

Multilatérale est heureux, à l'occasion de son concert de début de saison, de faire entendre trois œuvres de Georges Boeuf, et de rendre hommage non seulement au compositeur mais également au pédagogue, puisque seront jouées à ce concert deux de ses anciens étudiants, Régis Campo et Yann Robin. Georges Boeuf nous a fait l'amitié de répondre à quelques questions.

Quels ont été vos premiers chocs musicaux, et comment avez-vous débuté votre apprentissage de la musique ? Quelles ont été les grandes étapes de votre formation de compositeur ?

Le premier choc a été sans hésitation l'audition en direct à la Radio de la première de « Déserts » de Varèse au Théâtre des Champs Elysées. Véritable coup de théâtre dans mon existence qui m'a laissé comme drogué les jours qui ont suivis. Mes élèves, plus tard, en surent quelque chose ; cela a pu être parfois de l'ordre de l'obsession. Cette obsession s'est rapidement érigée en « phare » se plaçant à la suite de Beethoven, Berlioz, Ravel et Honegger. Oui, Honegger. Il a représenté beaucoup durant mon adolescence et mon apprentissage de la composition ; il marque mes premiers essais dans les années 50. Hormis les classes d'écriture classique (j'ai eu quelques difficultés à me soumettre aux règles de l'Harmonie, par contre l'étude du Contrepoint a été un enchantement), mon apprentissage est celui d'un autodidacte. Il n'y avait pas à Marseille de Classe de Composition. C'est en grande partie pour cette raison que j'ai créé longtemps après dans les années 80 la première Classe au CNR de Marseille avec le soutien actif de Pierre Barbizet.

Vous débutez votre œuvre de compositeur dans les années 1960, alors que les débats sont vifs parmi les compositeurs de la génération qui vous précède, celle de 1925 (Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti, Berio...). Quels rapports aviez-vous avec ces compositeurs ; vous en sentiez-vous proches ? Quelles sont les œuvres de ces prédécesseurs immédiats qui vous ont le plus marqué ?

Je garde de cette époque un souvenir ébloui. Tous ces compositeurs étaient déjà des figures importantes en passe de devenir légendaires. Je n'ai pas eu en 1960 de rapports personnels avec eux car mes conditions de vie me tenaient éloigné des lieux où on pouvait les rencontrer. Je les ai rencontrés plus tard mais dès cette époque, c'est à dire vers 68, j'ai été en contact avec les maîtres de la musique électroacoustique (P. Schaeffer, F. Bayle, B. Parmegiani, Ivo Malec, G. Reibel...etc.). Il n'empêche que je me sentais très proche d'eux et qu'il ne fallait pas me parler d'autre chose. Parti-pris, sectarisme, il y avait un peu de tout ça dans mes positions esthétiques. Il faut bien dire que leurs œuvres, leurs écrits ont constitué un formidable apport d'oxygène dans le monde de la composition de cette époque et la fameuse revue « Musique en jeu », dont j'ai toute la collection, fut mon île enchantée. Aux noms que vous citez il faut en ajouter bien d'autres que j'ai bien connu comme Boucourechliev, Kagel, Mefano, Ferrari, Risset, Nono...etc. J'en oublie, bien sûr. Bien des œuvres m'ont « marqué », comme vous dites, et parmi elles « Le marteau sans maître » de Boulez, « Metastasis » de Xenakis, « Kammerkonzert » de Ligeti, les « sequenze » de Berio « Mutations » de Risset, « Lumina » de Malec...il y en a tant !

Dès 1969, vous fondez, avec Marcel Frémiot et Michel Redolfi, le GMEM (Groupe de Musique Expérimentale de Marseille). Par ailleurs, votre catalogue révèle, parmi vos premières œuvres, une place importante dévolue au travail sur bande magnétique, ainsi que plusieurs œuvres mixtes – place qui se réduira d'ailleurs quelque peu par la suite. Quelle place la musique sur support a-t-elle dans votre œuvre, et en quoi votre travail au sein du GMEM a-t-il marqué votre musique acoustique ?

