

INSTITUT DE FRANCE

ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

NOTICE SUR LA VIE ET LES TRAVAUX DE

M. Henri SAUGUET

(1901-1989)

par

M. Jean PRODROMIDES

Lue à l'occasion de son installation comme membre de la Section des Créations artistiques dans le Cinéma et l'Audiovisuel
SEANCE DU MERCREDI 20 MARS 1991

Monsieur le Président,
Messieurs les Représentants des Ministres,
Mesdames, Messieurs,
mes chers Confrères,

« La réalité ne se forme que dans la mémoire. » Cette réflexion de Marcel Proust résume le sens d'une démarche qui interroge le Temps perdu. Aussi, en remerciant mes nouveaux confrères de l'honneur qui m'est fait, ai-je le sentiment qu'en rendant hommage à mon prédécesseur, il me sera peut-être permis de mieux cerner les contours d'aujourd'hui ou d'éclaircir le projet de demain. Poursuite d'une tradition ou rupture brusque, continuité ou apparente négation, l'évolution des disciplines artistiques se caractérise souvent par ces attitudes contradictoires qui sont cependant l'essence même du mouvement. Mais au-delà des querelles d'école et sans doute des oppositions de style, le parcours d'un créateur authentique, d'un artiste accompli, aura toujours valeur d'exemple.

Un an après la mort d'Henri Sauguet, paraît un ouvrage autobiographique dont le titre constitue une véritable profession de foi : « La Musique, ma vie ». Comment aurais-je pu ne pas être guidé dans cet hommage par ce livre de souvenirs où l'homme et le musicien se livrent tout entiers et retracent les étapes de ce long chemin avec tant de fidélité et tant de sincérité. Henri Sauguet naît à Bordeaux en 1901 dans une famille sans traditions artistiques ni moyens financiers. Rien ne semble le destiner à une carrière que les siens vont d'abord juger inacceptable. Rien... sinon l'essentiel : son amour de la musique. Cette passion irrésistible se manifestera dès la petite enfance. Malgré les difficultés matérielles, c'est avec une obstination acharnée qu'il va acquérir la technique nécessaire à l'épanouissement de ses dons. Ses parents lui font donner des leçons de piano. Il était de tradition dans une famille honorable de pratiquer cet art qui devait rester « d'agrément ». Il entre à

la maîtrise puis devient enfant de chœur et peut-être faut-il déjà voir dans l'exaltation que lui procurent l'encens, les chants et le faste de la liturgie d'alors, la naissance de son attirance pour la musique vocale, la représentation et le spectacle. Elle marquera toute sa carrière.

Mais voici la guerre. Le père est mobilisé et ce jeune garçon de treize ans, pour aider sa famille, doit accepter un emploi de dactylo chez un avoué où il tape interminablement des actes de procédure. A ses moments de liberté il poursuit ses études musicales quand une chance s'offre à lui : on lui propose de tenir l'orgue d'une très petite paroisse. Il découvre avec ravissement les sonorités nouvelles de l'instrument et donne libre cours à son goût de l'improvisation. Il racontera qu'en accompagnant les offices, il apprit là à « dire dans un temps donné ce qu'il y avait précisément à dire ». Le musicien de théâtre saura s'en souvenir. Et puis, un jour où il assiste en curieux à un grand mariage dans l'église des Chartrons, c'est brusquement la révélation d'un nouveau monde sonore, il entend à l'élévation une musique qui lui semble venir du ciel. L'organiste interrogé lui révèle le nom de l'œuvre entendue « La Fille aux cheveux de lin » et celui de ce compositeur dont on lui avait déjà parlé : Claude Debussy. Alors, fiévreusement, il se met à la recherche de toutes les partitions disponibles de l'auteur de Pelléas et entreprend d'écrire quelques pièces pour piano dans ce style qui le fascine.

Ce très jeune homme discerne que cette œuvre ouvre les portes de la musique du XXe siècle et la dégage de l'emprise wagnérienne qui avait si lourdement pesé sur deux générations de compositeurs. Il découvre avec émerveillement ce flot d'harmonies libres et mouvantes, dont l'extraordinaire fluidité masque les arêtes d'une construction rigoureuse. Il dira plus tard avoir vu en Debussy le grand libérateur des formes, celui qui avait su refuser les systèmes et les constructions préfabriquées. Mais en cette année 1918, l'apprenti-compositeur n'a qu'un désir : rencontrer son idole. Il se décide enfin à lui écrire. Après plusieurs brouillons, il rédige sa lettre, attend, hésite, puis se décide enfin à la mettre à la boîte le 18 mars... c'est le jour même où s'éteint Claude de France.

