

Photographie © Mail

HORS TERRITOIRES

LES VOIES DE LA MUSIQUE
CHEMINS SONORES DE **JEAN-CLAUDE ELOY**

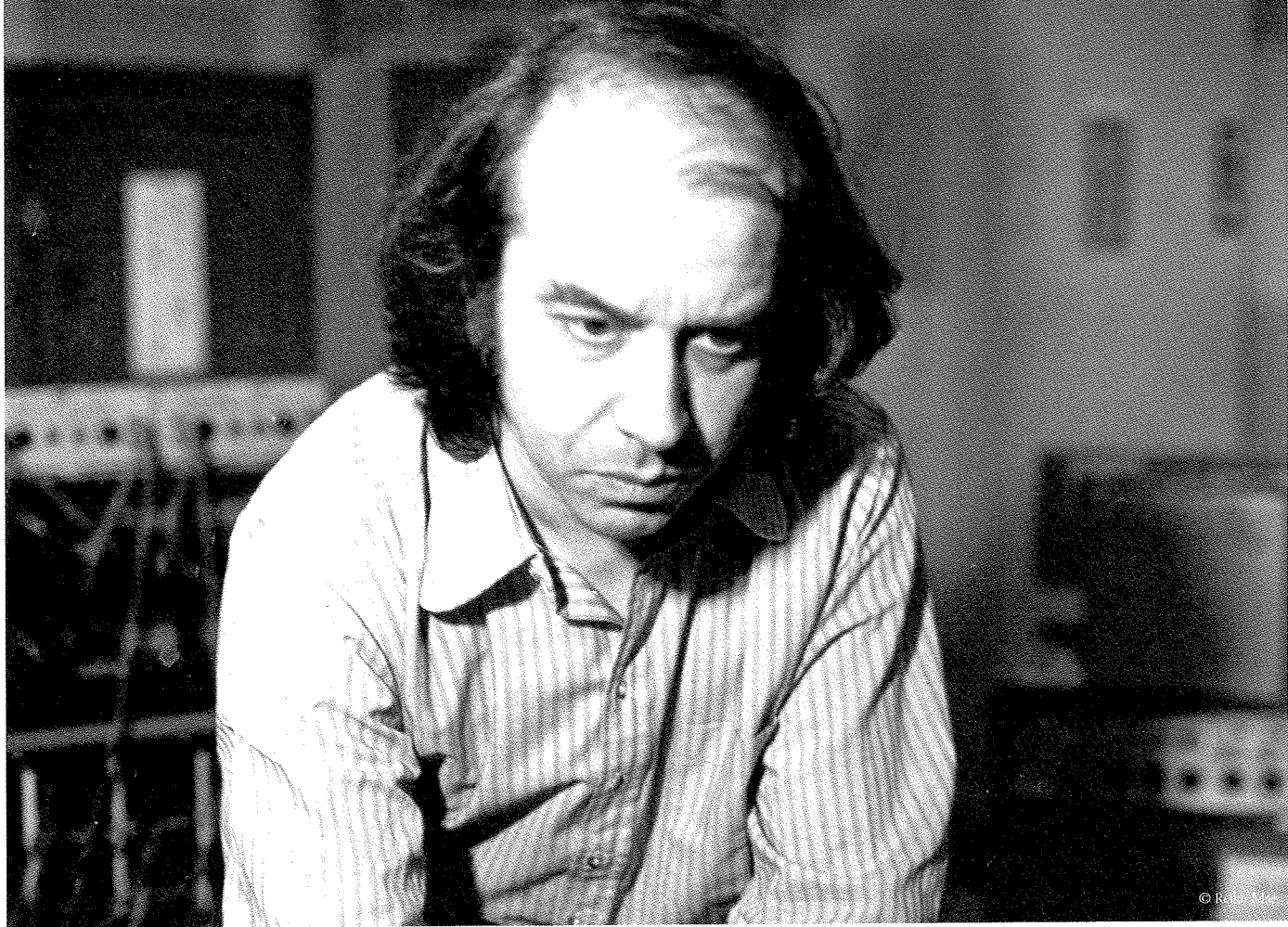
PAR KASPER T. TOEPLITZ

Le terme "hors territoires" est presque trop parfait: il pourrait être l'exacte définition du parcours de Jean-Claude Eloy. Non pas seulement de son travail de compositeur, ou de sa musique, mais du parcours de l'homme lui-même – ses compositions bien sûr mais également son rapport avec les technologies (et le terrain de l'invention artistique qu'elles peuvent être), son rapport avec le monde politique (ou la politique décidant des développements artistiques, dite politique culturelle mais à la vérité lutte de pouvoirs), son rapport avec le monde dans lequel il vit, dans lequel nous vivons. Ou, dans le cas de Jean-Claude Eloy, les mondes qu'il a traversés – comme il le dit « *Ma vie a toujours été divisée entre plusieurs tendances. À cause de l'époque; à cause des données historiques de ma génération. J'ai d'abord été pianiste (virtuose! Premier prix premier nommé au Conservatoire en 1956... Avec la "Bourrée fantasque" d'Emmanuel Chabrier!!!...). Je n'ai pu découvrir l'électronique qu'à l'âge de 35 ans, après des débuts instrumentaux et orchestraux très soutenus par Boulez et son entourage... Je n'ai jamais rien rejeté de tout cela* ». Oui, ça partait bien, tout à fait dans les règles: études couronnées de nombreux premiers prix – piano, musique de chambre, contrepunt, ondes Martenot, composition – puis cours à Darmstadt (« *à l'époque du "vrai" Darmstadt* », précise-t-il, celui où les intervenants s'appelaient Boulez, Stockhausen, Messiaen ou Scherchen...). Un parcours "exemplaire", tout du moins en ce début des années 1960, époque où le terme de "musique contemporaine" avait encore tout son sens et cette musique toute sa liberté, malgré (ou grâce à?) ses querelles de styles et de chapelles. Au moins l'engagement esthétique des musiciens était-il véritable et sans appel, semblable à celui des surréalistes, et leur longue histoire d'exclusions. Et c'est un peu ce qui arriva à Eloy, lorsqu'il suivit, au tournant des années 1960 les cours de composition de Stockhausen – pile au moment où le compositeur allemand était en dialogue avec le cosmos et les ondes radio. Choc pour Jean-Claude Eloy, évolution esthétique, pensée du temps chamboulée. Il y était préparé sans doute par sa connaissance de longue date des musiques extra-européennes, avant que celles-ci ne s'appellent "du monde". Il part dans d'autres voies, repense les constituants de sa création, se familiarise avec les techniques électroniques, le studio, part à la cueillette des sons, non plus seulement à l'orchestre mais dans le monde entier. Mais le corollaire de cette ouverture musicale a été la graduelle fermeture du monde de la "musique contemporaine" à sa production, fermeture ayant abouti à son

