

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

2

BETSY JOLAS

ÉDITORIAL	5
UNE MUSIQUE INCLASSABLE	7
LES ŒUVRES	9
NOTE BIOGRAPHIQUE	12
MIDI CONCERT	15
POÈMES DE PIERRE REVERDY	17

Accueillir Betsy Jolas en résidence durant près d'une semaine est un honneur et un grand privilège. Fêtée l'an dernier à Paris à l'occasion de ses quatre vingt ans, elle apparaît en effet comme une figure majeure de la vie musicale française de l'après-guerre. Compositrice, chef d'orchestre, professeur d'analyse puis de composition, elle a tracé sa voie avec indépendance et rigueur – dans un monde essentiellement masculin – avec l'assurance que lui confèrent une mission pédagogique s'inscrivant dans le sillon creusé par Olivier Messiaen (et donc basée sur la transmission des valeurs essentielles, inaltérables, en un mot : *permanentes* de la musique) et l'élaboration d'un œuvre écrit par nécessité intérieure. Ces deux aspects complémentaires de sa personnalité seront mis en évidence dans notre maison à travers le déploiement d'activités multiples, toutes ouvertes au public, qui tendent vers un échange soutenu avec nos étudiants.

Pour commencer, les œuvres entendues lors des deux concerts (onze au total, dont certaines en création suisse) auront fait auparavant l'objet d'un travail approfondi effectué sous la direction de la compositrice qui saura guider les étudiants vers la *vocalité* de sa musique – cette particularité qui va à rebrousse-poil d'une tendance aujourd'hui généralisée – qui fait du quintette à vent *O Wall* un «opéra de poupées» ou de la Sonate à 8 pour octuor de violoncelles, un chœur à huit voix... Ce travail sera ensuite prolongé et enrichi par la diffusion de deux documents visuels : son opéra *Le Pavillon au Bord de la Rivière* et un film documentaire «*Betsy Jolas, une musique de rêves*» qui déboucheront sur un entretien avec Philippe Albèra qui permettra d'ouvrir le débat sur les problématiques encore liées à la pratique de la musique contemporaine et à son enseignement. Enfin, un cours magistral d'analyse sur *La Mer* de Debussy viendra parfaire le portrait que nous lui consacrons.

Le rôle que le Conservatoire de Lausanne est en mesure jouer dans la diffusion si confidentielle – et c'est un euphémisme – de la musique de notre temps en Suisse Romande est une chance pour qui voudrait ici découvrir une musique authentique, sourde aux sirènes des avant-gardes à la mode – mais à l'écoute de son temps – sans tapage, intimiste, à l'image du violoncelle solo de *Wanderlied*, qui déploie son chant «*Ohne Worte, ma molto espressivo*» comme «*la voix d'une conteuse sans âge, errant au fil de sa vie, seule à savoir qu'au creux de cet accord toujours recommencé se niche le secret d'un être cher*».

William Blank, compositeur

Musique de l'intime, visant une relation harmonieuse au monde, musique sans violence et sans pathos, aimantée par une beauté qui voudrait être contemplée pour elle-même, sauvée de l'éphémère, musique du chant intérieur et de voix imaginaires, au sein desquels le passé saurait encore nous parler, l'univers de Betsy Jolas, clos sur lui-même, est comme une bulle à l'intérieur du temps présent. Ses sources sont moins dans l'épopée moderne de la jeune génération de l'après-guerre – sa propre génération – que dans une forme conquise de l'intérieur où résonnent aussi bien les musiques vocales de la Renaissance, qui l'ont tant marqué à ses débuts, que celles de Debussy et de Webern. Dans l'attrait qu'a pour elle, depuis toujours, l'œuvre de Roland de Lassus, il faudrait inclure l'idée d'un humanisme contemporain qui en aurait fini avec les figures héroïques héritées du Romantisme si souvent reprises par les mouvements d'avant-garde.

