Des racines à la matière : l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice OHANA

Stéphane Sacchi

▶ **To cite this version:**

Stéphane Sacchi. Des racines à la matière : l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice OHANA. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2019. Français. NNT : 2019REN20019 . tel-02290584

HAL Id: tel-02290584

https://theses.hal.science/tel-02290584

Submitted on 17 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Musicologie

Par
Stéphane SACCHI

Des racines à la matière : l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice OHANA

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 24 juin 2019

Unité de recherche : Arts, pratiques et poétiques (EA 3208)

Rapporteurs avant soutenance :

Muriel JOUBERT	Maître de conférence – HDR - en musicologie à l'Université Lumière de Lyon 2
Pierre Albert CASTANET	Professeur de musicologie à l'Université de Rouen

Composition du Jury :

Marie-Pierre LASSUS	Maître de conférence – HDR – en musicologie à l'Université de Lille
Antoine BONNET	Professeur de musicologie à l'Université de Rennes 2
Jean-Paul OLIVE	Professeur de musicologie à l'Université de Paris 8
Directeur de thèse : Joseph DELAPLACE	Professeur de musicologie à l'Université de Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2

Arts : pratiques et poétiques

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

Des racines à la matière : l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice Ohana

Thèse de Doctorat
Discipline : Musicologie

Présentée par Stéphane SACCHI

Directeur de thèse : Joseph DELAPLACE

Soutenue le 24 Juin 2019

Jury :

Muriel JOUBERT, Maître de conférence – HDR - en musicologie à l'Université Lumière de Lyon 2
(Rapportrice)
Pierre Albert CASTANET, Professeur de musicologie à l'Université de Rouen
(Rapporteur)
Marie-Pierre LASSUS, Maître de conférence – HDR - en musicologie à l'Université de Lille
(Examinatrice)
Antoine BONNET, Professeur de musicologie à l'Université de Rennes 2
(Examinateur)
Jean-Paul OLIVE, Professeur de musicologie à l'Université de Paris 8
(Examinateur)
Joseph DELAPLACE, Professeur de musicologie à l'Université de Rennes 2
(Directeur de thèse)

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier très chaleureusement mon Directeur de thèse, Joseph Delaplace, pour son engagement dans cette recherche ainsi que pour toute l'attention qu'il y a consacrée. Ses précieux conseils, ses idées, son écoute et ses encouragements ont été déterminants pour mener à bien ce travail. La co-organisation d'une *journée d'étude* consacrée à l'œuvre de Maurice Ohana à l'Université de Rennes 2 ainsi qu'une proposition à participer à une réflexion portant sur la thématique « corps et création artistique », tout en nourrissant mon travail, m'ont enrichi personnellement. Pour tout cela, je l'en remercie !

Aux compositeurs, interprètes et proches de Maurice Ohana qui m'ont rendu ses territoires plus accessibles, je tiens à adresser mes plus sincères remerciements. Il me faut citer : Léa Schulman, Michel Grizard, Philippe Rayer, Arnaud Dumond, Tîet Tôn Thât, Stephan Schmidt, Odile Marcel, Jean-Claude Pennetier, Dominique Lemaître, Ana Yepes, François-Bernard Mâche, Alain Louvier, Pascale Criton et Félix Ibarrondo. Autour de la musique de Maurice Ohana, des liens d'amitié se sont tissés. Pour tout ce temps consacré sans jamais le compter, je leur dis, un grand Merci.

De même, je voudrais remercier très chaleureusement Nicolas Zourabichvili, compositeur et ami de Maurice Ohana, pour ses encouragements tout au long de ces quatre années de recherche ainsi que pour sa lecture attentive et corrective à laquelle se sont joints mes amis : Sophie, Lydie, Jean-Marie, Daniel, Gilles, Christèle et Aude.

Je n'oublie pas Kévin Gohon pour ses précieux conseils qui m'ont rendu bien des services !

Me tournant à présent vers mes propres racines, je voudrais exprimer ma profonde gratitude à ma famille, mes parents. Ils m'ont soutenu et accompagné sans relâche pendant tout ce travail de recherche.

À mon père, pour sa transmission et les nombreuses heures passées à philosopher et à échanger autour de Bachelard, Bergson... Son écoute et ses lumières philosophiques m'ont, je crois, permis de poser sur l'univers ohanien, un autre regard mais aussi, une autre écoute ! Je lui exprime toute ma reconnaissance.

Enfin, j'adresse à Sylvie qui a su m'accompagner pendant ces quatre années de thèse d'une manière tout à fait exceptionnelle et exemplaire, plus que des remerciements. Sans sa présence, son soutien, son aide, aucun travail de recherche n'aurait pu se faire.

À mes enfants, Baptiste et Apolline qui ont grandi avec Maurice et sa poésie musicale !

INTRODUCTION

> « L'arbre est un symbole très puissant. La moitié de son poids est sous terre, sous forme de racines, équivalent à ce qui tend vers le ciel sous forme de ramures [1] . »
> (François-Bernard Mâche)

Dès nos premières lectures exploratoires vers des ouvrages plus généraux abordant les esthétiques de la seconde moitié du XX^e siècle, le silence assourdissant autour de l'œuvre de Maurice Ohana (1913-1992) questionne autant qu'il donnerait un caractère presque prémonitoire au vœu pieux du compositeur de demeurer un « anonyme[2] » du XX^e du siècle[3]. Mais une œuvre reliée à un univers aussi personnel que celui d'Ohana aurait-elle autant de sens et d'épaisseur une fois sortie de son contexte de création et déconnectée d'un enracinement susceptible de nous éclairer sur les influences qui imprègnent en profondeur sa matière sonore ? Bien que la recherche en musicologie puisse retirer quelque avantage de certains « oublis », il s'agit ici de l'un des plus grands compositeurs français de la seconde moitié du XX^e siècle. Qu'est-ce-qui peut justifier la relative « solitude musicologique » de cette œuvre, remarquable au regard de la manière innovante et originale dont est abordée la composition ?

Daniel-Lesur et Bernard Gavoty rappellent, à ce propos, qu'« Ohana n'a jamais érigé la solitude en dogme[4] ». Chaque fois qu'il évoque ce manque de reconnaissance, il s'en prend

[1] François-Bernard Mâche, dans Maurice Ohana*, l'oiseleur*, Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.
[2] Maurice Ohana dit : « à la limite je souhaiterais à mes ouvrages, dit-il, […] d'être attribués à un anonyme du XX^e siècle… », dans Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle. Entretien avec Maurice Ohana », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^o 3 A, 1991, p. 4.
Lors d'un autre entretien, il dit aussi : « Mon rêve c'est d'être un auteur anonyme… La musique doit être anonyme… », dans « Maurice Ohana. Le Silenciaire », film-reportage de Paul Seban, série « Les grandes répétitions » (ORTF-INA), 1971 ; retranscrit dans Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana., Paris, Fayard, 2005, p. 161.
[3] Anonyme XX^e siècle est également le titre donné en 1991 à sa dernière pièce pour guitare.
[4] Bernard Gavoty et Daniel-Lesur, « Maurice Ohana », Pour ou contre la musique moderne ?, Paris, Flammarion, 1957, p. 248.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

à l'hégémonie du sérialisme qui, selon lui, « a coûté à la vie musicale un demi-siècle de retard sur elle-même et sa prise de conscience[5] ».

> À 26 ans, dit Ohana, j'avais donc déjà pris radicalement le contre-pied de la ruée dodécaphonique. Ce ne fut pas simple : je risquais d'être rejeté, parfois violemment. Il est arrivé, dit-il, que l'on me surnomme « Rachmaninov »… en manière d'injure définitive[6] !

Mais de l'aveu même de sa première épouse, Léa Schulman, « on avait du mal à le comprendre et il aimait cela, il aimait, dit-elle, être un peu à part des autres[7] ». Ohana était indépendant, comme l'ont été avant lui Falla[8] ou Debussy ainsi que tous ceux qui contribuèrent à développer un langage nouveau exprimant, dans et par leur création, la volonté manifeste de se soustraire à tout système inféodant la composition à une pensée dogmatique ou à une grammaire convenue. Maurice Ohana, ne se revendiquant d'aucun courant, contribue à perturber les repères de tous ceux qui conçoivent l'histoire de la musique comme une succession de périodes esthétiques princeps. Jean Roy et Claude Rostand nous font remarquer que la méconnaissance de son œuvre amène même le critique de disque Antoine Goléa à le classer dans la catégorie des compositeurs « néo-romantiques[9] » !

Pour Guillaume Kosmicki, Maurice Ohana fait partie de ces compositeurs « trop vite balayés de l'histoire récente parce que, précise-t-il, trop indépendants et ne parvenant pas à développer leur langage personnel dans le cadre d'une école, d'un courant ou d'un élan général comme l'ont été Darmstadt ou le Groupe de Recherches de Musique Concrète après-guerre[10] ». Édith Canat de Chizy précise : « Comme sa musique n'émanait d'aucun système d'écriture, il n'avait aucun système d'écriture à enseigner[11] […]. »

Incompris des sphères savantes, il l'était tout autant, d'après Rafael Andia, de certains aficionados du flamenco qui partagent malgré tout avec lui des racines musicales :

---

[5] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 9.
[6] Ibid., p.6.
[7] Entretien avec Léa Schulman le 6 avril 2016. Voir annexe n° 1.
[8] Hoffelé précisera que « Falla était l'ennemi de toute scolastique ». Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992, p.12.
[9] Jean Roy, « Maurice Ohana », Musique française, Paris, Nouv. Éd. Debresse (Présences contemporaines), 1962, p. 385.
[10] Guillaume Kosmicki, Musiques savantes : de Ligeti à la fin de la guerre froide (1963-1989), Marseille, Le Mot et le reste, 2014, p.103.
[11] Édith Canat de Chizy, « Intermezzo : "Hommage à Maurice Ohana" par Michèle Larivière », texte accompagnant le CD Sundown Dances, AT 34 117, Paris, Actes Sud, 2004, p.15.

> Ohana, dit Rafael Andia, aurait pu […] influencer l'intelligentsia qui gravitait autour du flamenco en Espagne, être écouté par certains écrivains, artistes, et provoquer une certaine évolution, hisser encore davantage le flamenco au-dessus du simple folklore, ce qui définit cet art depuis toujours. Mais depuis longtemps, je me suis aperçu combien Ohana était incompris par la plupart des aficionados et même parfois poursuivi d'une haine tenace. À une vidéo de son Tiento, postée sur Internet en 2013, un Espagnol de profil flamenco opposait ce commentaire typique, notoirement antédiluvien pour les uns, simplement lucide pour les autres : « Ça ne m'étonne pas que la guitare classique soit si marginalisée et minoritaire. À mon sens et avec tout mon respect, cette œuvre est un véritable pensum dénué de sens [12] ».

Comment rendre compte d'une telle incompréhension alors que Maurice Ohana lui-même n'a cessé de revendiquer ses racines andalouses ? « Composer, c'est fatalement explorer ses racines… Les miennes, dit-il, se nomment l'Espagne, sa peinture, sa poésie […], le flamenco, certains rythmes venus d'Orient[13]… »

Son rapport personnel au flamenco — domaine encore peu fréquenté de la recherche ethnomusicologique, comme le fait remarquer Vincent Le Gall en 2005[14] — et son approche nouvelle et originale de la guitare, instrument de cette tradition, pourraient aussi expliquer cette difficulté, éprouvée par certains aficionados du flamenco, à pénétrer l'univers goyesque de l'auteur des Trois Graphiques, au regard du trouble que peut semer la résonance de la guitare « élargie », bien éloignée des sonorités arides du flamenco authentique. On peut, de fait, imaginer que l'initiative conduisant à cet élargissement n'a pas été prise sans soulever certaines interrogations. Car, si la guitare demeure incontestablement pour Ohana l'instrument de la tradition andalouse, comment la comprendre à l'aune de sa nouvelle résonance ? Tout bien considéré, de quelle Andalousie, réelle ou imaginée[15], la guitare ohanienne se ferait-elle la caisse de résonance ?

---

[12] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 31.

[13] Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, « Ohana au plus haut des cieux », Télérama, n° 1893, 23 avril 1986, p. 38.

[14] Vincent Le Gall écrit : « Certes la guitare est fréquemment évoquée, mais elle reste observée de manière superficielle, les flamencologues ne mentionnant que d'élémentaires constatations, sans accéder à l'étude stricte de son évolution ».
Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, sous la direction de Pierre Albert Castanet, p. 12.-13.

[15] On peut rejoindre Odile Marcel et se demander si, d'une certaine manière, l'Andalousie d'Ohana ne représenterait pas davantage un « esprit » plutôt qu'une géographie musicale à proprement parler ? Odile Marcel, « "L'ibérisme" de Maurice Ohana », in La Revue musicale, n^{os} 351-352, Paris, Richard - Masse, 1982, p. 13-26.

En effet, pour lui, que représente la guitare si ce n'est l'instrument de l'illustre Montoya, lequel lui a enseigné « ces raclements féroces[16] » et insufflé cette « sagesse des grandes bêtes à musique[17] » ? Le guitariste, fréquemment cité en exemple par Ohana, lui révèle les multiples facettes d'un instrument dont les sonorités pourraient partager certaines affinités avec les préoccupations d'un XX^e^ siècle bien plus accaparé, en sa seconde moitié, par les questions liées au phénomène acoustique que par celles relatives à l'écriture. La guitare apparaît, dans les œuvres de Maurice Ohana, comme l'expression d'un lien puissant avec la culture andalouse, dont il perpétue, au travers d'une écriture subtile, tout à la fois libérée, précise et exigeante, la mémoire collective et les forces « telluriques ». Ohana, qui n'est pourtant pas né en Espagne mais à Casablanca, où il passe une partie de son enfance, hérite ses racines andalouses du côté maternel[18]. Léa Schulman nous décrit la maison familiale des Ohana à Casablanca comme un lieu propice au dialogue interculturel. Des chants fredonnés par sa nourrice gitane[19] à l'aube de sa vie au cante jondo qu'il découvre plus tard en Andalousie, ces expériences esthétiques lui permettent de partager avec les acteurs du flamenco une complicité atavique. Autour de ce premier foyer qu'est le flamenco gravitent d'autres références tout aussi essentielles parmi lesquelles, pour n'en citer que les principales, la musique de Debussy, le plain-chant grégorien, la musique africaine ou encore le jazz. La confluence et l'assimilation de toutes ces références est, comme nous le montrerons, au fondement d'un complexe sonore qui procède tantôt de la stratification de ses constituants en couches hétérogènes, tantôt de leur concentration en un substrat non fissible et difficilement décomposable.

La guitare infuse son empreinte sonore dans l'écriture pianistique, orchestrale ou même vocale au travers notamment du rasgueado. Selon la formule consacrée par Christine Prost, l'orchestre résonne dans l'œuvre du compositeur à la manière d'une « immense guitare[20] ». Si cette dernière a su inspirer bien avant lui d'autres compositeurs[21], rarement

[16] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare… », in Diapason, n° 187, 1974, p. 4.
[17] Idem.
[18] « Sa mère, écrit Caroline Rae, est née sous le nom de Bengio. »
Caroline Rae, The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 2.
[19] Maurice Ohana, « Espagne, flamenco, Lorca », Christine Prost, Jean Roy, France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[20] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, Université d'Aix en Provence, 1981, p. 210.
[21] Ce qui les amène à opter pour certains choix au niveau des modes de jeux utilisés, on le voit lorsque Bizet demande à ses cordes de jouer en pizzicato « Quasi guitarra » dans l'acte I scène 10 de Carmen (1875).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

elle a atteint ce niveau d'imprégnation et de subjectivité lui permettant de capter l'essence profonde du folklore andalou.

Au regard de cette tradition, comment, alors, situer l'innovation d'Ohana et Yepes consistant à faire passer la guitare de six à dix cordes ? Ainsi élargie, incarnerait-elle une sorte de « contradiction » essentielle et particulièrement féconde chez Ohana entre innovation sonore et tradition ? Et en quoi peut-elle être, dans ce cas, à la fois essentielle et féconde ? De quelle manière cette articulation entre innovation et tradition peut-elle alors s'envisager ?

Ohana, passé maître dans l'art de manier avec audace l'ambiguïté jusqu'à l'exalter, encourageant ainsi la contradiction, entendue comme la vertu des « forts[22] », aime à semer le trouble et le doute auprès de ceux qui tenteraient de sonder les strates de ses territoires sonores profonds. Encore nous faut-il préciser ici que, dans le langage ohanien, contradiction n'est pas synonyme d'incohérence mais doit, au contraire, concourir à l'unité stylistique par le prisme d'une diversité assumée qui prend forme avec l'idée de syncrétisme. Les combinatoires des contraires entre le tiers de ton et les sonorités tempérées, le continu et le discontinu, la mobilité et l'immobilité[23]… en sont une illustration et contribuent à servir l'identité de l'œuvre. La matière sonore qui en résulte est donc façonnée à partir de cette contradiction sonore essentielle, qui émane d'un esprit aiguisé par cette quête du paradoxe sonore, assimilable à une sorte de paradigme compositionnel. Elle serait susceptible de refléter la personnalité du compositeur. Lorsque, par exemple, pour revenir sur notre première déclaration formulée en début d'introduction, Ohana dit souhaiter devenir anonyme tout en nourrissant l'espoir de voir son œuvre lui survivre, il ambitionne avant tout que sa musique puisse rejoindre ce qui est universel et donc doit pouvoir se passer de nom[24]. En effet, pour lui, « la musique, c'est quelque chose comme le vent, la mer ou les cieux, quelque chose qui appartient au cosmos, à l'univers[25] ». Plutôt que d'inscrire son œuvre dans

[22] Maurice Ohana dit : « Il faudrait, toujours, encourager la diversité et la contradiction, qui a été étouffée dans les années précédentes. Seuls les forts l'acceptent. »Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série no 3 A, 1991, p. 15.

[23] En référence à « la mobilité dans l'immobilité » abordée par Christine Prost et relié au symbolisme de l'arbre. Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », op. cit., p. 109.

[24] « […] Il n'est pas impossible, explique Ohana, que d'ici quelques années on estime que nos œuvres apparemment les plus incohérentes obéissent à une nécessité interne reconnue comme une sorte de logique ». Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô. Conversation avec Maurice Ohana », in Revue Arfuyen, n°2, 1975, p. 61-62.

[25] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare … », in Diapason n°187, Mai 1974, p. 4.
Nous corrigeons la citation de Delphinus en remplaçant l'assonance « les yeux » par « les cieux » en accord avec les éléments précédemment cités.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

l'histoire, à une « petite échelle », en affiliant sa musique à un courant, sans doute nourrit-il l'espoir de pouvoir un jour la faire reconnaître à une plus grande échelle, à travers sa dimension anthropologique et universelle. Mais perdre son nom, n'est-ce pas aussi fatalement renoncer à son identité et à ses racines ? Nous le voyons bien, ce point soulève une interrogation fondamentale qui nécessite de cerner plus précisément ce que peut recouper, chez lui, la notion de racines.

La tradition, « par essence éternelle[26] », du moins en apparence, à l'instar du mythe, permet à Ohana de rejoindre cet idéal. Il jette de nouveau le trouble sur cette question, lorsque, considérant que « composer, c'est fatalement explorer ses racines[27] », il déclare, cinq ans plus tard, en 1991, que « c'est restreindre la portée des œuvres que de trop en fouiller les racines[28] ». Cela n'est pas sans nous faire penser à Bachelard pour qui on ne peut expliquer une œuvre par le passé de l'artiste, car toute grande œuvre dépasse son créateur ; expliquer une œuvre par le passé de l'artiste ou par son inconscient serait de ce fait très réducteur ! Toutefois, devant la nécessité de relativiser une telle déclaration, nous pouvons alors considérer qu'il peut être tout aussi essentiel pour Ohana d'estimer l'implication des racines dans sa création que de souhaiter en préserver la part de mystère.

Il émane de ces contradictions fondamentales et essentielles pour le compositeur une pensée musicale qui peut demeurer a priori hermétique et insaisissable. Cette forme d'ostracisme, si elle ne condamne pas l'œuvre, nous la rend difficile d'accès et pourrait bien dissuader toute perspective d'approche.

Du point de vue épistémologique, aborder l'œuvre d'Ohana nous engage ainsi à reconsidérer notre rapport à l'analyse, au regard d'une œuvre qui ne se prête que, sous conditions, à l'expertise musicologique. Cela n'a toutefois pas découragé les efforts de certains de voir en l'œuvre d'Ohana l'expression d'un langage musical résolument innovant pour son époque, apportant par leurs travaux musicologiques un éclairage pertinent sur sa musique.

---

[26] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, n^{os}314-315, Paris, Richard-Masse, 1982, p. 112.

[27] « Les miennes se nomment l'Espagne […] » conclut-il. Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, « Ohana au plus haut des cieux », Télérama n°1893, 23 avril 1986, p. 38.

[28] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^{e} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991, p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

On peut aisément procéder à l'inventaire de ces travaux universitaires — somme toute relativement peu nombreux. Ils constituent un socle de réflexion particulièrement riche, nous permettant de nous situer dans notre travail.

Christine Prost inaugure, en 1981, la première thèse de doctorat consacrée à Maurice Ohana. Elle connaît bien le compositeur qui lui dédie en 1987 ses *Quatre chœurs pour voix d'enfants*. La chercheuse situe son étude dans le champ de l'analyse et de l'esthétique, s'intéressant à proprement parler au langage ohanien à l'aune de sa syntaxe (phrases, formes, structures, etc.). Ce sont ainsi quatre œuvres d'envergure[29] qui sont explorées à la lumière d'éléments de langage sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans l'analyse des pièces pour guitare. Sans en approfondir le concept, elle pose avec une grande pertinence la question de l'archétype en s'adossant à l'acception qu'en donne Gilbert Durand. Ce concept, comme on le sait, deviendra pour François-Bernard Mâche — avec les universaux — le thème central de toute sa réflexion. C'est aussi une question qui trouvera dans notre étude un développement certain.

Trois autres thèses appréhendent la musique de Maurice Ohana selon des perspectives toutes différentes. Caroline Rae (musicologue galloise) est l'auteure d'une thèse écrite en 1989. Elle s'attelle à définir les territoires ohaniens dans le faisceau d'une réflexion orientée sur les aspects liés au symbolisme et au mythe. Les éléments biographiques qu'elle fournit, émanant d'entretiens avec Ohana réalisés à partir de 1982, nous apportent quelques éléments précieux. Quant à Agnès Charles, en 2001, elle propose d'aborder la « poétique musicale » de Maurice Ohana, orientant son travail autour de ses œuvres vocales. Le propos se veut contextuel et tend à nous éclairer sur « ce qui conduit au principe de stylisation et à la quête de l'archétype, caractéristique de l'art de Ohana[30] ». (L'archétype, employé au singulier, renvoie, dans notre recherche, à l'idée d'un « assemblage idéal[31] » qui mène le compositeur à penser, en étroite collaboration avec Yepes, la conception d'une guitare élargie à dix cordes). Enfin, Christophe Casagrande, en 2003, développe toute une théorie sur le concept d'énergie musicale en s'appuyant sur l'œuvre instrumentale d'Ohana, optant pour une analyse « objective[32] » de ce concept. Abordé

[29] Le Llanto (1950), le Tombeau de Claude Debussy (1962), Sibylle (1968-1970) et l'Office des Oracles (1974).
[30] Agnès Charles, Du sourcier au trouveur, une étude de la musique vocale de Maurice Ohana, Université de Tours, 2001.
[31] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, double numéro 314-315, 1982, p. 114.
[32] Christophe Casagrande, *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de* Maurice Ohana, Lille, ANRT, 2003, p. 15.

auparavant par Guy Reibel et Christine Prost, le concept d'énergie trouve une place légitime dans le cadre de notre réflexion autour de la matière sonore. La résonance de la guitare à dix cordes devrait nous permettre de l'envisager par le champ d'une approche phénoménologique.

Corrélativement à l'ensemble de ces travaux de thèse, dont on peut juger de la complémentarité et de la diversité des approches, l'exploration bibliographique nous a conduit à exploiter différentes sources ; parmi elles, l'ouvrage très important et très documenté d'Édith Canat de Chizy[33] et François Porcile contribue, grâce à de nombreux témoignages, à mieux faire connaître Maurice Ohana et son œuvre musicale.

En regard des travaux universitaires présentés, notre recherche se situe dans le champ esthétique et épistémologique. Elle ambitionne d'éclairer les rapports entre les racines et la matière sonore dans l'œuvre pour guitare de Maurice Ohana. Cette étude pourrait aussi trouver l'une de ses raisons d'être dans cette invitation, formulée par Christine Prost en introduction de sa thèse, à poursuivre la recherche sur Ohana en prospectant sur les terres fécondes des influences du flamenco[34].

Désirant poursuivre le travail de recherche entrepris autour de l'œuvre de Maurice Ohana, nous le faisons en ayant conscience que, face à l'immensité de la tâche, un sentiment d'inachevé devrait subsister. Par ce constat, nous espérons stimuler, à notre tour, l'enthousiasme des futurs chercheurs.

Néanmoins, notre itinéraire de chercheur nous a permis de faire quelques découvertes — somme toute modestes — permettant d'apporter des éclairages utiles à notre travail. Elles ont été possibles par l'exploration de certaines sources mais aussi, et surtout, grâce aux rencontres. Ce sont quelques lettres du compositeur, retrouvées dans le fonds Helffer de la médiathèque musicale Gustav Mahler à Paris, qui nous éclairent notamment sur la période de composition de son premier cycle pour guitare Si le jour paraît… ou encore cette autre correspondance entre Abel Carlevaro et Ohana, colligée dans l'ouvrage biographique d'Alfredo Escande[35]. Elles nous renseignent entre autres sur le choix d'Ohana d'opérer la transformation du mouvement central de son premier Concerto pour guitare et orchestre (1949-1950) en une Sarabande pour clavecin et orchestre (1950). La découverte du programme du concert qu'Ohana donne salle Pleyel, en 1937, aux côtés du guitariste Ramón

[33] La compositrice a également bien connu Maurice Ohana.
[34] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, Université de Provence-Centre d'Aix, 1981, p. 10.
[35] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra, Aguilar, 2012 (livre disponible en format numérique.)

Montoya et de la danseuse La Argentinita (document original offert à Frédéric Deval par le compositeur[36]), atteste de la proximité atavique entre les acteurs du flamenco et l'auteur du Llanto. Un autre programme, révélé par Michel Grizard[37], nous apprend que la création du Tiento a finalement eu lieu en 1957 à Paris par son dédicataire, le guitariste Ramón Cueto[38]. Enfin, le précieux témoignage de Léa Schulman, aujourd'hui disparue, donne une certaine consistance à notre questionnement autour des racines. Mais tout aussi déterminants ont été les entretiens avec les compositeurs et interprètes qui ont bien connu Maurice Ohana et ont accepté de contribuer à notre recherche.

Notre travail s'organise selon trois moments.

Après avoir présenté nos prolégomènes méthodologiques, nous définirons, dans notre premier chapitre, les caractères anthropologiques de l'œuvre pour guitare d'Ohana en questionnant, en premier lieu, le concept de racines. La guitare occupera, dans cette réflexion, une place privilégiée ; nous examinerons le rapport étroit qu'elle entretient avec la tradition et l'oralité. Comment l'écriture peut-elle en rendre compte ? Et comment la relation entre l'interprète et le compositeur peut-elle se tisser au vu d'un support devenu probablement insuffisant à tout révéler ? L'instrument possède certaines particularités qui peuvent rendre son approche bien difficile. Si la fréquentation des acteurs du flamenco a sans doute aidé Ohana à en connaître et en maîtriser les subtilités, en revanche se pose la question : comment la transmission d'un geste aussi intuitif demeure-t-elle possible ? Cependant, ce que nous livre le compositeur, c'est avant tout sa perception de la tradition. Cette dernière passe aussi, pour lui, par la transformation de la guitare en un instrument élargi ; transformation dont nous étudierons les tenants et les aboutissants. La question est donc de savoir si Ohana, en introduisant la guitare à dix cordes, « amplifie » la présence de son inspiration andalouse ou si, au contraire, il s'en détache. Relativement à sa source d'inspiration, nous nous demanderons quelles sont alors les conséquences de l'invention de la guitare à dix cordes.

Le travail d'analyse à proprement parler, circonscrit aux principales œuvres consacrées à la guitare, du premier Tiento à l'ultime Cadran lunaire, fera l'objet de notre deuxième chapitre. Il devrait nous permettre de mieux reconstituer les territoires ohaniens

[36] Document remis par Madame Ghislaine Glasson Deschaumes.
[37] Professeur de guitare au Conservatoire de Nantes, Michel Grizard enseigne également au « Pôle d'Enseignement Supérieur Spectacle Vivant de Bretagne et Pays de la Loire ». Il est le gendre du guitariste Ramón Cueto.
[38] Et non par Yepes !

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

tout en approfondissant la connaissance de l'œuvre pour guitare. Chaque pièce sera appréhendée en fonction d'un contexte permettant de croiser les données structurelles et objectives du langage ohanien avec les catégories de l'imaginaire, du symbolique et du mythe. Seront ainsi mises en lumière quelques-unes des inspirations profondes du compositeur. La distinction opérée entre le geste caractéristique et l'archétype, dès notre premier chapitre, devrait nous aider à clarifier le propos et nous permettre de mieux comprendre comment ils peuvent s'articuler dans l'œuvre. Au vu de ce que l'analyse est en mesure de révéler, nous prenons dès lors conscience que certaines notions, comme celles de mouvement, d'énergie et d'espace nécessiteront une réflexion étendue au concept de matière sonore.

Il sera, de ce fait, question, dans notre dernier chapitre, d'approfondir le concept de matière sonore à la lumière d'un contexte musical qui, dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, accorde la prévalence au son acoustique sur une écriture de plus en plus sujette à question. Les concepts d'énergie, de mouvement et d'espace esquissent, dans l'expression d'une temporalité propre, les constituants princeps de la matière sonore in modus vivendi. Mais alors, comment rendre compte, au travers de cette matière sonore, d'une mémoire, réelle ou imaginée, qui, chez Ohana, stimule tout acte de création ? Les catégories de l'espace, du mouvement et de l'énergie ne définissent-elles pas d'ailleurs les prédicats d'une matière sonore préformée dans les arcanes de l'imaginaire ohanien ? Nous sommes alors invités à prolonger la réflexion au-delà du champ purement musicologique pour l'élargir au domaine de la philosophie. La guitare, au vu de sa transformation, occupe, comme nous le montrerons, une place particulière dans ce questionnement. Bien qu'il soit possible d'appréhender la matière sonore sous l'angle de ses qualités physiques et acoustiques, Ohana nous apprend à dépasser ses caractéristiques objectives pour nous situer dans une écoute cosmologique. En effet, pour lui, apprendre à écouter, c'est aussi apprendre à mieux saisir ce qui, par-delà le phénomène acoustique sensible, doit nous initier à une poétique musicale. À cette étape de notre recherche, nous le verrons, l'acte de création tel qu'il se manifeste chez Ohana devrait trouver quelques connivences avec l'approche de la poétique chez Bachelard. L'imaginaire poétique devrait alors nous rendre plus abordable le rapport d'affinité supposé entre les racines ohaniennes et la matière sonore.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

CHAPITRE I

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

1 Éléments de méthodologie

De nature épistémologique, cet exposé liminaire ambitionne de retracer les différentes étapes qui, organisant notre réflexion, ont permis d'élaborer une méthode dont l'un des fondements pose comme condition élémentaire son adhésion à l'objet d'étude. Déjà, en 1981, Christine Prost engage, en avant-propos de l'analyse qu'elle compte mener[1], une réflexion en ce sens, estimant pouvoir ou devoir s'exonérer d'une méthodologie qui, au regard de l'œuvre d'Ohana, selon elle, « n'existe pas encore à ce jour[2]. » On peut s'entendre avec la musicologue sur le fait, qu'encore aujourd'hui, il n'existe pas un modèle théorique type qui permette, à lui seul, de garantir le bien fondé de telle ou telle approche analytique de l'œuvre d'Ohana. En revanche, une approche plurielle devrait nous inciter à reconsidérer notre propos et nous amener à examiner certaines réflexions qui, depuis ce premier constat, n'ont cessé de se développer. Délimitant les étapes successives de notre approche méthodologique, elles devraient contribuer à bâtir le socle d'une réflexion épistémologique susceptible de produire une meilleure connaissance de l'œuvre pour guitare d'Ohana.

De notre point de vue, l'approche analytique et méthodologique ne peut s'envisager sans soulever certaines interrogations et même, certaines réserves dont les premières ont été exprimées par le compositeur lui-même.

Selon la chronologie de notre recherche, nos entretiens exploratoires avec le premier cercle d'amis d'Ohana (interprètes, compositeurs, proches), croisant le travail de documentation à proprement parler, nous permettent de brosser le portrait d'un compositeur peu enclin à tout ce qui peut toucher, de près ou de loin, l'expertise musicologique. Il n'a pas de mots assez durs, d'ailleurs, pour taxer de « personnalités tertiaires[3] » et de

[1] Son étude porte sur :
Llanto por Ignacio Sánchez Mejias (1950)
Tombeau de Claude Debussy (1962)
Sibylle (1968)
Office des Oracles (1974)

[2] Christine Prost écrit : « Faute d'une méthodologie théorique qui, à notre connaissance, n'existe pas encore à ce jour, nous avons — peut-être témérairement — cherché à nous forger une méthode personnelle adaptée à notre objet. » Christine Prost, « Principe d'analyse », in Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, thèse de doctorat soutenue en 1981 à l'Université de Provence, centre d'Aix, p. 200.

[3] Il dit : « Maintenant, tous musiciens "chercheurs" qui pour moi sont, comme je vous l'ai dit, ces personnalités secondaires, pour ne pas dire tertiaires, constituent une espèce de terreau dans lequel on peut planter des racines mais qui en eux-mêmes ne sont rien pour le patrimoine musical. » Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.