Même si j'ai composé moins, ou plus du tout, d'œuvres pour bande à partir d'une certaine époque, cette dernière est néanmoins restée présente dans ma musique instrumentale. Un critique avait remarqué dans mon opéra « Verlaine Paul » en 1996, la présence de certains gestes propres à la musique électroacoustique alors que « ma tête était ailleurs ». Il est vrai, comme vous le dites, qu'à partir de 1969 la musique sur bande tient une place importante sinon toute la place. J'ai passionnément aimé ce qu'on appelait alors, la « musique concrète ». Ce fut une manière nouvelle de voir le monde sonore et de l'appréhender. Entre autre choses elle était le contraire de la précision, de la rigueur logique ; c'était le domaine de la trouvaille, de « l'objet trouvé », de la marge, de l'arbitraire et de l'irrationnel. On utilisait la bande magnétique, les ciseaux, les collants, bref, on touchait quasi-matériellement le son et « si les sons tachaient, on verrait les compositeurs sortir barbouillés des studios, comme les peintres » (Michel Chion, Musique en jeu n° 8). Les objets sonores que l'on obtenait étaient uniques, non reproductibles ; ils étaient les témoins d'un moment exceptionnel comme la « bonne prise » dans un enregistrement.

Glenn Gould parle de cela. Ils étaient la conséquence assumée et créatrice d'un choix : je garde ou je jette ! Nous ne faisons que cela dans le travail de composition : choisir ! – dans notre vie aussi – et non créer qui est une illusion, voire une

2

prétention. Aragon écrit dans l'un de ses poèmes : « Renonce à la création. Le mot ne vient qu'après la chose ». Bref j'aimais cette marge par rapport à l'écriture abstraite, passionnante par ailleurs, où l'on spéculait, superpose et où l'on intervient dans l'extrême détail. Chemin faisant, l'informatique aidant, on s'est rapproché de plus en plus de la précision, voire de la chirurgie et, pourquoi pas, de l'intervention génétique, caractéristique de l'écriture instrumentale. On a oublié ou, tout au moins écarté, le plaisir enfantin d'allumer des pétards et de produire des étincelles hasardeuses. Petit à petit j'ai repris mon crayon et ma gomme. Réintégrer l'univers de l'écriture instrumentale n'était pas sans risque, notamment celui de me rendre suspect auprès de mes compagnons de route qui ont pensé, et qui pensent sans doute toujours, que ma réussite sur le plan instrumental est moindre par rapport à ce qu'elle aurait pu être sur le plan électroacoustique. Ils ont peut-être raison, quoique présidant toujours aux destinées du GEMM devenu Centre National de Création Musicale sous la direction de Raphaël De Vivo, je demeure un défenseur de la musique sur support. Mais la réussite m'importe moins - réussite sociale, j'entends – que d'aller voir ailleurs comment cela se passe. J'aime à penser comme René Char, « ne t'attarde pas à l'ornière du résultat ». On touche là à mon projet profond de compositeur qui n'est pas prioritairement, vous vous en doutez, la gloire, la réussite, la notoriété, mais de faire l'expérience de toutes les situations possibles inhérentes à ce statut de compositeur. Comment est-ce d'être un compositeur de musique électroacoustique puis de musique de chambre, de grand orchestre puis de film et de théâtre et ensuite d'opéra (expérience qui restera inoubliable)... ? Il resterait la chanson, je n'en ai pas fait beaucoup, pour des films de René ALLIO seulement. Je ne ferai pas tout, je le sais, je n'en aurai pas le temps mais, voyez-vous, plus que le résultat m'importe et m'a toujours excité, le fait « d'apprendre et faire ».

Vous n'accompagnez pas votre œuvre musicale d'un corpus théorique. Quel rapport entretenez-vous avec les nombreuses théories de la musique qui ont jalonné le vingtième siècle – sérialisme, spectralisme, œuvre ouverte... ? Préférez-vous à une théorisation peut-être trop encombrante pour le compositeur la liberté de suivre des chemins différents pour chaque œuvre ?