Aussi bien, chez Betsy Jolas, le langage musical s'abstrait des théories qui ont jalonné l'histoire de la modernité, et notamment celles des années d'après-guerre, pour se recomposer librement, cherchant avant tout dans la ligne et le contrepoint qui en découle son moment essentiel, sa substance expressive. L'harmonie, non fonctionnelle, est alors libérée des schémas conventionnels comme des recherches les plus extrêmes; elle ne soutient pas le concept d'une forme dramatisée, délivrée des tensions objectives du matériau qui amenèrent à l'expression d'une subjectivité toujours plus affirmée, mais vise au contraire une forme ouverte où les voix peuvent se déployer librement, dialoguer ensemble, se chercher ou se perdre. De même, les idées musicales ne se concentrent pas vraiment en des figures thématiques ou des gestes qui déboucheraient sur une rhétorique élaborée; elles sont au contraire insaisissables, naissant souvent de presque rien, se ramifiant dans les voix secondaires puis revenant à elles-mêmes en nous faisant percevoir leur propre recherche de la continuité, loin des formes traditionnelles du développement, comme en une sorte d'errance, une recherche de l'impalpable liée à la rêverie et à l'émotion de l'instant. Aussi les pièces répondent-elles rarement à une articulation schématique ou à la logique d'une construction architectonique: elles sont le plus souvent d'un seul tenant et de durée moyenne. Il a fallu un certain temps à Betsy Jolas pour aborder des formes en plusieurs mouvements, comme si, pour elle, une pièce était une sorte de tissu conjonctif, une part d'elle-même qu'elle ne pouvait pas objectiver dans une forme autonome. La forme s'apparente dès lors à un récit imaginaire qui peut éveiller à d'autres récits, musicaux ou littéraires, ou prendre l'aspect d'un monologue intérieur, voire d'une confession, celui d'un jeu, d'un dialogue à plusieurs. C'est une forme qui se tient au plus près d'une expression native et conduit naturellement au monde de l'enfance, comme ces opéras de poupées que l'on trouve dans

son catalogue, ou ravive des images théâtrales comme celles de Shakespeare par exemple. Le grand œuvre de Betsy Jolas, son opéra *Schliemann*, ne convoque-t-il pas les deux figures centrales de l'errance et de la quête d'un côté, de l'imaginaire et du théâtre de l'autre ?

Dans une musique qui cherche plutôt qu'elle n'affirme, qui voudrait être lyrisme pur sans médiation, le temps se fait souple et se libère de la toute-puissance de la mesure, des impératifs de la pulsation, l'écriture libre pouvant s'apparenter à une forme d'improvisation écrite : la note cherche son chemin et crée son propre espace, rétive à tout schéma préconçu.

C'est donc avec une rare indépendance d'esprit que Betsy Jolas a pris place dans le paysage contemporain, à proximité peut-être du seul Henri Dutilleux, avec lequel elle est très liée. Elle a résisté à la fureur sérielle des années cinquante, à ses constructions autonomes et à ses idées visionnaires, comme aux élans libertaires qui suivirent, à l'exploration de mondes sonores inédits et à l'usage de matériaux hétérogènes; elle n'a pas non plus été marquée par le mouvement spectral lancé par ses propres élèves, pas plus qu'elle n'avait été touchée par l'esthétique de ses deux professeurs en France, aux antipodes l'un de l'autre, Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Est-ce le fait d'être femme dans un monde presque exclusivement masculin, ou celui d'être à cheval sur deux pays, deux cultures qui l'ont formée, ou le fait d'une maturation lente qui s'effectua en vase clos ?

En tous les cas, la musique de Betsy Jolas ressemble à nulle autre; inclassable, elle défie les commentaires dont la compositrice est elle-même si peu prodigue.

