

Betsy Jolas

Les coulisses de la création Musée Sacem

Un être simple et sensible, qui regarde au réveil le vent sur les feuilles. Une femme vouée à son travail, à son art. Avec l'appétit passion des passionnés, telle est Betsy Jolas.

Inclassable et classieuse, œcuménique et heureuse de l'être, elle peaufine sur l'établi de ses portées une musique qui ne ressemble à nul autre qu'à elle. Elle a l'humilité des vrais talents et l'humanité des vrais artistes. Elle paye de sa personne pour nous présenter la note de musique personnelle, l'harmonie riche.

Celle qui, vingt fois remise sur le métier, fait la bel ouvrage. Pénétrons chez cette jeune fille nonagénaire, dont la fontaine de jouvence frémit d'un chant imtarissable.

« La musique contemporaine ne marque pas le pas, simplement.

Elle n'est plus une denrée de première nécessité, comme elle a été dans les années 60, où tout à coup tout le monde s'est affolé parce que la musique contemporaine n'était pas assez jouée. Alors on s'est mis à la jouer beaucoup. Maintenant, on s'est entré dans les mœurs. Donc on a l'impression que les créateurs ne jouent plus, n'écrivent plus. En fait, ils sont là, ils attendent qu'on les joue. »

« Le jour où je me mène dans la page blanche, il y a eu déjà un travail de préparation, un long travail de préparation. L'œuvre s'est déroulée longtemps dans ma tête et pas toujours de la même manière. Disons, à plusieurs niveaux. Je suis en grande altitude et donc je vois les rivières et les forêts. C'est vraiment comme une vie d'avion et ça change tout le temps. Et quand je vais au travail, finalement, c'est encore différent.

Je dis toujours, c'est très difficile de commencer.

J'ai un truc que j'ai donné à mes élèves et que j'utilise moi-même. Je me raconte une histoire. Je me dis, Demain, il faut que tu livres quelques pages de musique pour un film. Il y a un copiste qui va arriver à 7h du matin. Le studio est réservé à 9h30. Donc, il faut écrire quelque chose. Si ce n'est pas un chef-d'œuvre, tant pis. Une fois sur deux, c'est le début. Ça marche.

Enfin, je dis que c'est le début, en fait, ce n'est pas le début. Je pense toujours que je commence au début, mais ce n'est pas le début. Je commence toujours inconsciemment dans la partie la plus dense de l'œuvre.

En général, je reviens en arrière après. Après, aller jusqu'au bout, c'est généralement plus facile, mais ce n'est pas toujours pareil. Ça change. »

« Je suis né à Paris et j'ai vécu en France jusqu'à l'âge de 14 ans, donc jusqu'en 1940. Mes deux parents sont américains, mais d'origine différente. Ma mère est d'origine écossaise, en fait.

Elle est elle-même née à Louisville, Kentucky. Ça a été très important pour moi parce qu'elle a vécu dans une atmosphère sudiste, en quelque sorte, et donc elle avait un répertoire, déjà au départ, qui était tout à fait exceptionnel. Et on l'envoie d'abord faire des études, ce qui, pour une jeune fille du Kentucky, à l'époque, c'était quand même extraordinaire.

Et puis, un beau jour, quelqu'un convainc son père de l'envoyer faire des études de chant à Berlin. Elle se familiarise avec le répertoire des lydes allemands, ce qui a été très important pour moi parce que dès que j'ai pu, j'ai commencé à l'accompagner.

Mon père vient d'une famille originaire de Forbach, en Lorraine.

Son père est venu aux États-Unis fuyant les misères de la guerre de 1970. Il est arrivé en 1893, il avait 26 ans, il était tout seul. Mon père est né en 1894, aux États-Unis, à Union Hill, dans le New Jersey.

Mon père est devenu journaliste, donc c'est en tant que journaliste qu'il est envoyé en Europe pour le Chicago Tribune.

Je nais, et la même année, grâce à ma mère, qui était un peu plus argentée que mon père, ils font sa revue Transitions, dans laquelle sont publiés à peu près tous les grands noms de la littérature française et étrangère. Mon père trouve une petite ferme à Colombey-les-Deux-Églises, et c'était La Boisserie.

J'ai habité à La Boisserie, avant le Général De Gaulle. J'ai très vagues souvenirs, j'avais 3 ans.

Après, nous retournons à Paris, et ma mère décide de prendre la relève d'une petite école qui venait de se former. Ça s'appelait l'école Bilay de Meilly. C'était une école qui appliquait des méthodes d'avant-garde, Montessori, Dalcroze. J'ai énormément aimé cette école. J'en garde des souvenirs vraiment émus. C'était absolument merveilleux. Tout ça jusqu'à la guerre.

