

# Parcours de l'œuvre de Betsy Jolas

par Alban Ramaut

La place que Betsy Jolas s'accorde elle-même dans le paysage de la musique contemporaine est celle de « l'indépendance » et de la « différence ». Cette position s'est clairement imposée dans les années 1960, lorsque sa vie créatrice est enfin devenue publique. Inflexible dans son choix marginal, elle a cependant côtoyé activement, aux lendemains de la guerre, le courant sériel, sans jamais vraiment y adhérer. Elle s'est de même intéressée aux musiques extra-européennes, américaines et dites « non savantes » — de Bali au jazz —, comme également, même si d'assez loin, aux recherches électro-acoustiques, notamment pour son opéra *Schliemann* (1983-1993).

## Paris 1950-1970

L'article de décembre 1965 que Betsy Jolas signe pour la revue *Preuves*, « Il fallait voter sériel même si... », analyse notamment la manière dont elle a traversé, comme compositrice qui s'affirmait, cette époque qui prônait le devoir d'amnésie. Pour elle, le sérialisme, s'il pouvait permettre de renouveler un « arrière-pays », ne devait en aucun cas s'y substituer. « Pour nous, la rupture complète, le départ ex nihilo n'était pas pensable. [...] Repenser, c'était pour nous, d'abord, écouter notre passé d'une oreille nouvelle. Réexaminer, réévaluer notre héritage dans ses moindres détails, et alors, alors seulement, et en pleine connaissance, trier, voire éliminer. Ensuite, l'oreille claire, reprendre le matériau à sa source, le doter d'une nouvelle efficacité, d'une nécessité d'être absolue<sup>1</sup>. » La révélation de l'école de Vienne date du 10 avril 1954 au cours du quatrième concert du Domaine musical (10 avril 1954), où les Cinq Pièces op. 10 d'*Anton Webern* sont créées à Paris. Dans l'article « Un choc très doux » (*Le Monde*, 23 septembre 1983), à trente ans de distance, Betsy Jolas affirme avoir aimé ce temps qu'elle nomme de « purgatoire » — passage obligé à tout compositeur pour se trouver lui-même.

Ce sont néanmoins des réalités autres que le sérialisme qui semblent lui avoir été plus profitables. Outre la dramaturgie musicale de *Wozzeck* ou l'instrumentation variable de *Pierrot Lunaire*, la notation du Sprechgesang interpelle naturellement celle qui, en 1948-1949, a composé six mélodies avec piano, *Plupart du temps I*, sur des poèmes de Pierre Reverdy. Ainsi, lorsqu'en 1977, elle analyse *Pierrot lunaire* à sa classe du CNSM, elle compose *Épisode second* (1977), pour flûte seule, substitué ohne Worte, à partir des mélodies vocales enfouies qu'elle dit discerner

dans l'œuvre d'Arnold Schoenberg, notamment grâce à la technique d'effacement qu'elle a observée dans *Le Livre des jardins suspendus* op. 15 (1908-1909) : « Ce sont ces mélodies, glanées à travers les trois parties de l'œuvre [Pierrot lunaire], que je me suis attachée à révéler, au sens photographique du terme, puis à recomposer dans mon Épisode second pour flûte seule. » Plus tard, dans *Perriault le Déluné* (1993), dont le titre évoque la filiation avec Schoenberg, elle fera appel au principe dramaturgique des comédies madrigalesques (trois fois quatre voix), à la manière de l'Amfiparnasso d'Orazio Vecchi. L'éclatement de la parole et sa recomposition en musique pose donc une — sinon la — question fondatrice. La fréquentation du Pierrot lunaire l'amène, elle aussi, à s'intéresser à ce « no man's land situé entre le chanté et le parlé. Région instable où la voix oscille dangereusement entre le sémantique et le musical. Dangereusement, parce que d'un domaine à l'autre le mode de perception change radicalement. D'où la nécessité ressentie depuis toujours de solutions d'attente et de continuité<sup>2</sup>. »