Sonate à 8 pour 8 violoncelles

Le titre semble parler pour une autre époque, celle du baroque, d'une musique instrumentale encore directement liée à la vieille polyphonie vocale qu'elle était alors en train de supplanter. Huit violoncelles, comme huit tisseuses affairées, déploient une musique lancinante, tressée autour de notes-pivots interprétées tantôt dans le sens d'une incantation (les voix tournent autour d'un point central), tantôt comme présence harmonique leur donnant une signification nouvelle, une sorte d'aura. Une écriture presque ornementale, orientalisante, dans un espace et un temps lisses : Betsy Jolas maintient le discours à son point d'incandescence par l'insistance de phrases au lyrisme tendu, qui ne veulent pas aboutir, et qui nous conduisent à une fin élidée, comme une vibration qui, vous ayant porté dans sa tension propre, vous abandonne d'un coup. Les huit violoncelles forment un seul corps sonore, une sorte de chœur. La pièce, écrite en 1998, fut créée la même année lors des Rencontres d'ensembles de violoncelles à Beauvais.

O Wall pour quintette à vent

O Wall doit son titre à la scène finale du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, moment de représentation grotesque des amours impossibles de Pyrame et Thisbé (elle est décrite comme une «courte scène fastidieuse, une «farce très tragique»). Faut-il voir là le programme d'une œuvre de musique de chambre composée pour quintette à vent, les cinq musiciens représentant les cinq personnages du mélodrame ironique offert à Thésée pour ses noces ? À vrai dire, cette démarche suit celle de pièces précédentes, *How Now* pour octuor et *Well Met* pour douze cordes, qui s'appuyaient déjà sur l'évocation du théâtre shakespearien. L'idée de lier l'écriture intimiste pour des formations de chambre à un argument littéraire n'est pas nouvelle, elle a fait son apparition dans l'époque romantique, et l'un de ses sommets est la *Nuit transfigurée* de Schoenberg. Ce qui importe ici pour Betsy Jolas, c'est de substituer à une construction musicale en soi, qui reposerait sur des critères purement formels, une construction fondée sur l'expression. Ainsi les cinq instruments renvoient-ils à tour de rôle aux cinq personnages de la scène théâtrale : les deux Amants, le Lion, le Clair de Lune et le Mur. La compositrice a d'ailleurs sous-titré sa pièce «opéra de poupée», insistant sur la stylisation des mouvements expressifs qui s'y déploient. Comme souvent chez elle, l'écriture instrumentale se réfère à une vocalité imaginaire, même si certaines figurations rapides l'excèdent à l'évidence. Dès le début, ce sont des lignes de chant dans un registre étroit, sortes de lamentations utilisant une écriture en quarts de tons, et où le cor joue la partie principale. Chaque section est caractérisée par le type d'écriture ou le tempo, et s'enchaîne librement à la précédente, parfois dans une de ces respirations typiques de la musique de Betsy Jolas où les différents

moments formels sont liés entre eux avec la plus grande liberté, sans violence. La virtuosité de certains passages n'empêche pas l'œuvre d'être fondamentalement lyrique, les cinq instruments alternant les moments solistiques aux moments «choraux».

Cette pièce achevée en mai 1976 fut écrite à la demande de la Fondation Koussevitsky, qui attribuait en même temps un prix à la compositrice. Elle fut créée à New York le 5 novembre de la même année par la «Chamber Music Society» au Lincoln Center et est dédiée à la mémoire de Serge et Nathalie Koussevitsky.

