

# JOLIVET, UN BEETHOVEN À LA FRANÇAISE

Jean-Paul HOLSTEIN

Compositeur, analyste et musicologue

Élève d'André JOLIVET au C.N.S.M. D. de Paris (1965-1968)

1<sup>er</sup> Prix de Composition musicale du C.N.S.M. D. de Paris

Professeur honoraire au C.N.S.M. D. de Paris (1972-2005)

Sarzeau, 29 Août 2015

Texte initialement publié dans le n° 27 de la Revue EUTERPE  
Septembre 2015

## *Introduction*

### La mort subite d'un génie

Je me souviendrai toujours de ce vendredi matin 20 Décembre 1974, où, cherchant à stationner ma « coccinelle », rue d'Édimbourg, derrière le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, et branché sur Europe I pour écouter les informations, un flash me colla au siège : « *Le grand chef d'orchestre et compositeur français André JOLIVET est mort cette nuit* » ! Je me garai, coupai le contact et restai prostré.

Pour moi, c'était une catastrophe compte tenu des relations que j'avais entretenues avec celui qui avait été mon maître en composition, mon mentor, mon guide, mon modèle, compte tenu aussi de la reconnaissance que je lui avais pour son enseignement et pour son aide.

Je n'oublierai jamais ce jour fatidique où, la peine s'ajoutant à la surprise, je voyais tomber le rideau de la mort imprévue sur une vie et une œuvre inachevées, comme le sont toutes les vies et toutes les œuvres qui n'ont d'autre raison de s'arrêter que celle que leur impose le grand fauchage de la nature.

Je ne m'en suis toujours pas remis et la voix du Maître résonne encore dans mes oreilles, rocailleuse à cause de la pipe qu'il fumait volontiers, de même que son visage me repasse souvent devant les yeux en image récurrente d'une vie qui, pour moi, n'est toujours pas interrompue mais se poursuit par l'œuvre ; celle-ci, comme on peut l'observer chez beaucoup de créateurs même de génie, subit malheureusement le fameux purgatoire qui leur est imposé à toutes à la disparition de leur géniteur, une fois passés les hommages convenus, comme si le destin devait faire payer à la mort le succès gagné du vivant.

MESSIËN lui-même, tout croyant qu'il fût, n'a pas échappé à ce purgatoire. La succession des générations est ainsi impitoyable qu'elle efface ce qui les a précédées comme elles se font effacer par ce qui leur succède.

C'est l'injustice du temps.

Heureusement l'Histoire ne manque pas de réparer les erreurs qu'elle commet mais il y faut souvent beaucoup d'années (BACH en aurait su quelque chose si...), un peu d'oubli d'abord et pas mal de souvenir ensuite.

...

Il avait soixante-neuf ans, un moment de la vie où, aujourd'hui, beaucoup de nos contemporains sont encore dans la force de l'âge et la force de l'âge créateur, vingt ans presque de moins que VERDI, mort à quatre-vingt-huit ans, qui eut encore le temps, dans son « octentaine », d'écrire des chefs d'œuvre que la postérité a conservés précieusement.

Que d'œuvres JOLIVET eût-il pu ajouter à son catalogue, si la grande faucheuse n'était passée par là, lui qui avait en chantier son opéra, « *Bogomilé ou le Lieutenant perdu* », sur un livret de Marcel SCHNEIDER, opéra très largement ébauché qui lui occupait à l'époque copieusement l'esprit, les oreilles et la main. C'était le moment où le genre de l'opéra faisait sa réapparition dans le monde de la musique dite contemporaine (je n'aime pas cet adjectif qui fige dans le temps la création, en lui faisant courir le risque de se démoder aussi vite qu'elle se rend à la mode), tout simplement de la musique vivante, avec une triple commande de l'État à DUTILLEUX, JOLIVET et MESSIËN. Le dernier écrira son célèbre « *Saint-François d'Assise* », le second verra son « *Lieutenant perdu* » se perdre plus vite que prévu dans les sables de l'au-delà, le premier renoncera à tout jamais à écrire un opéra, faute, disait-il, de parvenir à résoudre le problème de la « *compatibilité de la langue française avec la musique* », sous-entendu sûrement

avec la musique qu'il aimait écrire, essentiellement instrumentale et très peu vocale à part quelques mélodies.

Le mercredi précédant sa mort, il devait venir dîner à mon domicile. Nous nous y préparions activement, ma femme et moi, avec toute l'affection respectueuse qui était la nôtre pour l'homme et pour le « trouveur » d'une œuvre qui ferait date dans l'histoire de la musique.

Quelques jours auparavant il s'était décommandé, suite à une invitation d'Emmanuel BONDEVILLE, alors Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à assister à une représentation à l'Opéra de Paris, qui n'était alors que « *Garnier* ». JOLIVET souhaitait s'imprégner, de visu et de auditu, des possibilités et des contraintes de l'expression lyrique à une époque qui n'y était pas forcément préparée. Il avait, à juste titre, privilégié la raison professionnelle à la raison relationnelle. J'avais néanmoins considérablement apprécié le fait qu'il accepte de partager avec l'un de ses derniers élèves et à presque trente-cinq ans de distance les fruits d'une amitié qu'il avait bien voulu m'accorder et que je goûtais avec une gourmandise sans limites.

L'appel téléphonique par lequel il se décommandait fut mon dernier contact avec lui, une rencontre virtuelle certes mais tellement réelle encore pour moi qu'elle n'a jamais cessé d'être et qu'elle ne cessera jamais tant que je vivrai. Car, n'ayant pas eu lieu réellement, elle a toute latitude aujourd'hui pour être et continuer d'être.

Cette forme de rupture qui n'en était finalement pas une, due au hasard et à la nécessité, était-elle prémonitoire ? Était-ce déjà une forme d'adieu ? À posteriori je l'interprète comme tel mais avec cette réserve qu'elle demeure une continuité ouverte sur l'infini de la musique de JOLIVET tout en renonçant à n'être que l'interruption brusquée de son présent par le fini.

Quelques jours plus tard, je le revis sur son lit de mort, à son domicile rue de Varenne dans le septième arrondissement de Paris, toujours aussi vivant mais de cette vie qui transcende la vie, l'arrache à ses limites.

Planait au-dessus du corps inerte la présence invisible d'une présence telle que le JOLIVET de l'histoire éternelle de la musique était en train de naître sous nos yeux et celui que nous avons connu de renaître.

Horizontal ou vertical, l'homme demeure surtout lorsqu'il a pris le soin, consciemment mais à son corps défendant, de laisser à ses successeurs en

humanité le viatique permettant de le suivre, de le repérer, de l'accompagner, de se le rappeler et de communiquer avec lui : une ŒUVRE.

...

Il avait blanchi tout entier d'un coup, lui dont la tignasse grise battait l'air au rythme de ses intonations ; sa chevelure s'étalait désormais en soleil blanc sur l'oreiller du dernier voyage, toutes mèches déployées comme les flammèches d'une lumière prête à se rallumer.

Il était éteint sur sa couche finale mais quelque chose veillait en lui, la lumière des grands guides de l'humanité qui, à l'image de DANTE dans la *Divine Comédie*, montrent le chemin de la Perfection : dans la célèbre représentation de la création de l'homme par Dieu, au plafond de la Chapelle Sixtine à Rome, le doigt de l'homme à deux doigts du doigt de Dieu montre le même chemin.

Mais le plus saisissant était sa ressemblance avec BEETHOVEN dans la même situation c'est-à-dire à l'heure d'une vie nouvelle après la mort déjà ancienne : les mêmes maxillaires volontaires encore comme s'il n'était pas trop tard, les mêmes pommettes saillantes comme des fruits presque mûrs, les mêmes paupières largement développées comme pour rappeler la puissance et l'acuité du regard et, surtout, des lèvres closes sur un secret à jamais indéchiffrable, celui de l'inspiration dont aucun mot ne peut rendre compte sauf à la déflorer.

JOLIVET venait de mourir, JOLIVET devenait vraiment vivant.

...

Quelques semaines après la disparition du Maître, Hilda JOLIVET, son épouse, me fit l'honneur et le bonheur de me demander de m'asseoir dans son fauteuil, à son bureau, pour lui faire un état musical circonstancié de l'opéra interrompu « *Bogomilé ou le Lieutenant perdu* ». Tout était décidément arrêté à ce jour, l'opéra et son héros ! Je refusais dans un premier temps, m'estimant indigne pour cela et jugeant déplacé, à tout le moins, de m'approprier la place du Maître, comme elle appelait son mari elle-même, mais elle insista tant que je finis par céder à ce qui était et demeure à mes yeux le signe d'une confiance humaine et musicale incroyable. J'ouvris alors la partition de l'opéra, en tournai les pages avec ferveur et lenteur, je lus ce qui était entièrement écrit, déchiffrai ce qui ne l'était pas, plongeai avec émotion dans les blancs qui restaient ouverts sur de possibles développements, arpentant du regard les grands gestes musicaux ébauchés et les fines particules de musique dispersées.

- « *Alors, est-ce que cela vaut la peine ?* », me demanda à brûle-pourpoint Madame JOLIVET.

La formulation même de la question me laissa pantois, sans compter le contenu.

- « *L'œuvre vaut-elle d'être terminée et ce qui est écrit orchestré ?* » précisa-t-elle avec l'insistance affectueuse qui était la sienne avec les élèves de JOLIVET.

Je ne pus que répondre oui, parce que c'était vrai – JOLIVET aurait dit, en commençant la composition de cette œuvre « *Je crois que je suis sur un filon* »... tel un mineur de fond de la composition musicale ayant découvert l'une de ces fibres obscures qui mène à la clarté –, à cette réserve près que la partie inachevée, nettement plus importante que la partie achevée, empêchait qu'on envisageât de présenter l'opéra même en réduction ou en partie.

Le compositeur Michel PHILIPPOT en orchestra finalement l'ouverture à partir des éléments déjà bien formés, ouverture qui fut créée à Paris comme la fenêtre entrouverte sur un horizon à jamais refermé.

À la demande d'Hilda JOLIVET, j'avais aussi mais c'était du vivant du Maître, réalisé la réduction pour piano de l'œuvre « *Songe à nouveau rêvé* » pour soprano et orchestre, sur un texte d'Antoine GOLÉA, afin de la rendre plus accessible à la soliste et plus aisée à répéter.

Ces deux souvenirs d'une collaboration bien modeste à l'Œuvre de JOLIVET me restent en mémoire définitivement comme la chance d'être entré, par effraction autorisée, dans le monde d'un créateur vivant et d'avoir cheminé un temps à ses côtés, même lorsqu'il n'était devenu que l'ombre de lui-même mais une ombre faisant planer son ombre gigantesque sur le monde des vivants. Contrairement à l'Albatros de BAUDELAIRE, la mort lui avait donné les ailes qui lui permettraient de voler et j'avais suivi quelque temps, de mes pas encore chancelants, l'ombre de son ombre, en disciple fidèle à sa personne et à sa musique.

## I. JOLIVET L'HOMME

L'homme JOLIVET pouvait surprendre au premier abord non par sa brusquerie – il était très courtois – mais par une forme de rudesse qui allait avec l'authenticité du personnage : « *une pierre brute mais polie* », brute au sens d'accessible dans son authenticité originelle mais polie au sens de ménageant les apparences pour mieux préserver la réalité.