« fanatiques [4]» tous ceux qui, s'illusionnant de leurs exégétiques logorrhées, empruntent cette voie. Une telle déclaration devrait décourager toute intention d'analyser la musique d'Ohana à moins d'en reconsidérer l'approche à la lumière d'une réflexion épistémologique justifiant l'attention que nous portons hic et nunc à cette question. Que nous disent, après tout, les partitions sur le phénomène sonore qui émane d'une matière cultivée dans le secret de l'alchimiste « oiseleur[5] » ? Et que peut bien révéler la trace écrite qu'il laisse, au regard d'une œuvre qui prend l'aspect, disent certains, d'une « improvisation écrite [6] », subordonnant ainsi l'écriture à l'oralité ? Regorgeant de subtilités de langage, de « virtualités[7] », comme il aime à les appeler, de toute évidence, l'essentiel nous échappe si l'on s'en tient uniquement à ce qui est écrit. Cependant, l'écriture n'est-elle pas aussi vectrice de création et, on le voit chez Ohana, de tout un imaginaire poétique ? Dès lors, elle constituerait une forme de pensée non discursive, sans doute, mais une pensée musicale à l'œuvre dans l'écriture.

Malgré cette circonspection de rigueur affichée par le compositeur vis-à-vis de l'analyse, un précédent doit toutefois nous conforter. Christine Prost — qui connaît bien Ohana — choisit d'intituler, en 1981, sa thèse en ces termes (si peu ohaniens) : Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, inaugurant ainsi la première recherche universitaire consacrée au compositeur. Précisons qu'il a lui-même conseillé la musicologue au cours de ses travaux, l'invitant à approfondir le concept d'archétype[8] ; ce qui tend à montrer que le compositeur n'est pas si réfractaire que cela à la

[4] Au sujet des musicologues (ou ethnomusicologues) qui tentent d'analyser le flamenco, il déclare : « Les musicologues, ou les fanatiques de ce genre, et qui en parlent, atteignent, au mieux, un certain seuil au-delà duquel les mots cessent de signifier. » Maurice Ohana, « Préface », Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989, p. 7.

[5] C'est ainsi qu'Ohana se désigne lui-même. « Il faut, dit-il, aborder la musique avec crainte. Elle est tellement mystérieuse. Parfois on entend des voix humaines dans l'association de certains instruments, parfois c'est l'inverse. On trouve cela par hasard, souvent après coup. On ne peut pas le provoquer, encore moins s'en servir d'une œuvre à l'autre. Il faut laisser venir ces choses-là, être un oiseleur et non un traqueur pour apprivoiser les sons sans les tuer. […] » C'est une expression souvent employée par Maurice Ohana.
Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au compositeur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.

[6] Au nombre desquels, Jay Gottlieb. Cf. Jay Gottlieb, « Journées autour du compositeur Maurice Ohana », présentées par Edith Canat de Chizy et François Porcile, Master-class animée par Jay Gottlieb du lundi 4 avril au mardi 5 avril 2016 au CRR de Paris.

[7] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^{e} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991, p. 4.

[8] Nous faisons ici référence à la partie de sa thèse où Christine Prost aborde la question des archétypes sans toutefois l'approfondir. Au sujet des archétypes, elle dit : « Questions d'ordre plus philosophique que musical, auxquelles nous n'avons nullement la prétention de répondre […] ; questions qu'il est peut-être même téméraire de poser mais auxquelles nous avons été conduite non seulement par notre réflexion mais par les suggestions d'Ohana lui-même. […] » Cf. Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, thèse de doctorat soutenue en 1981 à l'Université de Provence, centre d'Aix, p. 280.

recherche musicologique et même, qu'il aime aiguiser sa curiosité en considération de certaines réflexions qu'il juge nécessaires. S'intéressant à la question des archétypes, il les recherche lui-même à travers la musique andalouse qu'il étudie.

L'auteur d'Avoaha a une connaissance fine du flamenco qu'il observe in situ au plus près de ses acteurs[9]. Visitant certains villages reculés de l'Andalousie, il y découvre une expression authentique, celle du cante jondo, aux confins des ruelles de certains quartiers. Ce chant profond et mystérieux habite ces « lieux invraisemblables[10] » que le compositeur décrit comme « l'arrière-boutique d'une épicerie, ou [..] le fond d'un cabaret[11]. » Son intérêt pour cette culture se jauge à la sagacité éclairée des propos qu'il tient dans certaines publications, abordant avec subtilité et rigueur la question de la « géographie musicale de l'Espagne[12] » ou encore, lors d'émissions de radio[13] consacrées au flamenco. Il entreprend lui-même des recherches qu'il publie entre 1953 et 1956 notamment pour la revue le Journal musical français[14]. On découvre aussi ses analyses dans la notice (non signée) qui accompagne le disque Los Gitanillos de Cadiz[15]. Car, pour avoir su si habilement façonner son ibérisme, encore faut-il qu'il en ait eu, auparavant, non seulement l'intuition mais aussi, une certaine connaissance de toutes ces formes complexes qui se pratiquent en Andalousie. La maîtrise de cet Art andalou lui permet d'échanger, non sans une certaine complicité atavique, avec ses plus éminents représentants : Antonio Mairena[16] (cantaor[17]), Ramón Montoya (tocaor), Pedro Bacàn (tocaor), Manuel de Paula (cantaor[18]) ou encore Pepe el de la Matrona (cantaor). À l'instar des ethnomusicologues, il en étudie les caractères propres, les « archétypes[19] » — comme il les nomme —, les compare pour en faire saillir certaines

[9] Contrairement à ce qui a été dit dans ses premières biographies, Ohana n'est pas un compositeur espagnol. Ce qui vaut à Odile Marcel de considérer que son ibérisme pourrait être aussi « imaginaire ».
[10] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, France Musique, 18 mars 1975. Source : INA.
[11] Idem.
[12] Maurice Ohana, « Géographie de l'Espagne », Le journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 8.
[13] Nous faisons ici référence à la série d'émissions intitulées : « La musique espagnole », diffusées du 10 mars au 20 mars 1975. Source : INA.
[14] Maurice Ohana, « Deux œuvres de Manuel de Falla », Journal musical français, n°22, 22 octobre 1953. Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 7. Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », Journal musical français, n°48, 15 mars 1956, p. 8.
[15] Maurice Ohana, « Tiento », notice de présentation, Los Gitanillos de Cadiz, chants populaires andalous, Le club Français du Disque,1956.
[16] Il est aussi l'un des premiers flamencologues à l'initiative du mouvement intitulé : « retour aux sources ». Il collecte de nombreux chants populaires andalous.
[17] Nous employons ici les termes cantaor et tocaor qui appartiennent au vocabulaire du flamenco. Tocaor désigne le guitariste (toque = la guitare) et cantaor, le chanteur.
[18] Il rencontre Pedro Bacàn et Manuel de Paula (cantaor) à l'Abbaye de Fontfroide en juin 1989. Frédéric Deval, « L'art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.
[19] Il dit en 1966 en parlant du flamenco : « Je m'intéresse maintenant aux archétypes de cette musique. » Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica disques, n° 147, Juin 1966, p. 9.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

particularités et propriétés communes. Notre approche méthodologique trouve ainsi dans la démarche d'investigation d'Ohana l'une de ses premières inspirations et justifications.

Christine Prost rappelle qu'archétype est un terme « que nous retrouvons très fréquemment dans son langage écrit ou oral […][20]. » Le compositeur fait d'ailleurs le constat du caractère d'universalité de certains gestes caractéristiques qui, selon lui, ont encore une influence plus ou moins consciente sur l'inspiration des créateurs contemporains[21]. Notons que la confusion qui règne parfois entre geste culturel et geste archétypal nous oblige à préciser, si l'on s'en tient à l'acception de François-Bernard Mâche[22], que les premiers ne peuvent mériter leur qualification d'archétype qu'à condition que leur niveau d'universalité leur soit reconnu.

L'une des raisons qui nous amènent à considérer l'archétype comme le point focal autour duquel convergent nos premières interrogations, c'est qu'il constitue, pour Ohana, comme le dit Christine Prost, reprenant la théorie de Gilbert Durand, une « matrice originelle, […] (un) modèle objectivé, noyau générateur d'où germe l'expression multiforme de son imagination créatrice[23]. » La musicologue parle même, au sujet de l'œuvre d'Ohana, de « permanence archétypale[24].»

Ohana relie ces empreintes sonores caractéristiques aux coutumes régionales et même au-delà, prospectant, pour en localiser les racines, du côté des musiques d'Afrique Orientale [25] qu'il découvre pendant la Seconde Guerre mondiale en 1943 au cours d'opérations militaires menées aux côtés des forces britanniques, notamment au Kenya[26].

---

[20] La musicologue écrit : « Il s'agit du terme d'archétype, que nous retrouvons très fréquemment dans son langage écrit ou oral […]. » Christine Prost, thèse, op. cit., p. 280.

[21] Pour illustrer notre propos, précisons qu'au cours d'une émission diffusée sur France Musique*, le compositeur n'hésite pas à comparer les Cantigas d'Alphonse X Le Sage (XIII[e] siècle), dont il s'est lui-même inspiré pour écrire ses propres Cantigas**, à des créations plus contemporaines. Ohana rapproche ainsi certains archétypes qu'il reconnaît dans les Cantigas d'Alphonse X Le Sage de ceux que l'on a pu retrouver chez Bartók et même, dit-il, dans certaines chansons des Beatles et des Rolling Stones ! « Voilà encore une incidence du grégorien sur notre époque » dit-il.

* Maurice Ohana, entretien avec François Serette, France Musique, 9 mai 1977, Source : INA.

**Cette œuvre est aussi très proche de Noces de Stravinsky par son caractère incantatoire.

[22] En référence aux phénotypes qui, rappelle François-Bernard Mâche, constituent des « catégories largement représentées au-delà de leur contexte ». François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 199.

[23] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana. Université d'Aix en Provence, 1981, p. 280.

[24] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 108.

[25] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 26.

[26] Région que Carl Gustav Jung connaît et visite également en 1925 pour en étudier les rites et coutumes ancestrales. Carl Gustav Jung, « Ma vie », Souvenirs, rêves et pensées, 1961, Paris, Gallimard, col. Folio, 1973, p. 421.

> J'ai écouté aussi, dit Ohana, des chœurs au Kenya, ainsi que les berbères marocains pendant les festivités où tout un village chante… Toutes ces polyphonies sont non tempérées, mais une compensation s'opère par le timbre. Il en va de même pour le chanteur de flamenco : il chante « faux », mais la déflexion par le timbre crée une compensation à la justesse[27].

Dans cette mise en regard de la musique africaine avec le chant profond andalou, Ohana a isolé la problématique timbre-hauteur afin de l'envisager à la lumière d'une comparaison. Il en va de même lorsqu'il est question de relever dans certains tientos une « mélancolie proche de celle de certains chants nord-africains[28]. » Cette démarche comparative traduit la volonté manifeste de révéler dans la musique andalouse le caractère universel des figures caractéristiques, gestes ou schèmes dynamiques pouvant être considérés, selon lui, comme de probables archétypes. On trouve indéniablement dans l'approche d'Ohana certains points de convergence avec celle envisagée par François-Bernard Mâche lorsqu'il s'est agi pour lui de sérier les différentes étapes de sa méthode. Pour François-Bernard Mâche, une première étape consistant à repérer puis à isoler certains marqueurs sonores caractéristiques — qu'il appelle aussi phénotypes — correspond à la méthode dite « distributionnelle ». Celle-ci devra être complétée par une seconde étape consistant cette fois à comparer les éléments du langage sélectionnés. Seule l'approche comparative serait susceptible de faire émerger des liens de parenté entre les éléments isolés propres à révéler une source d'inspiration[29]. C'est une méthode qui doit nous inspirer d'autant qu'elle peut conduire à mieux cerner le concept de racines au regard aussi de ce qu'il faut entendre, chez Ohana, par archétype.

[27] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série nº 3 A, 1991, p.10.
[28] Maurice Ohana, « Tiento », notice de présentation, Los Gitanillos de Cadiz, chants populaires andalous, Le club Français du Disque, 1956.
[29] Pour François-Bernard Mâche, « si l'analyse distributionnelle nous permet d'isoler des phénotypes, seule l'information diachronique nous permet de distinguer parmi eux lesquels procèdent vraisemblablement du même génotype, et, par-delà, d'un archétype psychique universellement répandu. » François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 203.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cette méthode comparative n'est pas sans rappeler l'approche paradigmatique initiée par Nicolas Ruwet[30] — expérimentée pour la première fois en musique par Simha Arom en 1969[31] puis largement développée depuis par Jean-Jacques Nattiez[32].

Mais alors que cette approche liminaire a révélé tout son potentiel lorsqu'il s'est agi de comparer des traits caractéristiques nous permettant de reconnaître une inspiration, elle n'en demeure pas moins qu'une première étape, comparable à ce que Jean Molino[33] a appelé, en 1975, le « niveau neutre[34] » — imbriqué, nous le verrons ensuite, dans les deux autres niveaux poïétique et esthésique de sa tripartition[35] (respectivement associés à la création et à la perception de l'œuvre[36]). Précisons que ce niveau est rarement « neutre » car difficilement isolable du poïétique dans la mesure où, dès cette première étape, nous sommes enclins à tracer une inspiration pour en tisser ensuite la généalogie. Dès lors, nous pouvons

[30] Méthode d'inspiration structuraliste dont Lévi-Strauss se sert pour observer les tribus indigènes des Bororo, Nambikwara ou Tupi-Kawahib. Il en esquisse une présentation dans son célèbre ouvrage, Tristes Tropiques (1955). Elle hérite des méthodes linguistiques de Saussure. Dans le domaine de la linguistique, Saussure avait envisagé l'étude sémiologique selon le rapport des mots entre eux engageant une analyse comparative. L'anthropologue tente alors de démontrer par l'étude des mythèmes connectés aux sociétés primitives d'Amérique du Sud, certaines invariances qui les rendent comparables aux sociétés occidentales contemporaines. Lévi-Strauss insiste sur le caractère cyclique des mythes. Pour lui, « l'analyse structurale progresse en spirale. Elle semble revenir sur ses pas, mais toujours pour atteindre les couches plus profondes de la matière mythique au cœur de laquelle elle s'insinue et dont elle pénètre peu à peu toutes les propriétés. » Claude Lévi-Strauss, *L'origine des Manières de Table*, 1968, Paris, Plon, 2009, p. 388.

[31] Jean-Jacques Nattiez, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 24.

[32] Elle consiste en la comparaison de fragments ou séquences, qu'il s'agisse d'enchaînements mélodiques, de figures rythmiques et autres gestes assimilés. Jean-Jacques Nattiez, rappelle que Jean Molino qui enseigne la sémiologie n'a « jamais publié d'analyse tripartite d'une œuvre musicale ». Jean-Jacques Nattiez, « L'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 14.

[33] Jean Molino, « Les trois dimensions du symbolique : le poïétique, le neutre et l'esthésique », in Le singe musicien, op.cit., p. 90.- 95.

[34] Jean-Jacques Nattiez souhaitant éviter toute controverse avec ce terme, assez connoté dans le sens d'une neutralité qui supposerait que l'analyse puisse être « neutre », préfère parler de « niveau matériel » ou de « niveau immanent ».

[35] Si la tripartition est une méthodologie qui s'est adossée à la sémiologie il est aussi important de rappeler avec Nattiez, que cette dernière « n'est pas la science de la communication ».
« La sémiologie, dit-il, *n'est […] pas la science de la communication.* C'est l'étude de la spécificité du fonctionnement des formes symboliques, c'est-à-dire l'analyse de l'organisation matérielle de ses signes (l'analyse du niveau neutre) et des phénomènes de renvoi auxquels ces signes donnent lieu : ces renvois se répartissent entre le pôle du poïétique et celui de l'esthésique. L'analyse du niveau neutre décrit des formes et des structures plus ou moins régulières (c'est pourquoi il serait préférable, bien que l'expression soit lourde, de parler de quasi-structures) ; les analyses poïétiques et esthésiques décrivent et interprètent des processus. » Cf. Jean-Jacques Nattiez, « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale », Protée, vol. 25, n°2, automne 1997, p. 11.
D'ailleurs, Joseph Delaplace le souligne bien, le langage ne saurait se réduire à une fonction communicative car, « celui-ci, dit-il, n'exprime aucune idée qui lui serait extérieur » Cf. Article de Joseph Delaplace (pas à ce jour publié) : « L'écriture comme présence du passé dans la musique du XX^e siècle », 2016, p. 3. Plus loin il cite Boucourechliev en soulignant que ce dernier « revient sur une idée-reçue qui veut que la musique, même si elle n'est pas signifiante, exprime des sentiments, des affects, et corrige cette croyance en précisant qu'"il est plus juste de dire qu'elle en engendre". » Ibid. p. 6.

[36] Précisons que le niveau « poïétique » renvoie à la fois aux procédés utilisés par le compositeur ainsi qu'à ses inspirations et influences.

considérer que s'en tenir uniquement à cette stratégie comparative, cela reviendrait à réduire l'œuvre à son squelette et à limiter notre approche uniquement à ce qui est objectivement observable et « apparent [37] », donc à n'en retenir principalement que les aspects « phénotypiques[38]», pour emprunter la terminologie de François-Bernard Mâche.

Au regard de ce qui ressort d'une expression géoculturelle circonscrite à un contexte particulier qui, atteignant le niveau de sa possible généralisation, peut être assimilable au phénotype, précisons que le filtre posé par le compositeur sur la source inspiratrice peut nous la rendre imperceptible.

Aussi, de l'affleurement des éléments du langage les plus objectivables nous permettant de sérier les références en jeu, à leur dilution dans la matière sonore, nous sommes conduits à prendre en compte une approche phénoménologique donnant voie à une herméneutique du sonore. Sans cela, comment aborder l'œuvre sous l'angle de l'imaginaire poétique au fondement même de la création chez Ohana ?

De manière pragmatique, cette approche englobe les niveaux esthésiques et poïétiques de l'œuvre (Molino et Nattiez, 1975). Tout en rappelant que ces deux niveaux « ne recouvrent pas la tripartition de Molino et Nattiez [39] », François-Bernard Mâche envisage le rapprochement suivant :

1- « Phénotype » → Niveau neutre et esthésis
2- « Génotype » → Niveau poïétique

> La distinction méthodologique entre ces trois catégories de types musicaux ne recouvre pas la tripartition selon le structuralisme de Molino et Nattiez. Bien que les génotypes correspondent au niveau poïétique, les phénotypes pour leur part impliquent à la fois le niveau neutre et le niveau esthésique. Quant aux archétypes, ils ne sont pas directement accessibles à l'analyse et se déterminent

[37] Phainô = montrer, paraître. « Apparent » est le terme employé par François-Bernard Mâche. Ce dernier rappelle l'étymologie de phénotype : « type apparent ». François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 67 et 199.
En revanche, dans le domaine de la biologie il est préférable d'assimiler « phénotype » à tout ce qui peut être observable. Si la distinction entre l'« apparent » et l'observable peut sembler subtile, elle coïncide néanmoins avec la différence entre ce qui peut être perçu et ce qui peut être aperçu au sens leibnizien. De fait, le « phénotype » n'est pas limité à ce qui, empiriquement, est apparent et immédiatement reconnaissable, mais pourrait s'étendre aussi au « presque-rien » jankélévitchien.
[38] « Les phénotypes, dit-il, représentent souvent une première étape, le repérage auditif des candidats potentiels à l'universalité. » Ibid., p. 261.
[39] Ibid., p. 261-262.

indirectement, en dehors des trois niveaux, à partir des indices comparés des phénotypes et des génotypes[40].

Selon François-Bernard Mâche, les archétypes ne seraient pas « directement accessibles à l'analyse[41] » dans la mesure où ce que nous percevons et analysons correspondrait, selon lui, en premier lieu, à l'expression « phénotypique » des universaux. Si le « phénotype » se réfère, selon lui, à ce qui est reconnaissable et « apparent[42] », le « génotype », en revanche, se définit comme le « processus d'engendrement[43] » du premier. Au niveau « génotypique » se situent des schèmes inscrits, d'après lui, « dans nos circuits neuronaux[44] » — relevant donc de ce qui est inné — et conçus, au niveau poïétique, par le compositeur. Gilbert Durand fait par exemple remarquer au sujet de la transe, que son critère d'universalité sous-entend « qu'elle correspond à une disposition psychophysiologique innée de la nature humaine, plus ou moins développée […] selon les individus[45]. »

Il y a lieu de supposer qu'en se détachant progressivement des aspects identifiables, le compositeur fait prévaloir les catégories les plus subjectives de son langage, propres à incarner tout un imaginaire poétique et susceptibles sans doute aussi, de coïncider avec une matière sonore idéalisée proche d'une sonorité archétypale vers laquelle elle tend. Car chez Ohana, la musique est transformation exprimée au travers d'un mouvement et d'une énergie.

C'est phénoménologiquement que l'on peut saisir ce mouvement et cette énergie qui, en se développant, accompagnent la transformation progressive de la matière sonore.

De cette réflexion initiale sur la méthode, affleurent quelques questions qui devraient être largement abordées dans notre troisième chapitre :

Si quelques principes élémentaires du langage ohanien nous apprennent à déceler au travers des schèmes compositionnels (comme ceux de la variation ou de la répétition variée) ce qui nous semble relever d'un « processus d'engendrement[46] » du son, qu'en est-il, en revanche, du mouvement propre à la matière sonore et comment nous est-il possible d'en rendre compte ? Corrélativement à cette première interrogation, que pourrions-nous déduire d'un phénomène sonore dont on peut considérer qu'il pourrait se réduire au « presque-

[40] Idem.
[41] Idem.
[42] Les phénotypes sont alors assimilés à « des formes apparentes ». Ibid., p. 67.
[43] François-Bernard Mâche, « Les universaux en musique et en musicologie », *Le sonore et l'universel, Écrits* au tournant du XXI^e siècle, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. 186.
[44] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 67.
[45] Gilbert Rouget, La musique et la transe, Paris, Gallimard, 1990, p. 40.
[46] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 67.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

rien[47] » jankélévitchien et qu'il demeure, par conséquent, difficile à saisir ? Plus largement, comment évaluer au mieux le rôle, la fonction et la place de la guitare à dix cordes à l'aune de sa nouvelle résonance et du phénomène sonore qu'elle engendre ?

Toutes ces questions nous incitent à examiner les phénomènes sonores à la lueur de certaines idées philosophiques telles que l'espace, la matière, le mouvement ou l'énergie ; notions déclinées par une temporalité propre à révéler l'univers poétique du compositeur.

Si certains phénomènes peuvent s'éclairer à la lumière d'une approche physico-acoustique, en revanche, ils relèvent avant tout d'une pensée intuitive. C'est pourquoi leur compréhension ne peut se faire sans la prise en compte de l'expérience sensible de chacun. Sans cela, certains concepts, pourtant essentiels à la création chez Ohana, risqueraient de se limiter à une expression conceptuelle vidée de son contenu de réalité sensible. L'intuition relève de la subjectivité de chacun mais pour Schopenhauer, elle ne doit pas être écartée de la véracité qu'elle porte en elle. Seule la subjectivité peut nous permettre de mieux appréhender certains concepts. Le philosophe considère ainsi que la connaissance dépend « de la façon dont l'homme perçoit le monde intuitif, et non pas seulement de son savoir, c'est-à-dire de ses concepts abstraits. […] L'essence proprement dite de toute science, poursuit-il, ne consiste point dans les preuves, mais uniquement dans ce qui est indémontrable […][48]. » Nous le verrons dans le deuxième chapitre de cette recherche consacré à l'étude des œuvres pour guitare, la compréhension du langage ohanien, nous a été rendu possible, principalement, par la prise en compte de tout un imaginaire poétique et par le croisement des références qui ont forgé les expériences esthétiques du compositeur.

Mais il faut rappeler que d'un point de vue épistémique, la subjectivité est indépassable qu'il s'agisse de la connaissance ou de la création, et qu'il ne peut y avoir ni connaissance ni création sans subjectivité.

Aussi, afin de mieux appréhender ces phénomènes sonores, il faut avant tout décrire les expériences et comprendre ce qu'elles ont en commun. C'est pour cela que, dans le cadre de notre démarche heuristique, notre méthode a impliqué la participation des compositeurs, interprètes et proches d'Ohana de façon à rendre compte du vécu et d'en mieux en saisir le sens. Car c'est en nous ouvrant à leur subjectivité qu'il a été possible au cours de nos

[47] Vladimir Jankélévitch, La présence lointaine, Paris, Seuil, 1983, p. 58. Nous faisons ici référence à ce « presque rien » que Jankélévitch relève dans le « Laissez vibrer » pianissimo de la Fête-Dieu à Séville d'Albéniz.

[48] Arthur Schopenhauer, « Des rapports de la connaissance intuitive et de la connaissance abstraite », in Le Monde comme volonté et comme représentation. Paris, PUF, 2017, p. 754.

entretiens, de prendre conscience de l'importance de ces témoignages sur notre connaissance et notre compréhension de l'œuvre de Maurice Ohana.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

2 Les racines ohaniennes, un complexe comme « milieu »

Aux récits teintés de mythologie se mêlent, chez Ohana, des souvenirs vécus, lointains ou imaginés. Sans doute identifie-t-il ces multiples sources à ses propres « racines ». Cette conception, relativement poétique, nous rapprocherait du « nulle part[49] » de Vladimir Jankélévitch lorsque le philosophe de l'ineffable fait allusion à la première Évocation (1906) d'Isaac Albéniz extraite des douze pièces qui composent Iberia. En effet, pour lui, les pièces d'Albéniz ressurgissent d'un « passé profond qui est un nulle part[50] », ce que nous pouvons appeler, ses racines profondes. Selon l'auteur de La Présence lointaine, la pièce Évocation « prend sa source non pas ici ou là, comme le Guadalquivir, mais dans la quintessence même de l'être spatio-temporel[51]».

Le terme « racines » a, dans l'œuvre d'Ohana, différentes résonances. Bien qu'il soit tentant, dans la sphère des pièces pour guitare de les circonscrire à un contexte géoculturel particulier, l'Andalousie, on voit aussi combien le risque d'en forclore toute la portée symbolique et universelle est bien réel. Eu égard aux différentes influences qui nourrissent l'œuvre ohanienne, c'est par le pluriel que nous envisageons de donner au mot « racines » son épaisseur. Dès lors, comment le définir ? Telluriques, ataviques, multiples, transcendées…, les racines ne convergeraient-elles pas vers un milieu, de fait, vers une racine principale ? Irions-nous jusqu'à considérer que cette manière de les envisager puisse inspirer à Ohana un paradigme compositionnel et ainsi influencer sa façon de concevoir sa matière sonore ?

Il peut être intéressant d'introduire la question plus générale des racines en rappelant quelques éléments biographiques nous permettant de situer celles de Maurice Ohana. Cette présentation liminaire se veut sommaire compte tenu du peu d'éléments d'information dont nous disposons pour tracer ses origines familiales. Ne communiquant pratiquement jamais sur ces aspects de sa vie, il ne nous a donc laissé que très peu de renseignements.

Pourtant, la connaissance que nous pouvons avoir de ses racines personnelles n'est pas sans intérêt pour une approche de son œuvre ; ceci dit, il ne peut s'agir de s'en tenir à la connaissance d'un état civil auquel, somme toute, il n'accorde lui-même que peu d'importance. Sur les affiches et les annonces de concerts qu'il donne avant la Seconde

[49] Vladimir Jankélévitch, « Albéniz : la plénitude sonore », La présence lointaine, Paris, Seuil, 1983, p. 66.
[50] Idem.
[51] Ibid., p. 66-67.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Guerre mondiale, son nom est orthographié « O'Hana ». Mais, après tout, « qu'est-ce qu'un nom[52] », se demande le compositeur, au regard de l'acte de création ?

> Quant à parler de moi-même, dit-il, j'ai trop lu de biographies profuses, qui, de notes en blanchisserie en amours déçues, nous apprennent surtout que la banalité des vies quotidiennes est la chose du monde la plus répandue. […] Je suis né d'une famille bourgeoise aisée – je n'ai hélas ! ni enfance malheureuse ni frustrations précoces à dévoiler aux analystes[53].

Léa Schulman-Ohana[54] partage, au cours de l'entretien que nous avons eu avec elle, quelques bribes de souvenirs épars, comme ressurgis d'un passé lointain. Ce sont ceux, nous l'avons évoqué dans l'introduction de notre recherche, d'une grande maison familiale habitée par la musique. Les deux familles Ohana et Schulman se connaissent bien à Casablanca. Elles sont toutes deux issues d'un milieu plutôt favorisé.

La musicologue Caroline Rae, qui a bien connu Maurice Ohana et a eu l'occasion de s'entretenir régulièrement avec lui, reconnaît une certaine difficulté à établir son arbre généalogique. Selon elle, cette complexité serait due, pour une part, à des « origines, internationalisées du fait de la diaspora[55] » (précisons que la famille Ohana est d'origine juive Séfarade[56]). Une problématique qui, plus largement, pourrait être examinée et approfondie sous l'angle des sphères géohistoriques, géopolitiques et géoculturelles.

> Les origines culturelles de Maurice Ohana, dit Rae, sont pleines de contradictions, rendant complexe la tâche de tous ceux qui chercheraient à établir clairement une nationalité. Pour cette raison, Ohana avait davantage tendance à parler de racines culturelles et d'influences géographiques que de nationalité. […] Tandis que de telles complexités sont facilement comprises par tous ceux qui partagent cette même culture du Sud ou dont les origines ont été internationalisées du fait de la diaspora, elles ont été une source de confusion vu du nord, du moins, selon la perspective anglo-saxonne[57].

---

[52] Maurice Ohana, « Le Silenciaire », film de Paul Seban, juin 1970. Source : INA.
[53] Jean-Christophe Marti, entretien avec Maurice Ohana, in op. cit., p. 4.
[54] Comme il a été dit en introduction de cette thèse, Léa Schulman est la première épouse du compositeur.
[55] Idem.
[56] Caroline Rae apporte une précision : Maurice Ohana, « cadet d'une famille de onze enfants, était issu d'une lignée mélangeant les origines juives et chrétiennes. » Caroline Rae, The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 2. Traduction : Stéphane Sacchi.
[57] Caroline Rae, The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 2. Traduction : Stéphane Sacchi.

Nous apprenons aussi, de Caroline Rae, que son père, Simon David, né à Casablanca en 1865 et fils de Moses Jamu Ohana[58] était d'origine « andalouse-gibraltarienne[59] ».

> Comme beaucoup de familles juives du sud de l'Espagne, les « Ohana » avaient des liens étroits avec Gibraltar, bien que la famille résidât au Maroc depuis de nombreuses années. Simon David Ohana choisit d'officialiser les liens familiaux avec la Grande-Bretagne. En 1894, alors âgé de 29 ans, marié et père de quatre enfants, il obtint la citoyenneté britannique par naturalisation[60].

Sa mère, Fortuna Mercedes Ohana (née Bengio[61]) avait, quant à elle, des racines andalouses. Des deux côtés se trouve, de ce fait, établie, la présence de racines andalouses. Notons toutefois que lorsque Ohana fait référence à ses propres racines, c'est pratiquement toujours au travers du souvenir de sa mère.

En 1966, Ohana affirme conserver toutes ses « attaches avec l'Andalousie [62] », déclarant : « Je vais fréquemment me nourrir de sa terre[63]. » En disant cela, il pourrait faire référence aussi bien à ses « attaches » familiales, qu'à ses « attaches » culturelles qu'il a découvertes plus tard avec les acteurs du flamenco. Ainsi, il se réfère et se replonge en permanence dans ses racines pour se remémorer ses propres expériences esthétiques[64] : des chansons andalouses fredonnées par sa mère et qu'il entend enfant alors qu'il réside à Casablanca, aux rencontres qu'il fait plus tard avec Ramón Montoya, La Argentinita, Antonio Mairena et tous ceux qui cherchent, comme lui, à entretenir la flamme d'un art plus que millénaire.

---

[58] Ibid., p. 2.
[59] Idem.
Caroline Rae écrit : « The composer's father, Simon David Ohana, was a Sephardic, Andalusian-Gibraltarian origin and he was born in Casablanca in 1865 ».
La musicologue retrace ainsi dans son ouvrage, de manière précise, le parcours de la famille Ohana. Idem
[60] Idem.
[61] Idem.
[62] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica disques, n°147, Juin 1966, p. 8.
[63] Idem.
[64] Au sens de Jean-Marie Schaeffer. Pour le philosophe, l'expérience esthétique relève de la « conjonction » du plaisir et de l'émotion d'une part, avec le cognitif, d'autre part. « C'est la conjonction, dit-il, de ces deux traits, l'ancrage dans nos ressources cognitives et émotives et l'usage si particulier qui en est fait — qui caractérise l'expérience esthétique ». Jean-Marie Schaeffer, *l'expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p. 18.

> La chose qui les [ses racines] définirait le mieux, peut-être, est leur essence géographique, dit Ohana, car elles se situent dans un territoire […], qui est assez nettement défini, circonscrit : ce pourtour de la Méditerranée, qui jusqu'à sa bordure atlantique a été le berceau de tant de pensées, de tant de musiques, et qui, en somme, quand on a la chance que j'ai de la recevoir dès le berceau, vous pousse à certains moments vers des directions un peu différentes, mais finalement avec un sens général très continu[65].

Mais, après cette déclaration quelque peu déroutante où il établit géographiquement l'origine de ses propres racines culturelles, qu'il qualifie par ailleurs de « multiples et contradictoire [66] », il contribue à nous perdre davantage dans les ramifications « rhizomiques [67] » de ses lointaines références. Ainsi, tout en appartenant à la sphère géoculturelle de l'Espagne, il envisage de l'étendre à un ensemble d'autres influences qui, ensemble, convergent vers un foyer culturel : le flamenco.

> Immenses coulées d'inventions, nées, semble-t-il, avec l'homme, le chant byzantin issu de l'antique synagogue, la musique grecque, la musique berbère avec ses lointains prolongements africains et enfin la musique d'Orient se sont ainsi rencontrés sur une terre qui va en réaliser la synthèse, en tirer aussi une somme impérissable. De Luis Milán à Manuel de Falla, les grands musiciens de la Méditerranée ne l'oublieront pas […]. Juan Bermudo, originaire d'Ecija, est le premier musicien espagnol qui ait orienté la musique de son pays vers l'écriture instrumentale indépendante de la voix. Il a laissé des pièces pour luth d'une grande beauté. Tout aussi extraordinaire est Mudarra, chanoine sévillan. Ses trouvailles rythmiques dans les nombreuses pièces qu'il écrivit pour ce même instrument annoncent déjà la guitare des maîtres du flamenco[68].