exclusion totale de ce monde-là; là où le compositeur a toujours parlé d'ouverture et de continuité, c'est la rupture qui a été perçue et reprochée – et sanctionnée, en lui refusant progressivement l'accès aux structures de diffusion ou de création. Et sa désillusion face à ce monde-là, se changeant en vindicte n'a fait que croître « *Les problèmes se sont accumulés ensuite, parce que j'ai trouvé le milieu musical (français en particulier) de plus en plus nul. J'ai été tellement déçu par le milieu musical et toutes ses sales histoires (relevant tout le temps de la "crapulerie politique"), que si ma vie était à refaire aujourd'hui, je ne sais pas si je choisirais encore la musique (uniquement à cause de cela)* ».

"Hors territoires" – celui qui longtemps a été perçu comme le bras droit de Pierre Boulez se trouve évincé du terrain d'action qui était le sien. La comparaison avec Varèse s'impose d'elle-même: une identique dénonciation du milieu de la "musique parisienne", un même espoir placé dans les nouvelles technologies pour faire progresser la musique, une même envie d'ailleurs. Certes, Edgard Varèse a pratiqué et revendiqué une véritable rupture dans son travail (jusqu'à faire disparaître – volontairement ou par accident, là n'est pas la question – toute sa production antérieure à son déplacement à New York) là où son cadet défend encore sa composition de 1963 pour 18 instruments "Équivalences". Pourtant aujourd'hui Jean-Claude Eloy semble regretter de ne pas avoir suivi la voie, ou les conseils d'exil de son aîné: « *En 1965, j'avais eu un dîner chez Varèse, dans sa maison de Sullivan Street, peu de temps avant sa mort. Il m'avait dit: "Mon pauvre petit... vous venez de Paris? Mais vous arrivez à vivre avec ces gens-là?... Les Parisiens sont les gens les plus méchants de la terre! Ils ne savent faire que de la politique. Et encore: quand je dis "politique", je suis généreux sur les mots. Des intrigues politicardes, il faudrait dire... Votre père est-il Ministre? Non? Votre mère est-elle Baronne? Non? Mais alors, mon pauvre petit, dans ces conditions et avec ces gens-là, vous êtes foutu d'avance! Venez ici à New York. Je vous présenterai à tout le monde. Ici, les gens sont gentils, généreux, accueillants...". J'aurais dû l'écouter davantage. Visiblement, le grand Varèse avait été "sonné" pendant une partie de sa vie avec les Parisiens...* »

