

INSTITUT DE FRANCE

ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

DISCOURS PRONONCE DANS LA SEANCE PUBLIQUE TENUE PAR L'ACADEMIE
DES BEAUX-ARTS
présidée par M. Arnaud d'Hauterives, Président de l'Académie, le mercredi 20 mars
1991

POUR LA RECEPTION DE

M. Jean PRODROMIDES

ELU MEMBRE DE LA SECTION DES CREATIONS ARTISTIQUES DANS LE
CINEMA ET L'AUDIOVISUEL

par

M. Marcel LANDOWSKI

Secrétaire perpétuel

Monsieur,
Mon cher Jean,

Vous aviez 15 ou 16 ans, j'en avais 27 ou 28, un grand avocat, mélomane fervent, s'inquiétait de l'avenir qu'il jugeait plein d'inconnu dangereux pour son jeune fils qui déclarait imprudemment vouloir vivre en musique, et, plus inquiétant encore, préciser que la vie dans laquelle il voulait s'engager était celle d'un compositeur de musique. Or, la charmante sœur de ce jeune imprudent était une grande amie de mon épouse, elle suscita une rencontre entre le grand avocat et le tout jeune compositeur que j'étais encore : « Croyez-vous »... « Pensez-vous »... demandait-il ? Ses questions étaient aussi inquiètes que sensibles et intelligentes.

Je crois ne pas lui avoir répondu comme Arthur Honegger, interrogé par Bernard Gavoty, le fit sur un tel sujet : « Le métier de compositeur de musique offre cette particularité d'être l'activité et la préoccupation d'un homme qui s'évertue à fabriquer un produit que personne ne veut consommer. Je le compare volontiers au fabricant de chapeaux Cronstadt, de bottines à boutons ou de corsets mystère. » Non, je lui ai répondu plus simplement, peut-être pas plus lucidement, je ne sais ? « Il est musicien, il est passionné, ayez confiance malgré les chemins mystérieux dans lesquels s'enfoncent la musique et les compositeurs. S'il pense qu'avant tout sa vie c'est la musique, aidez-le à savoir lui-même ce qu'il est, ce qu'il veut. »

C'est ainsi que ce brillant juriste, le plus intelligemment libéral des hommes, dit à son musicien en herbe : travaille à fond la musique, mais fais également ton droit «

c'est plus sûr ». Le destin, quand il y a vocation, met sur le chemin de l'artiste la bonne fée qui l'attend à l'orée de l'inextricable forêt quand on n'a pas encore de boussole : cette bonne fée fut notre chère Yvonne Desportes. Epouse du beau sculpteur Ulysse Gemignani, elle vivait dans une famille enveloppée de musique. Je me souviens fort bien de son père, travailleur infatigable, qui, à sa table ou à son piano, avait toujours sur son épaule une jolie souris blanche. Je ne sais ce qu'elle lui chantait à l'oreille cette souris mais c'était sûrement de l'amitié pour la musique. Et voilà Yvonne Desportes qui, avec toute sa science et sa conscience, fait mettre les bouchées doubles à son jeune élève. Elle lui apprend les bases de la musique, et tout de suite le jeune Jean, malgré son esprit qui voulait d'instinct « se poser en s'opposant » comprend qu'avant d'inventer, il faut savoir : on s'oppose sans réalité quand on ne sait pas à quoi on s'oppose. Et la bonne fée Yvonne Desportes vous conduit tout naturellement, mon cher Jean, à entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Et là, vous passez de la baguette magique de la fée à la longue-vue fantastique et magique d'Olivier Messiaen. Je dis «longue-vue» car Olivier Messiaen savait d'instinct, à travers les devoirs scolaires, nécessaires, atteindre la musique. Un devoir d'école le conduisait tout naturellement à Bach. Hélas, dites-vous, au Conservatoire vous n'avez pas eu comme professeur qu'Olivier Messiaen. Un jour, par exemple, à votre professeur de contrepoint et fugue, successeur de Messiaen, parce qu'il vous agaçait suprêmement en disant sans cesse qu'il ne fallait aimer que la musique « qui coule bien », vous lui apportez un devoir calqué sur des tournures de Chorals de Bach. «Mauvais, mauvais», dit l'auguste professeur, « ça coule mal». Et méchamment, avec impertinence, vous lui montrez votre modèle, Jean Sébastien : ah, ah, oh, oh, dit embarrassé le maître « bon... si c'est Bach qui l'a fait... ».

