgame réussi, l'alchimie réalisée par le créateur quels que fussent les ingrédients de départ. Je rapporterai tout de même cette anecdote, racontée par Hilda Jolivet dans son livre « *Avec André JOLIVET* » lors d'un dialogue entre André Jolivet et le critique musical Antoine Goléa : « *C'est vous, Antoine Goléa, qui le premier, avait su entendre une série dans le deuxième mouvement de mon « Quatuor à cordes »*², un quatuor à cordes qui est superbe et qui n'est joué que trop rarement, je le regrette personnellement, qui est, comme je le disais plus haut, le « *testament scolaire* » de Jolivet, c'est-à-dire l'aboutissement de ce qu'il considérait comme sa période de formation.

On est en présence d'un complexe harmonique, fait d'une série de 10 sons, dont deux manquants (le la et le fa#), puis de la série entière avec une répétition du binôme sol# - sol bécarré puis la b – sol naturel (la répétition faisait partie, pour Jolivet, de l'essentiel de la construction mélodique, ce qui va à l'encontre du système sériel intégral). Ce qui est intéressant aussi dans cette série, c'est qu'elle procède par tierces et qu'elle est en forme de cloche – une partie montante et une partie descendante –, alors que la série de Berg, par exemple, dans le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* se présente d'abord sous une forme entièrement ascendante et puis sous une forme entièrement descendante. Il est passionnant de voir à quel point ces deux séries diffèrent et dans quelle mesure – mais c'est une autre problématique – : la tierce est génératrice d'un certain type de construction mélodique dans la série. En fait, la série de Jolivet est déficiente puisqu'elle est composée de dix sons, les deux derniers sons s'ajoutant dans l'harmonie.

En contradiction volontaire avec le sérialisme en général, Jolivet ne s'empêchera pas de répéter des sons, procédé qui est, pour lui, le fondement du rituel musical. Je citerai, une fois

² Cf. Entretiens radiophoniques d'Antoine Goléa avec André Jolivet, 1960-1961.

de plus, l'excellent livre de Lucie Kayas et Laetitia Chassain avec cette phrase de Jolivet : « *J'ai adapté la technique de Schoenberg à ma manière de composer* ». Et dans les mêmes entretiens, il justifie le caractère souvent défectif de ses séries par le fait que « *si nous nous refusons d'avoir recours à l'harmonie traditionnelle et que nous voulions cependant réserver l'effet de telle ou telle dernière note, nous serons obligés d'en ménager l'apparition en supprimant cette note, la douzième par exemple, du début de la phrase* ». C'est une organisation particulièrement respectueuse de la psychologie de la perception, à laquelle se soumet la mélodie de Jolivet, comme une indication à suivre pour la composition de tout ce qui est linéaire. La série, chez Jolivet, se plie donc à la volonté d'expression et à la psychologie de la perception, bien souvent absente des préoccupations des musiciens sérialistes purs.

Je voudrais parler, à présent, des particularismes de ce langage. Ce qui est important, dans ce langage, c'est l'amalgame réalisé par Jolivet, l'alchimie qu'il a réussie à partir de là. Peu importe la référence, modale ou sérielle ; ce n'est pas parce qu'on se réfère à une série ou à un mode qu'on devient tout d'un coup créateur, c'est évidemment par ce qu'on va en faire.

Dans le premier numéro de la revue *Contrepoints* de Fred Goldbeck, daté de janvier 1946, Jolivet s'en expliquait très bien, répondant à la question : « *Quel est le canon de votre esthétique et de la technique qui sert de base à votre style ?* » Jolivet répondait : « *Le canon de mon esthétique, je l'ai précisé dès 1935, en affirmant que je cherchais à rendre à la musique son sens originel antique lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains* ».