La guerre va se terminer et la famille du jeune musicien, convaincue maintenant de ses dons, lui permet de poursuivre ses études près de Bordeaux, à Montauban où s'était réfugié Joseph Canteloube, spécialiste du folklore français et élève de Vincent d'Indy. Henri Sauguet décèle assez rapidement dans cet enseignement deux tendances qui lui semblent se contredire : s'il est d'accord avec son maître pour affirmer la prééminence du fonds national dans l'édification d'une esthétique, ce fervent admirateur de Debussy admet difficilement de se plier à des règles et à des formes qu'il juge périmées. Il trouve étrange que l'on puisse classifier, étiqueter rythmes et mélodies en « types masculins » ou « types féminins ». Ainsi le voulait la Schola Cantorum. Plus catégoriques que les philosophes byzantins s'interrogeant sur la sexualité angélique, les disciples de Vincent d'Indy prétendaient attribuer avec précision un sexe aux thèmes.

De retour à Bordeaux, le compositeur néophyte a grande hâte de faire jouer ses premières œuvres. Les échos d'un nouveau mouvement artistique, dont Jean Cocteau est le prophète, sont parvenus jusqu'à la capitale girondine, Paris a vu naître le Groupe des Six, Bordeaux, plus modestement, connaîtra le groupe des trois. Avec deux amis musiciens, Sauguet en prépare fiévreusement le premier concert. C'est à cette occasion que Henri Poupard, c'était jusque-là son nom, adopte celui de sa mère et devient Henri Sauguet. En effet son père n'admettait pas qu'un nom respectable fût mêlé à une entreprise risquant de sombrer dans le ridicule. Monsieur Poupard dût se rendre à la raison : une salle comble applaudissait la première œuvre de son fils donnée en public, une danse nègre pour piano à quatre mains. Après cet événement, c'est maintenant la capitale qui l'attire et justement Darius Milhaud avec qui il correspond, lui offre de l'héberger pour un bref séjour. Entreprise onéreuse pour un jeune homme sans ressources. Impécunieux mais adroit, il réussit à se procurer un billet de chemin de fer à prix réduit en s'affiliant, lui, si peu sportif, aux supporters d'une équipe de football, et il débarque un matin chez Milhaud. Alors notre provincial intrépide va vivre deux journées étourdissantes, guidé par son hôte bienveillant dans le Tout-Paris artistique de l'après-guerre.

On dîne chez Poulenc, on prend le thé chez Cocteau, on rencontre Auric, Radiguet, Picasso et Derain. Une soirée aux Ballets Suédois avec la représentation de cette œuvre collective qui fait scandale : Les Mariés de la Tour Eiffel ; un concert organisé par Jean Wiener à Gaveau où le public avide de nouveautés découvre le Pierrot Lunaire, un autre au Théâtre des Champs-Élysées et voici Sauguet assis à l'orchestre entre Milhaud et Ravel. Étrangement, les deux compositeurs feignent de s'ignorer. Si l'on se tourne le dos c'est que pour le tout nouveau Groupe des Six, les choses, à cette époque, vont très vite : Ravel, bien sûr, est dépassé et Strawinsky aimablement qualifié de « Saint-Saëns pour Ballets Russes ». Georges Auric, qui a la plume assassine, a déjà intitulé l'un de ses articles « Adieu à Ravel ». Il sera suivi d'un « Adieu à Satie ». Dans une telle confusion, il faut s'y reconnaître. Mais le jeune bordelais monté à Paris pour ce week-end tumultueux, avec sa petite valise et son beau costume pied-de-poule commandé pour l'occasion aux Dames de France, va tout de suite prendre ses repères au milieu de ce monde agité. Avec un jugement très sûr, il saura vite se tracer un chemin personnel et original. Il revient à Paris et parvient à s'y installer définitivement. Il lui faut maintenant terminer son apprentissage musical.