Approfondissant les origines du flamenco, Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano nous apprennent qu'il est issu de ce foisonnement culturel qui a nourri l'Andalousie.

[65] Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, Paris, Fayard, 2005, p. 187. En référence à l'entretien avec Maurice Ohana réalisé par François Serrette, le 9 mai 1977 sur France Musique.
[66] Ibid., p. 186.
[67] Sans qu'il soit ici question de faire référence au rhizome deleuzien ou guattarien.
[68] Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », in Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> C'est dans le creuset de l'Andalousie que se sont fondus au cours du temps, précisent Lemogodeuc et Moyano, les ingrédients orientaux : Indiens, Grecs, Byzantins, Perses, Arabes, Hébreux. Puis, cette matière première fut malaxée et modelée par les gitans sans doute en collaboration avec les Morisques, pour en arriver à la création de cette musique gitano-andalouse appelée flamenco[69].

L'Andalousie, pour Ohana, s'est progressivement modelée au rythme des différentes vagues migratoires. Traçant son origine lointaine, il rappelle que le flamenco s'est façonné depuis le XV^e^ siècle[70] et, à travers lui, l'histoire du peuple Gitan et celle de l'Andalousie. Le rôle du peuple Gitan, comme il le précise[71] lors d'un entretien avec le musicologue Richard Langham Smith, a consisté à rassembler autour d'un noyau commun, nommé flamenco, ces différentes influences. Il l'illustre d'ailleurs en constatant que « certaines liturgies géorgiennes ont un foyer commun avec la méditerranée[72]. » Et de conclure : « ce sont ces racines qui m'intéressent […][73]. » La musicologue Solange Corbin rappelle que « la mélodie liturgique nous est transmise par l'Orient […][74]. » Elle précise, relativement à la théorie sur les mélodies primitives du plain-chant, que « la musique grecque et la plupart des mélodies du Proche-Orient contiennent des échelles défectives (où le demi-ton n'est pas exprimé, mais contenu et sous-entendu dans un intervalle plus grand que lui) où l'intervalle supérieur au

---

[69] Ils précisent que le terme Morisques se réfère aux « Musulmans d'Espagne convertis, souvent par la contrainte, au catholicisme, à partir de 1499. »
Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 18.

[70] Ohana dit : « Le cante est né de l'arrivée des gitans en Espagne qui s'est produite vers le début du XV^e^ siècle. Ces Gitans venaient des Indes […]. Ce qui est frappant, poursuit-il, c'est qu'il y a des Gitans dans toute l'Europe, mais il n'y a que les Gitans d'Andalousie qui chantent le cante flamenco. […] Quand les Gitans sont arrivés en Andalousie, ils ont trouvé sur place, un trésor musical et poétique qu'ils ont exploité. Ils ont développé à travers les siècles, le génie interprétatif qui a souvent manqué aux Espagnols. Les Gitans […] sont d'excellents interprètes et des mediums extraordinaires. Donc l'origine (du flamenco) est le trésor qu'ils ont trouvé en Andalousie, cristallisé par les nombreux siècles de civilisations que les Arabes, les Berbères, les Juifs et les Grecs, les Romains un peu, mais surtout les Grecs Phéniciens et même, il ne faut pas l'oublier, les Noirs d'Afrique qui ont eu une influence assez directe sur les rythmes du chant populaire andalou et en particulier à Cadix. Tout cela s'est amalgamé par la vertu des Gitans. C'est eux qui ont créé ce qu'on appelle maintenant le cante flamenco puis le cante jondo, deux choses qu'il conviendrait aussi de différencier je crois. » Maurice Ohana, « La matinée des autres », Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (1^ère^ diffusion). Source : INA.

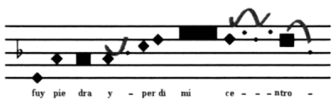
[71] Ohana explique cette fusion des influences lors de son entretien avec Richard Langham Smith :
"The point is that Andalusia was a focus of tremendous civilisation during 10 or 15 centuries […]. The Gypsies to crown the whole thing. And the interesting point about Andalusia civilisation but just melted with it is and that's how we got finally to what is called Andalusian folk art which is the combination of all those influences". Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Hardwood Academic Publishers GmbH, 1993, p. 124.

[72] Maurice Ohana, entretien avec Christine Prost, « Le rythme et la raison », France Culture, 22 mars 1989. Source : INA.

[73] Maurice Ohana, entretien avec Christine Prost, « Le rythme et la raison », France Culture, 22 mars 1989. Source : INA.

[74] Solange Corbin, « La théorie primitive », dir. Roland Manuel, Histoire de la musique 1, Tours, Gallimard, col. La Pléiade, 1986, p. 659.

demi-ton est suivi de plusieurs intervalles plus petits que lui […][75]. » C'est une conception que partage aussi Philippe Donnier[76] qui l'illustre au moyen d'une adaptation neumatique d'une Soleá :



Philippe Donnier, « Flamenco : structures temporelles », in Cahiers *d'ethnomusicologie*, n°10, 1997.

Notons que cette écriture suit un schéma mélodique relativement proche du cante jondo du fait des inflexions chantées.

Bernard Leblon, parmi les différentes thèses avancées sur l'origine du flamenco, soutient celle défendue par Pedrell qui s'appuie sur l'influence byzantine[77]. Ainsi, les musiques arabes et byzantines ont certainement contribué à former le plain-chant primitif en Espagne — le canto llanto — à une époque où les frontières culturelles étaient encore peu étanches dans une Andalousie devenue une terre propice à la cohabitation[78], rappelons-le, des trois religions catholique, juive et musulmane.

Comme nous avons pu le supposer en introduction de cette réflexion, n'est-ce pas cette rencontre multiculturelle qui inspire Ohana au moment de composer le Tiento et de mêler aux sonorités du flamenco une écriture rappelant les monodies du plain-chant grégorien ?

Le flamenco serait assimilable à une sorte de foyer catalysant tout un « faisceau de racines[79] » qui en définit l'identité multiculturelle.

[75] Ces intervalles « chromatiques », plus proches sans doute du tiers de ton, rejetés par les Pères de l'Église, ont ensuite été introduits dans les fêtes et musiques païennes. Notons qu'ici chromatique ne renvoie pas qu'au demi-ton. Corbin précise qu'« il est toutefois certain que ces mélodies étaient constamment introduites en Occident, puisque la théorie grecque et le répertoire oriental semblent avoir constitué la base originelle de la musique ecclésiastique. » Idem.

[76] Philippe Donnier, « Flamenco : structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10 | 1997, 127-151. L'auteur avait écrit une thèse sur le sujet. Cf. Philippe Donnier, Flamenco, structures temporelles et improvisation, thèse de doctorat soutenue en 1996 à Paris X-Nanterre.

[77] Historiquement, l'influence du chant oriental peut s'expliquer à la lumière de l'occupation arabe en al-Andalus de 711 à 1492. Un héritage que l'on devine d'ailleurs commun au cante jondo et au chant grégorien, au travers de la sobriété de leurs figures mélismatiques si caractéristiques rappelant un lointain medujar, cette influence qui, pendant la période de tolérance, laisse sur les édifices andalous l'empreinte des techniques ancestrales et formes décoratives caractéristiques des pays arabes. Cf. Bernard Leblon, Le flamenco, Paris, Actes Sud, 1995, p. 11.

[78] Dont la tolérance supposée, pour certains, relèverait du mythe.

[79] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^{e} siècle », op. cit., p. 7.

> Ce que l'on m'a le plus reproché durant les trente années de dogmatisme esthétique qui ont suivi la guerre […] c'est la diversité apparente des racines dont je fais une synthèse dans mon œuvre. Or cette diversité à l'échelle planétaire nous apparaît aujourd'hui comme naturelle, familière : il n'y a rien d'extraordinaire à ce que je sois influencé par les musiques noires d'Afrique Centrale, que j'ai beaucoup écoutées dans l'Atlas ou au Tanganyika… Ce sont ces musiques, avec le fameux flamenco […], le jazz, le chant grégorien, et cette culture ibérique si riche de musiques diverses […] qui forment un faisceau de racines diverses auxquelles on reprochait leur couleur nationale[80] !

Mais il faut aussi préciser que si une identité sonore a pu ainsi se constituer en un « milieu » agissant comme le catalyseur d'autres sources, cela relève, en partie, du fait qu'en elles, peut se reconnaître une sorte de noyau universel qui permet de transcender les particularismes géoculturels. Il y aurait ainsi, pour Ohana, dans le jazz, le chant grégorien, la musique africaine et le flamenco, un noyau d'universalité qui traverserait et transcenderait chacune de ces références musicales. Il compare cet assemblage formé du syncrétisme des sources, à la matière en fusion comme tout droit sortie — selon sa métaphore — d'un « haut-fourneau[81]. »

S'agissant par exemple de la référence au jazz, si l'on n'a aucun mal à justifier le rapprochement qui peut être fait entre le caractère improvisé de cette musique et le cante jondo, c'est aussi sur le terrain d'un idéal commun, celle de l'émancipation des peuples, que ces deux cultures musicales peuvent se rejoindre. Cette énergie de l'émancipation demeure pour Ohana, universelle. D'une certaine façon, le jazz, à l'instar du flamenco, pourrait s'apparenter à un « folklore universel[82] ».

> Le jazz, c'est notre folklore universel, déclare Ohana. Il a remplacé tous les autres. Bien sûr, quelques-uns d'entre nous, dont je suis, ont eu la chance d'accéder à des sources de musique vivante de très haute et de très ancienne tradition, qui évidemment les ont marqués, […] et je crois que la musique — comme tout art d'ailleurs — exprime le peuple, la terre, quelque chose de très précis sur la planète, il faut qu'elle y retourne d'une certaine manière, et le jazz est quelque chose qui en fait le tour complet[83].

[80] Idem.
[81] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 7.
[82] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 174.
[83] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Mais le flamenco pourrait bien nourrir une sorte de paradoxe car, s'il est incontestable qu'il incarne l'ouverture à travers le syncrétisme des cultures qui, on l'a vu, en définit l'identité profonde, il peut aussi s'accommoder, pour Ohana, d'« une résistance aux modes et aux influences venues de l'étranger[84]. » La véritable richesse du flamenco qui en fait la force et la singularité est contenue, pour lui, dans son versant le plus jondo (de l'espagnol hondo = profond) qui interroge en profondeur notre nature humaine. Mais, paradoxalement, c'est aussi, pour Ohana, ce qui le rend « universel[85] » ! D'ailleurs, Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano considèrent que « le flamenco doit ainsi son universalisation au fait qu'il renvoie aux émotions profondes et fondamentales de l'humain[86]. » Pour Frédéric Deval, le jondo est ce « fil invisible[87] » qui traverse toute l'œuvre d'Ohana.

> Si l'on cherche à dégager les traits dominants de la musique espagnole depuis ses origines jusqu'à nos jours, dit Ohana, il en est qui apparaissent comme des constantes que l'écoulement des âges n'a guère affectées[88].

Parmi ces « traits dominants » évoqués par Ohana, comment ne pas mentionner le fameux duende relié au caractère jondo du flamenco. Il renferme, pour les Andalous, une énergie millénaire et correspond à l'expression d'une émotion intense entre jouissance et terreur. Le duende et l'ineffable jankélévitchien auraient en commun de partager à la fois l'inexprimable, l'intense et l'authentique. Bien que partagé collectivement, il relève de l'expérience individuelle. Pour Lorca, il s'exprime en chaque art et constitue un « axe », un « point » unificateur vers lequel différentes « racines » (ou influences) convergent et d'où « jaillissent les sons noirs » qui façonnent, pour le poète, une « matière ultime[89]. »

> Chaque art possède, bien naturellement, un duende de forme et de genre différents, dit Lorca, mais tous unissent leurs racines en un point, d'où jaillissent

[84] Maurice Ohana, « Géographie de l'Espagne », Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 8.
[85] Idem.
[86] Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 5.
[87] Frédéric Deval, « Le flamenco », Les Imaginaires, France Musique, 5 juin 1993. Source : INA.
[88] Maurice Ohana, « Géographie de l'Espagne », Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 7.
[89] Federico García Lorca, Jeu et théorie du Duende, Paris, Allia, 2015, p. 61.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> les sons noirs de Manuel Torre, matière ultime et fonds commun incontrôlable et vibrant de bois, de son, de toile et de mots[90].

C'est sans doute aussi pour cela que pour Ohana, le chant profond andalou peut constituer un modèle et une source d'inspiration à travers laquelle chaque créateur pourrait se reconnaître un enracinement commun, voire même une origine :

> Si les musiciens avaient à cœur autant que les peintres de connaître leur passé lointain et leurs ancêtres millénaires, comme les peintres recherchent dans les fresques primitives, mais aussi dans les peintures rupestres la veine qui les inspire aujourd'hui, les musiciens eux risqueraient de s'intéresser de beaucoup plus près à l'Espagne parce que c'est peut-être là que l'on trouve la musique présente à travers toute l'histoire, d'une manière qui l'amène profondément à la vie et qui en fait finalement une composante essentielle de toutes les attitudes de l'homme, de ses combats, [...] de ses croyances[91].

Mais pour retrouver ce que le flamenco renferme d'universel, d'après le musicologue Luis Campodónico, il faut transcender tout ce qui le rend « typique ». De sorte que coller au modèle entraînerait bien souvent la perte d'un substrat essentiel relié aux fondements intrinsèques de la culture andalouse quand, transcendée par la création, l'œuvre ainsi composée, peut s'en rapprocher.

> La musique folklorique, dit Campodónico, entre dans la catégorie de la musique universelle dès qu'elle cesse d'avoir des sous-entendus. Elle comporte, dit-il, un ensemble d'éléments accessoires, nationaux ou locaux, implicites dans l'exécution et qui sont l'accident de sa substance […]. C'est cela qui la rend typique, dans le sens le plus immédiat. Et tout ce qui est typique est négatif, s'il n'est pas transcendé. Un objet, aussi bien qu'une œuvre d'art, n'ont d'intérêt qu'à partir d'un certain degré d'éloignement de leur origine locale. […] Dans la mesure où les éléments accessoires se multiplient, conclut-il, le folklore s'éloigne

[90] Idem.
Nous corrigeons l'orthographe de Manuel Torre (1878-1933) dont le nom Torre, s'écrit sans le « s » contrairement à l'orthographe de la présente édition.
[91] Maurice Ohana, « La musique espagnole des origines au XX^e siècle », France Musique, 10 Mars 1975. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de l'art et, dans la mesure où il se débarrasse de ceux-ci, il se rapproche de l'art. […][92].

En transcendant la source, on pourrait alors considérer qu'Ohana compose, pour reprendre ses mots, un « folklore imaginaire[93] », à l'instar d'Albéniz qui, pour Jankélévitch « fabrique[94] » et « invente son propre folklore[95] ».

Ohana se ressource constamment dans ses racines stimulant ainsi sa propre démarche innovante et créative au contact de la tradition, tout en accomplissant le conseil prophétique un jour formulé par Jehanne Pâris qui, alors âgée de 92 ans, lui recommande d'écrire « dans la lignée de Bartók[96] ! ». Il faut entendre par là, en se souvenant de ses propres racines. Fidèle et redevable à ces paroles, Ohana écrit dans la préface du premier Livre de ses Études *d'inter*prétation pour piano : « […] Il faut […] se souvenir de ses racines non seulement imprégnées de l'esprit et du rythme de l'art ibérique, mais aussi du jazz et des musiques noires qui constituent son héritage africain[97]. »

Dès lors, l'Afrique, nourrie de coutumes ancestrales en lien avec le mythe et l'universel, peut apparaître comme une terre des origines.

---

[92] Luis Campodónico, Falla, Paris, Seuil, 1959, p. 94.

[93] Comme il le dit de la musique de Federico Mompou.
Gérard Condé, « Le "Folklore imaginaire" de Federico Mompou », in Le Monde, 30 avril 2011.

[94] Vladimir Jankélévitch écrit : « Albéniz fabrique du folklore comme l'abeille sécrète son miel ; et ce folklore artificiel est non seulement le plus beau, mais le plus authentiquement espagnol, le plus profondément populaire. »
Vladimir Jankélévitch, « Albéniz : la plénitude sonore », in La présence lointaine, Paris, Seuil, 1983, p. 26.

[95] Idem.

[96] Il poursuit en disant : « À vrai dire, je ne devais avoir aucun autre maître qu'elle par la suite, hormis Daniel-Lesur […]. » Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 5.

[97] Maurice Ohana, « Avant-propos », *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

3 Les racines africaines, une terre des « lointaines origines »

> « L'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine[98] » (Victor Hugo, Les Orientales,1829)

Ohana, durant la Seconde Guerre mondiale, s'engage aux côtés des Anglais et participe à des campagnes militaires en Afrique en février 1943[99]. Il découvre à cette occasion les chants polyphoniques, les danses, mais aussi des percussions africaines de la région de Nairobi.

> […] J'ai vécu en Afrique, explique Ohana. J'ai entendu les percussions de Guinée qui sont très belles […]. Les Berbères aussi ont une remarquable percussion pour accompagner les chœurs de tribu et de fêtes de village. Ils font des percussions de tout : avec des bouteilles vides, ils font des gammes, et c'est très intéressant de les entendre. Les hasards de la guerre […] ont fait que je me suis trouvé au Kenya, en Ouganda et au Tanganyika. J'ai assisté à des fêtes tribales, dans des endroits très reculés où il y avait même des Pygmées, des musiciens qui jouaient de la flûte et des percussions. Là j'ai découvert le raffinement extraordinaire des percussionnistes. Ils chauffent les instruments longuement pour la fête du soir […]. Tout cela donne une variété de timbres sur les peaux d'une extraordinaire richesse, sur les balafons aussi. […] Je suis rentré avec cette provision d'idées de percussion dans la tête. Du reste toute ma vie, j'ai pensé que la percussion est un mode d'expression important en musique, parce qu'elle échappe au tempérament, car il faut bien dire qu'en matière de percussion les vrais barbares ont été les Européens jusqu'à la venue de Stravinsky et de Bartók. Or, que cherche l'oreille moderne ? … Le non-tempérament[100] !

L'Afrique inspire Ohana comme avant lui Edgar Varèse[101] et plus tard György Ligeti[102] ou encore Jean-Louis Florentz. Si cette inspiration témoigne, chez eux, d'un intérêt

[98] Victor Hugo, Les Orientales,1829, éd. E. Michaud, 1844, Préface, p. 12.
[99] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 26.
[100] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse musicale-3e trim. n°8, 1987, p. 56.
[101] Varèse partage également un intérêt pour la mythologie paganiste, la magie et l'ésotérisme. Rappelons que Varèse est le premier compositeur à avoir employé l'expression : « matière sonore ».
[102] György Ligeti témoigne de son intérêt pour la musique africaine devenue l'une des « impulsions majeures » de son écriture : « Mon intérêt pour la géographie se concentra de plus en plus sur l'Afrique. J'étais

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

pour les cultures de traditions orales, elle porte, chez Ohana, le reflet d'une expression commune au flamenco et universellement reconnaissable. Pour lui, le chant profond Andalou puise ses racines dans le terreau culturel de l'Afrique. Cependant, bien que certains mélismes utilisés dans le cante jondo puissent rappeler ceux rencontrés en Afrique du Nord, il faut, selon lui, relativiser leur lien de similarité (sans nier une probable filiation) en raison d'une « sobriété[103] » qui se rattache à la profondeur du chant andalou (il désigne aussi le cante jondo comme un « chant andalou pur[104]. »)

> L'influence arabe — que l'on exagère un peu à mon avis —, dit Ohana, est celle qui s'est le plus érodée. Il est resté les contours de la mélodie arabe, mais ce qui est le plus frappant dans le cante flamenco, c'est la sobriété qui oppose le chant andalou pur, à ce que l'on entend en Afrique du Nord, chanté par les Arabes en Tunisie, et au Maroc et peut-être en Algérie[105].

On ne peut, en revanche, ignorer qu'il y ait une influence incontestable qui se soit opérée, notamment à travers l'utilisation du tiers et du quart de ton dont l'emploi est très fréquent dans les chants arabes des régions qui bordent le pourtour méditerranéen, comme le reconnaît aussi Ohana.

Jankélévitch constate également une filiation entre les deux cultures andalouse et africaine, considérant que « l'Espagne, reconquise par les Maures, reste envoûtée par l'Afrique […][106]. »

L'Afrique pourrait donc constituer, pour Ohana, une origine quand l'Andalousie, perméable aux influences qui en caractérisent l'identité, demeure, comme on l'a dit plus haut, un « milieu ».

Cette rencontre avec la culture africaine se répercutera inévitablement sur la création à venir, comme on le voit avec Sibylle (1970) ou encore dans Miroir de Célestine (1990) où la partie intitulée *N'gangô* est considérée par Harry Halbreich comme le « sommet »

---

profondément séduit par la forme ramassée de ce continent sur la carte. Je me suis mis à lire une quantité de livres sur le sujet […]. En cette période précoce je ne me doutais pas qu'un jour la musique d'Afrique du Sud deviendrait pour moi, cinquante ans plus tard, l'une des impulsions majeures dans mon travail de composition ». György Ligeti, « Between Science, Music and Politics », cité par : Karol Beffa, in György Ligeti, Paris, Fayard, 2016, p. 48.

[103] Maurice Ohana, « La matinée des autres », Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (1ère diffusion). Source : INA.

[104] Idem.

[105] Idem.

[106] Vladimir Jankélévitch, « Albéniz : la plénitude sonore », La présence lointaine, Paris, Seuil, 1983,

expressif de l'œuvre[107]. Cette dernière est assimilée à une danse rituelle africaine dans laquelle les sonorités et le choix de percussions africaines telles que les tom-toms, les *M'tumbas* ou encore les tambours sahariens, annoncent l'esthétique du prochain Avoaha (1991) qui s'ouvre par le rituel Iya-Ngô[108].

L'un des enseignements que Maurice Ohana retient de la musique africaine est celui du « tout percussif ». Le geste rythmé et percuté est, selon lui, l'incarnation même d'une énergie atavique, celle qui permet de ressusciter les rites millénaires et de transmettre le geste ancestral. Les enchaînements rythmiques très codifiés dans le flamenco et dans la musique africaine parviennent à instaurer un dialogue intergénérationnel induisant dans chaque culture, le message des anciens porteur du vécu et du véhiculé au travers du rituel rythmé, dansé et chanté. C'est là un point de concordance avec la manière dont la guitare est utilisée dans le flamenco. La complexité que l'on retrouve dans les rythmes à compás[109] andalous, très codifiés, est aussi comparable à celle qui caractérise les rythmes africains : une extrême rigueur qui, paradoxalement, induit un sentiment de grande liberté. C'est la conception d'un temps musical qui s'est accaparé celui de la tradition, conduisant, pour l'auditeur, à la perte de repères, rendant imperceptibles les cycles rythmiques et nous autorisant à employer, au regard du flamenco, cette expression diglossique de musique « populaire-savante ».

Il faut dire que tout est rythme en Afrique, et tout se rythme au quotidien comme le travail des forgerons des villages de la grande communauté sénoufo (située au nord de la Côte d'Ivoire) qui peut nous rappeler le martinete[110] andalou. Nous relevons cette influence dans La Célestine d'Ohana à partir du chiffre 238, comme nous le fait remarquer Frédéric Deval[111]. Mais, qu'il soit question de la danse ou du travail, le corps s'est imprégné d'un rituel dont les engrammes millénaires sont connectés à une mémoire collective. Ils prennent

[107] Il écrit : « Sommet de l'œuvre, *N'Gango* est le plus développé et le plus spectaculaire des six morceaux. » Harry Halbreich, « Un clavecin ibérique », notice du CD : « Maurice Ohana, Le Clavecin », Timpani, 2008, CD : 1C1161, p. 5.

[108] Une inspiration africaine qui se reconnaît par l'emploi du suffixe « ngô » utilisé par Ohana dans le titre de ces deux autres œuvres : *T'Harân*-Ngô (1973-74), Sorôn-Ngô (1969-70).

[109] Le compás se définit dans la musique andalouse et le flamenco comme une « carrure rythmique » permettant d'identifier une catégorie de danse ou de chant. Dans la plupart des cas, le compás se compose de 4, 8 ou 12 temps. Mais parfois, les compás peuvent également moduler et devenir plus libres.

[110] Ce dernier figure dans la catégorie des tonás, cante, considérés comme la matrice du chant profond andalou.

[111] Frédéric Deval, « L'art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.
Mais aussi Édith Canat de Chizy et François Porcile lorsqu'ils citent Ohana : « Cuivrez la voix (en style "martinete" flamenco) […] ». op. cit., p. 464.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

forme au travers des schèmes ancestraux assimilables, en Andalousie comme en Afrique, au geste primitif et instinctif.

L'œuvre pour guitare d'Ohana, du premier Tiento (1957) au Cadran lunaire (1982) — nous le verrons au moment de l'étude des œuvres —, révèle une écriture qui a su progressivement se libérer de la barre de mesure, héritant très clairement d'une conception temporelle, propre aux musiques africaines et andalouses.

> Nombre de rythmes scandés et chantés par ces tribus africaines, dit Ohana, sont vraiment très proches des rythmes andalous qui ont bercé mon enfance. […] L'Afrique, poursuit-il, est tout naturellement le prolongement du monde méditerranéen [112].

Les percussions ont, pour Ohana, le pouvoir d'abolir toute notion de tempérament[113]. C'est une caractéristique sonore qu'il retrouve d'ailleurs à travers les « raclements féroces[114] » du guitariste Ramón Montoya (1880-1949) qui, dit-il, « abolissent le sentiment de diatonisme et d'accords et donnent une espèce de densité sonore[115]. »

Le paramètre de la hauteur se fond dans celui de la durée, faisant du geste percussif une expression primordiale. La matière sonore qui en résulte semble découler de l'association de chacun des paramètres du son, accordant la prévalence au timbre comme on le voit dans la description qu'il fait du jeu de Ramón Montoya. C'est aussi tout l'enseignement qu'il tire des musiques africaines qui l'inspirent.

Même la voix est conçue de manière percussive dans certaines de ses œuvres. D'ailleurs, la permutation percussion-mélodie est, chez lui, relativement fréquente ; il en est question notamment dans Sibylle (1970) où les percussions tendent vers la vocalité alors que la voix soliste de soprano, à l'inverse, devient percussive dans ce duo qui associe la voix à une impressionnante palette de percussions.

---

[112] Maurice Ohana, entretien avec Myriam Soumagnac, « Parcours du Sacré avec Maurice Ohana » France Musique, les 27 et 28 février 1986. Propos du compositeur retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 159.
[113] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse musicale-3e trim. n°56, 1987, p. 56.
[114] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Propos sur la guitare », in Diapason n°187, mai 1974, p. 4.
[115] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> J'établis, dit-il, un cousinage assez proche entre la percussion et la voix, toutes les deux étant les médiateurs de la transformation profonde qui s'opère dans le contexte[116] sonore de notre époque[117].

Le compositeur le dit lui-même à propos de Sibylle, « la percussion se fait voix et la voix percute, échangeant leur timbre jusque dans le torrent de la bande magnétique[118]. »

> Mon écriture vocale, dit-il, tente de libérer la voix, dans le sens de retrouvailles avec son état primitif manifesté dans les musiques d'Afrique, dans le chant flamenco, dans certaines musiques d'Europe Centrale[119].

Dans ses œuvres pour guitare, la richesse des modes de jeux inspirée par Ramón Montoya, la complexité des formules rythmiques ainsi que certains procédés répétitifs qu'il emploie, pourraient se rapprocher des caractéristiques propres aux musiques africaines. Pour lui, le geste, qu'il émane de la culture africaine ou de la culture andalouse, qu'il soit percussif sur des peaux ou « rasgueadé » sur des cordes, a de commun avec ces deux traditions une énergie atavique dont les forces « telluriques » parviennent à nous faire penser qu'elles s'énergisent au contact du rituel. La fascination pour les percussions africaines influence le choix des orchestrations dans certaines œuvres où elles occupent le premier rôle. C'est le cas du concerto pour guitare Trois Graphiques (1961) où, dès l'introduction aux percussions, nous devons comprendre que le rythme agit comme le catalyseur principal de cette œuvre goyesque en trois tableaux. Ohana introduit, en effet, ce concerto de façon fracassante, à la manière d'une procession ritualisée par un rythme aux timbales, toms et tambours, annonciateurs de l'arrivée prochaine de la guitare. L'idée de rituel, qui demeure une caractéristique commune aux traditions andalouses et africaines, constitue pour lui une source d'inspiration au fondement même de certains procédés compositionnels. La complicité qui se joue dans le Concerto entre les percussions et la guitare pourrait alors sceller les retrouvailles entre ces deux cultures musicales.

---

[116] Cotexte et non « concept ». François Porcile et Édith Canat de Chizy, op. cit., p. 129.
[117] Propos recueillis par François Porcile et Édith Canat de Chizy, op. cit., p. 129.
Maurice Ohana, entretien avec Myriam Soumagnac, entretien avec Myriam Soumagnac, « Parcours du sacré avec Maurice Ohana », France Musique, 27 et 28 février 1986.
[118] Christine Prost, « Catalogue raisonné », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 205.
[119] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, op. cit., p. 11.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Révélant le récit de son expérience passée en Afrique et des coutumes ancestrales observées, in situ, au musicologue Richard Langham Smith, il est intéressant de remarquer le rapprochement qu'il nous est possible de faire entre cette danse africaine et la tradition andalouse.

> Pendant la guerre, alors que j'effectuais un périple entre Madagascar et la Méditerranée, j'ai eu l'occasion de m'établir un certain temps au Kenya. J'ai eu la chance d'y rencontrer des tribus des environs de Nairobi et du lac Ouganda. J'ai assisté à des performances remarquables exécutées par des villageois dont les danses et les chants étaient en telle symbiose avec le paysage qu'aujourd'hui il m'est impossible de les dissocier. Les couleurs, ainsi que l'odeur de ces grands feux de joie autour desquels ils dansaient. Leur art m'a très fortement marqué[120].

La description d'Ohana porte très concrètement sur une cérémonie traditionnelle où la danse et le rythme qui l'accompagne deviennent les vecteurs principaux d'une transmission millénaire. La symbolique du feu revêt ici une importance toute singulière, d'une part pour la place qu'il occupe, au centre de cette fête villageoise, mais aussi, parce qu'il pourrait bien incarner, en quelque sorte, un archétype universel relié — on y reviendra au moment de présenter différents archétypes — à la représentation du centre. Autour de ce feu hiératique se concentrent les forces mystiques, mythiques et ritualisées de la tradition. Le mouvement dansé autour du feu rappelle aussi celui qui fonde le mythe populaire andalou des bailes del candil, danses autour d'une bougie qui inspire Ohana dans sa quatrième pièce Candil extraite du cycle pour guitare, Cadran lunaire (1982). Frédéric Deval nous rappelle d'ailleurs que, par son étymologie, flamenco peut renvoyer à « l'une de ses symboliques clefs, celle qui fait dériver le Flamenco de "Flameante" : flamboyant, et donc du castillan "flama", flamme[121]. » Ce feu, au pouvoir hypnotique, influence les mouvements des danseurs galvanisant les esprits jusqu'à la transe. Le compositeur retrouve ainsi dans la

[120] Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Harwood Academic Publishers, GmbH, 1993, p. 123-129. Propos traduits par Édith Canat de Chizy et François Porcile in, Maurice Ohana, op. cit., p. 26.
[121] Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989, p. 10.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

musique arabo-andalouse[122], cette implication du corps qui fonde une des particularités de la danse africaine à travers un rythme[123] totalement incorporé au rituel dansé.

On reconnaît, d'après la description des musiques centrafricaines que nous fournit l'ethnomusicologue Simha Arom, certaines similitudes avec le folklore andalou, du moins, à travers l'interprétation que nous donne Ohana dans la pièce Candil. Ainsi, toutes ces traditions sont propices à lui inspirer un certain nombre de schèmes compositionnels. Il ressort par exemple de la comparaison entre ces deux cultures musicales l'idée d'« ostinato à variations[124] ». Cette dernière se trouve être, pour Arom, au fondement même des principes qu'il a pu observer dans certaines musiques africaines. Ce procédé est assimilable dans le langage ohanien, au schème compositionnel de la répétition-variée qui imprime d'ailleurs à l'œuvre, l'idée de rituel.

> S'il fallait, en quelques mots, écrit Simha Arom, qualifier les musiques centrafricaines, elles pourraient être définies comme des ostinatos à variations. En effet toutes les pièces de cette région se caractérisent par une structure cyclique qui engendre de nombreuses variations improvisées : répétition et variation constituent l'un des principes fondamentaux de toutes ces musiques, comme d'ailleurs de bien d'autres en Afrique Noire.
>
> Ces variations, précise-t-il, ne découlent pas d'un « thème » dont elles seraient des transformations ; elles sont l'incarnation d'un modèle — monodique, polyphonique ou polyrythmique —, qui équivaut à une formulation minimale de l'énoncé musical, une épure que les variations ne font qu'entourer, orner, enrichir.
>
> La structure périodique est tributaire d'une division en segments, chaque segment possédant à son tour, dans le cadre du morceau auquel il appartient, une organisation interne qui lui est propre[125].

---

[122] Selon Christian Poché, ce serait Jules Rouanet qui aurait inventé l'expression en 1904 « dans une série de fascicules contenant des transcriptions de différentes pièces pour piano du répertoire des noubas ». (Cf. Christian Poché, La musique arabo-andalouse, Paris, Actes Sud, 1995, p. 13-14).

