

Alessandra Montali

Conservatorio di Musica "Giacomo Puccini", La Spezia

AFFINITÉ DE PENSÉE ENTRE GIACINTO SCELSI ET ANDRÉ JOLIVET DANS LE CONTEXTE DES SOCIÉTÉS MUSICALES ET DES CERCLES ÉSOTÉRIQUES PARISIENS DES ANNÉES TRENTE

Abstract

Les années Trente marquent pour Scelsi et Jolivet la transition de la jeunesse à la maturité, une période cruciale tant sur le plan personnel qu'artistique. À cette époque, Paris était un centre de grande effervescence musicale, avec de nombreuses sociétés musicales qui, au début, se consacraient à la promotion de la musique française, avant de s'ouvrir progressivement à des expériences musicales internationales. Dans un contexte politique marqué par la montée des nationalismes, Scelsi et Jolivet s'opposèrent à ces tendances en participant activement à l'organisation de concerts pour diffuser la musique contemporaine. Par ailleurs, le climat culturel parisien de l'époque était également marqué par un intérêt croissant pour l'ésotérisme. Bien que leurs parcours aient été parallèles, ces influences communes ont joué un rôle déterminant dans leur formation humaine et musicale. L'article se concentre particulièrement sur la comparaison entre les réflexions théoriques de Scelsi et Jolivet, en analysant leurs écrits pour mettre en lumière les affinités et les différences dans leurs approches musicales. Cette étude offre une base théorique pour de futures recherches sur les compositions des deux musiciens et leur intérêt commun pour un langage musical qui s'éloigne de la dodecaphonie, en mettant l'accent sur la recherche de la matière sonore.

Keywords

Giacinto Scelsi | André Jolivet | Sociétés musicales | Années Trente | Esotérisme et Musique

Cet essai est extrait du volume A. MONTALI, *Scelsi, Jolivet e l'ambiente parigino intorno agli anni Trenta*, RE - Edizioni Il Rigo, La Spezia 2012.

La traduction française de cet essai a été éditée par Marina Francisco.



Ce travail est distribué sous une licence internationale Creative Commons Attribution - Share alike 4.0.

1. Introduction

Nous n'avons pas d'informations suffisantes qui nous permettent d'affirmer que Scelsi et Jolivet se connaissaient dans les années Trente. Par contre Luciano Martinis a publié, dans la Revue *I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*¹ le programme concernant le XXIV^e Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine où apparaissent les photos des deux musiciens (voir fig. 1).

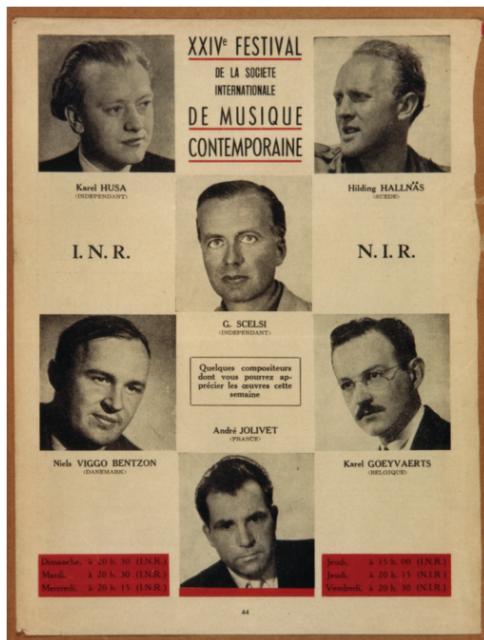


Fig. 1 Les photos de Giacinto Scelsi et André Jolivet dans le programme du XXIV^e Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine

La fille de Jolivet, que j'ai pu contacter grâce à l'association française *Les amis d'André Jolivet* et que je remercie vivement pour l'extrême disponibilité qu'elle m'a accordée, m'a raconté qu'elle a connu personnellement Scelsi à Rome et que son père et lui se rencontrèrent plusieurs fois, à Rome et à Paris, probablement autour des années Cinquante.

Par ailleurs, Christine Jolivet m'a signalé un ami commun aux deux compositeurs: le célèbre psychanalyste Guy Pitchal. Le fils de ce dernier, Jean François Pitchal, a réussi à obtenir de sa mère, au début un peu réticente, des informations précieuses. Grâce au témoignage de cette dame âgée, certains détails intéressants concernant les rapports professionnels entre Guy Pitchal, Giacinto Scelsi et Françoise Mac Cann, apparaissent clairement. Autour des années Cinquante, Giacinto Scelsi et Françoise Mac Cann furent tous deux des patients de Guy Pitchal.² Ils avaient également des intérêts communs qui concernaient surtout les enseignements philosophiques, spirituels et ésotériques et qu'ils échangèrent lorsqu'ils se rencontrèrent à Paris, à Venise, à Rome et à Capri.

¹ L. MARTINIS, *La Nascita del Verbo*, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 12, 2004, p. 1.

² Scelsi lui-même parle de son amitié avec Pitchal et évoque aussi une commune vue dans le centre de Gurdjieff près de Paris: G. SCELSI, *Il Sogno 101*, Quodlibet, Fermo 2010, pp. 65-67.

Les discussions et les réflexions que G. Pitchal, G. Scelsi et F. Mac Cann échangèrent autour des enseignements de Gurdjieff sont d'une grande importance et je saisis ici l'occasion pour remercier Jean François Pitchal qui m'a fourni ces informations très précieuses. En effet, étant donné que la période historique examinée est limitée aux années Trente, la référence à l'expérience de l'école ésotérique de George Ivanovitch Gurdjieff (1866-1949) est très importante, si l'on considère la possibilité d'une certaine influence culturelle française sur le jeune Scelsi: en France, même avant les années Trente, un personnage comme Gurdjieff ne pouvait pas passer inaperçu lorsque, avec un groupe de nobles qui avaient fait comme lui la Révolution Russe, il s'était établi dans la demeure du Prieuré des Basses Loges, à côté de Fontainebleau, appelée aussi *Institut pour le développement harmonieux de l'homme*. Sa popularité avait encore augmenté quand, en 1932, il s'était installé à Paris dans l'appartement rue des Colonels-Renard où, chaque jour, à son retour du Café de la Paix, il recevait de nombreux disciples provenant du monde entier.

Jolivet s'intéressa lui aussi à l'ésotérisme, comme en témoigne sa fille, surtout avant le début de la guerre. Ensuite il s'en détacha pour embrasser une idée plus générale d'universalisme.

Le choix de considérer les deux compositeurs à l'intérieur d'une période historique bien délimitée (celle des années Trente) découle de plusieurs réflexions.

Le premier point particulier qui permet de faire un rapprochement entre les deux musiciens concerne leurs dates de naissance: Scelsi est né le 8 janvier 1905, Jolivet le 8 août de la même année. Les années Trente représentent donc pour ces deux compositeurs une période existentielle fondamentale, la période du passage de la jeunesse à l'âge mûr, entre 25 et 35 ans. Tous deux vécurent cette période de leur vie dans un contexte historique caractérisé par de fortes contradictions et de grandes inquiétudes qui peuvent s'expliquer, a posteriori, grâce à l'intuition de la lente préparation d'une tragédie qui apparaissait comme proche et inévitable. Ces années sont très importantes pour les deux musiciens aussi bien au plan humain qu'artistique.

Le second point concerne la période historique considérée: à cette époque, Paris était fortement influencée par la présence de plusieurs *Sociétés musicales* qui, dans un premier temps, s'intéressent surtout à la divulgation de la musique française, mais qui par la suite s'ouvrent également à des expériences musicales étrangères. S'opposant aux élans nationalistes qui envahissaient de plus en plus le domaine de la politique, Scelsi et Jolivet participèrent directement à l'organisation de concerts, dans le but de divulguer la musique de leur époque, convaincus qu'il était très important de créer un réseau de communication internationale entre tous les compositeurs, afin qu'ils puissent échanger et partager des expériences de compositions différentes.

Le milieu parisien de l'époque nous fournit en outre, comme nous l'avons déjà souligné en parlant de Gurdjieff, un autre élément important pour ce qui concerne la relation entre les deux musiciens. Dès la fin du XIX^e siècle, on assista à Paris à la diffusion et au développement de l'intérêt pour l'ésotérisme. Les intellectuels et les poètes de l'époque se retrouvaient dans des cercles littéraires organisés dans des librairies ou des salons. Cet intérêt se développa et se cultiva surtout dans les milieux

aristocratiques et parmi les gens de lettres qui eurent un rôle fondamental dans la connaissance personnelle, le soutien actif et le mécénat de compositeurs ainsi que dans la production musicale à Paris, comme à Rome.

Ces expériences communes, bien que parallèles, permettent de mettre en valeur les conséquences qu'elles eurent sur la formation humaine et musicale des deux compositeurs. C'est pour cette raison que l'attention se focalise sur un parallélisme entre les pensées de ces deux hommes comme on les retrouve dans leurs textes théoriques. Le choix de ces textes répond au besoin de mettre en évidence certains thèmes d'intérêts communs, certaines matrices idéologiques communes, fortement influencées, sans doute, par la période historique considérée, même si ces thèmes furent développés de façon différente par les deux artistes, et dans des périodes successives. Dans le cadre de notre recherche, nous porterons l'accent sur la tendance des deux hommes à empreindre leur poétique en rapport étroit avec la dimension religieuse et magique de la musique: l'idée que la musique possède un caractère "incantatoire" propre, car elle est, au niveau du sonore, une manifestation, une expression directe d'une relation possible entre l'homme et le système cosmique universel.

Cette recherche pourrait servir de base théorique pour des développements successifs et pour des approfondissements sur les compositions des deux musiciens et sur leur intérêt commun, à savoir un langage musical différent de la dodécaphonie et qui s'intéresse surtout à la recherche de la matière du son.

Cet exposé se développera donc en trois points: les sociétés musicales; le milieu ésotérique; l'affinité intellectuelle entre les dimensions religieuse et magique de la musique.

2. *Les sociétés musicales*

Le premier aspect important qui permet d'établir un rapport entre les deux musiciens, c'est le contact avec le milieu parisien riche et stimulant où, au début du XX^e siècle, un certain nombre de sociétés musicales trouvèrent un terrain fertile. Ces sociétés encouragèrent la connaissance et la diffusion de la musique contemporaine. Certaines d'entre elles étaient ouvertement nationalistes, comme annonçait clairement la devise "Ars gallica" choisie en 1871 par les fondateurs de la *Société Nationale* (SN): C. Franck, C. Saint-Saëns, J. Massenet, H. Duparc, G. Fauré.

L'objectif fondamental de cette société était de faire connaître et de divulguer les œuvres des musiciens français qui la componaient. La nécessité de valoriser la production musicale nationale dérivait de la volonté d'établir une rupture avec les sociétés musicales de chambre qui étaient en vogue à l'époque et qui avaient jusqu'ici privilégié, dans leur programmation de concerts, les œuvres des grands musiciens classiques allemands et autrichiens.³

³ M. DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, Liège 1997, pp. 7-8.