C'est Darius Milhaud qui le présentera sans tarder à une sorte de magicien. Drapé dans une large cape, visage enfoui sous une barbe de patriarche, Charles Koechlin semblait sortir d'une gravure romantique. Humaniste, esprit ouvert et généreux, Koechlin le guidera dans ses exercices d'écriture sans jamais contrarier son orientation naturelle. C'est encore Darius Milhaud, ami vigilant, qui lui fera rencontrer celui que Sauguet, depuis longtemps déjà, désire connaître et que l'on appelle le maître d'Arcueil : Erik Satie. Dissimulant sous un comportement caustique et pince-sans-rire un vif sens poétique et un goût novateur, il s'était fait

connaître au tournant du siècle par des pièces aux titres insolites. Mais c'est surtout le ballet « Parade » créé en pleine guerre avec Cocteau et Picasso qui avait suscité autour de lui comme un parfum de scandale. Surprenant et captivant personnage Satie était une légende. Il est permis de penser que son influence fût plus déterminante que son œuvre même. Il appartenait à cette race d'hommes qu'une réaction de santé fait apparaître périodiquement dans le monde artistique pour déranger les certitudes acquises et bousculer les dogmes établis. Dans les années 20, cette fonction provocatrice gardait toute sa fraîcheur. On ne songeait pas encore à l'officialiser ni à lui donner l'onction des pouvoirs publics et le soutien de puissantes fondations, lui ôtant par là même toute raison d'être.

Très naturellement, c'est au maître d'Arcueil, dont il apprécie l'anticonformisme, que Sauguet demande de patronner le groupe de musiciens qu'il vient de former avec Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière et Maxime Jacob. L'École d'Arcueil était née, il fallait la baptiser. C'est en juin 1923 que nos quatre musiciens, présentés par Erik Satie, affrontent le public parisien dans une salle du Collège de France. Marcelle Meyer y interprète au piano les « Françaises » d'Henri Sauguet. Par ce titre, dont Chopin avec ses Polonaises lui suggérait l'idée, il affirmait les racines de son art. Mais voici venu pour lui le moment de se confronter au théâtre et à l'orchestre. Une ancienne cantatrice, Madame Beriza animait un mouvement qui tentait de rajeunir le spectacle d'Opéra. Elle cherchait des œuvres nouvelles. Le sujet d'un ouvrage léger que le jeune compositeur avait esquissé, lui plaît. Elle passa commande.

Le « Plumet du Colonel », dont Sauguet avait lui-même écrit le livret, développait une intrigue cocasse dont un vieux mari berné par sa femme faisait les frais. Il qualifiera lui-même cet ouvrage de « vaudeville féérique sorti des rêves de l'enfance ». L'écriture musicale en était franche et directe dans le style de l'opéra-bouffe français et dans la filiation directe de Chabrier. Le succès du « Plumet du Colonel » représenté au Théâtre des Champs-Élysées va faire connaître Sauguet au grand public parisien. Il aura même le bonheur de s'entendre dire par Strawinsky : « Vous vous êtes trouvé. » Rien n'était plus vrai. Sa technique reste peut-être encore à parfaire, mais les axes essentiels de son esthétique sont déjà clairement dégagés. La route est tracée. Son œuvre puisera directement aux sources nationales de la musique, il saura « chanter dans son arbre généalogique » comme le dit si joliment Cocteau.

Cette œuvre s'exprimera au moyen de formes claires et concises renouant avec la tradition musicale française antérieure au XIXe siècle. « J'étais né à la simplification des signes », dira-t-il un jour. Cette simplicité s'allie tout naturellement chez lui à un sentiment de liberté, une vivacité et une gaîté qui sont aussi les traits dominants de sa personnalité. Enfin le Théâtre, sous toutes ses formes, lyriques ou chorégraphiques, sera son terrain de prédilection. Cette orientation si nettement affirmée chez un compositeur de 23 ans explique son étonnante facilité et l'importance du catalogue à venir. Lui, certes, n'aura pas

besoin, tous les matins, de «mettre l'inspiration sur le pot». On voudra bien me pardonner la trivialité de cette expression imagée. Elle est de Strawinsky. Dans les années 20, l'envol d'une grande carrière musicale passait presque obligatoirement par une commande des Ballets Russes. Ravel et Strawinsky avant-guerre, Auric, Milhaud et Poulenc juste après, avaient déjà été sollicités. Serge de Diaghilev, qui en était l'âme, s'intéressait à Sauguet. N'admettant pas que de nouveaux talents fussent révélés par d'autres que par lui-même, il lui demanda d'écrire pour le théâtre de Monte-Carlo la partition d'un ballet dont Boris Kochno avait tiré le livret d'une fable d'Esopé : La Chatte.

