



Philippe Albèra (dir.)

**Musiques en création**  
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

---

## Jean-Claude Eloy

---

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2264  
Éditeur : Éditions Contrechamps  
Lieu d'édition : Éditions Contrechamps  
Année d'édition : 1989  
Date de mise en ligne : 22 mars 2018  
Collection : Essais sur les œuvres  
ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

**Référence électronique**

*Jean-Claude Eloy* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 19 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2264>>. ISBN : 9782940599127. DOI : 10.4000/books.contrechamps.2264.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.



(électroacoustique, 140'); *Gaku-no-Michi* (électroacoustique, 240), *Yo-In* (percussions, électroacoustique, 220'), etc.

- 3 Bout à bout, ces œuvres représentent une continuité de 24 heures de musique environ. Pratiquement, il est impossible aujourd'hui de trouver la moindre trace de ces heures dans la société ; tant sous la forme de reproductions graphiques (partitions) que sous une forme mécanique (disques/cassettes), et pas même sous la forme d'un livre ! Dans ces conditions, comment et de quoi pouvons-nous parler ?... Si je commente la technique de modalité chromatique qui contrôle toute l'écriture de *Kamakala*, de *Faisceaux-Diffractions*, de *Fluctuante-Immuable*, qui aura les moyens de voir exactement à quoi je me réfère ? Si je mets en lumière l'esthétique du crescendo généralisé, telle qu'elle se réalise, sous deux formes différentes, dans *A l'approche du feu méditant* et dans *Kamakala*, qui sera en mesure de pouvoir apprécier la différence ? Si j'analyse la forme directionnelle multiple, telle qu'elle se manifeste dans *Shanti*, par rapport aux formes directionnelles uniques qui précèdent dans ma production, qui aura accès aux données nécessaires pour saisir de quoi je parle ? Si j'explique la parenté entre les techniques statistiques d'écriture, telles qu'elles apparaissent dans *Le cheminement à travers les mondes* (3<sup>e</sup> partie de *A l'approche du feu méditant*), et les techniques de même nature utilisées à la fin de *Fluctuante-Immuable*, qui pourra suivre concrètement ce propos ? Si je m'étends sur la structure dramaturgique de *Gaku-no-Michi* et les rapports dialectiques entre textures abstraites et textures concrètes, qui *entendra* dans sa tête à quoi je me réfère ? D'autres thèmes pourraient être développés :
  - Transformations des fonctions de la percussion, de *Polychromes* à *Yo-In*.
  - *Chant Shomyo* : technique, notation, récréation, dans *A l'approche du feu méditant* et *Anâhata*.
  - Le studio électroacoustique comme multiplicateur d'une source instrumentale : 3<sup>e</sup> partie de *Anâhata (Nimilana/Unimilana)*.
  - *Equivalences* : une œuvre post-boulézienne ?
  - ... etc. Ce petit jeu pourrait continuer à l'infini.
- 4 Si je commente Mozart dans un article, tout le monde (vos lecteurs, votre rédaction, etc.) comprendra et suivra mon commentaire, parce que nous aurons autour de Mozart une expérience vécue, commune. Même jusqu'à Stockhausen, je peux utiliser le commentaire verbal avec une chance d'être entendu des spécialistes. Mais si j'écris sur ma propre évolution de compositeur, ses étapes, ses métamorphoses, ses permanences, etc., non seulement cela débordera largement le cadre d'une réponse à une enquête, mais, en plus, nous n'aurons plus que l'imaginaire et les abstractions comme références, puisque nous ne pourrions pas partager - même entre spécialistes - une expérience commune *vivante*. Et je suis certain qu'il nous est impossible de partager quoi que ce soit par les mots sans avoir *vécu*, au moins une fois : *Gaku-no-Michi*, *Shanti*, *Yo-In*, *A l'approche du feu méditant*, *Anâhata*, etc.
- 5 J'illustre mon propos par une petite anecdote. J'ai donné, jusqu'à ce jour, exactement cent conférences (la grande majorité en Amérique et en Asie), centrées de manières diverses autour de mon travail de compositeur. L'une d'elles avait lieu à Madras, en Inde, devant un auditoire de professeurs et élèves en musique karnatique. Les magnétophones refusant obstinément de démarrer, je me voyais obligé de parler deux heures sans aucun exemple audible ! Avant de commencer, je demande : "Que savez-vous de la musique moderne occidentale ?" Réponses : "Beethoven... Brahms...". Ils ne connaissaient ni Debussy, encore moins Schoenberg, Bartók, etc. J'essayai alors de faire un exposé aussi clair que possible sur les différences de natures entre le processus historique fortement

