

# UNI-MODERNITÉ CONTRE PLURI-MODERNITÉS

**Un entretien de Jean-Claude Eloy**  
*Présenté et commenté par Avaera et Makiko*

Tous droits réservés pour le monde entier  
All rights reserved world wide  
© Avaera / Jean-Claude Eloy / hors territoires 2005



***hors territoires***

logo : TUAN  
couverture / cover : jce

<http://www.hors-territoires.com>  
[ea@hors-territoires.com](mailto:ea@hors-territoires.com)

***Dans ce nouvel entretien, Jean-Claude Eloy est interrogé sur le livre récent de Célestin Deliège intitulé « Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam ». De ce livre, les inexactitudes contenues dans le texte sur Eloy sont relevées dans le commentaire. Au-delà de toute polémique, l'entretien place ce texte dans une perspective critique par une comparaison avec deux autres livres traitant du même sujet.***

Les trois ouvrages discutés sont les publications suivantes, toutes en langue française :

- Célestin Deliège : « Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam » - Contribution historiographique à une musicologie critique. 1024 pages. Editions Mardaga, Belgique, 2003.

- Marie-Claire Mussat : « Trajectoires de la musique au XXe siècle ». 208 pages. Éditions Klincksieck, Paris, 2002.

- Jean-Noël von der Weid : « La musique du XXe siècle ». 442 pages. Éditions Hachette Littératures, Paris, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, 1997.

## UNI-MODERNITÉ CONTRE PLURI-MODERNITÉS

Avaera : *L'an passé, après la sortie de l'ouvrage volumineux de Célestin Deliège « Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam » (1), j'avais été intriguée par le contenu de l'un des paragraphes, joliment intitulé « Jean-Claude Eloy : le rêve d'une expansion culturelle de la poésie ». Cette thématique était d'apparence positive. Pour avoir des points de comparaisons, j'avais consulté deux autres ouvrages, plus modestes dans leurs épaisseurs, néanmoins substantiels et assez récents : l'un de Marie-Claire Mussat, « Trajectoires de la musique au XXe siècle » (2) ; l'autre de Jean-Noël von der Weid, « La musique du XXe siècle » (3).*

*Dès la première lecture, j'avais été étonnée par la complète divergence qui s'exprime (au sujet d'Eloy) à travers le travail de ces trois musicologues : divergences des points de vue, de l'information, des références, et des sources.*

*Devant la persistance de ces contradictions, il m'a semblé indispensable de clarifier certaines informations. J'ai donc fait établir un résumé des différents propos, avant de poser quelques questions directement au compositeur.*

---

**Makiko : Selon Célestin Deliège (p. 301 - 302), Eloy se rattache fortement à l'école de son maître Boulez (sérialisme, post-sérialisme), en même temps que d'autres compositeurs français de la même génération (Amy, Mefano).**

**Pour Marie-Claire Mussat au contraire (p. 133 à 135), la ligne directrice d'Eloy se situe clairement sous la thématique « Orient-Occident » : multiculturalisme, influences des musiques non-occidentales (en compagnie de Takemitsu, Isang Yun, La Monte Young, certaines œuvres de Stockhausen).**

**Enfin, pour Jean-Noël von der Weid (p. 238 et 257), Eloy trouve sa place dans le chapitre des « musiques expérimentales » (aux côtés de Cage, Carter, Crumb, Feldman, les minimalistes, ainsi que Bussotti, Schnebel...).**

**Curieusement, les pratiques électroacoustiques (intensément employées par Eloy à partir des années 70) ne semblent pas tellement mises en avant par ces trois auteurs, dont les points de vue sont totalement différents.**

---

*Avaera : Jean-Claude Eloy, qui a raison ? Comment faut-il situer les œuvres que vous avez produites ?*

Jean-Claude Eloy : Les trois ont raison, mais partiellement. Ces trois orientations sont plutôt comme des « sources-racines ». Mais ces étiquettes sont-elles indispensables ? La difficulté de classification que nous constatons est révélatrice de l'état d'entrecroisement et de multiplicité qui règne aujourd'hui dans les domaines variés et éclatés de la musique dite « contemporaine » - que j'aimerais pouvoir appeler d'un autre nom. Car tout ce qui se passe aujourd'hui autour de nous est « contemporain » et relève de notre vécu - même notre interprétation du passé.