Il fallait s'y faire, certain(e)s n'y sont pas habitué(e)s.

La raison en était sans doute la verdeur de l'expression, non qu'elle fût vulgaire mais parce qu'elle ne s'embarrassait pas des fioritures indispensables au masque des choses, des personnes ou des messages que la société réclame parfois.

Tout le monde n'aime pas forcément qu'on tombe la cuirasse pour incliner les autres à la faire tomber eux-mêmes et qu'on renonce sciemment à la carapace hypocrite des relations convenues pour faire permettre à l'être vrai d'apparaître, celui que l'on est et celui que sont les autres.

JOLIVET était de cette eau-là : franc, sans détour, peu friand des circonvolutions de langage qui tiennent encore lieu si souvent aujourd'hui, comme autrefois, de lien social, familial, artistique ou politique. Ces qualités le rendaient profondément sympathique à ceux et celles qui aiment la franchise sans faux-semblants mais rendaient très méfiant(e)s celles et ceux qui y étaient allergiques.

Il avait chez lui un véritable amour de l'humanité, entretenu par sa détestation de l'injustice telle qu'il l'avait vécue dans sa jeunesse, en raison probablement de sa vocation de compositeur contrariée puisque son père, peintre amateur, s'y était opposé.

Comme beaucoup d'artistes créateurs, il eut un « premier second métier », celui d'instituteur à Paris de 1927 à 1942 avant d'en avoir d'autres plus en rapport avec la musique (Directeur de la Musique à la Comédie-Française de 1945 à 1959 puis Conseiller technique à la Direction générale des Arts et Lettres au Ministère de la Culture du temps béni d'André MALRAUX de 1959 à 1965, enfin Professeur de Composition au C.N.S.M. D. de PARIS de 1965 à 1970). Il ne faisait pas partie de ces compositeurs nantis et dépourvus de charges, que l'on a connus dans l'Histoire, soit qu'ils disposassent d'une fortune familiale ou

personnelle soit qu'ils fussent déchargés de famille soit les deux comme Francis POULENC, qui put ainsi se consacrer entièrement et toute sa vie à la composition musicale et à son œuvre avec un réel bonheur.

Afin d'acquérir l'indépendance financière qui lui était nécessaire pour se consacrer à la musique, il était entré à l'École Normale d'Instituteurs d'Auteuil à Paris en 1921, ce qui fit dire à certaines mauvaises langues, plus tard, que JOLIVET écrivait de la « musique d'instituteur » !

Il garda de sa longue expérience d'enseignant un extrême scrupule qualitatif à la fois dans l'écriture de la musique et dans la pratique de la langue française, deux domaines où sa magnifique écriture manuscrite laisse encore aujourd'hui une trace étonnante et un souvenir émouvant (Qu'advient-il, avec le numérique, de l'écriture des grands compositeurs, si instructive à bien des égards : voir celles de RAVEL ou de DUTILLEUX par exemple ?).

Lettre d'André JOLIVET à Jean-Paul HOLSTEIN  
[voir ANNEXE 1]

C'était l'époque où l'on exigeait encore des enfants une forme de perfection, qui fit la gloire des « hussards de la république », comme on les appelait alors, à la fois dans la connaissance et la pratique de la langue française et dans son écriture. En l'absence de ces nouvelles machines que sont les ordinateurs, qui rendent tant de services mais dont je me demande avec circonspection quelle aurait été l'attitude de JOLIVET à leur égard, on pouvait encore accorder à l'écriture manuscrite toute l'importance révélatrice qu'elle a de la personnalité, importance souvent absente de nos jours tant pour le contenu et la rédaction que pour l'esthétique et la plastique.

Il prenait d'ailleurs autant de soin aux lettres qu'il écrivait qu'à la présentation de ses œuvres : il y disait ce qu'il avait à dire avec la politesse du beau langage, dont il avait compris après tant d'autres mais avec tant d'autres qu'il est toujours le rempart à la violence (quand on sait se servir de la logique et de sa forme rationnelle pour exposer ses arguments, ce qu'on semble avoir oublié aujourd'hui, on n'a pas besoin d'utiliser ses poings même virtuellement).

Pour revenir à la carrière d'instituteur de JOLIVET, qui dura quinze années sans compter les années d'apprentissage, on se doit de rappeler l'anecdote suivante dont il ne fit la confidence que rarement : admiratif de son talent naissant, un inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de la Ville de Paris, ROGER-DUCASSE, compositeur et Prix de Rome de

composition musicale, lui proposa d'abandonner l'enseignement général pour rejoindre le giron, plus confortable à ses yeux, de l'enseignement musical, où cet homme, généreux et soucieux de la carrière du jeune JOLIVET, pensait sûrement et naïvement peut-être qu'il s'y s'épanouirait davantage.

Ce fut peine perdue.

JOLIVET déclina poliment l'offre en répondant qu'il ne voulait pas « *s'user* » et « *fatiguer sa passion pour la musique* » en l'enseignant, alors qu'en se consacrant à la grammaire, à l'écriture et au calcul, ces fondamentaux auxquels on semble revenir aujourd'hui après avoir fait semblant de les oublier, il pouvait le soir, l'oreille vierge, se dévouer à la musique et à sa musique sans avoir perdu sa capacité d'émerveillement dont il craignait, à juste titre, qu'un enseignement prolongé de celle-ci l'émoussât.

C'est ainsi qu'il demeura de « ces hussards de la République » qu'étaient les instituteurs, parce qu'ils donnaient aux enfants les bases essentielles à la vie en société, ce qu'on appelle maintenant le « vivre ensemble » (il est grand temps...), et à une bonne préparation aux études à suivre, ce qu'on appelle aujourd'hui la « formation professionnelle ».

C'est aussi à cette époque qu'il parfait sa formation de musicien, acquise grâce à des leçons particulières (les conservatoires, si importants pour la démocratisation de la musique, à laquelle JOLIVET était profondément attaché, n'étaient à cette époque que peu nombreux et réservés à une élite, non pas celle des gâtés financièrement mais celle dont les dons étaient détectés prématurément) ; ce fut d'abord auprès du violoncelliste FEUILLARD, pour le violoncelle, puis du compositeur-critique-musicologue-chef de chœurs Paul LE FLEM, pour les disciplines théoriques.

Celui-ci eut une importance considérable pour JOLIVET, tant que le plan culturel que sur le plan technique entre 1927 et 1932, avant qu'il soit orienté fort intelligemment par lui vers Edgar VARÈSE, avec lequel JOLIVET travailla de 1930 à 1933.

À la question que je posais un jour à Paul LE FLEM de savoir si JOLIVET avait écrit beaucoup de fugues avec lui, forme dont on sait que c'est le roi des exercices pour les « champions » de l'écriture musicale, LE FLEM me répondit avec un sourire « une ou deux, peut-être... », ce qui n'empêcha pas JOLIVET d'en introduire dans son oratorio « *La Vérité de Jeanne* », œuvre consacrée à l'évocation musicale de la grande héroïne française pour le cinq-centième

anniversaire de son procès de réhabilitation (l'œuvre fut d'ailleurs créée au Festival de Domrémy, le 20 Mai 1956, sous la direction de l'auteur).

Le parcours « exceptionnel » de JOLIVET au sens de non conventionnel, sa formation d'instituteur et l'exercice prolongé de ce métier, une formation musicale a-typique mais profondément ancrée dans la perspective d'une carrière de compositeur placée sous l'emprise d'une volonté créatrice sans failles, son goût de la rencontre avec les autres et de la rencontre avec l'humain universel en eux, sa culture générale, littéraire et poétique, son amour de la transmission aussi bien pédagogique par l'enseignement que musicale par la création, son intérêt pour la dialectique et la discussion, ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle appelait la « disputation » qui n'est pas la dispute mais le débat, rendaient la personnalité de JOLIVET terriblement attachante et toujours surprenante à la fois.

Le fait qu'il fut sans a priori sur beaucoup de sujets et, notamment, la musique, le rendait toujours disponible aux audaces mais pas n'importe lesquelles, celles qui avaient un sens à la fois musical et philosophique. Comme dans la vie, il fallait que les formes fussent respectées et, surtout, l'efficacité du propos, que celui-ci fût verbal ou sonore. En cela, il était bien un émule de STRAVINSKY écrivant, dans sa « *Poétique musicale* », résumé de ses cours d'Esthétique aux États-Unis, qu'« *il ne suffit pas de violer Euterpe* » mais qu'« *encore il faut lui faire un enfant* », une claque évidente aux apôtres de la révolution permanente en matière esthétique.

Je garderai de mes années passées auprès d'André JOLIVET de 1966 à 1968, en classe de composition au C.N.S.M. D. de PARIS et ensuite personnellement jusqu'à sa mort en 1974, puisqu'il me fit l'honneur de me permettre de conserver avec lui des relations à la fois filiales et professionnelles, le souvenir d'une densité humaine et musicale sans pareille, tant pour les rapports humains que pour la relation musicale.

Mes discussions avec lui, les conseils qu'il me donna, les avis même qu'il exprimait sur sa musique sans me demander le mien naturellement mais en étant heureux visiblement de partager des convictions que je lui exprimais autrement que lui, le tout dans son bureau de la rue de Varenne et face aux sculptures de CALDER disposées sur la cheminée, qui avaient servi de motifs d'inspiration aux différentes pièces de *MANA* (1936), chef d'œuvre du piano moderne, m'imprégnaient du sentiment que je vivais un moment particulièrement intime de l'histoire de la musique française avec une personnalité qui serait à l'avenir l'un des phares de mon temps personnel et du temps musical universel.

C'est une chance que de croiser dans sa vie l'un de ces « poids lourds » de l'Histoire de la musique et de l'humanité, dont on se dit, à chaque parole, à chaque regard, à chaque geste, qu'il représente une partie irréproductible du temps humain en ayant la chance d'être une partie de ce temps à un certain moment.

## II. L'ŒUVRE DE JOLIVET

À l'image de celle de BEETHOVEN, l'œuvre de JOLIVET peut être partagée en trois périodes : une période de découverte au sens le plus noble, qui fut aussi une période de recherche, une période de retrouvailles avec la Tradition coïncidant avec la douloureuse période de la guerre, dont le souvenir était très sensible chez JOLIVET, une période qu'on pourrait dire « d'épanouissement » qui serait la conciliation finale entre les phases de recherche et les phases de retour à la tradition, la période des grands concertos en particulier.

On ne peut nier ce qu'il peut y avoir d'artificiel dans pareil « saucissonnage chronologique » d'une Œuvre ; derrière se cache le souci très louable de découvrir à tout prix les signes et les procédés d'une évolution – encore faut-il savoir ce que l'on entend par ce mot – et, dans cette évolution, d'un « progrès »...si progrès et création sont conciliables.

Il reste que l'Œuvre beethovénien est demeuré longtemps un exemple pour les analystes, car il présente toutes les marques apparentes d'une évolution, justement, du simple au complexe, du plus simple au moins simple ou du moins complexe au plus complexe, qui accrédite tant l'idée de progrès dans la création ; cette idée, héritée de la science, s'applique essentiellement à ce que la musique a d'éminemment technique, au détriment parfois du message poétique, philosophique et même métaphysique : une œuvre d'art apprend la transcendance, quoique certains s'en défendent ou cherchent à s'en défendre, notamment la transcendance intérieure, celle du créateur naturellement mais aussi celle de l'auditeur et de l'interprète. Cette transcendance est le point fort du dépassement du monde matériel par la création artistique.