“statique” de l’évolution de la musique (traditionnelle) en Inde et en Asie, et les processus “dynamiques” de l’histoire occidentale (remise en cause de l’héritage, du maître, etc.). Successivement, j’expose le principe des modulations accumulées qui mènent à l’atonalisme ; la progressive dilution de la fonction thématique ; la libération du rythme par l’évolution vers les valeurs irrationnelles, etc., jusqu’à une explication aussi concrète que possible des nouveaux instruments, menant, bien sûr, à une description générale des outils et des manipulations de “sons complexes” dans les studios électroacoustiques. A la fin, je me livre au rituel des “questions” de l’auditoire... Un homme se lève et me dit : “Could you sing a little bit of your electronic music, so that we could understand the melody of it ?...” (“Pourriez-vous nous chanter un peu de votre musique électronique, afin de pouvoir comprendre sa mélodie ?...”). Très embarrassé, je tente d’expliquer à cet homme combien cela est impossible ; que la nature des processus électroacoustiques engendre des sons pratiquement inimitables par ma voix, etc. Mais, tout en parlant, je voyais ses yeux indiens devenir de plus en plus noirs, et je sentais ce qui se passait dans sa tête : “quel est donc ce bonhomme qui vient nous parler pendant deux heures de musique, et qui n’est même pas foutu de nous chanter la sienne !...”

- 6 Depuis cette aventure cocasse, je considère que le “mot” en musique, n’est rien, et que l’abus qui en est fait aujourd’hui, dans la musique contemporaine, ne peut que mener aux incompréhensions et aux absurdités.

## Le sérialisme

- 7 Cette question me semble posée de manière assez académique : elle place les problèmes exactement à l’envers ! Ce n’est pas la “réflexion” qui décide des “œuvres” : ce sont les œuvres qui ont toujours décidé de la réflexion ! La vraie question est : “Y a-t-il actuellement des œuvres musicales qui peuvent se prêter aux types de spéculations théoriques qu’un très petit groupe d’œuvres a engendrées dans son sillage, il y a trente ans ?”. Les analystes universitaires, les musicologues, les commentateurs spécialisés, sont-ils capables, dans l’état actuel de leur connaissance, et face à des musiques fondées avant tout sur un travail de masses de timbres et de textures pratiquement “inquantifiables” (donc travaillées avant tout en actions “qualifiables”), d’analyser et de théoriser de la même manière que dans les années cinquante (années fastes pour les analystes, écrivains, et commentateurs de musique) ? Leur discrétion face aux grandes pièces électroacoustiques, par exemple, n’est-elle pas révélatrice de leurs manques, lesquels sont alimentés par l’absence de documents publiés, exploitables ?... Combien y a-t-il eu d’œuvres réellement sérielles dans l’histoire ? Les grands créateurs de la génération d’immédiate après-guerre ayant eux-mêmes dépassé leurs premières œuvres sérielles, pourquoi devrions-nous encore nous poser une telle question ? Dans un article récent consacré à Stockhausen, je rappelle qu’en 1963 il nous disait, à Bâle : “la série n’est rien de plus qu’une simple proportion de référence pour le matériau : c’est comme le moduler de Le Corbusier ; rien de plus.” Je rappelle également ce qu’écrivait Boulez pour introduire nos œuvres, dans le programme du Domaine Musical de la saison 1964/1965, en présentant ma génération. “... pour elle, la composition musicale se manifeste naturellement sous certaines formes qui, il y a quelques années seulement, s’abordaient au prix d’un certain nombre de gestes négatifs. Ceci peut nous rassurer sur un fait certain : nous n’arriverons jamais au bout de l’inconnu !” Je souligne exprès ce dernier mot ; il est évident que, pour une certaine musicologie moderne actuelle, il est plus aisé de se