Oui, il est vrai que chaque œuvre est une expérience nouvelle et que les chemins que l'on crée sont plus exaltants que les chemins que l'on suit. Pas de corpus théorique. Soit. Néanmoins j'ai côtoyé tous ceux que vous citez pour mon plus grand bénéfice sauf le Post-modernisme. Voilà bien un terme qui me déplaît. Il est vide... ou trop plein comme on le dirait d'une poubelle dans laquelle on met tout et n'importe quoi et qui fait la part belle au phénomène de la mode. Je pense que cette expression est incapable de définir une quelconque esthétique, même pas celle de John Adams, musicien que je ne porte pas dans mon cœur. Elle évoque une attitude nettement réactionnaire devant le phénomène de la création et de la recherche, tous arts confondus. Mais il faut lire à ce propos des textes importants comme ceux de Gianfranco Vinay (« Histoire et analyse d'un courant musical » inclus dans le programme du Chatelet de décembre 2000 pour les représentations de EL NINO de John Adams).

Comment qualifieriez-vous votre écriture ? Quels en sont les traits saillants ? Avec le recul que procure un catalogue riche d'une centaine d'œuvres, voyez-vous dans votre carrière des permanences et/ou des évolutions fortes ? Quelles sont les directions musicales que vous aimeriez emprunter à présent ?

Je n'écoute pas ma musique comme les autres l'entendent car mon écoute est double : ce que j'ai fait et ce que je ne suis pas arrivé à faire. Victor Hugo disait qu'il se corrigeait dans l'œuvre suivante. Mais, soit. Qu'entendent les autres ? Dans son Mémoire de Maîtrise qu'il a consacré à l'examen de mes œuvres, Wataru Miyakawa écrit que ma musique est très riche en couleurs. Je veux bien croire cela et tant mieux s'il en est vraiment ainsi. S'il y a couleur c'est peut-être parce que je suis méditerranéen. C'est la raison pour laquelle il parle à mon propos de « compositeur post-impressionniste » Ne rouvrons pas la polémique sur le terme d'impressionnisme et acceptons l'idée largement répandue qu'il veut exprimer une qualité timbrale et orchestrale des musiques nées, en gros, au début du XX^e siècle. Néanmoins, si l'on devait pousser plus loin ces comparaisons picturales, je serais enclin à m'identifier plus au « fauvisme » qu'à « l'impressionnisme » à cause de certaines ruptures, voire des brusqueries que l'on ne retrouve pas chez les musiciens de cette époque. Couleur, soit. J'espère secrètement qu'il y a aussi « espace » pour les mêmes raisons méditerranéennes. Est-ce que ma volonté d'alléger autant que je le puis, l'écriture, a pour but essentiel de ne pas « boucher » cet espace ? Couleur, lumière et espace ! Y-a-t-il un projet plus beau que celui-là ? Allons ! Il y a encore du travail à faire. Entre imagination et réalité la distance est grande et le travail est là pour rogner cette distance jour après jour. Un ami musicien m'a rapporté récemment cette réflexion « Le compositeur vit dans la nostalgie de l'avenir ». Je ne saurais dire mieux.

Votre œuvre est marquée par un rapport très fort avec la poésie (vous avez mis en musique de nombreux poèmes, notamment de Bosquet, Jabès, Desnos, Beltrame, Rilke...) ainsi qu'avec la nature (nombre de vos titres d'œuvre en témoignent : vous avez par exemple écrit Le Chant de la nature pour l'exposition permanente de la grande galerie rénovée du Muséum national d'Histoire naturelle de Paris) : pourriez-vous nous en parler ?