Malgré Claude Delvincourt le Conservatoire vous exaspère et vous voilà quelques années plus tard hors de la grande maison. Malgré Messiaen, vous vous étiez senti étouffé, et vous prenez le mors aux dents ; et vous êtes attiré par tout ce qui était opposition : en musique et en politique. La musique dodécaphonique, et la révolution sociale. Vous êtes fasciné par les contrastes, les ruptures, les arêtes même dites-vous. Ces ruptures vous semblent aller dans le sens de l'histoire, mais au fond de vous-même, il y a très vite une angoisse. Très vite vous vous apercevez que ce « sens de l'histoire » sert à servir et servira à justifier tous les conservatismes, pire, les dogmatismes et les terrorismes. Vous pressentez le mur, au propre et au figuré, qui va étrangler la création avec la liberté. Malgré moi, dans le droit fil de la construction de ce mur idéologique, en vous écoutant parler aujourd'hui, j'entends encore la voix blanche et tragique de l'important compositeur Katchatourian me coupant la parole, alors que je faisais une conférence à Moscou devant l'Union des Compositeurs soviétiques, conférence au cours de laquelle j'exposais entre autres ce qu'étaient les écoles de « recherche » françaises « Nous, compositeurs soviétiques, explosa Katchatourian, n'avons pas besoin de recherche car nous travaillons tous pour le bonheur des travailleurs. »

Ce genre de bonheur, ce genre de musique d'une part, l'enseignement du pape

d'alors du sérialisme, René Leibowitz, homme plein de charme et d'intelligence, mais pétri d'un dogmatisme marmoréen d'autre part, étaient en contradiction avec votre intuition, votre sensibilité. Vous saviez qu'au-delà de tout formalisme, quel qu'il soit il y aura toujours quelque chose d'indéfinissable, d'irréductible à la « combinatoire » dans une œuvre qui vous touche. Rapidement, et ouvertement dès 1956 - c'est-à-dire après le drame hongrois - vous découvrez les contradictions fondamentales entre un certain « sens de l'histoire » et la vie créatrice d'un compositeur, et tout simplement avec le développement harmonieux de la vie en son acception la plus large. Après l'étape de la foi, née du refus d'un certain type de civilisation, celui de la consommation, sans doute vous découvrez que le mystère enveloppe le monde, qu'il n'y a et n'y aura jamais de règles dogmatiques en art, que la vie est perpétuel mouvement et que pour un artiste elle ne se peut développer que dans la liberté intérieure et extérieure. C'est ainsi qu'en même temps que vous composez quelques œuvres de circonstances, vous commencez à écrire de la musique pour le cinéma.

Pour votre premier court métrage vous avez dû trouver votre inspiration pour chanter « l'utilisation du tournevis dans la marine ». « Excellent exercice... ». C'était pendant votre service militaire, pour une fois vos compétences musicales furent utilisées par l'armée mais en harmonie avec votre don supposé de bricoleur. Heureusement, vivant dans un milieu passionnant de cinéastes et de comédiens vous voilà l'auteur de partitions de films de grande valeur, comme le fut votre musique pour les illustrer. Vous chantez les images de Wajda pour « Danton », pour lequel vous avez été couronné au Festival de Cannes, de Lamorisse pour « Le voyage en Ballon », de Vadim pour « Et mourir de plaisir », et de fort nombreux autres beaux et grands films encore. En un début de carrière, avoir l'occasion d'écrire de la musique de film est un atout important pour apprendre le métier. Il faut écrire vite, orchestrer plus vite encore, intégrer sa partition non seulement à l'image, mais à l'âme de l'image, c'est-à-dire au contenu émotionnel de l'intrigue, ou à sa charge poétique. Vous êtes, parmi les musiciens qui furent confrontés à ce métier, l'un de ceux qui réussit le plus brillamment et qui sut montrer, comme le firent Prokofiev ou Honegger, que la musique de film est un art à part entière.