En 1909, Ravel, qui était devenu membre de la *Société Nationale* en 1903, fonda la *Société Musicale Indépendante* (SMI), dans le but de libérer la musique contemporaine des limites imposées par le style, le genre et la forme.⁴ Dans les années Vingt, la *Société Nationale* connaît une période de crise due à la concurrence de la *Société Musicale Indépendante*, mais aussi à la diminution des aides financières ministérielles, à la difficulté à trouver de nouveaux membres et à obtenir la collaboration des artistes. Tout en ayant toujours pour but la diffusion de la production musicale contemporaine nationale, une nouvelle phase d'ouverture aux compositeurs étrangers s'ouvre.⁵

Dans les années Trente, le comité de la *Société Nationale* s'enrichit de nouvelles présences: G. Migot, N. Boulanger, O. Messiaen (1933), Daniel-Lesur (1935). A partir de 1937, l'ouverture des sociétés musicales aux compositeurs étrangers présents à Paris devient significative: T. Harsányi (1937), J. Rodrigo (1937), I. Wyschnegradsky (1938) et à partir de 1938, les programmes proposent des œuvres de Berg, Hindemith, Schönberg.

La *Société Musicale Indépendante* se dissoudra assez rapidement ne produisant qu'un nombre relatif de concerts.⁶ Mais elle se distingue pour son originalité dans la programmation: citons par exemple l'organisation des concerts monographiques (Fauré: 1922; Schönberg: 1927) ou à thèmes (comme, en 1926, le concert consacré à la musique américaine). La présence de la musique microtonale à la *Société Musicale Indépendante* est particulièrement significative pour ce qui concerne Scelsi et l'évolution du langage de ses compositions de la maturité, qui se basent sur la dé-composition du son. Bien que les œuvres d'Alois Hába, l'auteur et le créateur d'un système d'écriture des quarts de ton, ne soient pas incluses dans la programmation, on trouve, en mai 1933, un quatuor de Wyschnegradsky qui utilise le système de Hába. Le compositeur russe Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) s'était installé à Paris après la Révolution d'Octobre. Il composa des œuvres musicales micro tonales et atonales.⁷ En 1920, il mit au point un piano à transmission pneumatique, avec trois claviers divisés en quarts de ton, qui fut réalisé par Pleyel⁸ en 1921⁹ (voir fig. 2).

⁴ Ivi, p. 54.

⁵ Ivi, pp. 49-50.

⁶ La Société se dissout en 1935, après avoir organisé 167 concerts: *Ibid.*, p. 10.

⁷ M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 198.

⁸ Ivi, p. 206, note 53.

⁹ La même année Charles Ives composait les *Trois morceaux en quarts de ton* (1923-24) que lui-même définit comme études sur l'harmonie en quarts de ton. De nombreux croquis, qui remontent à son enfance, témoignent de l'intérêt de Ives pour ce qui concerne l'exploration de nouvelles notes au-delà de la gamme diatonique. Les *Trois morceaux en quarts de ton* furent écrits pour un piano à deux claviers, réalisé par Hans Barth, qui les interpréta avec Sigmund Klein à New York le 14 février 1925: D. COLLINS, note au CD *Piano Sonata no.2 "Concord" & Three Quarter-tone Pieces*, Erato 0630- 14638- 2.



Fig. 2 Ivan Wyschnegradsky

Il est intéressant d'observer que Wyschnegradsky met en relation son choix dans la composition, basée sur la dé-composition du ton, avec les aspects spirituels qui ont origine probablement dans l'ésotérisme et la théosophie.

Les titres des deux textes de Wyschnegradsky écrits en russe et qui remontent à l'année 1923 sont particulièrement intéressants en relation à Scelsi et à sa production écrite: *Libération du son* et *Libération du rythme* qui évoquent immédiatement les deux essais de Scelsi *Evolution de l'harmonie* et *Evolution du rythme*.

Mais son œuvre théorique la plus importante est *La loi de la pansonorité*. Après une première version en russe écrite entre 1924 et 1928, cette œuvre est reprise et traduite en français dès le mois de septembre 1935, suite à la décision mûrie au début des années Trente, d'en reprendre les principes théoriques. Un extrait de cette réflexion avait déjà été présenté dans un article intitulé *Musique et pansonorité*, publié en 1927 dans la *Revue Musicale*, mais le texte intégral en français sort en 1936 (une troisième version sera revue en 1953) intitulé *Une Philosophie dialectique de l'art musical*.

Wyschnegradsky associe la naissance de l'ultrachromatisme et son propre intérêt pour une composition basée sur la subdivision du ton, à l'affirmation, à l'intérieur du cercle dialectique de l'évolution musicale, de la conception pansonore par rapport aux conceptions passées classiques et romantiques.¹⁰ L'analyse que l'auteur réalise sur le processus historique de transformation de la conscience, c'est-à-dire d'une conscience purement sonore à une conscience pansonore,¹¹ rappelle avec force la réflexion de Scelsi sur l'évolution de l'harmonie, aussi bien dans le repérage des compositeurs qui ont contribué à son émancipation (Wagner, Scriabine, Debussy...) que dans la correspondance observée entre l'évolution du langage harmonique et les états intérieurs de la conscience.

¹⁰ I. WYSCHNEGRADSKY, *Une Philosophie dialectique de l'art musical, La loi de la pansonorité* Version de 1936, L'Harmattan, Paris 2005, pp. 8-9.

¹¹ Ivi, pp. 27-30.

D'une façon semblable, Wyschnegradsky parle de la pansonorité comme d'une élévation qui se réalise dans la connaissance introspective de soi. Selon Wyschnegradsky «la conscience musicale n'est pas une conscience close en soi et isolée du reste de la vie intérieure humaine, [...] il existe un parallélisme entre les formes de conscience purement musicales et les formes de conscience dans le sens général de ce terme, avec la possibilité d'influences mutuelles». ¹²

Toujours selon Wyschnegradsky, il existe deux aspects fondamentaux de la conscience humaine:¹³ un centre intellectuel ou rationnel qui est prédisposé à l'analyse, à la division de la réalité et un centre "vital" enclin à la créativité, à la synthèse, à l'unification de la réalité. Ce dernier constitue l'essence du besoin "pansonore".

C'est le besoin de la continuité qui est celui du "moi" synthétique et qui tend à se confondre avec tout ce qui l'entoure, à s'élargir indéfiniment en absorbant en soi tout l'univers, à étreindre l'univers dans un unique Amour. La réalisation suprême de cette tendance consisterait dans une résolution, dans un Tout illimité, dans une conscience "omniprésente" où les bornes du moi individuel seraient abolies.¹⁴

C'est pour cette raison que «pour la Pansonorité, ce n'est plus d'une suite de sons qu'il faut parler, mais d'une simultanéité, c'est-à-dire d'un accord». ¹⁵ Demeure le problème, toujours selon Wyschnegradsky, de la réalisation matérielle de la pansonorité qui devrait se réaliser idéalement dans «l'espace musical illimité du continuum sonore compris dans son déroulement temporel aussi bien que dans sa simultanéité et la quintessence de cette continuité». ¹⁶

On peut sans doute considérer l'expérience de la composition de la maturité de Scelsi comme une réponse à ce problème. Lors d'autres congrès,¹⁷ on a en effet souligné dans la musique de Scelsi, la présence contemporaine d'aspects linéaires et non linéaires, de continuité et d'arrêt.

Entre les années 1931 et 1939 deux autres sociétés sont actives à Paris: la *Sérénade* et le *Triton*.

La *Sérénade* (1931-1939), fondée par la violoniste Yvonne de Casa Fuerte et soutenue par une élite aristocratique s'intéressa surtout au retour à la simplicité syntaxique du langage musical afin de rétablir un contact avec le public. Cette société accueillait de jeunes compositeurs qui n'avaient pas trouvé place dans la *Société Nationale* ou dans la *Société Musicale Indépendante*¹⁸. Le comité directeur était constitué par Y. De Casa Fuerte,

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Ivi, pp. 60-61.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 162.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ A. MONTALI, *Il presente sospeso: analisi della dimensione temporale nel suono scelsiano*, dans *Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Roma, 9-10 dicembre 2005; Palermo, 16.01.2006), D. TORTORA cur., Aracne Ed., Rome 2008, pp. 61-78; A. MONTALI, *Ascoltare il tempo. Le relazioni temporali nella musica*, Aracne Ed., Rome 2008), cap. 11.

¹⁸ M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 123.

G. Auric, R. Désormière, I. Markevitch, D. Milhaud, N. Nabokov, F. Poulenc, V. Rieti et H. Sauguet.

Les concerts privilégiaient, à travers de nombreuses invitations personnelles, la présence d'une bonne partie de l'aristocratie parisienne, mais ils étaient toutefois ouverts au public. Si certaines initiatives artistiques purent être réalisées justement grâce au milieu qui les appuyait, souvent ce même milieu était caractérisé par un public superficiel qui n'en comprenait pas à fond l'importance et la vraie portée culturelle. Par exemple, le concert du 13 juin 1932 fut réalisé en reprenant certains morceaux commissionnés par les époux Noailles pour une fête organisée au mois d'avril dans leur villa ultramoderne d'Hyères: à Poulenc le *Bal masqué*, à Nabokov la cantate *Collectionneur d'échos*, à Markevitch un *Galop*, à Sauguet una petite œuvre de chambre *La Voyante*. La critique de l'époque, dans les pages de la *Revue Musicale*, accueillit de façon favorable cette initiative, en défendant le fait qu' «une bonne partie de l'art musical a de tout temps été liée à l'idée de plaisir et de luxe».¹⁹

On peut observer certaines affinités entre l'organisation de la *Sérénade* et la structure des *Concerts de Musique contemporaine* que Scelsi organisa à Rome en 1937.

Tout d'abord, la volonté de trouver un appui influant dans le milieu aristocratique. Pour Scelsi, ce choix ne fut pas tellement dicté par des raisons de mécénat, étant donné qu'il pourvoyait lui-même au financement des initiatives, mais très probablement, par des raisons d'image politique, vue l'expérience précédente d'interruption indirecte, de la part du régime, des *Concerts de Printemps* soutenus et parrainés par la Comtesse Anna-Letizia Pecci-Blunt. Dans une note de Scelsi, on «suppose quel Parrainage d'Honneur S.A.R la Princesse de Piémont et quel Parrainage la Princesse de Bassiano, la comtesse Pecci-Blunt, Lady Barclay (sic, mais probablement Berkeley), Miss Marian Kemps, la Marquise De Seta et aussi, dans une autre liste le Prince Massimo et Donna Miriam Blanc»²⁰ même si aucun de ces noms ne figurera dans les programmes de salle des concerts.