À l'œuvre ce même "académisme institutionnel" qui définit ce qui est musique et ce qui ne l'est pas – « *problème mondial de toute la musique "savante"* », juge Eloy, qui rapporte l'anecdote: « *L'Institut Franco-Japonais du Kansai,*



© R&C 86

à Kyoto avait organisé un concert avec mon œuvre électroacoustique "Shânti" dont j'avais assuré la projection sonore. Après concert, au cours du cocktail, un jeune homme s'était approché "Je suis compositeur... J'ai étudié avec X... à l'université de Z... J'avais beaucoup aimé votre œuvre "Équivalences" dirigée par Boulez... (long silence)... "À cette époque-là vous étiez encore un compositeur" me dit-il avec un air très entendu ». À ce moment-là (donc au moment de "Shânti" – qui a été composé aux studios de la WDR, sur invitation de Stockhausen – soit vers 1973) Jean-Claude ELOY avait déjà entamé la synthèse entre non seulement électronique et acoustique mais également entre musique occidentale et tradition extra-européenne, notamment orientale. Et ce non pas à la façon naïve trop souvent entendue, où l'"autre" ne sert qu'à donner une coloration un peu exotique, mais avec un véritable investissement dans la pratique musicale – le point d'orgue de cette démarche étant sans doute "À l'approche du feu méditant...", de 1983, écrit pour orchestre de Gagaku, avec deux chœurs de moines bouddhistes et six percussionnistes. Là il s'est posé la question d'une possibilité d'écriture qui puisse faire le pont entre la pratique musicale traditionnelle des moines japonais et le statut de compositeur, tel qu'issu de la tradition occidentale – et Eloy ne croit pas à l'œuvre cosignée, à la création partagée: la notion du compositeur dirigeant est très forte chez lui, et il l'assume pleinement, en fournissant selon les cas partitions ou direction totale et exclusive dans le processus de composition; au contraire d'un Stockhausen de l'époque de la "musique intuitive" ou d'un La Monte Young, déléguant une grande part du travail aux interprètes, mais insistant pour garder l'exclusive signature de la pièce créée.

Pourtant ce travail de synthèse n'est visiblement pas du goût de tous, et surtout pas du monde de la musique contemporaine d'alors – il rapporte un article du "Monde" annonçant sa participation à l'édition 1992 du festival d'Automne à Paris par un laconique "... Eloy... sa musique... nipponne ni mauvaise...". Il ne sera plus jamais invité par le festival d'Automne, et disparaît des autres programmations de musique contemporaine. Aujourd'hui sa musique est très peu jouée, et plutôt en des circonstances et programmations relevant plus de la "débrouille" de la musique "noise" que des lieux prestigieux où il a été accueilli auparavant – et comme dans le même temps, au moment du passage au CD, ses enregistrements qui en LP étaient publiés dans la collection MFA (Musique

Française d'Aujourd'hui) n'ont pas été réédités, il est évident que son nom, et encore plus sa musique soient tombés dans l'oubli. Pas étonnant qu'il tienne grief au monde "académique": « Le public de la "musique contemporaine" est de plus en plus nul! Il faudrait foutre en l'air cette étiquette! Ce public est devenu partout dogmatique, n'a plus aucune curiosité. Il est devenu exactement le contraire de ce qu'il était lorsque j'étais jeune! A l'époque du "Domaine Musical" à Paris; à l'époque du "vrai" Darmstadt, et des "Neue Musik Abteilung" des Radios Allemandes: les publics d'alors étaient spontanés, curieux, soucieux de découvertes et d'expériences... Aujourd'hui, ils sont endoctrinés par toute une série d'institutions qui leur ont bourré la cervelle depuis des années avec des idées préconçues, des livres tendancieux écrits par de faux musicologues, des jugements dogmatiques... »