Mais revenons au découpage analytique de l'Œuvre de JOLIVET.

La première période, parce qu'elle coïncide avec les efforts que faisait JOLIVET pour s'affirmer non nécessairement contre le milieu musical spécifique, dans ce qu'il avait de traditionnel, auquel il n'avait pas eu accès dans un premier temps, mais contre la société dans son ensemble, à laquelle il pensait devoir l'amertume de n'avoir pu entrer dans la carrière musicale par la voie royale, fut une période de « révolte » au sens positif (le verbe se révolter, de par ses origines latines, veut dire « se retourner » ou retourner les choses pour accéder à une plus grande vérité). Cette période coïncidera d'ailleurs, sur le plan social, avec son engagement politique auprès du parti communiste, dont l'idéal de société juste et équilibrée demeure mais sous d'autres formes, au-delà des expériences désastreuses auxquelles ce système de pensée et de gouvernance a donné lieu dans l'Histoire récente.

Il ne s'agissait pas non plus pour JOLIVET, comme pour BOULEZ, de tirer à boulets rouges contre ce que ce dernier n'a cessé d'appeler l'« *Établissement* » pour mieux apparaître en héros de la Nouvelle Musique par la révolution permanente et en héraut de la victimisation pour ceux qui se croient les laissés pour compte de la Tradition. JOLIVET était à cent lieues de cette position dogmatique, dont l'Histoire commence à démontrer qu'elle fut totalement stérile, de l'aveu même de BOULEZ, et dramatiquement stérilisante pour un certain nombre de jeunes compositeurs de l'époque (après avoir abandonné la direction du « *Domaine musical* », association qui s'était faite la « fustigeuse » vertueuse de l'ancienne musique et la promotrice agressive de la nouvelle, BOULEZ lui-même, dans un grand quotidien du soir, n'hésita pas à avouer que cette institution, qui s'était positionnée à la pointe du progrès musical durant vingt ans, n'avait finalement donné naissance à aucun créateur digne de ce nom ou n'en avait révélé aucun ! Maigre consolation pour les moutons de Panurge de la musique qui, par opportunisme esthétique, l'avaient suivi dans le dédale complexe d'une démarche totalitaire). Les rapports JOLIVET-BOULEZ furent d'ailleurs toujours houleux et conflictuels, bien que le premier refusât obstinément le combat frontal, engagés qu'ils furent dès 1951 avec la fameuse injure du jeune BOULEZ (vingt et quelques années) lancée à la figure du déjà ancien JOLIVET (plus de quarante-cinq ans) de « *joli navet* », lors de la création de son *Concerto pour piano et orchestre* par Lucette DESCAVES, qui avait reçu un accueil triomphal.

Avant 1940, il ne s'agissait pas, pour JOLIVET, d'ébranler les colonnes du temple mais de se construire le sien, musical, à la force du poignet ; ce n'en fut que plus admirable. C'est le moment que choisit le hasard pour lui faire rencontrer Edgar VARÈSE, dont il fut le seul élève. Celui-ci le mit définitivement en contact avec le monde des « résonances naturelles », source à

laquelle puiser les nouvelles sonorités, un nouveau discours, une harmonie paradoxalement plus en accord avec l'Harmonie universelle, intégrant en réalité l'ensemble du monde des résonances.

...

La seconde période coïncida avec les douleurs physiques et morales consécutives à la seconde guerre mondiale, entre 1939 et 1945 – ce fut l'aspect noir de son existence et de beaucoup d'autres – mais aussi l'amorce d'une carrière proprement musicale à la Comédie Française comme compositeur des musiques et chef de l'ensemble instrumental qui les jouait lors des représentations avec les plus grands solistes français de l'avenir – ce fut l'aspect blanc –, autour de la célèbre harpiste Lily LASKINE, âme de cet ensemble. Titularisé comme Directeur de la Musique à la Comédie Française en 1945, après y avoir effectué un intérim entre 1942 et 1945, JOLIVET le restera jusqu'en 1959, soit seize ans durant, avec un réel bonheur qu'il n'oubliera pas et dont il parlait souvent, ne fut-ce que parce qu'il y tissa des relations nouvelles avec le milieu musical, auquel il n'avait pas eu accès pendant sa formation, ainsi qu'avec le milieu théâtral.

Ces deux conditions d'existence de JOLIVET, l'une indirecte et temporaire, la guerre, l'autre directe et durable, l'alliance de la musique avec le théâtre, révélèrent en lui le créateur prodigieusement expressif qu'il était, non qu'il ne le fut avant mais sa recherche d'un langage musical personnel avait pu, un temps, en masquer les signes, non qu'il ne le fut après mais le retour aux grandes formes (symphonies, concertos, oratorios etc.) fit prédominer chez lui le caractère monumental de l'Œuvre. Ne nous méprenons pas : chez JOLIVET, comme chez tout grand créateur, l'expression est présente en toutes circonstances, ici jouant avec la surprise des expériences langagières (première période), là s'alliant à une docilité aux formes traditionnelles qui n'était rien d'autre que le miracle résultant de la rencontre entre architecture et inspiration (troisième période).

...

La troisième période, celle des 12 concertos, des 3 symphonies pour grand orchestre, des 5 œuvres pour cordes dont une seule porte le titre de « symphonie », des 2 oratorios, pourrait laisser penser que l'Œuvre jolivetien a suivi une courbe inverse de celle de l'Œuvre beethovénien : ses œuvres les plus complexes ou les plus difficiles d'accès pour un public « lambda » ne sont-elles pas celles du début et les plus directes celles de la fin ?

JOLIVET n'a jamais cru à l'idée de « Progrès » comme au nerf de la guerre de la création musicale, point de vue que je partage entièrement : il croyait seulement mais fermement à l'idée de progrès en l'homme, dans la personne et dans le créateur en elle, progrès dont l'Œuvre dans son entier doit être le révélateur. Ce qui a pu apparaître aux analystes de surface, chez lui, comme un...retour aux formes traditionnelles (il n'y a jamais de retour, lorsqu'il s'agit d'une fidélité conservée : voir l'Œuvre de Maurice RAVEL) n'était en réalité que le souci, toujours présent chez JOLIVET, d'une architecture du discours musical faisant de la « construction sonore » la pierre angulaire de l'œuvre, sans que pour autant l'expression en cesse d'être évidente ou s'en trouve bridée.

Selon l'angle de vision ou, plutôt, d'audition que l'on adopte, des trois éléments qui font la musique, un langage, un discours, une architecture, c'est souvent l'un ou l'autre qui prédomine en apparence mais sans reléguer à l'arrière-plan les deux autres, qui n'en deviennent que plus contraints de se distinguer et qui le font naturellement par contraste et complémentarité, en étant entraînés et sublimés.

Le fait que JOLIVET n'ait pas hésité à utiliser tous les langages possibles de la musique, tonal, modal diatonique ou chromatique, sériel sans dogmatisme, a-tonal sans contraintes en les mêlant éventuellement – « Retro Satanus » les « fautes de style », crieront en ce cas les ayatollahs de la Critique musicale, plus hâtifs à foudroyer ou à encenser qu'à décrypter ou à deviner –, a pu faire croire aux puristes de l'Analyse que l'Œuvre de JOLIVET était disparate aux yeux de la sacro-sainte Unité de style, un peu comme si l'on avait reproché à BEETHOVEN d'avoir été trop mozartien ou haydnien à ses débuts et pas assez schumanien ou brahmsien à la fin : cette Œuvre est simplement variée et fidèle à la volonté farouche de communiquer avec les autres (*religare* : relier était le postulat de base de JOLIVET), en les surprenant et en les comblant.

### III. JOLIVET LE PÉDAGOGUE

Pas plus que JOLIVET n'était un musicien de formation classique, pas davantage il n'était un pédagogue à la manière traditionnelle.

Les deux piliers apparemment opposés de sa pédagogie étaient l'intuition et l'expérience, l'une s'appuyant sur l'autre sans qu'il y ait prédominance de l'une ou de l'autre.

Le plus frappant, qui est le privilège des compositeurs authentiques sauf de ceux qui sont surpris, à leur grande surprise et à la grande surprise (!) de leur entourage et de leurs interprètes, par leur propre musique, était sa capacité d'audition intérieure face à la musique des autres : le monstre froid qu'est une partition, tant qu'elle n'est pas animée par l'interprétation, demande à être réchauffée intérieurement par celui qui la lit.

Cette capacité d'audition intérieure s'accompagnait d'une grande concentration, communicative car il était hors de question que les élèves, troublassent le silence dans lequel elle se développait et qu'elle diffusait.

Plusieurs longues minutes lui étaient ainsi nécessaires pour s'imprégner de l'œuvre en gestation de l'élève et de son discours, surtout lorsqu'elle était inachevée, ce qui était le cas le plus fréquent.

Cette concentration et cette capacité d'audition intérieure s'accompagnaient – je ne le sus que plus tard lorsque j'enseignai moi-même – d'une faculté de projection dans le temps du discours musical de l'autre, projection intérieure et/ou temps intérieur, qui devenaient l'une et l'autre faculté d'anticipation à partir d'une faculté d'adaptation particulièrement étonnante. Car la mise en œuvre synchrone de ces facultés, déjà difficile pour sa propre musique lorsqu'on l'entend intérieurement, qui est l'attitude naturelle des vrais compositeurs, l'est encore plus pour celle qui n'est pas la sienne lorsqu'il faut y adhérer dans l'instant et in abstracto.

Il ne nous parlait jamais, néanmoins, de cette faculté fondamentale à nulle autre pareille qu'est l'audition intérieure mais son exemple était tellement flagrant qu'il était impossible de ne pas y céder en la faisant sienne.

La deuxième caractéristique de son enseignement était la tolérance, contrairement à ce que certain(e)s ont pu laisser entendre. C'est vrai qu'il était assez peu féministe et croyait peu au talent créateur des femmes, même si, depuis les sœurs BOULANGER, Nadia l'aînée et Lili la cadette, un certain nombre d'entre elles ont trouvé leur place dans le cercle des compositrices vivantes ou disparues.

C'est évidemment de tolérance esthétique que je veux parler, celle qui adopte tous les langages musicaux mais à deux conditions, la première que la démarche de l'élève pour trouver son style soit entreprise avec fidélité à soi-même, ce à quoi tout enseignement doit mener, la seconde que l'élève maîtrise tous les styles, y compris ceux qui ne lui conviennent pas, pour pouvoir en prendre la mesure (ou la démesure), être à même de les utiliser indépendamment selon les circonstances musicales et, surtout, savoir s'en dissocier en toute connaissance de cause si l'un ou l'autre ne révèle pas en accord avec sa nature propre. C'est ainsi qu'il obligeait tous ses élèves à écrire sériel au moins une fois par an, durant leur scolarité, pour en fixer les limites par rapport à leur propre inspiration ou pour en justifier le rejet, le cas échéant, toute expérience consommée.