Il y a aussi Rimbaud, Desbordes-Valmore, Prévert, Bergeret, Mallarmé, La Fontaine. Ajoutez à cela un Opéra sur la vie de Verlaine, livret de Franck Venaille et créé par le grand baryton français François Le Roux et vous aurez un tableau complet de ce qui a été une constante dans mon travail de compositeur. La poésie est l'intermédiaire entre la littérature et la musique. Faut-il mettre la poésie en musique alors qu'elle a la sienne propre ? Vous connaissez le débat. A cette question j'ai toujours répondu ceci : la poésie a plusieurs sons. Elle a d'abord le son de la propre voix intérieure du lecteur silencieux (en apparence !) qui lit un recueil de poésie. C'est un son qu'il est le seul à connaître. Elle a aussi le son de la voix du poète lui-même qui lit son texte lors d'une lecture publique. Enfin, elle a le son que fixe le musicien lorsqu'il écrit une partition sur le texte en question. C'est le son le plus précis des trois quant à la hauteur, le rythme et le temps. On peut choisir entre l'un des trois ou passer tour à tour de l'un à l'autre. A mon avis il n'y a pas de gagnant déclaré et je suis convaincu que la poésie ne perd rien à être traitée par un musicien. En tous cas la musique y gagne beaucoup. Pour finir avec cet aspect des choses je précise que, très rarement j'ai mis en musique des vers réguliers avec rimes et nombre de pieds fixes. J'ai toujours préféré le vers libre, je m'y sens plus à l'aise.

La deuxième question est sur la nature. C'est moins pour lui rendre hommage et évoquer ses sortilèges que je la convoque pour mon inspiration, que lui emprunter certaines de ses caractéristiques. Que cela soient les reliefs des montagnes ou celui des plaines, la mer et ses divers états du calme à la tempête ou le vent avec ses surprises, les éléments naturels, voire les animaux, demeurent pour moi de féconds modèles de formes et de rythmes dont je me suis beaucoup servi. Et lorsque René Allio, pour lequel j'avais déjà écrit la musique de cinq de ses longs métrages, m'a proposé de composer – avec Patrick Portella et Christian Calon – la partition sonore de la Grande Galerie de l'Evolution du Jardin des plantes à Paris qui dure plusieurs heures, j'y ai vu comme une confirmation de mes attirances permanentes en me disant, devant cet énorme travail : « Bon ! à présent il n'y a plus de doutes possibles, il faut y aller ! » et je me suis attelé à ce travail qui a duré plus d'une année. J'en suis sorti la tête pleine de vent, de vagues et de chants d'oiseaux pour un nouvel épisode de travail, encore plus long que le précédent : la composition d'un opéra.

Vous avez enseigné, de 1988 à 2004, la composition au Conservatoire National de région de Marseille et y avez eu de nombreux élèves : comment concevez-vous l'enseignement de la composition ? Que vous a apporté cette activité ?

Ma conception n'est sans doute pas originale mais enseigner la composition m'est apparu à un certain moment de ma vie à la fois aventureux et nécessaire. Mis à part un certain nombre d'exercices dans les premiers temps la méthode de l'enseignant varie ensuite avec la personnalité de l'étudiant. Si enseigner la composition cela consistait à transmettre un dogme la tâche serait relativement claire mais pénétrer l'univers de chacun pour le guider et faire en sorte qu'il ne se trahisse pas lui-même en cours de route est un exercice beaucoup plus délicat. S'il y a un type de « correction » possible des travaux de l'étudiant c'est bien celui-là : corriger la trajectoire, veiller à ce que l'apprenti compositeur ne manque pas son but et atteigne les objectifs qu'il s'était fixé au départ. Ensuite, apporter le plus d'informations possibles, faire écouter des œuvres nouvelles ou du répertoire contemporain, procéder à des analyses en veillant à ce que ces dernières ne soient pas perçues comme des exemples écrasants mais autant d'occasions de stimuler la créativité de chacun, est essentiel. En fait, créer l'envie de faire et d'aller le plus loin possible. Exercices, discussions, débats mais également l'organisation de concerts afin que l'étudiant soit confronté au public...et le professeur aussi, au cours de cette expérience commune. Cela est relativement vite dit mais cela peut prendre quelques bonnes années et est resté pour moi une expérience essentielle et l'un des meilleurs souvenirs de ma carrière.

Enfin, pourriez-vous nous présenter les trois œuvres que nous écouterons lors de ce concert du 15 novembre ?