Mais même s'il se trouve aujourd'hui des intérêts communs avec ceux qu'il appelle "les lap-top performers" – donc, grossièrement dit, tous ces musiciens pratiquant l'électronique post-acousmatique, qui ne sont pas les fruits d'un enseignement académique, mais plus souvent avec des racines noise, post-punk, D.I.Y., et qui partagent une même curiosité pour le son en lui-même, loin de la forme "chanson" telle qu'elle a longtemps prévalu dans les musiques dites "populaires", c'est-à-dire en dehors de cette "modernité musicale de Darmstadt à l'Ircam" (du titre d'un livre de Célestin Deliège) – il serait faux d'assimiler Jean-Claude Eloy à un des acteurs de cette scène-là. Une question de génération, certainement, mais également de façon de travailler: bien que la technologie l'ait toujours passionné, il avoue sa méconnaissance de l'outil informatique. L'instrument électronique d'Eloy, c'est le studio analogique, les bandes magnétiques, les réverbérations à plaques, les "vrais" câbles et les filtres hardware; et la différence n'est pas que dans la physicalité de l'objet, elle sous-tend également la pensée musicale. Dans le livre, publié à compte d'auteur, retraçant la composition de "Gaku-no-michi" aux studios de la radio N.H.K. à Tokyo, le compositeur raconte comment les durées des sections étaient subordonnées aux durées des bandes employées, ou comment le sous-mixage des parties nécessitait l'intervention de tous les assistants mais aussi des compositeurs des studios d'à-côté pour effectuer toutes les manipulations sur les niveaux et autres filtres; véritable ballet, répété à l'avance, et recommencé entièrement dès la moindre erreur, dans lequel d'ailleurs Jean-Claude Eloy retrouve la virtuosité instrumentale de sa jeunesse de pianiste. On est loin de la pensée

musicale associée à l'utilisation de l'informatique du XXI^e siècle. Et même si Eloy est un des très rares, trop rares, compositeurs "académiques" que l'on puisse croiser aux concerts des "noise-musicians" comme Zbigniew Karkowski, un des rares à réellement manifester de l'intérêt pour cette musique – au contraire de cette plus jeune génération de compositeurs qui prétend se passionner pour "le bruit", mais dont les colloques et publications parviennent à oublier ne serait-ce que de citer Merzbow ou Whitehouse! – il est certain qu'il ne peut être assimilé aux acteurs de cette musique. Un autre parcours, une autre musique, d'autres référents. Et il le dit: « Dans mon cas, on est donc coincé entre deux chaises, toutes deux aussi peu appropriées qu'inconfortables. » Une position "hors territoires", encore. Non pas en marge, même pas ailleurs. En dehors.

Jusqu'à très récemment pour qui voulait découvrir la musique d'Eloy, la tâche était ardue: bien sûr on pouvait en trouver quelques mp3 sur des sites de partages (pas toujours très légaux – encore qu'on puisse se demander si le terme de "piratage" convienne à ce que l'on ne peut se procurer "légalement"...) – mais le mp3 n'est pas idéal pour une musique aussi fine que la sienne –, des copies digitales des LP originaux sur le site "Avant Garde Music", ou une édition CD, en fac-similé des LP de MFA sur "Creal Pone" (label "pas vraiment légal", mais essentiel en ce qui concerne l'ancienne avant-garde, celle de 1952-1984 comme l'annonce fièrement le sticker). Excellente nouvelle donc que deux des œuvres les plus intéressantes de Jean-Claude Eloy – et les deux seules à être uniquement électroacoustiques –, "Shânti" (1973) et "Gaku-no-michi" (1977-78) soient rééditées, en coffrets de respectivement deux et quatre CD – d'ailleurs le terme de réédition est inexact, puisqu'il s'agit de la première édition intégrale des deux compositions, qui ont été tronquées lors de leur sorties en LP. Le fait qu'il s'agisse d'une publication sur un nouveau label, nommé "Hors Territoires", label fondé par Eloy pour l'occasion, n'est pas anodin: étonnant que dans le nombre de rééditions actuelles nul label "classique" n'ait songé à re-sortir les compositions de celui qui était pourtant considéré comme "vrai compositeur" lorsqu'il était invité par des institutions comme le "Domaine Musical", le festival de Royan ou celui de La Rochelle, pour ne citer que les institutions françaises (il a également été beaucoup joué dans "le reste du monde"). Et certainement le fait de sortir soi-même ses propres enregistrements est plus proche de la façon de faire des nouvelles musiques électroniques, le D.I.Y., que des tenants de l'académisme ou de la "musique contemporaine" d'aujourd'hui – ou plutôt celle qui se fait appeler ainsi. A l'exception notable de Stockhausen, qui, après avoir été longtemps publié par le prestigieux "Deutsche Grammophon" a fondé son propre label discographique (et édition de partitions) "Stockhausen Verlag". Mais c'est pas du jeu, Stockhausen a tout fait, de toute façon!