Quatuor VI pour clarinette et trio à cordes

Le *Quatuor VI avec clarinette* fut composé en 1997 pour les dix ans de l'Ensemble Fa. Il commence dans un climat rêveur avec des accords de trois sons joués par les cordes, dans un rythme lent, dont la clarinette rompt en quelque sorte le charme par des interventions plus volubiles, lesquelles entraînent alors les autres instruments. Ainsi se crée un discours fondé sur l'imprévisible, sur l'inspiration de l'instant et les changements brusques de climat expressif, comme si la compositrice réinventait, au niveau de l'écriture et de la forme, l'idée du dialogue propre à la musique de chambre, et ce, plutôt qu'à l'intérieur d'un cadre défini, dans l'échange proprement dit, qui façonne ainsi une pièce de grande fantaisie. On peut suivre ce jeu de poursuites, de commentaires, de rencontres et de digressions à partir d'une idée, par lequel la forme se construit dans le temps même de son appréhension; il conduit vers la fin à une fusion fragile des protagonistes, qui est moins un aboutissement qu'un épuisement, la musique, trouée de silences, de gestes brefs et morcelés, faisant apparaître alors comme un tendre souvenir l'accord initial des cordes avant de finir. La clarinette est toujours partie principale; c'est elle qui entraîne ses compagnons dans le jeu, et qui lance les idées, comme si la forme concertante se superposait à celle de la musique de chambre. Sa volubilité et sa souplesse évoquent là encore une voix imaginaire, et peut-être faut-il penser que l'œuvre se souvient du *Quatuor II avec voix* (une voix de colorature) qui fit connaître Betsy Jolas dans les années soixante.

Wanderlied pour violoncelle et ensemble

Wanderlied est écrit pour un violoncelle solo et quinze instruments (flûte alto, cor anglais, clarinette et basse clarinette, basson, cor, trompette, trombone, percussion, piano, quintette à cordes) et date de 2002. La compositrice nous dit que cette pièce composée pour la violoncelliste Sonia Wieder Atherton et le Nouvel Ensemble Moderne de Lorraine Vaillancourt, qui la créèrent, est une sorte de «chant sans parole», un *Lied ohne Worte*, où la musique concentre toute l'expressivité des mots tus. Il faut imaginer «une conteuse sans âge, errant au fil de sa vie, seule à savoir qu'au creux de cet accord toujours recommencé se niche le secret d'un être cher. On entend alentour ceux qui l'aiment et ceux qui ne l'aiment pas».

La pièce est donc le parcours d'une errance, d'une quête. Dès le début s'installe un climat très intérieur, le violoncelle prenant la parole sur les sonorités contrastées du violon dans l'aigu et de la trompette bouchée; on s'attend à un chant largement déployé, mais l'invocation lyrique débouche au contraire sur des brisures, des fragmentations, la voix du violoncelle, sur la corde sensible, paraissant d'autant plus fragile dans sa recherche d'une forme écrite à fleur de peau (la compositrice s'est laissée inspirer, dit-elle, par la sonorité de Sonia Wieder Atherton). La couleur d'ensemble, avec une prédominance des vents médiums et graves, est plutôt sombre, elle a quelque chose d'oppressant dont le violoncelle ne parvient guère à se dégager, sinon dans quelques échappées vers des sonorités plus lumineuses, et l'on imagine sans peine la conteuse évoquée par Betsy Jolas poursuivant un monologue intérieur fait d'angoisses, de souffrances, de nostalgie et d'illuminations, mais aussi de révolte, d'élans sauvages qui culminent dans une fausse fin en éclat censée appeler les applaudissements du public, et après lesquels, comme le note la partition, vient une brève coda. La pièce, d'un seul tenant, suit ainsi une courbe linéaire jusqu'à son épilogue, du lyrisme initial à la violence finale, une sorte de grand crescendo composé. Le titre de l'œuvre provient d'un poème du père de Betsy Jolas intitulé *Wanderpoem*.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Betsy Jolas est née le 5 août 1926 de parents américains : son père, Eugène Jolas, était d'ascendance allemande (1894-1952); poète et journaliste, il fonda en 1927 la revue en langue anglaise *transition* afin de «donner aux écrivains américains l'opportunité de s'exprimer librement et d'expérimenter»; James Joyce devait y publier, sous le titre «work in progress», son ultime ouvrage, *Finnegans Wake*. Sa mère, Maria Jolas (1893-1987), créa à Paris une école fondée sur des méthodes pédagogiques d'avant-garde (Dalcroze, Montessori); elle traduisait des ouvrages français en anglais, en particulier les œuvres de Nathalie Sarraute, et pratiquait le chant. Betsy Jolas a donc été élevée dans un milieu artistique et littéraire, la maison familiale voyant passer les artistes les plus prestigieux de l'époque que la petite fille saluait... avant d'aller se coucher dans sa chambre. La même petite fille, prenant conscience de son audition intérieure, commença de composer sans même avoir appris le solfège.