Et à la guerre, ma mère déménage son école, invitée par des parents d'élèves dans un petit château, un petit castel dans l'Allier. Et donc, c'était encore une très belle année, parce que jusqu'à mai 1940, il ne s'est rien passé. Et puis la guerre arrive, avec ses misères.

Nous sommes partis en octobre 1940, en bateau évidemment, du Portugal, et nous sommes arrivés aux États-Unis. La vie, une autre vie, a commencé pour moi.

À l'école de ma mère, je faisais de la rythmique Dalcroze, évidemment. Je faisais du piano avec un professeur Dalcroze qui n'était pas un bon pianiste. Surtout, elle m'empêchait de jouer tout ce que je voulais. Ma mère a engagé un personnage tout à fait remarquable, il s'appelait Antoine Geoffroy de Chaume, qui était un champion de musique ancienne, qui était lui-même compositeur.

Je suis arrivé aux États-Unis avec ce petit bagage musical, mais presque rien. Mais la musique, j'aimais. Mais la peinture aussi, j'aimais. Et j'aimais danser, j'aimais beaucoup de choses. Je ne savais pas du tout ce que je voulais faire.

Et aux États-Unis, ma mère a tenu à ce que nous terminions nos études au lycée français, puisqu'on avait commencé en France. Donc j'ai passé mon bac au lycée français. Et après, bon, il faut dire que les États-Unis, c'était, à ce moment-là, le refuge de tous les grands,

notamment musiciens, d'Europe. Très vite, je me suis rendu compte de ça et j'ai commencé à fréquenter les concerts où j'ai entendu Bartók jouer.

J'allais entendre, par exemple, des répétitions de Toscanini. Je ne peux pas entendre d'un septième symphonie sans penser à lui. Je suis devenu membre d'une chorale amateur, mais remarquable, comme il y en a là-bas.

Le chef de chœur était également le directeur de l'école Dalcroze où ma mère m'avait envoyé, en toute logique. Il s'est trouvé que ce personnage était remarquable. Il m'a fait découvrir des musiciens qui ont marqué ma vie complètement.

Premier concert, j'avais 14 ans. C'était Roland de Lassus, sur les deux programmes. Roland de Lassus, c'est qui ? Je n'en avais aucune idée. Et l'autre, c'était Honegger. Moi, je suis complètement fasciné. C'est mon premier contact avec la musique de ce temps.

J'ai décidé que... D'abord, j'ai commencé à essayer d'écrire. Mais je ne sais rien. Je suis complètement ignorante. Mon solfège est vraiment très défaillant. Je commence à écrire un opéra. C'était, évidemment, Prométhée. Je faisais le livret. Comme Wagner. J'avais 15-16 ans.

Paul Beuplé, qui était directeur de la Chorale, est devenu également, puisqu'il est dirigé à l'école Dalcroze, où j'étais étudiante, mon professeur de composition, mon professeur de contrepoint. J'ai commencé le contrepoint dans un livre basé sur le style de Palestrina. Ce n'est pas du tout ce qui se passe en France.

Alors, Paul Beuplé, très vite, a dû voir mon besoin de composer. Mais je ne savais rien. Il m'a poussée. Il a été lui-même nommé à Benetton College. Donc, il m'a dit, tu viens, et puis, tu finis ton diplôme là-bas. Pendant une année, c'était le rêve.

J'avais le droit de suivre tous les cours que je voulais. J'ai suivi des cours de génétique, de mathématiques, de toutes sortes de choses. Et en même temps, un jour, lui, il a refondé un chœur avec des voix absolument magnifiques.

Un jour, il me dit, écoute, tu devrais nous écrire quelque chose. Mais pourquoi, il me demande, à moi, qui n'avais rien fait. Bon, eh bien, je l'ai fait.

J'ai écrit rien moins qu'une messe pour chœur, soliste et orchestre. Il y avait tout ce qu'on voulait là-dedans, tout ce que j'avais chanté moi-même. Avec quelques lueurs déjà de quelque chose que je reconnais comme mienne.

On a monté cette messe. Non seulement, on l'a montée, mais j'ai eu un disque en 45. Donc, ça a été enregistré. C'était extraordinaire pour moi. Et après cette messe, le président du collège me dit, vous pourriez avoir votre diplôme de Bachelor of Arts l'année prochaine. Là, vous habitez sur le campus et vous choisissez les cours que vous voulez.

J'ai choisi notamment un cours dont je me souviendrai toujours, logique et mathématiques. J'ai adoré ça, ce cours. Et puis, surtout, j'ai travaillé avec Oden qui était professeur.