Que les deux compositions publiées soient les deux seules à être purement électroacoustiques (Eloy a composé d'autres pièces combinant électroacoustique et musiciens, comme "Yo-in", "Anâhata", "Sappho Hikêtis", "Erkos", "Galaxies"...) n'est pas un hasard non plus – ce sont les seules sur lesquelles il ait tous les droits, les autres enregistrements ayant été produits par des radios, des festivals. À moins de vouloir – et surtout pouvoir, financièrement! – racheter ses œuvres...

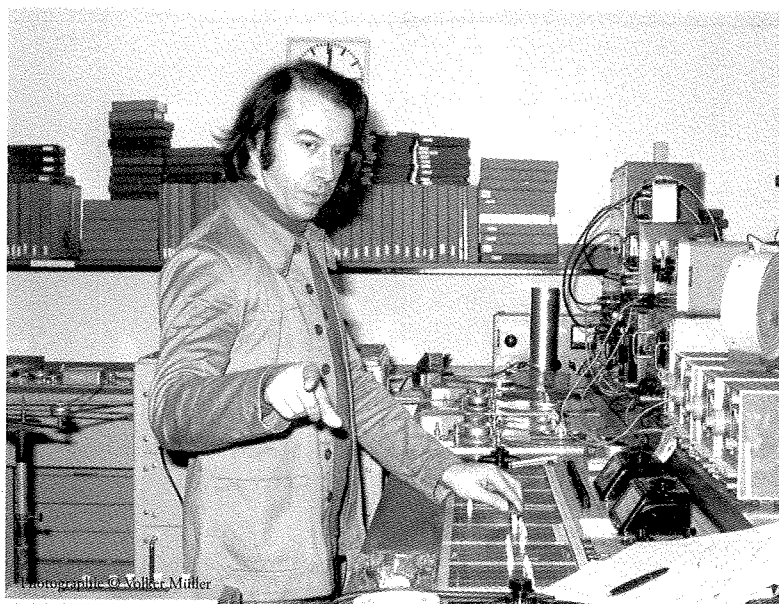
Des deux, "Shânti" accuse le plus son âge, ou plutôt s'inscrit le plus dans son époque, dans le début des années 1970. Dans la longue trame électronique apparaissent des éléments concrets clairement identifiables (bruits de bottes...) voire hautement signifiants – non seulement des voix mais surtout des paroles. Bien évidemment, le titre, "Shânti", se traduisant par "paix" on comprend vite qu'un message veuille être transmis, mais, bizarrement ce sont ces parties-là, les plus "signifiantes", presque didactiques par endroits, qui datent le plus l'œuvre. Est-ce dû à la qualité de l'enregistrement de ces voix, au ton employé? En tout cas, aujourd'hui, le traitement appliqué à l'ensemble, sa couleur sonore globale, le rapproche d'une tradition de pièces radiophoniques, ou d'une acousmatique un peu dépassée. Oui, sans doute une conséquence du ton parlé employé. Les parties électroniques par contre s'inscrivent bien moins dans une époque – il est d'ailleurs paradoxal de considérer que c'est la voix parlée qui, ici du moins, rattache l'enregistrement à une époque, pas si éloignée d'ailleurs, moins de 40 années, plutôt que ce soit la partie électronique: durant ces 40 années le mode de production des sons électroniques – ou la transformation électronique des

sons préexistants – a diamétralement changé. On peut sans doute parier que dans un studio électronique d'aujourd'hui plus aucun élément ne subsiste de tous ceux utilisés dans les années 1970, plus aucun n'est identique. Et ce sans même parler d'une production entièrement faite sur un lap-top. Et pourtant les sons d'Eloy parviennent à apparaître comme sans âge, sans histoire, dans leur présence propre.