À l'approche de la guerre, Eugène Jolas s'installa aux États-Unis et y fit venir sa famille en 1940. Le séjour américain de Betsy Jolas sera décisif pour elle : elle étudie l'harmonie et le contrepoint avec Paul Boepple, qui créera à New York en 1947 son *Motet I* pour 7 voix de femmes sur le texte de l'Écclésiaste; elle découvre l'orgue chez un oncle pianiste et prend aussitôt des cours avec Carl Weinrich, tout en poursuivant ses études de piano avec Hélène Schnabel, belle-fille d'Arthur Schnabel. Elle participe aux Dessoiff Choirs, chœur amateur dirigé par Paul Boepple, qui était également le directeur de l'école Dalcroze de New York, et grâce auquel elle découvre le riche répertoire de la polyphonie de la Renaissance.

Après son diplôme de Bennington College, pour lequel elle écrit une *Messe*, elle retourne à Paris en 1946, présentant un *Madrigal* pour chœur créé à la Radio par l'Ensemble vocal Marcel Couraud. C'est ensuite *Plupart du temps*, six mélodies sur des poèmes de Pierre Reverdy, créées en 1949. Cette même année, elle épouse le docteur Gabriel Illouz et suit les cours de fugue et de contrepoint avec Simone Plé-Caussade au Conservatoire de Paris (deuxième prix de fugue en 1953). Elle est lauréate, en 1953, du Concours International de Direction d'orchestre de Besançon, et compose *Arbres; Et le reste à l'avenant* pour chœur a cappella sur des poèmes d'André du Bouchet. En 1954, elle entre dans la classe de composition de Darius Milhaud et dans celle d'analyse d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris (première mention d'analyse). Chargée de programmation à la Radio à partir de 1955, elle compose diverses œuvres instrumentales (une sonate pour alto seul, une sonate à trois avec clavecin et viole de gambe, des *Figures* pour 9 instruments...), ainsi qu'un chœur a cappella sur un texte de Rabelais, *Orça*, un double chœur de femmes avec cuivres, *Everyone sings*, et pour

la naissance de sa fille en 1955, un chœur féminin a cappella, *Enfantillages*. Malgré des œuvres comme une *Symphonie pour petit orchestre* (1957), *Cinq Poèmes de Jacques Dupin* (1959) et de nombreuses musiques de scène (Sophocle, Euripide, Gatti), ce n'est qu'en 1966, avec la création au Domaine Musical du *Quatuor avec voix* composé deux ans plus tôt, que Betsy Jolas fait réellement une percée dans le monde musical. Des pièces comme *J.D.E.* pour 14 instruments (1966), *D'un opéra de voyage* pour 22 instruments (1967) ou *Points d'aube* pour alto et 13 instruments (1968) confirment cette notoriété croissante.

Entre 1971 et 1974, Betsy Jolas assiste Messiaen au Conservatoire de Paris, où elle est nommée professeur d'analyse en 1975, puis professeur de composition en 1978. Elle va également enseigner dans plusieurs universités américaines telles que Yale, Harvard, Berkeley, USC, San Diego, etc., ainsi qu'à Mills College. Son catalogue dès lors ne cesse de se développer dans tous les genres musicaux, et elle reçoit de nombreux prix en forme de reconnaissance : nommée membre de l'Académie américaine des Arts et Lettres en 1983, elle est faite Chevalier de la Légion d'honneur en 1997.