De Webern, c'est l'atomisation et l'écriture éclatée entre les timbres qui l'intéressent. Des *Six Pièces pour orchestre* op. 6 déclarées « inanalysables » par ses étudiants au Conservatoire, car non sérielles, mais qu'elle analyse avec eux à sa classe en 1971, elle remarque : « Voilà que l'œuvre se structure sous nos yeux et à nos oreilles, et dans une perspective d'unité toute nouvelle, la grande vue d'ensemble, qui manquait, de la production webernienne, chaque étape menant très logiquement à la suivante, le sériel succédant sans heurt à l'atonal à travers les mêmes manières d'être, au fond si viennoises, et, pourquoi ne pas le dire, les mêmes petites manies : obsession de la symétrie, besoin de toujours expliciter musicalement les procédés les plus évidents (rétrogrades, permutations, etc.)<sup>3</sup>. » Ainsi face à la possibilité de recourir à un système, aussi remarquable soit-il, ce sont des modèles plus libres qui fascinent bien davantage Betsy Jolas.

La musique de Claude Debussy (certes Pelléas et Mélisande, mais aussi Jeux et plus encore la Sonate pour flûte alto et harpe) réalise une organisation formelle autrement insaisissable, parce que non prédictible. Il s'agit, écrit-elle, d'une « biologie sonore : tissu palpitant de micro-organismes vivants, activables à tout instant par l'effet d'un vaste réseau de logiciels organiques aux conséquences innombrables<sup>4</sup> ».

L'œuvre phare qui, en cette période d'intense activité, révèle Betsy Jolas à la communauté des compositeurs est *Quatuor II*, pour soprano colorature sans texte (mais procédant de phonèmes selon la technique des Swingle Singers) et trio à cordes. Composé en 1964, ce quatuor fait triompher l'une de ses préoccupations les plus profondes : la relation de la voix — de la vocalité — à l'expression ; l'énigme que pose cet « instrument » qui parle à la vérité

instrumentale de la musique. D'autres étapes complémentaires à cette même recherche existent, lorsque l'instrument devient à l'inverse un personnage dans *D'un opéra de voyage* (1967), écrit pour vingt-deux instrumentistes et aucun chanteur, ou lorsque l'acteur de théâtre se fait instrument chantant, comme dans *Le Pavillon au bord de la rivière* (1975). Puis, le désir de composer un opéra et donc de retrouver l'espace d'une scène avec ses personnages se manifeste aussi.

### Des différents airs du catalogue

La lecture du catalogue de Betsy Jolas vérifie par l'impressionnante détermination de ses titres le foisonnement de son interrogation créatrice. Deux grandes classes, l'une poétique, l'autre plus formelle, apparaissent comme une double manière d'approcher une même liberté d'interprétation. Les sous-titres descriptifs s'emploient à mettre en scène et à orienter, voire réorienter, cette fantaisie. Ainsi *Onze Lieder* (1977) n'annonce pas une voix et un accompagnement, mais une trompette et un orchestre de chambre ; *Quatre Psaumes d'Heinrich Schütz* (1996) ne concerne qu'un orchestre ; le *Concerto-Fantaisie : « O Night, Oh... »* (2001), dont le titre est en outre un clin d'œil shakespearien<sup>5</sup>, s'il est bien pensé pour le piano, le fait concorder avec un chœur mixte à 32 voix... Cette « confusion des genres », entre voix et instrument, vérifie la manière qu'a Betsy Jolas de repenser à l'usage de son temps l'ordre des choses admises. Mais ces paradoxes désignent en fait la chaîne mystérieuse déjà entrevue qui va de la nature de la musique à celle de la poésie, et de la poésie à l'expression vive de l'action à travers aussi les impulsions du corps. C'est entre abstraction et incarnation, matière et discours, que se joue la partition.

À ce jeu des équivoques, il faut sans doute comprendre que les deux catégories que se partagent les titres relèvent de deux leviers pris tour à tour comme mobiles de création. Lorsque le levier littéraire suggère *Mots*, *Figures*, *Tranche*, le levier pragmatique invoque sonate, quatuor, lied.