C'est une phrase connue pour la partie philosophique de la démarche créatrice ; mais Jolivet ajoutait pour la partie technique : « *Je m'efforçais dans les œuvres composées à cette époque, de me libérer du style tonal. Ceci non pas en adoptant la théorie des douze demi-tons, artificielle à mon sens parce que négligeant les phénomènes naturels de la résonance mais au contraire en usant de ceux-ci – les phénomènes naturels de la résonance – avec tous les harmoniques et surtout les plus éloignés* ». C'est l'un des secrets du langage musical de Jolivet : cette remontée à la source, à la source de la résonance et de l'harmonie, qui montrera en quoi Jolivet avait résolu, en lui et pour lui, les contradictions apparentes entre savoir et intuition, inné et acquis. C'est cela l'esprit de découverte et de re-découverte.

Alors quels sont ces particularismes du langage musical de Jolivet ? Le premier, c'est la **double basse**, mais une double basse qui n'est pas du tout la double basse d'Albert Roussel, une double basse pratiquée de manière différente. Roussel pratique la *double basse contradictoire*, Jolivet pratique la *double basse complémentaire*.

Un exemple : à partir d'un son d'origine qui peut être do, une série de sons harmoniques va se développer. Pour un son d'origine, Si b, un ton en dessous, on aura une autre série de sons harmoniques. Mais, à partir du fa # central et vers l'aigu, nous nous trouvons dans une zone commune de sons harmoniques chromatiques. Que se passe-t-il ? A partir de ce point central, on peut additionner tous les sons harmoniques chromatiques, communs à ces deux basses, puisqu'ils apparaissent à un certain moment de la résonance générale, comme complémentaires de tous les sons résonants précédents. Alors je vais vous donner un exemple. Si l'on joue mi - fa#, dans le médium du piano, le tout résonnera aussi bien avec une fondamentale si b qu'avec une fondamentale do. Il y a un très bel exemple dans la première *Danse Rituelle* pour piano solo, que Jolivet a donné lui-même avec les mêmes basses – si b/do – et la zone commune, relativement écartée, des sons harmoniques au-dessus. Nous sommes face à trois plans : *basses différenciées / résonances spécifiques / résonances communes mais écartées* ... plus une coloration qui appartient en propre à la zone chromatique.

Le deuxième particularisme, ce sont les **notes pivots**. La cinquième pièce de *Mana, la Vache*, en donne un bel exemple, révélateur d'un travail mélodique admirable : une première note pivot est le la b, sur lequel se termine la mélodie – une première séquence est le mouvement [mi b-ré-la b], mouvement qui se retrouve à la fin mais inversé – une deuxième séquence est le mouvement de septième, traité par amplification, qui se retrouve ensuite dans la deuxième section de la phrase, avec une nouvelle note centrale – mi au lieu de ré – et donc une transposition ascendante – une troisième section est l'amplification de la première mais avec un mouvement descendant en cloche, amplifié lui aussi, et, surtout, une note pivot – si – et un déplacement, comme le pratique Bach dans le langage tonal, déplacement des accents et des temps forts par rapport aux hauteurs, ce qui donne le sentiment à la fois d'une variation et d'une accélération du mouvement mélodique – enfin une quatrième séquence est une sorte de coda sur quinte diminuée, qui fait pendant à la première quinte diminuée mélodique, dépaysement nécessaire à l'oubli de la tonique d'origine, le ré, et de sa teneur psalmodique, le la b.

Troisième particularisme : l'**ostinato**. Pourquoi l'ostinato ? Parce que l'ostinato est une manière de structurer rythmiquement le dynamisme d'un discours et de concilier deux contraires dans la musique, qui doivent être conciliés en permanence, la reconnaissance des éléments et la variation autour de ces éléments. Or l'ostinato, par sa structuration du temps extrêmement forte, permet de varier beaucoup d'éléments mélodiques et/ou harmoniques, l'aspect rythmique demeurant le point d'ancrage du discours. C'est ce que j'appelle les éléments énergétiques de la musique de Jolivet.