Mais les notes du livret accompagnant ce double CD le disent elles-mêmes: "Shânti" a ouvert la voie, pour Eloy, vers ces grandes "fresques" (poèmes de sons et de bruits, dialectiques entre sources concrètes et abstraites, élargissement des articulations du temps, etc.) qui, par la suite, est devenue l'une des caractéristiques majoritaires de ses œuvres – et de citer "Gaku-no-michi".

Et effectivement "Gaku-no-michi" est une fresque gigantesque, un monstre à nul autre pareil. Impossible à dater à la seule écoute, impossible également à rattacher à d'autres esthétiques, même si bien sûr, quelques traits de famille apparaissent ici et là. Mais la parenté de la technique employée – et bien évidemment le long travail d'accumulation de couches et de couches de traitements, filtrages, ralentis et autres ring-modulations fait songer au GRM – ne produit pas les mêmes résultats, il serait inadéquat d'associer cette œuvre aux productions acousmatiques françaises. Une certaine limpidité de la forme, l'écoulement temporel qui paraît évident dans ses articulations (de cette évidence qui provient d'une solide connaissance du métier de la composition) peuvent rapprocher "Gaku-no-michi" de la "Légende d'Eer" de Xenakis – composée également en 1977. Mais la correspondance n'est pas formelle, elle n'existe, peut-être, que dans l'imaginaire de l'auditeur, elle n'est peut-être due qu'au génie commun aux deux créateurs. "Gaku-no-michi", sous-titrée "les voies de la musique", est une œuvre unique.

L'œuvre a été entièrement composée au Japon, à Tokyo, sur une longue période (tellement longue que certains de ses collaborateurs et techniciens avaient paraît-il parié qu'elle ne serait jamais terminée!). Elle porte en sous-titre explicatif "pour sons électroniques et concrets" et ces sons concrets ont été capturés, par Jean-Claude Eloy, dans la ville de Tokyo. Sons quotidiens de la ville tels que perçus par un occidental, qui de plus, Eloy le souligne, sortait relativement peu et n'avait pas spécialement lié d'amitiés, excepté avec ses compagnons de travail. Cette présence du Japon paraît être très forte aux yeux (oreilles!) du compositeur, qui la souligne à plusieurs reprises, parlant d'une sonnette du métro de Tokyo retraitée de façon à en faire apparaître ses composantes habituellement inaudibles, ou encore de l'hymne japonais, ralenti et descendu dans le grave de façon à le rendre méconnaissable, puis enrichi par le son vocal des Samourais. Pourtant à l'écoute – et même après écoutes répétées – la présence de ce Japon est bien plus importante et réelle pour le compositeur que pour l'auditeur. Que cela ait été le lieu de conception, de composition de la pièce, et que par là le résultat soit lié dans la perception qu'en a le compositeur est une évidence. Pour qui l'écoute, il s'agit d'une musique "pure", ou du moins dématérialisée,



sans attaches; la présence du Japon est autrement plus sensible dans une composition comme "À l'approche du feu méditant..." – et "Yo-in", par l'utilisation de nombreuses percussions extra-européennes, jouées en direct par Michael Ranta en même temps que Jean-Claude Eloy assure la projection électroacoustique, nous emmène bien plus vers un "ailleurs" géographique – fantasmes d'occidentaux!