Contrairement à la situation qui prédominait dans les années 50 et 60, il n'y a plus aujourd'hui une « école » prédominante, ou plus exactement un « vecteur théorique de pensée », amplement partagé par une communauté internationale. D'où l'éclatement de la croyance en un sens unidirectionnel de l'histoire. Il n'existe plus de véritable « théorie musicale » de référence, commune à tous, dans le cadre des musiques modernes. Cette constatation montre l'étendue des difficultés actuelles. Car c'est la première fois qu'une telle situation existe dans l'histoire des musiques savantes d'origines occidentales. Je m'interroge, et serais tenté de dire aujourd'hui que contrairement aux idées reçues, le sérialisme (qui ambitionnait à ses débuts d'être « la » nouvelle théorie commune de référence) ne s'est pas liquéfié en raison de son trop plein de théorie, mais peut être au contraire à travers ses insuffisances limitatives. Les difficultés à théoriser au-delà de certaines limites sont nées en partie de la complexité des nouveaux matériaux, engendrés par le développement foudroyant des nouvelles technologies. Aujourd'hui, une large partie des musiques électroniques s'est emparée du terrain industriel massif ; plaçant en porte-à-faux la politique des « centres de recherches » à l'ancienne mode. Ces difficultés sont nées également de la rencontre avec d'autres théories et pratiques musicales, non-occidentales, qui relevaient, il y a encore cinquante ans, de « l'ethnomusicologie », mais dont certaines (prenons seulement l'exemple des musiques classiques de l'Inde) sont devenues mondialement populaires, et n'ont pas cessé d'amplifier leurs audiences pendant un demi-siècle.

*A : Ces deux terrains (musique électroacoustique et musiques d'origines non-occidentales) font partie des deux domaines vers lesquels vous vous êtes engagé fortement à partir des années 70, sans pour autant renier votre passé de musicien classique, formé au Conservatoire de Paris, et de compositeur « post-sériel », formé à Darmstadt et Bâle, auprès de Boulez et de Stockhausen.*

JCE : Contrairement à quelques commentaires superficiels, je n'ai jamais rien renié de ce que j'ai fait. Ne voir que des ruptures, à travers les métamorphoses successives du terrain d'action, est une analyse sans aucun fondement dont certains se servent pour oblitérer systématiquement le problème du *politique*, du *social*, et des *moyens de travail* du compositeur dans nos sociétés en permanentes transformations.

---

**Makiko : Dans le gros livre de Célestin Deliège, et dans son texte sur Eloy, j'ai relevé des choses étonnantes.**

L'auteur commence par un récit très positif sur le travail d'Eloy à ses débuts de carrière. Soit quelques œuvres des années 60, dirigées plusieurs fois par Boulez et d'autres grands chefs (Maderna, Bour, etc... ; « Etude III », « Equivalences »...). Il continue à soutenir la cause de ce compositeur avec des œuvres du début des années 70, telles que « Faisceaux-Diffractions », et surtout « Kâmakalâ », dont il souligne chaleureusement la réussite : « ... *Kâmakalâ ... restera probablement son œuvre maîtresse et l'une des plus heureuses de la seconde moitié du siècle* » (p. 301). Il va même beaucoup plus loin car dans une note, il commente : « *Il est surprenant [...] de constater que la littérature musicologique, principalement américaine, fasse l'économie de cette œuvre et même souvent du nom de son auteur* » (p. 302).

Puis brusquement, il semble se détacher du parcours du compositeur : « *Après cette pièce grandiose* » (Kâmakalâ) « *Eloy était en position d'occuper une place majeure dans la musique européenne ; il semble l'avoir refusée* ». Il reproche alors à Eloy de s'être « *rapproché de Stockhausen* » (4), puis réfute une œuvre telle que *Shânti*, qu'il juge « *excessivement longue* », et qu'il accuse d'être « *dans le sillage de Hymnen, mais sans le degré de cohérence de celle-ci* » (p. 302).

Plus généralement, il semble déçu de voir Eloy s'engager davantage dans l'électroacoustique, et moins dans le domaine de l'écriture. Puis il affirme : « *Depuis ce temps, les œuvres de Jean-Claude Eloy ont été rares* ». Il ajoute même ce curieux commentaire (qui n'est ni négatif, ni positif, mais qui est discutable) : « *Très conscient de la réalité sociale, des obstacles techniques, n'a-t-il pas trop réfléchi ; n'est-il pas l'un des vaincus par le grand désenchantement du monde pressenti par Max Weber et douloureusement décrit par Marcel Gauchet ?* ». Enfin, citant un entretien qu'Eloy avait donné en 1972 à François-Bernard Mâche (rappelons que ce livre a été terminé en 2002 et publié en Belgique en 2003 ; soit plus de

trente ans après l'entretien cité en référence !...), il évoque le questionnement (la révolte ?) qu'Eloy semblait alors soulever contre la domination de la « note de musique » en Occident, face au « son ». En fait, Deliège semble s'interroger avec sincérité au sujet d'Eloy, mais hésite à le suivre, car s'il reconnaît que « ... *la notation, au sens propre, a fortement déterminé la musique occidentale* », il réaffirme que « ...*nous lui devons une large part de la richesse de notre écriture ...* ». Pour conclure, Deliège reconnaît que si cette écriture « ... *a pu favoriser la prolifération des signes [...] il est non moins vraisemblable qu'il soit périlleux de se dégager de tout ce qui s'est imposé à nous progressivement depuis des siècles : on n'épouse pas une culture, on est engendré par elle* » (p. 302).