Élément important du langage de Jolivet, l'ostinato, qui est aussi l'élément, chez lui, de la régénération constante de la musique. Un exemple de cette régénération est donné par le premier mouvement du *Concerto pour piano*, une chose tout à fait extraordinaire de ce point de vue : quatre notes avec une suspension, cela c'est la première présentation.

Première étape : fixer, dans l'oreille de l'auditeur, l'ostinato qui va servir de moteur ; ensuite, jouer avec les hauteurs et faire permuter les différents degrés par rapport au son de départ.

Deuxième étape : faire revenir la suspension puis la faire disparaître à nouveau.

Voilà un exemple du rôle très intime que Jolivet fait jouer à ses ostinatos : fixer dans l'oreille un élément précis, le faire tourner ensuite à l'intérieur de lui-même par permutations successives jusqu'à en user tous les possibles, afin de parvenir à ce qu'on appelle aujourd'hui un « climax » ou un « clash », une explosion, une désintégration.

Quatrième particularisme du langage de Jolivet : la **projection du son**. C'est aussi un phénomène dont il a beaucoup parlé, dont on a beaucoup parlé et dont il dit lui-même que les meilleurs exemples en sont chez Beethoven, par exemple dans le Scherzo de la 7^e Symphonie ou dans certains accords tranchés de la 9^e Symphonie. La deuxième pièce de *Mana, l'Oiseau*, est une sorte de ponctuation dont l'élément de départ est le plus écarté dans le spectre sonore. Si l'on ramène les notes à l'octave centrale, on arrive à une cellule d'origine simple, le sol # étant la ponctuation dont je parlais et la nouveauté dans l'oscillation. C'est un simple chromatisme retourné. Avec ce phénomène de projection du son, on peut aller très loin dans la vibration d'un instrument comme le piano mais aussi dans l'utilisation du spectre sonore à partir d'une cellule simple.

En conclusion, je voudrais résumer les nouveautés du langage musical de Jolivet.

D'abord il inaugure une nouvelle conception de la mélodie. Avec lui, la mélodie devient un schéma de répétitions variées dont les notes pivots sont la clef. Le problème de la mélodie était de se renouveler en échappant à l'échelle tonale ; les notes pivots donnaient la première solution et la répétition variée, compensant le risque d'ennui pouvant survenir, la deuxième solution. La polarisation des hauteurs, complétée par l'artifice de la vocalise, celui-ci manié avec un art consommé par Jolivet, devait renouveler en profondeur le langage mélodique.

Jolivet inaugure aussi une nouvelle conception de l'harmonie. Avec lui, l'harmonie n'est plus un verticalisme étroit même s'il est séduisant. C'est une autre conception, une conception de la globalisation des sons résonants, ce que j'appelle une *coagulation totale* ou *partielle des harmoniques*, verticale dans la mesure où les sons résonants sont pensés et conçus à partir du son d'origine, auquel il agrège des sons aigus issus de nouvelles fondamentales.

Il inaugure surtout une nouvelle conception du rythme qui n'est plus un découpage arbitraire ou abstrait du temps. Chez Jolivet, le rythme est une attaque autour de laquelle, comme dans un ricochet, se forment des rides de plus en plus vastes, formant une circonférence d'itérations permanentes, une auréole de piqûres de l'espace et du temps constituant un nouveau rythme.

Il inaugure enfin une nouvelle conception de l'instrumentation. Tout le monde sait que Varèse a beaucoup influencé Jolivet sur ce plan, en lui faisant comprendre que l'instrumentation n'était pas qu'un simple plaquage sur la musique, un simple habillage, mais qu'elle pouvait être elle-même la matière musicale, non seulement la matière sonore mais encore la cause et la raison de la transmutation de celle-ci par réaction des timbres les uns sur les autres et par interaction harmonique, au sens physique du terme.

Toutes ces nouveautés font la pérennité du génie de Jolivet, qui avait non seulement une technique, un langage mais aussi une morale et une morale esthétique.