On peut ensuite observer de nombreux liens entre Scelsi et certains personnages liés à la *Sérénade*. Scelsi cite²¹ Marie-Laure de Noailles, dont on a parlé plus haut, tout comme son mari, en tant qu'organisatrice de la fête-concert de l'année 1932. Il cite également, dans le même texte, les concerts qui, dans les années Trente, étaient organisés à Paris dans la somptueuse résidence de la Princesse de Polignac,²² personnage illustre parmi les

¹⁹ Ivi, p. 124.

²⁰ L. MARTINIS, *Musica Contemporanea* 1937, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 7, 2001, p. 4.

²¹ Ivi, p. 3.

²² Pour tout approfondissement voir: J. BROOKS, *Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac*, «Journal of the American Musicological Society», 46, 1993, pp. 415-468.

aristocrates appartenant au comité fondateur²³ de la *Sérénade*. Jusqu'à l'année 1939, la Princesse Winnaretta Edmond de Polignac eut un rôle fondamental de mécène et organisatrice du monde musical parisien. Son soutien est associé aux noms des plus importants musiciens de l'époque.²⁴

Il existe en outre des liens artistiques. On retrouve la présence de Vittorio Rieti, que nous avons déjà cité à propos du Comité directeur de la *Sérénade*, non seulement en qualité d'organisateur (il faisait partie du comité exécutif) des *Concerts de Printemps* de la Comtesse Pecci-Blunt, mais aussi de compositeur avec la *Sonatina* pour piano (1925) dans le troisième des *Concerts de Musique Contemporaine*, qui se sont tenus à Rome le 2 mars 1937.²⁵

Toujours dans le Comité Directeur de la *Sérénade*, on retrouve Igor Markevitch (un ami de Scelsi) et Roger Désormière, qui dirigera la première exécution de *La Naissance du Verbe* à Paris en 1950.

Comme Ravel qui, suite à des désaccords avec la *Société Nationale*, trop conservatrice, avait fondé la *Société Musicale Indépendante*, Pierre-Octave Ferroud en 1932 fonde le *Triton*, afin d'adopter une politique musicale encore plus ouverte que celle de la *Société Musicale Indépendante*, c'est-à-dire orientée vers la formation d'un courant intellectuel européen international.²⁶

Le comité d'honneur du *Triton* était composé par Ravel, Roussel, Schmitt, Dukas, Schönberg, Strauss, Stravinsky, Bartók, Casella, Falla et Szymanowski, le comité actif par Ferroud, Milhaud, Honneger, Ibert, Rivier, Tomasi, Harsányi, Mihalovici et Prokofiev.²⁷

L'objectif principal était la valorisation de la production de la musique de chambre, la diffusion de celle-ci auprès d'un public vaste et attentif, l'organisation de concerts-échanges. Entre les années 1932 et 1939, *Triton* eut un rôle de pointe dans la production musicale européenne et contribua de façon significative à faire de Paris un centre musical incontesté.²⁸

²³ La *Société de la Sérénade*, fondée le 1^{er} décembre 1931 par Yvonne de Casa Fuerte, était soutenue par le comité suivant: La Comtesse Anne Jules de Noailles, la Comtesse Jean de Polignac, René Dubost, G. Imann- Gigandet, Oraine de la Panouse, le Vicomte de Noailles, David Weill. Dans les mois qui suivirent, d'autres personnages venaient élargir le groupe: la Princesse Edmond de Polignac, la Comtesse Jean de Murat, la Comtesse G. Potocka, le Comte Etienne de Beaumont, Gabrielle Chanel, Pierre Bouvet, Paul Goldschmidt: M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 144, note 1.

²⁴ Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Maurice Ravel, Reynaldo Hahn, Isaac Albeniz, Igor Stravinsky, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Jean Wiener, Manuel de Falla, Erik Satie, Maxime Jacob, Igor Markevitch, Jean Françaix, Kurt Weill, Karol Szymanowski, Nicolas Nabokov, Henri Sauguet, les Ballets russes, Nadia Boulanger, Isadora Duncan, Ricardo Viñes, Blanche Selva, Clara Haskill, Lily Kraus, Rubinstein: J. M. WARSZAWSKI, *Musique contemporaine*, «Nunc», XIV, 2007.

²⁵ L. MARTINIS, *Musica Contemporanea* 1937, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 7, 2001, p. 10.

²⁶ M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 134.

²⁷ Ivi, p. 135.

²⁸ Ivi, p. 144.

Scelsi parle de l'activité du *Triton* et dans la structure donnée aux *Concerts de Musique Contemporaine*, il semble en partager certains idéaux importants: tout d'abord l'attention privilégiée pour la musique de chambre contemporaine, qui se manifeste surtout à travers le choix de programmer les premières exécutions à Rome, mais aussi la sensibilité envers la communication avec un public de spécialistes et de passionnés.

Ce que j'ai réellement payé - et entièrement de ma poche - c'est une série de concerts de musique contemporaine dans la salle Capizucchi en 1935 (sic). C'était une petite salle qui ne pouvait accueillir au maximum que 110 personnes, mais ces concerts eurent un tel succès que les spectateurs non seulement restaient debout, mais aussi au delà de la porte, dans la cour. Parmi le public, il y avait souvent quatre ou cinq chefs d'orchestre: Mario Rossi, Previtali, Willy Ferrero, Burns, et une fois aussi Ernest Bour, de passage à Rome [...] Ces concerts étaient vraiment très suivis et très recherchés. Je recevais sans cesse des coups de fil de personnes qui désiraient que je leur réserve une place.²⁹

Enfin, un autre point en commun entre les objectifs des *Concerts de Musique Contemporaine* et le *Triton*, fut la volonté d'une ouverture internationale, à réaliser grâce à des échanges entre les différents pays. L'*International Society for Contemporary Music* (ISCM) travaillait dans la même direction, en organisant dès 1923 des festivals annuels.³⁰ Scelsi eut l'occasion de connaître personnellement le chef d'orchestre Edward Clarke qui dès 1936 était devenu président de la section anglaise de la ISCM. Ce fut Clarke lui-même qui poussa Scelsi dans la direction d'un projet de promotion de la musique contemporaine et d'échanges de concerts.³¹ Dans la note mentionnée à propos du comité de soutien aux *Concerts de Musique Contemporaine*, Scelsi note un projet de trois concerts-échanges, avec le nom des compositeurs avec lesquels il aurait aimé les réaliser:³² anglais (C. Lambert, B. Britten, Walton, Blis, Bush), français (Ibert, Auric,..., Madeleine Grey, Désormière), polonais-hongrois, allemand.

Le trait tiré sur le programme français est particulièrement significatif, si, comme observe Martinis, on le considère comme une réflexion due au fait que «les déclarations contre la musique d'origine impressionniste n'étaient pas loin».³³

²⁹ L. MARTINIS, *Musica Contemporanea* 1937, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 7, 2001, p. 3.

³⁰ L'*International Society for Contemporary Music* (ISCM) ou, pour les françaises, la *Société Internationale pour la Musique Contemporaine* (SIMC) «fut fondée après l'*Internationale Kammermusikaufführungen* qui s'était tenu en 1922 à Salzbourg (festival de musique contemporaine organisé par Rudolf Réti pour le Festival salzbourgeois auquel participèrent Webern, Hindemith, Bartók, Kodály, Honegger et Milhaud)»: A. BASSO, *Società e istituzioni musicali*, Dizionario Encyclopédico Universale della Musica e dei Musicisti, IV), UTET, Torino 1999, p. 313.

³¹ L. MARTINIS, *Musica Contemporanea* 1937, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 7, 2001, p. 3.

³² Ivi, p. 4.

³³ Ivi, p. 5.

Les échanges souhaités n'eurent jamais lieu, même si on peut noter la présence de J. Ibert, un musicien que Scelsi lui-même associait à l'activité du *Triton*,³⁴ à la fin du programme du dernier des *Concerts de Musique Contemporaine* avec une première exécution des *Trois pièces brèves* pour cinq instruments à vent. Dans la même année (dont on ignore la date), deux compositions de Scelsi furent aussi jouées en première exécution: *L'Oracle* pour voix et piano et *Preludio e fuga* pour violon, violoncelle et piano.

Le fractionnement du milieu musical à travers la création de nombreuses sociétés musicales dans les années Trente, est sans doute la conséquence du besoin des compositeurs de manifester leur autonomie esthétique et de promouvoir leur musique. Ainsi certains jeunes compositeurs, qui n'avaient trouvé place que de façon marginale à l'intérieur des sociétés que nous avons citées, se réunissent autour de la société de *La Spirale*. Fondée en 1935, cette société a pour but principal la coopération et les échanges entre les compositeurs de différents pays. Cette société est présidée par G. Migot, et compte, parmi les membres de son comité administratif, Jolivet, Sciortino et Delbos, parmi les membres du comité organisatif, Messiaen, Le Flem et Daniel-Lesur.³⁵

La place accordée aux productions de Messiaen, Daniel-Lesur et Jolivet est bien supérieure à celle réservée aux œuvres d'autres artistes, bien que la programmation brille par son originalité, surtout grâce à l'ouverture vers des réalités musicales étrangères. Parmi les initiatives de ce genre, on peut signaler par ordre d'importance, le concert du 6 mars 1936 entièrement consacré aux compositeurs américains.

La vivacité du groupe s'exprime à travers la prise de conscience croissante d'un désir d'émancipation par rapport à tous les lieux communs, qu'ils soient académiques ou bien révolutionnaires et elle prend forme grâce à la création du groupe *Jeune France* qui, comme le souligne Y. Baudrier dans son manifeste, aurait accueilli des tendances assez différentes bien qu'unit de façon intrinsèque «dans un même élan de sincérité, de générosité, de conscience artistique».³⁶

3. Le milieu ésotérique: "idiots" à Paris

Nous avons déjà fait allusion au grand succès que les cercles ésotériques eurent à Paris dès la fin du XIX^e siècle. Les évènements d'importance décisive dans les années précédentes à la période qui nous intéresse sont les suivants.

En 1880 l'arrivée de la théosophie blavatskienne, en 1885 la fondation de la librairie 'L'Art Indépendant' d'Edmond Bailly qui, près de la 'Librairie du merveilleux' de Lucine Chamuel fondée en 1888,

joua un rôle capital dans la propagation des idées ésotériques et artistiques. A 'L'Art Indépendant', non loin de l'Opéra,³⁷ esthètes, symbolistes, occultistes, et ésotéristes se

³⁴ Ivi, p. 3.

³⁵ M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 142.

³⁶ Y. BAUDRIER, dans M. DUCHESNEAU, *Op. cit.*, p. 143.