La musique directe et évocatrice qui s'accordait si bien avec l'argument, la chorégraphie de Balanchine, à ses débuts, Serge Lifar sur scène, tout contribua au succès de ce spectacle immédiatement repris à Paris et à Londres. A Paris Roger Désormière était au pupitre, Désormière, Déso comme nous disions tous, l'ami fidèle, l'homme qui sût mettre tout son talent au service des compositeurs de sa génération et de celle qui suivrait. Pour Henri Sauguet, ce ballet fût une consécration. Alors lui qui, quelques années auparavant, avait assisté en spectateur ébahi à ce bouillonnement artistique, devient l'un des acteurs du tourbillon parisien que l'on a appelé « les années folles ». Écrivains, peintres et musiciens se rencontrent dans ces hauts lieux nommés La Coupole, le Dôme, Lipp et bien sûr Le Bœuf sur le Toit où Wiener et Doucet alternent au piano des pièces de Bach, Strawinsky et Louis Armstrong. S'y retrouvait tout ce que Paris comptait d'artistes en vogue et surtout les amis du Groupe des Six, dominés par les hautes statures de Milhaud, rayonnant, jupitérien, et d'Honneger, Vulcain s'appêtant à forger ses symphonies. On travaillait beaucoup mais on s'amusait tout autant. A la première de Relâche, ballet dont le titre est bien dans la manière de Satie, l'équipe du spectacle vient saluer sur scène juchée sur la petite auto pétaradante de Désormière.

On fréquente les salons - chez les Beaumont ou les Noailles - ce qui n'interdit pas, en compagnie de Picasso et de Paul Morand, casquettes vissées sur le chef, d'aller explorer les bals d'apaches de la rue de Lappe. Entre musiciens, l'atmosphère est cordiale et chaleureuse mais on ne s'épargne pas toujours. Sauguet a la surprise de lire un jour, sous une plume qu'il croyait amie, un fort méchant article sur son ballet « Les Roses ». Reprenant un mot célèbre de Chabrier, le journaliste y qualifiait la partition de « musique que c'est pas la peine ». Un demi-siècle plus tard ce critique acerbe saura se faire pardonner en recevant avec chaleur, sous cette Coupole, Henri Sauguet nouvel académicien. C'était Georges Auric.

Après le succès de La Chatte, le compositeur se sent prêt à aborder la grande forme : l'Opéra. Il a choisi de porter à la scène le chef-d'œuvre de Stendhal: La Chartreuse de Parme, et c'est dix années qu'il va y consacrer. Il s'y prépare d'abord par un voyage en Italie, mais c'est dans la grisaille d'une journée de novembre à Paris que lui viennent les premières harmonies. Quoi de plus naturel? Pour un artiste le souvenir aura toujours plus de prégnance que le réel. Il se met au travail avec son librettiste Armand Lunel, l'ami de Milhaud. Comment transposer dans le domaine

du théâtre lyrique un des sommets du roman français ? Comment, dans cette œuvre foisonnante, rendre compte de la diversité des personnages, de la complexité de leurs rapports sans dénaturer l'esprit même de Stendhal ? Cette difficulté, ces décisions à prendre avant même d'écrire, tout compositeur lyrique a dû s'y mesurer un jour. Qu'il s'agisse de l'adaptation d'une œuvre littéraire ou d'une épopée historique, l'auteur se trouve confronté à une surabondance de situations et d'événements dont chacun peut être porteur d'une force dramatique et d'un impact théâtral. Cette trop grande richesse risque d'émousser les lignes de force d'une construction qui doit rester claire et directement lisible. Il faut choisir. Il faut sacrifier. « Je travaille au sécateur » dit Sauguet, mais ce sécateur-là saura tailler sans déformer, condenser sans trahir. Il ouvrira des perspectives nettement dessinées dans le chef d'œuvre de Stendhal. Jacques Rouché, l'ingénieur directeur de l'Opéra de Paris, avait entendu parler du projet. Il auditionne l'œuvre au piano, l'apprécie, puis la reçoit. Sauguet se met au travail car il faut orchestrer une partition qui va compter plus de mille pages, réunir des fonds pour l'édition du matériel, choisir les interprètes et imaginer les décors avec son ami Jacques Dupont.