C'est pourquoi, disait-il, l'apprentissage d'un mode d'écriture, surtout celui auquel on n'a pas envie d'adhérer, et pour une courte durée est le meilleur moyen de l'écarter définitivement de sa route sans avoir à encourir les foudres de ses thuriféraires et sans avoir à regretter d'être passé à côté d'une trouvaille possible. Sa démonstration était particulièrement probante en ceci qu'elle responsabilisait les élèves, tout en lui permettant de continuer d'être le guide que ses élèves attendaient sans être le mentor auquel ils auraient pu craindre d'avoir à s'affronter. L'Histoire de la musique le démontre un peu plus tous les jours : le système sériel a eu le mérite d'exister pour mourir de sa belle mort, en tant que système unique et dominateur, mais cela n'empêchera pas, par exemple, un musicien aussi éminent et populaire qu'Ennio MORRICONE de l'utiliser dans le film « *Mission* » pour un épisode d'égarement dans la jungle particulièrement dramatique, où il était fort à propos.

*« Présentez-moi une œuvre sérielle par an, disait-il, car, si le sérialisme ne vous convient pas ou si vous ne vous sentez pas apte à le maîtriser, vous serez « vaccinés » à jamais » mais attention de ne pas le rejeter sans l'avoir pratiqué et sans en avoir déchiffré tous les arcanes » !*

Lui-même ne s'est jamais affiché comme un sérialiste mort-de-faim ; c'est d'ailleurs ce qui lui valut la farouche hostilité de BOULEZ, en dehors de l'envie du succès obtenu autrement. Mais il en a tâté habilement, notamment dans le deuxième concerto pour violoncelle et orchestre, quand cela lui chantait au sens propre et convenait à l'objectif expressif poursuivi.

Le compositeur déteignait évidemment fortement sur le pédagogue, sur ce plan : prêt à tout mais esclave de rien, maître du langage mais surtout pas son valet soumis, libre du choix esthétique en fonction de l'œuvre, de sa formation

instrumentale et de l'expression souhaitée pour elle, ouvert à toutes les perspectives mais refermé sur aucun horizon.

Cette attitude, profondément unitaire entre l'Œuvre et la Pédagogie, lui attirera les foudres du monde sériel qui aurait voulu sans doute que JOLIVET devienne ou soit l'un de ses affidés mais en passant sous les fourches caudines d'un certain BOULEZ, ce dont l'indépendant d'esprit qu'était JOLIVET ne voulait à aucun prix. BOULEZ tenta le même coup sur MESSIËN, pourtant son Maître, qui fit semblant de céder (voir l'œuvre *Chronochromie*). Avec MESSIËN il fallait tuer le père, avec JOLIVET abattre le « faux frère » : leur succès, considérable, irritait sans doute profondément BOULEZ, qui voulait avoir raison contre tous, probablement contre le public et, peut-être, contre la Musique.

La différence notable entre la pédagogie de BOULEZ, qui enseigna de manière sporadique, et JOLIVET qui le fit de manière beaucoup plus constante, était que le premier cherchait à se constituer un bataillon de « suiveurs », des « followers » dirait-on aujourd'hui, dont on a vu quel cas il fit par la suite, alors que le second, fort de son expérience d'instituteur, non négligeable en la matière, n'avait d'autre souci que de faire s'épanouir les personnalités diverses auxquelles il avait à faire : Yoshihisa TAÏRA, Tôh Thât TIËT ou Masato UCHIDA pour le monde oriental, Philippe HERSANT, Édith LEJET, Alain MOËNE, Jean-Claude WOLFF ou moi-même pour le monde français au C.N.S.M. D. de PARIS, sans oublier Alain KREMSKI avant sa prise de fonction dans cet établissement. Sa carrière y fut courte (cinq ans) mais suffisante pour marquer une génération de compositeurs.

Pour terminer, je dirai que JOLIVET, devant une partition qui lui était inconnue, avait ce que j'appellerai le « coup d'œil américain », le coup d'oreille plutôt : il savait en deviner les proportions présentes ou à venir, en déceler les équilibres et les déséquilibres, en mesurer les densités et les insuffisances musicales, tant mélodiques qu'harmoniques ou rythmiques, en apprécier les volumes et les vides en rendant nécessaire de combler certains des seconds et d'exploiter davantage des premiers, enfin il savait immédiatement stigmatiser les failles sur le plan instrumental, fort de son héritage varésien et de la conviction, héritée de celui-ci, qu'il y a des moments où la musique doit cesser d'être de la musique pour devenir, être ou rester de la matière sonore en fusion, à tous les sens du mot fusion.

Dans ce cadre, sa capacité communicative était fulgurante, capacité notamment à l'invention mélodique la plus pure mais la plus impitoyable pour le compositeur, qu'il avait beaucoup développée et travaillée pour lui-même et

dont les « *Cinq Incantations pour flûte seule* » sont une démonstration imparable. Sa conviction qu'il faut impérativement relier le chant vocal primordial du corps au chant instrumental sophistiqué de l'outil était grande : elle lui venait d'une expérience intensément vécue dans sa jeunesse, lors d'un voyage en Algérie, expérience dont il parlait peu parce qu'elle l'émouvait encore et qui était celle d'une flûte ignorée, venue de nulle part mais se répandant partout dans le désert saharien. Lui était restée en mémoire la trace d'une voix androgyne, à la fois femme et ange, prenant la forme improbable d'une communication sinon avec l'au-delà, du moins avec un au-delà, un au-delà du son lui-même, comme la leçon première de la création musicale à laquelle se référer sans jamais l'oublier. De là sûrement sa prédilection pour la flûte à laquelle il confia nombre d'œuvres et pour laquelle il avait la plus grande tendresse sonore : la voix de l'infini est aussi celle du fini, c'est ce qu'il essayait de faire comprendre à ses élèves, en leur rappelant que le premier homme a créé la musique en soufflant dans un roseau, pour faire vibrer l'air, et qu'écrire de la musique au XX<sup>e</sup> siècle n'a pas d'autre objectif.

Et puis il enlevait ses lunettes, pour mieux entendre le souvenir..., les essuyait avec le bout de sa cravate et reprenait le cours de son cours.

#### IV. L'ESTHÉTIQUE DE JOLIVET

Les puristes, qui sont toujours de faux perfectionnistes, ont pu reprocher à JOLIVET son inspiration variée ou trop variée pour ne pas dire « avariée ». N'a-t-il pas touché sans hésiter au genre de l'opéra-comique avec son œuvre « *Guignol et Pandore* » (1943), qui ne manque ni d'humour ni de fraîcheur et dont il disait lui-même qu'elle avait dû attendre quelques décennies avant d'être représentée à l'Opéra de Lyon (c'était lorsqu'un de ses élèves se plaignait de n'avoir pas été joué suffisamment et rapidement et pour encourager les autres à prendre patience qu'il racontait cela) ?

Encore faudrait-il s'entendre sur le sens de l'adjectif « varié » : reproche-t-on à MOZART d'avoir écrit des sérénades et des divertissements à usage mondain à côté d'œuvres graves et religieuses, lyriques et dramatiques, intimistes et poétiques ? L'essentiel est que l'adjectif « varié » ne touche qu'aux apparences de la musique et non au fond, dans lequel on doit toujours reconnaître la même et unique personne.

C'était, pour JOLIVET, le prix de l'indépendance et de la liberté, auxquelles il tenait plus que tout. Car JOLIVET n'était le fils d'aucune école et ne fut le père d'aucun cénacle ; il ne sera jamais, au regard de la postérité, le géôlier de ces groupes esthétiques, bien qu'il appartînt à l'un d'entre eux, le Groupe « *Jeune France* » à la création duquel il participa, groupes qui se croient obligés de dicter aux autres un évangile musical qui n'est en fait que le leur. Sa participation au Groupe « *Jeune France* », qui ne vivra d'ailleurs que ce que vivent les roses, comme disait le poète François de MALHERBE, en raison de la diversité des personnalités qui le composaient, montre que JOLIVET ne croyait en rien à la fusion des compositeurs par adhésion à des principes esthétiques, même s'il croyait profondément à une charte du créateur. Ce fut d'ailleurs le seul objet du Groupe « *Jeune France* » en dehors de quelques concerts : Yves BAUDRIER, DANIEL-LESUR, André JOLIVET et Olivier MESSIËN n'avaient en commun que la conviction partagée que la création musicale répond à un humanisme et diffuse un humanisme (\*) mais sûrement pas grâce à la docte soumission à un système d'écriture, comme le prouvera la carrière très diverse et très relative de ces quatre mousquetaires de la nouvelle musique française, en 1936.

\* Voir ANNEXE 2, la conférence donnée par Jean-Paul HOLSTEIN  
à la demande de Christine ERLIH-JOLIVET au C.N.S.M. D. de PARIS, le 8 Décembre 1999 sur le sujet  
« *Humanisme et Universalisme en Musique* »

Il est vrai que, du très roussellien *Quatuor à cordes* de ses débuts, pour la densité et la dynamique, aux très varésiennes dans l'esprit mais pas dans la nature (rappelons l'œuvre pour flûte seule *Density 21,5* de VARÈSE) *Incantations* pour flûte seule, sans oublier les parfois bartokiennes *Danses rituelles* pour piano, pour la rythmique et l'impulsivité, l'auditeur lambda peut imaginer que JOLIVET aurait commencé par n'être que le réceptacle curieux et inventif d'influences récentes, au moins pour la première période de son œuvre, même si ces influences ne furent pas dominantes. Comme pour BEETHOVEN, héritier pourtant de BACH, MOZART ou HAYDN, il serait erroné de penser qu'au travers de ces influences apparentes le discours de l'homme seul qu'est le créateur n'est pas déjà présent et sa pensée musicale exprimée dans les premières œuvres.

C'est l'importance d'un discours unique sous la plume du créateur, même si des fils le relie au passé tendus comme ceux d'une toile de maître, qui fait, additionnée à celle des autres, toute la culture d'un peuple et tout le patrimoine d'un pays.

Que vaut, dans ce contexte, le reproche fait à JOLIVET d'être trop français comme si l'on avait reproché à BEETHOVEN d'avoir été trop allemand, trop romantique ou trop inféodé aux grandes formes comme on le fit pour BRAHMS face à WAGNER ? Être « français » en matière de création, musicale ou autre, c'est aimer la clarté, le rêve, la poésie, éventuellement une forme de dynamisme, c'est ouvrir des oasis de confort harmonique ou des plages de fluidité mélodique, c'est aussi faire du rythme le moteur d'une certaine gaieté et joie de vivre, l'expression d'une aptitude à goûter le monde par tous les moyens sensibles, le déferlement d'un enthousiasme contrôlé emportant tout sur son passage sans rien abolir (voir DEBUSSY ou RAVEL).

JOLIVET était tout cela avec une préférence viscérale pour le rythme en tant que courroie d'entraînement de la musique, parce que le rythme fait que les instants sonores vécus se répercutent et irradient fortement vers le passé de ce qui vient d'être entendu et le futur immédiat de ce qui va l'être mais aussi parce que sa capacité de déploiement dans le temps pour la mélodie lui permet de « désaplanir » l'écriture et de l'inscrire dans une troisième dimension, celle des profondeurs insondables de la résonance intérieure.