Les pièces de Jean-Claude Eloy se déploient sur des grandes durées – plus de deux heures pour "Shânti", plus de quatre pour "Gaku-no-michi", quelques deux heures et demi pour "Yo-in" – on est loin des 8 minutes 35 d'"Equivalences" ou même des 19 minutes d'"Etude III", de 1962; loin des canons ou normes de la musique contemporaine, qui aujourd'hui encore, semble préférer les pièces d'une durée variant entre 15 et 20 minutes. Il semble bien que ces durées aient, dans le temps, posé problème aux auditeurs de la musique d'ELOY, et il a développé un discours sur la similitude entre sa pensée musicale et le cinéma – il compare certaines transitions de textures de "Gaku-no-michi" à des changements de lieu sonore, tel que pratiqué au cinéma, parle pour certaines de ses compositions de "film sans images" et s'autodéfinit comme "un enfant du cinéma". Il dit: « Un film normal n'est pas plus long que "Shânti". J'ai toujours souligné le rapport entre le cinéma et mes œuvres électroacoustiques. C'est ce que je n'arrête pas de dire depuis des années à tous les gens qui commentent sur mes "longueurs" ». Pourtant je ne pense pas que ses auditeurs d'aujourd'hui – qui ne sont plus, à quelques rares exceptions près, dans la musique contemporaine, mais plutôt dans cette indéfinissable nébuleuse des nouvelles musiques électroniques – soient gênés par de telles durées, qu'ils aillent les commenter. Avec la liberté des structures musicales est également arrivée une liberté plus grande quant aux durées: depuis les quelques dizaines de secondes d'un concert de Masonna, jusqu'à plusieurs heures d'un Eloy.

Mais encore une fois ces différences de perceptions peuvent s'expliquer par le positionnement – autre ou "en-dehors" – du compositeur. Ou tout simplement son expérience, son vécu: « Le projet "Gaku-no-michi", était à l'origine un projet destiné à l'Ircam, pour son festival inaugural Ircam-Intercontemporain de l'année 1977!... Pendant un an j'avais travaillé à Tokyo, attendant un contrat de l'Ircam qui n'était jamais venu... Et alors que j'avais spontanément proposé à l'administration de l'Ircam l'usage de ce studio à Tokyo (dont j'étais l'invité personnel) pour réaliser ma "commande" (ceci après avoir visité les locaux de préfiguration de l'Ircam. Pour un musicien responsable, les technologies Ircam étaient complètement INUTILISABLES en 1977!!! Tu me vois crapahuter sur un PDP 11 pour faire ma musique??). Après avoir fait "Shânti", j'avais besoin de développer dans le même sens, plus loin et davantage. Jamais je n'aurais pu sur ces foutus PDP 11... »

Et pour le concert prévu un an à l'avance par l'Ircam, j'avais découvert juste la veille, un an plus tard depuis Tokyo (et toujours sans contrat), qu'un espace de dix minutes m'avait été réservé!... Avec six autres compositeurs... Pas seulement par crétinisme administratif, mais parce que Boulez voulait m'enfermer dans ces situations académiques dites "de recherches", c'est-à-dire musicalement non-porteuses... Il ne pouvait pas supporter l'existence d'une œuvre comme "Shânti" et que Stockhausen l'ait publiquement soutenue... Donc, ayant déjà terminé deux heures de "Gaku-no-michi" à Tokyo, j'avais publiquement protesté, par lettre depuis Tokyo, en octobre 1977, contre ces manœuvres de l'administration Ircam. Pensant que Boulez ferait la part des choses, et ne se rangerait pas systématiquement contre son ancien élève et du côté de son administration débile... »

Mais voilà... Le grand maître s'était rangé à 100 % du côté de son administration... "Léniniste à 200 %" comme il aimait alors à le déclarer à "l'Express"... Il était passé du léninisme au stalinisme... Les administratifs-politiques sont plus importants que ses anciens élèves: musiciens ou compositeurs. »

Avec la publication de ces deux CD, qui, comme dit, risque d'être la seule partie de son œuvre à pouvoir voir le jour – à moins, espoir improbable, qu'un "gros" label décide de sortir d'autres pièces –, la question qui se pose est bien sûr celle de l'après ou plutôt du maintenant. Ressortir une toute petite partie de son œuvre est sans doute bien, et même nécessaire, mais totalement insuffisant si on vise à faire vivre une musique – que ce soit celle déjà composée ou celle à venir. Il n'y a pas si longtemps, Jean-Claude Eloy disait être sur de nombreux projets: « J'ai de nombreuses priorités, et le temps passe! Je dois impérativement mettre en chantier la suite de mon

"Kâmakalâ", prévue depuis des années et toujours reportée... Je dois aussi réaliser une toute nouvelle refonte de mon œuvre "Yo-in" – une refonte quasi-intégrale, pour un dispositif très différent de la première version. J'ai également des dizaines de projets plus ou moins anciens dans mes réserves qui dorment et attendent de trouver leur heure.