La première typologie tend à établir des liens allusifs ou non avec une « œuvre-source », mais aussi une antériorité culturelle, poétique ou théâtrale, comparable à une citation cachée. *O Wall* (1976), opéra de poupée pour quintette à vent, fait allusion à l'épisode fameux du dialogue amoureux de Pyrame et Thisbé à travers la fente du mur que répètent les acteurs improvisés, à l'acte V du *Songé d'une nuit d'été*. D'une représentation de théâtre mise en abyme dans la comédie de Shakespeare, Betsy Jolas approfondit le principe d'un décadage dans le jeu instrumental qu'elle compose. *Lumor* (1996), précisé comme « sept cantiques spirituels » tirés du recueil *Wanderpoem : or Angelic Mythamorphosis of the City of London* d'Eugène Jolas (1946), tire son titre de l'incipit « Then Lumor

Came », la filiation elliptique étant ici réservée aux initiés. De plus, la partition est écrite pour un saxophoniste soliste et un orchestre. Il s'agit donc d'un commentaire, par les seules notes instrumentales, d'un texte proposé en allusion. Le travail entrepris derrière *Motet II* (1965) est de même soigneusement imperceptible. Si le genre du motet implique la mise en polyphonie d'un texte, on ne saurait comprendre à la lecture seule d'un titre aussi sobre qu'il s'agit en réalité de la mise en musique d'un poème de Jacques Dupin, lui-même « consacré à l'art d'écrire un poème ». Betsy Jolas prolonge en quelque sorte le travail du poète à partir « d'une polyphonie qui ferait assister à la naissance du poème en laissant émerger le texte de son tissu progressivement éclairci<sup>6</sup> ». Ici comme ailleurs, la compositrice s'intéresse à la mise en œuvre d'un processus, qu'elle déploie jusqu'à ce qu'il devienne la structure de la partition et énonce dans son dévoilement une forme non prédéterminée.

Quant aux « séries » des quatuors, elles ne laissent pas de surprendre dans l'exercice chaque fois repensé de l'écriture à quatre parties. Sur ce sujet, la compositrice a exprimé sa façon de procéder. Pour point de départ, elle s'entoure de modèles analysés, qu'elle pressent comme autant de « lignées », propices à lui ouvrir un horizon. À partir de cette base, elle réinterprète les éléments perçus. L'analyse lui tient lieu de méthode pour la composition : elle observe selon la formule consacrée « comment c'est fait », tandis que la composition s'emploie à ne pas permettre de saisir « comment c'est fait ». La composition dépasse le côté artisanal de l'analyse, même si ce savoir-faire du métier se dissimule dans l'agencement imprévisible de la composition. Cette technique s'apparente à celle qu'*Olivier Messiaen* a quant à lui soigneusement tue, et que Betsy Jolas révèle sans ambiguïté : « Ceux qui connaissent mon œuvre et ont suivi mon enseignement savent que ma pensée musicale alimentée par mon expérience quotidienne de la vie, a besoin pour s'incarner de se référer constamment à une lignée. En fait, à une double lignée parcourant, d'une part, ma propre production (couvrant maintenant près de cinquante ans de ma vie créatrice), d'autre part une bonne partie de l'Histoire de la musique considérée à travers mes goûts et ma sensibilité<sup>7</sup>. »

C'est pour cette raison que les huit quatuors correspondent davantage à l'idée d'écrire à quatre que de privilégier la formation du quatuor à cordes. En attestent *Quatuor II* (1964) qui introduit la voix comme instrument en remplacement du premier violon, *Quatuor VI* (1997), pour clarinette en sib et trio à cordes, et *Quatuor VII « Afterthoughts »* (2018), pour trompette et trio à cordes. Quant au dernier de la série *Quatuor VIII* (2019), s'il est bien dévolu aux quatre archets, il est sous-titré « Topeng », ce qui l'oriente vers le théâtre de Bali, dont il restitue une mise en œuvre polyphonique de la typologie des gestes de divers personnages.