C'était un collègue assez étonnant. Il y avait, par exemple, un professeur de danse qui était Martha Graham, la grande Martha Graham. J'ai accompagné ses danseurs dans une tournée. J'adore la danse. Je regarde la danse tout le temps. Je vais à des soirées de ballet. J'adore la danse. Pour moi, c'est comme le chant. C'est le corps.

C'était mon expérience américaine. En 46, j'obtiens mon diplôme. Je revais la cape et le chapeau, cape and gown, comme on dit, et je rentre en France. Trois jours plus tard, je prends le bateau. Après six ans d'absence. J'avais mon diplôme en poche. Je me dis, je vais rentrer dans la carrière. Je vais être compositeur. Puis sur le côté, je vais suivre des cours de philo à la Sorbonne. C'était mon plan.

Les premières choses que j'ai faites, poussées par une amie qui le connaissait, c'était de montrer ma musique à André Marchal, l'organiste. Il me dit, c'est très intéressant cette musique. Elle se situe entre Pérotin et Roussel. Je ne sais pas si vous voyez la différence de temps entre les deux. Roussel, je ne connaissais pas du tout. Pérotin, par contre, je connaissais. Il ajoute ce qui ne m'a pas fait du tout plaisir parce que je pensais avoir terminé avec des études. Il me dit, il faudrait que vous fassiez de l'harmonie et du contrepoint.

Je vais vous présenter à mon amie Simone Plecossa et cette personne à qui je dois beaucoup. J'ai travaillé avec elle pendant un an et demi. Elle m'a préparé à l'entrée au conservatoire. J'ai fini par me décider de rentrer à la classe de composition. Mais j'avoue aujourd'hui que je ne voulais travailler ni avec Milhaud, qui était professeur de composition, ni avec Messiaen, qui était professeur d'analyse, pas de composition. Je ne voulais travailler qu'avec Honegger.

Et j'ai travaillé avec Honegger un petit moment avant d'entrer à la classe. Ça a été très intéressant. J'ai même fait partie d'un chœur sous sa direction pour chanter Le roi David tellement j'étais enthousiaste. Après je me suis rentré chez Milhaud et on s'est très bien entendus. C'était une époque très bizarre où la classe de Messiaen était une annexe de la classe de Milhaud. Messiaen laissait rentrer tout le monde. Il était extrêmement gentil. Donc c'était une classe de quarantaine d'élèves. Alors que normalement c'est douze.

Alors justement on s'est demandé très souvent qu'est-ce qu'il nous apprenait Milhaud. Parce que les cours avaient lieu chez lui. Et parfois on avait l'impression qu'il dormait. Qu'il n'écoutait pas. En fait il écoutait très bien. Ce qui était important beaucoup plus que ce qu'il nous disait c'était le fait qu'on le sentait en prise avec l'actualité. On avait le dernier Stravinsky. On avait des amis à lui, Dalla Piccola.

J'ai senti tout de suite une sorte de chaleur. J'ai senti que Milhaud aimait bien ma musique. Je me souviens un jour après un concours on est allé déjeuner ensemble et on a passé en revue la classe. Il faisait comme ça. Il faisait des gestes. Celle-là... Celle-ci... Lui aussi. Comme ça...

Je me souviens aussi j'ai souvent raconté cette histoire de l'arrivée de quelqu'un qui allait devenir en quelque sorte mon petit frère en musique. C'est-à-dire Gilbert Amy. On allait voir le professeur avant de se présenter. Donc il arrive un jour. Il est très jeune. C'était d'ailleurs

une très belle pièce. Une mélodie qui s'appelait « Oeil de fumée » et Milhaud me fait signe. Comme ça... Et j'étais bien d'accord. C'était très bien. C'était très beau. Donc c'était une classe intéressante où se trouvaient à mon sens les compositeurs les plus intéressants.

J'ai résisté pendant longtemps à aller voir ce qu'il se passait de l'autre côté de la Seine. C'était de l'autre côté vraiment. Et j'ai fini par m'y rendre. Et j'ai bien fait.

J'ai fini par montrer ma musique à Pierre Boulez. J'ai pas su tout de suite ce qu'il pensait, il m'a pas dit. Il a été très cordial. Très cordial. Il m'a traité vraiment comme professionnelle. Et ça, ça a été très important. Je suis rentrée dans la carrière très vite après.

Heureusement. J'ai eu à faire plusieurs musiques de scène. Musique de scène et musique de film surtout. Et ça a été l'occasion de tester mon savoir. Et surtout de l'apprendre. J'ai appris énormément en faisant ces musiques de scène. Et j'ai adoré ça. Parce que ça ne tirait pas à conséquence. C'était un terrain d'expérience.