Dans son développement atypique, fait d'assimilations lentes et sélectives, les années américaines ont joué un rôle décisif : c'est là que Betsy Jolas a pu développer sérieusement ses talents musicaux et qu'elle a pris connaissance d'un répertoire qui la marque en profondeur : celui de la polyphonie de la Renaissance, auquel il faut ajouter la littérature pour orgue. Sa pensée sera durablement marquée par le contrepoint, qu'elle a su transposer dans une écriture moderne : «Lors de ma première formation musicale, l'enseignement de l'harmonie – au sens que l'on donne à cette discipline dans les conservatoires français – avait été un peu négligé ; c'est en revanche par une étude fondamentale du contrepoint que j'ai appris l'écriture». Mais curieusement, c'est aussi la musique de Debussy, révélée à travers la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, qui la fascine au même moment. Elle retrouve là les «divines arabesques» de Roland de Lassus, son compositeur de prédilection, et le principe d'une musique «sans couture, sans bâti», une musique «en perpétuelle naissance». C'est précisément ce qu'elle va rechercher à travers ses œuvres, après des pièces de formation pour chœur qui sont encore trop rattachées aux modèles anciens : une forme libre, provenant de l'émotion pure, une musique sans système, belle, au rythme souple et fluant suivant les courbes mélodiques et le tissage polyphonique. C'est aussi la conception d'un discours musical fondé sur la force d'expression de chaque moment, sur une densité de présence non soumise à un plan architectural ou à des lois de construction, qui conduit Betsy Jolas, dans les années parisiennes de l'après guerre, à la musique de Webern : elle

éprouve pour quelques-unes de ses œuvres un «véritable coup de foudre» qu'elle qualifie aussitôt de «très doux», et dont elle ne tire aucunement les conséquences combinatoires de sa génération. C'est à partir de cette liberté, de cette capacité de lier entre elles des esthétiques et des techniques appartenant à des époques fort différentes, que Betsy Jolas édifie une œuvre qui revendique sa différence, et qu'on ne peut situer qu'à part dans le tourbillon des mouvements musicaux contemporains!

Philippe Albèra

MIDI CONCERT

Les textes sur les œuvres sont de Betsy Jolas

| 15

Études Aperçues pour vibraphone et cinq cloches à vache

Message à Thierry : «Ce sera encore une courte pièce pour vibraphone, comme des ébauches d'études... mais cette fois avec quelques petits instruments suspendus... Tes cinq cloches à vaches (La cloche *mib*₂ peut être remplacée par un gong accordé), pourquoi pas! Je t'envoie cela fin novembre sans faute. Amitiés Betsy (Boston, octobre 1992).»

L'œuvre fut créée le 28 mai 1993 au Festival de Macerata (Italie) par Thierry Miroglio.

Remember pour cor anglais et violoncelle

Cette pièce fut composée en 1971 pour le Festival de Royan, à la mémoire du compositeur français Jean-Pierre Guézec, disparu soudainement à l'âge de trente-quatre ans. Elle faisait partie d'un hommage collectif auquel participèrent également Messiaen et Xenakis. Après la création, l'œuvre fut légèrement allongée, et elle peut également être donnée avec un alto à la place du cor anglais.

Épisode second «ohne Worte» pour flûte seule

Cette pièce est la seconde d'une série portant le même titre pour instruments solistes, aujourd'hui au nombre de dix. C'est une libre paraphrase de divers fragments de la partie vocale parlée-chantée du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, que l'on entend donc ici comme on ne l'entend jamais, c'est-à-dire comme ligne *mélodique*. D'où le sous-titre «Ohne Worte», sans paroles. L'œuvre, composée en 1977, est une commande du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris pour le concours de flûte de cette même année.