[123] Implication du corps dans le jeu fusionnel du percussionniste africain avec son instrument qui inspire chez Ohana un traitement particulier des voix comme dans l'œuvre Cris (déc. 68-janv. 69). Ohana témoigne du rapport entre la percussion et la voix :

« I think percussion is the cousin of the human voice, because a human voice is very often tempted to be a percussive and to imitate percussions of a rather subtle nature […] I would go as far as to say that to me percussion represents something as a subtle and as deeply rooted in the human ear as the string quartet was to a classical music […] I call them cousins because I am absolutely certain that they were first means of expression of the human race ». Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Harwood Academic Publishers, GmbH, 1993, p.123-129.

[124] Simha Arom, « "Du pied à la main" : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », in Analyse musicale, n°10, 1er trim.1988, p. 17.

[125] Idem.

Simha Arom relève aussi, dans les musiques africaines une conception qui découle d'une juxtaposition de séquences proche de celle observée dans le flamenco et qui rappelle aussi la manière dont Ohana conçoit la construction de l'œuvre.

Il faut préciser que lorsque le compositeur se dit influencé par la musique africaine, c'est par le prisme de ses multiples expressions et ramifications parmi lesquelles, la musique afro-cubaine ou encore le jazz.

> La rythmique afro-cubaine […] a ses racines en Afrique, ce sont les esclaves africains qui ont transplanté cela à Cuba, ils l'ont développé d'ailleurs […]. Ces rythmes […] sont « amétronomiques » et « asolfégiques », […] ils ne se conforment ni à notre battue européenne, […] il y a une fluctuation constante[126].

Le jazz sera pour lui une source d'inspiration dans de nombreuses œuvres au nombre desquelles on peut citer, entre autres, son Concerto pour violoncelle et orchestre : In Dark and Blue (1991), le quatrième Prélude pour piano (1972), l'ultime Avoaha[127] (1991) ou encore le deuxième Graphique de son concerto pour guitare (1961) intitulé : Improvisation sur un Graphique de la Siguiriya. Dans cette partie centrale, où la gravité et la profondeur caractéristiques de la siguiriya succèdent à la première Farruca, ce sont les tiers et deux-tiers de ton, joués sur les cordes aiguës de la guitare, que nous pourrions rapprocher du caractère plaintif des blue-notes des premiers work songs (chants d'émancipation des esclaves noirs américains) et autres blues. Comme le dit Ohana :

> Ce sont les gitans qui sont responsables de ce chant et il y a d'autres raisons, sociologiques, le fait qu'il soient méprisés tenus à l'écart, qu'ils subissaient des vexations, et qui explique qu'ils aient pris leur revanche à travers le chant comme les noirs avec le blues par exemple[128].

C'est une couleur typique que l'on reconnaît également dans les chants plaintifs des saetas entendus durant la Semaine sainte en Andalousie mais qui, sociologiquement,

[126] Maurice Ohana, « Perspectives du XX^e siècle », France Culture, 19 janvier 1984. Source : INA.
[127] On y trouve les influences réunies des musiques : africaine, andalouse, afro-cubaine, médiévales ou jazz.
[128] Maurice Ohana, « La matinée des autres », Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (1^ère diffusion). Source : INA.

pourrait se rapprocher des tonás interprétés par les Gitans dans les prisons ou les forges[129]. Mais l'Afrique est aussi, pour Ohana, une origine parce que l'univers du mythe y est représenté dans la permanence du musiqué et du musiquant — pour reprendre la terminologie de Rouget — au regard d'un temps cyclique, réglé sur le hiératisme de ses traditions millénaires.

4 La racine primordiale, reflet d'un temps mythique

De la première Soleá (1954) à l'ultime Cadran lunaire (1982), l'œuvre pour guitare d'Ohana est imprégnée par l'univers du mythe, comme le suggère certains titres[130]. Il s'opère dans ses deux cycles consacrés à la guitare un syncrétisme saisissant entre la tradition andalouse, reflet du mythe populaire, et toutes les autres références mythologiques qu'il convoque et qui s'y agrègent.

Pour Ohana, la musique tisse avec le mythe une relation étroite qui s'exprime au travers de nombreuses œuvres, nous laissant croire que sa pensée musicale s'est façonnée autour.

La musicologue Caroline Rae recense une quarantaine d'œuvres inspirées par la mythologie. Elle les organise autour de trois axes thématiques[131] princeps : l'antiquité, la nature et les mythes populaires. Ces diverses références mythologiques cohabitent dans la sphère d'une conception diachronique et synchronique selon qu'elles sont reliées à l'antiquité ou aux rites présents dans les cultures de tradition orale.

Ohana parvient à en remodeler les contours, modifiant parfois le récit mythologique à la faveur de l'imaginaire poétique, comme il en est question avec La Célestine (1988). Le mythe permet, selon lui, d'éclairer le monde réel et de projeter sur lui et sur les faits historiques auxquels il pourrait faire référence, une lumière intemporelle et poïétique. C'est du moins l'occasion pour Ohana de poser un regard critique sur le monde et la société dans laquelle il vit. Dans 20 Avril-Planh (écrite dès 1962), la guitare se fait l'écho de la voix d'un

[129] Jerez de la Frontera constitue le principal foyer des tonás. L'une des premières grandes figures à inaugurer cette forme de chant est le chanteur Tío Luis, dès 1750. Cf. Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 41.
[130] Citons : La chevelure de Bérénice, Sylva, Saturnal, Candil.
[131] Caroline Rae, « Symbolism and allegory », The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 54- 56.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

peuple martyrisé par la dictature franquiste, en référence à l'exécution, le 20 avril 1962, du militant communiste Julián Grimau. Notons que si la référence historique se veut ici précise, elle a plutôt tendance à se diluer, chez Ohana, dans une conception plus universelle faisant se rejoindre en un syncrétisme des références l'histoire et le mythe[132]. Les œuvres Cris[133] (1968), Autodafé (1971), le Livre des Prodiges (1978), La Célestine (1988) ou encore Avoaha (1991) l'illustrent tout à fait. Le mythe confère alors à l'œuvre une dimension intemporelle au regard de l'éclairage qu'il projette sur certaines problématiques actuelles. Pareille conception pourrait nous rappeler la démarche entreprise par Claude Lévi-Strauss lorsqu'il s'est agi pour lui de comparer, à la lumière du mythe, les sociétés primitives d'Amérique du Sud qu'il observe, avec nos sociétés occidentales[134]. Chez Ohana, il suffit de se référer à la description qu'il fait du Livre des Prodiges (1979) pour se rendre compte de la connexité entre les différentes influences historiques et mythologiques qu'il convoque dans son œuvre.

> Dans l'histoire de ce siècle, il y a eu beaucoup d'hydres, qu'on n'a pas su maîtriser, qui ont causé des ravages énormes sans qu'on sache très bien pourquoi, ni d'où elles venaient. Toute la nomenclature du Livre des Prodiges est faite d'allusions à ce genre d'événements, anciens ou contemporains. Et quand ils sont contemporains, ils me semblent justement une réincarnation de mythes qui ont déjà terrorisé ou favorisé l'homme. J'insiste beaucoup sur ce point. Il y a toujours une mémoire immémoriale qui est toujours présente[135].

En précisant, dans sa présentation, qu'il fait allusion « à des événements anciens ou contemporains [136]», on peut aussi en déduire que chez lui, le mythe rejoint alors la réalité. Dans cette présentation du Livre des Prodiges, une lecture en creux nous amène à penser qu'il a pu faire ici allusion à l'opération hydra dirigée par l'armée anglaise en 1943. Elle visait à frapper la base de Peenemünde située dans le nord-est de l'Allemagne. Comme il a

[132] On compte selon Caroline Rae une quarantaine d'œuvres faisant référence à la mythologie.
Caroline Rae, « Symbolism and allegory », in The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 54.
[133] Le cri y est abordé sous l'angle de certaines références, du chant profond andalou aux slogans politiques qui pourraient être ceux entendus dans la rue en mai 1968.
[134] Il inventorie des structures élémentaires invariantes qu'il appelle dans Le Cru et le Cuit : « armatures ». L'auteur définit ainsi ce terme :
« Convenons d'appeler armature un ensemble de propriétés qui restent invariantes dans deux ou plusieurs mythes ; code, le système des fonctions assignées par chaque mythe à ses propriétés ; message, le contenu d'un mythe particulier ». Claude Lévi-Strauss, Le Cru et le Cuit, 1964, Paris, Plon, 2009., p. 205.
[135] Maurice Ohana cité dans : Les amis de Maurice Ohana, *L'Œuvre de Maurice Ohana, Catalogue complet*, Paris, 2005, p. 26.
[136] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

été dit plus haut, Maurice Ohana, héritant de la nationalité anglaise du côté de son père, né à Gibraltar, sert pendant la Seconde Guerre mondiale, en qualité d'officier[137] , sous le drapeau britannique. Compte tenu de cette référence historique, le titre, comme souvent chez Ohana[138], peut alors sembler bien énigmatique. Mais, pour le compositeur, la musique doit permettre de dépasser ou de sublimer le premier niveau épistémique que nous suggère le titre.

Relativement à l'épisode historique auquel Ohana semble faire ici allusion, il est intéressant de rappeler que c'est la conjonction de plusieurs facteurs qui rendit possible le succès de cette opération aérienne nommée Hydra. Une des conditions essentielles pour l'aviation britannique était qu'elle s'effectue un soir de pleine lune afin que sa lueur nocturne puisse éclairer les cibles désignées par les rapports et photos aériennes communiqués plus tôt aux forces britanniques. Mais Ohana s'inspire de ce fait historique pour lui conférer ici une densité plus symbolique, rapportant alors l'événement à la dimension d'un récit mythologique. Dans l'imaginaire du compositeur, la lune est à la fois l'alliée mais aussi la redoutable ensorceleuse (luna hechicera) dans l'Office des Oracles — nous reviendrons sur les symboles lunaires qui parcourent son œuvre, dans notre deuxième chapitre, notamment au moment d'aborder l'étude du Cadran lunaire. Mais l'évocation de l'événement historique se veut ici implicite, nous incitant à penser qu'il parvient à le dissimuler, sous la voilure mythique, appliquant à ces références le même procédé de dilution que celui employé pour façonner sa matière sonore. Hydre[139] est la cinquième partie du Livre des Prodiges. Clair de terre et Cortège des taureaux ailés qui la précèdent ne peuvent nous empêcher de faire le lien avec cette fameuse opération aérienne. Le caractère chaotique de sa musique et parfois même violent rejaillit en arrière-plan de ces tableaux, nous laissant imaginer le voile

[137] Nous avons pu retrouver le témoignage d'Adam Saulnier (1915-1981) dans l'ouvrage consacré à ses mémoires. Alors correspondant pour l'ORTF, il rencontre pendant la guerre quelques personnalités dont un certain officier prénommé Maurice O'Hana à la Villa Médicis. Cité par Gérard Streiff, il dit :
« Le général Le Couteux de Caumont, commandant français de la place de Rome, en avait fait sa résidence en 1944. Dans le parc gardé par des tabors en turban kaki, les uniformes allaient et venaient. Parmi eux celui du capitaine britannique Maurice O'Hana. […] Des correspondants de guerre fréquentaient également la villa ». L'auteur précise en note de bas de page à propos d'Ohana : « Un des futurs chefs de file de la musique contemporaine française ». Cf. Gérard Streiff, « Les Français sont-ils à la Villa Medicis ? », Adam Saulnier journaliste d'art à l'ORTF, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 59.

[138] Comme c'est le cas pour Chiffres de clavecin (1968). À propos de cette œuvre, Édith Canat de Chizy et François Porcile rappellent que « le mot "chiffre" […] désigne une signature, un monographe, aussi bien qu'une combinaison secrète ou un langage codé : et l'on se souviendra qu'en tant qu'officier de liaison de l'armée britannique, Ohana fut en étroites relations avec "The Ciper". » Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 358.

[139] On retrouve la figure mythologique de l'Hydre dans les *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

nocturne qui a inspiré l'auteur, propre à répandre sur cette fresque musicale, des couleurs imprégnées de l'ineffable noirceur de certains récits mythologiques.

Les glissandos de la partie Taureaux ailés ne seraient-ils pas l'expression d'une sorte de figuralisme ? Ohana franchirait alors un cap en passant de l'ineffable à l'évocation, permettant ainsi aux images suggérées d'effleurer les surfaces sensibles du musical, jusqu'à frapper le champ de notre conscience, à l'aune, il faut bien l'admettre, d'une approche herméneutique et d'une lecture bien subjective de l'œuvre. S'achevant par Clair de terre, nous revenons à la figure mythologique de Séléné, déesse de la pleine lune qui avait ouvert le Livre des Prodiges.

Parmi les trois catégories de mythes citées plus haut (respectivement associées à l'antiquité, la nature et aux mythes populaires) il est important de constater que de toutes ses inspirations, celles relatives aux astres, en particulier au soleil et à la lune, demeurent transversales. Convoquant dans une même œuvre différentes références mythologiques, comme nous le verrons ensuite dans les deux cycles pour guitare, Ohana devient ainsi l'orchestrateur d'un singulier dialogue, qui se révèle dans une interinfluence entre les mythes, donnant alors le sentiment que le mythe serait susceptible d'engendrer le mythe.

En réinvestissant la temporalité du mythe, Ohana en est, à son tour, créateur, tout comme Claude Lévi-Strauss lorsqu'il compare son propre ouvrage, Le Cru et le Cuit, au « mythe de la mythologie[140]. » Si Nattiez nous rappelle bien que le mythe est une « création collective[141] », nous devons ajouter à cela, qu'il est aussi anonyme.

D'ailleurs, on pourrait se demander si Ohana n'inscrit pas, lui aussi, sa propre œuvre dans le mythe quand il proclame, comme il a été dit en introduction de cette recherche, que son vœu serait de devenir l'« auteur anonyme » d'une œuvre intemporelle[142] ?

> Mon rêve, dit-il, c'est d'être un auteur anonyme. La musique doit être anonyme !
> Il y a trop de personnalisation même depuis la guerre ; il y a trop eu de vedettes.

[140] À propos du livre : Le Cru et le Cuit il dit : « Ce livre est destiné à assurer la traductibilité réciproque de plusieurs mythes, précise Lévi-Strauss. C'est la raison pour laquelle on n'aura pas tort de le tenir pour un mythe. En quelque sorte le mythe de la mythologie ». Claude Lévi-Strauss cité par Nattiez. Jean-Jacques Nattiez, Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique, Paris, Actes Sud, 2008, p. 185.

[141] Même si Nattiez, oppose à Brăiloiu l'argument selon lequel, la création, même collective, est bien née d'un individu à l'intérieur du groupe.
« Brăiloiu soutenait l'existence d'une "création collective" […]. Toutefois il n'avait pas raison. Un chant a bien été inventé un jour par quelqu'un, même si nous ne pouvons savoir qui il est, mais il est des cultures où il est tout à fait possible d'identifier ses créateurs ». Ibid., p. 186.

[142] Pour Lévi-Strauss, « le propre de la pensée sauvage est d'être intemporelle : elle veut saisir le monde, à la fois comme totalité synchronique et diachronique […] » Claude Lévi-Strauss, La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962, p. 348.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> On a trop mis l'accent sur le personnage, alors que je crois que quand on va dans la profondeur des choses, les gens qui créent disparaissent complètement. Il reste l'œuvre, à tous les échelons de la création[143].

Relier l'œuvre à un nom, c'est aussi garantir son emprise temporelle et être probablement tenté, en traçant sa généalogie, de la rapprocher d'un courant, d'une École, d'une esthétique, d'une pensée, d'une sphère géoculturelle… bref, d'un repère spatio-temporel ; ce que l'auteur d'Anonyme XX^e^ siècle rejette vigoureusement. Dès lors, devenir auteur anonyme pour le compositeur, cela revient à coïncider avec la dimension intemporelle de son œuvre et du mythe qu'elle est censée incarner.

> Je crois, dit-il, que la musique est à la fois intemporelle, non-dimensionnelle, elle se retourne autant vers le passé que vers le haut ou vers le bas… On ne peut pas lui prédire un avenir parce qu'elle va là où elle veut, et c'est dans la mesure où elle va là où elle veut qu'elle va être de plus en plus grande[144].

Le mythe, chez Ohana, communique avec un temps réinventé qui, n'appartenant plus à l'histoire, se situe dans une temporalité antérieure et universelle. D'après Mircea Eliade, « le mythe, raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" […][145]. »

Son œuvre, on le voit à travers ses deux cycles consacrés à la guitare, n'est jamais très éloignée de l'idée de rituel tel qu'il peut se concevoir dans les traditions andalouses. Les fêtes andalouses sont connectées aux événements populaires et aux coutumes ancestrales qui organisent le calendrier liturgique[146] parmi lesquelles on peut citer les saetas ou les mayas[147]. Ces dernières inspirent d'ailleurs l'œuvre pour guitare : Maya-Marsya (troisième pièce du cycle Si le jour paraît…)[148]. Maurice Ohana définit ainsi les mayas :

---

[143] Maurice Ohana lors d'un entretien. « Maurice Ohana - Le Silenciaire », film-reportage de Paul Seban, 1971. Source : ORTF-INA.
[144] Maurice Ohana, propos diffusés le 4 Avril 1992 sur France Musique : « Les Imaginaires » de Jean-Michel Damian. Propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 173.
[145] Propos cités par Ottoviani, op. cit. p. 542.
Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, NRF/Gallimard, Coll. Idées, 1963, p. 15.
[146] Noce gitane, fête de Noël, fête baptismale etc.
[147] La fête du mois de mai, au départ paganiste est devenue ensuite religieuse en étant dédiée à Marie.
[148] Bien qu'il soit possible de relier *Māyā* à la mère de Bouddha comme le fait d'ailleurs Caroline Rae. Op. cit., p. 54.

> Maya, c'est un chant de bienvenue pour la venue du printemps. C'était un chant populaire et religieux à la fois, du Xe siècle[149].

Lorsque l'œuvre épouse la forme du rite, elle peut se composer en une succession de différents tableaux, à la manière des esquisses de Goya, nous plongeant dans son imaginaire poétique au gré des sources mythologiques convoquées. Dans le Cadran lunaire (1982), par exemple, nous progressons dans le rituel à mesure que se déplient les quatre pièces qui organisent le cycle pour guitare, jusqu'à la transe suggérée par la danse finale.

Le cadran lunaire, faisant référence à la dimension cyclique du temps, nous rapproche de certaines sociétés d'Amérique du Sud étudiées par Claude Lévi-Strauss, comme la tribu des Sherenté[150], qui comptent les mois en lunaisons[151]. La quadripartition du cycle ohanien pour guitare Cadran lunaire (1- Saturnal, 2- Jondo, 3- Sylva, 4- Candil) — chacune des parties incarnant sa propre temporalité — nous rapproche ainsi du découpage des saisons en lunaisons. Ohana cale dès lors sa temporalité sur celle de la tradition et du mythe. La dernière pièce, Candil, parvient à incarner la circularité du cadran temporel coïncidant, on le précisera dans notre deuxième chapitre, avec le temps de la tradition ; une « circularité », rappelle Catherine Backès-Clément qui, pour Claude Lévi-Strauss, est associée à « la terre de la mythologie[152]. »

Le Cadran lunaire, véritable cycle consacré à l'astre nocturne nous introduit ainsi dans différentes temporalités assorties de références mythologiques. La première pièce de ce cycle, Saturnal, renvoie aux fêtes antiques que les romains consacraient à l'astre Saturne alors que la dernière pièce, Candil, fait appel, comme la deuxième pièce Jondo, à la référence au mythe populaire andalou et aux coutumes ancestrales. Le mythe de la nature est introduit avec Sylva (troisième pièce de ce cycle) ; une inspiration que l'on retrouve aussi dans cette

---

[149] Maurice Ohana, « France Musique reçoit », France Musique, 10 mai 1968. Source : INA.

[150] Notons que les premiers calendriers ont été lunaires parce que plus évidents à compter. Dans le calendrier lunaire une année dure 354 jours, soit 12 lunaisons. (Une lunaison dure environ 29,53 jours).
Lévi-Strauss cite Roberto Cardoso de Oliveira : « Ils comptent les mois en lunaisons ; leur année débute en juin, quand surgissent les Pléiades et que le soleil quitte la constellation du Taureau. […]. Ils divisent l'année en deux parties : 1er – quatre lunes de saison sèche, approximativement de juin à septembre ; 2ème – neuf lunes de pluie (a-ké-nan) de septembre à mai », Lévi-Strauss, Le cru et le Cuit, op. cit., p. 223. Cf. Roberto Cardoso de Oliveira "The Cherente of Central Brazil ", in Proceedings of the 18th Congress of Americanists, London, 1912, Part II, London 1913, p. 393-394.

[151] L'année se divise ainsi pour cette tribu, en quatre lunes. Ce découpage qui suit les saisons des pluies est associé, pour Lévi-Strauss, au caractère synchronique, cyclique et ritualisé des sociétés qu'il observe.

[152] Catherine Backès-Clément, Claude Lévi-Strauss ou la structure et le malheur, Paris, éd. Seghers, 1970, p. 25. L'auteure cite Lévi-Strauss :
« La terre de la mythologie est ronde… ». (Lévi-Strauss, Le Cru et le Cuit)

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

pièce au titre debussyste : Jeu des Quatre vents, (sixième pièce du cycle pour guitare, Si le jour *paraît…*).

La chevelure de Bérénice (cinquième pièce du cycle Si le jour paraît…), renvoie cette fois à cette reine qui sacrifia pour Aphrodite sa longue chevelure en échange du retour, sain et sauf, de son époux, parti faire la guerre. Mais la Chevelure de Bérénice est aussi cette constellation qui joue un rôle dans les sociétés primitives d'Amérique du Sud que Lévi-Strauss étudie[153]. Elle est alors reliée pour ces sociétés primitives, aux phénomènes naturels.

5 Racines ataviques et « matrice originelle[154] »

Au regard de ce qui vient d'être dit, le questionnement autour de la notion de racines, chez Ohana, nous conduit à les considérer comme un complexe constitué de sources différentes. Mais l'idée de racines renvoie en premier lieu, nous l'avions effleuré plus haut, à un vécu et aux expériences esthétiques du compositeur. Nous incitant à explorer les territoires de l'enfance, elles peuvent acquérir, chez Ohana, la dimension de l'« aura[155] » benjaminienne qui prend la forme d'« une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il[156]. »

> Si l'on entend par aura d'un objet l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage[157].

[153] Responsable de la « disparition des poissons ». Lévi-Strauss écrit : « Les mythes d'Orion et des Pléiades se rapportent à l'apparition des poissons au printemps, celui de la chevelure de Bérénice, à leur disparition consécutive aux rigueurs de la grande saison sèche. »
Claude Lévi-Strauss, « I- Du mythe au roman - Les saisons et les jours », in *L'origine des manières de table*, 1968, Paris, Plon, 2009, p. 71.
L'affabulation guyanaise précise aussi que la chevelure de Bérénice est rattachée à la grande saison sèche de mi-août à la mi-novembre. Dans la tribu Kali'na (ou Kalina) (Guyane), Lévi-Strauss relève que « la constellation s'appelle : Ombatapo qui signifie "visage" ». Claude Lévi-Strauss, « L'astronomie bien tempérée », in Le Cru et le Cuit, 1964, Paris, Plon, 2009, p. 237-238.
[154] Christine Prost, Formes et thèmes, op. cit., p. 280.
[155] L'« Aura » chez Benjamin se définit pour Nathalie Heinich à l'aune d'une « authenticité » et d'une « unicité ». Nathalie Heinich, Note sur « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité », in Actes de la recherche en Sciences Sociales, 1983, p. 49, p. 107-109.
[156] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, version de 1935, *Les œuvres vol.* III, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.
[157] Ibid., "Sur quelques thèmes baudelairiens", in Vol. III. p. 378.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Mais la question des racines doit nous amener à interroger puis à discerner ce qui, chez lui, peut aussi s'assimiler à un imaginé ou à une « mémoire immémoriale ». Le caractère infini que revêtent les sources millénaires qu'il convoque, pourrait ainsi s'accorder avec l'idée d' « espace », entendue comme le « refuge » de l'imaginaire pour Gaston Bachelard[158]. Approchant la tradition comme ce qu'« il y a de plus profond dans les couches spirituelles de l'homme[159] », Ohana laisse entendre par là que la question des racines ne se limiterait pas uniquement au champ de la conscience mais nous dépasserait. Inhérentes à la nature humaine, ces dernières se localiseraient, en quelque sorte, dans l'« inconscient collectif[160]. »

> Pour moi la tradition a un tout autre sens (que ce que l'on enseigne) c'est, précise-t-il, ce qu'il y a de plus profond dans les couches spirituelles de l'homme, et c'est ce qu'il s'agit d'atteindre. Elle est par essence éternelle. Une fois qu'on a touché à cette couche profonde, on est dans la tradition et en même temps on est un novateur, immanquablement[161].

La tradition permettrait donc à Ohana d'interroger ces strates profondes qui peuvent faire naître le sentiment d'un « déjà-vécu ».

> La tradition est une sorte de mémoire immémoriale, dit-il. Je crois me souvenir des choses plutôt que de les inventer ou les créer[162].

C'est ce sentiment qu'Ohana ressent lorsqu'il a l'impression d'avoir « hérité d'une mémoire antérieure[163]. »

---

[158] Le titre de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* suffit à l'illustrer.
Le philosophe écrit dans *La poétique de l'espace* : « Une chambre imaginaire se construit autour de notre corps qui se croit bien caché quand nous nous réfugions en un coin. Les ombres sont déjà des murs, un meuble est une barrière, une tenture est un toit. Mais toutes ces images imaginent trop. Et il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être. Un poète écrit ce petit vers : "Je suis l'espace où je suis" (Noël Arnaud, *L'état d'ébauche*). » Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, p. 131.
[159] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, n^{os}314-315, Paris, Richard-Masse, 1978, p. 112.
[160] Au sens jungien.
[161] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in op. cit., p. 112.
[162] Maurice Ohana, « La filiation espagnole », in Le matin des musiciens, Christine Prost et Marc Texier, France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[163] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^{e} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> C'est comme si, dit-il, je me souvenais d'avoir vécu au sein d'une situation de l'homme qui ne comportait aucun des ingrédients de civilisation moderne, pour en nourrir ma musique[164].

Nous questionnant sur l'idée de « déjà vécu » éprouvée par Ohana et à laquelle il fait d'ailleurs souvent allusion, il est intéressant de comparer le récit du compositeur décrivant le lieu de sa naissance avec celui de Jung évoquant les paysages d'Afrique Orientale[165]. Alors que le premier parle de souvenirs appartenant à « une vie antérieure[166] », le second a le sentiment de les partager avec des « temps immémoriaux[167]. »

> Si on me demandait le lieu de ma naissance, dit Ohana, délaissant l'état civil, je me réfèrerais davantage à cette région, assez vaste, où plus tard j'ai pu situer les lieux qui me fascinent : le jardin des Hespérides, une certaine contrée où paissaient les troupeaux de taureaux qu'Hercule s'est approprié après avoir tué Géryon, un lieu encore où un grand cataclysme a uni la Méditerranée à l'Océan. Je retourne sur ces lieux. Je rôde autour, à la recherche de je ne sais quels souvenirs, peut-être dans une vie antérieure, à la recherche sans aucun doute de forces qui alimentent ma musique par une transmutation dont je ne veux pas analyser les pouvoirs. Il me suffit de percevoir que ce sont ces forces qui assurent à travers leur diversité, la continuité d'une seule idée dans tout ce que j'écris[168].

Jung décrit les paysages d'Afrique Orientale en donnant son sentiment d'être « le premier homme ». C'est alors un récit teinté d'une couleur mythique qu'il nous livre, permettant d'établir certains parallèles avec celui d'Ohana :

> Alors que je me trouvais sur l'Athi Plains en Afrique Orientale, dit-il, debout sur une petite colline, et que je voyais paître les troupeaux sauvages de plusieurs milliers de têtes, sans un bruit, éventés par le souffle du monde primitif, tels qu'ils l'avaient toujours fait depuis des temps immémoriaux, j'avais le sentiment d'être le premier homme, le premier être, le seul à savoir que tout cela existait. Tout ce monde autour de moi était encore dans la paix du début et ne savait pas qu'il

[164] Idem.
[165] Carl Gustav Jung, « Ma vie », Souvenirs, rêves et pensées, 1961, Paris, Gallimard, col. Folio, 1973, p. 403.
[166] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô, conversation avec Maurice Ohana », Arfuyen II, 1975, p. 60.
[167] Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, 1963, Paris, Buchet/Chastel, 2015, p. 59.
[168] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, op.cit., p. 60.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> existait. Au moment même où je le contemplais le monde était devenu et sans ce moment il n'aurait pas été[169].

C'est une manière d'appréhender la mémoire immémoriale à l'aune d'un temps archaïque qui rejaillit dans un présent interagissant avec le récit mythologique. Cette dimension intemporelle qui croise et interpelle celle de l'archétype serait le fait d'une « synchronicité[170] » — pour employer un terme jungien. Relevant de l'instinct, elle se trouve être au fondement même de l'idée d'archétype chez Jung, comme chez Ohana, et nourrit un sentiment de « déjà-vécu » résonant avec notre nature profonde.

> Je possède, dit Ohana, une mémoire immémoriale qui remonte à des temps où l'homme était […] une sorte de force guidée par les éléments […][171].

6 Place, rôle et fonction de l'archétype

L'archétype, d'après son étymologie grecque archétypos[172], signifie : « modèle primitif, original d'une chose[173]. » Il est, selon Annie Hourcade, « le modèle idéal de la chose sensible qui a seulement valeur d'imitation[174]. » Jung, pour son compte, précise que l'archétype serait à l'origine constitué d'une structure commune, au fondement de l'inconscient collectif qui prend forme au travers des mythes en fonction des différentes cultures.

> On croit souvent, dit Jung, que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien d'autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la

[169] Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, 1963, Paris, Buchet/Chastel, 2015, p. 59.
[170] Terme employé par Jung pour désigner « le sentiment du déjà-vu ». Carl Gustav Jung, Synchronicité et Paraselsica, Paris, Albin Michel, 1988.
[171] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Le bon plaisir de Maurice Ohana », France Culture, 15 février 1992.
[172] André Lalande, « Archétype », in Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1962, p. 77.
[173] Anatole Bailly, Dictionnaire grec-français, Paris, Hachette, 2000, p. 281.
[174] Annie Hourcade, « Archétype », in Michel Blay (dir.), Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, Larousse, 2013, p. 47.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental[175] .

De sorte que l'image définie n'est pas pour Jung le « modèle primitif » mais s'exprime de manière objectivée à travers la représentation qui lui est donnée, une représentation du modèle que notre imagination individuelle et collective est parvenue à mettre en forme. Mais si cette introduction peut servir de base à notre réflexion, il semble cependant difficile, compte tenu de sa polysémie, de faire l'unanimité sur la définition du terme archétype. Une complexité terminologique que reconnaît d'ailleurs Jean-Loïc Le Quellec dans son ouvrage Jung et les archétypes[176] (2013) et exprimée avant lui par Gilbert Durand (1969)[177]. Les rejoignant sur ce constat, nous remarquons que Louis-Marie Morfaux et Jean Lefranc assimilent l'archétype « aux images et symboles ancestraux[178] » alors que Viviane Thibaudier[179], de son côté, le décrit comme une « structure vide faisant office de matrice virtuelle[180]. » Ajoutons à cela la précision apportée par Jung qui considère que « l'image primordiale exprime la force créatrice et inconditionnée de l'esprit[181]. »

On pourrait alors supposer qu'en se rapprochant de la cause ou de la « force créatrice[182] » (pour Jung), l'archétype serait étroitement associé à l'idée de schème. François-Bernard Mâche va même plus loin, puisqu'il considère les archétypes comme des « schèmes dynamiques sous-jacents aux deux catégories précédentes (phénotype et génotype)[183] ».

Pour Gilbert Durand, « les archétypes constituent les substantifications des schèmes[184]. » Pour illustrer sa théorie, il l'assortit de quelques exemples. « C'est ainsi, dit-il, qu'aux schèmes de l'ascension correspondent immuablement les archétypes du sommet […][185]. » Notons que si Gilbert Durand entend clarifier la distinction entre les notions de schème et d'archétype, des interrogations subsistent quant à leurs spécificités propres, notamment dans le domaine de la musique. L'approche originale de François-

[175] Carl Gustav Jung, *L'homme* et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964, p 67.
[176] Jean-Loïc Le Quellec, Jung et les archétypes, Auxerre, Éditions Sciences-Humaines, 2013, p. 9.
[177] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992, p. 60.
[178] Louis-Marie Morfaux et Jean Lefranc, « archétype », Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Paris, Armand Colin, 2007, p. 39.
[179] Et non Michel Cazenave comme le dit Jean-Noël Le Quellec dans son ouvrage, Jung et les archétypes, op. cit., p. 10.
[180] Viviane Thibaudier, « Archétype », Le vocabulaire de Jung, Paris, Ellipses, 2011, p. 24.
[181] Carl Gustav Jung, *L'Âme et la vie*, Paris, Buchet/Chastel, 2015, p. 62.
[182] Idem.
[183] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 261.
[184] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992, p. 62.
[185] Ibid., p. 63.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Bernard Mâche montre d'ailleurs toute la difficulté à opérer une discrimination suffisamment convaincante et claire entre les concepts de schème et d'archétype. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se référer à ce qu'il dit au sujet de la répétition :

> Parmi les schèmes dynamiques qui semblent pouvoir constituer une première liste d'archétypes universels, je proposerai : l'ostinato, l'accéléré, le répons (ou écho), la reprise (ou répétition différée), comme autant d'archétypes de base, représentant tous de façon plus ou moins apparente des modes de répétition[186].

On le voit, schème dynamique et archétype sont ici confondus à travers des exemples rassemblés dans une liste limitative (« l'ostinato, l'accéléré, le répons [ou écho], la reprise »). Mais ce que François-Bernard Mâche nomme « génotype » correspond bien à un schème. Considérant particulièrement difficile la distinction entre génotype et archétype, on peut aussi traduire, ipso facto, entre schème et archétype.

> Si la distinction entre génotype et phénotype est relativement claire, dit-il, celle entre génotype et archétype peut paraître obscure[187].