manifester encore dans le “connu”. (Je signale au passage mes anciens articles : “Héritage et Vigilance” ; “Pour qu’aujourd’hui se multiplie” ; “Dix ans après, qu’en reste t’il ?” ; “Du côté des disciples” ; “Musiques d’Orient : notre univers familier”, etc. Mais j’oubliais : ils sont introuvables, comme le reste...)

## Le concept de musique pure

- 8 Cette idée est fautive et très dangereuse, et ceux qui prétendent à cette “pureté” sont rarement de véritables saints, mais trop souvent des gens incomplets, un peu malades, qui refusent d’admettre qu’ils sont modelés malgré eux, à leur insu et dans leurs actes, par toutes les choses du monde qui les entoure !
- 9 Il est vrai que l’histoire de la musique occidentale a produit parfois des perles rares, dites “pures”, qui sont des sommets : *l’Art de la fugue*, les *Quatuors* de Beethoven, la 2<sup>e</sup> *Sonate* de Boulez, etc.
- 10 Mais peut-on détacher entièrement *l’Art de la fugue* de la religion qui est celle de son auteur ? Les *Quatuors* de Beethoven (le 15<sup>e</sup> entre autres) ne sont-ils pas nourris par l’expressionnisme romantique naissant ? La 2<sup>e</sup> *Sonate* de Boulez n’est-elle pas soutenue par une inquiétude, une angoisse, une violence sourde, caractéristique d’une individualité, d’un “caractère”, mais aussi d’une époque : celle des années cinquante, à peine sorties de la Seconde Guerre mondiale, et qui se préparaient quasiment à un troisième affrontement général, dans l’atmosphère de la guerre froide ?
- 11 D’autre part, l’Art en tant que totalité ; dans lequel musique, voix, texte, rituel, représentation, dramaturgie, danse, vue, décor, etc., sont mêlés en un ensemble cohérent, a toujours été un grand idéal de l’humanité, dans tous les continents, qui a créé des sommets inégalés : *Parsifal*, *Tristan*, *Pelleas*, *Orfeo*, *Boris*, etc. ; le Kathakali en Inde, le théâtre Nô au Japon, le Gamelang dansé de Java, et tant d’autres encore...
- 12 Que signifie cette “pureté” ? Ce mot même me gêne : il me rappelle trop l’inquisition, la dictature, tous les totalitarismes, qui commencent toujours par se nourrir des “puritanismes”.

## Fonction de la musique aujourd’hui

- 13 Pourquoi la musique d’aujourd’hui poserait-elle plus de problèmes et d’interrogations que celle d’hier ? Quelles sont les “fonctions” de la musique, depuis que le monde est monde, et en dehors des marches militaires ? Enumérons :
  - Religion (célébration, rituel, etc.).
  - Dramaturgie (œuvres scéniques, fonctionnement synchrone avec une représentation, etc.).
  - Divertissement (concert) ; large partie de la musique actuelle, destinée au concert pris comme seule finalité (donc issue du “divertissement social” ; ce mot ne signifiant pas forcément “frivolité”).
  - Fonctions actives de la vie (musiques de travail, pour les champs, sur les bateaux, sonneries militaires, signaux de communications, etc.).
  - Possession/Magie (musiques de guérisons, de malédictions, pour lutter contre les esprits, pour convoquer l’esprit, etc.).