³⁷ 11 rue de la Chaussée d'Antin.

retrouvaient pour acheter des livres, faire éditer leurs propres ouvrages, mais surtout, semble-t-il, causer et écouter de la musique. Ce fut un lieu de rencontre important pour l'histoire de tous les arts [...] Claude Debussy était le plus familier des visiteurs de 'L'Art indépendant'. Presque tous les jours en fin d'après-midi, il arrivait soit seul, soit avec son fidèle Erik Satie (et jouait) ses nouvelles compositions sur l'excellent piano dans l'arrière-boutique.³⁸

Ce fut Edmond Bailly lui-même qui reprit les nombreux thèmes de Fabre d'Olivet (1768-1825):

la sagesse supérieure de l'Antiquité et de l'Orient; l'universalité de la "musique", prise dans son sens le plus large; la doctrine des correspondances occultes dans la nature; les pouvoirs du son; la pauvreté du système musical moderne, privé de ressources enharmoniques; la confiance en la science moderne et l'optimisme évolutionniste.³⁹

Autour de 1928, ce personnage fut redécouvert grâce à la réédition de son étude *La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*. Jolivet lui-même, comme d'autres artistes et d'autres intellectuels de l'époque (dont Antonin Artaud), connaissait ce texte et fut fortement influencé par ce personnage, en particulier, comme l'affirme Gianfranco Vinay, à son idée de la redécouverte des principes occultes présents dans la nature et dans le cosmos: «principes qui ont été découverts par toutes les civilisations anciennes en quête de relations harmoniques entre les sons naturels et le cosmos, ainsi que des relations rythmiques entre la musique et le rythme cosmique universel».⁴⁰

La naissance, au début du XX^e siècle, de deux nouvelles revues: *La Rénovation - Revue de l'art le meilleur*, dirigée entre 1905 et 1909 par Emile Bernard, et *Les Entretiens idéalistes*, dirigée entre 1906 et 1914 par Paul Vulliaud. Bien que ces revues témoignent toutes deux que «l'adoration du maître de Bayreuth ne cessa point avant la fin du XIX^e siècle»,⁴¹ les allusions à des artistes contemporains ne manquent pas, en commençant par Edgar Varèse, cité dans *La Rénovation* de février 1906, pour les qualités vibrantes et fortes de sa musique (Arcana, exécuté en 1926, doit son titre à l'œuvre *Astronomia Ermetica* du philosophe-médecin-alchimiste suisse Paracelse⁴² dont on cite le passage suivant dans le frontispice:

³⁸ J. GODWIN, *L'ésotérisme musical en France 1750-1959*, Bibliothèque de l'hermétisme, Editions A. Michel, Paris 1991, p. 169.

³⁹ Ivi, p. 168.

⁴⁰ G. VINAY, *Les années magiques*, dans L. KAYAS, *Portrait(s) d'André Jolivet*, Bibliothèque Nationale de France, Gand 2005, p. 19.

⁴¹ J. GODWIN, *Op. cit.*, p. 221.

⁴² Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim alias Paracelsus ou Paracelse (Einsiedeln, 14 novembre 1493-Salzbourg 24 septembre 1541) a été alchimiste, astrologue et médecin suisse. C'est une des figures les plus représentatives de la Renaissance.

une étoile existe, plus haute que les autres. C'est l'étoile apocalyptique. La deuxième étoile est celle de l'ascendant. La troisième celle des éléments qui sont quatre, tant et si bien que les six étoiles soient établies. Au-delà encore, il y a une autre étoile, l'Imagination, qui fait naître une nouvelle étoile et un nouveau ciel.

Certaines personnalités des cercles ésotériques furent particulièrement proches de la musique: le théosophe Riciotto Canudo qui s'établit à Paris au début du XX^e siècle et qui fut un admirateur absolu de Beethoven qu'il définit, dans son *Livre de la Genèse* daté 1905, comme une figure-clé du développement future des sciences, en interprétant sa musique comme un exemple d'application du principe hermétique fondamental pour lequel il existe une «correspondance de ce qui est en haut (la musique, native du monde des idées archétypiques) avec ce qui est en bas (le monde matériel)».⁴³

Rappelons aussi Fidèle Amy-Sage «qui s'imposa dès 1920 dans les cercles ésotériques».⁴⁴ La même année, il écrivit un article édité séparément par les Éditions du Voile d'Isis⁴⁵ où il décrivit les caractéristiques de sa musique en la définissant «spirituelle», en opposition à la musique «passionnelle». La description qu'il nous propose est intéressante:

sur le piano (ou la harpe) la main droite fait entendre successivement un nombre déterminé de notes dont la dernière s'enchaîne avec la première pour le retour continual de la même formule *psycho-musicale*. La main gauche fait résonner simultanément avec la partie haute un moindre nombre de notes qui s'enchaînent successivement, en formant un *dessin rythmique très accusé*. Les notes de la partie basse sont en rapport, soit d'octaves, soit de consonances parfaites, avec les notes correspondantes de la partie haute: et le tout est destiné à produire, par la répétition continue de la même formule, une impression psychique nettement déterminée par la constitution d'une atmosphère de sonorités concordantes, d'un type particulier pour chaque sonorité (formule).⁴⁶

C'est Amy-Sage qui parle également d'une curieuse communauté mystique,⁴⁷ en faisant allusion à la communauté du Prieuré d'Avon fondée par Gurdjieff en 1922. Là aussi, entre les années 1925 et 1927, on pouvait entendre des musiques «spirituelles» semblables à celles de Fidèle Amy-Sage qui étaient improvisées par Gurdjieff lui-même et transcrives, mises en harmonie et développées par son disciple, le compositeur russe Thomas de Hartmann (voir fig.3). Le travail de révision de chaque morceau continuait jusqu'à ce que Gurdjieff en soit tout à fait satisfait. Hartmann lui-même en a laissé un témoignage:

⁴³ J. GODWIN, *Op. cit.*, p. 229.

⁴⁴ Ivi, p. 231.

⁴⁵ F. AMY-SAGE, *La Musique de l'esprit: démonstration de huit modes parfaits et de l'harmonie prototype de la Musurgie*, Éditions du Voile d'Isis, Paris 1920.

⁴⁶ J. GODWIN, *Op. cit.*, p. 233.

⁴⁷ *Ibidem*.

C'était surtout le soir, dans le grand salon du Prieuré ou dans le bureau, que je pouvais percevoir et transcrire les lignes générales de la musique de George Ivanovitch. Quand, de ma chambre, j'entendais ce dernier qui commençait à jouer, je me précipitais à l'étage inférieur. Tout le monde arrivait très rapidement et l'improvisation avait lieu en public. L'écriture n'était pas facile. J'écoutais la mélodie qu'il jouait sur un temps fébrile et je devais transcrire immédiatement les inversions musicales intercalées, ou certaines fois seulement deux notes répétées. Mais quel rythme? Comment transcrire les accents? Certaines fois, le flux de la mélodie était tel qu'il ne pouvait être interrompu, ni divisé en mesures. Et l'harmonie sur laquelle se basait la mélodie était une harmonie orientale, que je ne pouvais reconnaître que peu à la fois [...]. Probablement cette façon de procéder ne correspondait pas à une simple dictée, mais plutôt à un exercice personnel pour m'obliger à "prendre et à comprendre" le caractère essentiel, le vrai noyau de la mélodie.⁴⁸

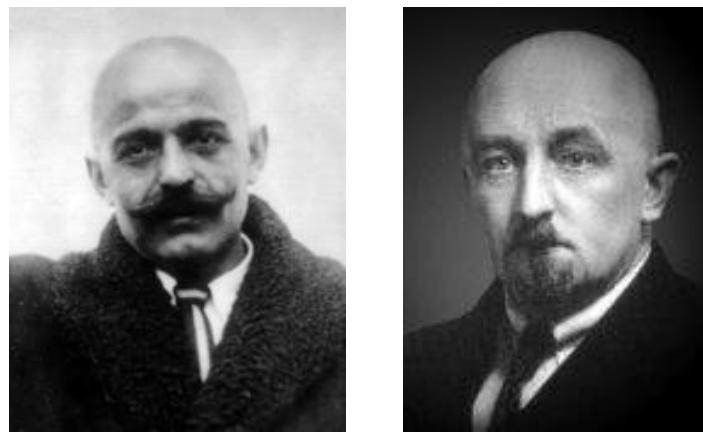


Fig. 3 George Ivanovitch Gurdjieff et Thomas de Hartmann

Parmi d'autres personnalités de l'époque (René Daumal, Pierre Schaeffer, Michel Camus...) un autre musicien disciple de Gurdjieff, David Hykes, met en évidence le nom que Gurdjieff avait donné à son *Institut pour le développement harmonieux de l'homme*, pour indiquer justement la possibilité de percevoir dans tout son être les résonances harmonieuses, en transformant de cette manière la perception de la réalité. Hykes rapporte le témoignage d'une démonstration que Gurdjieff réalisa sur un étudiant de médecine autour des années Vingt, pour lui expliquer l'harmonie conçue comme science des vibrations harmonieuses: «en entonant le Pater, Gurdjieff fit poser la main de l'étudiant sur sa poitrine. En un seul souffle, il entonna le texte entier sur une note. Le jeune raconta d'avoir senti quelque chose de semblable à un courant électrique».⁴⁹ Il s'agissait des «harmoniques qui correspondaient à ce que Gurdjieff appelait les "octaves intérieures" (qui sont) en correspondance avec la musique et simultanément avec de plus vastes résonances du cosmos».⁵⁰ La recherche expérimentale que Hykes mena sur le

⁴⁸ L. ROSENTHAL, *La musique de Gurdjieff*, dans B. DE PANAFIEU, *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Edition RIZA, Milano 2004, pp. 272-273.

⁴⁹ D. HYKES, *Une écoute au réveil*, dans B. DE PANAFIEU, *Op. cit.*, p. 247.

⁵⁰ Ivi, p. 250.

champ harmonieux à partir des années Soixante-dix puise sa source dans les enseignements de Gurdjieff, dans la recherche d'une écoute des vibrations du son:

l'enseignement présent dans les écrits de Gurdjieff concerne l'univers, la vie, tout comme notre rôle, notre place et notre destin d'être humain, ici, sur la terre. Le langage essentiel de cet enseignement fait appel, du début à la fin, à un langage musical d'harmonie et de vibration. Cela se passe dans la gamme des plus vastes procédés cosmiques, mais aussi dans la gamme plus secrète, et il en représente une sorte d'écho, de la vie intérieure et de l'homme.⁵¹

Il n'est pas nécessaire de souligner l'affinité de cette recherche d'une nouvelle écoute du son, avec le parcours de la composition selon Scelsi, qui connut d'ailleurs Hykes et son chœur quelques années plus tard.