Reste à déterminer les raisons qui fondent ce lien de similarité entre les deux concepts.

Notons que s'il est d'usage de distinguer le schème dynamique par les verbes d'action et l'archétype par une image (dite « primordiale »), en musique on peut éprouver quelques difficultés à les discerner du fait que la musique imprime, dès sa mise en son, un mouvement. L'archétype est ici indissociable de son schème dynamique. Mais il nous faut alors délimiter plus précisément les caractéristiques princeps de la conception ohanienne de l'archétype.

Pour Christine Prost, l'archétype ohanien se définit comme une « matrice originelle[188]. » Plus trivialement considérée comme un moule servant de modèle, la matrice, selon la conception organique et biologique que le compositeur confère à la musique, la considérant comme « une partie d'une matière organique[189] », ne saurait relever uniquement des catégories du fixe et de l'immuable. De par son étymologie, matrice (mater = mère)

[186] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 41.
[187] Ibid., p. 69.
[188] Christine Prost, Formes et thèmes, op. cit., p. 280.
[189] Maurice Ohana, entretien avec Brigitte Massin, « Écrire aujourd'hui pour le piano », in Panorama de la musique, mars-avril, 1980, p. 13.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

s'identifie aussi à l'idée d'un milieu vital et organiquement constitué et donc propice à la croissance[190]. De sorte que la conception ohanienne de l'archétype implique un mouvement suggéré par l'expression : « matrice originelle[191] » — telle que nous venons de la définir — nous rapprochant de Jung lorsqu'il parle de « force créatrice » à propos d'archétype, même si cette dernière se joue en interne. Ce que l'on désigne ici comme un archétype, en accord avec l'acception qu'en donne Christine Prost, correspond à une « matrice » dont « l'élan vital » — pour emprunter la terminologie bergsonienne — s'exprimerait au travers d'une énergie contenue et implicite. Notons toutefois qu'Ohana, à l'instar de Jung, considère l'archétype par le prisme d'une bivalence intrinsèque et essentielle qui lui confère à la fois la fonction de matrice et de source. Dans sa fonction matricielle, l'archétype, chez Ohana, se définit à la fois comme l'origine et la cause en tant qu'il est susceptible de stimuler l'imagination et de déterminer le geste en fonction du schème dynamique. « Ce sont, dit Jung, les archétypes qui indiquent à toute activité imaginative ses voies déterminées[192]. » Ses propriétés matricielles demeurent, selon Jung, instinctuelles, à la fois naturelles et inconscientes.

Le sens commun nous a autorisé à faire correspondre la tradition andalouse à une « source ». Cette dernière, pour Ohana, peut aussi se rapporter à une origine millénaire et insondable ou encore, à ce qu'il désigne être les « couches profondes[193] » de notre être. Une telle acception donnerait lieu à une représentation idéale dont l'expression sonorisée, si elle était possible, relèverait bien d'un ineffable, d'une « image primordiale » qu'Ohana tente d'approcher et de toucher par le son.

Selon Mâche, les archétypes seraient inscrits dans notre nature biologique :

> En musique également je pense qu'on peut mettre en évidence des archétypes universaux de l'ordre du mythique, au sens d'une production spontanée, ante-historique et ante-culturelle, du système nerveux de l'homme, et peut-être même plus largement de certains vertébrés[194].

---

[190] Ce qui n'est pas sans nous rapprocher de l'archétype jungien de la mère. Louis-Marie Morfaux et Jean Lefranc citent ainsi Jung pour le définir : « celle qui est la nourrice, la sécurité, l'enveloppement absolu, la Fécondité inépuisable, celle qui berce, comble, assure l'avenir ». Louis-Marie Morfaux et Jean Lefranc, « archétype », in Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Paris, Armand Colin, 2007, p. 39.
[191] Idem.
[192] Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, 1963, Paris, Buchet/Chastel, 2015, p. 60.
[193] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, n^os^314-315, Paris, Richard-Masse, 1978, p. 112.
[194] François-Bernard Mâche, *Le sonore et l'universel, Écrits au tournant du* XXI^e^ siècle, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. 10.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Si l'on suit la pensée d'Ohana, on peut considérer aussi que l'archétype relève de notre « nature humaine[195]», de l'inné, de ce qui, profondément enfoui en nous, rejaillit par l'instinct[196] sous la forme de schèmes dynamiques universels. Dans l'article « Maurice Ohana, medium, acrobate, ascète et plongeur », François-Bernard Mâche écrit : « ce qu'il appelait mémoire immémoriale était au fond assez semblable de ce que je nomme archétype[197]. »

Cependant, si la thèse de l'innéité est confirmée — nous rapprochant ainsi de l'acception jungienne de l'archétype — se poserait, d'une part, la question du rôle de la transmission qui, pour Ohana, demeure un préalable à la continuité de l'œuvre et, d'autre part, de la place et du rôle de l'archétype dans la création.

Pour amorcer un début de réponse — qui devra être ensuite approfondie dans la partie consacrée à la transmission —, il faut considérer que les premières expériences esthétiques du compositeur interrogent, inévitablement, une mémoire immémoriale où le mythe a sa place. On le voit lorsqu'enfant Ohana compare l'énorme piano familial à un Minotaure[198]. Toutes ces expériences esthétiques se rattachent à un noyau universel qui devrait résonner, selon le compositeur, de manière inconsciente en chacun de nous avant de rebondir dans le champ d'une conscience collective sous la forme d'une impression de « déjà vécu ». Musicalement, cela prend la forme, chez Ohana, d'un complexe sonore syncrétique façonné à partir de la stratification de ses expériences vécues, imaginées ou immémoriales. « Je n'invente rien, dit-il. Je trouve. Et je trouve quelque chose qui est en dehors de moi peut-être et qui tient à moi par des racines mystérieuses et ce sont celles-là, conclut-il, qu'il s'agit de trouver[199]. » Pour Jung, « le monde des archétypes doit demeurer conscient, car c'est en lui que l'homme est encore nature et relié à ses racines[200]. »

En partant de ses racines — dont on a au début de ce chapitre esquissé la diversité — pour développer son propre langage, transcendant ainsi les références culturelles, Ohana

---

[195] Cette hérédité immémoriale et universelle amène Jung à rejeter toute idée de transmission de l'archétype rappelant ainsi que l'homme ne naît pas comme une « tabula rasa » (table rase) mais possède dès sa conception des instincts d'ordre physiologique et inconscient. Carl Gustav Jung, *L'âme et la vie*, 1963, Paris, Buchet/Chastel, 2015, p. 60.

[196] Dont on peut considérer qu'ils sont d'ordre physiologique et propres à ce que Jung a appelé un « inconscient collectif ».

[197] François-Bernard Mâche, *Le sonore et l'universel, Écrits au tournant du* XXIe siècle, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 255.

[198] Maurice Ohana, entretien avec Brigitte Massin, « Écrire aujourd'hui pour le piano », in Panorama de la musique, mars-avril, 1980, p. 13.

[199] Il dit aussi : « Elle (la musique) est une communication entre moi et quelque chose qui existe en dehors de moi, qui reste à découvrir, et qui possède une telle multiplicité de visages possibles que nous ne l'épuiserons jamais. » François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 113.

[200] Carl Gustav Jung, Les racines de la conscience, Paris, Buchet/Chastel, 2013, p. 130.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

réussit à concilier durablement culture et nature, acquis et inné ; reconnaissant que le culturel puisse être traversé par un noyau universel. Pour Mâche, le génotype « porte la marque d'une "co-évolution" entre l'inné et l'acquis[201]. »

L'Andalousie est d'autant plus concernée par cette réflexion que nous l'avons identifiée plus haut comme un « milieu ». Des sources convergent vers ce « milieu » et peuvent aussi s'y reconnaître, par-delà la diversité de leur culture, parce qu'aussi elles partagent un même noyau d'universalité. Ainsi, l'Andalousie et le flamenco qu'elle porte devrait-elle permettre de poser un éclairage nouveau sur le concept d'archétype.

> L'hypothèse de ce concept, dit Mâche, est liée à celle d'une nature humaine universellement repérable sous différentes formes culturelles. En effet, précise-t-il, un archétype dont la portée ne dépasserait pas une culture donnée ne mériterait guère ce nom[202].

Annie Hourcade rappelle aussi que « si l'image archétypique peut varier en fonction des cultures et des individus, les modèles dynamiques que sont les archétypes sont communs à toutes les civilisations[203]. » C'est donc une sorte de « noyau infracassable[204] » — pour paraphraser (et même sortir de son contexte) l'expression de Breton — qui traverse, par-delà le culturel, « toutes les civilisations[205] » comme le dit Annie Hourcade.

Transcendant ses critères géoculturels, Ohana parvient à élever l'Andalousie au niveau de ce que la philosophe Odile Marcel[206] appelle un « esprit[207]». L'Andalousie serait alors pour lui, imaginaire et idéalisée.

> Interroge-t-on l'auteur sur cette Andalousie qui est sa région d'origine et où il séjourne comme pour « toucher terre » et « reprendre racine » selon ses termes propres, il sera aisé de constater que cette référence purement culturelle pour Ohana, est largement mythique. Qu'est-ce que l'Andalousie ?

---

[201] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 36.
[202] Ibid., p. 33.
[203] Annie Hourcade, « Archétype », Michel Blay (dir.), Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, Larousse, 2013, p. 47.
[204] Nous assumons ici le détournement du sens originel de cette expression dont la formule complète est : « infracassable noyau de nuit ». Chez Breton, elle fait référence avant tout à l'érotisme et à la sexualité. Cf. André Breton, Point du jour, Paris, Gallimard, 1934, p. 203.
[205] Annie Hourcade, Idem.
[206] Épouse de Maurice Ohana et petite fille du philosophe Gabriel Marcel.
[207] Odile Marcel, « L'Ibérisme de Maurice Ohana », in Maurice Ohana, Essais études et documents, La Revue musicale, n^{os} 351-352, Paris, Richard-Masse, 1982, p. 14-15.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Un train d'images de dépliant touristique, la terre du jasmin et de la guitare, des envolées gitanes […]. Quand Maurice Ohana parle de l'Andalousie et quand on écoute son œuvre, nul doute qu'il s'agisse d'un rapport moins direct aux motifs et aux thèmes d'une culture traditionnelle et locale. Bien sûr, il reste la guitare et les tambours, les rythmes âpres […]. Tout ceci est trop général et trop particulier à la fois : diffus en même temps que pittoresque. L'Andalousie n'est pas un « lieu »[208].

Il y aurait ainsi, pour Ohana, une sorte d'universalité qui concernerait « ces musiques qui n'ont peut-être qu'un seul auteur sans nom, omniprésent et sans âge[209]. »

Pour Christine Prost, les archétypes ne constituent pas, chez lui, un « préalable conscient à sa création artistique, mais […] se dégagent en quelque sorte inconsciemment de son langage musical[210]. » Une telle affirmation ne comporterait-elle pas cependant une certaine ambiguïté, sauf à penser que les archétypes soient un préalable inconscient dont on peut reconnaître l'expression inconsciente dans son langage musical ?

Disons que le caractère improvisé et intuitif se reconnaît, il est vrai, dans le hic et nunc du geste compositionnel. La remarque de Christine Prost tombe alors sous le coup du sens du fait que les archétypes, par définition, sont déterminés selon la théorie Jungienne par l'inconscient collectif. En se rapprochant du rite ou du mythe, comme il peut en être question dans les deux cycles que le compositeur consacre à la guitare, ils impulsent à l'œuvre, un mouvement et une énergie qui, simultanément, relèvent de schèmes compositionnels plus ou moins conscients et recherchés. L'exemple du processus de répétition variée observé dans de nombreuses œuvres comme dans la pièce pour guitare Candil[211] l'illustre.

Nous choisissons de présenter six schèmes dynamiques et archétypes fondamentaux chez Ohana. Ils nous ont été révélés dans l'analyse que nous avons faite de ses œuvres pour guitare et dont il sera question dans le deuxième moment de notre travail. Précisons bien qu'il s'agit de faire uniquement référence aux principaux archétypes observés. Ils ne constituent donc qu'un échantillon et ne sauraient représenter une totalité. Par ailleurs, il faut noter que la frontière entre archétype et schème dynamique en musique n'étant pas toujours

[208] Idem.
[209] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô », Conversation avec Maurice Ohana, Arfuyen II, 1975, p. 63.
[210] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, thèse de doctorat soutenue en 1981 à l'Université de Provence, centre d'Aix, p. 281.
[211] Mais aussi dans Conjuration des sorts (sixième partie du Livre des Prodiges).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

franche, comme nous l'avons souligné plus haut avec François-Bernard Mâche, nous désignerons indifféremment par archétype ou schème dynamique tout ce qui peut prétendre relever d'une catégorie universelle à moins de pouvoir les distinguer par l'action ou l'image à laquelle ils renvoient. Lorsque par exemple Christine Prost entend associer la polarisation[212] à un archétype, il est, selon nous, tout aussi défendable de considérer qu'elle puisse s'assimiler à un schème compositionnel dynamique et universalisable.

Remarquons que certaines caractéristiques déterminant le niveau d'universalité de l'archétype ohanien peuvent aussi correspondre à des propriétés énergétiques et physiologiques princeps de la matière (in modus vivendi) comme : l'attraction, la variation (qui coïncident avec l'idée de changement) ou encore l'explosion. Ce sont là des aspects sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir plus longuement dans notre troisième chapitre. Au-delà de leurs caractéristiques propres, nous observons que ces six schèmes dynamiques et archétypes peuvent être relativement liés et même, exister de par une interdépendance qui, dans l'œuvre, fait sens.

1- Le schème dynamique de la polarisation relié à l'archétype du centre est rapproché par Christine Prost du schème de la circularité et du mythe « cosmogonique du retour à l'origine[213] » dont nous parle aussi Mircea Eliade à travers le « mythe de l'éternel retour[214] » dans son ouvrage éponyme[215]. Il précise que « l'accès au "centre" équivaut à une consécration, à une initiation[216]. » Relativement à ce que dit Eliade, on peut considérer que la pièce 20 Avril, Planh (1962[217]), quatrième pièce de son cycle pour guitare, Si le jour paraît…, incarne à la fois une « initiation » du fait qu'elle constitue la première pièce consacrée à la nouvelle guitare à dix cordes, comme elle reflète aussi le « centre » en se situant au milieu de son premier cycle pour guitare. Autour d'elle gravite l'ensemble des six autres pièces qui constituent le cycle ohanien. De sortes que

[212] Christine Prost écrit : « La connaissance que j'ai pu acquérir de la musique d'Ohana […], m'incite à considérer l'archétype de la polarisation comme l'une des formes symboliques les plus révélatrices de sa personnalité. »
Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in *Maurice Ohana, Miroirs de l'œuvre*, La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 120-121.
[213] Idem.
[214] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*,1969, Paris, Gallimard, 2014, 182. p.
[215] Mircea Eliade se réfère alors au centre pour symboliser l'origine, rappelant que « pour les chrétiens, Golgotha se trouvait au centre du monde ». Ibid., p. 26.
[216] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*,1969, Paris, Gallimard, 2014, 182. p.
[217] Cette date correspond à la composition de la pièce.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

l'archétype du centre peut aussi se reconnaître au travers d'un schème compositionnel duquel dépend la construction de l'œuvre. Un principe d'équilibre devenu paradigmatique chez Ohana mais qui relève d'un instinct compositionnel et se situe donc en dehors de toute conception logique. Pour Bachelard, « tout univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé[218]. » La polarisation s'accorde ainsi avec l'idée d'une attraction vers un axe central et peut, on le voit avec la pièce 20 Avril, Planh, influencer, à l'échelle du macrocosme du cycle, la forme de l'œuvre. Cette pièce est d'ailleurs considérée par Ohana comme le « soleil central » de tout le cycle.

Enfin, il est aussi permis d'aborder l'archétype du centre comme un « milieu » matriciel, c'est-à-dire, selon son étymon mater (comme cela a été dit plus haut), en considérant alors qu'il engendre aussi un mouvement de retour à la « source » maternelle, pour Ohana : ses racines andalouses. D'après Jung, c'est l'amour maternel qui « fait partie des souvenirs les plus touchants et les plus inoubliables de l'âge adulte, et qui signifie la secrète racine de tout devenir et de toute transformation […], le retour au foyer et le recueillement[219]. »

2- Le schème dynamique (ou archétype selon l'acception mâchienne) de la répétition prend, dans Candil (quatrième pièce du second cycle pour guitare Cadran lunaire), la forme d'une répétition variée. Il se présente dans la dernière partie de cette pièce sous la forme d'un ostinato isorythmique. Pour Mircea Eliade, « une danse imite toujours un geste archétypal ou commémore un moment mythique[220]. » Celui représenté ici se rattache aux traditionnelles bailes del candil (danses andalouses autour d'une bougie). Cette inspiration semble influencer le mouvement circulaire et obstiné de la pièce. De fait, c'est l'archétype du centre qui vient alors s'ajouter à celui de la répétition. Notons que si le schème dynamique (ou archétype) de la répétition peut être concomitant de l'archétype du centre, il présente aussi, chez Ohana, certaines affinités paradoxales et complémentaires avec la variation.

[218] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2018, p. 147.
[219] Carl Gustav Jung, Les racines de la conscience, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 128.
[220] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*,1969, Paris, Gallimard, 2014, p. 42.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

3- Le schème dynamique (ou archétype selon François-Bernard Mâche) de la variation, le plus souvent, se présente chez Ohana sous la forme d'une répétition variée comme on l'a vu plus haut avec Candil. Il peut être associé au schème archétypal de la croissance.

4- Le schème dynamique de la croissance se rattache à l'idée de développement corrélativement à la variation. Mais il peut aussi, avec la guitare à dix cordes, questionner le phénomène sonore de la résonance. Symboliquement, pour Ohana, il est connecté à la croissance progressive du végétal, opposée, de par sa temporalité, au jaillissement soudain. Cette symbolique se fait jour, chez Ohana, au travers de la référence mythologique incarnée par la figure de Sylva qui lui inspire la troisième pièce guitare du Cadran lunaire. L'arbre, pour lui, en est le symbole. Il représente chez Jung, le « Soi comme un phénomène de croissance[221]. »

> Dans les textes alchimiques du Moyen Âge, dit Jung, l'arbre apparaît fréquemment, et représente en général la croissance et la transformation de la substance mystérieuse en « or philosophique »[222].

5- *L'archétype* de *l'ombr*e renvoie, chez Ohana, à un schème compositionnel, celui correspondant à l'écriture parallèle des voix dont on peut reconnaître la portée universelle en le comparant à l'organum médiéval ou à certaines polyphonies primitives, comme celles que le compositeur découvre au Kenya et en Ouganda. L'archétype de l'ombre est, chez lui, fondé sur le lien organique entre le monodique et son « double », lui-même monodique ou agrégatif. Contrepointant le premier, il influe sur sa couleur. C'est un procédé très présent dans toute l'œuvre d'Ohana. On en trouve de nombreux exemples dans les pièces pour guitare. Le compositeur peut aussi, lorsqu'il en est question, le désigner sous le terme de « sillage[223] ».

[221] Carl Gustav Jung, Les racines de la conscience, 1971, Paris, Buchet/Chastel, 2013, p. 397.
[222] Ibid., p. 426.
[223] Paul Roberts, « La musique de piano de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit., p. 47.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

6- Le cri, chez Ohana, peut être relié à l'archétype durandien du « sommet[224]». Il se présente de différentes sortes. Dans les œuvres pour guitare, il est relié à une expression tournée vers la vocalité et l'oralité. En premier lieu, il prend alors la forme d'un geste que l'on choisit de nommer : « appel ». On le remarque dans quelques pièces pour guitare, comme dans Jondo (deuxième pièce du second cycle : Cadran lunaire).

Mais cet archétype, dont on serait enclin à considérer qu'il est susceptible d'exprimer le geste explosif, se reconnaît en second lieu au travers de la technique du rasgueado. Cette dernière se caractérise par un geste instinctif et fulgurant. Pour Harry Halbreich, le rasgueado est « l'une des sonorités archétypales les plus importantes de l'univers sonore d'Ohana[225]. »

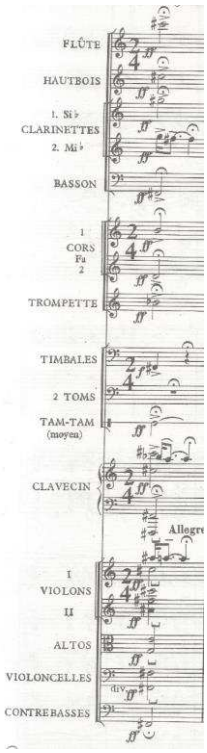
Ce geste infiltre autant le répertoire pianistique, orchestral, que vocal où il peut être rapproché de l'archétype primitif et explosif du cri, au travers duquel le geste d'« appel » peut trouver une lointaine parenté. Très concrètement, dès lors qu'il est utilisé en dehors de son contexte et quand le compositeur n'en précise pas la présence, le rasgueado se reconnaît par une écriture verticale, brève. Il est joué de manière percussive sur des nuances en double ou triple forte. Frédéric Deval le définit ainsi : « Percussion successive et rapide de plusieurs cordes de la guitare avec plusieurs doigts de la main droite[226]. » Transcendé, il quitte alors sa forme objectivable pour exprimer une énergie contenue et psychique devenue « matrice originelle » et universelle. Présenté en début d'œuvre, le rasgueado est assimilable au lever de rideau. Le premier accord qui ouvre à la manière d'un drame lyrique le Llanto et dont l'énergie et la force sont à la hauteur de la tragédie qui va avoir lieu, annonçant ici la mort du toréador Ignacio Sánchez Mejías, en porte l'empreinte sonore.

---

[224] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992, p. 63.

[225] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, 1986, Richard-Masse, p. 60.

[226] Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989, p. 73.
José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz ajoutent qu'il est produit : « par les doigts de la main droite du petit doigt au pouce ou inversement, avec un mouvement en forme d'éventail. » José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, « Rasgueo », Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, éd. Cinterco, 1988, 2e éd. 1990, p. 636.



Maurice Ohana, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Paris, Billaudot, 1966, p. 1.

> L'archétype du cri, relié à l'idée de « sommet[227] » psychique, rejoint l'expression du duende (que nous avons présentée plus haut[228]), comme il peut être aussi rapproché du numineux[229] jungien.

Ces six schèmes princeps assurent une certaine continuité stylistique dans le parcours heuristique de l'œuvre ohanienne. On pourrait ajouter à ces principaux archétypes l'*accéléré* ou le répons relevés par François-Bernard Mâche et répandus dans de nombreux rituels. Relativement à ces deux archétypes, voici ce que dit l'auteur de Rituel pour les Mangeurs *d'ombre* :

> Le premier de ces deux archétypes est extrêmement représenté dans toutes les musiques du monde. Même si sa notation dans la musique européenne ne s'est guère répandue qu'au XIX^e^ siècle, handicapée par notre système rythmique, la réalité était très fréquente depuis toujours. Beaucoup de musiques, comme le pendozalis crétois, la csardas tzigane, les Ahwach berbères de l'Atlas, les

[227] Pour emprunter l'image de Durand. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992, p. 63.
[228] Cf. p. 31. Chapitre I.
[229] Aimé Agnel définit le numineux comme un « terme, forgé par Rudolf Otto à partir du latin numen, pour clarifier l'effet émotionnel produit par l'activation spontanée d'un archétype. Le niveau de conscience est abaissé ; le sujet est mis "dans un état de saisissement, c'est-à-dire de soumission passive" (RNP, 503). » Aimé Agnel, Le vocabulaire de Jung, Paris, Ellipses, 2011, p. 81.

> musiques des derviches Mevlevi, la plupart des ragas indiens classiques ou encore la Danse rituelle du feu de l'Amour sorcier de Falla, l'incluent comme trait structural, c'est-à-dire comme programme génotypique. Lié à une excitation croissante, l'accéléré est souvent une traduction immédiate d'un changement physiologique concomitant. Les cas où il est contrôlé, et plus temporaire, offrent un caractère moins évidemment primaire, pour aboutir parfois à une instabilité subtile du tempo[230].

Utilisés chez Ohana dans ses œuvres pour guitare, ces deux archétypes ont pour effet d'exprimer un changement progressif corrélativement à l'idée de rituel.

L'accéléré, lorsqu'il vient s'ajouter à la répétition, contribue à renforcer le phénomène de transe contenu dans le rituel. On peut l'illustrer avec Saturnal (première pièce du Cadran lunaire) au moment où s'achève l'ostinato sur : « accélérez[231]. » Quant à l'archétype du « répons », s'il est plus difficile de l'observer dans les œuvres écrites pour une guitare seule, on le remarque à quelques endroits du concerto pour guitare Trois Graphiques et notamment dans le premier Graphique de la Farruca et cadences où il évoque particulièrement bien dans la partie « ritmico sempre[232] » l'idée de rituel. Cette fois ce n'est pas l'accéléré qui renforce l'expression du geste incantatoire mais, au contraire, une rigueur dans le tempo pouvant rappeler le statisme rythmique révélé par le jeu homorythmique de l'orchestre à certains endroits du Sacre du printemps d'Igor Stravinsky. Les variations soudaines d'intensité contribuent alors à entretenir la dynamique du mouvement stimulant la progression comme pour marquer, à la façon d'un rite, les différentes étapes d'un processus.

***

[230] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 41-42.
[231] Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 2.
[232] Maurice Ohana, Graphique de la Farruca et Cadences, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 6.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Synthèse de la première partie (chapitre I)

À l'issue de ce premier moment consacré à explorer les différentes expressions que renferme, chez Ohana, le concept de racine(s), nous cernons à présent ce qu'il peut contenir de culturel et d'universel. L'idée d'archétype, fondamentale chez lui, semble opérer la rencontre de ces deux catégories. Et, bien que seule l'étude des œuvres puisse aboutir à en reconnaître la « permanence[233] », au travers notamment de schèmes compositionnels abordés plus haut, il nous semble intéressant, dans le deuxième moment de ce premier chapitre, de présenter la guitare en tant qu'elle peut à la fois incarner l'instrument de la tradition andalouse et tendre, par sa sonorité élargie, vers l'expression d'une tradition recomposée, transformée et, in fine, personnalisée. Ce sont alors les multiples facettes d'un instrument passé de six à dix cordes qu'il nous faut interroger en proposant une approche des caractéristiques sonores de l'instrument innové. Cette innovation de l'instrument ne s'inscrit-elle pas dans une démarche globale de création et de composition de l'œuvre ? Ce faisant, n'interpelle-t-elle pas la recherche d'authenticité voulue par le compositeur et la représentation que l'on se fait de la fidélité à la tradition ? Entre ces idées de fidélité à la tradition et d'innovation n'y aurait-il pas alors contradiction ? À moins que, en élargissant notre perception grâce aux sonorités nouvelles de l'instrument, on puisse, au contraire, en révéler autrement l'essence profonde ?

Dès lors, va se poser clairement, chez Ohana, la question de la transmission et de l'interprétation au regard d'une œuvre qui cherche à développer, par-delà l'écriture, une expression oralisée en donnant le sentiment d'entretenir une certaine proximité avec la voix et, au travers d'elle, avec le cante jondo. C'est bien du caractère anthropologique de l'œuvre dont il sera alors question. Comment la guitare parvient-elle à incarner une identité sonore qui, à l'image de la représentation symbolique de l'arbre, puise à la fois dans la tradition et tend inexorablement, comme pour en saisir la vérité, vers une matière sonore idéalisée ?

[233] Comme le laisse supposer Christine Prost. Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 108.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

7 La guitare, l'instrument d'une tradition

La guitare représente, dans les œuvres de Maurice Ohana, l'expression d'un lien puissant à la culture andalouse dont elle perpétue la mémoire collective. « On ne chante juste que dans les branches de son arbre généalogique[234] » dit Max Jacob. Cette formule prononcée également par Jean Cocteau et que Maurice Ohana aime à son tour à employer résonne dans toute son œuvre et fait sens au souhait de consacrer à l'instrument andalou un répertoire.

> Certainement, dit-il, on n'échappe pas à son atavisme. Je pense avec Cocteau, que pour bien chanter, il faut chanter dans son arbre généalogique et plutôt que de le renier, comme ce fut la mode après la guerre, il vaut mieux au contraire se soumettre et l'affirmer, si toutefois on en est conscient[235].

C'est dans l'environnement familial au multiculturalisme foisonnant que le futur compositeur se forge progressivement une culture musicale. La guitare n'en fait pas a priori partie même si l'on peut estimer qu'elle ne peut être étrangère au contexte géoculturel des berceuses et autres chants traditionnels arabo-andalous qu'il entend enfant.

> J'entendais, dit Ohana, […] constamment de la musique et des musiques très différentes : classiques mais aussi populaires d'origines diverses[236].

C'est la rencontre avec le guitariste Ramón Montoya et la danseuse et chanteuse La Argentinita qui offre à Ohana l'occasion d'une réelle prise de conscience, prêtant à la guitare une place, une fonction et un rôle dans l'expression d'une réminiscence des expériences esthétiques du passé.

La période qui s'échelonne d'octobre 1936 à mars 1937 correspond à une étape clé, parfois mal connue, de sa vie compositionnelle. L'étudier nous permet de mieux éclairer le

---

[234] Expression révélée par Armand Lanoux.
Armand Lanoux, « La colombe poignardée aime sa tache de sang », in Claire Goll, Paris, éd. Pierre Seghers, col. Poètes d'aujourd'hui, 1967, p. 65.
[235] Maurice Ohana, entretien avec Thierry Beauvert et Michel Beretti, « Entretien avec Maurice Ohana », *Programme de l'Opéra La Célestine*, Opéra de Paris, Juin 1988, p. 59.
[236] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^o 3 A, 1991, p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

lien étroit et si singulier qui, progressivement, se tisse entre lui et la guitare, du moins, telle qu'il la découvre avec Ramón Montoya[237].

Pour situer la genèse de cette rencontre décisive marquant la découverte de l'univers guitaristique, il faut préciser qu'en octobre 1936, soit trois mois après l'assassinat de Federico García Lorca[238], le compositeur, alors âgé de 23 ans, fait la connaissance lors « d'une traversée entre le Maroc et l'Espagne[239] », comme nous l'indiquent François Porcile et Édith Canat de Chizy, de La Argentinita[240] (1898-1945) — de son vrai nom : Encarnación López Júlvez. Elle propose au jeune pianiste qui se prénomme alors O'Hana[241], de se joindre au duo qu'elle constitue avec le guitariste Ramón Montoya (1880-1949). Le trio entreprend une série de concerts en arrière fond d'exil alors qu'éclate la guerre civile espagnole[242]. La Argentinita et Montoya[243] profitent effectivement de ces concerts pour fuir la dictature franquiste et se réfugier vers des terres moins hostiles, à une époque où la montée des nationalismes fait craindre le pire pour les artistes[244]. Au cours de l'une de ces rencontres,

[237] On retrouve dans l'ouvrage de Maurice Bruzeau, Rue du Temple (1964) une description très romancée du jeu du guitariste.
[238] Il est assassiné le 19 août 1936.
[239] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 23.
[240] La Argentinita (1895-1945) est native de Buenos Aires. Elle n'a aucun lien de parenté avec La Argentina (Antonia Mercé y Luque) (1890-1936) qui, en 1925, danse dans une deuxième version de *l'Amour* Sorcier de Falla. La Argentinita est l'amante du toréador Ignacio Sánchez Mejías et est aussi la dédicataire du fameux Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca. Elle s'illustre à travers le chant et la danse et est parfois accompagnée au piano par García Lorca en personne. Avant que n'éclate la Guerre civile, les artistes de la « Génération de 27 » se produisent dans la « Residencia de Estudiantes » de Madrid. Ils se donnent pour mission de démocratiser la culture, facteur, selon eux, d'évolution des mentalités.
Dans les années 1930 elle est accompagnée par le guitariste Manuel Gómez Vélez dit « Manolo de Huelva » (1896 - 1976). Elle fonde avec sa sœur Pilar et Lorca la Compagnie de Ballets espagnols de La Argentinita, puis s'exile aux États-Unis à partir de 1938 jusqu'à sa mort prématurée en 1945. Elle s'y produit et acquiert le statut de réfugiée politique lui permettant d'échapper à la dictature franquiste.
[241] Comme nous l'avons indiqué en début de chapitre, nous observons sur les coupures de presse le nom d'Ohana orthographié : « O'Hana ». Doit-on y voir la fantaisie du pianiste d'anoblir son nom en faisant sonner une improbable origine irlandaise (le O suivi de son apostrophe étant rattaché à la noblesse en Irlande) ou bien, l'écrit-il ainsi par crainte de la montée de l'antisémitisme qui se développe de plus en plus dans les années 1930 en France, poussant le futur compositeur à ne pas s'afficher sous un nom à consonance juive ? Mais, ainsi que nous l'avons exprimé plus haut, c'est aussi montrer un certain détachement vis-à-vis du nom que de le transformer ainsi.
[242] La guerre civile espagnole, appelée également : guerre d'Espagne, dure 3 ans du 17 juillet 1936 au 1er avril 1939.
[243] C'est un certain Marius Zayas qui permet à Ramon Montoya de fuir l'Espagne et de se réfugier dans un premier temps à Biarritz avant qu'il ne gagne Paris pour y enregistrer un disque. Zayas organise alors des concerts à Paris pour Montoya.
[244] La Argentinita revient quelques mois plus tard à Londres pour quatre autres concerts du 21 juin au 2 juillet 1937 au sein d'une nouvelle formation constituée de Gabriel Ruiz de Galeterra à la guitare et de Miguel Elosegui au piano. Les différentes dates des concerts sont : 21, 25, 28 juin et 2 juillet. John Peter Wearing, The London Stage 1930-1939: A Calendar of play and players, Vol. III, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., London, 1990, p. 1012.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

La Argentinita lui présente le manuscrit original du Llanto de Lorca qui, au départ, d'après Bruno Giner et François Porcile, « laisse le futur compositeur assez indifférent[245]. »

Pour mémoire, précisons que La Argentinita se lie d'amitié, dans les années 1920, avec un groupe d'intellectuels et d'artistes qui se réunissent à Madrid dans la Résidence des étudiants[246]. Ils constituent avec Lorca et le célèbre toréador Ignacio Sánchez Mejías[247] un groupe que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de « Génération de 27 » ou encore, « Génération de la République ». Reconnue comme une danseuse « d'exception[248]», La Argentinita s'accompagne de tocaneos — percussions avec les pieds — et de castagnettes qu'elle manie avec virtuosité[249]. Mais c'est là le reflet d'un flamenco très en vogue à l'époque et bien loin de cette expression jondo très intériorisée que défendent Lorca, Falla, Pedrell et, plus tard, Ohana. Son chant que l'on découvre sur les enregistrements réédités en disque compact [250], nous révèle, en fait, un timbre au vibrato délicat et teinté de romantisme, aux antipodes du détempérament du chant profond andalou et des sonorités âpres de ses voix éraillées[251].