J'en ai fait beaucoup. Et c'est là que je crois que j'ai connu Serge Collot. Personnage qui a été très important dans ma vie. Altiste. Merveilleux altiste. Il a manifesté beaucoup d'intérêt pour ma musique.

Je me rappelle, ma première musique de film, c'est lui qui m'a réuni l'équipe. Alors c'était une équipe absolument fabuleuse. J'avais Jean-Pierre Rampal à la flûte, Lili Laskine à la harpe, Serge Collot à l'alto, et c'était dirigé par Georges Delerue. Et j'avais écrit la musique en 4 jours. Alors là j'étais très fière. Parce que ça sonnait très bien. Je me suis dit, tu connais ton métier quand même.

J'avais les premières commandes de radio qui m'ont été passées d'ailleurs par Henri Dutilleux. On est devenus très amis après.

Donc il m'a commandé 2 cantates radiophoniques. 'L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent' et 'Dans la chaleur vacante'. «

« Et je me souviens d'avoir été voir Henri Dutilleux à la radio.

Nous étions chacun de part et d'autre d'un bureau. Lui le directeur et moi postulants en quelque sorte. Et j'étais extrêmement timide à l'époque et je n'osais pas trop lui adresser la parole. J'ai tout de même jeté un regard sur lui pour apercevoir qu'il était aussi timide que moi. Nous étions là tous les deux à rougir et à ne pas nous parler. Il a bien fallu que quelqu'un commence. Je crois que c'était moi. »

« Donc les cantates radiophoniques c'est 61-62.

63 j'écris une pièce pour flûte. C'est ma première œuvre publiée. Et l'œuvre une fois éditée je l'envoie à plusieurs personnes et notamment à Messiaen. Avec une belle dédicace.

Et puis je suis très déçu parce qu'il ne répond pas. Et puis quelques temps après je vais à un concert du domaine musical. Il est là.

Il me dit 'Ah bonjour, merci pour cette pièce pour flûte. Je l'ai analysée ce matin à ma classe.'

C'est Serge Collot qui travaillait donc au domaine musical.

C'est lui qui a créé le Marteau sans Maître. Il a proposé à Pierre Boulez un concert avec son ensemble qui était un trio à cordes et il lui a dit qu'il aimerait bien jouer une pièce de moi. Et Boulez très justement a dit d'accord mais il faut que je vois. Bon c'est normal. Donc j'ai commencé à travailler. Et là j'ai pas réussi.

J'ai écrit un quatuor avec voix. Et j'ai envoyé quelques pages à Boulez en m'excusant en disant j'y arrive pas. J'arrive pas à écrire un trio. Il y a toujours une voix, une quatrième partie qui se lisse. Et il m'a répondu très gentiment en disant qu'on ne pourra pas le faire l'an prochain parce que c'est un programme de trio mais vous ne perdez rien pour attendre.

Et ça, ça a été très formidable. En effet l'année d'après on a programmé mon quatuor. Et je peux dire que ça m'a lancé en quelque sorte.

Parce que ça a été remarqué. En plus j'étais la première femme à apparaître. On était deux.

Deux femmes. Il y avait Mady Mesplé qui chantait. Elle s'était assise à la place du premier violon. C'était elle qui avait décidé ça. C'était très joli à voir.

Elle trouvait que ce n'était pas assez aigu. Donc je poussais sur le conseil de Boulez qui m'a dit montez, montez. J'ai monté jusqu'au Fa de la Reine de la nuit.

J'ai longtemps hésité à écrire de la musique de piano.

C'est mon instrument. Je ne suis pas pianiste mais j'adore jouer. Je travaille tous les jours. J'apprends les choses par cœur. J'avais un peu peur d'écrire pour piano. J'ai tourné autour du pot. J'ai écrit des petites pièces préparatoires. Il y a une pièce pour piano qui s'appelle Chanson d'approche.

C'est vraiment une esquisse pour la pièce que je vais finalement écrire au retour d'un voyage fabuleux à Bali dans les années 70 organisé par Henri Louis de Lagrange et Maurice Ferré pour leurs amis compositeurs Xenakis et sa femme, Takemitsu et sa femme, qui nous a rejoints du Japon et puis moi-même et mon mari. Ils avaient eux-mêmes fait ce voyage et donc ils avaient noué des contacts. Nous étions attendus dans les villages balinaï par des musiciens qui nous préparaient des démonstrations de leurs instruments.