Une dernière allusion à un autre rituel de Gurdjieff: "lever son verre aux idiots ou le toast porté aux idiots", comme il aimait le définir et qu'il proposait à ses invités chaque soir à dîner, nous rapproche encore une fois de Scelsi, car ce dernier avait l'habitude d'établir une relation entre lui et le protagoniste de l'*Idiot* de Dostoevski. Jean Bennet, un disciple de Gudjieff, explique que

le mot "idiot" a deux sens: le vrai sens, qui lui fut attribué par les anciens sages, signifie "être soi-même". Un homme qui est lui-même apparaît et se comporte comme un sot aux yeux de ceux qui vivent dans le monde des illusions; cela signifie que lorsque ces derniers appellent un homme un idiot, ils veulent souligner que cet homme ne partage pas leurs illusions. Chaque homme qui décide de travailler sur sa propre personne est un idiot dans les deux cas. Le sage sait qu'il est en train de chercher la réalité. L'idiot pense qu'il est devenu fou. Nous, ici, nous supposons d'atteindre la réalité, donc nous sommes sans doute tous des idiots: mais personne ne peut nous rendre idiot. C'est un choix que nous ne pouvons faire que nous-même.⁵²

4. Les affinités intellectuelles: la dimension religieuse et magique de la musique

Nous avons considéré tout d'abord la participation active de Scelsi et Jolivet aux initiatives de divulgation de la musique contemporaine en rapport avec le milieu musical parisien des années Trente. Ensuite nous avons tracé une ébauche des suggestions que les deux compositeurs recourent certainement à travers la connaissance, même si indirecte, de l'expérience ésotérique qui, durant cette période, était en vogue dans la capitale française. Nous nous proposons maintenant, en partant des réflexions théoriques des deux hommes, de porter l'accent sur un thème important qui permet de les rapprocher, celui de la dimension religieuse et magique de la musique, c'est-à-dire l'idée que la musique possède un caractère "incantatoire" car elle est une représentation, une

⁵¹ Ivi, p. 263.

⁵² J. BENNET & E. BENNET, *Idioti a Parigi*, Edizioni Mediterranee, Rome 1996, p. 8.

expression directe, au niveau sonore, d'une relation possible entre l'homme et le système cosmique universel.

Nous prendrons en considération cinq des principaux écrits de Jolivet des années Trente:

1. *L'esprit mystique et philosophique*.⁵³ Conférence donnée le 20 février 1936 dans le cadre du cycle organisé par le pianiste et compositeur Henri Gil-Marchex (janvier- avril 1936, Salle de l'École normale de musique). Le titre concerne le sujet traité le 13 et 20 février;
2. *Genèse d'un renouveau musical*. Conférence du 14 janvier 1937 à la Sorbonne à la demande du Docteur Allendy, médecin d'Antonin Artaud, psychiatre de Paul Klee, auteur de l'ouvrage *Le symbolisme des nombres*;⁵⁴
3. *L'expression lyrique du machinisme dans la musique*.⁵⁵ Texte de l'émission diffusée sur Radio-Paris le 20 février 1937;
4. *Texte de candidature de Jolivet au Prix Blumenthal*, 1938;⁵⁶
5. *Plaid pour le Vif*. Article, publié dans «La nouvelle saison», juillet 1939, n°7.⁵⁷

D'autres textes de la même période, que l'on peut trouver dans le volume publié par sa fille:

- ▶ Notes manuscrites:
- ▶ *Confidences à un cahier d'écolier* (1930)⁵⁸
- ▶ *Non-conformisme*⁵⁹
- ▶ *Rendre sa fonction à la musique*⁶⁰
- ▶ *Valeur rituelle de la musique*.⁶¹
- ▶ *Avenir du théâtre lyrique*, dans «Les grandes enquêtes de Comoedia», propos recueillis par Paul Le Flem, 6 septembre 1936.⁶²
- ▶ *Enquête sur le métier*, «Beaux-Arts», 13 novembre 1936.⁶³

⁵³ La conférence de Jolivet citée ne porte pas de véritable titre. Le titre cité c'est donc celui-ci du thème traité les 13 et 20 février. A. JOLIVET, *Écrits*, C. Jolivet cur., Editions Delatour, France 2007, pp. 40-44.

⁵⁴ Ivi, pp. 53-73.

⁵⁵ Ivi, pp. 73-77.

⁵⁶ Ivi, pp. 79-82.

⁵⁷ Ivi, pp. 84-90

⁵⁸ Ivi, pp. 37-38.

⁵⁹ Ivi, p. 39.

⁶⁰ Ivi, pp. 44-46.

⁶¹ Ivi, pp. 46-47.

⁶² Ivi, pp. 48- 49.

⁶³ Ivi, pp. 50- 52.

- ▶ *La musique d'aujourd'hui et ses tâches par Jolivet*.⁶⁴ Discours prononcé au Congrès de la Fédération musicale populaire publié dans «L'art musical populaire», septembre 1937.
- ▶ *Faisons le point*. Projet d'article pour Radio-Magazine, mai 1939⁶⁵.
- ▶ *Pour une tradition musicale française*, rubrique “Les disques et la musique” dans la revue «Les Volontaires»: I - juillet 1939, n° 8 et II - août-septembre 1939, n° 9.⁶⁶
- ▶ *Les “Quatre” seront-ils les dignes successeurs des “Six”?*, article pour «L'intransigeant», 15 août 1939.⁶⁷

Pour ce qui concerne les textes de Scelsi, nous prendrons en considération trois textes, déjà examinés dans un article précédent⁶⁸ et qui appartiennent à la première phase de réflexion conceptuelle et historique du compositeur:

1. *Sens de la Musique*⁶⁹
2. *Évolution de l'Harmonie*⁷⁰
3. *Évolution du Rythme*⁷¹

La date de rédaction de ces textes remonte probablement autour de l'année 1942. Une observation faite par Adriano Cremonese⁷² qui a signé la publication et la traduction des deux essais sur l'harmonie et sur le rythme pour la maison d'édition *Le parole gelate* en 1992, laisse supposer que cette rédaction puisse dater des années Trente. Cremonese porte à notre connaissance une phrase effacée dans *Évolution du Rythme*, où Scelsi fait allusion à *Jeu de Cartes* (1936) comme étant la dernière œuvre de Stravinsky qu'il connaît,⁷³ ce qui permettrait de faire remonter cet essai et le texte complémentaire intitulé *Évolution de l'Harmonie*, à la seconde moitié des années Trente. Quoi qu'il en soit, ces textes peuvent être considérés comme la conclusion d'une réflexion succédant immédiatement à l'expérience de la composition et à l'expérience humaine conduites à cette époque.

⁶⁴ Ivi, pp. 77-79.

⁶⁵ Ivi, pp. 83- 84.

⁶⁶ Ivi, pp. 90- 98.

⁶⁷ Ivi, pp. 99- 100.

⁶⁸ A. MONTALI, *Riflessione concettuale e percorso letterario in Giacinto Scelsi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 34, 1999, pp. 347- 386.

⁶⁹ G. SCELSSI, *Les anges sont ailleurs*, S. Kanach cur., Actes Sud, Arles 2006, pp. 86-97.

⁷⁰ Ivi, pp. 98-107.

⁷¹ Ivi, pp. 108-122.

⁷² A. CREMONESE, *Introduzione a G. Scelsi, Évolution de l'harmonie e G. Scelsi, Évolution du rythme*, Fondazione Isabella Scelsi - Le Parole gelate, Rome 1992, p. 5. L'attribution, par A. Cremonese, est confirmée par S. Kanach dans le volume qui englobe les textes théoriques de Scelsi: G. SCELSSI, *Les anges sont ailleurs...*, *Op. cit.*

⁷³ G. SCELSSI, *Évolution du rythme*, cit., p. 118.

A ces textes déjà connus grâce à la maison d'édition *Le parole gelate*, s'en ajoutent d'autres, qui remontent plus ou moins à la même période et que les spécialistes peuvent consulter dans l'édition récente des écrits de Scelsi, publiée par S. Kanach pour la maison d'édition Actes Sud:

1. *Art et Satanisme* dont S. Kanach déclare «qu'il s'agit de la transcription d'un enregistrement entièrement revu et corrigé par Scelsi».⁷⁴
2. *Unité et égalité des Arts* dont elle dit qu'il s'agit «de la transcription d'une déclaration publique du compositeur».⁷⁵

Dans l'exposé de Jolivet, qui est inclus dans les deux conférences qui eurent pour thème *L'esprit mystique et philosophique*⁷⁶ (1936), inclus à leur tour dans le cadre du cycle de conférences d'Esthétique Musicale organisées par Henri-Gil-Marchez, dès les remerciements qui introduisent le discours, Jolivet met en relief son propre manifeste esthétique à travers trois énoncés. Jolivet dit: «ces quelques phrases suffisent à vous éclairer sur la position que j'ai adoptée comme base de mes travaux».⁷⁷ En s'opposant à la mentalité profane moderne qui nie «toute *intuition intellectuelle* profonde, toute *illumination*»,⁷⁸ Jolivet déclare:

- ▶ «la *vision* (au sens ésotérique du terme), la vision intellectuelle et l'Art étaient inséparables».⁷⁹
- ▶ «l'Artiste était toujours un *Annonciateur*, celui qui rendait sensible à ses contemporains, par ses œuvres, une partie de la vérité universelle ; un intermédiaire entre *le Ciel et la Terre*, procurant à ses frères humains le moyen de s'intégrer dans le système universel, et plongés dans le *visible*, de ressentir grâce à lui l'*Invisible*».⁸⁰
- ▶ «l'Art n'était pas exceptionnellement *Sacerdotal* et *Royal*, mais il l'était toujours».⁸¹

On remarquera inévitablement les points de contact avec des affirmations que formule Scelsi tout au long de sa vie et qui ont été longuement examinées et commentées. Rappelons par exemple qu'il aimait se définir non point comme un compositeur, mais comme un "facteur". Il portait surtout l'accent sur son rôle d'intermédiaire.

⁷⁴ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., pp. 219- 230.

⁷⁵ Ivi, pp. 231- 244.

⁷⁶ A. JOLIVET, *Op. cit.*, pp. 40-44.