"Yo-in" nouvelle version serait une œuvre d'environ quatre heures, qui utiliserait probablement, dans ce nouveau dispositif, un chorégraphe et metteur en scène (donc de la danse), une électroacoustique que je maîtriserai moi-même avec sans doute un ou plusieurs assistants, un dispositif lumière de type théâtre, pas mal d'autres détails... Il y aura parallèlement une version "Yo-in full electronics" seule, pour un système de play-back multipiste avec trois laptops indépendants (moi et deux autres) ». Mais force est de constater que ces projets tardent à se matérialiser, et les raisons en sont évidentes: étant habitué à d'autres cadres, d'autres types de structures, il doit être difficile pour Jean-Claude Eloy de changer ses habitudes de travail. On l'a dit, le maniement de l'ordinateur pour créer ses sons ne lui est pas évident – son cadre de référence étant le grand studio électroacoustique – et ne s'est pas encore imposé à lui comme instrument de "live". On imagine qu'un tel changement de la façon de travailler ne doit pas être évident, puisqu'il ne s'agit pas que de matériel mais également de la pensée esthétique que le matériel induit, toujours. Sans oublier que le compositeur est né en 1938 – le poids des habitudes est d'autant plus grand.

On pourra songer à l'exemple d'un autre compositeur "paria", placé "en-dehors" pour des motifs politiques (même s'il ne s'agit pas de la même politique): Iancu Dumitrescu. À ma connaissance il y a des années que plus personne ne joue la musique de Dumitrescu, excepté son propre ensemble, Hyperion. Ayant à sa disposition cet outil de création et de diffusion, il continue à régulièrement créer, enregistrer et faire vivre sa musique; bien que souvent dans des lieux improbables, on peut entendre la musique de Dumitrescu – et de son alter ego, Ana-Maria Avram – à peu près une fois par an, à Paris. D'ailleurs créer son ensemble, avec des musiciens attachés à sa création, et prendre sous son propre contrôle tous les détails de la présentation de son travail a été plus ou moins la solution adoptée par Karlheinz Stockhausen – encore lui!

Les dernières fois que j'ai pu entendre Jean-Claude Eloy présenter sa musique, pour sympathique qu'ait été l'endroit, il est certain que les conditions de diffusion – les haut-parleurs – étaient très limite, en tout cas pas à la hauteur du degré d'exigence demandé par la musique. Aujourd'hui, il est avéré que l'ancien monde "contemporain" n'a que faire de la musique d'Eloy, et celui-ci ne le porte pas en son estime: « Je pense que nous avons affaire, dans tout ce milieu, à une mafia d'opportunistes de cinquantième zone, et il n'y a plus rien à attendre d'elle!!! Et qu'elle soit "de gauche" ou "de droite" ne changera rien!

La France a abandonné le système d'une "direction de la musique" démocratique et centralisée; l'Allemagne a abandonné ses "Neue Musik Abteilung" des grandes Radios. Il faudra des décades pour que la musique moderne s'en remette... Peut-être même qu'elle ne s'en remettra pas... Ou alors, il y aura d'autres formes d'existences.

C'est le début de ce que je pense du futur... Il ne restera que quelques entreprises-phares du musée mondial de la musique classique: quelques orchestres; quelques chœurs... Les meilleurs. Tout le reste sera d'une autre nature, avec des outils nouveaux, adaptés à la masse et à la création. C'est pourquoi je suis persuadé que [ces nouveaux musiciens électroniques sont] les précurseurs, les préfigurateurs du futur. Pas uniquement du point de vue esthétique, mais du point de vue sociologique, socio-culturel, socio-communicatif, etc. » Oui, on peut parier qu'un autre public, plus jeune sans doute, mais surtout venu d'autres horizons s'y intéresse. Et il serait intéressant de voir le compositeur trouver le moyen de lui présenter véritablement sa musique. Trouver un territoire commun avec ceux à qui sa production parle.



DISCOGRAPHIE RÉCENTE

"Gaku-No-Michi" Hors Territoires HT01-2-3-4
"Shânti" Hors Territoires HT05-6