C'était magnifique. Ça a été une expérience extraordinaire. Je suis rentrée, toute la musique occidentale m'apparaissait fausse. Ce n'est pas les mêmes échelles. J'ai voulu appliquer mes impressions premières à une oeuvre.

À ce moment-là, j'ai eu une commande d'une oeuvre pour piano et du coup, je me suis rappelé la manière dont les gongs scandaient et marquaient les phrases des mélodies. La façon dont on joue le mode pour bien se le mettre dans la tête. Et j'ai appelé cette pièce B for Sonata : Bali en guise de sonate.

Je ne peux pas dire pourquoi c'est devenu tellement grand. Peut-être parce que j'avais attendu si longtemps avant d'écrire cette pièce, avant d'écrire une pièce de piano. Je pensais que quand j'écrirais une pièce de piano, je serais mûr et donc que ça devrait être une pièce importante. Une sorte de Hammerklavier.

Je pense que j'ai voulu dire que j'étais ouverte à toutes les influences et à tous les apports. Je traverse le monde avec les oreilles très grande ouverte. Les sources d'inspiration, comme on dit, ce n'est pas seulement des musiques. C'est toutes sortes de sons qui sont, tout ce qui est son et même tout ce qui est mouvement.

J'ai toujours pensé que ce qui avait intéressé Debussy dans la mer c'était pas tant le son de la mer que le mouvement de la mer. Très souvent il m'arrive de regarder les feuilles le matin, avant de sortir du lit. Je regarde les feuilles de l'arbre qui est là, et je regarde la façon dont le vent s'intéresse à une petite feuille et cette petite feuille déclenche du vent sur les autres, peu à peu.

Il y a toujours quelque chose dans la tête. C'est pas toujours ce qu'on veut. Parfois c'est la musique des autres.

Je me réveille le matin, parfois j'ai du Schumann en tête. Mais ça dérive souvent. Et quand j'ai des périodes dans l'autobus, par exemple, ou dans un aéroport où je dois attendre, en général je commence à composer. Il faut que je fasse attention parce que je suis ailleurs. Je peux rater mon avion. Ce n'est pas arrivé, parce que je fais attention. Mais je ne sais pas ce qui s'est passé pendant la période où je suis très concentrée à ce moment-là.

La musique contemporaine est difficile à exécuter. Mais c'est pas pour ennuyer les orchestres ou les instrumentistes que nous écrivons difficile. Simplement parce que nous n'écrivons pas dans un style dont ils ont l'habitude. Et pour cause, c'est pas la peine de refaire ce qu'on a fait auparavant. Quand j'étais beaucoup plus jeune et que je n'avais pas vraiment commencé à composer beaucoup, je rêvais quand même de pièces très belles. Je les trouvais très belles, elles étaient toujours vocales d'ailleurs.

Maintenant que j'y pense, elles ressemblaient beaucoup à de la musique de la Renaissance, ce que je connaissais le mieux. Et je me disais dans mon rêve, personne n'a jamais rien entendu de cette musique, je vais dire que c'est de moi. C'était pas mal honnête, puisque je le rêvais. Il y avait déjà ça dans ma tête. La musique des autres, que ce soit celle d'aujourd'hui ou celle du passé, même très lointain, m'a toujours inspiré.

On est tous à la recherche de solutions. Quand on compose, parfois on se demande comment aller d'un endroit à l'autre. Moi je cherche des solutions tout au long de l'histoire de la musique. J'ai ma chaîne privilégiée. C'est pas tout le monde, c'est pas tous les musiciens, mais il y en a que j'aime particulièrement et qui me nourrissent tout le temps.

Et nous sommes tous comme ça.

Tout le monde ne le dit pas. Il y en a qui le font voir, qui le citent. Moi je cite, mais vous ne vous en apercevrez jamais. Même quand je cite plus nommément, les gens ne s'en apercevront pas. Je n'ai aucun scrupule à faire ça. Personne ne m'en voudra.

La première fois que j'ai montré ma musique à Pierre Boulez, je me rappelle très bien ce que je lui ai montré comme œuvre. Je lui ai montré l'une des cantates radiophoniques que je venais d'écrire, qui était en train d'être enregistrée. Et c'était l'époque où les compositeurs

commençaient à raconter beaucoup de choses sur leur musique, dans les présentations qu'ils faisaient dans les programmes.

J'ai cru qu'il fallait que je lui explique ce que j'avais voulu faire et c'est là qu'il m'arrête en me disant « Non, non, on voit très bien comment c'est fait. » Et là je me suis dit « C'est horrible, je ne veux pas qu'on voit comment c'est fait. » Et dorénavant, on ne verra plus comment c'est fait.