Comme vous êtes de nature un musicien qui aime d'instinct les formes lyriques et symphoniques, des metteurs en scène et des chorégraphes ne s'y sont pas trompés ; c'est pourquoi des artistes comme Maurice Béjart, Marcel Marceau (notre nouvel académicien), Jean-Louis Barrault, Antoine Bourseiller, René Terrasson, Michel Cacoyannis, vous ont embarqué dans plusieurs de leurs belles aventures. L'une d'entre elles, pour la télévision, dès 1961, vous projeta sur le devant de la scène : L'oratorio dramatique « Les Perses » mis en scène par Jean Prat, qui obtint un grand prix du disque, c'est à son propos que François Mauriac écrivit dans le Figaro Littéraire : « La musique de Jean Prodromidès ne fut-elle pas parfois un peu indiscreète, un peu insistante, ne s'effaçant jamais devant le texte vénérable et presque sacré ? Mais non, s'écrie Mauriac, sans elle le miracle n'aurait pas eu lieu, elle seule a rendu tout possible. » Vous fûtes également le musicien d'une célèbre

«Salomé» et d'une « Belle et la Bête », toutes deux œuvres chorégraphiques de Maurice Béjart.

Et vous voilà attiré, je dirais presque aspiré par l'obligation intérieure d'écrire des ouvrages lyriques. Vous saviez, ou ne vouliez pas savoir, qu'en cette fin de XXe siècle, un compositeur d'opéras est un personnage rare, de plus en plus rare. Il travaille des années pour écrire un vaste ouvrage et qui, trop souvent, ne sera joué que 2 ou 3 fois... mais, si vous saviez réel ce vrai problème, vous saviez aussi dès les années 70 que comme « l'essentiel est invisible aux yeux », c'était bien cet essentiel qui vous attirait, qui peu à peu devrait s'imposer à vous comme votre raison d'être.

En effet, tous les compositeurs, et plus encore les compositeurs d'opéras, sont plus ou moins consciemment hantés par ce besoin de transcender le verbe par la musique. De le transfigurer quand ils caressent l'espoir de lui donner la dimension de l'invisible. N'est-ce pas le vœu de tout créateur, sa véritable raison de vivre ? Or, les choses ne vont guère bien au royaume de l'art lyrique. Et cela n'est pas très nouveau. Je me souviens d'Arthur Honegger encore, répondant, avec son sourire mélancoliquement malicieux, à un jeune compositeur qui lui disait son intention d'écrire un opéra : « Quelle sympathique imprudence ! » Mais pourquoi les choses sont-elles si graves pour le développement et la vie de l'art lyrique de notre temps ? Pour deux raisons majeures : parce que d'abord l'art lyrique est, et de loin, le spectacle le plus onéreux et par conséquent comportant le plus de risques financiers, ce qui l'a conduit à être presque entièrement soutenu par des crédits venus du secteur public. En outre, étant donné son statut d'expression musicale la plus populaire, les ruptures du langage l'ont rapidement frappé de plein fouet - et là est la deuxième raison. Ces deux phénomènes conjugués ont progressivement tari la création lyrique.