Restons un moment sur l'écriture mélodique de JOLIVET, si caractéristique, si troublante et si familière à la fois : elle se contente, en apparence du moins – c'est en cela que JOLIVET est un vrai fidèle de la tradition musicale –, d'utiliser un principe vieux comme le monde des hommes et de la musique, celui de la Litanie ou de la Psalmodie autour d'une note-pivot, à cette différence près, par rapport aux liturgies catholiques ou orthodoxes qui utilisent le même principe, que l'écriture en est chromatique et non à échelle fixe. La relation de la mélodie de JOLIVET à un passé profond enfoui dans l'âme humaine, reliant la créature à la Création, qui est de l'ordre de l'inconscient collectif, lui donne cette vertu « incantatoire » dont il s'est prévalu très jeune (voir les « *Cinq Incantations* » pour flûte seule) et, par ailleurs, la liberté chromatique de la même mélodie l'empêche de sombrer dans la monotonie litanique ou psalmodique, péché mignon des musiques liturgiques citées plus haut, qui les met à l'abri et met l'auditeur à l'abri de toute surprise. Or si, comme le disait le grand musicologue Jacques CHAILLEY, l'art du compositeur est de « *savoir faire attendre ce qui vient* » soit prévenir l'auditeur de ce qui l'attend, son art est aussi de « *savoir surprendre par ce qui arrive* » soit ne jamais tout dire à l'avance de ce qui va être dit ensuite.

C'est parce que JOLIVET avait intégré ces deux aspects de la création musicale, intuitivement et/ou par la voie du raisonnement, que sa mélodie a toujours le

caractère « incantatoire » qu'il voulait lui donner. Elle acquiert dès lors la vertu « religieuse », au sens philosophique du terme, de relier l'auditeur à ses origines profondes et de le réconcilier avec le temps immémorial, d'une part, et la vertu méta-physique, au sens scientifique du terme, de donner au son, à la suite de VARESE, la capacité d'être une vibration au-delà des vibrations ou la vibration physique des corps au-delà de la physique des sons : une manière de passer du monde matériel figé à un monde spirituel dématérialisé.

Ainsi la musique garde-t-elle ou acquiert-t-elle la dimension transcendante qu'elle ne doit jamais cesser de faire émerger de son écume temporelle, sauf à être prise dans les mailles du filet pascalien du « Divertissement », à savoir ce qui détourne l'humain de son horizon intérieur pour le disperser entre les horizons extérieurs.

À l'autre bout de la chaîne musicale, l'écriture harmonique de JOLIVET a soulevé aussi des vagues d'incompréhension ou même de protestation, au prétexte qu'elle ne s'inscrivait pas dans la ligne traditionnelle, ravélienne par exemple. Elle est en réalité, au même titre que l'écriture mélodique, profondément ancrée dans la Nature des choses ou dans les choses de la nature du Monde.

Fort de l'ouverture réalisée par ROUSSEL sur un monde harmonique en rupture avec le monde tonal classique, sans qu'il y ait néanmoins divorce avec celui-ci, JOLIVET a poussé très loin le principe de la « double basse » ébauché par ROUSSEL lui-même. Ce principe est le suivant : à partir du moment où une note de basse, substrat de la verticalité de la musique contre laquelle on ne peut rien depuis les Grecs et PYTHAGORE en particulier (voir son monocorde), engendre une pyramide de sons harmoniques allant du grave à l'aigu, il est naturel d'imaginer que la même note peut appartenir à une autre pyramide que celle à laquelle elle donne naissance mais dont elle est l'une des résonances en cessant d'en être la fondamentale.

Dès lors la règle suivante peut être énoncée : toute note, à la condition qu'elle soit entendue dans le registre convenable c'est-à-dire ni trop aigu ni trop grave, peut être à la fois la fondamentale (grave) d'une pyramide harmonique naturelle supérieure et la résonance (aigüe) d'une pyramide harmonique naturelle inférieure.

Ainsi des jeux de résonance multiples, en miroir pour ainsi dire, peuvent-ils être superposés en suspendant la musique à deux fils, celui de la résonance naturelle aigüe et celui de la résonance naturelle grave. Du coup une seule et même note

peut être la racine et le feuillage de deux arborescences harmoniques différentes et, néanmoins, compatibles. On en trouve de beaux et grands exemples dans les « *Cinq Danses rituelles* » pour piano, instrument harmonique par excellence.

Quant aux pièces pour instrument seul, nombreuses dans l'Œuvre de JOLIVET par référence sans doute à la signification symbolique de la flûte dans l'inconscient du compositeur, qui peuvent poser un problème du point de vue de l'aspect harmonique de la musique comme chez BACH, elles inscrivent leur discours mélodique dans les deux perspectives inverses du cône harmonique ainsi obtenu avec une note centrale à la fois basse et résonance.

C'est ainsi que, chez JOLIVET, comme chez les grands classiques mais avec des principes différents, principes en réalité semblables mais amplifiés et non contrariés, l'horizontal et le vertical se conjuguent dans une dimension nouvelle inscrivant la musique dans l'espace et non plus seulement dans un plan.

Lorsqu'on se rappellera que ces deux dimensions, la mélodique et l'harmonique, sont « animées » par le rythme c'est-à-dire reçoivent leur « âme » du rythme, on oubliera le reproche de « motorique » fait parfois à la musique de JOLIVET, comme dans le Concerto pour piano et orchestre, chef d'œuvre de puissance entraînante au même titre, bien qu'avec des moyens autres, que le final de la 7<sup>e</sup> Symphonie de BEETHOVEN.

Avec JOLIVET, musicien considéré encore comme moderne par beaucoup, c'est tout le contraire du statisme si souvent présent dans les musiques dites contemporaines qui triomphe, ces musiques dont on ne sait ni quand elles commencent ni pourquoi elles finissent. C'est, par exemple, le défaut majeur de la musique dite « spectrale », au demeurant fidèle à juste titre à l'emprise du « bain harmonique naturel » qui est sa matière sonore majeure mais qui oublie de se mettre en mouvement ou qui le fait par bribes rythmiques infinitésimales seulement, alors qu'elle devrait animer ce bain harmonique par le lancer d'une « flèche du temps », titre d'une des œuvres pour cordes de JOLIVET, qui dit bien ce qu'il veut dire.

Ce statisme, profondément condamnable lorsqu'il est stérile, était aussi - je parle au passé car je crois qu'elle est « défunte » en tant que musique régnante - le défaut majeur de la musique sérielle qui, renonçant à toute hiérarchie entre les sons au nom d'une sorte d'idéal collectiviste de l'organisation sonore, s'est trouvée abolir tous les reliefs autres que ceux des timbres et des intensités, qui ne sont eux-mêmes qu'un habillage superficiel de la musique.

Clarté des énoncés, lisibilité des éléments musicaux susceptibles d'être reconnus, intelligence de la répétition ni littérale qui serait monotonie ni déformée qui serait étrangeté mais transformée, amour de la conjonction entre les dimensions horizontale et verticale de la musique, rencontre miraculeuse des deux non à la manière de la tradition allemande grâce à un contrepoint souvent abstrait mais par l'intégration du parler mélodique dans un monde de résonances universelles sont les qualités majeures de la musique de JOLIVET, confortées par le principe de la variation comme cadre et celui du rythme comme énergie.

## V. L'ÉTHIQUE DE JOLIVET

N'en déplaise aux pisse-froids de l'Histoire, pour qui il n'y a pas de morale de la création ou pour qui la création n'a rien à voir avec la morale, l'éthique et l'esthétique étaient, pour JOLIVET, profondément liées dans la musique et à la musique. C'est sans doute ce qui explique son engagement politico-social dans sa jeunesse, où il faut voir un réflexe de révolte contre un chemin musical semé d'embûches davantage qu'une position partisane teintée d'idéologie conquérante. Il y a toujours eu, chez JOLIVET, la passion cachée pour une réhabilitation spirituelle universelle, qu'il a dissimulée sous le terme châtié d'Humanisme pour qu'elle fût à la fois plus compréhensible et plus admissible. N'a-t-il pas intitulé ses cours de composition musicale à Aix-en-Provence, entre 1959 et 1964, le « *Centre français d'Humanisme musical* » (Voir ANNEXE 2) ?

L'adhésion de JOLIVET n'était ni celle à un matérialisme dogmatique ni celle à un collectivisme idéologique mais à un idéal d'épanouissement de la personne humaine à l'encontre de l'exaltation des choses. Que n'eût-il dit et pensé à notre époque ! Il faut retenir de l'attitude de JOLIVET comme compositeur que, dans son esprit comme dans sa vie, la musique et sa pratique ne pouvaient se séparer de l'action de celle-ci sur le tout corps-âme-esprit ; elle ouvre la « voie », au sens oriental du terme, vers un monde inconnu, monde intérieur s'il en est et monde d'exaltation au sens originel (ex-altare) où l'homme se rehausse au-dessus de sa condition.

D'aucuns parleront de point de vue moral contigu au point de vue technique ; ce n'était pas l'éthique de JOLIVET, qui ne voyait pas, comme les musiciens sériels et comme BOULEZ à leur tête, l'obéissance à un principe esthétique comme une garantie de valeur, donc de suprématie. Il s'agissait, pour lui, d'une

vision du monde aboutissant à une ouverture de la conscience, grâce à la musique, sur des dimensions autres que celles de la seule vie végétative, dimensions qui sont celles d'une relation de la personne immanente avec une transcendance qui la dépasse. De ce point de vue, la musique de JOLIVET et sa démarche créatrice sont de l'ordre du « religieux », comme elles le sont chez tous les grands créateurs : il n'y a pas de création artistique d'ordre laïque puisqu'il s'agit, par elle de se mettre en accord avec l'Harmonie universelle ; c'est ce que disaient PYTHAGORE et PLATON, qui, lui, ajoutait que la Musique est la forme la plus élevée de la Philosophie donc de la Sagesse !

En ce sens la musique de JOLIVET est « religieuse » mais au sens mystique et non au sens prosélyte : ses œuvres, comme l'oratorio sur un texte de Pierre TEILHARD de CHARDIN « *Le Cœur de la Matière* », lorsqu'elles ont un support d'esprit religieux ou une inspiration d'évidence religieuse comme la « *Messe pour le jour de la Paix* », chef d'œuvre d'écriture vocale, n'ont d'autre ambition que de réconcilier l'humanité avec ses sources et ses origines grâce à un phénomène physico-ondulatoire magique, la Musique. Ces retrouvailles sensitivo-philosophiques ne sont ni logiques, ni chronologiques, ni paléontologiques mais intuitives, inspirées, insufflées : l'absence au monde qu'entraîne la musique est présence accrue à soi.

\* Voir ANNEXE 2, la conférence donnée par Jean-Paul HOLSTEIN  
à la demande de Christine ERLIH-JOLIVET au C.N.S.M. D. de PARIS, le 8 Décembre 1999 sur le sujet  
« *Humanisme et Universalisme en Musique* »

Avec JOLIVET, comme avec tous les créateurs dignes de ce nom, le sensible va au-delà du raisonnable et le compositeur est le géniteur et le metteur en scène visible de cette magie invisible.

L'éthique de JOLIVET allait avec le refus du langage unique tant dans sa musique qu'à propos de sa musique, parce que le langage unique est toujours synonyme de pensée unique, de pulsion normalisée et de création formatée.