En comparant le texte sur Eloy écrit par Célestin Deliège, avec les deux autres livres déjà mentionnés, j'ai eu la surprise de constater que les œuvres d'Eloy qui sont citées par ces différents auteurs ne sont pas du tout les mêmes ! Marie-Claire Mussat commente le travail du compositeur à *partir* de « Shânti », sans citer les étapes précédentes, et en allant bien au-delà, jusqu'à « Anâhata » ou « Erkos », en passant par « Gaku-no-Michi », « Yo-In », etc... Elle commence donc son commentaire exactement là où s'arrête celui de Célestin Deliège ! On a presque l'impression que ces deux auteurs parlent de deux compositeurs différents, tant leurs références sont complètement divergentes.

Pour clarifier ces contradictions, j'ai fait un calcul rapide. Les œuvres citées par Deliège sont les premières d'Eloy jouées en public dans les années 60, jusqu'à son entrée dans l'électroacoustique, en 1972-73 : donc depuis « Etude III » jusqu'à « Shânti ». Cela représente environ 4h.45' de musique. J'ai passé sous silence les œuvres de première jeunesse : soit vingt-quatre numéros d'opus d'une durée globale de 4h.15' environ.

À partir de « Shânti », je vois que les œuvres qui suivent, mises bout à bout (de « Gaku-no-Michi » jusqu'au cycle « Anâhata ») représentent environ 14h.40' de musique. Certaines de ces œuvres s'appuient sur des situations sonores originales, construites autour de différents solistes créatifs (solo-performers, musiciens traditionnels d'autres parties du monde) : donc, des interprètes individuels, indépendants - pas des ensembles institutionnels. Ces solistes sont le plus souvent mêlés à une électroacoustique abondante, réalisée dans de nombreux studios ou instituts spécialisés et réputés dans le monde : 1 - NHK, Tokyo ; 2 - Sonologie, Utrecht ; 3 - Sweelinck Conservatorium, Amsterdam ; 4 - INA/GRM, Paris ; 5 - ART, Genève ; 6 - Technische Universität, Berlin ; 7 - à nouveau le WDR de Cologne (qui avait suscité la production de « Shânti » en 1972-73, et soutiens ici, en 1990-91, la production de

« Erkos » dans son nouveau studio de Anno strasse). Il faut ajouter à ces œuvres le travail autour du cycle des « Libérations » ; inauguré en 1989 (avec « Butsumyô », « Sappho Hikêtis »), qui représente encore 4h.20' de musique. Soit un total de 19 heures de musique, systématiquement *ignorées* par les affirmations de Célestin Deliège (« ... *Depuis ce temps* [Shânti, 1972], *les œuvres de Jean-Claude Eloy ont été rares ...* »).

Pour un travail de musicologie, cette affirmation est déjà troublante ! Elle est dénoncée par les faits. La question qu'il faut alors poser est : « Ces œuvres (ultérieures à « Shânti ») ont-elles été à ce point confidentielles pour qu'un musicologue établi et influent tel que Célestin Deliège n'en ait pas été informé ? ». La réponse à cette question est encore plus troublante. Car en étudiant le catalogue des exécutions de ces œuvres, j'ai constaté qu'elles avaient été au contraire présentées, jouées et rejouées (par Eloy, et ses interprètes variés) dans les festivals et lieux les plus réputés d'une *modernité* dont Célestin Deliège, justement, se proclame le défenseur ! Ces œuvres ont été présentées souvent davantage que les œuvres antérieures auxquelles Deliège se réfère exclusivement. Et leurs présentations publiques s'étendent à l'échelle internationale, le plus souvent pour des concerts monographiques occupant des soirées complètes. Depuis le « Festival d'Automne à Paris » (cinq fois, toujours pour des concerts monographiques) jusqu'à la journée-marathon du festival « Music Today » à Tokyo. Depuis le festival de Donaueschingen (« Donaueschinger Musiktage », avec deux concerts complets autour de « Anâhata » en 1990) jusqu'au festival « Inventionen » de Berlin (deux fois), ou la série « Musik der Zeit » à Cologne (deux fois). Depuis le festival « Automne de Varsovie » (pour quatre concerts complets avec la Radio-Polonaise) jusqu'au « Festival de Hollande » à Amsterdam. Depuis le Théâtre National du Japon à Tokyo jusqu'au festival « Présence » de Radio-France à Paris. En passant par les festivals : « Almeida » de Londres ; « Sigma » de Bordeaux (trois fois) ; la « Biennale de musique contemporaine » de Zagreb ; les « 38<sup>e</sup> Rugissants » à Grenoble (deux fois) ; le « Pan-Music » festival de Tokyo ; « Musica », Strasbourg (deux fois) ; le festival de Wallonie ; les Goethe-Institut de Sao Paulo et Rio de Janeiro au Brésil (avec le Museu de Arte et la Salle Cecilia Meireles) ; le Museum of Contemporary Art de Chicago ; la SMCQ à Montreal ; les « New Music Concerts » de Toronto, et d'autres lieux en Indonésie, à Hong-Kong, à Kyoto, Berkeley, Yale, Austin, New-York, etc...

Cette incohérence ne peut pas être le seul fruit de l'ignorance. En conséquence : comment faut-il interpréter ces lacunes considérables ?