En France, les premières graves fissures se sont produites au cœur même du Palais Garnier, secoué et anesthésié par les désastreuses et souvent médiocres batailles qui l'ont ébranlé quelques années après la fin de la dernière guerre. Ce merveilleux vaisseau, cette grande boîte à musique qui résonne comme un immense Stradivarius, n'a plus rempli son rôle après le départ de Georges Hirsch. Ce rôle fut, depuis sa construction, non seulement la mise sur orbite des chanteurs français, mais aussi, avec sa petite sœur, l'Opéra-Comique, le creuset vivant de la création. Sans remonter bien loin, je veux dire jusqu'à Jacques Rouché, l'Opéra de Paris était un des centres importants de la vie musicale du monde ; ses homologues de province et de l'étranger, imitant la « grande boutique », n'hésitaient pas à créer à leur tour, au moins à reprendre des ouvrages de leur temps. Que s'est-il passé ? Les œuvres nouvelles font peur : tout coûte trop cher. Non seulement ces opéras sont de médiocre qualité, dit-on, mais il faut aussi leur consacrer des répétitions plus nombreuses que pour les ouvrages dits du « répertoire » et payer les droits d'auteur. Tout cela est vrai et faux à la fois. La réalité crue, j'ose l'affirmer, tient à ces deux raisons évidentes exposées plus haut qui se donnent la main pour étouffer toute véritable vie créatrice : un manque de courage de la part de trop nombreux

responsables lyriques et l'orgueil dévastateur et autodestructeur de beaucoup de compositeurs qui, pour épater le bourgeois d'abord et se dire révolutionnaires ensuite, se sont coupés des racines de la musique.

Frileusement, on se réfugie dans des salles pour spécialistes. On évite la vie vraie. Gluck, Beethoven, Berlioz, Moussorgski, Gounod, Bizet, Verdi, Puccini, Debussy, Berg existeraient-ils s'ils n'avaient été joués qu'à dose homéopathique dans des lieux confidentiels, pour un public élitiste et restreint ? C'est par la rencontre avec le vrai public que le compositeur et l'œuvre existent. Que serait le cinéma si l'on ne créait qu'un film par an ? Que serait la littérature, si l'on n'écrivait qu'un livre par an ? Des arbres morts. Mais voilà : au cinéma comme en littérature, on ne peut pas tricher avec le talent et les besoins profonds de la population, sinon on fait faillite. En musique (par le truchement des radios notamment) depuis trop longtemps, on triche avec la réalité. Aussi, écrire des opéras relève, le plus souvent, d'une entreprise bien peu raisonnable. Pour un jeune compositeur, avoir un projet lyrique relève d'un pari désuet. Et pourtant, le verbe sublimé par la musique a existé dans toutes les civilisations. La nôtre ne pouvait abandonner un genre appartenant à l'histoire de l'humanité. Aussi, vous voilà lancé dans cette entreprise, fascinante et bien peu raisonnable, qu'est d'écrire un opéra.

C'est d'abord « Passion selon nos doutes » que crée l'Opéra de Lyon dirigé avec le talent que l'on connaît par un grand metteur en scène français : Louis Erlo. Et vous vous plongez dans l'histoire dramatique d'un jeune homme pris d'un désir destructeur à l'égard des idoles d'aujourd'hui. Interrogation sur notre monde ? Angoisse devant ce que vous ressentez être son vide spirituel ? Choc imaginaire entre les foules qui, au Moyen Age, se pressaient dans les cathédrales et, les immenses rassemblements récents sur la place Rouge. Au cours d'une de ces scènes certains crient à la foule : « Vous, que faites-vous, ici, rassemblés ? » Voilà qu'un soir, dans la salle, un spectateur indigné et stupéfait répond : « Ben quoi, on est abonnés. » Cette réaction absurde vous intéresse car, Créateur qui se remet toujours en cause, vous vous posez des questions sur la valeur même du principe du message, au moins au 1er degré. Toujours est-il que votre musique, magnifiquement écrite pour les voix, avec des masses chorales traitées par grands pans sonores, impressionnants, et un orchestre vivant et contrasté, fait de vous, avec les œuvres qui vont suivre, un des compositeurs lyriques importants de notre temps.