JOLIVET avait horreur de la notion de « Système » : il n'en avait pas et refusaient que ses élèves en aient et, surtout, se prévalent de l'un d'entre eux. Toute son Œuvre en est l'illustration, qui le fait « caracoler » d'un système à l'autre dans chaque œuvre sans qu'on puisse ne pas la reconnaître mais sans qu'on puisse dire qu'il s'est décalqué lui-même.

Il aimait plus que tout l'indépendance dans la musique comme dans la vie, celle-ci étant le prix à payer pour rester soi-même sans être inféodé en étant fidèle à sa

personnalité. La joute avec BOULEZ, stérile et inutile pour les deux, qui procédait de la part de celui-ci d'une volonté délibérée de soumettre le plus grand nombre possible de compositeurs français et étrangers au système sériel, parce que celui-ci lui donnait raison en même temps que lui-même lui donnait raison, montra que JOLIVET était bien dans le vrai d'une démarche créatrice authentique, débarrassée de toute dépendance d'un dogme et d'un pape, dogme dont il n'aurait jamais souhaité être le pape lui-même, d'une part, et dépendance qu'il n'aurait jamais imposée à qui que ce soit, d'autre part.

Son unité de style se déduisait naturellement de l'unité de sa personne, entière, de bloc et de marbre : convaincu que ce n'est pas le style qui fait la personnalité mais la personnalité qui fait le style, il essayait d'en persuader ses élèves.

Il ne parlait jamais non plus de l'idée de progrès en matière de création mais seulement de progrès par rapport à soi et non par rapport à des critères extérieurs, objectifs et susceptibles d'être remis en question. Il aurait fallu à son époque – c'est heureusement une tournure d'esprit bien passée de mode, sauf à l'IRCAM sans doute – qu'à l'image de la science et de la technologie, dont les nouvelles musiques s'aident et s'inspirent, toute forme d'art allât du simple au complexe inéluctablement, le complexe étant plus respectable et plus estimable que le simple et rendant, de ce fait, toute œuvre l'adoptant plus estimable et plus respectable que celle se contentant du simple... Il insistait aussi sur le fait, surtout lorsqu'il parlait de sa musique (rarement), que la technique d'écriture et donc le langage musical ne sont que des moyens au service d'un discours, d'un message, d'une communion avec l'Univers et avec les autres. Seul comptait, pour lui, si l'on veut à tout prix faire entrer le progrès dans la danse sublime de la création, le progrès de la personne c'est-à-dire la capacité à s'approfondir et à délivrer ce à quoi elle doit se rendre disponible, selon le beau mot de l'esthéticien Marcel BEAUFILS (Professeur d'Esthétique au C.N.S.M. D. de Paris) : « *Créer, c'est être disponible à ce qui vient* » ! On est loin des bateleurs de la composition qui enjoignent à leurs élèves et se sont sans doute enjointés à eux-mêmes de trouver un/[son] langage avant de commencer à écrire. Pure escroquerie de l'esprit ! C'est le langage qui se trouve en écrivant, comme le chemin se découvre en marchant.

Plus modestement, l'unité de style, qui doit être conforme à l'unité de la personne selon JOLIVET, en évitant de se partager entre la séduction d'une démarche à rentabilité médiatique immédiate, la mode, et la raideur passiste d'une nature divorcée d'avec cette séduction, le conservatisme, est, pour lui, la conformité absolue avec l'objectif expressif poursuivi dans le respect des instrumentistes et des instruments. Elle passe donc par une attitude extrêmement

soucieuse des médiums par lesquels elle est censée se transmettre et n'est pas un diktat utopiste imposé d'en haut ou de l'extérieur aux divers intermédiaires entre le créateur et les récepteurs.

C'est pourquoi l'idée de progrès, qui est une belle idée en soi, doit demeurer de l'ordre de la morale et non de la technique, en étant celle du progrès par rapport à soi-même qui est à perpétuer sans cesse, dans le sens d'une habilitation de plus en plus grande du compositeur à la maîtrise également de plus en plus grande de ses moyens, de tous les moyens à mettre en œuvre pour réussir son pari : créer un monde inédit, inouï au sens propre, en réussissant à convaincre l'auditeur que ce monde a toujours existé et qu'à son audition on s'étonne qu'il n'ait pas existé avant.

Ainsi l'infini naît du fini et le fini permet à l'infini de se révéler.

La musique est cette gerbe d'étincelles sonores qui sont autant de bouteilles jetées à la mer de la conscience de chacun, océan ô combien !

...

Pour JOLIVET, le travail du beau devait être nécessairement un beau travail car le résultat en est indissociable et de la matière et de la manière. Il avait compris que le travail du son est un travail sur la Matière et la composition le modelage de la matière sonore : une façon de dominer la Matière et de révéler l'Esprit. De ce point de vue, sa position était très teilhardienne (il n'est pas étonnant, de ce fait, qu'il ait eu envie d'écrire un long oratorio sur un texte du grand savant mystique qu'était TEILHARD de CHARDIN, lui qui dit que Dieu n'est pas en dehors de la Matière mais qu'il est dans la Matière...) et, bien qu'il ne fut jamais un prosélyte de la religion dans laquelle il avait été élevé, il avait une conscience aigüe de la prédominance du spirituel sur le matériel, prédominance à laquelle concourt la musique car la musique, en étant le plus abstrait de tous les arts, le plus désincarné d'une certaine manière, est celui qui fait remonter du plus loin et au plus loin la conscience de l'homme vers le plus profond des âges.

Rien ne résume mieux l'éthique de JOLIVET que ces quelques phrases prononcées peu de temps avant sa mort, lors d'un entretien pour la Revue *Arfuyen* (numéro 1 de Janvier 1975, p. 65), entretien auquel il m'avait fait l'honneur de me convier : *« L'intelligence contenue dans les sons est...elle-même le symbole merveilleux de l'unité cosmique entre le macrocosme, l'Univers, et le microcosme, l'homme. Cette possibilité de communion immédiate constitue certainement un atout de la musique par rapport aux autres*

*formes d'art, notamment la poésie. En musique, le compositeur peut tout dire sans dévoiler* » [soulignements dus à l'auteur du présent article], on peut même dire sans rien dévoiler.

Le compositeur passe le rempart du visible – l'audible pour lui et pour les autres – en pénétrant dans le domaine de l'invisible c'est-à-dire de l'inaudible au travers de l'audible.

Et, pour JOLIVET, cela passait par deux filtres qui sont aussi deux philtres, l'incantation et la danse, l'un cheval de Troie de la mélodie, l'autre expression du rite par le rythme, d'où les titres de certaines de ses œuvres. La musique, pour lui, est mue par une énergie contenue en l'homme qui libère, grâce à elle, d'autres énergies, capables, en changeant le monde de l'auditeur, de le faire changer de monde.

Écoutons ce que disait Harry HALBREICH, le critique musical, au lendemain de la mort de JOLIVET, dans la Revue *Harmonie* (numéro 103, du 8 Janvier 1975, p. 29-30) : « *Très tôt il s'orienta vers ce qui était alors l'extrême avant-garde, l'humanisme et la spiritualité en plus, la gratuité et le souci de la mode en moins* » et, plus loin, « *il ne fut pas un spéculatif ni un théoricien comme MESSIËN mais un tempérament puissant, fauve même, un frère d'élection de BEETHOVEN ou de BARTOK, pénétré des forces incantatoires de la musique, témoignant d'un esprit largement communautaire et aussi de l'intuition profonde de l'unité de l'homme et de l'univers* » [soulignements dus à l'auteur du présent article].

C'est ainsi qu'il s'efforça, par sa musique, d'aller jusqu'au « cœur de la matière », sur les traces de TEILHARD de CHARDIN, persuadé qu'il était, comme lui, que l'esprit s'y trouve et que c'est à l'homme d'aller le relever comme on relève dans un filet de pêche la proie précieuse recherchée depuis longtemps. Car, si le temps de la musique est court chronologiquement (Chronos), il est démesurément long ontologiquement (Kairos) : **c'est toute la différence entre le temps du temps, le présent, et l'absence de temps du Temps sans limites, l'éternel Présent.**

## VI. JOLIVET LE BEETHOVÉNIEN

Né sous le signe du Lion en 1905, JOLIVET en avait tous les attributs : la crinière, les mâchoires rectangulaires et fortes dans un visage carré, des lèvres volontaires toujours prêtes à s'ouvrir pour dévorer la vie à pleines dents ou semer de la poésie à tous les vents, des yeux pétillants qui, tout en dévoilant leur fonds, n'oubliaient pas de surfer sur la séduction apparente des choses, deux sourcils couchés sur l'extérieur comme les garde-fous d'un front haut et large protégeant un cerveau au travail, enfin une tignasse vaste et grise comme un ciel d'embruns cachant le soleil à venir, un soleil qui se révélera sur son lit de mort en éparpillant la lumière blanche d'une auréole improbable, occupant une dernière fois sur l'oreiller le maximum d'espace dans le miroir de la vie.

Il était difficile d'échapper à ce visage happant les autres visages et les incorporant dans l'orbite virtuelle d'une présence incroyablement prégnante, dont on devenait participant en adhérant au monde volontaire et aussi prodigieusement ouvert qui émanait d'elle.

Le lion en lui parfois sommeillait mais d'un œil seulement, l'un ouvert sur l'intérieur, l'autre veillant sur le monde extérieur comme sur une fiction à laquelle donner un sens...esthétique, éthique, moral, philosophique et métaphysique par la musique.

On ne peut oublier une telle personnalité, transparente non comme il y en a tant mais transparente comme le microscope braqué sur l'intérieur de l'Homme au travers de lui-même, une *Persona* au sens grec de masque par l'incarnation de chair et de sang du miracle de l'être humain, prêt à se réveiller ou à apparaître sur un signe et à volonté.

C'est pourquoi il était « pesant » au sens philosophique c'est-à-dire lesté d'un poids intérieur, amplifié par les apparences mais pesant d'une densité musicale jointe à une sorte de gravité humaine, elle-même représentation abstraite de la gravité physique à laquelle tout être vivant est soumis. Tenu par une aspiration créatrice forte mais retenu par un enracinement de chêne, il n'était pas de ces « *chênes qu'on abat* », comme disait MALRAUX dans son livre fameux à propos de De GAULLE, d'où la surprise provoquée par sa mort subite et tombée dans le monde musical comme une décapitation au rasoir et sans bavures : peut-on dire que, dans sa mort comme dans sa musique, JOLIVET fut amené à s'approcher de la...Perfection ?

C'est dans cet esprit-là que le critique musical Harry HALBREICH rendait hommage à JOLIVET, le 8 Janvier 1975, dans la Revue *Harmonie* : « *JOLIVET nous a quittés en pleine force, déraciné comme le puissant chêne qu'il était* » (numéro 103 du 8 Janvier 1975, p. 29). BEETHOVEN ne fut-il pas, lui aussi, en lutteur qu'il était, le chêne musical indéracinable par le temps que l'Histoire et la Tradition nous ont légué ?