⁷⁷ Ivi, p. 40.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

Nous nous limiterons aux textes de cette période historique, qui permettent de montrer comment certaines idées de sa jeunesse ont influencé fortement la poétique et la musique de la période de sa maturité. Nous nous arrêterons sur les premières pages de l'essai *Sens de la Musique* où Scelsi énonce déjà que la musique est «d'une part élément sonore, de l'autre, ainsi que tout art, projection d'images ou d'états de conscience».⁸² Ces états de conscience, liés aux éléments fondamentaux qui caractérisent la nature humaine (vital, émotif, intellectuel, psychique) se projettent donc sur les différents éléments qui caractérisent le langage musical (rythme, mélodie, forme, harmonie). Nous examinerons plus particulièrement le dernier de ces éléments fondamentaux, à savoir l'élément psychique. Scelsi affirme qu'à cet élément correspondent des images moins évidentes et moins reconnaissables par rapport aux images émotoives ou vitales, même si certaines fois, ces dernières, après être passées par le subconscient, peuvent revenir à la surface à ce niveau, inattendues et certaines fois déconcertantes.⁸³ Il existe également des images d'ordre purement psychiques: Scelsi tente d'expliquer cette faculté seulement dans la première rédaction de *Sens de la Musique*, rédaction plus proche de la période qui nous intéresse. Scelsi explique que «par le psychisme, l'homme rejoint les sphères du spiritualisme, de la magie, de la métaphysique, de la conscience universelle, du rêve, du sang et de la mémoire ancestrale. Par le psychisme, l'homme sort du temps personnel pour rejoindre le temps absolu, l'éternité».⁸⁴ Il s'agit donc d'un élément qui peut permettre au musicien de dépasser la perception habituelle de la séparation de soi par rapport au monde externe (sortir du temps personnel) pour accéder à des états de conscience peu communs, d'expansion de Soi et la perception de fusion de l'être avec l'univers (rejoindre le temps absolu, l'éternité), en d'autres termes qui peut permettre d'accéder à des états de vision (pour reprendre le terme utilisé par Jolivet) ou à la transfiguration. A cette époque, Scelsi semble particulièrement s'intéresser aux témoignages des expériences psychiques. Dans le texte *Art et Satanisme*, il cite à ce propos l'expérience de la «vaporisation» décrite par Baudelaire: «la vaporisation [...] va de l'inspiration romantique à l'automatisme surréaliste, en passant par les états visionnaires et extatiques, etc., provoqués artificiellement ou non».⁸⁵ Et dans le même texte il poursuit:

en réalité, ce sont des états psychiques particuliers par lesquels l'artiste obtient parfois soit un dérèglement de sa sensibilité, et donc un nouvel ordre de perception, soit un affinement de celle-ci et une plus subtile perception des expériences extérieures ou intérieures, soit encore un flot d'expériences intérieures interdites dans des états de conscience différents, ou bien encore par un état de passivité complète, une impersonnalité qui le met en contact avec des forces ou des entités surnaturelles.⁸⁶

⁸² G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., p. 89.

⁸³ Ivi, p. 92.

⁸⁴ Ivi, p. 92, note 1.

⁸⁵ Ivi, p. 224.

⁸⁶ Ivi, p. 225.

Scelsi connaissait les expériences conduites dans les années Vingt par les surréalistes et les dadaïstes concernant l'affirmation des états psychiques.

Le trait-d'union probable avec les mouvements d'avant-garde parisiens fut Jean Cocteau, qui fascinait Scelsi, tant et si bien que ce dernier avait receuilli dans un cahier des aphorismes et des morceaux de Cocteau et qu'il composa, sur un texte de ce dernier, *L'Oracle* pour voix et piano, exécuté pour la première fois dans la salle Capizucchi en 1938. Les quatre nouvelles de la jeunesse receuillis dans *Extraits de son journal*⁸⁷ (1928) soulignent ultérieurement cette inspiration surréaliste, tout comme le titre de la première composition de Scelsi, *Chemin du cœur* pour violon et piano, datée 1929, qui rappelle *l'Indicateur des chemins de cœur* de Tristan Tzara, publié en 1928.⁸⁸

De ces avant-gardes littéraires, Scelsi n'apprécia pas tant la polémique et l'attaque à la société, que surtout la nouvelle conception de la création artistique, liée à l'approche irrationnelle qu'elles exaltaient. Cette approche se reflétait totalement dans l'importance attribuée à l'écriture automatique,⁸⁹ une technique qui se propose de «libérer les forces de notre Moi inconscient même en état de veille [...] [pour] trouver les moyens de faire intervenir dans la vie dissipée du présent la voix ensevelie de notre esprit, cette voix que les conventions les plus brutales essaient de refouler».⁹⁰

Enfin, pour retourner au parallélisme avec les trois textes de Jolivet, l'idée de l'«Art sacerdotal». Dans une note manuscrite, publiée par la Revue de la Fondation Scelsi nous pouvons lire:

pas d'extravagances, ni de pitreries avec ma musique. Les interprètes ne sont rien d'autres que des instruments de transmission (comme je le suis moi-même) de quelque chose qui est donné et qui les dépasse. Ils doivent respecter ce don et empêcher d'en faire un jeu personnel. Lieu et condition doivent être conformes à un rite, car la musique c'est ça, même si ce n'est pas de la musique sacrée (profane).⁹¹

Cette affirmation commune aux deux musiciens, qui englobe aussi bien l'interprète que le compositeur dans une dimension rituelle de la musique, peut être rapportée au rôle du musicien et de l'artiste dans le concept de «tradition», comme l'énonce le philosophe ésotérique René Guénon, connu et apprécié par le jeune Scelsi.⁹²

⁸⁷ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., pp. 44-48.

⁸⁸ L. MARTINIS, *Art de Musique*, «I suoni, le onde... Revue della Fondazione Isabella Scelsi», 3, 1992, pp. 13-14.

⁸⁹ L. Martinis a publié un schéma d'interrogations géomantiques et certains graphismes automatiques de Scelsi, en supposant entre autres que le compositeur les avaient utilisés dans la première phase du processus de la composition, selon Scelsi: L. MARTINIS, *Art de Musique*, *Op. cit.*, pp. 10-12.

⁹⁰ F. ALQUIE, *Filosofia del surrealismo*, Hopeful Monster, Firenze 1986, p. 111.

⁹¹ G. SCELSI, *Una nota manoscritta*, «I suoni, le onde... rivista della Fondazione Isabella Scelsi», 2, 1991, p. 14.

⁹² R. FREEMAN, *Tanmatras: vita e opera di Giacinto Scelsi*, dans P. A. CASTANET, N. CISTERNINO, *Viaggio al centro del suono*, Luna Editore, La Spezia 1993, p. 94.

Rejoignant ici la pensée de Guénon, nous entendons désigner par tradition, la transmission du contenu spirituel [...] La plupart des tendances de notre temps donnent la primauté à l'invention. Le musicien finit par perdre de vue que sa tâche consiste à répliquer à la création originelle, à recréer un monde déjà créé [...] Si elle reconnaît l'origine divine des sons, la tradition n'en respecte pas moins l'ingéniosité de l'homme. Elle demande cependant à celui-ci de mettre son intelligence au service d'une expression intérieure, de méditer sur la vanité de l'apparence sonore, d'éviter la pluralité des sons, de s'appauvrir: quantité ne fait point richesse. Elle lui demande de glorifier le divin et non de glorifier l'homme.⁹³

D'ailleurs, une musique qui naît de la réalisation du contact entre l'artiste et les forces créatrices transcendentales ne peut s'accomplir qu'à travers le rite. Un art vécu comme un rite, comme un geste rendu sacré, est appelé à dépasser les limites de la dimension individuelle. Cette dernière affirmation peut être renforcée par les paroles de Sri Aurobindo, un autre philosophe étudié et dont on discutait dans le cercle des amitiés parisiennes de Scelsi, comme nous l'a indiqué le fils du psychanalyste Guy Pitchal:

C'est en effet toujours et seulement le Pouvoir supérieur qui agit. Il semble s'agir d'aspirations et d'efforts personnels, mais c'est seulement notre esprit égoïste qui cherche faussement et maladroitement à s'identifier avec l'action de l'Energie divine [...]. Au monde, toutes nos actions sont guidées par l'égoïsme: ainsi nous nous imaginons que les forces universelles qui nous animent sont les nôtres, nous revendiquons comme un effet de notre volonté personnelle et de notre sagesse, de notre force et de notre vertu personnelle, le choix, la transformation et le progrès réalisés par le transcendant dans notre complexe mental, vital et corporel. Mais l'illumination nous révèle que l'Ego n'est en réalité qu'un instrument, et c'est seulement alors que nous commençons à comprendre que ces choses nous appartiennent, non pas parce qu'elles appartiennent à l'Ego instrumental, mais à notre Moi supérieur et intégral qui ne fait qu'un avec le transcendant.⁹⁴

Si nous revenons au texte de Jolivet, *L'esprit mystique et philosophique*,⁹⁵ dont nous sommes partis, nous pouvons rappeler qu'à l'occasion de cette conférence, plusieurs morceaux furent joués (Milhaud, Villa-Lobos, Schoenberg, Debussy...) dont *Mana*, la suite pour piano de Jolivet composée en 1935. L'allusion à la série des six morceaux qui composent la suite (*Beaujolais*, *L'Osieau*, *La Princesse de Bali*, *La Chèvre*, *La Vache*, *Pégase*) est importante en relation à un autre thème fondamental de la conception musicale de Jolivet: le *primitivisme*.

⁹³ J. PORTE, Préface à l'*Encyclopédie des musiques sacrées*, Labergerie, Paris 1968, p. 14.

⁹⁴ S. AUROBINDO, *La Sintesi dello Yoga*, G.Ubaldini, Rome s.a., p. 58.

⁹⁵ A. JOLIVET, *Op. cit.*, pp. 40-44.

Jolivet affirme que ces morceaux sont nés à partir d'une série d'objets que Varèse lui avait donnés

lorsqu'il quitta la France pour retourner en Amérique en 1933 [...] Après avoir été les témoins de sa vie journalière, ces six objets sont devenus mes compagnons, et, par les souvenirs qu'ils représentent pour moi, par leurs formes naïves ou leurs caractères primitifs, par les influx qu'ils ont emmagasinés à vivre dans le champ magnétique de fort potentiel de Varèse, ils sont devenus en quelque sorte mes fétiches familiers. De là le titre de la suite: *Mana* [...] Le mana est en effet "cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers, qui nous identifie à eux comme elle les identifie à nous".⁹⁶

Mana, affirme Jolivet, réalise pour la première fois sa propre conception de la musique.⁹⁷

La musique est en effet pour Jolivet en étroit contact avec les lois de l'univers et c'est pour cette raison qu'il faut lui rendre «son sens incantatoire et ses attributions magiques. Faisons en sorte qu'elle ne soit plus seulement un jeu de l'esprit ou un plaisir des sens, mais une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel. Ce que les primitifs savaient bien».⁹⁸

Dans ce cas, le point de contact avec Scelsi est immédiat, lorsque dans *Évolution du Rythme*, il dit, en parlant de la musique africaine :

Nous avons dit que par le rythme l'homme participe à la vie de l'univers qui est vibration, à la vie de la nature, à l'élan vital, à la durée. Les peuples africains et orientaux ont de cela une conscience plus profonde et plus immédiate que les Européens [que] l'intellectualisme rationnel a portés à une conception plus extérieure de la connaissance. Certains travaux scientifiques commencent aujourd'hui à éclairer la nature de cette participation de l'homme au rythme universel. Pourtant, nous sommes encore loin d'atteindre les connaissances plus intuitives des peuples africains et orientaux dans ce domaine; également en musique, dans le domaine rythmique, rien n'est encore comparable à la puissance du langage rythmique nègre. Sans nous arrêter sur ce que tout le monde connaît de la puissance bouleversante du tam-tam, nous dirons que celui-ci, dans toutes ses variétés (rituelles, musicales et instrumentales), doit être interprété et compris comme un moyen d'atteindre un état de conscience collective par le dérèglement des rythmes physiologiques individuels et leur synchronisation sur des rythmes telluriques et universels [...] L'exaltation ou l'euphorie [sont] produites par la sensation de la rupture du rythme personnel, c'est-à-dire du temps individuel et relatif et, par là, de la fusion de l'être dans un courant de rythme cosmique, c'est-à-dire dans le temps et la durée.⁹⁹

Toujours dans la première version du *Sens de la Musique*, Scelsi s'intéresse au phénomène de la redécouverte des arts primitifs. Ces arts s'imposèrent avec force dans

⁹⁶ Ivi, p. 41.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, p. 43.