J'ai une espèce de répugnance pour certaines musiques dont je sais qu'elle est due au fait que je vois très bien les coutures et les bâtis comme je dis et ça, je ne veux pas le savoir.

J'ai senti les attentes sans qu'on me les donne, c'est-à-dire que je sentais très bien qu'on aurait été un peu étonné, un peu triste d'ailleurs, que je sois dans les affaires ou que je sois bancaire. Par contre, j'ai beaucoup hésité entre la danse, la peinture, l'écriture, simplement la composition, je n'y pensais pas tout de suite.

L'idée que je pouvais essayer d'être compositeur ça paraissait impossible. Je n'avais aucun repère, aucun modèle féminin. Je me rappelle très bien ma mère m'emmenant entendre Nadia Boulanger diriger à Boston.

Je suis très impressionné. Je vois cette femme tout en noir qui dirige un orchestre et un chœur. C'est peut-être un requiem de Fauré, sans doute. Je ne sais pas. Et elle me dit est-ce que tu veux travailler avec Nadia Boulanger ? Et je lui dis non, immédiatement. Panique ! Le mouvement de panique à l'idée de travailler avec cette femme.

Et j'ai eu raison. Je n'ai jamais travaillé avec elle. Nous avons eu une relation très cordiale. A la fin de sa vie, elle m'a proposé la direction de Fontainebleau.

...

C'est une œuvre difficile. C'est une œuvre moderne. C'est une œuvre difficile pour moi à chanter et à jouer.

La timidité, chez moi, venait d'un manque de confiance. J'avais beaucoup de doutes sur ma capacité d'être compositeur parce que je ne suis pas quelqu'un de très doué. Je n'obtenais rien sans un travail absolument énorme.

Mais l'été, que je me sentais un petit peu en retrait, je me disais que je n'y arriverais jamais. C'est au fur et à mesure que j'ai rencontré des musiciens qui m'ont fait confiance. Des choses me sont arrivées.

Je crois que c'est ça une destinée. Moi, j'ai tendance à penser que j'ai eu de la chance, mais il y a des gens qui ont de la chance, comme moi, et qui ne s'en servent pas. Chaque fois que j'ai eu de la chance, je l'ai saisie.

Je me suis trouvée voisinant avec des très grands noms, très vite. Le premier concert du Domaines Musical, je suis avec Schoenberg et Goulins. Je me disais que je suis digne d'être avec ces gens-là. C'est bien.

Le problème d'être une femme, j'ai essayé de l'évacuer très vite parce que ça m'agaçait. Je l'ai senti vraiment très tôt.

Par exemple, même au Domaine Musical, la première fois que mon nom était donné, c'était sans ma date de naissance. J'ai fini par leur dire que je ne suis pas une actrice. Je ne suis pas une chanteuse. Je suis compositeur, j'espère. Donnez ma date de naissance !

Cela dit, dans le métier, je me suis retrouvée très souvent toute seule, au milieu d'hommes. J'ai fini par ne pas faire attention. En tout cas, ce que j'ai su très vite, c'est que je ne voulais pas entrer dans les ghettos qui se formaient à l'époque, c'est-à-dire les concerts féminins, pour une raison un peu égoïste. Je n'estimais pas beaucoup la musique des personnes qui organisaient ce genre de concert. Donc, je ne voulais pas figurer avec eux.

Je crois qu'il y a très peu de compositeurs tout court. Alors, il est normal qu'il y ait peu de compositeurs femmes. Je suis arrivé à cette conclusion après de longues années de réflexion et en posant tout de même cette question, parce qu'on me la pose souvent.

Il y en a d'autres. Il y a Elisabeth Jacquet de La Guerre. Je suis quelqu'un de très consciencieux, si vous voulez.

Moi, j'aime bien faire les choses bien. Même comme petite fille, je voulais toujours que les choses soient bien faites et qu'elles soient faites dans les règles. Et pour moi, une femme, c'était bien d'avoir des enfants, c'était bien de se marier. Moi, j'appartiens à une génération. Quand même, je suis une fille d'avant-guerre, moi, tout de même. Je voulais réussir cette partie-là aussi.

Je n'ai jamais arrêté, mais je me suis très souvent sentie coupable à l'idée de m'abstraire de ma famille pour aller composer, parce que c'est ça le problème des femmes. C'est ce que disait Jenny Wolfe. Tout le monde connaît son livre, Une chambre à soi.

Une chambre à soi, j'ai lutté toute ma vie pour en avoir une. Tout le monde trouvait normal que je travaille dans ma chambre à coucher. Non, je ne peux pas travailler dans ma chambre à coucher.