A : *Je reprends la question : à quoi attribuez-vous ces incohérences ?*

JCE : Delième aurait mieux fait d'écrire un livre intitulé : « Pierre Boulez ; sa vie, son œuvre, son institution, son entourage ». La clarification du projet aurait été plus forte. Au lieu de cela, il essaie d'impliquer quantités de noms qui n'ont rien à voir, directement, avec le thème de ce livre. Mais il le fait sans aucun respect pour leurs individualités. Que viennent faire les répétitifs Américains dans un ouvrage intitulé « De Darmstadt à l'Ircam » ? Que vient faire Takemitsu sous une telle bannière, lui qui n'a jamais eu affaire dans sa vie ni avec Darmstadt ni avec l'Ircam ? – Takemitsu était un ami de Xénakis, et aussi un ami personnel, ce qui m'autorise à témoigner. Il était en fait très critique sur la politique française de centralisation institutionnelle. Dans ce livre de Delième, tout est exposé et pensé en relation avec un *centre du monde*, qui s'étend de Darmstadt à l'Ircam, en passant par Pierre Boulez. Pas un instant il ne lui est venu à l'esprit que ce « centre de la galaxie musicale » pouvait (tout comme notre galaxie réelle) révéler la présence d'un puissant « trou noir » (ce que les astrophysiciens appellent « un attracteur »). Un trou noir qui attire et absorbe toutes les énergies environnantes, et ne les laisse plus s'échapper. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé à toute une génération plus jeune qui s'est engouffrée dans l'institution par opportunisme de carrière (et de toute façon, avaient-ils le choix ?), sans laisser s'exprimer aucun recul critique.

A : *Je retrouve ici l'idée que vous aviez déjà essayée d'esquisser dans votre court texte de 1965 intitulé « Héritage et Vigilance » qui, à l'époque, avait retenu l'attention de quelques journalistes Français, dont Maurice Fleuret. Mais pensez-vous que Delième (dont l'ouvrage est impressionnant – vous le reconnaissez vous-mêmes) soit un observateur impartial ? Une courte biographie publiée au dos de ce livre mentionne que l'auteur a été «... responsable de séminaires de DEA à Paris, ENS et IRCAM, pendant près de dix ans ...». Delième vous a-t-il contacté avant la publication de son ouvrage ? Vous a-t-il demandé des informations plus récentes sur votre vie et votre travail - comme le font la majorité des musicologues, chercheurs, journalistes, avant de publier leurs textes ?*

JCE : Evidemment non. Le résumé qui précède est éloquent. Mais je n'en fais pas une affaire personnelle. Comme vous le dites, certains aspects de ce livre sont excellents. La pensée de Boulez y est très sérieusement abordée. Son œuvre musicale est fort bien analysée, dans l'esprit et suivant les critères que nous avons nous mêmes assimilés, au début des années 60, au cours de composition de Boulez, à l'Académie de Musique de Bâle - à l'époque où il publiait « Penser la musique aujourd'hui ». J'ai toujours considéré cette période de ma jeunesse comme incontestable. Il ne m'est jamais apparu

nécessaire de la remettre en cause, sauf de sentir la nécessité de la dépasser pour ne pas s'y enfermer. Or, le problème de Célestin Deliège est qu'il s'y est enfermé à double tour depuis un demi-siècle.

*A : Pratiquement pour Deliège votre travail musical se serait arrêté en 1977, puisque à partir de « Fluctuante-Immuable » (Orchestre de Paris, 1977) il ne cite plus rien de vous. Comme par hasard, je constate que c'est exactement l'année de votre confrontation publique et inévitable avec ce qui était alors le « nouvel entourage institutionnel » de votre ancien maître Boulez (les débuts de l'Ircam-EIC). Coïncidence ? De plus, je constate que face à ces publications, le « modèle social français » (généralisons même jusqu'au « modèle francophone ») ne vous offre aucun droit de réponse, aucun accès vers une alternative de l'information. Absolument rien.*

JCE : Le système a été de plus en plus muselé. Par exemple, pendant trente ans de ma vie (et plus largement pendant les années 70 et 80), je suis intervenu fréquemment sur les antennes de Radio-France : France-Culture notamment, ou j'ai même produit ou co-produit des émissions. Quand il y avait des problèmes brûlants, les journalistes venaient nous trouver. Tout cela a été progressivement censuré, éliminé, bloqué, à partir de 1992, et de plus en plus à partir de la fin des années 90 et au début des années 2000. Ces stratégies ont été volontaires et relèvent de la manipulation idéologique et politique, organisée en permanence autour de l'Institution musicale, avec un grand « I ». La musique est devenue le *moins libre* de tous les arts.

Mais ce qui me frappe ici, et sera le résumé de ce premier commentaire, c'est de voir de quelle manière certains auteurs s'attribuent à eux-mêmes la mission d'informer les autres, d'être des penseurs influents, d'éclairer une profession, alors qu'ils refusent le devoir élémentaire de s'informer eux-mêmes !