Extrait de « *Notes sur les sons* », voici un texte de Jolivet qui décrit parfaitement l'importance du langage musical par rapport au message musical : « *Le fond de la technique du musicien (c'est-à-dire son langage) considéré sur le même plan que les secrets des initiés, c'est la clef pour délivrer les possibles contenus dans l'Homme et dans les Choses (c'est-à-dire son message). De ce point de vue, l'ésotérisme n'apparaît que comme un résidu, difficile à comprendre mais maniable, d'une connaissance ancienne aidée de subtiles techniques s'appliquant et à la matière et à l'esprit. Il est certain que seuls des hommes doués de certaines structures peuvent mériter la possession et le maniement de telles techniques. A quoi aboutissent-ils en effet ? A mettre l'auditeur dans un état équidistant de chaque facette de son archétype : humaine ou non-humaine, terrestre ou extra-terrestre. Pour cela le compositeur propose à travers son œuvre, sa PRÉSENCE d'homme. L'homme-auditeur la reconnaît et, avec la musique, il s'échappe des contingences de la vie. La musique l'entraîne vers des ailleurs dont certains n'existent pas encore, reposant au fond de leurs inconcevables futurs* ».

Et il poursuit : « *Organisant le silence avec la complicité des durées, le compositeur fait sien le TEMPS. Ce temps, dont nous dirons, paraphrasant Claudel, "qu'il est le moyen offert à tout ce qui sera d'être, afin d'exister au-delà"* ».

Je vous remercie de votre attention.

Questions

Lucie Kayas : « Avoir mis fin à la division de l'œuvre de Jolivet en trois périodes, et je pense notamment, surtout, à la troisième période, parce qu'il me semble très difficile de faire entrer tous les concertos de Jolivet dans le même panier, c'est-à-dire le *Concerto pour basson* et le *Concerto pour violon* et le *Concerto pour trompette*, est un petit peu difficile.

Je voudrais aussi essayer de relier votre communication au terme de notre journée. Peut-être à travers un petit dialogue avec Simha Arom, s'il veut bien s'y prêter. La question étant en fait : qu'est-ce qui, dans les particularismes du langage de Jolivet justement, montre ce lien avec les musiques ethniques ou les musiques non occidentales, si on veut bien pouvoir exprimer les choses ainsi ? Puisqu'en fait c'est cela qui nous préoccupe un petit peu aujourd'hui, en Occident. Alors c'est vrai que, chez Jolivet, la problématique est double, c'est-à-dire qu'il y a la structure des musiques ethniques et puis il y a leur fonction. Donc, on verra peut-être, avec Yves Gérard, au niveau de ce qui est la fonction mais au niveau des structures, des emprunts ou des utilisations de techniques adaptées à sa propre technique de composition, « *d'où vient quoi et où va-t-on ?* »

Simha Arom : « C'est un guet-apens que vous me tendez là. Parce que, en fait, je pense que je répondrai en partie à cette question dans mon papier. Alors c'est peut-être un tout petit peu prématuré et on pourrait peut-être débattre plus tard de ce sujet-là, lorsque vous vous serez rendus compte que je n'ai pas bien répondu aux questions que vous me posez. »

Lucie Kayas : « Du coup, je vais demander à la salle si elle a des questions sur la communication de Jean-Paul Holstein »

Y. Gérard : « A propos de l'enseignement de la composition au Conservatoire : est-ce qu'il y avait des œuvres de références qu'il présentait à ses étudiants ? Est-ce qu'il y avait des œuvres dont il parlait ou est-ce que c'était tout à fait fragmentaire dans ses emprunts ? »

J.-P. Holstein : « Je répondrai non, il n'y avait pas d'œuvres de référence. Il montrait des œuvres, il en analysait, généralement, d'ailleurs, celles des autres plutôt que les siennes et il se référait davantage à une conception du discours qu'à des modèles. Pour lui, le modèle, Gérard Moindrot va sûrement en parler, le modèle est dans la tête et non dans le langage ; c'est dans le message et pas dans le langage qu'il est.