⁹⁹ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., pp. 114-115.

les ateliers des artistes parisiens au début du siècle dernier, en se basant sur la théorie des éléments fondamentaux dont nous avons déjà parlé:

Le rapport d'équilibre des quatre éléments se modifia en faveur des éléments rythmiques et psychiques pour arriver à une réaction anti-intellectuelle et anti-émotive [...] Elle eut les causes et prit les formes les plus diverses: du néo-spiritualisme à la théosophie, de la métaphysique à la vulgarisation et à la propagation des philosophies et doctrines orientales, de la revalorisation de l'intuition à l'exploration du subconscient et du rêve, de la découverte de l'art africain et préc... (sic) à la vogue de la musique nègre, de la renaissance d'un culte du corps humain à l'exaltation des valeurs collectives, de la découverte de la relativité à la géométrie non-euclidienne. Dans tous les domaines se dessina une conception nouvelle et différente de la matière, de la vie, du devenir, qui, en abolissant d'anciennes oppositions et dualismes, conduisait à l'idée de l'identité de matière et esprit sous une forme d'énergie et de durée et vers la conception d'une unité psychique universelle, transcendante [...] Dans tous les domaines, les tendances et les recherches eurent en commun l'effort vers la découverte et l'expression d'une nouvelle dimension. Sous toutes les formes apparut une recherche consciente ou inconsciente du temps, de l'espace, de la durée.¹⁰⁰

Le primitivisme chez Scelsi et Jolivet s'affirme donc dans sa conception la plus mûre, la même que Zolla attribue à la leçon d'Artaud¹⁰¹ sur Bali et de Daumal sur la musique hindoue. Artaud et Daumal, qui organisèrent la sécession du mouvement surréaliste au début des années Trente, affirmèrent que

les arts tribaux ne sont pas cruels, mais ils parlent des états alternatifs de la conscience, ce ne sont pas des cris d'angoisse existentielle, mais des points d'appui pour activer la connaissance des différents degrés de l'être [...] Il est étonnant que Picasso lui-même ait compris qu'il ne s'agissait pas d'expressionnismes, que les "fétiches" n'étaient que des armes de défense psychiques, comme il devait le dire à Malraux.¹⁰²

Scelsi et Jolivet s'interrogent tous deux également sur un autre phénomène qui porta, la même année qui voyait croître l'intérêt pour les arts primitifs, à l'idolâtrie du machinisme.

Dans *L'expression lyrique du machinisme dans la musique*, Jolivet affronte le thème des œuvres musicales qui s'inspirèrent du progrès industriel de l'époque. Il cite *Pacific 231* d'Arthur Honneger, *Les Pas d'acier* de Serge Prokofiev, *Fonderie d'acier* de Mossolov.... La caractéristique la plus séduisante de ces œuvres est à rechercher dans la solidité et la brutalité impersonnelles que celles-ci manifestent.¹⁰³ Selon Jolivet, ces œuvres n'ont pas seulement représenté une rupture, une réaction bienfaisante et vigoureuse, par rapport à la tradition romantique, mais elles ont surtout le mérite d'avoir ramené l'homme à la vie qui s'exprime physiquement dans la nature et intellectuellement dans la Culture et la Spiritualité. Il écrit:

¹⁰⁰ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., pp. 96-97.

¹⁰¹ E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 466.

¹⁰² Ivi, pp. 466-467.

¹⁰³ A. JOLIVET, *Écrits*, cit., p. 76.

le but de la musique n'est-il pas de réintégrer l'humain dans l'universel? Et quand je dis l'humain, j'englobe tous les hommes dans ce terme, sans distinction de culture ni d'attribution sociale ici-bas. Car si un homme existe, il participe à la vie. Et si l'art doit magnifier la vie, la vie, elle, dans sa réalité robuste est la consistance de l'azur!!¹⁰⁴

Scelsi lui-aussi, dans *Évolution du Rythme*, s'intéresse aux même œuvres (il cite lui-aussi *Pacific 231* et *Fonderie d'acier*) dans une perspective analogue à celle de Jolivet. Pour Scelsi et Jolivet, ces œuvres sont importantes non pas parce qu'elles sont capables de peindre et de décrire le dynamisme de la machine, mais parce qu'elles marquent une rupture avec la subjectivité de l'art romantique, et qu'elles ramènent l'homme à son dynamisme universel. Scelsi écrit à ce propos:

il ne s'agit donc plus ici d'une peinture ou d'une description, mais de la réalisation d'un rythme qui peut appartenir à la machine, au travail comme à la danse et dont l'origine n'a pas d'importance. Les musiciens rejoignent ici le sens réel du rythme, dans la mesure où ils se dégagent du sujet et des conditions inhérentes pour atteindre une expression rythmique pure, l'établissement de rapports et de consonances entre l'homme et le dynamisme universel étant le but premier du langage rythmique.¹⁰⁵

Le titre de la conférence *Genèse d'un renouveau musical* (1937) indique, selon la volonté de l'auteur, la conclusion à laquelle il aboutit à la suite d'une analyse de l'évolution de la musique entre le XIX^e et le XX^e siècles. Il affirme essentiellement que dans les différents milieux artistiques, on croit de plus en plus que l'art provient de l'intuition d'un principe révélé et donc qu'il est essentiellement un processus magique.¹⁰⁶ L'analyse de l'évolution de la musique à la renaissance de l'écriture modale, l'attraction des compositeurs pour les sonorités exotiques, les recherches de systèmes d'écriture basés sur les douze demi-tons, tout comme l'intérêt pour les instruments d'ondes radio-électriques peuvent être ramenés à la tentative d'associer la musique au système harmonique naturel et à ses pouvoirs spirituels sur les auditeurs. Le texte de Martenot daté 1933¹⁰⁷ que Jolivet cite à ce propos est très significatif:

l'action des ondes sur l'état physique de l'auditoire est considérable. Dans certains fortissimi, le corps entier en perçoit les résonances. Qui sait si cette mise en lumière de l'action directe de la musique sur l'état physiologique ne fera pas franchir aux compositeurs une nouvelle étape, qui les rapprochera du sens que la musique avait autrefois, aux temps où elle avait sa place rituelle?¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., p. 122.

¹⁰⁶ A. JOLIVET, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁷ M. MARTENOT, *Une opinion: Les instruments d'ondes radio-électriques et l'évolution de la musique*, *Le mois*, mars-avril (1933), dans A. JOLIVET, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁸ A. JOLIVET, *Op. cit.*, p. 61.

Un autre élément intéressant pour notre exposé se dégage de la citation de Martenot, à savoir l'importance attribuée à l'écoute. Jolivet, toujours dans le même texte, introduit le concept d'*oreille intérieure* comme la «clé des données intuitives».¹⁰⁹ Son sens reprend donc le principe ésotérique du terme en l'identifiant comme la «partie de notre corps astral commandant le fonctionnement du *sens auditif*».¹¹⁰ Ce concept, qui s'est manifesté d'une façon exemplaire dans l'œuvre de Beethoven, toujours selon Jolivet, permet au compositeur d'une part d'établir une relation avec les lois éternelles du Rythme Universel et de les projeter dans son œuvre, à l'auditeur de vivre cette expérience à travers l'écoute du son. C'est pour cette raison que dans l'article *Plaid pour le Vif*, Jolivet invite donc l'auditeur à écouter «la musique avec des «oreilles innocentes»».¹¹¹

C'est ainsi que la musique revêt «le sens de projection du son»¹¹² dans l'éther qui, comme elle, est d'essence vibratoire et cette dernière possibilité – dit Jolivet – introduit la «notion de 4^{ème} dimension dans la musique».¹¹³

Le thème de l'écoute comme clé d'accès à l'intuition artistique est un thème que l'on peut définir constant dans toute la parabole humaine, spirituelle et artistique de Scelsi. On retrouve un approfondissement de ce thème dans un texte qui date de la période prise en considération dans cet exposé, intitulé *Unité et égalité des arts*.¹¹⁴ Scelsi s'intéresse au concept de sensibilité artistique et il affirme que cette dernière «est l'ensemble des possibilités perceptives psychophysiologiques possédées par l'homme».¹¹⁵ Ensuite, en rapport avec la théorie des éléments fondamentaux, il affirme la possibilité de mettre en évidence quatre aspects de la sensibilité auditive:

1. L'audition d'ordre physiologique pure, c'est-à-dire la perception de sonorités ou bruits physiques.
2. L'audition affective, qui perçoit les rapports de rythme, d'intensité, de hauteur, de timbre entre deux ou plusieurs sons se succédant.
3. L'audition psychique qui perçoit la correspondance et le rapport de chaque son dans des sonorités groupées ou harmonies.
4. L'audition intellectuelle qui perçoit et reconnaît les rapports physiques et formels des sons identifiés par des signes ou des noms.¹¹⁶

¹⁰⁹ Ivi, p. 55.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 87.

¹¹² Ivi, p. 55.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., pp. 231-243.

¹¹⁵ Ivi, p. 240.

¹¹⁶ Ivi, p. 241.

Scelsi considère bien sûr la possibilité d'une interaction entre les différents niveaux d'écoute et pour lui tous ces niveaux ont la même importance: il n'établit donc pas une échelle hiérarchique par ordre d'importance. Toutefois, à la fin de son essai, il introduit l'idée d'une ultérieure possibilité d'écoute qui, faisant abstraction des qualités propres aux différents niveaux et des formes différentes qu'ils permettent d'identifier, puisse contenir tous ces niveaux simultanément, pour arriver à une perception unifiée de la réalité. Ainsi il écrit:

L'identification des formes différentes n'existe en réalité que par la limitation de notre sensibilité sensorielle, intellectuelle et affective. Si on peut admettre que parfois et par instants notre psychisme échappe à cette illusion, en nous donnant ainsi une sensation exceptionnelle de plénitude, cet état peut être considéré comme faisant partie des phénomènes supranormaux, car toutes les possibilités perceptives humaines ne peuvent enregistrer, ressentir, identifier ou reconnaître qu'une partie infime des énergies créatrices qui le traversent. Images intellectuelles, plastiques ou sonores, ne sont qu'apparence particulière de ces énergies, elles-mêmes, manifestations différentes d'une unité cosmique.¹¹⁷

Le thème de l'écoute, dirons nous encore, représente la clé d'accès à la musique de Scelsi et à la musique conçue comme un instrument possible de la Connaissance. Grâce à l'écoute profonde d'un son répété constamment, Scelsi trouvera la possibilité d'une guérison personnelle de la crise humaine et artistique qui suivra cette période et il trouvera également sa propre voie, une expression personnelle et mûre. L'exercice d'écoute des harmoniques d'un son représentera pour lui un véritable parcours spirituel vers la connaissance, un yoga du son. C'est en effet la recherche d'une écoute profonde, intérieure du son, qui peut conduire à la perception d'une nouvelle dimension de la musique, qui peut ainsi trouver enfin une expansion qui aille au-delà d'un transfert dans l'espace des hauteurs et au-delà de la linéarité temporelle de la succession des sons vers la dimension de la "profondeur".