- 14 L'un des problèmes de la musique contemporaine est celui de sa destination exclusive à une formule stéréotypée du concert ; de sa séparation fréquente d'avec les fonctions de célébrations, de rituels, de dramaturgie. Mais comment classer une symphonie de Mahler : divertissement ? religieux ? dramatique ?

## Technique et pensée musicale

- 15 Cette histoire de la résonance naturelle est une vieille lune qui a servi bien des fois à couvrir l'argumentation réactionnaire occidentale. Malheureusement pour ces derniers, toute la musique occidentale classique et romantique repose elle-même sur une abstraction située assez largement en dehors de la résonance naturelle : l'échelle tempérée. Il n'y a pratiquement que ceux qui cherchent à produire correctement des intervalles naturels qui peuvent se référer à cette théorie : les musiciens classiques de l'Inde ; les groupes spécialisés qui essaient de reconstituer la musique médiévale.
- 16 Souvenons-nous des premières pages du magistral *Traité d'Harmonie* de Schoenberg, dans lequel il démontre que tout est dissonance, hors l'Accord Parfait Majeur (non tempéré, devrions-nous ajouter). L'Accord Parfait Mineur, l'Accord de Sixte et Quarte, etc., sont considérés comme dissonances complètes, démonstrations à l'appui.
- 17 Si l'on voulait être fidèle à cette théorie un peu "écologique" de la primauté de la résonance naturelle, il faudrait aller très loin dans l'exploitation des micro-tons, combinés avec des intervalles plus exacts. Relisons l'ouvrage de Alain Daniélou : *Traité des musicologies comparées*. Il démontre que tous les systèmes ont un certain degré d'abstraction par rapport à cette fameuse "résonance" : "...Tous les rapports sonores possibles sont compris théoriquement dans la série indéfinie des harmoniques. Il n'existe donc pas de combinaison harmonique ou mélodique qui ne soit impliquée dans la structure même d'un son unique, puisque la série des nombres..." ; "... le demi-ton mineur (24/25) est le rapport du vingt-quatrième harmonique au vingt-cinquième harmonique... le demi-ton tempéré peut être exprimé par l'intervalle de  $1\ 000\ 000\ 000^e$  au  $1\ 059\ 463\ 094^e$  harmonique..." (je laisse cette affirmation à Daniélou : j'avoue ne pas avoir refait le calcul !) ; "... de nombreux harmoniques apparaissent déjà dans l'étendue des fréquences audibles. En partant d'une note donnée, la troisième octave ne contient que quatre harmoniques différents, mais la huitième en contient 128 et la seizième 32 768..." ; "... l'idée de diviser l'octave en douze parties est dérivée d'une gamme non tempérée qui était celle de la musique occidentale à une certaine époque. Pourtant, une fois que nous abandonnons le principe de la consonance, il ne semble pas qu'il y ait la moindre raison valable pour préférer une division en douze plutôt qu'une en dix, en onze, en quatorze, en vingt et un. La division de l'octave en sept intervalles égaux avec des tiers de tons... pour obtenir l'échelle de vingt et un sons... donne un admirable langage musical. Cette division constitue l'ancienne "gamme céleste" des Hindous qui reste la gamme de base de la Thaïlande, du Laos, du Cambodge, aujourd'hui encore..."
- 18 Pour ce qui est de "l'Ordinateur" : il est grand temps de faire tomber les vues utopiques et mythiques. Tous les esprits scientifiques sérieux vous expliqueront que cet outil s'est développé pour *élargir et prolonger* les capacités de l'homme. Aucun problème *d'art, d'esthétique, de communication qualitative et d'expression humaine* n'est résolu par la simple apparition de ce type d'outillage ; lequel se transforme chaque année, et ne produit, le plus souvent, que des successions de prototypes. Si les musiciens (comme toujours