*A : Avez-vous connu personnellement Deliège ?*

JCE : Evidemment. Je l'ai rencontré assez souvent pendant la période de ma jeunesse durant laquelle j'ai été présent, comme élève direct de Boulez, dans les endroits emblématiques de cette époque (« Domaine Musical » à Paris, « Reconnaissance des Musiques Modernes » à Bruxelles, cours d'été de Darmstadt, etc...).

*A : Vous venez d'évoquer l'idée que le sérialisme n'était pas assez complexe du point de vue de la « théorie » - alors qu'on lui a toujours reproché le contraire. C'est un paradoxe, non ?*

JCE : En apparence, oui. Mais détrompez-vous. Et d'ailleurs Deliège lui-même convient de cela à plusieurs reprises, et d'une façon très correcte. L'*application* des principes sériels a été parfois très complexe et hyper-virtuose de la part de certains compositeurs importants et incontournables. Mais le *fondement théorique* est souvent resté assez simple. Très souvent, le compositeur a été obligé de compenser ce manque en s'inventant lui-même des règles supplémentaires ou différentes. Il faut prendre conscience de la quantité de nouveaux facteurs culturels, sociaux, technologiques, qui sont intervenus de plus en plus rapidement sur l'évolution de la musique pendant toute la seconde moitié du XXe siècle. Une telle nouveauté de phénomènes sonores et culturels ne pouvait pas être *légiférée* par une théorie issue, pour l'essentiel, d'une forme de « sublimation-dépassement » du passé le plus sophistiqué de la musique savante occidentale. D'où la remarquable *ouverture* de l'évolution de Stockhausen, critiquée depuis des années par les plus dogmatiques de l'académie « d'avant-garde ».

\*

A : Dans le texte qui vous est aimablement consacré par Célestin Deliège, je repère la phrase conclusive ; « ... on n'épouse pas une culture, on est engendré par elle ». *Quel est votre commentaire ?*

JCE : Proclamer ce genre de chose, de cette manière sentencieuse, est pour moi l'exemple même de l'affirmation trop courte et incomplète, qui confine à l'aveuglement. C'est une conception très conservatrice de la culture. À une époque de communication intensive et accélérée comme la nôtre, vouloir limiter les mécanismes de « l'engendrement culturel » au seul héritage transmis par le *moment historique* de la naissance, et le *lieu géographique* de cette naissance, est trop étroit.

Nous vivons une époque qui brise deux tabous.

1) Le premier tabou est celui de l'héritage culturel limité au seul « *lieu historique* » ; moment historique immédiat, unilatéral, unidirectionnel. Au contraire de cette logique, notre époque, plus qu'aucune autre, place devant nos yeux et nos oreilles un patrimoine de plus en plus large issu de *toutes les époques* de l'histoire. Elle fait de nous les témoins *vivants* du passé de l'humanité (comme de son actualité, simultanément) - notamment par le développement d'une interactivité muséographique et vidéographique de plus en plus intense.

2) Le deuxième tabou est celui de l'héritage culturel limité au seul *lieu géographique* de la naissance ; exclusif, harmonieux, équilibré, encerclé de

frontières. Bien sûr, pendant toute ma jeunesse, j'ai étudié l'écriture occidentale : l'harmonie, le contrepoint, la fugue. J'ai joué au piano tous les auteurs : classiques, romantiques, modernes. J'ai absorbé toutes ces nourritures, avec passion ! Mais très tôt dans ma jeunesse, je me suis passionné *aussi*, et tout autant, pour *toutes* les musiques du monde. J'ai découvert les musiques de Bali en allant avec mes parents, vers l'âge de 14 ans, à un spectacle du Palais de Chaillot. J'ai fréquenté à Paris le Centre d'Etudes des Musiques Orientales vers l'âge de 19 ans. Des quantités de disques de toutes les grandes musiques classiques du monde se sont accumulées autour de moi et ont accompagné toute ma vie d'étudiant. Elles sont devenues *parties intégrantes* de mes nourritures culturelles, au *même titre* que les musiques classiques, romantiques, polytonales, dodécaphoniques, polymodales, ou sérielles de l'Occident.

Si notre ami Célestin Deliège a été « engendré » exclusivement par une culture qui s'étend de Bach à Boulez : cela me convient parfaitement. Je le revendique tout autant que lui ! Mais il devrait comprendre, en homme de culture, que cet exclusivisme n'est plus obligatoire de nos jours. Que d'autres modes « d'engendrement culturels » sont possibles. Et que l'art, la culture, ont cette potentialité de pouvoir susciter des paternités entrecroisées, variables, transversales, multiples, renouvelées, et parfois même « a-historiques » - au sens d'un mouvement *pluridimensionnel* de l'histoire, et non pas du seul mouvement *unidirectionnel* auquel il se réfère et qui soutient l'ensemble de son point de vue.

« L'engendrement culturel » à travers la multiculturalité, *géographiquement et historiquement*, est une des données modernes incontournables. On retrouve ici certains modèles et archétypes qui s'expriment dans les domaines du philosophique, du politique, des arts, etc. L'idéologie utopique d'un progressisme révolutionnaire unidirectionnel, d'essence uniquement européenne (que j'ai partagé avec beaucoup d'autres) se heurte aujourd'hui à des facteurs de complexité historique bien plus vastes et subtils. La « mondialisation » existe aussi dans la culture. Et la suprématie des musiques savantes de l'Ouest-Européen (ce complexe de supériorité irritant) devra un jour ou l'autre être questionné, par la force des choses.