Donc il était très méfiant – c'est le souvenir que j'en ai – à l'égard de la notion de modèle, parce que il pensait que le modèle doit inspirer la démarche mais ne doit pas se contenter d'être une image, un décalque de ce qu'on doit faire pour soi-même.

Bien sûr, il nous a fait découvrir des œuvres que nous ne connaissions pas comme *Arcana* ou *Amériques* de Varèse, des œuvres tout à fait importantes. Il a invité aussi, puisque nous parlions à l'instant de l'Orient ou des emprunts

extra-européens, Yvette Grimaud, qui était une spécialiste de musique orientale, iranienne, et qui avait beaucoup de choses à dire sur ce plan. Son modèle de professeur, auquel il tentait de ressembler sans doute, c'était celui qui ouvre des fenêtres sur des horizons différents mais pas forcément au travers d'œuvres fétiches. »

Y.Gérard : « Récemment, il y a eu un article publié par Betsy Jolas, dans un volume sur ce qu'étaient les rapports des étudiants avec les modèles présentés par Messiaen et Milhaud, qui étaient deux personnalités complètement différentes. Il y avait incontestablement, chez Messiaen, des œuvres, je veux dire *Pelléas*, des choses de Monteverdi, *Boris*, un certain nombre d'œuvres qui étaient chez lui, une sorte de modèle et l'objet d'une réflexion personnelle qu'il transmettait. Mais chez Jolivet, c'était donc tout à fait différent ? »

J.-P. Holstein : « Non, c'était différent !
Il estimait que chacun a son modèle en soi et que c'est à chacun de le découvrir mais que les œuvres que l'on peut analyser ou découvrir à l'extérieur sont les instruments provocateurs de cette découverte intérieure. Il était très attaché, y compris dans la manière dont il corrigeait nos travaux, au respect de l'identité de chacun. Et donc l'idée de modèle, encore une fois, était, pour lui, une idée tout à la fois intérieure et évolutive, à l'intérieur de chaque personnalité ».

Y. Gérard : « ... ? »

J.-P. Holstein : « Mais à tel point, et cela est tout à son honneur, que Jolivet pouvait dire successivement des choses apparemment contradictoires à deux élèves différents, parce que ces contradictions correspondaient à la nature de chacun, se limitant à ce qu'il estimait devoir dire sur l'évolution du jeune compositeur et de sa démarche sur l'évolution de sa langue musicale. »

Hélène Pierrakos : « Vous avez dit, d'une façon très intéressante qu'il ne se vantait pas du sérialisme. Mais c'était une façon d'insinuer, de sous-entendre qu'il avait une position très pudique vis-à-vis de cela, un peu anti-, contre l'idéologie un peu dominante à l'époque ? »

J.-P. Holstein : « Pudique non, modeste sûrement, parce qu'il a toujours été modeste en face de la musique et des problèmes musicaux. Mais c'est tout simplement parce que, vous l'avez senti, je pense, au travers de ce que j'ai dit de la globalisation harmonique, il avait une espèce de boulimie de la totalité du monde sonore.

Dans cette perspective, le sérialisme est un aspect parmi d'autres et le sérialisme était, à son avis et à mon avis, un aspect rétrécissant de la perspective sonore générale. Par conséquent, le sérialisme était utilisable comme un élément parmi d'autres mais sûrement pas de manière exhaustive. C'est pour cette raison qu'il n'insistait pas. Pour lui, le sérialisme était ni une anecdote, ni un épiphénomène mais un élément de la construction ou de la réflexion musicale parmi d'autres, *à la condition qu'il se soumette*. C'est la différence essentielle, qui le séparait des sérialistes « pur jus », si j'ose dire, à savoir que le sérialisme doit se soumettre à la démarche d'ensemble, à l'ensemble du contexte musical et ne dicte pas sa loi ».