J'aime le travail bien fait, le laisser aller. Je n'aime pas du tout ça, mais surtout, je ne suis pas du tout une révolutionnaire. Quand j'ai voulu écrire un opéra, je voulais simplement apprendre à écrire un opéra, comme tout le monde.

Ce fameux opéra que j'ai écrit sans savoir, c'était en fait une musique de scène très importante pour un opéra chinois, du XIII^e siècle, Kuanlan Qin. J'ai commencé par écrire ce que je pensais être une musique de scène, sans la moindre directive du metteur en scène, qui était Bernard Sommel. Simplement, il m'a expliqué le texte, ce qui était très précieux, parce que c'était très important de comprendre tout ce qui se passait.

Et donc, j'ai écrit des passages lyriques sur ce qui paraissait vraiment plus poétique. Et puis, il commence à faire sa mise en scène à ce moment-là. Personne ne connaissait son rôle. Les instrumentistes n'avaient jamais joué cette musique. Et au fur et à mesure de la mise en scène, je vois des passages qui paraissent vides.

Et Sommel m'a dit, mais il n'y a pas de musique, là. Ben non, je n'ai pas mis de musique. Mais il en faut !

Bon, et alors je commence à rajouter de la musique, rajouter, rajouter. J'en ai tellement rajouté en comptant les pas, en quelque sorte, des acteurs, que j'ai fini par faire un opéra. Et c'est après que je me suis dit, il faut quand même que j'apprenne à écrire un vrai opéra.

Et que je l'ai enseigné pendant plusieurs années au conservatoire. Et c'est à ce moment-là que j'ai cherché un sujet, et que j'ai trouvé Schliemann. C'est l'histoire d'un homme d'affaires prospère qui parcourt le monde, Heinrich Schliemann.

Schliemann est aussi au départ une pièce de théâtre qui a séduit un compositeur. Moi, j'ai préféré partir d'une pièce de théâtre qui avait déjà une vocation théâtrale. C'était une sécurité pour moi.

Schliemann est connu comme le découvreur du XIXe siècle des neuf villes de Troyes situées en Turquie. Aujourd'hui, Betty Jolas offre à Kent Nagano la première direction de cette création qui a occupé dix ans de sa vie. Antoine Vitez qui jouait le rôle principal, devait faire la mise en scène, et puis il est mort, brutalement, après qu'on ait finalement trouvé une date.

Et après, ça a été très difficile de trouver quelqu'un qui veuille reprendre le projet. Et ça a été repris par Alain Francon. J'ai passé par plusieurs stades dans ma réflexion sur l'opéra.

J'ai pensé qu'à un moment donné, que c'était la musique qui était la plus importante. Je veux dire, la musique, ce n'est pas seulement les voix, c'est les voix et l'orchestre. Et je suis arrivé à la conclusion maintenant qu'il y a aussi, tandis que l'oeuvre est généralement une oeuvre longue, il y a aussi la partie théâtre qui est très importante.

Et que c'est une combinaison des deux. Je veux dire, une mauvaise pièce de théâtre ne fait pas un bon opéra, forcément. Ça arrive, parfois c'est rare.

Mais une bonne pièce de théâtre et une bonne musique, ça peut faire quelque chose d'assez extraordinaire. C'est une nouvelle version de cet opéra qui s'appelle « Il y a de l'amour ». C'est un jeu de mots de Bruno Bayen. C'est la passion de Schliemann.

J'ai avancé l'idée, et je l'ai même illustré, que la voix était d'entrée dans la musique instrumentale. Et j'ai appelé comme ça une série d'oeuvres « leaders ». J'ai des leaders pour alto, j'ai des leaders pour saxophone. Ça m'a permis aussi de m'intéresser à une forme qui est le cycle de chant.

Me poser la question de savoir comment ça tenait en tant qu'oeuvre. Le voyage d'hiver, ça fait quand même 24 chants qui sont soudés en une seule oeuvre. Qu'est-ce qui les tient ? C'était une problématique que je me posais beaucoup.

Quand j'ai recommencé à écrire en mouvement. Vous savez qu'à une époque, on écrivait toujours en un seul mouvement. Et un jour, j'en ai eu assez.

Je me suis dit, je vais revenir à l'idée de mouvement. Et j'ai écrit un petit quatuor qui s'appelle « Menu propos » comme il se doit. Cinq mouvements et la durée du quatuor c'est trois minutes et demie.

J'ai acclimaté l'idée de rapport entre les mouvements. Que je tenais, vous voyez là, j'apprends d'autres musiciens. Je tenais ça de la suite lyrique de Berg.