En effet, après cette « Passion selon nos doutes » vous mettez en chantier une nouvelle grande aventure « Les traverses du temps » : un homme entre dans un théâtre et s'y perd. Et le voilà errant dans les couloirs, de salle en salle, arrivant sur la scène, pendant une répétition et presque malgré lui y participant. Cette œuvre, comme la suivante « H.H. Ulysse », montre les éternelles batailles des hommes à travers le temps. La signification profonde de vos sujets, on la trouve je crois dans les interrogations dramatiques de votre musique qui, inspirée par le verbe, crie et s'étonne que rien n'est jamais tout à fait gagné et que l'homme ne peut faire

autrement, s'il veut donner un sens à la vie, que de se remettre perpétuellement en question. Comment ne pas citer cette pensée de Serge Ganzl exprimée dans « H.H. Ulysse » car elle marque, non point peut-être « les traverses du temps » mais la sublimation, sans doute par l'amour, du temps qui passe et qu'il nous faut vaincre : « Va, marche, ne t'arrête pas, tu es le père de l'homme qui te reste à vivre. »

Et voilà bientôt un 4e opéra. Décidément vous êtes un récidiviste! Vous serez pardonné car l'intérêt passionné que vous portez aux Livres sacrés, Mayas vous avait conduit à écrire un très curieux et envoûtant oratorio : « Le Livre des Katuns ». L'esprit de celui-ci, la conquête de l'empire Aztèque par les Espagnols, vous ont inspiré cette « Noche Triste », en fait les nuits tristes de Dona Marina abandonnée par Cortès qui essaye de retrouver l'amour perdu, et la jeunesse, chaque nuit, en se faisant donner la représentation de l'amour qu'elle a vécu. Le succès de cet ouvrage fut grand au Théâtre des Champs-Élysées, il y a à peine plus d'un an, et obtint le prix de la Critique de 1990 pour la meilleure création musicale. Comme vous, je crois que seule la forme lyrique, je veux dire l'étroite complémentarité entre le verbe et la musique, possède un privilège qui n'appartient qu'à elle : « Arrêter, suspendre l'action pour exprimer un état. Un enchaînement d'actions et d'états ».

Chaque compositeur travaille, hésite, pour tenter de réussir ce miraculeux mariage. Voilà comment vous parlez vous-même, de la manière dont vous avez réfléchi sur cette quête mystérieuse :

« Mon travail s'exerce dans deux directions que je crois complémentaires : le traitement du matériau sonore à partir de la dynamique de ses différentes composantes - masses, timbres, intensités, durées, attaques -, hors de toute conception rhétorique de développement thématique du discours musical, et la forme lyrique qui est un besoin profond chez moi. J'ai toujours été intéressé par la scène, par le travail des chanteurs. Là réside peut-être aussi la voie qui permettra de résoudre les problèmes que se pose la musique contemporaine. C'est d'ailleurs la forme lyrique qui permet peut-être à certains moments le passage d'une époque musicale à une autre. Ainsi, le début du XVIIe siècle, avec l'émergence de l'opéra, marque sur le plan musical le début des « temps modernes ». Avec « L'Orfeo », Monteverdi détermine une forme nouvelle qui, incorporant l'acquit polyphonique de la Renaissance, réussit à le transgresser et à ouvrir la voie à une écriture lyrique expressive, alors que l'extrême sophistication du langage - souvenons-nous des canons à 32 voix ou plus d'Ockeghem - débouchait souvent sur une grisaille inexpressive. Les parallèles historiques sont toujours dangereux, mais, mutatis mutandis, ne sommes-nous pas aujourd'hui dans une situation semblable ? Les trente dernières années sont marquées par un travail étonnant de recherches sur la matière sonore dont je ne suis pas sûr qu'il trouve actuellement son expression dans la forme symphonique. Pour ma part, je pense que l'œuvre lyrique - à condition d'en repenser toutes les formes, de l'oratorio à l'opéra - permettra la mise en mouvement du matériau sonore tel que l'ont prospecté les recherches contemporaines et ouvrira le « passage » vers une « nouvelle expressivité. »