pernicieusement totalitaires) voient l'homme devenir mutant à travers le seul usage de ces outils, cela n'est simplement pas sérieux ! Je remarque que les endroits artistiquement les plus conservateurs, franchement réactionnaires, ou plus simplement qui refusent de considérer l'art moderne comme un "art" mais le considèrent comme une "recherche" (!) sont les endroits qui tolèrent toujours "l'ordinateur" comme seul critère de "modernité artistique" ! Curieuse rencontre... Les années soixante ont vu naître des grandes quantités de petits studios analogiques dans les universités américaines : qu'en est-il sorti ?... La recherche de moyens et matériaux nouveaux sera toujours nécessaire et utile ; mais pas l'idéologie de la "recherche pour la recherche", qui n'a pas de projet artistique véritable. On a voulu reprendre à la Bourgeoisie Industrielle comme au Marxisme l'idéologie du "Progrès" en l'appliquant à l'Art : les phénomènes artistiques sont d'une autre nature...

## Musique contemporaine et institutions

- 19 L'Institution est l'une des maladies du monde musical, à l'échelle mondiale, et tout spécialement à l'échelle française. En 25 ans d'activités, je n'ai constaté, autour de l'Institution française, que crises politiques, ambitions dominatrices, désir de pouvoir, malveillances, manœuvres et contre-manœuvres de couloirs ; c'est-à-dire du gâchis bureaucratique d'énergies, et des quantités de faux problèmes.
- 20 Cette maladie vient directement de l'absence quasi totale d'un *marché économique* pour la musique moderne ! Ce vide, ce manque, qui asphyxie tout, est alors compensé par une position de repli : la création d'institutions comme masques et comme béquilles à l'absence d'existence réelle d'une musique, dans une société. Et les "réformes" n'ont jamais rien changé à cet état de fait ! Même les institutions "modernes" et nouvellement fondées ont engendré, dès la départ, ce bureaucratisme allié au "m'as-tu-vu", qui révèle (psychanalytiquement) l'existence de la maladie. L'Institution en arrive aujourd'hui à mépriser le mot "artiste", pour le remplacer par celui de "chercheur" !... On ne réforme pas une maladie : on la détruit, ou on en meurt !
- 21 Les seuls organismes qui contribuent à aider l'art musical actuel sont les organismes de *productions* : certaines radios (hélas pas toutes !) ; certains festivals. Les festivals sont aujourd'hui, pratiquement, les seules structures qui contribuent (aussi efficacement qu'ils le peuvent, et malgré leurs limites) à faire *naître* des *œuvres*.

## Musique d'aujourd'hui et traditions

- 22 L'ensemble de mes œuvres, et plus particulièrement *Kamakala* (dans une première phase), et ensuite *A l'approche du feu méditant* et *Anâhata* (dans une deuxième phase) constituent la plus claire des réponses... Il me semble (très objectivement, et en observant le paysage autour de moi) que je me suis plus particulièrement avancé dans cette direction, au point même, aujourd'hui, d'être pratiquement tout seul au regard de mes confrères ; tout en étant compris sans problème par certains organisateurs, et une partie du public...
- 23 L'interfaçage et la synthèse entre des sources "anciennes" d'autres civilisations ("recréées", détournées) et la technologie "moderne", qu'offre une œuvre comme *Anâhata*, n'a pratiquement pas d'équivalent, non seulement en Occident, mais également en Asie ; écrasée par l'imitation, trop souvent stérile et académique, de l'Occident. Voilà des années que je m'exprime sur la nécessité de sortir de la seule idéologie de "l'avant-

garde”, et de nous élargir par le contact et la réflexion auprès des musiques plus éloignées : musiques différentes et passionnantes, dont je souhaite profondément la survie, face au laminoir des musiques médiatiques occidentales.