Mais ce qui intéresse avant tout Ohana[252] à travers ces « gala(s) de danse et chants espagnols[253] » — ainsi intitulent-ils leurs concerts —, c'est l'idée de partager avec eux une complicité atavique. Au-delà de la rencontre musicale, c'est bien plus une symbiose poétique qui s'opère entre les trois protagonistes. En revanche, le jeu et la palette sonore que déploie

[245] Bruno Giner et François Porcile, *La musique pendant la guerre d'Espagne*, Paris, Berg International, 2015, p. 161.
[246] C'est notamment dans ce lieu que Lorca tient une de ses conférences célèbres sur les berceuses le 13 décembre 1928. Parmi les personnalités qui rejoignent les intellectuels, poètes et artistes, on compte notamment Dali.
[247] La Argentinita devient l'amante du toréador dans les années 1920.
[248] Comœdia, 24 janvier 1924. Le journal précise que la danseuse et chanteuse se produit au Cirque d'Hiver à Paris.
[249] Manuel Rubio, « Au son des castagnettes "La Argentina", " La Argentinita" », Livret du disque, ILD, 642210, 2001, p. 4.
[250] Il existe très peu d'enregistrements de La Argentinita. L'association « Les amis de La Argentinita » ont édité un CD compilant différents morceaux (« Au son des castagnettes », ILD, 642210, 2001.) sur l'initiative de Manuel Rubio. Il existe également d'autres enregistrements en format 45T notamment celui intitulé « Canciones populares antiguas » (1958, La Voix de Son Maître). Un disque intéressant puisque l'on y découvre l'accompagnement pianistique de Federico García Lorca.
[251] D'ailleurs, en 1959, José Greco, chorégraphe, doit répondre aux nombreuses critiques sur le manque d'authenticité reproché à La Argentinita et sur sa manière d'interpréter les danses espagnoles.
Interview du danseur espagnol José Greco à l'occasion de sa venue à Paris, au palais de Chaillot, pour une série de représentations : l'interprétation de la danse classique espagnole, la polémique entre les deux manières de danser d'Argentina et d'Argentinita. Œuvre : Le mort sur le banc (extrait : 2'28 ") / Auteur : Guelette Thomas / Interprétation : Recoing. ORTF,14 mai1959. Source : INA.
[252] Il était écrit sur le programme : « Avec le concours de Maurice O'Hana, pianiste ».
[253] Titre du programme, voir annexe n° 11.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Montoya fascine le jeune Ohana. Quand le guitariste n'accompagne pas La Argentinita, il enchaîne en soliste Soleá, Granaína, Rondeña, et autre Guajira de sa composition[254].

D'après nos recherches[255], on peut situer le premier concert du trio à Paris, salle Pleyel, le 28 février 1937[256] (une salle qu'Ohana connaît bien pour y avoir donné un récital un an plus tôt, le 5 février 1936[257]). S'en suivra un deuxième concert le 3 mars au Palais des Beaux-Arts[258] de Bruxelles puis un troisième à Londres, le 14 mars 1937[259]. Notons que Ramón Montoya se produit quelques mois plus tôt, salle Pleyel (Chopin), le 30 octobre 1936 après avoir enregistré à Paris les 21 et 22 octobre le fameux disque « Arte clásico flamenco » que la plupart des flamencologues s'accordent à considérer comme le chef d'œuvre du guitariste.

Le programme des œuvres interprétées par le trio éphémère se présente ainsi[260] :

1- *Sonate*/ Scarlatti : Piano **M. O'Hana**
2- *Danza n°X*/ Granados : **Argentinita**
3- *Triana* (Suite Iberia)/ Albéniz : **Argentinita**
4- *Soleá*/ Breton : **Ramon Montoya**
5- *Mazurca de la Verbena de la Paloma* (Madrid 1890)/ Breton : **Argentinita**
6- *Rondeña*/ Albéniz : Piano **M. O'Hana**
7- *Danza del fuego* (de "L'Amour Sorcier")/ M. De Falla : **Argentinita**
8- Pan *y Toros* (sélection)/ Barbieri : **Argentinita**
9- *Granaínas* : **Ramon Montoya**
10- *Caña* (Chant ancien des gitanes) et *Alegrías* (Danse populaire) : **Argentinita et Ramon Montoya**

ENTR'ACTE

1- *Letrillas de Lope de Vega*. Musique populaire XVe siècle. Costume de l'Alberca (Salamanque) : **Argentinita**
2- *Danza de la Pastora* (Danse de la bergère)/ E. Halffter : **M. O'Hana**
3- *Mallorca*/ Albéniz : **Argentinita**
4- *Rondeña* : **Ramon Montoya**
5- *Deux tangos de Cadix* (XIXe siècle)/ Populaire : **Argentinita et Ramon Montoya**
6- *Albaicín*/ Albéniz : **M. O'Hana**
7- *Jota de Alcañiz* (Aragón)/ Font : **Argentinita**
8- *Guajiras* : **Ramon Montoya**
9- *Fête de Noël à Jerez* (Bulerías, Danse gitane)/Populaire : **Argentinita et Ramon Montoya**

[254] Voir annexe n° 11.
[255] Vincent Le Gall mentionne dans sa thèse cette date. Cf. Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005, p. 83.
Mais pour retrouver les coupures de presses annonçant le concert il a fallu se tourner vers les outils numériques de la BnF. De brèves annonces et des coupures de presses ont pu être retrouvées. Mais ce n'est qu'en déformant le nom du compositeur en O'Hana que nous sommes parvenu à les retrouver.
[256] Soit un mois avant la création par l'orchestre de Charles Munch et le pianiste Jacques Février du Concerto pour la main gauche de Ravel donné le 19 mars également Salle Pleyel.
[257] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 22. On y apprend qu'Ohana donne au cours de ce récital (Salle Debussy), des œuvres de Debussy, Scarlatti, Chopin, Granados, Ravel et Albéniz. Id.
[258] Appelé aujourd'hui le Bozar. Honoré Lejeune, « Bruxelles-théâtres », n°37, University of Toronto library. https://archive.org/stream/bruxellestht00lejeuoft/bruxellestht00lejeuoft_djvu.txt.
[259] John Peter Wearing, The London Stage 1930-1939: A Calendar of play and players, Vol. III, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., London, 1990, p. 974.
[260] Document offert par le compositeur à Frédéric Deval. Avec l'aimable autorisation de Madame Ghislaine Glasson Deschaumes. Frédéric Deval est l'auteur de l'ouvrage : Le Flamenco et ses Valeurs. Cf. Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989. Voir annexe n° 11.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Article paru dans *L'Intransigeant,* « troisième édition », du 27 février 1937, p. 6.

Article paru dans le Figaro du mercredi 24 février 1937, p. 5.

L'année qui suit cette rencontre coïncide avec les premiers pas de Maurice Ohana dans la composition[261]. Il se souvient de cette rencontre avec Montoya, une dizaine d'années plus tard, au moment de composer son Concerto pour guitare — devenu, en 1957[262], les Trois Graphiques.

> J'ai entendu les guitaristes espagnols et puis à vingt-trois ans, j'ai accompagné une danseuse espagnole. Mon compagnon dans cette affaire était le grand guitariste gitan Montoya, le plus grand qu'on n'ait jamais connu. Lui m'a appris un tas de choses sur la guitare : ce jeu « rasgueado », ces raclements féroces qui abolissent le sentiment de diatonisme et d'accords et qui donnent une espèce de densité sonore où toutes les harmoniques sont présentes. Et puis des attaques, des percussions, bref, il libérait la guitare complètement et c'était extraordinaire. Je l'ai beaucoup écouté, on a beaucoup parlé ensemble. Bien qu'il fût illettré, il avait

[261] Il compose notamment La joie et le bonheur, pièce radiophonique sur un texte d'Yves Régnier et Les Fêtes nocturnes, suite pour orchestre (deux partitions détruites).
[262] Pour la date de composition.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> cette sagesse des grandes bêtes à musique… C'est cette guitare là que je pratique et je n'en veux pas d'autre[263].

Ohana profite de ces rencontres pour s'imprégner des éléments du flamenco. « Il faut, dit-il, si l'on veut connaître tout le message espagnol, interroger longuement ces autres maîtres que sont Niña de los Peines ou un Ramón Montoya[264]. »

Cette imprégnation de la culture andalouse, au plus près de ses acteurs, peut trouver une certaine résonance avec ce que dit l'ethnomusicologue John Blacking lorsqu'il estime que pour comprendre la musique, il faut la pratiquer, au sein de la communauté « afin de la connaître de l'intérieur[265]» comme le dit aussi Jean Molino. Ce qui s'entend ici comme une manière de vivre de l'intérieur le phénomène sonore par imprégnation directe à la source en procédant par une « observation participante[266]. » Dans le flamenco, « participer » c'est aussi et avant tout écouter et ressentir en partageant l'intraduisible avec les Andalous au travers des coutumes et des rites associés à cette culture ancestrale. Le degré d'implication d'Ohana dans cette tradition s'apprécie à la description qu'il fait du jeu de Montoya. Il pose un regard subjectif sur ce qu'il voit et ce qu'il entend, comparant le son produit au matériau brut (« bois, métal » que l'on retrouve dans ses autres descriptions[267]). Il relève à partir de son analyse du jeu de Montoya des gestes caractéristiques du flamenco qu'il tente d'approprier, de transformer jusqu'à en imaginer leur interprétation par l'orchestre, le piano ou même la voix.

Après cette immersion dans l'univers du flamenco, aucun autre compositeur de sa génération ne connaît mieux que lui la guitare et ne peut rivaliser ni lui consacrer des œuvres, comme il le fait par la suite, mettant en résonance dans ses pièces une expérience musicale enrichie par ces rencontres uniques. Une parfaite connaissance de l'instrument que lui reconnaîtra d'ailleurs plus tard Alberto Ponce.

> Il y a chez lui un emploi total de la guitare avec une connaissance de la sonorité de l'instrument assez extraordinaire : sans parler d'effets spéciaux comme les 1/4

[263] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Propos sur la guitare », in Diapason, n°187, mai 1974, p. 4.
[264] Maurice Ohana, « Horizons espagnols », in Festival de Montauban, Cahier n°6, 1962, p. 11.
[265] Jean Molino, « Simha Arom et l'analyse en ethnomusicologie », in Le singe musicien, op. cit. p. 214.
[266] Idem.
[267] Delphinus, op. cit., p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de tons et autres (tiers de tons), il y a une façon de disposer les accords, de ne pas remplir trop une harmonie[268].

Maurice Ohana esquisse en 1972 une présentation de pièces flamencas illustrées musicalement par le guitariste Rafael Andia. Ce dernier témoigne :

En 1972, à Paris, je fis mon dernier concert de guitare flamenca avec Maurice Ohana qui en assurait le commentaire[269].

Mais la connaissance de cet instrument suffit-elle à garantir l'authenticité de son rapport à la tradition ?

8 Tradition et innovation

La qualité la plus essentielle de la tradition, pour Ohana, est de contenir un noyau universel, une authenticité, une vérité vers laquelle il faut tendre. On serait tenté d'opposer à la tradition, l'innovation, au motif que l'une est garante d'une mémoire alors que l'autre se rapporte au changement. Or, pour Ohana, la tradition n'est pas seulement source d'inspiration, elle est aussi source d'innovation. « Une fois qu'on a touché cette couche profonde, dit-il, on est dans la tradition et en même temps on est novateur, immanquablement [270] . » Cette manière d'appréhender les choses est remarquablement illustrée par le jeu du guitariste Ramón Montoya, tout à la fois innovant et enraciné dans le plus authentique flamenco.

En vue d'approfondir cela, il peut sembler intéressant de s'interroger, en premier lieu, sur ce qui fonde, chez Ohana, l'idée d'authenticité ainsi que sur le sens profond qu'il souhaite lui conférer. C'est une quête de vérité qui l'amène à considérer que dans cette recherche, la musique andalouse devrait pouvoir servir de modèle. Dès lors, si la tradition peut « engendrer » de l'authenticité, il nous reste à en définir les conditions.

[268] Précisons qu'en ce qui concerne le quart de ton évoqué par Ponce, son utilisation est tout à fait exceptionnelle puisqu'elle ne concerne que le Tiento (1957). Alberto Ponce, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, Entretien avec Alberto Ponce », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 10.
[269] Florian Conil, « Rencontre avec Rafael Andia », in Les Cahiers de la Guitare, n°71, 3e trim. 1999, p. 15.
[270] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, op. cit., p. 112.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Maurice Ohana reconnaît au travers du cante jondo, une expression musicale authentique, au même rang d'ailleurs que tous ces « folklores » — comme il les désigne — qui ont su préserver leurs coutumes ancestrales.

> Je dois beaucoup […], dit-il, au chant profond andalou, au flamenco, à la musique berbère, à tous ces « folklores », comme disent dédaigneusement ceux qui refusent d'autres richesses que la leur[271].

Ohana voit en Felipe Pedrell « le théoricien de la musique nationale, qui a éliminé les italianismes chers au XIX^e^ siècle[272]» et qui, de concert avec Manuel de Falla, en a appelé à un « retour aux sources[273]».

> Le chant grave hiératique d'hier, dit Falla, a dégénéré en un ridicule flamenquisme d'aujourd'hui. Dans celui-ci, on falsifie et on modernise (quelle horreur !) les éléments essentiels, les inflexions naturelles du chant, la division et la subdivision des sons de la gamme, se sont converties en volutes ornementales artificielles, plus proches de la décadence de la mauvaise époque italienne que des chants primitifs de l'Orient, lesquels quand ils sont purs, peuvent seulement être comparés aux nôtres[274].

Car c'est pour lutter contre l'érosion d'une expression primitive et authentique, qu'en 1922, Falla, Lorca et Pedrell organisent le premier concours de cante jondo à Grenade. Certaines évolutions, en effet, font craindre, avec l'émergence de formes dérivées de la zarzuela, une « crise des identités ». Cette dernière serait imputable, pour les flamencologues, à la phase opératique du flamenco[275].

Henri Gil relève, chez Lorca, la volonté de distinguer du flamenco « moderne » le cante jondo enraciné dans les premières expressions chantées de l'humanité.

---

[271] Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, Télérama, n°1893, 12 avril 1986, p. 39.
[272] Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica disques, Juin 1966, p. 9.
[273] Antonio Mairena, "El concurso de Granada de 1922; la Ópera flamenca", Las confesiones de Antonio Mairena, Sevilla, Universidad de Sevilla, col. De Bosillo, n°53, 1976, p. 30.-34.
[274] Manuel de Falla, Escritos sobre música y musicos, Madrid, éd. Espasa-Calpe, 1972, p. 146-147.
Texte relevé par Vincent Le Gall. Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, p. 85.
[275] Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 29.
Ironie de l'histoire, c'est le chanteur Antonio Chacón qui remporte le premier concours de cante jondo de Grenade en 1922. Il s'illustre dans un flamenco très lyrique décrié par les organisateurs du concours de cante jondo et situé pour Lemogodeuc et Moyano, entre la zarzuela et l'opéra italien. Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, op. cit., p. 31.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Lorca nous explique, dit Gil, que, contrairement au Flamenco qui est un chant relativement moderne (il ne prend sa forme définitive qu'au XVIII[e] siècle), le Cante Jondo est un balbuceo qui remonte non seulement aux primitivos sistemas musicales de la India mais à las primeras manifestaciones del canto[276].

De ces propos rapportés par Henri Gil, une distinction importante se fait jour entre Ohana et Lorca lorsque ce dernier entend opposer le flamenco « moderne » au chant profond andalou. Ohana ne cherche pas à « sanctuariser » le cante jondo au point de le différencier du flamenco. Car, pour lui, le flamenco contient en germe cette profondeur en étant lui-même issu des cultures de tradition orale porteuses d'une expression primitive et authentique.

En revanche, il rejoint Lorca en considérant que le chant profond andalou, détaché de toute forme d'expression vulgarisée est lié, à travers l'archétype primitif du cri, à une expression primitive. Selon lui, « les très rares chanteurs de flamenco font une des musiques les plus élevées et les plus authentiques de notre univers sonore […][277]. » C'est une conception que partage aussi François-Bernard Mâche à l'égard de ce qu'il considère être, des « traditions mythiques » :

> La plupart des traditions mythiques racontent que le monde est né d'un cri, ou d'un son, et que la musique renouvelle ce son primordial. Le bonheur promis par la musique est entre autres celui d'une renaissance, de l'enfance retrouvée : à la fois l'enfance du monde, et la vôtre[278].

Ohana associe ainsi le cante jondo et le flamenco à un « folklore » essentiel et universel. Dans une recherche de vérité, l'authenticité peut alors être comprise, on le voit avec l'archétype primitif du cri relié au cante jondo, comme l'expression la plus fidèle et la plus juste de l'universel.

Au vu de ce questionnement, comment appréhender la place de la guitare ? Et que représente-t-elle au fond pour la tradition andalouse ?

---

[276] Henri Gil, *Poema del Cante Jondo réévaluation d'une poétique en devenir*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 197.
[277] Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, op. cit., p. 38.
[278] François-Bernard Mâche, *Le sonore et l'*universel, op. cit., p. 29.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Eu égard à la tradition qu'elle incarne, la guitare apparaît à la fois comme l'accompagnatrice du cantaor andalou comme elle aspire, par son jeu soliste, à une souveraineté et une indépendance qui se traduit par de grandes improvisations qu'Ohana appelle aussi, lorsqu'il y fait référence dans son Concerto, « cadenza[279] » ou « cadence ». Rafael Andia parle de « talisman[280] » au sujet de la guitare flamenca, assimilée à un enracinement aux origines, « brandie, dit-il, comme un blason[281] ». Elle devient également mythique pour Picasso qui en fait, à plus de 700 reprises[282], un sujet pictural devenu une récurrence atavique nécessaire pour le peintre andalou exilé, lui donnant l'occasion d'exprimer ses racines à travers sa représentation picturale.

Étendard instrumenté du flamenco, pastichée, la guitare connaît alors une fonction plus symbolique à travers un ibérisme qu'elle porte parfois jusqu'à la caricature au risque de réduire, il est vrai, sa représentation à un folklore devenu la « carte postale » musicale d'une culture de masse. Michel Bernard distingue cette image faussée et stéréotypée que l'on s'est façonnée du flamenco, de cette expression authentique recherchée par Maurice Ohana.

> L'Espagne, écrit Michel Bernard, âme de la guitare, à moins que ce ne soit l'inverse, a donné lieu à bien des dévergondages artistiques et de longues lignées de gratteurs de cordes nous ont façonné cette image mentale d'espagnolades à domicile, de béatitudes digestives. Je ne dirais pas que c'est là une vision fausse puisque l'Espagnol s'y prête par ses œillades. Mais il est permis de chercher d'autres liens pour peu que l'on guette en l'homme son chant profond, ce « cante jondo » aux lointaines racines, que l'on soit comme Maurice Ohana, à fleur de cette terre ibérique, attentif aux moindres signes, à la moindre présence révélatrice, ou encore en plein ciel dans les « longues cordes du vent », à l'écoute des voix amorties de l'univers[283].

Cependant, bien que l'idée d'innovation, corrélativement à celle d'évolution, au regard de la tradition andalouse, puisse être approchés sous l'angle de ses aspects subversifs, nous faisant alors redouter la perte de son expression authentique, cette notion peut tout aussi

---

[279] Il sera question de revenir sur ce point dans notre deuxième chapitre, notamment au moment de présenter les Trois Graphiques.
[280] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 10.
[281] Idem.
[282] Anne-Laure Moreau, « L'incidence de la guitare dans l'œuvre de Picasso », in Les Cahiers de la Guitare, n°52, 1994, p. 33.
[283] Michel Bernard, Maurice Ohana, Trois Graphiques, Alberto Ponce/Orchestre Philarmonique du Prado/Daniel Chabrun, Livret du disque L.P. Arion,1974, p. 1.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

bien s'appliquer à ce qui conduit à un enrichissement.

Pour le cantaor[284] andalou Enrique Morente, qui allie dans sa pratique du flamenco tradition et innovation, selon lui, nous serions « […] obsédés par ce problème de l'évolution du flamenco. En fait, dit-il, elle ne peut être que très lente : de nouveaux accords, de nouvelles harmonies…, des syncopes dans les rythmes…[285]. »

Ohana intègre ces changements que le temps et les pratiques, y compris sur les formes les plus pures du flamenco, finissent par imposer[286]. Cependant, il sait aussi discerner ce qui résulte d'une lente maturation, apanage des traditions ancestrales qui ont su préserver leur mémoire collective, de ce qui, interrompant brusquement le cours du temps long des imprégnations, des changements progressifs à peine perceptibles, finit par s'imposer comme une acculturation menée, pour Ohana, par des esprits « conquérants ».

> De toute antiquité, dit Ohana, le flamenco, depuis qu'on le connaît et qu'on l'observe, a démontré qu'il y a des Maîtres qui créent un style qui modifient légèrement l'héritage qu'ils ont reçu, et qui créent une sorte d'école qui découle ensuite de leurs propres découvertes. Je crois que les jeunes vont évoluer par la force des choses.
>
> Ce qui me paraît un danger pour eux, c'est le choc avec […] la civilisation occidentale qui les incitent dans cette attitude très dangereuse qui est la nôtre, d'analyse, de besoin frénétique d'innovation, d'exploitation sur les ondes ou en disque …. Tout cela est un très grand danger pour les gens, comme les « sauvages » des premiers temps qu'on allait conquérir, qui n'ont pas de réflexes d'auto-défense contre ces choses-là, et pas de critères intellectuels qui leur fassent ressentir la valeur de ce qu'ils possèdent en eux. Je crois que ceux des jeunes chanteurs de flamenco qui vont compter et vont marquer leur époque, seront ceux qui sauront se défendre contre cela et jeter un arc entre les traditions qui leurs sont léguées maintenant de manière très solide grâce au disque par les grands

[284] Chanteur de flamenco.

[285] Enrique Morente, « La matinée des autres », Par Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (première diffusion). Source : INA.
En 1995, il enregistre Omega, un disque très controversé alliant la culture punk au flamenco, sur des textes de Federico García Lorca et Léonard Cohen.

[286] Au nombre desquelles on compte les siguiriyas ou les soleás. Antonio Mairena (1909-1983) collecte pas moins d'une centaine de soleás différentes qu'il enregistre. Précisons que malgré la reconnaissance d'un noyau fixe qui les traverse, les chants profonds andalous admettent certaines disparités entre, par exemple, différents types de soleás et les façons de les interpréter selon leur région d'origine ou d'adoption. Que l'on soit à Séville ou à Cordoue — et cela vaut aussi pour les quartiers de ces villes —, chaque « territoire » établit, en effet, ses propres règles d'interprétation.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> noms du passé, les grandes personnalités — dont une encore est vivante, c'est le merveilleux Pepe de la Matrona —, et qui sauront innover dans le sens où l'ont fait les anciens, c'est-à-dire, sans troubler et sans détruire le fondement même… ; […] or la société andalouse s'est profondément transformée elle aussi ; elle a disparu dans une large mesure. Alors ce que sera l'avenir, moi je ne peux pas le prévoir. C'est entre leurs mains et surtout dans leur voix[287].

Pour Laurent Aubert, « la tradition n'est […] vivante que dans la mesure où elle évolue […][288]. » Nous pourrions alors reconnaître à Ohana cette qualité qu'Alain Gobin prête à certains « flamenquistes » de réussir à « faire dire du nouveau à la tradition[289]. »

Nous ne manquerons pas de rappeler que l'une des formes d'adaptation et d'évolution les plus remarquables du cante jondo découle de la rencontre entre la guitare, occidentalisée du fait de son tempérament égal, et le chant non-tempéré du cante jondo. L'instrument a certainement joué en faveur d'une évolution progressive et inévitable de la tradition andalouse. Mais on peut aussi supposer que l'invention de la guitare flamenca par Torres[290], dès 1860, a fini par rapprocher l'instrument et sa sonorité de l'énergie atavique du cante jondo. Il semblerait, dans ce cas, assez juste de considérer que la guitare soit parvenue à s'affranchir des carcans du tempérament égal en assimilant les caractéristiques du chant profond andalou. Ohana, remarquant « l'absence de gamme tempérée[291] » dans le jeu soliste de Montoya, nous montre aussi à quel point le guitariste parvient à toucher l'essence de la vocalité andalouse, décentrant ainsi son instrument du tempérament égal. C'est précisément

---

[287] Maurice Ohana, « La matinée des autres », Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (1ère diffusion). Source : INA.

[288] Laurent Aubert, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », La *musique à l'esprit, enjeux du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 111.

[289] Alain Gobin, « Le flamenco », France Culture, 21 mai 1975. Source : INA.

[290] Antonio de Torres Jurado (1817-1892) engage des transformations sur l'instrument qui évolue alors de la guitare romantique à la conception d'un instrument plus proche, en termes de facture, de celui que nous connaissons aujourd'hui. Parmi ses innovations, il fixe le diapason à 65 cm (actuellement la norme), conçoit un chevalet collé sur la table d'harmonie et crée un barrage en éventail. Parallèlement à ses évolutions apportées à la guitare classique, Torres s'occupe également de mettre au point la facture presque définitive de la guitare flamenca dont les premiers modèles apparaissent en 1860. Parmi ces différentes caractéristiques Tom Evans note :
« Des chevilles en bois au lieu de chevilles mécaniques, caisse de résonance légèrement plus petite, utilisation du cyprès espagnol pour les éclisses et le dos, poids beaucoup plus léger que l'instrument classique, construction plus simple avec un système d'éventail à cinq barres au lieu des sept barres de la guitare classique, sillet et chevalet de hauteur plus basse pour avoir des cordes plus près du manche et permettre ainsi la réalisation de techniques particulières au flamenco, comme l'alzapua et les rasgueados pour la main droite, ou une technique de notes liées très développée pour la main gauche, protection de la table avec le golpeador, réduction de l'épaisseur de la table et de la caisse de résonance ».
Tom Evans, Le grand livre de la guitare de la renaissance au rock. Musique, histoire, facture, artistes, Paris, Albin Michel, 1979.

[291] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, in Les cahiers de la Guitare n°2, 1982, p. 6.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

cette sonorité résultant de la rencontre entre le tocaor (guitariste) et le cantaor (chanteur), qui semble inspirer Ohana dans sa manière originale d'aborder la composition[292] de manière que l'on peut qualifier d'innovante.

Si l'évolution correspond, comme il a été dit plus haut, au changement progressif que le temps imprime sur les coutumes et le langage, comment alors interpréter l'innovation ohanienne qui a conduit à l'invention de la guitare à dix cordes, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles perspectives dans l'exploration du phénomène sonore ? Cette dernière trahit-elle l'esprit de la tradition, ou la « performe »-t-elle ? N'est-ce-pas, comme le pense Ohana, une certaine manière de se rapprocher d'une vérité ? Comment la guitare ainsi élargie peut-elle alors trouver une place dans le rapport dialectique entre authenticité et innovation ?

C'est par le truchement des rencontres entre ces sonorités nouvelles fondées sur la résonance de la guitare à dix cordes et la recherche inédite de modes de jeux[293] — héritage sans aucun doute de sa rencontre avec Montoya — que le compositeur parvient à créer son propre univers sonore. C'est en ces termes qu'il décrit le jeu de Montoya :

> Les agrégats sonores, dit Ohana, échappent à toute analyse harmonique, fondant l'impact digital du rasgueado sur des résonances où le métal, le bois frappé, l'absence de gamme tempérée réelle comblent l'oreille moderne un peu à la façon de la percussion. C'est-à-dire (et sans que la moitié des auditeurs s'en aperçoivent) en échappant à la gamme tempérée et en alliant de manière organique, rythme, timbre et densité sonore[294].

Ramón Montoya est connu pour avoir innové en introduisant, sur le plan harmonique, certaines dissonances dans ses accords par l'ajout notamment de la 9ème, 11ème ou 13ème[295] . Notons que ces couleurs harmoniques influencent nombre de compositeurs de la première moitié du XXe siècle. Pour Hipolito Rossy, « précurseurs de Vincent D'Indy, Debussy, et De Falla, les guitaristes gitans obtiennent des effets harmoniques qui enrichissent la musique

[292] On retrouve ce mélange des sonorités tempérées/non-tempérées, dans le Tombeau de Claude Debussy (1961), ainsi que dans les œuvres où la cithare en tiers de ton ou encore, les voix, les cordes etc. permettent cet alliage.
[293] Au nombre desquels il faut citer : l'alza pua*, les rasgueados, le jeu très près du chevalet pour obtenir la couleur métallique si caractéristique du flamenco.
*Technique de la main droite (pour les droitiers) qui consiste en un jeu en aller-retour du pouce sur la corde. Dans les œuvres d'Ohana il est le plus souvent joué sur les cordes graves de la guitare.
[294] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare », op. cit., p. 6.
[295] On retrouve ces enrichissements harmoniques notamment dans l'œuvre : Por granaina.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

populaire d'Andalousie et du Levant avec les conceptions osées de la musique moderne[296]. » À sa façon, Falla inaugure, pour Ohana, une nouvelle manière d'écrire pour la guitare, ouvrant ainsi une nouvelle voie à l'instrument.

Mais alors que l'auteur du Tricorne parvient à s'imprégner des sonorités caractéristiques de la guitare, Ohana, de son côté, l'adapte, de par sa nouvelle résonance, à sa création musicale.

Mais bien que certains aient pu envisager l'ajout de quatre cordes à la guitare comme une rupture avec la tradition pouvant apparaître « contre-nature », comme nous le verrons ensuite, il n'en est rien pour Ohana et Yepes qui considèrent ne pas avoir trahi le « vénérable instrument traditionnel[297]. » Ensemble, ils conçoivent l'invention de la guitare à dix cordes comme un pont posé entre les deux rives de la tradition et de l'innovation.

Malgré cette innovation, jamais le compositeur n'envisage la remise en question de l'enracinement de la guitare dans la culture andalouse. Elle permet alors au compositeur de concilier l'univers du flamenco aux grandes problématiques contemporaines liées au phénomène sonore et au timbre.

> La musique du vingtième siècle, dit Ohana, a remis le son en question. Elle a interrogé les timbres, fouillé les territoires sonores hors du tempérament consacré par la musique classique. Et c'est là que le jeu flamenco (le toque comme on l'appelle dans ces milieux) est venu miraculeusement à la rencontre des préoccupations les plus actuelles de tous les musiciens[298].

Pour Alain Gobin, le flamenco — mais on pourrait en dire de même de la plupart des musiques traditionnelles qui intéressent les compositeurs du XX^e siècle, comme Bartók, Ligeti[299] ou Florentz — n'est pas si éloigné que cela des préoccupations esthétiques contemporaines. Selon lui, « le flamenco recèle en lui-même une modernité pour le contemporain occidental qui est tout à fait exceptionnelle[300]. »

---

[296] Hipolito Rossy cité par Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, p. 264. Cf. Hipolito Rossy, Teoria del cante jondo, CREDSA, 1968, p. 97.

[297] Narciso Yepes, notice du disque, Cinq siècles de guitare en Espagne, Deutsche Grammophon, n° 139 365, vol.1., 1970.

[298] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare », op. cit., p. 6.

[299] Lors d'un entretien avec Philippe Albèra, Ligeti déclare : « Personnellement, je suis très attiré par certaines musiques ethniques, et j'ai développé un grand intérêt pour des structures rythmiques qui sont très différentes de celles de l'avant-garde européenne ». Philippe Albèra, « Entretien avec György Ligeti », in Musiques en création, Paris, éd. Contrechamps, 1997, p. 77.

[300] Alain Gobin, « Le flamenco », France Culture, 21 mai 1975. Source : INA.

Dès lors, la relation dialectique entre innovation et tradition ne saurait se cantonner à leur antagonisme supposé mais devrait au contraire déboucher sur un enrichissement mutuel. Henri Gil relève cette recherche d'authenticité chez Lorca alors même qu'il s'inscrit dans une écriture relativement novatrice et même « avant-gardiste[301] ».

> L'originalité et la particularité de Lorca, dit Gil, c'est sa grande capacité à faire coexister des traits de ce qui est traditionnel avec ce qui est avant-gardiste tout comme il le fait entre ce qui est populaire et ce qui est savant. Ce syncrétisme, précise-t-il, va nourrir sa poétique tout au long de son œuvre, bien que celle-ci ne cesse pourtant d'évoluer[302].

Ainsi, contrairement à ce que l'on aurait pu croire, au regard de ce qui a été dit plus haut concernant la recherche, chez Lorca, d'une authenticité primitive, le poète ne rejette pas une certaine conception de l'innovation. D'ailleurs, il aurait tout à fait pu se reconnaître à travers l'interprétation si personnelle que Debussy fait de la tradition andalouse. On peut, en effet, considérer qu'à l'horizon des esthétiques de son époque, Debussy compose une musique résolument « nouvelle ». Dès le début du XX^e^ siècle, se distinguant d'un Chabrier ou d'un Bizet, se tenant à distance de cette représentation exubérante de l'Espagne musicale, il cherche à s'en approprier l'esprit, à capter dans l'essence profonde de cette culture, une énergie, un mouvement, dépassant certaines caractéristiques devenues de véritables clichés sonores. Sa démarche n'est pas sans provoquer d'ailleurs les commentaires acerbes des critiques, comme le souligne Christian Goubault, citant celui de Robert Brussel :

> Des commentaires ahurissants sont publiés, dit Goubault, comme ceux de Jean d'Udine dans Le Courrier Musical […] de Robert Brussel dans Le Menestrel du 28 juin 1913, tous les deux à propos d' « Iberia » : […] « Vint l'Ibérie de M. Debussy […]. Ah ! ce n'est plus l'Espagne de Bizet, ou de Chabrier ! Quelles brumes, quelles visions nostalgiques ! Peut-être y-a-t-il une erreur d'impression sur les programmes ? J'y suis ! La première lettre est tombée, il faut lire Sibérie. Tout s'explique »[303].