Je me souviens d'une conversation, il y a des années, avec l'ethnomusicologue Mireille Helffer. Elle m'avait expliqué que pour élargir l'éducation des enfants, elle leur faisait écouter chaque jour, depuis le plus jeune âge, des musiques du monde entier. Elle m'avait dit : « *Pour eux, ces musiques sont devenues aussi naturelles que les musiques que l'on entend tous les jours sur la radio* ».

Je remarque par ailleurs que ce préjugé persistant (il faut être « né » dans une culture pour pouvoir la vivre et la comprendre - ce qui est un préjugé carrément raciste) s'exprime essentiellement dans les cercles *européens* de la musique. Et je précise : dans les cercles européens de la musique « savante ». Car dans les musiques populaires, le Jazz le plus créatif, et bien d'autres terrains utilisant les arts numériques, on n'en est plus là depuis longtemps !

Je n'ai jamais entendu cette idée aux Etats-Unis. Je l'ai rarement entendue en Asie. En effet, l'affirmation d'une telle idée en Asie condamnerait immédiatement à l'obsolescence la quantité de musiciens asiatiques ayant reçus leur éducation *exclusivement à travers la musique occidentale* ! Que fait Célestin Deliège de tous ces musiciens et étudiants asiatiques qui ont été convertis par l'Occident à la religion de la musique Occidentale et qui affluent à Paris, à Berlin, à New York ou San Francisco, dans les conservatoires, universités, et écoles de musique ? Va-t-il leur dire : « *Vous n'êtes pas nés dans la musique occidentale, en conséquence, vous n'avez aucune chance de pouvoir la comprendre en profondeur. Vous ne pouvez pas épouser notre culture : vous devez être engendré par elle* ». Ce point de vue est ridicule et indéfendable à notre époque.

\*

A : *En dehors de ce qui vous concerne directement, avez-vous d'autres commentaires sur ce livre, d'un point de vue plus général ?*

JCE : Mon troisième commentaire revient sur le titre choisi par Célestin Deliège pour son ouvrage : « cinquante ans de modernité musicale ». Je mets en doute l'existence d'une seule modernité musicale, au singulier.

Il aggrave les choses par ces deux références institutionnelles directes : « De Darmstadt à l'Ircam » (ce qui semble impliquer une relation de continuité et d'épanouissement de l'un vers l'autre). Laisser croire que l'esprit de Darmstadt se serait perpétué dans celui d'une institution permanente comme l'Ircam est une affirmation contestable et sans fondement.

De plus, observer l'histoire à travers le seul filtre des institutions-pilotes me semble ramener la situation de l'artiste à un *état de dépendance* et de perte de son *individualité* (qu'il ne faut pas confondre avec l'individualisme) que je considère comme une atteinte très grave à sa *liberté*. C'est une vue très académique, qui ne voit de salut social possible pour l'artiste qu'à travers des positions pompeusement baptisées « fonctions de recherches ».

J'ai vécu Darmstadt, comme jeune étudiant, dans mon adolescence. Je peux vous assurer que l'esprit qui y régnait n'avait rien à voir avec les contraintes institutionnelles et académiques, qui ont tendances à vouloir s'imposer aujourd'hui un peu partout dans le monde. C'était même aux antipodes. L'esprit de Darmstadt n'aboutit pas forcément à des institutions du type de l'Ircam. Il n'y a pas d'enchaînement automatique de l'un à l'autre, par l'application de quelques schémas empruntés à un marxisme formel vidé de substance. Les « lois de l'histoire », une fois de plus, se montrent plus insoumises et plus malignes que les exposés de nos doctes apologues de la « pensée unique ».

Si l'Ircam avait été la continuité de Darmstadt, alors Stockhausen y aurait exercé *activement* un rôle – et non pas simplement comme invité de passage. Xenakis aurait participé *activement* à son développement, au lieu d'être conduit à protester publiquement à mes côtés, en 1981, contre l'hégémonie de cette institution - hégémonie programmée longtemps à l'avance par son fondateur. Bério n'aurait pas quitté si rapidement l'institution pour aller fonder son propre centre de travail à Florence ; etc...

A : *Mais Stockhausen avait refusé d'y entrer.*

JCE : Je sais. Il me l'a confirmé lui-même plus tard. Mais si la structure avait été conçue autrement, et d'une façon plus ouvertement *artistique*, il aurait probablement participé plus efficacement. Au début des années 60, à Darmstadt, et pendant mes études à Bâle, j'ai été témoins de nombreuses luttes intestines, souvent très soutenues. Parfois, Boulez se voyait accusé de chercher à *freiner* le mouvement. Mais malgré les polémiques et confrontations, tous ces hommes arrivaient à s'exprimer les uns et les autres à l'intérieur du même cadre, avec leurs divergences grandissantes, mais sans pour autant faire craquer le cadre.