Chaque œuvre est une aventure nouvelle, quelque chose qu'on essaie et qu'on n'avait pas encore tenté jusque-là. La Sonate pour violon solo (2002) est l'essai du « rester seul ». Mais une solitude qui n'enferme pas l'être sur lui-même mais au contraire l'ouvre au monde des possibles par sa disponibilité, lui évite de faire partie d'une structure élaborée et fixée en amont le contraignant à faire certains gestes lourds de conséquences et quasiment obligatoires.

Pièce destinée à faire "sonner" un instrument, la sonate est, au plus profond de ses origines, l'opposition entre deux éléments. A l'époque classique c'est la confrontation de deux thèmes. Ici, pas de thème ni de « forme Sonate » mais de la matière sonore. Deux mouvements donc, dont les matières sont opposées.

1° mouvement : exploration des harmoniques jusqu'à l'extrême, opposition entre harmoniques et sons appuyés, trémolos, trilles, cascades de notes.

2° mouvement : essentiellement rythmique. Rythmes irréguliers binaires-ternaires, pizz. variés main droite-main gauche, con legno battuto à différents emplacements et, plus généralement, emploi des sons bruiteux de l'instrument.

Le TRIO pour Alto, clarinette basse et piano (2002) est fondé sur un "motif mélodique". Déduire, spéculer, créer du temps - comme chez Beethoven - a toujours excité ma curiosité, voire ma gourmandise. Il faut donc bien parler de cela, de cette incongruité, de cette *intimité*.

Pas un thème donc, mais un humble motif . Il apparaît à l'Alto dès la 2° mesure. Repris, varié ensuite, repris en canon et, à la 26° mesure, dans une nouvelle forme canonique cette fois, où les intervalles sont augmentés tout en gardant le "profil" original...etc.

Ce motif est précédé d'une *levée* de 5 notes. Cette levée a moins de personnalité encore que le motif, moins de caractère. Simple rampe d'accès, de direction vers *plus haut*. On sait bien que la banalité d'un thème, d'un sujet, chez Bach, Beethoven ou Brahms, est souvent une condition pour *aller loin*. On retrouve cette *levée* à divers endroits et tout ce qui semble être du remplissage, *en attendant le retour*, conquiert finalement son espace propre.

N'allons pas plus loin et risquer une ennuyeuse analyse dans le cadre d'une simple notice de programme.

Que signifie ce travail en fin de compte ? Pourquoi j'entre à nouveau dans ces spéculations thématiques à notre époque ? On a accédé au XX° siècle à d'autres paramètres compositionnels importants, nécessaires. Ma réponse aujourd'hui ne vient pas démentir ces acquisitions mais je me donne ce droit *ou ce plaisir*, pour la simple raison que peu importe la forme du *véhicule* pourvu que cela témoigne de la présence de la *pensée*, de sa primauté, de son exigence. La présence d'une démarche, d'un ordre conquis et accepté comme étant moins l'élaboration d'une œuvre d'art originale que la manifestation tangible de soi, de *comment on fonctionne*, à quoi on attache valeur et importance et, dans ce cas précis, comment malgré le "progrès" et « l'évolution », on peut demeurer fondamentalement rattaché à ce courant intellectuel musical occidental.

« Variasix » (2000) est écrit pour Flûte, Clarinette en La, Violon, Violoncelle, Piano et Vibraphone. Le titre de cette œuvre indique de façon condensée son objet : une variation à six. Ici, c'est le désir d'aborder des rivages dégagés et sereins. Obtenir de chaque objet sonore son véritable poids de couleur et d'émotion après être passé par la complexité, le mélange et la confrontation avec le monde.

Même effectif instrumental que « Arpège » de Franco Donatoni et « Dérive I » de Pierre Boulez, Variasix était prévu à l'origine pour figurer au même programme que les deux œuvres citées ci-dessus.

Ce voisinage a entraîné un certain nombre de conséquences. D'une part, un clin d'œil, dans la première partie de l'œuvre, à l'écriture Webernienne et, d'autre part, la dédicace à la mémoire de Franco Donatoni décédé au cours de l'Eté 2000. Partition de ce point de vue sans aucune signification anecdotique, elle n'en est pas moins, dans les dernières mesures, un mélancolique adieu au compositeur disparu.