[301] Henri Gil, Poema del Cante Jondo *réévaluation d'une poétique en devenir*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 194-195.
[302] Idem.
[303] Christian Goubault, Claude Debussy la musique à vif, Paris, Minerve, 2002, p. 23.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Bien que Debussy ne se soit jamais rendu en Espagne, Falla reconnaît qu'il « a su faire de la musique non pas à "l'espagnole", mais en espagnol, ou mieux, précise-t-il, en andalou […][304]. »

Ohana défend en définitive au travers de sa création, une authenticité pas toujours évidente à cerner tant elle interroge les aspects les moins objectifs. Authenticité rimerait ainsi avec une certaine manière d'être, une sorte d'éthique du sonore. Cette manière d'être compositeur est aussi une façon de partager avec le flamenco des origines, certaines valeurs, comme le dit si justement Frédéric Deval.

9 Le flamenco, une philosophie du sonore

Il est certain que pour Stephan Schmidt, les guitaristes andalous ne prennent pas la guitare uniquement pour ce qu'elle est censée représenter, « mais surtout pour s'exprimer eux-mêmes[305]. » L'« être du flamenco » se distinguerait au « faire » et à l'agir pour Rafael Andia. « Être flamenco » ce serait, pour lui, en quelque sorte, incarner la tradition à l'aune d'un « élan vital ».

> Ce que l'on entend habituellement par « faire » ou jouer du flamenco, dit Andia, n'existe pas, ce n'est pas le vrai sens. La seule déclinaison, la seule conjugaison valable de ce mot se trouve plutôt dans être. Flamenco est un attribut. On est flamenco comme on est flamboyant, hardi, profond ou spirituel. […] Le flamenco est un élan vital incompatible avec la chose écrite[306].

Mario Bois considère, de son côté, que le flamenco relève d'une telle complexité qu'il serait vain de vouloir l'appréhender uniquement dans le champ de l'analyse, de ce qu'il appelle la « raison-raisonnante[307]. » Le flamenco doit donc s'éprouver si l'on veut en saisir le sens profond et en approcher la vérité.

---

[304] Manuel de Falla poursuit :
« […] C'est notre cante jondo, dans sa forme la plus authentique, qui est à l'origine non seulement des œuvres volontairement écrites par lui dans le caractère espagnol, mais aussi de caractères musicaux précis appréciables en d'autres œuvres qui ne furent pas composés dans cette intention. » Manuel de Falla, Écrits sur la musique et les musiciens, Arles, Actes Sud, 1992, p. 136-137.
[305] Stephan Schmidt, « Le flamenco », Les Imaginaires, France Musique, 5 juin 1993. Source : INA
[306] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 9.
[307] Mario Bois, Le Flamenco, Paris, Marval, 1994, p. 14-15.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Le flamenco musicalement et littérairement, dit Bois, est d'une telle complexité que la flamencologie est une science difficile qui a suscité d'innombrables traités pleins d'analyses et de commentaires parfois contradictoires : plus on les lit, plus on s'éloigne du plaisir, de l'émotion directe que procure ce chant, primitif s'il en est, qui peu à peu vous entre dans le cœur, dans la peau, et parfois vous fait frissonner de la tête aux pieds[308].

Rafael Andia considère l'authentique flamenco « hors-sol » ; il ne se vit dans son individualité profonde qu'au travers de ce noyau d'émotion pure que les Andalous appellent duende. Le cante jondo, sans doute la plus mystérieuse et authentique expression du flamenco[309], est comparé à « une cérémonie de magie noire[310] » par Jean-Claude Chabrier. Il serait, selon lui, « dramatique[311] » et renfermerait le mystère du duende. Chant de la solitude, chacun semble vivre, en l'écoutant, sa propre expérience, ce qui permet de comprendre, selon le musicologue, qu'il soit moins partagé avec le public. Pour Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, « en dépit de ces apparences communautaires, l'expression flamenca est d'abord individuelle : le groupe n'est là que pour soutenir la passion d'un être en quête de sa vérité[312]. »

> Les musiciens, dit Ohana, la sentent (la tradition) en musique, les peintres en peinture, les poètes en poésie, et les mystiques d'une manière que nous ignorons, mais qui est certaine. […] Elle est une communication entre moi et quelque chose qui existe en dehors de moi, qui reste à découvrir, et qui possède une telle multiplicité de visages possibles que nous ne l'épuiserons jamais[313].

Ohana voit le duende comme une « magie enfermée dans les sons, qui nous foudroie lorsqu'elle se manifeste et que nul ne peut définir[314]. » Est-ce pour cela qu'il dit « ne pas lui

---

[308] Idem.
[309] Vincent Le Gall rappelle que le terme « flamenco » fait son apparition pour la première fois en 1841 dans l'ouvrage de George Borrow : Los Zincali même si l'on peut admettre que le répertoire du flamenco est bien antérieur à sa dénomination et se crée par les gitans entre 1743 et 1783*. George Zincali, Los Zincali, Madrid, 1841, Turner, 1932, 237.
*Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, p. 40.
[310] Jean-Claude Chabrier, « les caractères du "Cante jondo" », « Le flamenco », Les Imaginaires, France Musique, 5 juin 1993.
[311] Idem.
[312] Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 5.
[313] François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 112.
[314] Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 8.

donner de nom…[315] », choisissant pour en parler de le décrire comme « un appel plus ou moins secret mais partout présent comme une sève invisible[316] » ? Le duende s'apparenterait alors à une sorte de sortilège andalou à l'instar de celui que Falla a tenté d'incarner dans sa Danse rituelle du feu. C'est en ces termes qu'Ohana en parle :

> L'Andalousie abrite le démon inspiré […]. Le grand art gravite ici autour de ce que Lorca […] appelait les « sons noirs » qui provoquent la venue du duende. Le duende ! Cette magie enfermée dans les sons, qui nous foudroie lorsqu'elle se manifeste et que nul ne peut définir. Pour la déchaîner, aucun musicien espagnol ne l'a jamais abordée sur son terrain propre qui, comme le terrain du fauve dans l'arène, est mortel[317].

Lorca nous fait voyager tout au long de sa conférence, Jeu et théorie du Duende[318] (1933-1934), dans les entrailles de l'ineffable, esquissant les différents sens que revêt le terme aux multiples facettes.

> Ces sonorités noires sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où nous vient ce qui a de la substance en art. Des sonorités noires, a dit l'homme populaire d'Espagne et il a rejoint en cela Goethe, qui donne la définition du duende à propos de Paganini, en disant : « Pouvoir mystérieux que tout le monde ressent et qu'aucun philosophe n'explique »[319].

Il y aurait, d'après Andia, une « prédisposition atavique » — pour emprunter l'expression d'Ohana — à pouvoir capter en profondeur l'essence du flamenco. Selon lui, les guitaristes de flamenco ont la capacité d'incarner leur enracinement à l'Andalousie à travers leur jeu. « Quand Sabicas joue Rimski-Korsakov, dit-il, il est flamenco […], mais la même pièce, jouée par un autre, ne le sera pas[320]. »

---

[315] Idem.
[316] Idem.
[317] Idem.
[318] Federico García Lorca, Jeu et théorie du Duende, Paris, Allia, 2015, 63. p.
[319] Ibid., p. 13.
[320] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 10.

> Il y a beaucoup de gens, dit Paco de Lucia, qui jouent du flamenco dans le monde, mais en Andalousie, il y a cette étincelle, ce génie, que j'ai du mal à expliquer. Je le sens en moi, mais je ne sais pas l'expliquer[321].

Le flamenco, pour Ohana, doit dépasser les catégories du « faire », et des représentations que véhiculent l'instrument pour s'élever à la dimension de l'être. Dès ses premières œuvres, le compositeur a bien senti la nécessité de transcender la représentation du flamenco, même si les éléments caractéristiques de la tradition demeurent plus évidents à reconnaître. Dans le Llanto (1950)[322], considéré par Jean Roy comme une « œuvre mère[323] », le cérémonial « a las cinco de la tarde » chanté recto tono par le chœur de voix de femmes confère au répétitif un caractère incantatoire faisant de cet oratorio, un véritable rituel poétisé au travers duquel peuvent se projeter les œuvres à venir.

C'est une conception philosophique et éthique du sonore que le flamenco inspire à Ohana disqualifiant ainsi tout ce qui peut « faire » système. On comprend alors mieux comment, les inspirations tournées vers la nature ou la culture peuvent constituer pour lui des modèles lui permettant de s'extraire de toute emprise de la pensée rationnelle sur la composition. D'après Alberto Ponce, sa manière de composer pour la guitare est en accord avec une conception éthique du phénomène sonore :

> […] La musique d'Ohana, dit-il, entre dans la guitare et la fait sonner comme elle doit sonner ; de plus, il est rare que l'on soit obligé d'enlever quelque chose bien qu'il ne soit pas lui-même guitariste. Il y a une dimension spéciale dans sa musique qui est de l'ordre d'une éthique de Falla : il n'y a rien de gratuit, ce qui est rare à l'heure actuelle. De plus, il n'écrit que quand il ressent le besoin, ce qui donne plus de valeur à ses pièces[324].

D'ailleurs, pour faire suite aux propos tenus par Ponce, s'il se sent si proche de Falla ou Debussy, c'est, comme il le dit, « surtout pour des questions d'éthique et non pour la technique[325]. »

---

[321] Paco de Lucia, « La matinée des autres », France Culture, 4 avril 1979. Source : INA.
[322] Œuvre créée le 22 mai 1950 dans l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne sous la direction de Georges Delerue.
[323] Jean Roy, « Maurice Ohana, Espagne, Lorca », France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[324] Alberto Ponce, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, entretien avec Alberto Ponce », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 10.
[325] Il dit : « Si je reviens, pour ma part, souvent vers Falla ou Debussy, dit-il, c'est surtout pour des questions d'éthique et non pour la technique. »

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Dès lors, écrire pour la guitare implique le compositeur dans une démarche personnelle[326] qui ne peut être déconnectée de tout un contexte culturel. Pour mieux en saisir l'originalité à l'horizon des esthétiques savantes de son époque, il peut être intéressant de la mettre en regard de celle des viennois et de Boulez lorsqu'il s'est agi pour eux d'intégrer la guitare à leurs ensembles instrumentaux.

L'introduction de la guitare dans les esthétiques savantes[327] par Webern (Cinq pièces pour orchestre op. 10 [1913]), Schoenberg (Sérénade op.24 [1920-23]) et poursuivie par Boulez dans Le Marteau sans maître (1953-1955) ne traduit pas le désir de promouvoir une écriture pour la guitare en y intégrant des éléments propres à son univers ou son langage[328]. Elle y est introduite selon une conception très pointilliste procédant par touches de couleurs juxtaposées et privilégiant des incursions bien trop furtives pour qu'elle puisse affirmer son timbre. Cela entraîne la perte délibérée de son identité sonore. Ce sont là, pour Ohana, des approches bien différentes de celle inaugurée par Manuel de Falla en 1920[329] avec son Tombeau de Claude Debussy :

> Pour ce qui est de De Falla […], dit Ohana, il y a une pièce (pour guitare) […] fort belle d'ailleurs. Elle résume à elle seule, je crois, tous les efforts de cette époque-là. Pour ce qui est des autres compositeurs, je m'excuse de cette

Maurice Ohana, entretien avec Jean-Maurice de Montremy, « Maurice Ohana, un moderne archaïque », La Croix, 3 novembre 1983, p. 17.

[326] Renvoyant à des expériences esthétiques.

[327] On peut bien entendu compléter cette liste par d'autres œuvres de cette même période. La guitare fait son apparition en 1904 dans l'acte II de La vie brève de Falla, mais aussi dans les Trois mélodies op.18 avec clarinette, voix de soprano et guitare (1925) et Deux mélodies op. 19 de Webern ou encore dans l'acte II de l'opéra Wozzeck de Berg. Dans Pli selon Pli (1958) de Boulez, la guitare de Marie-Thérèse Ghirardi quand elle n'intervient pas de manière sporadique, est complètement noyée dans la masse orchestrale, on le voit notamment dans la quatrième partie intitulée « Improvisation sur Mallarmé III : " A la nue accablante tu" » (1960). C'est d'ailleurs l'une des parties où elle peut déplier le plus longuement son jeu. Notons le très court épisode qui clôt cette très (longue) quatrième partie en un jeu homophonique entre la guitare et la mandoline. L'orchestration de Boulez suit ici un processus compositionnel qui procède selon une association de timbres scrupuleusement étudiée en fonction des qualités propres à chaque instrument.

[328] Sur les neuf parties que comporte l'œuvre, seules deux envisagent d'appréhender le jeu guitaristique en lui adjoignant quelques modes de jeux. C'est le cas notamment dans la cinquième partie intitulée : « Bel édifice et les pressentiments » — version première. Cependant, Boulez semble « acclimater » la guitare aux modes de jeux utilisés par les cordes de l'orchestre en indiquant par exemple dans cette cinquième partie : « faire percuter les cordes sur les touches » à la sixième mesure. C'est une technique étrangère à la tradition andalouse qui se rapprocherait davantage du fameux « pizz Bartók ». [Pierre Boulez, « Bel édifice et les pressentiments — première version », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. 38.]
Quant à la neuvième partie, « Bel édifice et les pressentiments » — double, Boulez se contente de varier la couleur de l'instrument en suggérant au guitariste de déplacer sa main droite (pour les droitiers) entre les trois géographies de la guitare : « vers le chevalet », « jeu normal » ou « près de la rosace ». [Pierre Boulez, « Bel édifice et les pressentiments — double », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. 77-94.]

[329] L'œuvre est créée l'année suivante.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> parenthèse, mais il me semble qu'ils ont été d'un manque d'imagination désolant parce qu'ils se sont contentés de pasticher — comme on le faisait d'ailleurs avec le clavecin il y a encore vingt-cinq ans — le luth ou la musique ancienne, d'écrire des bergeronettes ou bien des pastourelles ou je ne sais quoi, ce qui n'enrichissait nullement l'instrument [...]. Vous me parliez de Schoenberg, de Webern, ils ont tout simplement saupoudré leurs œuvres d'un petit point par-ci, par-là en recherchant le timbre qui ne transparaît que péniblement, et ce n'est pas cela écrire pour la guitare. […] Écrire pour la guitare, c'est, je crois, attaquer l'instrument de front et tâcher de lui arracher de nouvelles richesses qu'il recèle[330].

Pour ce qui concerne par exemple Le Marteau sans maître, cette décontextualisation culturelle de l'instrument, corrélat d'une déculturation, constitue, pour Ohana, une entrave à l'épanouissement des sonorités de l'instrument andalou. C'est en substance la critique, relayée et étayée par Jacques Viret, que Jésus Aguila formule à l'encontre de Pierre Boulez lorsqu'il parle de « décontextualisation » et de « recontextualisation ».

> Jésus Aguila, musicologue d'obédience Boulézienne, précise Jacques Viret, parle de prédation, en bonne part : le compositeur s'empare d'éléments traditionnels, « déconnectés de leur fonction sociale, de leur contexte culturel, de leur symbolique », pour les plier à toute manipulation qui lui plaira ; « cette décontextualisation va de pair avec une recontextualisation (insertion dans un autre contexte), qui en change complètement la signification et qui la rend porteuse de nouveaux symboles ». […]. La démarche du Marteau sans maître, poursuit Viret, ne ressemble aucunement à celle d'un Bartók, d'un Stravinsky, d'un de Falla ou d'autres compositeurs fidèles à la tonalité qui intègrent dans leurs œuvres des éléments ethniques. Les traitements « modernes » appliqués par eux aux emprunts traditionnels ne sont pas corrosifs ; ils en préservent l'essence, le suc[331].

Dans Le Marteau sans maître, la guitare — tout comme d'ailleurs le vibraphone et le xylorimba (évoquant le gamelan) — finit par être totalement déracinée de son contexte

[330] Propos tenus par Maurice Ohana au cours d'une émission diffusée sur France Culture : « La Guitare », 29 décembre 1970. Source : INA.
[331] Jacques Viret, « La modernité musicale considérée d'un point de vue éthique », *La musique à l'esprit,* enjeux éthiques du phénomène musical, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 129.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

géoculturel. Ainsi, Pierre Boulez assume-t-il totalement le rapprochement entre la guitare et le koto japonais. Une guitare qui, selon lui, « se souvient du Koto japonais[332] » !

> Pour beaucoup d'auditeurs, dit Boulez, l'impression première est liée à une sorte d'ascendance « exotique » ; en effet, xylophone, vibraphone, guitare et percussion s'éloignent nettement des modèles que la tradition occidentale nous a fournis en fait de musique de chambre, mais se rapprochent plutôt de l'imagination sonore proposée, en particulier, par l'Extrême-Orient, sans que le vocabulaire lui-même y ait quelque participation que ce soit. Je dois reconnaître que j'ai choisi ce « corpus » instrumental en fonction d'influences dues aux civilisations extra-européennes : le xylophone transpose le balafon africain, le vibraphone se réfère au gendér balinais, la guitare se souvient du Koto japonais… De fait, ni la stylistique ni l'emploi même des instruments ne se rattachent en quoi que ce soit aux traditions de ces différentes civilisations musicales. Il s'agit plutôt d'un enrichissement du vocabulaire sonore européen par l'écoute extra-européenne[333].

On pourrait alors objecter que Maurice Ohana, en modifiant la physiologie de la guitare, de sorte à en modéliser la résonance, la rendant ainsi « compatible » avec son univers sonore, d'une certaine façon, prend lui aussi ses distances avec la tradition. Il faut cependant avoir présent à l'esprit que le compositeur « trouve à travers la guitare[334] » — pour reprendre ses mots —, en tant qu'elle lui permet, en incarnant cette palette sonore qu'il découvre avec Montoya, d'exprimer ce que la tradition a pour lui d'essentiel. La guitare ne serait plus seulement l'instrument de la tradition, elle en incarnerait l'esprit.

Précisons aussi que, contrairement aux viennois ou à Boulez, il se sent, à l'instar de Falla, familier de l'univers de la guitare. Partageant avec l'instrument une proximité atavique il peut, de ce fait, se sentir la légitimité de pouvoir lui restituer une certaine profondeur en lien avec la tradition. « Il y a, dit-il, une complicité atavique entre cet instrument et moi[335]. »

N'est-ce-pas pour cela que Yoshihisa Taïra a exprimé tant de réticences, d'après le témoignage de Rafael Andia, à composer des œuvres pour guitare ? Selon Rafael Andia,

[332] Pierre Boulez, « Préface », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. XV.
[333] Idem.
[334] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[335] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Aufray, « La guitare et les racines populaires », France Culture, 5 juillet 1975 (dans le cadre du Festival d'Avignon). Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

« Ohana lui avait “interdit” d’écrire pour la guitare[336]. » Il compose néanmoins, en 1988, l’œuvre pour guitare, Monodrame III qu’il dédie à Andia. Pièce pour laquelle on pourrait dire, en paraphrasant Boulez, que la guitare semble se « souvenir du koto japonais[337]. » Se déracinant ainsi de ses origines andalouses, l’instrument parvient à faire résonner les territoires taïraniens[338].

Pour Ohana si l’on veut composer pour la guitare, il importe de s’être imprégné de son milieu culturel. Pour autant, est-ce suffisant ? Ne faudrait-il pas aussi, pour ce faire, avoir une bonne connaissance et une bonne maîtrise pratique de l’instrument ? Autrement dit, ne faudrait-il pas être guitariste ? Sinon, comment peut-on écrire pour la guitare, surtout quand, par ses sonorités, elle est étroitement associée à la culture andalouse, et permet d’exprimer précisément, d’après Ohana, ce que cette dernière a de plus profond et d'universel ?

10 « Je ne suis pas guitariste, mais je trouve à travers la guitare[339] » (Maurice Ohana)

Pour l’écriture de l’œuvre Homenaje, (Tombeau de Claude Debussy), il a été nécessaire à Falla d’étudier des manuels et méthodes destinés aux guitaristes[340]. Les principales difficultés rencontrées par les compositeurs se concentrent habituellement autour de la connaissance du manche, des modes de jeux exploitables par le guitariste, mais elles sont aussi liées à l’écriture spécifique pour l’instrument. Une singularité qui, en effet, ne manque pas d’étonner parce qu’elle concentre en une portée les différentes voix (aigu, médium et grave). Lorsque l’écriture est polyphonique, seule la direction des hampes permet alors de les dissocier. Cherchant à mieux cerner ces difficultés, nous nous sommes entretenu sur la question avec Félix Ibarrondo et Tiêt Tôn Thât, deux compositeurs du premier cercle

[336] « […] Mais, pour le décider, explique Andia, il me fallut passer par une commande officielle bien rémunérée et le partenariat du ministère de la Culture. » Rafael Andia, Labyrinthes pour un guitariste, op. cit., p. 140.
[337] Pierre Boulez, « Préface », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. XV.
[338] Yoshihisa Taïra écrit : « Monodrame III pour guitare utilise un capodastre construit à partir d’un capodastre ordinaire. Il suffit de placer à chaque extrémité deux petites gommes, ou, mieux, de coller deux petits parallélépipèdes de bois, de façon à ne presser que les première, deuxième et sixième cordes. » Yoshihisa Taïra, Monodrame III, Paris, Transatlantiques, 1993, p. 1.
[339] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare… », in Diapason, n° 187, 1974, p. 4.
[340] Homenaje, Le tombeau de Claude Debussy, est une commande d’Henry Prunières, créateur de La Revue Musicale, pour le deuxième numéro de cette revue. L’œuvre fut ensuite adressée au guitariste « classique » Llobet (1875-1938). Llobet était admiré par Debussy qui, selon Hoffelé, « lui demandait parfois de jouer pour lui ». Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992 p. 246.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

d'amis d'Ohana. Alors que Félix Ibarrondo continue à écrire pour la guitare, Tiêt Tôn Thât nous fait part, au cours de notre entretien, des obstacles rencontrés[341]. Son unique œuvre consacrée à l'instrument est en fait un duo, Préludes à un dialogue (1989), commandé par les guitaristes Jean Horreaux et Jean-Marie Tréhard[342]. Pour obvier aux difficultés liées à l'écriture, le compositeur propose à l'éditeur Billaudot une version en clef de sol pour la première guitare et, en clef de fa pour la seconde[343] !

Félix Ibarrondo témoigne lui aussi, au début, de son appréhension à écrire pour l'instrument, non par manque d'inspiration, mais davantage parce que, techniquement, l'écriture et la méconnaissance de l'instrument lui posaient problème. Une crainte rapidement surmontée. C'est Maurice Ohana, aime à rappeler Félix Ibarrondo qui, ne pouvant honorer la commande d'une pièce pour guitare pour le premier Concours International de guitare de Carpentras, l'encourage à composer sa première œuvre pour guitare : Cristal y Piedra (1978)[344]. Au cours de notre entretien, Félix Ibarrondo nous fait revivre son échange avec Ohana :

> Maurice est un jour venu me voir et m'a dit : « Félix, il y a un concours pour guitare, ce serait bien que tu écrives une pièce pour la guitare ». Je lui ai alors répondu, effrayé, « Mais Maurice, je n'ai jamais écrit pour la guitare. » Il a insisté, alors, j'ai écrit Cristal y piedra. C'était ma première pièce pour la guitare. Après il y a eu Pakeruntz pour deux guitares et puis ensuite… je n'ai plus cessé d'écrire pour cet instrument[345].

Félix Ibarrondo, se sert d'une planche faisant office de prototype digital et de modèle de manche. Cela permet au compositeur de vérifier certains passages éventuellement problématiques. Mais cet artefact à la composition ne remplace pas la relation avec l'interprète, indispensable pour Félix Ibarrondo comme pour Maurice Ohana. Ce dernier considère, comme il a été évoqué plus haut, qu'une « prédisposition atavique » est d'ailleurs nécessaire pour écrire des pièces pour guitare.

---

[341] Voir annexe n° 4, § 30-34 et 53.
[342] Le duo Horreaux et Tréhard avait pour habitude de solliciter certains compositeurs afin qu'ils leur écrivent des œuvres. C'était aussi pour le duo, l'occasion d'obtenir des compositeurs contemporains qu'ils sollicitaient, la juste reconnaissance de l'instrument dont ils se faisaient les ambassadeurs.
[343] Rappelons que les partitions pour guitare se présentent habituellement sur une seule portée en clef de sol.
[344] Œuvre créée par Alberto Ponce à Paris le 22 octobre 1979.
[345] Voir annexe n°9, § 16.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> La guitare, dit Ohana, appartient à ce type d'instruments enracinés dans un art populaire depuis un lointain passé, et pour lesquels il faut sans doute une sorte de prédisposition atavique. Il faut sentir l'instrument, poursuit-il, avec un instinct de ses pouvoirs et de ses limites, l'un exaltant l'autre, et cet instrument est inné, finit-il par admettre[346].

Pour le compositeur, cette prédisposition dépend donc d'un instinct atavique. Il ne suffit pas d'être guitariste pour composer des œuvres pour guitare. Il fait d'ailleurs remarquer que « Bartók n'était pas violoniste[347]. »

Pour Alberto Ponce :

> Trois œuvres […] servent de jalon dans l'histoire de la guitare […] : La chanson de *l'Empereur* de Luys Narvaez, l'Hommage à Debussy de Falla et le Tiento de Maurice Ohana. Il est important de noter, dit-il, que les deux dernières ont été écrites par des musiciens non guitaristes[348].

Les interprètes peuvent être poussés dans leurs retranchements du fait que les compositeurs méconnaissent la réalisation possible ou non de certains passages, ce qui les oblige à trouver des solutions nouvelles. D'après Yepes, la valeur du concerto pour guitare Trois Graphiques tient, pour une bonne part, de cette liberté que Ohana est parvenu à restituer au travers d'une écriture particulièrement subtile.

> Maurice Ohana, dit Yepes, a écrit un concerto pour guitare et orchestre alors qu'il ne connaissait pas du tout la guitare, mais son œuvre est fantastique pour l'instrument. Ce que j'ai changé, il y avait des petites choses, mais qui étaient si petites […], trois fois rien[349].

[346] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, entretien avec le compositeur, Analyse du Tiento », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 6.
[347] Idem.
[348] Ibid., p. 10.
[349] "For example, Maurice Ohana made a concerto for guitar and orchestra, and he doesn't know the guitar at all, but his piece is fantastic for the instrument. What I changed, there were little things, but there were so little things […] it was nothing." John Schneider, Conversation with Narciso Yepes, Soundboard, GFA, 1984, p. 67.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

D'après Yepes, l'erreur pour un compositeur non guitariste serait de se servir d'une guitare et de tenter de composer en fonction de l'instrument. Car, selon lui, le compositeur non guitariste risquerait de sacrifier l'imagination au profit de la technique instrumentale[350].

Aussi, les avis exprimés par Yepes et Ohana concernant l'écriture pour l'instrument, tendraient-ils à contredire la thèse de Berlioz (reprise plus tard par Andrés Segovia).

> Il est presque impossible, dit Berlioz, de bien écrire pour la guitare sans en jouer soi-même. La plupart des compositeurs qui l'emploient sont pourtant loin de la connaître, aussi lui donnent-ils à exécuter des choses d'une excessive difficulté sans sonorité et sans effet[351].

Cependant, si jouer de l'instrument ne constitue pas un prérequis suffisant pour Ohana, il n'en demeure pas moins indispensable de bien en connaître l'univers géoculturel et de se familiariser aussi avec certaines de ses propriétés sonores. Si les Trois Graphiques ou le Tiento ne posent techniquement aucune difficulté majeure, en revanche, l'éventail des modes de jeu et techniques déployées dans le cycle Si le jour paraît… — dont certains, comme il a été dit, ont été inspirés du jeu de Montoya — ont certainement conduit les interprètes à envisager autrement les sonorités de leur instrument et les possibilités qu'ils pouvaient en extraire.

Ce que recherche Ohana à travers ces différentes sonorités ce n'est pas la virtuosité que l'on peut retrouver chez Berio lorsqu'il compose la Sequenza XI pour guitare (1988), mais davantage l'esprit du flamenco tel qu'il l'a découvert avec Ramón Montoya[352]. Précisons que de toutes les Sequenze qui l'ont précédée, la Sequenza XI, de l'aveu même de Berio, demeure celle qui lui a nécessité le plus de travail. « If you want to know… (Sequenza XI) has cost me the most work of all[353]. » Mais de la connaissance technique ou

---

[350] Narciso Yepes interviewé par John Schneider dit :
« I have a theory: when a composer is not a guitarist, the temptation is immediately to buy a guitar and to put his fingers on the instrument to make sure that everything he will write be perfectly possible to play, and I think that it is a great mistake. […] I think that maybe the worst pieces that have been written for the guitar by contemporary composers have been written like that. He composes very "nice" music, because he composes for this little bit that he knows, and then he forgets completely his imagination, his freedom for composing, because he is only thinking of whether or not it is possible to play." John Schneider, Conversation with Narciso Yepes, Soundboard, GFA, 1984, p. 67.

[351] Hector Berlioz, Chapitre I, « La Guitare », Grand *traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Lemoine, 1855, p. 83.

[352] Qu'il vénère comme « le plus grand (guitariste) qu'on n'ait jamais connu ». Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.

[353] Will Crutchfield, "Luciano Berio speaks about virtuosos and Strings", New-York Times, 13 janv. 1989, p. 3.

de la culture propre à l'instrument, quel a été pour l'auteur de la Sinfonia le plus grand obstacle ?

On pourrait estimer au travers de sa démarche entreprise pour revisiter l'instrument dans le contexte de son histoire, qu'il a sans doute été difficile pour lui d'approcher la guitare, comme le fait Ohana, en tentant de l'appréhender à l'aune de la tradition qu'elle incarne. Berio conçoit cette Sequenza en n'exploitant, in fine, qu'une partie infime des possibilités offertes par l'instrument contrairement à Ohana qui, dans Enueg par exemple, déploie toute une palette sonore inédite. Imprégné de son empreinte géoculturelle, Ohana parvient à sortir l'instrument ainsi élargi de son tempérament égal.

On ne retrouve pas cette empreinte sonore chez Berio qui se contente de puiser dans la culture andalouse quelques rasgueados. La guitare — comme pour les autres instruments auxquels il a consacré une Sequenza — met en scène une certaine « éloquence[354] » de l'instrument au profit de l'exubérance et de l'« hyperbole[355] » humoristique et théâtrale, n'hésitant pas à demander au beau milieu de la Sequanza XI au guitariste de se désaccorder puis, dans le même geste, de se réaccorder. Cette hyper-expressivité caractéristique chez Berio se traduit aussi par une profusion de notes jouées avec vélocité, confirmant que l'œuvre s'inscrit bien dans la lignée de toutes les Sequenze qui l'ont précédée et se sont illustrées dans et par la virtuosité. Ce n'est pas ce type de performance qu'il faut rechercher chez Ohana, mais davantage une sonorité reliée à la tradition andalouse.

Il est aussi intéressant, dans cette mise en regard de l'œuvre de Berio et d'Ohana, de noter que le rapport au temps est totalement différent chez l'un et chez l'autre. Dans la Sequenza XI, Berio rend avant tout hommage à l'instrument, le revisitant sous l'angle de son histoire et de ses différentes évolutions techniques. Il modèle alors le son de la guitare en s'adossant à la généalogie de l'instrument ; du jeu « luthé » aux références plus contemporaines propres à la guitare électrique comme l'utilisation du tapping en passant par la tradition avec, comme on l'a indiqué plus haut, le recours aux rasgueados du flamenco. « Le virtuose digne de ce nom, dit Berio, est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique[356]. » Les deux compositeurs qui ont en commun de partager une

[354] Qualificatif que l'on reprend mais qui revient quasi-systématiquement chez les commentateurs pour évoquer les fameuses Sequenze.
[355] Terme souvent employé pour décrire la musique de Berio.
[356] Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, Genève, éd. Contrechamps, 2010, p. 70.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

conception syncrétique de l'œuvre se distinguent de par leurs influences respectives mais aussi, de par leurs procédés compositionnels. Alors que Berio se veut explicite dans ses références, à l'inverse, Ohana les rend implicites et subjectives par la dilution dans le sonore de leurs caractéristiques culturelles propres. On peut ajouter, pour conclure cette brève mise en regard, que si Berio interroge l'instrument par le prisme de son histoire et de ses techniques, l'œuvre d'Ohana se tourne davantage vers une dimension anthropologique. Seulement, il l'exprime au travers d'une poétique musicale, différente de celle de Berio, qui l'amène à trouver de nouveaux moyens passant, pour ce faire, par la remise en question de la facture de l'instrument traditionnel, donnant voie à de nouvelles perspectives sonores.

> Nous cherchons déjà, dit-il, à modifier des instruments et l'électronique nous a beaucoup aidé dans ce sens[357].

C'est là une conception que Berio pourrait ne pas partager :

> Un autre élément unificateur dans les Sequenze, dit Berio, c'est que je suis moi-même conscient que l'on ne peut réellement changer les instruments, ni les détruire ou les réinventer. La raison de leurs lentes transformations au cours des siècles n'est pas seulement liée à un conflit entre idée et technique d'exécution, mais aussi à l'évolution de la structure économique et sociale du public. Il serait pour le moins naïf d'affirmer que Beethoven […], ait véritablement inventé le piano moderne, sans comprendre la position que des œuvres pianistiques aussi importantes occupaient dans un monde où la musique, cherchant des espaces publics plus grands, devenait de toute façon plus forte et faisait plus de « bruit ». C'est seulement quand tout le monde a voulu un piano plus sonore que les fabricants ont substitué, à l'intérieur de l'instrument, l'acier au bois. […] Il me paraît essentiel de comprendre […] qu'un instrument de musique est par lui-même un morceau de langage musical. Essayer d'en inventer un autre serait aussi futile et pathétique que de vouloir inventer une nouvelle règle de grammaire au sein de notre langage. Le compositeur peut uniquement contribuer à la transformation des instruments en s'en servant et en essayant de comprendre, post factum, la nature complexe de ces transformations[358].