Plupart du temps II

1949-1989! Quarante ans séparent *Plupart du temps I*, six mélodies sur des poèmes de Pierre Reverdy, de *Plupart du temps II*, où sera repris non seulement le texte mais la musique d'un de ces poèmes augmenté de fragments apparentés emprunté au même recueil. L'œuvre de 1949 était, en bonne tradition, un cycle pour voix et piano. D'un tout autre genre, celle de 1989 joint en un seul mouvement une voix de ténor à un saxophone ténor et un violoncelle. C'était cette année-là la pièce de concours de... saxophone du Conservatoire!

Plupart du temps I, resté longtemps inédit, avait été l'occasion d'une rencontre inoubliable entre le grand poète vieillissant et la jeune musicienne inquiète et passionnée que j'étais alors. De là était parti ma longue réflexion sur la voix en musique.

Relisant quarante plus tard le poème «En face», qui m'avait deux fois sollicitée, et considérant la musique dont je l'avais jadis revêtu, je me remé-

morais cette remarque si juste de Schoenberg à propos de ses lieder de jeunesse où il observait – je cite de mémoire – que sa musique avait fort bien compris des poèmes que lui-même ne pouvait encore comprendre.

«Mademoiselle, je suis vraiment très heureux de cet envoi, de votre lettre, de votre musique qui me découvre si simplement la chose la plus émouvante du monde pour un auteur – si peu auteur qu’il soit – c’est-à-dire d’avoir donné à quelqu’un d’autre le désir, l’élan...»

(Lettre de Pierre Reverdy à Betsy Jolas)

Épisode cinquième pour violoncelle

Composée en 1983, cette œuvre est la cinquième d’une série de pièces de même titre destinées à des instruments monodiques solistes. Après les *Épisodes* pour flûte, trompette et saxophone, c’est aussi le premier consacré à un instrument à cordes, non pas mon préféré, l’alto, mais celui qui me posait alors problème: le violoncelle. Un instrument hybride me semblait-il, au registre trop étendu. J’ai changé d’avis heureusement et cette œuvre m’y a aidé. Plutôt qu’une démonstration de virtuosité, on trouvera ici exploitées les exceptionnelles qualités lyriques de l’instrument, tenues en respect pourrait-on dire par une structure à la fois rigoureuse et sensible à ses élans. L’œuvre s’articule ainsi sur une sorte de série-leitmotiv, ligne ascendante disjointe ancrée sur l’*ut* grave: pour la petite histoire, elle figurait avec des paroles appropriées sur un mot de félicitations adressé à Antoine Vitez pour sa nomination à la tête de la Comédie française. *Épisode cinquième* fut créée à Paris, salle Gaveau, par Sonia Wieder- Atherton, le 17 janvier 1985.

Music for Xavier pour clarinette, saxophone ténor et violon

Commandée par le Groupe Instrumental de Paris pour son festival annuel de Charonne, ce trio fut composé en 1993 à la mémoire de mon grand ami l’organiste et compositeur Xavier Darasse. Seulement une année auparavant, il était venu à l’un de nos concerts pour présenter son propre trio. Sa mort inattendue fut un choc pour nous tous. J’aimerais penser que cette pièce saisit quelques aspects de sa personnalité si créative.

Music for Joan pour piano et vibraphone

Cette courte pièce fut composée en 1988 en hommage à mon amie la peintre Joan Mitchell, à l’occasion d’une grande rétrospective de son œuvre dans plusieurs villes des États-Unis. La création américaine eut lieu à Buffalo N.Y. en 1988, la création européenne à Salzburg en 1991.