Je ne résiste pas au plaisir de citer intégralement le portrait que fit de JOLIVET le même HALBREICH, sous le coup de l'image figée que JOLIVET laissait au monde musical, à la fin de l'année 1974 avec sa disparition et à l'orée d'une année 1975 ouverte sur son éternité, une image définitivement inachevée parce que seul ce qui vit s'achève et que ce qui meurt ne s'achève jamais :

*« Il était né le 8 Août 1905, sous le signe du Lion, et sa personnalité avait quelque chose de léonin, en effet, et ce puissant rayonnement solaire attaché à son signe zodiacal. De taille moyenne, trapu, râblé, il se dégagait de lui une impression de force sans lourdeur, d'assurance sereine, de volonté lucide, que venait corriger la nuance de douceur candide de son regard très brun. De ses origines montmartroises il avait conservé le parler grasseyant, un rien traînant, de ses débuts modestes et difficiles une simplicité directe, une spontanéité un peu rude, la franchise d'une poignée de main [les poignées de main en disent long sur les personnes : celle de MESSIËN était de l'ordre « reptilique »] et d'un sourire sans équivoque. Au sens fort, c'était une nature, un tempérament d'une totale et intransigeante honnêteté intellectuelle [n'oublions pas qu'en étant instituteur il avait été de ces « hussards de la république », que la France honora tant]. Tel il m'était apparu au gré de fréquentes rencontres, tel il se révéla dans toute sa musique et jusque dans le trait de sa graphie, d'une fermeté et d'une élégance admirables [Écriture, qu'es-tu devenue, toi l'expression sublimée de l'esprit par la matière ?] » (Revue *Harmonie*, numéro 103, du 8 Janvier 1975, p. 29).*

Lettre d'André JOLIVET à Jean-Paul HOLSTEIN  
[voir ANNEXE 1]

Même si j'ai refusé de voir dans le découpage de l'Œuvre de JOLIVET en trois périodes, à l'image de celle de BEETHOVEN, un procédé facile pour comprendre une évolution, je ne puis renoncer à l'idée d'un talent à trois faces mais refusant l'irrévocable soumission à une chronologie à laquelle il voulait échapper, celle de la vie et du temps, pour accéder à un autre temps et à une

autre vie. Le trait qui leur était commun et qui a donné l'unité à leur Œuvre est la PUISSANCE, puissance présente dans les œuvres fortes mais aussi dans les œuvres douces et qui circule à sa manière, évidente ou cachée, sur leurs trois visages musicaux.

Qu'est-ce que cette PUISSANCE qui les relie par-delà le temps ? C'est évidemment et d'abord la puissance créatrice mais qu'est-ce que la puissance créatrice, dira-t-on, en ajoutant l'expression « *pulsion incontrôlable par les autres, imprévisible pour soi, bousculant les évidences anonymes au profit d'une autre Évidence non anonyme, celle-là portant un nom et représentant une personne mais se détachant d'elle aussitôt l'œuvre achevée pour acquérir sa propre autonomie ?...* ».

Je me risque à ma propre définition : un mouvement interne, extrayant de la nature animale de l'homme sa « substantifique mælle » spirituelle pour être le moteur et le véhicule d'une puissance humaine devenant sur-humaine.

C'est pourquoi on a pu parler de BEETHOVEN comme d'un « sur-homme », expression audacieuse, mais lui-même ne se sentait-il pas échapper à la condition humaine en se sublimant dans des œuvres dont le bon sens dit qu'elles font monter au septième ciel.

Si l'on essaie de cerner cette notion de puissance créatrice, on peut dire qu'elle est de deux ordres, un ordre méconnu qui a « *un goût venu d'ailleurs* », sorte d'envoûtement ou introduction dans une voûte mystérieuse à laquelle le créateur se soumet de son plein gré, à son insu ou « à l'insu de son plein gré », et un ordre connu qui est celui de la maîtrise de la technique musicale grâce à laquelle il peut domestiquer le premier ordre en le faisant entrer dans des cadres organisant la communication avec autrui.

Sans faire abstraction des autres aspects de leur Œuvre, on peut dire que BEETHOVEN et JOLIVET ont incarné la puissance créatrice dans un amour du Rythme et un traitement de celui-ci que peu de compositeurs ont manifestés avec une telle force.

Pourquoi le Rythme ? Parce qu'il est au cœur de la vie, ne serait-ce que par les battements cardiaques, mais aussi au cœur des phénomènes naturels qui ont l'art de se répéter sans se copier.

De plus le Rythme est à l'origine de la musique, plus que la mélodie même si celle-ci a transformé le cri humain – plainte, fureur, gémissement, supplication,

incantation..., manifestation de crainte ou d'horreur – en une courbe organisant le temps dans l'espace, courbe inspirant a posteriori des sentiments qu'elle suscite dont elle s'est inspirée au préalable pour les susciter..., mais plus que l'harmonie qui est arrivée bien après, grâce à la superposition de mélodies indépendantes réunies, et plus encore que l'instrumentation, habillage sublime de la musique mais qui a dû attendre les progrès de la technologie pour devenir un des condiments nécessaires de la musique.

Tout rythme musical s'apparente, de près ou de loin, au rythme cardiaque, qu'il s'allie à lui ou le contrarie, et au rythme vital qui anime le monde. C'est ce que BEETHOVEN et JOLIVET ont compris, libérant dans leur Œuvre une énergie initiale à l'origine d'un monde inconnu à même d'exister. C'est le sens du verbe **créer : faire exister quelque chose qui n'existe pas mais qui, d'inconnu, devient reconnu.**

Ainsi BETHOVEN et JOLIVET continuent-ils d'être à l'avant-garde de la musique, l'« *extrême avant-garde* » dont parlait HALBREICH à propos de ce dernier, non l'écume des modes mais la coïncidence de l'intime et de l'accouché ou du silence intérieur et du parler public. On a pu les accuser tous les deux, parfois, d'une manière un peu vulgaire, de « mettre leurs tripes sur la table » dans leur musique ; ils ont eu en réalité la force, l'innocence ou la géniale intuition d'aller chercher au creux de leur mandala, celui que les orientaux placent au niveau du nombril et pour cause (c'est le solde du cordon ombilical, voie de la nourriture maternelle), une force dont ils ne savaient pas d'où elle venait mais dont ils savaient où ils voulaient l'emmener : **le créateur ne sait pas ce qui le pousse mais il sait où il va.**

Ils avaient donc tous les deux une conception « énergétique » de la création, leur demandant d'accéder au sublime d'eux-mêmes pour demander aux autres d'accéder au sublime d'eux-mêmes : ainsi l'auditeur éprouve-t-il, à l'écoute de leur musique, le sentiment de sortir de lui-même pour être mieux et plus lui-même. Je ne pense pas, de ce point de vue, que l'un et l'autre auraient refusé cette définition de la création que je soumetts à leur mémoire silencieuse et approbation tacite :

**« LA CRÉATION EST UNE ÉJACULATION SUBLIMÉE  
À MI-CHEMIN DE LA PULSION HORMONALE PRIMORDIALE  
ET DE L'ILLUMINATION SPIRITUELLE INCARNÉE. »**

Les psychanalystes ajouteraient sûrement qu'il y a quelque chose du sexe dans la création, je dirai qu'il y a quelque chose du sexe et du cœur réunis dans un mélange explosif.

## *Conclusion*

### Un message au-delà du langage

Pour faire suite à ce qui vient d'être dit, on pourrait aussi définir le créateur comme une sorte de « *kamikaze de lui-même* » toujours renaissant. BEETHOVEN et JOLIVET, en « usant des rythmes jusqu'à la corde », ne font-ils pas sortir de leurs gonds et les auditeurs et les interprètes, dans une exaltation commune qui est communion et qui fait taire les différences encore mieux qu'elle rassemble les ressemblances, faisant des multiples corps vibrants une même unité vibrant à l'unisson, à l'unirythme, à l'unharmonie ?

C'était la conception profonde du rôle, de la mission et du devoir du compositeur de JOLIVET :

*« Dès mes premières œuvres publiques, aux alentours de 1935, j'ai pour ma part proclamé avec conviction que le devoir du compositeur était de rendre à la musique son sens magique et incantatoire, celui qu'elle avait lorsqu'elle était l'expression de la religiosité des groupements humains ? Cette affirmation, je ne me suis pas contenté de la proclamer littérairement mais j'ai essayé de l'appliquer dans mes œuvres musicales. Elle est reprise par les générations succédant à la mienne ; elle est en train de devenir une nécessité, qui correspond à un besoin interne viscéral. Si nous voulons que la musique reprenne son rôle social, il faut qu'elle dégage cette puissance de liaison entre les hommes qui est proprement religieuse, au sens primitif du mot : religare » (Revue Arfuyen, numéro 1 de Janvier 1975, p. 65).*

...

Pour JOLIVET, le compositeur ne doit pas se satisfaire du « nombrilisme », qu'on lui reproche souvent et dont les modes, récentes ou anciennes, ont donné de piteux exemples, mais qu'il doit s'oublier pour se tourner intérieurement vers

ceux qu'il est censé mener vers un au-delà dépassant le moment présent, moment qui est, pourtant, le présent lui-même, créé par la musique recréée sans cesse par l'interprétation.

C'est pour cette raison qu'il n'a jamais cru bon ni, surtout, utile de jeter à la figure de l'auditeur, du critique ou de l'analyste l'un de ces modes d'emploi favoris typique de ses contemporains, dont on pourrait penser qu'ils ont suffi parfois au plaisir musical de certains et, même, qu'ils ont pu tenir lieu d'écoute.

Sur ce plan, le message de JOLIVET résonne encore fort dans un monde « laïcisé », qui n'est, en réalité, que « religieux retourné », où la musique n'est pas toujours le moment de communion sublimé que l'on attend mais, au mieux, un divertissement avec ou sans dérèglement.

C'est ce qui pend aux oreilles quand on ne garde de la magie sonore que le côté obscur, celui qui fait dominer certains par les autres au lieu de les « ex-alter » au niveau le plus élevé d'eux-mêmes, l'objectif étant que des êtres finis montrent en même temps qu'ils la découvrent leur part d'infini.

On comprend aussi, à la lumière du message de JOLIVET, que les querelles d'écoles et d'égos, qui ne sont ni nouvelles ni jamais complètement éteintes ne doivent pas plus compter pour l'histoire de la musique que des phénomènes d'épidermique actualité : **la création et la musique nous font sortir du temps, en même temps qu'elles créent un temps nouveau.**

C'était cela l'engagement de JOLIVET : des principes hors des postures qui n'en finissent pas de « théâtraliser la vie artistique », comme elles théâtralisent la vie publique. Mais la vie artistique est tout le contraire d'une vie publique sauf à en faire un cheminement d'apparences.

...

**Syndicaliste** à son heure mais longtemps, JOLIVET, pour cette cause, défendit bec et ongles les musiciens.

**Professeur** dans des institutions publiques ou privées, il ne manquait jamais de promouvoir ses élèves en leur faisant passer commande d'œuvres, pour la réalisation desquelles la reconnaissance n'était pas toujours au rendez-vous.

**Chef d'orchestre**, il n'hésita pas, en 1966, à emmener dans ses bagages d'interprète, lors d'une tournée au Mexique et en Amérique latine, la seconde

symphonie de DUTILLEUX, l'un de ses rivaux si l'on en croit les obsessions primaires des fomenteurs de duels artistiques artificiels, quitte à mettre en concurrence avec celle-ci sa troisième à lui dont il allait diriger la création, le tout au nom de la musique française nouvelle : pareil altruisme n'est pas fréquent, alors que les français sont les premiers à ne pas savoir défendre leur musique et leur patrimoine, quand les allemands ou les russes, par exemple, ne se privent pas de défendre et de promouvoir les leurs à l'étranger.