- 24 J’ai été maintes fois accusé d’aller chercher des parfums exotiques et des “épices”, à une époque où l’artiste se doit de vivre la multiplicité des cultures, des racines... Le provincialisme qui règne encore sur une partie de la musique dite “avancée” m’a toujours étonné. Chacun se toise avec suffisance ; les certitudes acquises et l’arrogance tiennent lieu d’ouverture de l’esprit et de culture véritable ; on vit à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle avec des traces de la mentalité du XIX<sup>e</sup>. On continue à développer des polémiques entre telle ou telle petite fraction de “l’avant-garde” (?), et on ne veut pas voir combien tout cela est isolé du monde. La véritable “ligne de résistance”, le véritable combat, à l’échelle mondiale, aujourd’hui, est celui qui sépare, d’un côté, toutes les musiques non standardisées, quelles que soient leurs origines (contemporaines ou traditionnelles), et de l’autre, l’immense tissu des musiques commerciales standardisées, omniprésentes dans les consciences, et qui recouvrent désormais la totalité de la planète.

## L’œuvre

- 25 J’ai envie de commencer par répondre en posant moi-même des questions :
- Par quels phénomènes êtes-vous conscient de votre existence, en tant que personne humaine, et comment expliquez-vous le fait que cette conscience soit limitée à votre seul esprit, à votre seul corps, à cette seule époque ?
  - Comment expliquez-vous notre perception et notre conception du temps comme phénomène irréversible ?
  - Dieu existe-t-il ? Pouvez-vous expliquer votre scepticisme, ou votre croyance ?
  - D’où vient l’Univers ; où va-t-il ?
  - Y avait-il quelque chose avant le Big Bang ?
  - Par quel processus naît la vie, “depuis l’acte initial jusqu’à la réalisation finale” ?
- 26 Je pourrais aussi répondre par la poésie. René Char : “Comment me vint l’écriture ? Comme un duvet d’oiseau sur ma vitre en hiver. Aussitôt s’éleva dans l’âtre une bataille de tisons qui n’a pas, encore à présent, pris fin” (*La bibliothèque est en feu*).
- 27 Le seul fait d’interroger, en parlant “d’idée initiale”, de “processus suivi”, et de “réalisation finale”, me prouve que la question est posée par des personnes qui ont une certaine distance avec la conception et la réalisation “d’œuvres”. On veut qu’il y ait *planification* quelque part, et on ne semble pas concevoir que tout cela fonctionne dans un équilibre précaire entre rationalisme constructiviste et pur hasard. Seuls les enfants de l’Université française peuvent poser les questions de cette manière.
- 28 Le hasard, l’irrationnel, le toujours imprévu, est une liberté énorme, fondamentale, et qui *dérange*. La liberté totale du projet créateur est essentielle, et sa permanente possibilité de remise en cause sur lui-même, à tout moment, est la condition abolue pour l’exercice de cette liberté. Nombre de commanditaires, d’organiseurs, de responsables politiques, etc., ne peuvent jamais véritablement concevoir et supporter cet aspect, pourtant déterminant, des choses. C’est pourquoi j’ai connu les moments les plus efficaces, les plus audacieux, et les plus heureux de mon travail, chaque fois que j’ai été mon propre producteur ; avec des entraves parfois très lourdes sur le matériel, les conditions de vie,



la pratique, etc., mais aucune entrave au projet, à sa fluctuation, à ses renversements imprévus, à son cheminement infini.

- 29 Dans son ouvrage sur les *Types psychologiques*, C. G Jung fait de la “fantaisie créatrice” le lieu de réconciliation entre les puissances du conscient et celles, bien plus vastes, de l'inconscient : synthèses et luttes par lesquelles il tente d'éclairer toute l'histoire des hommes ; conception à laquelle je me rallie.
- 30 Face à une société de plus en plus planificatrice, qui étouffe les consciences et ne crée plus aucun *appel* puissant : la liberté de l'art est le dernier refuge. Cette liberté, qui est la force de L'IMPREVISIBLE (faire qu'à un moment se révèle l'inattendu), sera toujours, par sa nature profonde, provocatrice et “révolutionnaire” !