Votre passion des voix, votre amour de l'opéra qui vous ont donc dicté quatre grands ouvrages, vous ont également conduit à participer à des actions concrètes en faveur de l'art lyrique. En effet, lorsqu'en 1973 j'ai créé à l'Opéra-Comique une école complète pour la formation de tous les cadres, techniciens comme musiciens qui composent un théâtre lyrique, auquel je donnai le nom d'Opéra-Studio, Louis Erlo, que j'avais nommé directeur, demanda à Jean Prodromidès d'assumer la responsabilité de professeur d'études musicales. Grâce à vous, grâce aux collaborateurs qu'avec Louis Erlo vous avez appelés auprès de vous, en cinq trop courtes années, furent trouvés, et formés, tous les meilleurs jeunes artistes français dont aujourd'hui la France peut s'enorgueillir. L'Opéra-Studio prit vie grâce à un ministre éclairé, Jacques Duhamel. Hélas, dès que je quittai les affaires, un parisianisme qui se croyait élitiste, s'acharna à sa perte, et y réussit... Ainsi sont les choses de la vie. Avec courage et lucidité, car vous êtes un constructeur obstiné, dès que vous fûtes élu vice-président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, vous avez élaboré, avec les fonds venus de la taxe sur la copie privée, un système permettant une aide significative pour les créations et les reprises d'opéras contemporains. L'Association « Pro Lyrica » sous votre impulsion, celle de notre grande Société des Auteurs et de son président Claude Santelli, a pour but la promotion du répertoire lyrique contemporain.

Voilà, cher Jean Prodromidès, en plus de vos œuvres personnelles qui font honneur à la musique de notre pays, une action, tournée vers les autres, vers la jeunesse, vers l'espoir, dont tous les compositeurs un peu fous, qui écrivent des opéras, vous seront reconnaissants. Pour terminer et parce que « l'essentiel est invisible aux yeux » comme l'a dit l'étonnant poète de l'âme que fut Saint-Exupéry, je veux rappeler, car cela est l'essence même du vrai problème, ce que dit le professeur Jean Dorst, Membre de l'Académie des Sciences en ce qui concerne le mystère insondable de la beauté dans un très passionnant livre collectif « le savant et la foi ». Celui-ci reconnaît d'abord la valeur des admirables travaux de neurophysiologistes qui se sont penchés sur le fonctionnement de nos centres nerveux et du cerveau : avant tout, « des milliards de cellules nerveuses, dit Jean Dorst, communiquent entre elles par de fines ramifications en nombre incalculable et par des réactions physico-chimiques en chaîne, quasi instantanées »... « J'ai la plus grande admiration pour ces travaux, poursuit Jean Dorst qui cite alors le titre d'un récent livre de Jean Bernard sur le sujet fondamental de la connaissance scientifique et de celle de la pensée. « Et l'âme? » demande Brigitte, boutade profonde. Et aussitôt Jean Dorst enchaîne en citant Lecomte du Noüy (extrait d'un texte d'Albert Delaunay) : « L'âme, je ne l'ai jamais rencontrée sous mon scalpel. Personne n'en doutait. Mais on ne rencontrerait pas davantage la voix de Caruso sur un disque de phonographe si on le traitait de façon analogue »...

Votre parcours, cher Jean Prodromidès, depuis votre jeunesse, émaillé de révoltes, de certitudes absolues, d'oppositions sévères, prouve la richesse d'une nature qui par l'intuition, par l'intelligence de la sensibilité, tout en gardant ses arêtes, sait être celle d'un créateur riche et complet, d'un camarade attentif, d'un homme engagé

dans l'action de son temps, car il sait que l'âme on ne l'a jamais rencontrée sous un scalpel, mais dans l'amour.

Cher Jean Prodromidès, nous sommes tous heureux de vous compter parmi nous.