Enfin, **Compositeur**, il n'envisagea jamais les rapports entre confrères, y compris les plus jeunes, comme des mines à conflits mais comme une navigation commune sur le même bateau, une sorte d'embarquement pour Cythère heureux (voir l'œuvre de POULENC portant le même titre, un chef d'œuvre absolu), sous les voiles porteuses d'un vent favorable ou contre les vents de tempêtes imprévues. De ce point de vue, les relations avec MESSIËN, pourtant son camarade de groupe (« Jeune France »), étaient celles d'un silence poli, chacun demeurant sur son quant à soi historique et esthétique, en dépit des compliments exceptionnels que recèle la préface de MESSIËN à *Mana*, les 5 pièces pour piano de JOLIVET inspirées par CALDER, et cette réflexion rapportée à moi par la famille JOLIVET à propos de l'œuvre d'orchestre « *Cosmogonie* » (1938) de JOLIVET, dont celui-ci avait prêté la partition à MESSIËN dans leur jeunesse, du temps de « Jeune France » : « *Voilà une musique que j'aurais aimé écrire...* » !

L'un et l'autre savaient que se déchirer publiquement entre « monstres de la création musicale » eût été préjudiciable à tous les deux et que les guerres esthétiques ou prétendues telles ne sont que des conflagrations inutiles, faisant peut-être les choux gras des « *toutologues* » (Régis DEBRAY) du temps – ceux qui parlent de tout sans rien savoir – et des monologues du futur qui voient dans les affrontements esthétiques la raison d'une histoire et leur raison de vivre, mais s'écroulant sur elles-mêmes devant le pouvoir éternel de la musique, exaltant, sublimant, transperçant lorsque la musique se partage comme telle. L'essentiel est qu'ils aient lancé ensemble, un jour de 1936, un ballon d'oxygène dans le ciel musical de France, pour lui faire respirer un nouvel air.

...

Contrairement à MESSIËN, JOLIVET ne fut jamais reçu à l'Institut où il y aurait eu normalement sa place, si la vie ou, plutôt, la mort lui en avaient laissé le temps et s'il n'avait pas fallu faire de la place aux derniers représentants du Groupe des Six, Georges AURIC et Darius MILHAUD, bien que de ceux-là

Louis DUREY et Germaine TAILLEFERRE n'y aient jamais eu accès, Arthur HONEGGER et Francis POULENC ayant disparu prématurément.

Il ne sera pas le seul dans ce cas : ni RIVIER, ni DUTILLEUX, ni CASTÉRÈDE n'en furent jamais si ce n'est, peut-être, pour assister à l'intronisation des autres, ce qui ne manque pas de sel, de poivre ou de piquant selon l'interprétation que l'on donne à ces errements de l'histoire.

JOLIVET, compte tenu de sa propre histoire et de sa carrière, aurait largement mérité d'être académicien des Beaux-Arts : il aura été victime, d'une manière paradoxale, de ce qu'on pourrait appeler avec le recul un « vieillisme », qui était un ordre de préséance, alors qu'aujourd'hui c'est le « jeunisme » qui prévaut en étant un ordre de préférence. Ce qui n'était guère envisageable à moins de soixante-dix ans autrefois ne l'est plus guère maintenant à plus de cinquante... Le temps fait tout à l'affaire, contrairement au proverbe qui veut que la valeur n'attende pas le nombre des années. Un bon équilibre entre les deux serait justesse et justice historiques, indépendamment du seul succès contemporain et sans que celui-ci l'emporte nécessairement sur les autres critères : celui ou celle qui est connu(e) n'est pas le(la) seul(e) à mériter d'être reconnu(e).

...

La Légion d'Honneur et l'Ordre National du Mérite qui ornaient sa boutonnière dédommagèrent JOLIVET de sa déconvenue académique, récompensant une gloire nationale justifiée, un contraste avec aujourd'hui où l'on se précipite sur la notoriété étrangère pour la première, notamment en ce qui concerne le cinéma, et sur la médiatisation publique pour le second. Ce n'est pas l'image qui fait l'homme ou la femme mais l'homme et la femme qui font l'image, celle qu'on apprécie, qu'on admire et qui peut passer à la postérité.

Heureusement JOLIVET ne fut pas privé de succès de son vivant, de triomphes même : je me souviendrai longtemps du concert-anniversaire organisé pour ses soixante ans à la salle Pleyel avec l'Orchestre Lamoureux et quelques brillants solistes dont Maurice ANDRÉ, en 1965, où la salle debout lui fit une « standing ovation » comme il en existe peu dans la musique classique et lui offrit près d'un quart d'heure d'applaudissements enthousiastes pour l'œuvre passée, présente et à venir et le petit coin de paradis qu'elle proposait.

Il est indispensable, à la lumière de l'exemple de JOLIVET, de rappeler ou de faire savoir aux nouvelles générations qu'une carrière musicale se construit avec le temps ; c'est ce qui lui donne son unité. Et ce n'est pas une question de

« genre » selon un mot dangereusement à la mode : un MORRICONE ou un Nino ROTA sont des musiciens aussi valables qu'un JOLIVET ou un MESSIËN, chacun ayant tracé sa voie à sa manière, qui n'est ni concurrente ni sous-valente ou sur-valente. Un Arvo PÄRT, dont la musique a été utilisée pour certains films, ou un PENDERECKI, dont les dernières œuvres chorales ne feraient pas tache dans des offices religieux, montrent qu'il n'existe pas de fossé entre la musique fonctionnelle, considérée comme méprisable, et une musique pure, seule honorable. D'ailleurs JOLIVET a laissé de remarquables musiques de scène écrites pour la Comédie-Française, dont la « *Suite delphique* », chef d'œuvre-miniature inspiré de la musique grecque ancienne, non pas remise au goût du jour mais montrant son éternelle actualité.

Pour en revenir à MESSIËN et JOLIVET, qui subissent « de concert » le purgatoire médiatique de leur disparition encore récente (40 ans pour le second, 27 ans pour le premier soit au plus deux générations), unis dans l'attente d'une gloire posthume renaissante, il faut indiquer avec force que, dans les années soixante, ils étaient avec MILHAUD, les trois seuls compositeurs français à disposer dans les bacs de la grande distribution du plus grand nombre de disques vinyle 33 tours (une trentaine au moins chacun). Ce succès faisait l'envie de tous et la jalousie des autres, de même que le montant de leurs droits d'auteur montrant qu'il n'y a pas de succès durable immérité lorsqu'une Œuvre est couronnée par le public. Contrairement à ce qu'ont pu dire un jour les compositeurs Serge NIGG – « *Je n'écris pas pour les autres* » – ou Alain BANCQUART – « *Je n'écris pas pour le public* » –, JOLIVET écrivait pour les autres et pour le public, les vivants du présent et les vivants du futur, tous les vivants de l'avenir puisque ceux du futur seront un jour ceux du présent.

À une époque où le succès, dans le domaine de la musique pure, est suspect sauf lorsqu'il reçoit la bénédiction des faux Papes, encore que ce soit de moins en moins vrai, on doit se souvenir que la création artistique en général et musicale en particulier n'a d'autre objectif que d'apporter du bonheur, un bonheur si possible inouï, l'adjectif étant ici particulièrement bien venu car il indique que ce bonheur sonore n'est ouï que parce qu'il ne l'a jamais été avant.

...

Pour qui voudrait (re)prendre contact avec les œuvres de JOLIVET et leur magie, voici celles qui, selon moi, dessinent le mieux le paysage kaléidoscopique de sa démarche, au-delà de leur diversité apparente :

- **MANA** (1935), les cinq pièces pour piano inspirées par des sculptures de CALDER, qui trônaient sur la cheminée de son bureau, en vis-à-vis permanent.
- Les **INCANTATIONS** (5) pour flûte seule (1936), hommage à la source mélodique inépuisable de la musique et à la suspension de celle-ci à la branche du discours vocal stylisé.
- Les **DANSES RITUELLES** (5) pour piano (1939) puis pour orchestre, où démonstration est faite de la puissance du rythme comme autre source de la musique, circonférence d'un cercle magique dont il est le centre.
- Le **CONCERTO pour PIANO et ORCHESTRE** (1951), qui fit un scandale bien relatif au Festival de Besançon, lors de sa création par Lucette DESCAVES, entraînant la fameuse injure de BOULEZ passée à la postérité « *Jolinavet* » et le non moins fameux coup de parapluie d'Hilda JOLIVET, l'épouse, au dit injurieux.
- Les **CONCERTOS pour FLÛTE** (2 : 1948 et 1965), **BASSON** (1954), **TROMPETTE** (2, les grands « tubes » de Maurice ANDRÉ : 1948 et 1954), **VIOLONCELLE** (2 le second étant dédié à ROSTROPOVITCH et créé par lui-même : 1962 et 1966), **HARPE** (1952), **ONDES MARTENOT** (instrument dont JOLIVET fut l'un des promoteurs avec MESSIËN : 1947), **PERCUSSION** (1958) et **VIOLON** (le dernier concerto : grande fresque où le lyrisme parfois violent de JOLIVET alterne avec les rites rythmiques de son univers : 1972) douze au total avec le **CONCERTO pour PIANO** plus le **SONGE À NOUVEAU RÊVÉ** (1971-72), intitulé concerto pour soprano et orchestre.
- La **MESSE POUR LE JOUR DE LA PAIX** (1940), un modèle d'écriture pour la sobriété mélodique et l'ornementation méditative d'une richesse inconnue, à la fois orientale et grégorienne.
- **EPITHALAME** (1953), démonstration bien avant XENAKIS et son œuvre « *Nuits* » de la virtuosité dont peut faire preuve un groupe vocal.
- **LE CŒUR DE LA MATIÈRE** (1965), grand oratorio d'après TEILHARD de CHARDIN, profession de foi ouverte de JOLIVET, mystique et sonore à la fois, portant la musique en vecteur d'une forme d'identification de l'Esprit dans la Création à la matière dans les créations,...

Enfin des œuvres inspirées par la métrique et la modalité grecques anciennes, dégageant une poésie du temps exceptionnelle :

- La **SUITE DELPHIQUE** (1943), musique de scène pour la tragédie « *Iphigénie à Delphes* » de Gerhardt HAUPTMANN à la Comédie-Française, écrite pour des instruments à vent, où court avec insistance l'hymne du Temple de Delphes, redécouvert à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'un des colonnes de ses ruines et...
- Le **CHANT DE LINOS** (1944) pour flûte et piano, superbe synthèse entre la modalité chromatique ancienne et le langage personnel de JOLIVET.

Toutes ces œuvres permettront à qui les ignore ou les a oubliées de comprendre ce que voulait dire JOLIVET, lorsqu'il écrivait dans ses « Notes sur les sons » : « *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 ».*

Depuis le 20 décembre 1974, JOLIVET existe au Présent dans l'au-delà de notre présent. À nous d'entendre son message au-delà de son langage, son verbe au-delà de ses mots, son chant au-delà de ses mélodies, si la musique est bien l'une des vérités de l'homme et l'une des vérités de l'homme la musique. □