Enfin les portes de l'Opéra s'ouvrent à lui ; cet Opéra sur les marches duquel, au soir de son premier succès parisien quelques années auparavant, en manière de plaisanterie, il s'était livré à une inconvenance de potache, se libérant d'une soirée trop bien arrosée avec l'ami Désormière. Ce n'est pas faire injure à sa mémoire, mais c'est l'honorer, que de rappeler ici son goût de la plaisanterie et son tempérament farceur. Point n'est besoin d'attendre un bicentenaire pour révéler ici ce trait de caractère qu'il partagea avec cet autre homme de théâtre : Wolfgang Amadeus Mozart.

Arrêtons-nous maintenant pour regarder l'affiche du Théâtre National de l'Opéra qui programme le premier ouvrage important d'un compositeur de 38 ans : Germaine Lubin dans le rôle principal, Germaine Lubin, la diva, Isolde à Bayreuth, Sanseverina à Paris ; Raoul Jobin, le meilleur ténor de la maison ; au pupitre Philippe Gaubert, le premier chef lyrique français. Rien n'était plus normal à l'époque. Le public qui applaudissait Pirandello et Giraudoux au théâtre se pressait à l'Opéra pour entendre Wagner ou Darius Milhaud, Verdi ou Honegger. Il en était de même au concert. La vie musicale ignorait toute rupture entre le passé et les créations nouvelles qui enrichissaient l'écoute des œuvres consacrées. La répétition générale de la Chartreuse de Parme se déroule devant un parterre d'invités et d'amis plutôt soupçonneux. L'accueil est glacé, mais, comme il est fréquent au théâtre, c'est une première triomphale qui lui succédera. Créé en mars 1939, l'ouvrage fut représenté jusqu'à ce qu'éclatât la Guerre.

Après ce succès, Sauguet va enfin pouvoir se libérer des emplois contraignants auxquels les difficultés matérielles l'avaient astreint. Sa carrière se poursuit plus librement. Mais voici la fin de la guerre et la naissance d'une nouvelle compagnie : les Ballets des Champs-Élysées. Boris Kochno et Christian Bérard lui présentent

un jeune chorégraphe : Roland Petit. De cette rencontre naîtra l'œuvre peut-être la plus célèbre, sans nul doute la plus populaire du compositeur : Les Forains. Certain thème encore dans toutes les mémoires, un de ceux que le langage populaire qualifie volontiers de « tube », souligne une fois de plus ce don si évident chez Sauguet de la mélodie qui frappe, qui touche directement le plus grand nombre. Avec plus de 2 000 représentations, ce ballet connut un succès considérable, fit le tour du monde jusqu'en Chine, où Tchou-En-Lai assista au spectacle. L'appréciation du premier ministre chinois, dont la présence était inattendue, fut extrêmement chaleureuse... néanmoins circonstanciée : « Cette musique est très moderne, dit-il, mais cependant... positive. » Lorsque le propos lui fut rapporté, Sauguet s'esclaffa à l'idée de ce brevet de « réalisme socialiste » à lui décerné, sans qu'il l'eût le moins du monde sollicité.

Dans la période qui suit, l'attention du compositeur se porte plus nettement qu'auparavant vers les formes symphoniques ou concertantes. Pour elles, il aura soin de choisir ces titres imagés qui alimentent son inspiration : Concerto d'Orphée, Symphonie des Saisons, Symphonie Expiatoire et la dernière d'entre elles qu'un humour malicieux lui fait qualifier de « Symphonie du 3e Age ». Il restera toujours fidèle à la scène qui verra la création de tant d'œuvres lyriques ou chorégraphiques : Les Caprices de Marianne, Boule de Suif, La Rencontre, et cette étonnante partition des Mirages dont Yvette Chauviré fut l'inoubliable interprète.