A : *Et Xenakis ?*

JCE : Relisez son article de 1981 (5). Lorsqu'en 1977, depuis Tokyo, je m'étais heurté à l'entourage de Boulez (Nicholas Snowman particulièrement), qui jouait un jeu de *tricherie* et de *manipulation* absolument inacceptable, et que les choses avaient rapidement dégénéré, Xenakis m'avait appelé quelque temps plus tard pour me dire qu'il n'avait pas été étonné de ces conflits : « *Ces gens-là font exprès de te placer en porte-à-faux* » m'avait-il dit. Ce qu'ils n'ont jamais cessé de faire par la suite.

Ce que Célestin Deliège passe totalement sous silence dans son livre est l'aspect *politique* de l'institution, par rapport au monde des musiques

modernes. Il défend une cause qui, dès l'origine, s'est trouvée engagée par la volonté d'un homme et de son entourage vers le but de *confisquer le futur*, et les *moyens* du futur... - ou ce qui pouvait être considéré comme tel à l'époque.

\*

A : *Que commentez-vous des deux autres livres que nous avons choisis comme comparatifs ?*

JCE : Le livre plus modeste de Marie-Claire Mussat a la sagesse de se référer, par son titre, à des « trajectoires » au pluriel. Ce qui implique cette multiplicité incontournable de notre époque. C'est le cas également du livre de Jean-Noël von der Weid, fondé lui aussi sur l'idée d'un pluralisme vivant et entremêlé. Dès le départ, cela crée une énorme différence dans les orientations de ces trois livres, au-delà de leurs différences de poids et volumes !

Par ailleurs, j'observe que les trois affiliations dont je me vois honoré et qui me sont attribuées (on pourrait presque dire : les trois « paradigmes ») révèlent chez leurs auteurs certaines orientations « géographiques » de leurs regards. Dans la première affiliation (Deliège), ce sont les références Françaises (Paris, le « Domaine Musical », Boulez, etc.) qui forment les données auxquelles il m'assimile exclusivement. Dans la deuxième affiliation (Mussat), les références Asiatiques qu'elle m'attribue (« Orient-Occident ») sont majoritaires. Dans la troisième affiliation (von der Weid), les références Américaines auxquelles il m'associe (transversalement, très indirectement) semblent plus nombreuses. J'ai vécu en France. J'ai vécu au Japon et enseigné parfois en Asie. J'ai enseigné et vécu aux Etats-Unis. C'est correct.

A : *C'est à la fois partiellement correct et complètement contradictoire. D'où les difficultés à vous comprendre dans un monde musical encore très cloisonné, qui pratique le jeu des étiquettes. Parlez-nous de la classification dans laquelle Marie-Claire Mussat vous situe : cette influence de l'Orient sur les musiques occidentales, qui est intéressante comme idée et comme débat.*

JCE : C'est un repérage possible, que j'ai moi-même ouvertement revendiqué à plusieurs périodes, mais qui doit être fortement relativisé. J'avais mis en avant cette thématique « Orient-Occident » à une époque où *personne n'en parlait* dans le champ d'activité de la musique contemporaine (sauf Messiaen et Stockhausen, mais dans des directions qui étaient à chacun très particulières). C'était en 1971, au festival des SMIP de Paris, dans une conférence intitulée : « l'Orient et nous : chances d'une conjoncture », qui

accompagnait la création de mon œuvre « Kâmakalâ ». J'ai également écrit et publié divers textes et études sur ce sujet (6). Mais aujourd'hui, cette thématique m'apparaît un peu réductrice.

En 1982, alors que je faisais une série de conférences dans les universités de Taipei, j'ai le souvenir d'une intervention fort intéressante d'un jeune étudiant Chinois. Cet étudiant s'était levé et m'avait dit : « *Vous devriez abandonner cette terminologie, en forme de dialectique contraire, entre l'Orient et l'Occident. Ici, on ne pense plus du tout de cette manière. Nous vivons au quotidien nos deux cultures, Occidentale et Chinoise. Elles se mêlent à un tel degré que nous ne pouvons plus vraiment tracer une frontière claire entre les deux. Alors nous vivons ces deux qui ne font plus qu'un* ».

\*

A : *Pour terminer, quelques mots sur le livre de Jean-Noël von der Weid (3). Dans ce livre, l'auteur vous place dans le chapitre consacré aux musiques expérimentales. C'est assez étrange. N'êtes-vous pas étonné ?*

JCE : La musique expérimentale n'est pas forcément tournée vers l'invention d'une machine, d'une « expérience technologique », ou d'un comportement outrancier dans une direction précise, comme celle du hasard. Explorer la voix d'une femme solo-performer complètement « hors normes » (comme je l'ai fait, par exemple, dans « Sappho Hikêtis », pour la voix de Fatima Miranda), et parvenir à composer pour elle quelque chose de cohérent, peut-être considéré comme une forme de démarche « expérimentale ». Être reconnu au Japon (7) comme étant le premier compositeur qui ait tenté de « composer » quelque chose d'original pour des moines-chanteurs Bouddhistes traditionnels des sectes Tendai et Shingon (une composition à apprendre et à chanter avec *leurs propres techniques vocales*), est aussi une voie de « l'expérience » musicale. Je l'ai fait dans « A l'approche du Feu Méditant », comme dans « Anâhata ». « L'expérimental » peut aussi être tourné vers *l'esthétique* et n'est pas obligatoirement *technologique*. Quant à l'électroacoustique, je l'ai tout de même poussée très loin à certains moments de ma vie. « Gaku-no-Michi » le prouve, même si l'aspect « expérimental » est moins technique qu'esthétique, et tourné vers la durée. L'emploi du studio électronique n'était pas, à cette époque, quelque chose de si banal et courant, surtout poussé jusqu'à de tels extrêmes !