Il en va de même pour les quatre Motets qui sont un travail d'approfondissement autour d'un texte. Pour une formation pensée initialement a cappella et progressivement passée à la forme du grand motet avec chœur et orchestre, mais aussi à celle du madrigal de soliste à la façon des derniers livres de madrigaux de Monteverdi, avec une voix et un petit accompagnement instrumental. La série des « Épisodes » — d'**Épisode I** (1964) à **Épisode neuvième** (1990) — fixe le jeu de l'interprète sur son instrument, un peu à la manière des *Sequenze* de **Luciano Berio**, comme un terrain d'expérimentation autour d'une investigation-appropriation. Car la vie concrète offre à Betsy Jolas les modèles sonores qu'il lui suffit de capter par une observation attentive et retranscrite. Il peut s'agir d'une note, d'un son, d'un rythme, ou encore d'un coup de bélier dans une conduite d'eau... Le savoir, parallèlement à ces données, fournit des notions plus abstraites, de forme pure, et de technique. La combinaison des deux instaure une double référence de lucidité consciente à partir de laquelle Betsy Jolas fonde l'imprévisible, l'inattendu de sa musique, comme sa liberté de structure et d'errance, qu'elle nomme « son rêve<sup>8</sup> ». La main s'évade de l'esprit, qui observe à son tour les libéralités de la main et fait disparaître les artifices et facilités de jeux de manches. À la notion de musique pure, à laquelle Betsy Jolas a pu néanmoins croire en ses débuts, se substitue l'importance des idées « charnelles » qui fondent son discours et qu'elle cherche à libérer de toute emprise théorique. La relation de Betsy Jolas aux interprètes est de ce fait déterminante, car elle livre encore d'autres aspects de la musique composée à la table.

## France-Amérique

À lire les entretiens et les écrits de Betsy Jolas, à écouter les nombreuses émissions qui lui ont été consacrées, à étudier ses partitions, d'autres liens affleurent que ceux établis ici entre un quotidien presque prosaïque et des références historiques savantes. S'il reste impossible de tous les recenser, tous s'articulent sur l'idée déjà évoquée de la dualité. Mais ce qui semble néanmoins procéder d'antagonismes aborde de fait une seule et même interrogation qui inspire des points de vue et des stratégies complémentaires, des solutions polyvalentes, mais convergentes. Ne s'agirait-il pas encore d'une conception en soi « polyphonique » des différences ?

La cause artistique de cette cohérence trouve peut-être son origine dans sa double nationalité franco-américaine. Ses antécédents familiaux immédiats américains multiplient les racines avec le vieux monde et offrent un paysage culturel certes déchiffrable, mais complexe. S'il est « romantique-allemand » par son père, dont les parents, mariés aux États-Unis suite à l'émigration de l'après 1870, sont rapidement revenus en Lorraine, il s'affirme plus éclectique et savant, par sa mère, d'une famille de souche écossaise, implantée à

l'inverse de bien plus longue date dans le Kentucky, un état, faut-il le rappeler, du Sud. Cette pluralité génétique, parce qu'elle suppose la maîtrise naturelle du français, de l'anglais et de l'allemand, explique l'attention de toute la famille au génie des langues, à la traduction, à laquelle la musique propose outre une concaténation possible, une solution autre. L'identité esthétique de la musique de Betsy Jolas naît de ces certitudes croisées.

D'un continent à l'autre, entre France et Amériques, s'exerce sans discontinuer l'attrait pour une alternance féconde, libératrice. Une terre, loin de corriger l'autre, la dynamise, lui restitue un passé qu'elle a pu oublier. À ce jeu de la quête d'une identité, la première inspire la seconde, laquelle la délivre à son tour de ce qui risquerait de l'enfermer dans un système trop stérile. C'est bien à New York que Betsy Jolas a découvert Roland de Lassus, Palestrina, Josquin des Prez, Heinrich Schütz, que Paris ne faisait plus vivre. Les États-Unis ont ainsi, en ouvrant des portes de distanciation avec la France, très tôt équilibré la sensibilité de Betsy Jolas. L'article du premier numéro de *Musique en jeu* (1970) : « Sur **The Unanswered Question** » de **Charles Ives**, qui résume des conférences données au Centre culturel américain de Paris en 1958, l'affirme avec force : « J'avais compris, enfin, la vanité de tous ces mots : accord parfait, polytonalité, dissonance, atonalité... Aucun ne rendait compte de ce que je percevais déjà si clairement : trois univers distincts, parfaitement définis<sup>9</sup>. »

Aussi, lorsque dès son retour à Paris en 1946, l'organiste André Marchal remarque de la **Messe** (1945) pour solistes, chœur de femmes, qu'elle lui soumet : « Votre musique se situe entre Pérotin et Roussel », met-il en évidence ce qu'il ressent sans doute comme une forme de méconnaissance classique — alla française — du métier de l'écriture. Tandis qu'elle pense avoir terminé ses études, Marchal lui recommande de se perfectionner en harmonie et contrepoint. Il lui offre de la présenter à **Simone Plé-Caussade**, professeur au Conservatoire. C'est auprès d'elle que Betsy Jolas de 1947 à 1948 y prépare son entrée et noue ses toutes premières relations musicales françaises. Son intérêt croissant pour le contrepoint ne l'empêche du reste ni de continuer à composer Plupart du temps I, ni même de suivre un moment à l'École normale de musique la classe de composition d'**Arthur Honegger** qu'elle avait découvert et interprété à New York.