On n'aurait garde d'oublier sa collaboration avec les plus grands hommes de théâtre de son temps : Charles Dullin, Louis Jouvet ou Jean-Louis Barrault. Travailler auprès des metteurs en scène, il en avait eu le goût très jeune, pressentant que l'approche du Théâtre Lyrique passait aussi par une étroite connivence avec les scènes dramatiques. Le Cinéma, puis la Télévision, lui ont ouvert de nouvelles perspectives qu'il n'a cessé d'explorer en composant pendant près d'un demi-siècle pour le grand et pour le petit écran. Mais n'est-il pas vain de chercher à citer tous les titres qu'une étourdissante fécondité a inscrit à son catalogue ? Si l'on accepte de sacrifier à l'ingrate sécheresse de la statistique on pourra dénombrer dans son œuvre : 26 ballets, 8 ouvrages lyriques, 4 symphonies, plusieurs concertos et nombre de pièces de musique de chambre. En marge de cette incessante activité créatrice, il consacre une part importante de son temps aux nombreuses organisations professionnelles qu'il préside : Comité National de la Musique, Académie du Disque, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, mais aussi Académie du Jazz et, en accord avec sa tradition religieuse, l'Association pour le maintien du latin dans la liturgie catholique.

« Rester fidèle à soi-même », cet enseignement de son maître, Erik Satie, toute sa vie il saura y rester attaché, persévérant dans la voie que ; très jeune, il s'était choisie. Étudiant le long parcours d'une carrière qui avait pris naissance après la Première Guerre Mondiale, j'ai eu le sentiment que le chemin emprunté par les compositeurs de la génération suivante en représentait comme le négatif, l'image inversée. La jeunesse des Années Folles avait vécu une fête permanente ; celle de

l'après Deuxième Guerre Mondiale semblait vouloir faire retraite et s'enfermer dans le rigorisme le plus sévère. Comment expliquer pareil ascétisme assez surprenant de la part d'artistes tout juste sortis de l'adolescence ? Certes il y avait là réaction assez classique envers les aînés mais il serait approximatif de réduire une attitude aussi catégorique à cette seule raison. Il faudrait sans doute la perspicacité aventureuse d'un Jung, scrutant les ténèbres de l'inconscient collectif, pour éclairer les comportements si différents de deux vagues de musiciens qu'un quart de siècle séparait.

L'explosion de gaîté des années folles se comprenait aisément comme un soulagement après l'épreuve et comme le fruit d'une victoire sans ambiguïté. L'austérité de la période qui suivit la Deuxième Guerre Mondiale s'expliquerait peut-être par un besoin de régénération ressenti par ceux qui avaient mûri durant les temps équivoques de l'occupation. Que recherchait donc ce groupe de jeunes compositeurs, épris d'absolu et dont le sérieux et la sincérité ne sauraient être mis en doute ? Les œuvres musicales de la période passée, par la diversité de leurs styles et leurs différentes variantes, modales, polytonales ou néoclassiques, étaient rejetées comme témoignant d'un total manque de principes et d'un éclectisme coupable. Il fallait construire un nouveau langage susceptible d'organiser le total chromatique, libéré par une évolution récente. Cette démarche intransigeante définissait les moyens rigoureux d'une technique qui se prétendait seule capable de retrouver et poursuivre le chemin de la grande tradition occidentale. Une telle attitude n'était pas sans rapport avec la philosophie qui imprégnait la fraction la plus agissante des intellectuels français et assignait une direction unique, indiscutable, au développement des sociétés modernes. Était invoqué un prétendu « Sens de l'Histoire » pour proscrire toute autre voie, inévitablement déclarée erronée et coupable, au mieux, sans objet. On sait à quel point pareil concept a été porteur des anathèmes, des exclusives et des interdits dont cette époque fut victime.

Dans le domaine de l'esthétique, René Leibowitz, qui était en France l'infatigable prédicateur de cette théorie inconditionnelle du langage musical, s'exprimait ainsi : « Cette soif de pureté, cette résolution inébranlable de maintenir la composition dans un domaine absolu, épuré des scories psychologiques ou esthétisantes, s'inscrit comme la seule discipline valable à la suite des systèmes musicaux antérieurs. » Et plus loin, il fustigeait « ceux qui, se complaisant dans un hédonisme souvent odieux, étaient incapables de faire le pas décisif par peur atavique d'écrire ce qui n'est pas beau ». La doctrine prenait ainsi le pas sur la recherche expressive. Tout lyrisme devenait suspect. Ce froid dogmatique, cette scholastique qu'occultait le masque de la modernité amenait à considérer comme seules valables les œuvres que l'on décrétait s'insérer dans une « perspective historique juste ». Mais quand la rigueur devient finalité et non moyen, quand elle est objectif unique et non facteur d'organisation, le dessèchement et l'intolérance consomment la matière vivante. Ainsi, allait s'ouvrir cette période de glaciation qui caractérise la musique des années 50, marquée par l'extrême fragmentation du discours, la distorsion systématique des intervalles et des tessitures et l'atomisation de la rythmique. On

tenta d'aller plus loin encore. Il ne suffisait plus de régenter les notes, il fallut aussi assigner un rang, un ordre d'apparition programmé aux différentes composantes du son : rythmes, timbres, durées, dynamiques. Cette conception étroitement déterministe de la composition allait supprimer toute notion de hasard, d'imprévu, ruiner l'imagination et étouffer toute liberté créatrice.