Personnellement, je pense que Jean-Noël von der Weid a fait un rapprochement (peut être subconscient) entre le mot « expérimental » et le mot « exploratoire », ce qui n'est pas exactement la même chose. Mon trajet relève plutôt de cette deuxième nuance. « Explorer » des terres qui ne sont pas

familiales est un peu différent (bien que parallèle par certains côtés) du projet consistant à « se livrer à une expérience » ; ce dernier langage relevant davantage de l'approche scientifique.

*A : J'ai sous les yeux la copie d'un article plus développé et substantiel, que Jean-Noël von der Weid vous avait consacré en 1996 dans le magazine Suisse « Dissonance » (8). Je lis au début de l'article : « À l'affiche de la huitième édition du Festival des 38e Rugissants de Grenoble, le compositeur français Jean-Claude Eloy, créateur de mondes sonores aussi subtils et insaisissables qu'empoignants et telluriques. On le connaît mal - ou de façon lacunaire ou déformée ; comme si l'on avait organisé son isolement musical. ». Cela nous renvoie à Célestin Deliège, non ?*

JCE : No comment.

*A : À la fin de ce même article, je lis encore : « Qu'attendent donc les firmes discographiques pour enregistrer les œuvres d'un compositeur aussi important ? À croire que les créateurs originaux, indépendants, ne peuvent même plus, comme le disait Varèse, refuser de mourir; mais qu'ils sont condamnés à l'être ». Cet appel a-t-il été entendu ?*

JCE : Jamais.

Tous droits réservés pour le monde entier  
All rights reserved world wide

© Avaera / Jean-Claude Eloy / hors territoires 2005

(1) Célestin Deliège : « *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam* » - Contribution historiographique à une musicologie critique. 1024 pages. Éditions Mardaga, Belgique, 2003. Publication en langue Française.

(2) Marie-Claire Mussat : « *Trajectoires de la musique au XXe siècle* ». 208 pages. Éditions Klincksieck, Paris, 2002. Publication en langue Française.

(3) Jean-Noël von der Weid : « *La musique du XXe siècle* ». 442 pages. Éditions Hachette Littératures, Paris, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, 1997. Publication en langue Française.

(4) Pourtant, dans une note sur « Equivalences », rédigée en 1964, Eloy attribue déjà à Stockhausen le fait de l'avoir encouragé – en quelques jours de cours à Bâle – à se libérer de certaines interdictions sérielles, notamment l'emploi des « clusters décomposés », très largement utilisés dans l'écriture de « Equivalences » - une œuvre louée par Deliège.

(5) Iannis Xenakis : « *Il faut que ça change !* ». Le Matin de Paris, 26 Janvier 1981.

(6) « *Musiques d'Orient : notre univers familier* ». (1968) – Publié dans « La musique dans la vie » (tome 2), OCORA (Office de Coopération Radiophonique), ORTF, Paris 1969. « *Pour en finir avec l'exotisme* » (1982) – Publié dans « Temps Actuels » : numéro spécial consacré au Festival d'Automne à Paris (1982). « *L'autre versant des sons* » (1995) – Publié dans « Internationale de l'imaginaire », nouvelle série, numéro 4 ; « la musique et le monde », Babel, Maison des cultures du monde, Paris 1995. « *Une rencontre nécessaire* » (1996) - Publié dans le programme du festival « Why Note », Dijon 2002 ; etc...

(7) Motegi Kiyoko - The Creation of Tradition at the National Theatre of Japan : A Descriptive Documentation. (La création de la tradition au Théâtre National du Japon : une documentation descriptive). Works commissioned by the National Theatre, Tokyo (Œuvres commandées par le Théâtre National, Tokyo). Contemporary Japanese Music (Musique Contemporaine Japonaise), Volume 3. Edité par JAPAN ARTS COUNCIL. Theatre Research Office, Research and Training Department, National Theatre. Publié par Shunjūsha Publishing Company, 2-18-6 Soto-Kanda, Chiyoda-ku, Tokyo 101-0021, JAPAN

(8) Jean-Noël von der Weid : « *La cosmogonie sonore de Jean-Claude Eloy* ». « Dissonanz - Dissonance » - die neue schweizerische musikzeitschrift / la nouvelle revue musicale suisse - ; n° 51, Février 1997.

[ea@hors-territoires.com](mailto:ea@hors-territoires.com)



***hors territoires***