POÈMES DE PIERRE REVERDY

Plupart du temps (1915-1922)

Poèmes choisis par Betsy Jolas pour *Plupart du temps I* pour voix et piano | 17
(1949)

1. *Entre deux mondes*

L'ombre danse
Il n'y a plus rien
Que le vent qui s'élançe
Le mouvement s'étend du mur
Et se gonfle
Il y a des personnages qui naissent
Pour une minute ou pour l'Éternité
La nuit seule qui change
Et moi-même à côté
Quelqu'un que le remords tracasse
Sur la route où marque son pas
On ne voit rien de ce qu'il y a
Le mur seul fait une grimace
Un signe de mon cœur s'étend jusqu'à la mer
Personne d'assez grand pour arrêter la terre
Et ce mouvement qui nous lasse
Quand une étoile bleue là-haut tourne à l'envers

2. *Naissance de l'orage*

Toute la face ronde
Au coin sombre du ciel
L'épée
la mappemonde
sous les rideaux de l'air

Des paupières plus longues
Dans la chambre à l'envers
Un nuage s'effondre

La nuit sort d'un éclair

3. Minute

Il n'est pas encore revenu
Mais qui dans la nuit est entré
La pendule les bras en croix
S'est arrêtée

4. Tumulte

La foule descendait plus vite et en criant. Ils venaient tous du fond, de derrière les arbres, de derrière le bois du cadre, de la maison. Chaque visage blanc avait un regard animé – et sur leurs traces les paroles plus lourdes s'effaçaient. Au bruit qui se fit dans le coin le plus sombre tout s'arrêta, tout le monde s'arrêta, même celui dont les yeux étaient tournés vers la muraille. Et alors, à cause du vent, les fleurs de la tapisserie et des étoffes remuèrent.

5. En face

Au bord du toit
Un nuage danse
Trois gouttes d'eau pendent à
la gouttière
Trois étoiles
Des diamants
Et vos yeux brillants qui regardent
Le soleil derrière la vitre

Midi

6. Forte mer

Devant le bateau immobile
 Quelqu'un qui attend
 C'est le port qui bouge
 Il fait trop de vent
le niveau de l'eau change
 tant la mer est lasse
 Tout devient plus grand
Le marin qui passe arrive en retard
 D'où vient l'air qu'il a
 Et sa tête basse
 la sortie du bar
 Tout l'équipage est dans les mâts
 Un oiseau s'efface
 Sur le ciel plus plat
 Tout le monde a peur
Quand la casquette l'air et les nombreux visages
 le vent a tout mêlé dans un même nuage

Le texte de *Plupart du temps II* pour voix, saxophone et violoncelle (1989) mêle plusieurs poèmes de Reverdy tirés de *Les ardoises du toit* (1918). La continuité du texte chanté se présente ainsi :

Par la fenêtre

La nouvelle

Entre

Sur chaque ardoise

qui glissait du toit

on

avait

écrit

un poème

La gouttière est bordée de diamants

Au bord du toit

Un nuage danse

Trois gouttes d'eau pendent à la gouttière

Trois étoiles

Des diamants

Et vos yeux brillants qui regardent

Le soleil derrière la vitre

Midi

Sur le toit Il n'y a plus de lumière

Que le soleil

Et les signes que font tes doigts

Les signes que faisaient ta main

Derrière un rideau

Les poèmes originaux dont est tiré le texte chanté se présentent ainsi :

| 21

Façade

Par la fenêtre

La nouvelle

Entre

Vous n'êtes pas pressé

Et la voix douce qui t'appelle

Indique où il faut regarder

Rappelle-toi

Le jour se lève

Les signes que faisait ta main

Derrière un rideau

Le matin

A fait une grimace brève

Le soleil crève sa prunelle

Nous sommes deux sur le chemin

Les ardoises du toit

Sur chaque ardoise

qui glisse du toit

on

avait écrit

un poème

La gouttière est bordée de diamants

les oiseaux les boivent

En face

Au bord du toit
Un nuage danse
Trois gouttes d'eau pendent à
la gouttière
Trois étoiles
Des diamants
Et vos yeux brillants qui regardent
Le soleil derrière la vitre
Midi

Air

Oubli
porte fermée
Sur la terre inclinée
Un arbre tremble
Et seul
Un oiseau chante
Sur le toit
Il n'y a plus de lumière
Que le soleil
Et les signes que font tes doigts