Les excès de cette sérialisation intégrale de la musique furent heureusement d'assez courte durée. Les adeptes de cette théorie l'abandonnèrent aussi discrètement qu'ils en avaient bruyamment proclamé les mérites. Certains iraient, plus tard, poursuivre leurs recherches dans les souterrains de l'informatique. D'autres, par des moyens puérils, cherchaient à échapper à ce carcan qu'une tendance dominante, pour ne pas dire dominatrice, tentait d'imposer. Sur les deux rives de l'Atlantique on s'efforçait en vain de faire revivre la provocation d'un dadaïsme défraîchi, allant jusqu'à organiser un concert de silence devant un maigre public pétrifié de respect. Ces manifestations ne méritent pas que l'on s'y arrête. Peut-être faut-il y voir une réaction de désespoir, mais aussi d'impuissance, devant les fondrières dans lesquelles la musique s'enlisait.

De ce panorama assez sombre, il faut heureusement exclure un certain nombre de compositeurs, tels ceux du groupe « Jeune France » fondé avant la guerre par Olivier Messiaen, André Jolivet, Daniel-Lesur et Yves Baudrier. Ils sauront ne pas succomber aux poisons maléfiques de théories stériles et n'abandonneront jamais le souci premier : l'expressivité et la clarté du discours. Mais voici qu'une autre démarche, par des chemins imprévisibles, hors des circuits traditionnels, allait considérablement élargir l'univers musical. L'enregistrement par bande magnétique permettait de découvrir des propriétés jusqu'alors ignorées. Il devenait possible de répéter, d'examiner à loisir, de ralentir ou de filtrer des sons jusque-là éphémères. Pierre Schaeffer, esprit original, chercheur et philosophe, mais de formation scientifique, pratiquant plus volontiers le doute cartésien que l'affirmation catégorique, explorait, ouvrait et disséquait le cœur de la matière sonore. C'était un regard neuf, inhabituel, différent de celui des musiciens, un regard « à côté ». Pionnier et novateur, explorateur des *terrae incognitae* du son, il découvrait un continent que les compositeurs, prisonniers de leurs recherches syntaxiques, n'avaient pas soupçonné. Cette approche allait donner naissance à l'électro-acoustique et, à mon sens, mieux encore, enrichir l'écriture instrumentale.

Enrichir et non désavouer une tradition antérieure car rien n'interdisait la fusion de ces données nouvelles avec les éléments considérés auparavant comme seuls constitutifs de la pensée musicale : rythme, mélodie et harmonie. Comme le sculpteur ou l'architecte ont appris à travailler le fer, le plastique et le verre, le musicien saura pétrir ces nouveaux matériaux, modelant des grappes compactes de sons, articulant l'échange de blocs de timbres contrastés, réglant l'évolution de masses sonores aux dynamiques opposées. Arrêtons-là ce rapprochement hasardeux avec l'œuvre des plasticiens. Eux doivent ordonner l'espace alors que notre discours, lui, s'inscrit dans la durée. La difficulté est grande à vaincre, agencer et

mettre en mouvement ces objets sonores neufs, divers et souvent rebelles. Il faut leur donner vie dans la continuité et non les juxtaposer car la musique, d'abord, se définit comme « projection dans le temps ». C'est la maîtrise du temps qui lui donne cet empire sur l'auditeur, ce pouvoir expressif, physique, ce pouvoir sur les sens.