Par sa remarque, André Marchal paraît censurer le fait que Betsy Jolas « composait » avant même « d'avoir appris » la musique. Cette distinction quelque peu culpabilisante en son temps est devenue la force que la compositrice s'emploie à affirmer au jour le jour. Elle éclaire aussi la fécondité non démentie d'une vie créatrice régulière, associée à un goût persévérant de l'ouvrage bien fait — irréprochable dans les complexités réfléchies de son élaboration.

Que Betsy Jolas ait été très jeune l'accompagnatrice de sa mère dans un

répertoire de lieder, de Negro Spirituals, de chants créoles, de mélodies françaises et de musique plus légère, explique l'empathie créatrice, que l'on peut qualifier de romantique, dans laquelle elle a initialement baignée. Un climat qu'elle maintient dans ses dialogues élargis avec Lassus, Bach, Haydn, Berlioz, Debussy... Ce commencement imprévu de sa vocation à composer a inscrit dans sa musique des traces que l'on pourrait dire « spirituelles ». L'univers esthétique du lied, perçu comme le genre de l'expression la plus accomplie de la poésie, constitue en effet dans son œuvre une forme d'approche antérieure à ce qui fonde aujourd'hui toujours sa préoccupation de compositeur de métier. Tel s'établit le parcours continu, même si alternatif, depuis *Quatuor II* (1964) jusqu'à *Frauenliebe* (2010), dix lieder pour alto et piano, en passant par l'opéra de chambre *Le Cyclope* (1986), l'opéra Schliemann (1983-1993) et ses plus récentes réécritures pour le concert ou la scène, *Calling Hélène* (1995), *Lovaby* (2000) ou *Illiade l'amour* (2014).

## Épilogue

L'interrogation sur les puissances et la singularité de la musique a aussi été formulée par Betsy Jolas à travers plusieurs textes. La première manifestation de ce besoin théorique en réalité très simple et très pragmatique date d'une conférence intitulée « Voix et musique », donnée à la Société française de philosophie en 1972<sup>10</sup>, puis reprise et étoffée notamment lors des quatre conférences de Berkeley intitulées *Molto espressivo* des 14, 16, 21 et 23 avril 1981<sup>11</sup>, titre donné ultérieurement à un recueil plus large de textes et d'entretiens. C'est là, ainsi que dans les notices aux œuvres, corpus parallèle à celui des partitions, que l'on trouve la traduction de ce que la musique inclassable de Betsy Jolas cherche à joindre en espérant sagement ne jamais l'atteindre.

1. Betsy JOLAS, « Il fallait voter sériel même si... » (1965), *De l'aube à minuit [AM]* Paris, Hermann, 2017, p. 22.
2. Betsy JOLAS, « Images sonores et sens musical » (1991), *Molto espressivo [ME]*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 160.
3. Betsy JOLAS, « Un choc très doux » (1983), *AM*, p. 31-32.
4. Betsy JOLAS, « Debussy quelle filiation » (1997), p. 52.
5. Allusion à l'éloge de la nuit par les comédiens de fortune dans le *Songe d'une nuit d'été*, comédie que l'on retrouve dans *O Wall*, *Well Met*, et *How Now...*

6. Betsy JOLAS, « Entretien, 23 février 1996 », ME, p. 86-87.
7. Betsy JOLAS, « Notice de la création de Quatuor V » (1997), AM, p. 154.
8. Betsy JOLAS, « Il fallait voter sériel même si... », op. cit., p. 22.
9. Betsy JOLAS, « Sur The Unanswered Question » (1970), ME, p. 134.

© Ircam-Centre Pompidou, 2021