Où certains mouvements anticipent sur d'autres. Et d'autres rappellent des choses qui se sont passées dans les mouvements précédents. Ça c'est une idée qui m'intéressait beaucoup.

Et du coup, je me suis intéressée à écrire de la musique errante. C'est pas facile. Musique désorientée. Et je viens de recommencer avec la petite pièce que j'ai écrite pour Berlin. Elle s'appelle « A Little Summer Suite ». C'est vraiment inspiré de cette idée là. C'est à dire qu'il y a des musiques que j'appelle « strolling » qui veut dire errer, se promener en errant. Il y a des tas de mots pour ça en anglais. Apparemment les anglais errent beaucoup.

La SACEM entre dans ma vie, disons dans les années 50 à mon avis. J'étais déjà au conservatoire. Et donc je commence à avoir des petites pièces jouées. Et quelqu'un me dit, je ne sais plus qui, mais il faudrait que tu t'inscrives à la SACEM.

Je lui dis comment je fais ? Et bien on me dit, il faudrait que tu passes un examen. Ah, c'est quoi l'examen ? J'ai commencé à paniquer. Et puis quand on m'a demandé où j'avais fait les études, j'ai dit que j'étais au conservatoire.

On m'a dit, alors vous n'avez pas besoin de passer l'examen. Donc je commence à déclarer des œuvres à la SACEM. J'ai encore les cachets qu'on mettait à l'époque sur les manuscrits qui posent problème aux américains où j'ai déposé des œuvres. Quand ils voient ça, ils disent, c'est quoi ça ? A partir de là, les choses ont commencé à se développer.

J'ai participé à des commissions. Je me rappelle que j'étais à l'origine d'un bulletin spécial pour nous autres qui a disparu depuis. Ça n'a pas duré tellement longtemps. Mais qui était adapté à notre musique, vraiment.

Récemment, j'ai choisi justement d'aller à la SACEM pour recevoir la décoration d'officier de la Légion d'Honneur. On a fait un concert dans l'auditorium Maurice Ravel qui m'a été prêté, ce que j'ai beaucoup aimé.

L'année dernière, il m'est arrivé des choses assez étonnantes. J'étais en train de travailler pour le Printemps des Arts de Monaco pour lequel j'écrivais mes Histoires Vraies que je viens d'enregistrer sur disque. Double concerto, trompette et piano.

Lorsqu'est arrivée une demande d'écrire une oeuvre pour l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Sur le moment, je n'ai pas vu comment je pourrais caser ça dans mon travail. Parce qu'il faut le temps d'écrire quand même une œuvre d'orchestre.

Et puis je l'ai fait. Et c'est l'œuvre dont je vous parlais tout à l'heure, avec ses passages errants, qui a très bien marché. C'est une expérience que je ne peux pas oublier.

En écrivant pour cet orchestre, je me suis dit qu'ils seront tous des solistes absolument fabuleux. Je vais leur donner des choses à jouer, des belles choses à jouer. Ils ont tous remarqué qu'il y avait de la mélodie là-dedans.

Je vais finir par être un compositeur mélodique. Ils étaient très contents. Ils me l'ont tous dit.

Ça aussi, c'est quelque chose de spécial. En Allemagne, on vient vous dire, et en Suède aussi, on vient vous dire, j'aime beaucoup votre pièce. La pièce de Berlin va être redonnée aux Etats-Unis cet été.

Le double concerto va être donné à Londres en novembre. Simon Ratel va redonner la pièce de Berlin en 2019. Je lui ai dit que je m'arrangerais pour être là.

De toute façon, j'avais intérêt à bien me tenir parce que j'ai reçu pour mon anniversaire, de la part de mes petits-enfants, pour dix ans de papier à musique. J'ai toujours dit d'ailleurs que ce que je pourrais en dire n'en dira jamais autant que la musique elle-même. Je ne peux pas la remplacer en en parlant.

C'est vrai de toute musique. Tout discours sur la musique ne peut pas remplacer la musique. Quand je termine une oeuvre, je suis contente quand je m'y reconnais.

J'ai gardé un certain nombre d'oeuvres de ma jeunesse parce qu'il y avait déjà des traces de quelque chose que je connais et qui n'ont pas changé, que j'ai confirmé. Et là, il y a des choses que je sais que je ne peux pas faire. Il y a des choses que je voudrais faire et que je ne ferai peut-être jamais parce que le temps manquera ou parce que je ne le saurais pas.

Mais je suis encore en train d'essayer de faire des choses que je n'ai jamais faites. Je suis toujours en train de chercher.