La formule populaire « Être pris par la musique », dans sa simplicité, mieux que toute autre, dévoile cette réalité essentielle. Mais en notre fin de siècle au rythme si fiévreux, cet ascendant n'est-il pas remis en cause par le règne tout-puissant de l'Image, n'est-il pas occulté par l'emprise toujours plus grande qu'exercent sur le public Cinéma et Télévision, disciplines que l'on groupe volontiers sous le terme générique d' « Audiovisuel » ? Alors, il nous faut rappeler ici que l'Audiovisuel fut inventé à l'aube du XVII^e siècle, quelque part du côté de Mantoue, par un compositeur de génie : Claudio Monteverdi. Nous, musiciens, revendiquons la paternité de cet art qui sait associer dans un même spectacle les sons, les mouvements, le texte, les formes et les couleurs : l'Opéra. Ramenant en deux dimensions ce qui se déroulait sur toute la surface de la scène, le grand et le petit écran ont su inventer leur langage propre. Par un mouvement de retour, leurs techniques exercent une attraction certaine, non dans la lettre mais en profondeur, sur la conception même du récit lyrique. Montage, mixage, ruptures brusques ou fondu-enchaînés entraînent une appréhension du temps différente de celle qui existait auparavant. Nous sommes habitués par le Cinéma, la Télévision et même la Publicité, jusque dans leurs pires excès, à une certaine façon de dire avec l'image et le son, de signifier autrement que par de longs développements rhétoriques. Le langage imagé et symbolique qui permet de rendre compte d'un complexe de sentiments et d'idées, le mythe, c'est le propre de l'Opéra. S'accordant au rythme de notre vie, avec acuité, il peut exprimer notre sensibilité d'aujourd'hui. Cet art aux facettes multiples constitue peut-être le vecteur privilégié qui permettra de faire vivre, de mettre en mouvement ces matériaux nouveaux, cet univers sonore élargi.

Jeu de miroirs, série de plans se succédant en perspective, « notant l'inexprimable », lieu de « tous les enchantements », ne pourrait-il devenir cet « Opéra fabuleux » dont rêvait le poète de la Saison en Enfer ? Redescendons sur terre pour constater que le hiatus est grand entre cette vocation naturelle et le mode d'exploitation des théâtres lyriques. La machine est lourde, mal adaptée à notre époque, sclérosée dans son fonctionnement, encombrée de pesanteurs techniques, syndicales, mondaines ou politiques. Elle se ferme, elle se barricade devant ce qui veut témoigner de notre temps. Que de forteresses, que de bastilles restent encore à conquérir ! Mais le mouvement finit toujours par triompher des résistances les plus opiniâtres. Que les grandes institutions de notre pays, musicales, théâtrales, mais aussi audiovisuelles sachent s'ouvrir aux œuvres d'aujourd'hui. Certes le paysage musical de ces dernières décennies peut paraître incertain, trouble, indéchiffrable. On peut, à bon droit, s'interroger sur les raisons d'une situation où d'aucuns voient une crise du langage, marquée de désordres, de convulsions. Cependant, ces excès ne faut-il pas les considérer comme les manifestations d'un corps qui somatise cruellement les angoisses de l'esprit pour mieux libérer l'énergie créatrice ? L'indispensable besoin

de renouvellement de l'artiste pourrait ainsi se déployer et atteindre cet objectif essentiel : l'expressivité ? Encore lui faut-il éviter certaines de ces fausses perspectives qui, aujourd'hui, risquent à nouveau de l'égarer. Le mirage technologique, la croyance naïve en la toute-puissance des machines tenant lieu d'imagination, ne peuvent conduire qu'à l'ingrate et stérile dérive scientifique.

Craignons alors de voir l'inflation du discours tenter de masquer l'exigüité de l'œuvre, parée de l'étiquette flatteuse et salvatrice d'« avant-garde».(L'emploi à connotation péjorative du qualificatif « académique» pourrait peut-être utilement se substituer à ce label trompeur. Que l'on y prenne garde : sous leur signifiant immuable, le signifié de termes aussi antinomiques que « avant-garde» et « académie» pourraient bien effectuer à présent une lente permutation encore peu manifeste, mais bientôt évidente aux yeux de tous. Le regard sur le passé doit être prospectif, c'est l'esprit même de cette institution où vous me faites l'honneur, Messieurs, de m'inviter aujourd'hui à vous rejoindre. L'évolution nécessaire à toute discipline artistique ne saurait se comprendre sans le savoir et la connaissance qui écartent les artifices et libèrent l'invention novatrice. Tradition et devenir sont les deux faces d'une même quête, car on ne saurait être homme de projet si l'on n'est homme de mémoire.