Le concept de "quatrième dimension", développé de façon très approfondie par Zolla dans *Uscite dal mondo*, avait été utilisé pour la première fois en 1880 dans un article de James Hinton:

Hinton écrivit neuf romans pour essayer de débrouiller le concept, mais il inventa surtout 81 cubes: en jouant avec ces cubes, on peut acquérir la notion de quatrième dimension. Il était convaincu que de cette manière on pouvait expliquer l'expérience mystique [...] (ce fut au contraire l'interprétation spirite qui fut transvasée dans les écrits d'Ouspensky, puis de Gurdjieff [...]. Apollinaire, dans *Méditations esthétiques*, conclura en affirmant, avec une intuition spectaculaire, que tous ces mots sur la quatrième dimension dans les arts cachent tout simplement les aspirations et les inquiétudes des artistes troublés par la présence des arts exotiques, comme par exemple la sculpture égyptienne, nègre et océanique.¹¹⁸

¹¹⁷ Ivi, p. 243.

¹¹⁸ E. ZOLLA, *Op. cit.*, pp. 464-465.

Ce sujet avait déjà connu une large diffusion dans les années Vingt, en relation avec l'expérience de l'avant-garde vue

comme une aventure à l'aveuglette, automatique, ou bien, comme on aimait dire à l'époque "passage à la quatrième dimension". La locution, d'origine mathématique, fut adoptée par E. A. Abbott (*Flatland*, 1884) pour indiquer la vision surmatérielle, par Wells pour indiquer le temps comme dimension de l'espace (*The Time Machine* de Wells est daté 1895 et le texte analogue de Ford Madox Hueffer et Joseph Conrad *The Inheritors* est daté 1901), alors qu'en Russie P.D. Ouspensky et P. Florensky, comme d'ailleurs les occultistes, l'utilisèrent pour indiquer les états mystiques et Ouspensky introduisit cette acceptation à Londres dans les années Vingt.¹¹⁹

Mais ce n'est que dans les années Trente, selon Zolla, qu'à Paris, la nouvelle génération «aurait compris que la terrible rigidité, l'impitoyable frontalité, la symétrie obsessives, la torsion inexorable des fétiches, ne représentaient pas une simple exubérance sauvage. Seulement les personnes qui auraient eu le courage de renoncer aux jeux avec l'exotique, qui étaient jusqu'alors pratiqués, pouvaient le comprendre et avancer parmi les énigmes d'un syncrétisme absolu».¹²⁰

Nous avons déjà parlé de la théorie de Scelsi énoncée dans son essai *Sens de la Musique*, selon laquelle la musique naîtrait de la projection que l'artiste réalise sur la matière sonore de ses propres états de conscience vécus à différents niveaux: vital, émotif, intellectuel et psychique. Scelsi s'occupe aussi du pouvoir de la musique qui permet de rapprocher l'homme au rythme cosmique universel. Il se réfère en particulier à la musique orientale (il cite les musiques hindoue et arabe) et à sa capacité de réaliser simultanément des plans rythmiques totalement différents et extrêmement complexes, qui sont capables de nous amener à une rupture du temps personnel pour arriver à une fusion avec le temps cosmique. C'est justement cette expérience qui, selon Scelsi, conduit aux abords de la quatrième dimension:

[la musique] orientale [...] ne semble pas avoir des caractères ou des limites terrestres. Avec son dynamisme continu et éthéré, sa marche inéluctable, où se côtoient et se croisent les trajectoires infinies, non seulement le temps personnel de l'homme semble se fondre avec celui de la nature, de la terre, mais celui-ci même paraît, avec sa vaste respiration et ses cycles vitaux, se perdre et se confondre avec le temps cosmique absolu. Nous voici aux abords de la quatrième dimension.¹²¹

La musique «participe directement au rythme cosmique universel»,¹²² c'est pourquoi il faut, selon Jolivet, lui restituer sa vraie fonction en tant qu' «expression sonore des rapports de l'homme avec le cosmos et, dans son véritable climat sonore, son caractère

¹¹⁹ Ivi, pp. 463- 464.

¹²⁰ Ivi, p. 465.

¹²¹ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., p. 116.

¹²² A. JOLIVET, *Op. cit.*, p. 66.

réel: *Incantation magique*».¹²³ Le rôle de l'art consiste dans la réalisation d'une mission spirituelle parmi les hommes.

Dans le *Texte de candidature de Jolivet au Prix Blumenthal*, Jolivet attribue à Varèse le mérite de l'avoir conduit à découvrir les tendances profondes de son inspiration musicale. Après les deux années de crise à la suite du départ de Varèse (1933), il parvient (1935) à la résolution profonde de l'expression qu'il cherche:

le but qu'il se propose d'atteindre dans ses nouvelles œuvres est de rendre à la musique son caractère incantatoire (qu'on est bien obligé de lui reconnaître à ses origines) et ses attributions magiques; de faire en sorte qu'elle ne soit plus seulement un jeu de l'esprit ou un plaisir des sens, mais une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel [...] Sans se borner pour cela à un pseudo-archaïsme et sans renoncer à aucune des acquisitions techniques et instrumentales.¹²⁴

Le groupe *Jeune France*, fondé au printemps 1936 par Baudier, Lesur, Messiaen et Jolivet, eut comme principal objectif «d'être assez éloquents pour propager l'amour qu'ils ont de l'humain, de la vie spirituelle et de l'équilibre entre le son et l'âme».¹²⁵ Nous reconnaissons le même élan vital dans les mots de Scelsi qui concluent le texte *Art et Satanisme* et aussi mon exposé:

l'art est un instrument de perception *a priori* des essences, un moyen de communication intuitive avec les puissances de l'Au-delà. L'artiste creuse son moi profond pour appréhender l'ultime réalité qui se dissimule derrière l'apparence des choses. Peut-on demander à l'art [...] de renoncer à sa fonction métaphysique? Cette transcendance lui est innée, car son rôle même est de transgresser les lois de l'univers en cristallisant un instant du devenir, le revêtir d'une forme durable.

L'art n'a de valeur réelle que lorsqu'il recueille quelques parcelles miraculeuses de l'inaccessible Absolu.¹²⁶

¹²³ Ivi, p. 71.

¹²⁴ Ivi, p. 80.

¹²⁵ A. COEUROY, *Manifeste et concert des Jeune France*, dans A. JOLIVET, *Op. cit.*, p. 65.

¹²⁶ G. SCELSI, *Les anges sont ailleurs*, cit., p. 230.

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIE F., *Filosofia del surrealismo*, Hopeful Monster, Firenze 1986
- AMY-SAGE F., *La Musique de l'esprit: démonstration de huit modes parfaits et de l'harmonie prototype de la Musurgie*, Éditions du Voile d'Isis, Paris 1920
- AUROBINDO S., *La Sintesi dello Yoga*, G. Ubaldini, Roma s.d.
- BASSO A., *Società e istituzioni musicali*, Dizionario Encicopedico Universale della Musica e dei Musicisti, IV, UTET, Torino 1999, pp. 313-335
- BENNET J. & BENNET E., *Idiots a Parigi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1996
- BROOKS J., *Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac*, «Journal of the American Musicological Society», 46, 1993, pp. 415-468
- CASTANET P. A. , CISTERNINO N. , *Viaggio al centro del suono*, Luna Editore, La Spezia 1993
- COEUROY A. , *Manifeste et concert des Jeune France*, dans A. JOLIVET, *Genèse d'un renouveau musical*, dans *Écrits*, Editions Delatour, Paris 2007, pp. 53-73
- COLLINS D., note au CD *Piano Sonata no.2 "Concord" & Three Quarter-tone Pieces*, Erato 0630-14638-2
- CREMONESE A., *Introduzione a Scelsi G.* (1992), *Évolution de l'harmonie e Scelsi G.*(1992), *Évolution du rythme*, Fondazione Isabella Scelsi - Le Parole gelate, Roma 1992
- DUCHESNEAU M., *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, Liège 1997
- GODWIN J., *L'ésotérisme musical en France 1750-1959*, Éditions A. Michel, Paris 1991
- JOLIVET A. , *Écrits*, vv. I-II, Editions Delatour, France 2007
- KAYAS L. (cur.), *Portrait(s) d'André Jolivet*, Bibliothèque Nationale de France, Gand 2005
- MARTINIS L., *La Nascita del Verbo*, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», XII, 2004, pp. 5-15
- MARTINIS L., *Musica Contemporanea* 1937, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», VII, 2001, pp. 4-10
- MARTINIS L., *Art de Musique*, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», III, 1992, pp. 3-14
- MONTALI A., *Riflessione Concettuale e percorso letterario in Giacinto Scelsi*, «Rivista Italiana di Musicologia», 34, 1999, p. 347-386
- MONTALI A., *Il presente sospeso: analisi della dimensione temporale nel suono scelsiano*, dans *Atti del Convegno Internazionale di Studi Roma 9-10 dicembre 2005*, Aracne Editore, Palermo 2005, pp. 61-78
- MONTALI A., *Ascoltare il tempo. Le relazioni temporali nella musica*, Aracne Editore, Roma 2008
- PANAFIEU B. DE , *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, vv. I-II, Edition RIZA, Milano 2004
- PORTE J., *Préface à l'Encyclopédie des musiques sacrées*, Labergerie, Paris 1968
- SCELSI G., *Una nota manoscritta*, «I suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi», II, 1991, p. 19
- SCELSI G., *Il Sogno 101*, Quodlibet, Fermo 2010
- SCELSI G., *Les anges sont ailleurs*, S. Kanach cur., Actes Sud, Arles 2006
- SCELSI G., *Évolution du rythme*, Fondazione Isabella Scelsi - Le Parole gelate, Roma 1992
- WARSZAWSKI J. M. , *Musique contemporaine*, «Nunc», XIV, 2007
- WYSCHNEGRADSKY I., *Une Philosophie dialectique de l'art musical*, *La loi de la pansonorité*, Version de 1936, L'Harmattan, Paris 2005
- ZOLLA E., *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992



Ce travail est distribué sous une licence internationale Creative Commons Attribution - Share alike 4.0.