[357] Maurice Ohana, "La matinée des autres", par Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, émission enregistrée à Madrid et diffusée sur France Culture, le 3 avril 1979. Source : INA.
[358] Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, Genève, éd. Contrechamps, 2010, p. 71.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

On ne peut manquer toutefois de préciser qu'Ohana ne cherche pas à détourner la guitare de sa véritable nature malgré sa métamorphose en décacorde, mais tend à révéler au travers du geste créatif, autrement son timbre.

Cependant, alors qu'il se tourne vers l'univers de la guitare flamenca, les œuvres qu'il écrit se destinent toutes à être interprétées par des guitaristes classiques, ce qui constitue un premier paradoxe quand on sait que la recherche de rondeur, de la tenue de la note, du phrasé est l'apanage des guitaristes dits « classiques ». Un paradoxe que Stephan Schmidt relève d'ailleurs lors de notre entretien :

> Une sorte d'expression profonde sort. Le son flamenco ! Mais Ohana n'a pas écrit pour une guitare flamenca, mais pour une guitare classique. Alors c'est une contradiction, on s'en rend compte dans chevelure de Bérénice, où même aussi dans 20 Avril, Planh ou Temple… Or cette conception du son ne peut pas correspondre avec la sonorité d'une guitare flamenca. Il y a beaucoup d'endroits qui ont besoin de la sonorité d'un guitariste classique[359].

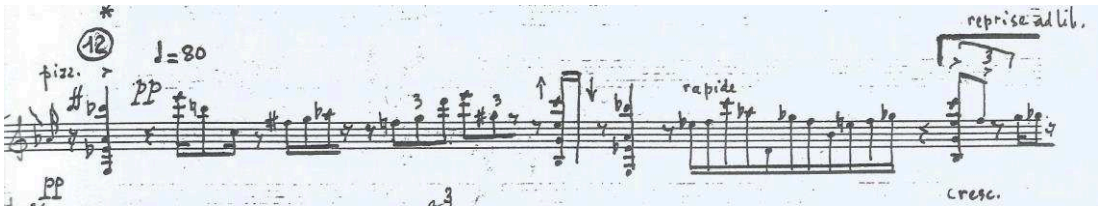
Ce sont là des qualités qui se distinguent des sonorités percussives et sèches de la guitare flamenca. Parlant de Montoya, Ohana décrit un jeu « âpre » aux résonances « métalliques[360] » et au son « percutant ». Une sonorité qu'il parvient à retrouver à travers le clavecin.

[359] Voir annexe n° 7 § 40.
[360] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, in Les cahiers de la Guitare n°2, 1982, p. 6.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

11 « Cousinage » entre le clavecin et la guitare

La guitare inspire le compositeur au-delà même du répertoire qui lui est consacré. Le piano imite ses rasgueados de même que le jeu resserré sur une octave dans certaines pièces[361] pourrait bien suggérer l'ambitus de l'instrument à six cordes. Vincent Le Gall fait savoir que l'on retrouve cette manière de présenter les accords chez quelques pianistes de flamenco comme David Peña Dorentes[362]. Dans Chiffres de clavecin (1967), c'est le violon 1 qui sonne comme une guitare au chiffre 12, imitant même ses rasgueados.



Maurice Ohana, I Contrepoints, Chiffres de clavecin, Paris, Jobert, 1981, p. 8.

Élisabeth Chojnacka, de son côté, analyse le Llanto à travers « la puissante rugosité de ses quatre rangées de cordes qui, comme une énorme guitare, soutient, ponctue, avec ses larges arpèges, les récitatifs du poème de Lorca-Ohana[363]. » Mais en dehors de cette empreinte sonore qui infiltre en profondeur l'écriture orchestrale, vocale ou pianistique, le lien que l'on peut faire, chez Ohana, entre le clavecin et la guitare s'établit au niveau d'une consubstantialité sonore nous permettant d'inférer certains liens de parenté entre les deux instruments. « En ce qui me concerne, dit-il, son cousinage avec la guitare me le rend très familier […][364]. » Harry Halbreich rappelle d'ailleurs qu'Ohana considère le clavecin « de même essence et de même famille que la guitare[365] ».

Il faut rappeler ici que le rapprochement entre le clavecin et la guitare a connu, dans l'histoire de la musique, certains précédents comme ces fameuses sonates bipartites de Domenico Scarlatti[366] (1685-1755) qui exhalent de l'instrument baroque des parfums

[361] On le voit notamment dans le troisième Prélude Agrégats sonores dont l'inspiration est tournée vers la saeta mais aussi dans le second de ses Caprichos intitulé : Hommage à Luis Milán.
[362] Vincent Le Gall évoque son jeu dans sa thèse. Op. cit., p. 421.
[363] Élisabeth Chojnacka, Le clavecin autrement, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 45.
[364] Maurice Ohana, « Les jeunes français sont musiciens », France Musique, le 21 Mars 1969. Source : INA. Propos réitérés lors de l'émission : « Les compositeurs vus par eux-mêmes », diffusée sur France Musique le 7 septembre 1971.
[365] Harry Halbreich, « Un clavecin ibérique », notice du CD : « Maurice Ohana, Le Clavecin », Timpani, 2008, CD : 1C1161, p. 4.
[366] Domenico Scarlatti ne compose pas moins de 555 sonates. Cf. Olivier Fourés, Pierre Hantaï-Scarlatti 4, Livret du CD, Nantes, Mirare, 2004, p. 3-5. Le claveciniste napolitain vient d'abord à Lisbonne où il devient le maître de chapelle de Marie Barbara de Bragance en 1729 avant de s'installer à Madrid à partir de 1733.

ibériques et ressuscitent les sonorités des guitares andalouses entendues à Séville[367]. Chez Scarlatti, les techniques de l'acciaccatura nous rapprochent des accords du flamenco joués en rasgueados[368]. Rien d'étonnant qu'en retour, les guitaristes, et le premier d'entre eux, Andrés Segovia, investissent ce répertoire et en fassent un terrain de prédilection aux arrangements guitaristiques.

Plusieurs raisons nous autorisent à considérer qu'une proximité existe entre la guitare et le clavecin. À l'horizon des esthétiques contemporaines, tout d'abord, ils peuvent véhiculer l'un et l'autre l'image d'instruments en décalage avec leur époque. Ce qui vaut à Élisabeth Chojnacka de s'interroger : « Pourquoi écrit-on, aujourd'hui, pour le clavecin[369] ? » Comment, en effet, l'ancien et la tradition sauraient-ils incarner ce qui, en art, est nouveau, alors que des compositeurs comme Varèse nous incitent à nous tourner vers de nouvelles factures ? La méfiance ou la méconnaissance à l'égard du clavecin auraient-elles contribué à inhiber tout effort d'écriture ? Pour la claveciniste : « c'est peut-être cette "ignorance" qui a permis aux compositeurs de l'approcher en toute liberté, loin des entraves de l'histoire et de la tradition[370]. » Notons que l'intérêt pour le timbre et de manière plus générale, pour le son, permet de dépasser largement ces clivages entre l'ancien et le moderne ; problématiques qui, si elles sont questionnées par certains, on le voit avec Berio, se situent bien en deçà des réelles préoccupations qui animent désormais les compositeurs du second XX^e siècle. D'ailleurs, après s'être interrogée sur les raisons qui fondent l'intérêt pour le clavecin au XX^e siècle, Chojnacka, justifie l'intérêt de certains compositeurs pour le clavecin ; elle établit alors une liste non exhaustive :

- Le caractère percussif du son ;
- La nervosité et l'instantanéité ;
- La variation des sonorités, de l'extrême douceur à l'extrême agressivité ;
- La richesse des combinaisons possibles de timbres et de couleurs ;
- La rigueur rythmique ;
- La netteté et la neutralité, qui peuvent servir une pensée musicale abstraite[371].

[367] Il y étudie dès 1729 les particularités du flamenco et du folklore andalou.
[368] La sonate en Ré majeur K. 535, impressionnante de virtuosité, nous fournit un bel exemple. Dès le premier accord nous pouvons faire le rapprochement avec le rasgueado andalou. Scarlatti utilise également dans cette sonate la technique de l'acciaccatura qui fait entendre dans la simultanéité de l'accord à la fois son appoggiature et sa résolution.
[369] Élisabeth Chojnacka, Le Clavecin autrement, découverte et passion, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 17.
[370] Ibid., p. 19.
[371] Ibid., p. 18.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Ce sont là des qualités sonores que la guitare pourrait se voir attribuer à l'exception de : « la netteté et la neutralité, qui peuvent servir une pensée musicale abstraite[372]. » On peine effectivement à imaginer qu'un instrument aussi circonscrit dans sa sphère géoculturelle puisse se prévaloir d'une quelconque neutralité. Ce qui pourrait d'ailleurs expliquer la frilosité de certains compositeurs contemporains. S'agissant de la « netteté », recherchée par les guitaristes classiques, en revanche, cette conception « aseptisée » du musical ne détermine pas, au regard du flamenco qui inspire Ohana, un gage de qualité sonore ; la « netteté » n'étant pas pour les guitaristes andalous synonyme de pureté et encore moins d'authenticité.

Pour resituer quelques dates importantes du clavecin au XX^e^ siècle, il faut rappeler que Falla, le premier, inaugure en 1923, avec Wanda Landowska[373], l'introduction du clavecin dans les esthétiques du XX^e^ siècle avec Les Tréteaux de maître Pierre (El retablo de Maese Pedro). En 1926, il compose son Concerto pour clavecin et cinq instruments. Son initiative est suivie de près par Poulenc en 1929 avec le Concerto champêtre pour clavecin et orchestre. Bien plus tard, Ligeti s'illustre en 1968 en donnant à la répétition mécanique, sa plus célèbre démonstration avec son fameux Continuum[374].

Sur les 107 œuvres d'Ohana recensées par Édith Canat de Chizy et François Porcile[375], près de 18 sont composées avec ou pour le clavecin. De 1947 à 1962, c'est-à-dire jusqu'au Tombeau de Claude Debussy, Ohana compose 8 œuvres avec clavecin. Il faut attendre 1966 pour qu'il écrive de nouveau pour l'instrument avec des œuvres d'envergure comme le Syllabaire pour Phèdre ou Chiffres de clavecin (1968). Durant les quatre années où il ne compose pas pour le clavecin, de 1962 à 1966, il se consacre, entre autres, à son cycle *Si le jour paraît…* (1962-1964), écrit pour la nouvelle guitare à dix cordes.

---

[372] Ibid., p. 19.

[373] À la demande de Wanda Landowska, la maison Pleyel construit un clavecin « moderne » en 1911. Chojnacka retrace la naissance du clavecin moderne : « Le clavecin moderne, dit-elle, est né ainsi au début du XX^e^ siècle, lorsque les facteurs de piano se sont intéressés à cet instrument. Leur production a grandement contribué à la diffusion du clavecin puisqu'ils peuvent fabriquer des petites et des grandes séries. En Allemagne, c'est Neupert […] avec Haendel-Schramm, Sperrhake et Sassmann, qui ouvrent l'ère du clavecin moderne. Celui-ci possède, à la différence de l'instrument de figure ancienne, des pédales […], une construction robuste et, bien entendu, deux claviers. Le clavecin Pleyel qui fut spécialement conçu pour Wanda Landowska, possédait un cadre métallique […] et des claviers ressemblants à ceux du piano. » Ibid., p. 22.

[374] Parmi les pièces qu'il compose pour le clavecin, on peut citer également le diptyque Hungarian Rock et Passacaglia Ungherese (1978). À signaler également les pièces de Marius Constant, Moulins à prières (1969) ou encore Silètes (1973).

[374] Dont Chojnacka est la dédicataire.

[375] Qui vient compléter le premier catalogue réalisé par Christine Prost en 1981.

Maurice Ohana « aime le clavecin moderne, dit Chojnacka, et pas l'ancien[376]. » On retrouve donc autant pour la guitare élargie que pour le clavecin « moderne », le désir exprimé par le compositeur de se démarquer de tout ce qui pourrait les réduire à des instruments « au service de » la musique ancienne ou populaire. C'est donc avant tout leurs qualités timbriques qui doivent prévaloir.

Le clavecin et la guitare partagent des caractéristiques acoustiques communes pour Ohana ; celles se rapportant au volume ou à la tenue du son pourraient être assimilées à des défauts. Il n'en est rien pour Ohana qui estime que les deux instruments « passent très bien le microphone[377]. » Questionnant ce qui, a priori, pouvait constituer la pierre d'achoppement de la sonorité de ces deux instruments, le compositeur entreprend de réexaminer leur timbre — il en fera de même pour la cithare — au prisme du « microscope[378] » sonore que constitue pour lui le microphone, mieux à même, selon lui, d'explorer autrement la richesse de leur timbre et d'éclairer ainsi, ces imperfections supposées, à la lumière de leurs qualités sonores intrinsèques.

> Les instruments comme la cithare, le clavecin, la guitare ont un spectre — que l'on étudie en laboratoire sonore — prodigieusement intéressant, qui recèle quantité de résonances, de capacités harmoniques insoupçonnables à l'oreille nue[379].

Dans les années soixante, le compositeur se penche avec curiosité sur la musique concrète et électro-acoustique. Guy Reibel, se remémorant sa rencontre avec Maurice Ohana au GRM témoigne de l'intérêt qu'il porte aux questions relatives à l'enregistrement, mais aussi à l'amplification du son par le microphone.

> Il adorait, dit Reibel, quand […] on enregistrait de très près. C'est-à-dire, le son comme grossi, comme transformé par le microscope qui permettait d'avoir […]

[376] Élisabeth Chojnacka, « Le rythme et la raison », Émission radiodiffusée sur France Culture, le 20 mars 1989. Source : INA.
[377] Tout comme la cithare d'ailleurs. Maurice Ohana, « France Musique reçoit », France Musique, le 10 mai 1968. Source : INA.
[378] Guy Reibel, Maurice Ohana *l'oiseleur*, Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.
[379] Maurice Ohana, « Intermezzo », Archives, France Culture, Émission radiodiffusée le 14 avril 1994. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> une écoute intérieure. Enregistrer de près avec de très faibles intensités crée un effet de grossissement, comme si le son pénétrait à l'intérieur de l'auditeur[380].

La « vogue » de la guitare et du clavecin serait d'ailleurs en partie redevable, selon Ohana, aux innovations technologiques.

> Vous parliez de la vogue de la guitare, elle est en grande partie due depuis 25 ou 30 ans surtout au fait que la guitare comme le clavecin s'est révélée un instrument merveilleux au microphone. À travers le microphone elle s'enrichit, elle révèle des timbres, des richesses, des résonances, des harmoniques [...] qui se perdent dans la salle […] le microphone lui a rendu un immense service. Comme le clavecin elle est devenue un instrument de la panoplie actuelle, simplement à cause de la richesse que le microphone a révélée [...][381].

C'est pour Ohana ce qui vaut au clavecin d'avoir pu élargir l'éventail de ses possibilités par-delà ses territoires esthétiques, et même, d'avoir pu séduire de nouvelles générations de jazzmen[382].

> […] Parce qu'il passe le microphone d'une manière extraordinaire, rappelle-t-il, ce qui le rend extrêmement actuel, d'ailleurs, les musiciens de jazz ne s'en sont pas privés, ils se sont jetés dessus à une époque, d'une manière même un peu excessive… et ils continuent ! [...][383].

Pour le luthier Daniel Friederich, ces problématiques qui concernent le volume et la tenue du son constituent les axes prioritaires à prendre en compte lorsque l'on s'intéresse à la facture des guitares[384]. Des problématiques qui ne sont pas sans questionner l'approche

---

[380] Guy Reibel, Maurice Ohana *l'oiseleur*, Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.

[381] Maurice Ohana, « La Guitare », France Culture, 29 décembre 1970. Source : INA.

[382] Comme Oscar Peterson.

[383] Maurice Ohana, « Les compositeurs vus par eux-mêmes », France Culture, 7 septembre 1971.

[384] Les critiques liées au manque de puissance de l'instrument ne tardent pas à faire réagir les luthiers dont la réponse consiste à reconsidérer la facture de l'instrument. Le luthier madrilène Torres, se montre à ce niveau pionnier dans cette réflexion. À la fin XIX^e^ — suivi de près par les frères Manuel et José Ramírez —, Torres ouvre de nouvelles perspectives pour la guitare. Cf. Hélène Charnassé, La guitare, Paris, PUF, 1985, p.94-95. Pour Friederich, « l'instrument plus lourd possède un son plus long en règle générale. […] On peut constater, dit-il, que le poids général de l'instrument a une influence sur sa sonorité. Quand la guitare est lourde le bruit d'attaque de la corde (causé par le frottement du doigt) est moins perceptible que sur une guitare très légère […] », le son naît différemment avec un bruit mat très atténué et semble plus cristallin. Le phrasé du guitariste en devient plus précis dans les traits rapides et sa réponse est meilleure dans les registres aigus, l'ensemble est

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de Boulez (rappelée par Dominique Jameux[385]) lorsqu'il associe dans Le Marteau sans maître, la guitare au vibraphone et donc, aux instruments « au temps de résonance plus long[386]. »

> En tant qu'instrument résonnant, la guitare rejoint le vibraphone, basé sur la vibration prolongée de lames métalliques frappées. […] Une chaîne s'établit d'un instrument à l'autre, où se conserve toujours une caractéristique en commun[387].

Élisabeth Chojnacka rappelle, concernant les clavecins Pleyel utilisés dès la première moitié du XX^e siècle, qu'il s'agit d'instruments qui ne projettent pas et obligent les compositeurs à les intégrer dans des effectifs particulièrement réduits. Une orchestration qui coïncide avec l'initiative des ensembles instrumentaux à effectif réduit lancée par la seconde École de Vienne permettant justement l'intégration de la guitare.

La question relative à l'intégration de la guitare au sein de l'orchestre mérite ici d'être posée tant elle soulève une problématique spécifique liée au manque de puissance de l'instrument en tant que soliste[388]. C'est un aspect sur lequel nous aurons l'occasion ensuite de revenir dans l'étude des Trois Graphiques. Notons toutefois que dans ce concerto, quand la guitare ne déploie pas seule son jeu, elle est accompagnée au maximum de deux ou trois instruments. Au moment où Ohana fait intervenir un plus grand nombre d'instrumentistes, elle joue, fortissimo, de puissants rasgueados de six notes, calant ainsi son volume sur l'effectif orchestral (chiffre 4 à 5 du Graphique de la Farruca et Cadences).

---

plus brillant. » Daniel Friederich et Émile Leipp, *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale* n° 92, juin 1977. (Pas de pagination)

[385] Dominique Jameux, « Le Marteau sans Maître », Pierre Boulez, Paris, Fayard, 1984, p. 351.

[386] Pierre Boulez, « Préface », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. XV.

[387] Idem.

[388] Pour mémoire et afin d'introduire la question relative à la place de la guitare dans l'orchestre, deux traités (Cf. Hélène Charnassé, La guitare, Paris, PUF, 1985, p.94-95), l'un datant de 1869 du belge François-Auguste Gevaert* et le second écrit en 1978 par Lavoix, abordent le problème du volume du son de la guitare. Pour Lavoix : « la faiblesse des sons, le manque de justesse rendent l'emploi de l'instrument assez difficile dans l'orchestre. Aussi, explique-t-il, ne le trouvons nous, que pour « accompagner les sérénades » comme dans le Barbier de Séville ou Don Pasquale »[**]. Cependant, les ensembles instrumentaux de la première moitié du XX^e siècle, que l'on peut aussi assimiler à des orchestres de solistes, recourant à une nomenclature orchestrale relativement réduite et donc adaptée au volume de l'instrument, permettent de répondre à ce problème et de mieux intégrer la guitare. Les pièces de Webern ou Schoenberg en sont la démonstration. Rappelons toutefois que si l'instrument a pu trouver assez facilement sa place chez les Viennois, cela s'explique aussi parce que les propriétés de son timbre répondaient aux princeps de la Klangfarbenmelodie.

*François-Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*, Tome 1., Paris, Eschig, 1954, p. 210.

** Henri Marie François Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, 1878.

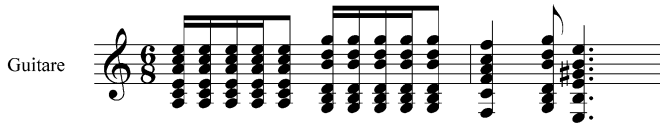
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Le « cousinage » entre la guitare et le clavecin amène le compositeur à les appréhender au vu de leur possible interchangeabilité. Le tableau suivant colligeant les œuvres où apparaît la mention : « guitare ou clavecin » nous permet d'en prendre conscience.

1947	Deux mélodies sur des poèmes de F. García Lorca	« L'auteur en garde, inédite, une version pour chant et guitare ou clavecin » (Christine Prost, « Catalogue raisonné », La revue musicale, n° 351-352, 1982, p. 30)
1950	Sarabande pour clavecin et orchestre	Adaptation de la première mouture du mouvement central du Concerto pour guitare et orchestre pour le clavecin.
1954	Soleá	Guitare et clavecin
1956	Images de Don Quichotte	Guitare et clavecin (et un violon, un alto et un violoncelle)
	Guignol au gourdin	Guitare ou clavecin
1957	Tiento	Guitare ou clavecin
1958	Farruca	Guitare ou clavecin
1971	Autodafé	Guitare électrique ou clavecin

Farruca (1958) (pièce retirée du catalogue), est écrite « pour guitare ou clavecin[389] », selon la mention du compositeur, de même que dans Autodafé (1971), la nomenclature orchestrale précise : « guitare électrique – ou clavecin [390]. »

Dans la pièce radiophonique Guignol au gourdin (1957), Ohana permute la partie de guitare au clavecin. Celle-ci se caractérise par l'enchaînement d'une suite d'accords dans le pur style des cadences andalouses.



Guignol au gourdin.

Le clavecin poursuit cet enchaînement harmonique typique en arpégeant ensuite les accords. Dans la pièce radiophonique Médée *l'enchanteresse*[391](1956) Ohana expérimente l'alliage timbrique entre le hautbois, la guitare et le clavecin. Certaines parties donnent à

[389] Association Les Amis de Maurice Ohana, *L'Œuvre de Maurice Ohana, Catalogue complet*, p. 49.
[390] Ibid., p. 40.
[391] Maurice Ohana, « Médée l'enchanteresse », Œuvre radiophonique, ORTF, Société des Comédiens Français, France Culture, Date de diffusion : le 12 septembre1964. Source : INA.

entendre le jeu homorythmique du clavecin et de la guitare. Il peut être intéressant de remarquer que le deuxième mouvement de la première mouture du Concerto pour guitare et orchestre, achevée en 1950 (avant qu'il ne devienne Trois Graphiques [1957][392]) est transformé en une Sarabande pour clavecin qui n'a plus grand-chose à voir avec le deuxième mouvement de son concerto pour guitare tel qu'on le connaît sous sa forme actuelle et sous le titre goyesque : Graphique de la Siguiriya et Improvisation. La Sarabande pour Clavecin et Orchestre (1950) dont la « construction » repose sur une forme tripartite (ABA) se situe aux antipodes de l'idée d'improvisation mentionnée dès le titre du deuxième Graphique qui l'a remplacée — mouvement créé par le guitariste Abel Carlevaro le 28 avril 1950 à Paris[393].

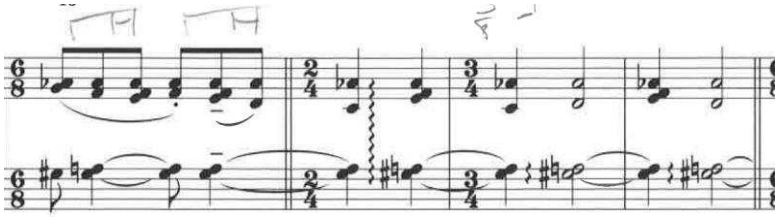
Mais en considération de cette proximité entre les deux instruments, il est intéressant de noter que c'est bien l'empreinte sonore de la guitare qui influence le clavecin, comme on a pu le constater dans la pièce radiophonique Guignol au gourdin. De sorte que si l'on peut dire que les deux instruments partagent, pour Ohana, des qualités acoustiques communes, la relation n'est sans doute pas symétrique. La guitare demeure enracinée dans une sphère géoculturelle ce qui n'est pas le cas du clavecin qui peut se prévaloir, pour Chojnacka, d'une certaine « neutralité ». Plus malléable du fait de cette prétendue « neutralité », le clavecin serait sans doute aussi mieux à même d'emprunter une géographie musicale dont il serait peu coutumier. Lorsque le clavecin joue par exemple le Tiento, il s'approprie d'une certaine façon, l'identité sonore de la guitare.

Cependant, une mise en regard entre le Tiento écrit dans sa version originale et celle transcrite pour le clavecin nous permet d'observer quelques différences. La pièce adaptée pour le clavecin fait apparaître, d'une manière générale, un lissage des rythmes caractéristiques du Tiento. Ainsi, les figures rythmiques du passage Lento de la partition pour guitare — et renommée pour le clavecin : Lento, ben ritmico —, ont été remplacées par des croches écrites en 6/8.

Passage extrait de la partition pour guitare du Tiento, mesure 44 à 47 :

[392] Pour la date de composition.
[393] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, Un nuevo mundo en la guitarra, Aguillar, 2012, p. 214.

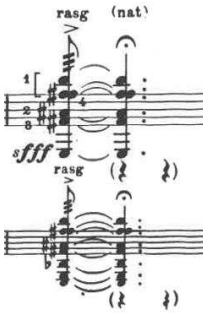
Passage extrait de la partition pour clavecin du Tiento, mesures 43 à 47 :



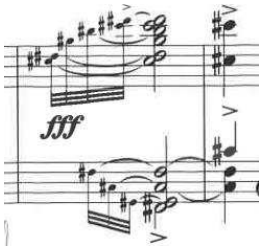
Nous pouvons ainsi supposer que le compositeur, plutôt que de tenter de retranscrire strictement les figures rythmiques, préfère plutôt les suggérer, diluant ainsi, à travers ce lissage rythmique, certains caractères typiques.

Selon Halbreich, le clavecin ohanien « a emprunté également à la guitare flamenca les grands accords arrachés du rasgueado, l'une des sonorités archétypales les plus importantes de son univers sonore[394]. »

Passage extrait de la partition pour guitare du Tiento : rasgueado (mesure 61) :



Passage extrait de la partition pour clavecin du Tiento : rasgueado (mesure 57) :



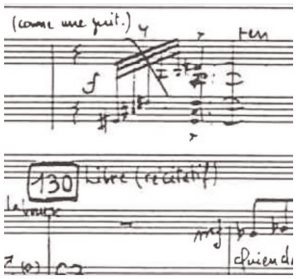
D'ailleurs, cette attaque caractéristique de la guitare tend, selon le musicologue, à « "dé-tempérer " la résonance, ce qui, selon lui, est une démarche propre à tout le langage musical d'Ohana[395]. » Un détempérament que le compositeur fait lui-même remarquer,

[394] Harry Halbreich, « Un clavecin ibérique », in Maurice Ohana, Le Clavecin, notice du disque, Timpani, 2008, p.4., CD : 1C1161.
[395] Idem.

comme on l'a souligné plus haut, lorsqu'il compare les rasgueados de Montoya à des « raclements féroces ».

Corrélativement à ces modifications, d'autres changements apparaissent notamment au niveau de la couleur de certains accords-agrégats. De même que les deux quarts de ton qui se détachent nettement dans la dernière partie du Tiento pour guitare et qui prêtent, à l'échelle de l'œuvre ohanienne, une certaine singularité à cette pièce, naturellement, s'effacent sous les doigts de la claveciniste. Cette couleur microtonale est alors remplacée et suggérée par le truchement des couleurs agrégatives qui ont remplacé l'explicite par l'implicite d'une sonorité à présent contenue. Il faut aussi dire que deux années séparent la composition du Tiento pour guitare en 1955 de sa transcription en 1957 pour le clavecin.

Comme le font remarquer Édith Canat de Chizy et François Porcile[396], le clavecin se cherche également à travers les sonorités de la guitare lorsqu'au chiffre 130 de La Célestine, au-dessus de l'arpège de clavecin en forme de rasgueados, le compositeur indique : « comme une guitare[397]. »



Maurice Ohana, La Célestine, Paris, Billaudot, 1993, chiffre 130, p. 128.

Dans la partie intitulée « Cadences » de Chiffres de clavecin (1969), l'écriture se rapproche du style improvisé des cadences (cadenze), pouvant évoquer certaines similarités avec celles déployées à la guitare dans les Trois Graphiques.

Par ailleurs, on devine à travers les propos du compositeur, également, la reconnaissance d'une sonorité propre à la guitare flamenca lorsqu'il associe le clavecin à un

[396] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 458.
[397] Maurice Ohana, La Célestine, Paris, Billaudot, 1993, p. 128.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

« instrument d'une cruauté et d'une grandeur fantastique [398]», rejoignant ainsi Chojnacka lorsqu'elle le décrit comme « un instrument sauvage[399] ».

> Son timbre [au clavecin], me séduit, dit Ohana. […] C'est une sorte d'instrument bizarre qui a des ailes de harpe, une frappe de piano et l'âme d'une guitare. Il évoque tout cela à la fois[400].

La sonorité du clavecin, pour lui, « n'autorise, ni le phrasé sentimental, ni les épanchements que permet le piano [401] . » Au vu de certaines caractéristiques sonores (sécheresse et concision), nous serions amené à nous demander, de la guitare à dix cordes ou du clavecin, quel serait, in fine, l'instrument le plus proche des sonorités de la guitare flamenca telles qu'elles ont été immortalisées par le jeu de Montoya ?

Si le clavecin se cherche au travers des sonorités de la guitare, il semble néanmoins montrer la voie au futur décacorde. « Je n'ai jamais perdu, dit-il, le contact avec le clavecin qui est comme un agrandissement de la guitare[402]. » De sorte que l'un et l'autre semblent mutuellement s'enrichir. D'ailleurs Ohana se souvient :

> Quand j'ai commencé à écrire pour la guitare, je suis passé par le clavecin, je l'ai cherchée derrière lui[403].

Carillons pour les heures du jour et de la nuit (1961) est écrite pour un instrument qu'il compare à une « immense guitare[404] » utilisant pour cette œuvre, un clavecin Pleyel doté d'un clavier de 16 pieds et un de 4 pieds. Clavecin qu'Élisabeth Chojnacka qualifie aussi de « monumental[405] ».

Parmi les sonorités communes aux deux instruments et recherchées par Ohana, on remarque aussi celle des cloches et des carillons qui inspire la bien nommée Carillons pour

---

[398] Harry Halbreich, « Un clavecin ibérique », in Maurice Ohana, Le Clavecin, notice du disque, Timpani, 2008, p. 4, CD : 1C1161.
[399] Élisabeth Chojnacka, « Le rythme et la raison », France Culture, le 20 mars 1989. Source : INA.
[400] Maurice Ohana, « La Célestine, opéra de Maurice Ohana – 5 », Émission radiodiffusée : Le matin des musiciens, France Culture, Le 24 juin 1988.
[401] Maurice Ohana cité, in Les amis de Maurice Ohana, *L'Œuvre de Maurice Ohana*, Catalogue complet, 2005, Paris, Fayard, p. 23.
[402] Maurice Ohana cité, in Ibid., p. 11.
[403] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[404] Maurice Ohana, « Le matin des musiciens », France Musique, 24 juin 1988. Source : INA.
[405] Élisabeth Chojnacka, « Le clavecin ; 4 : Une soirée avec Élisabeth Chojnacka », 28 décembre 1982, France Culture. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

les heures du jour et de la nuit [406] (1961) et Wamba[407] (1982)[408]. La couleur éthérée et cristalline des harmoniques de La chevelure de Bérénice (cinquième pièce extraite du premier cycle Si le jour *paraît…*), pourrait bien en suggérer la sonorité. Dans le concerto pour guitare Trois Graphiques, les derniers grands accords qui achèvent l'œuvre résonnent pour Ohana au son des cloches. Le « Dolce, quasi campane » à la fin du triptyque (chiffre 15) connote en effet une certaine fascination du compositeur pour cette sonorité[409].

En modifiant ainsi l'image sonore du clavecin et de la guitare, Ohana nous convainc d'un possible renouveau de ces deux instruments.

12 La guitare ohanienne, une identité sonore modélisée

C'est dans un XX^e^ siècle enclin aux nombreuses remises en question idéologiques, politiques et artistiques que la guitare, auréolée d'une ferveur plébéienne, est identifiée comme « instrument populaire ». Une qualification qui a eu cependant pour effet de réduire sa fonction à sa représentation : celle d'un instrument tout juste bon à accompagner quelques sérénades. À l'aube du XX^e^ siècle, la guitare reste reléguée dans les Principes *d'orchestration* de Rimski-Korsakov, parmi les instruments à cordes qui, au même titre que la cithare, la balalaïka ainsi que tous les instruments à plectre, ne méritent pas leur place dans son ouvrage[410]. Une défiance vis-à-vis de l'instrument devenue presque contagieuse dans les sphères savantes et dont Maurice Ohana, lui-même, fait les frais, le contraignant, après le

[406] Nous retrouvons cette recherche sonore également dans le Prélude pour piano n°22 (selon l'indication écrite de la main de Maurice Ohana sur la partition de Claude Helffer), mais également dans la XI^e^ Étude pour piano et percussions. Le terme « cristallin » dans la cinquième Étude, en suggère le timbre tout comme les harmoniques jouées à la guitare dans La chevelure de Bérénice (Si le jour paraît…).

[407] Ohana dit : « Wamba est un carillon écrit pour Saint-Germain L'Auxerrois. C'est une étude de carillon pour un opéra que je suis en train d'écrire, La Célestine […]. Wamba était un roi Wisigoth couronné au VII^e^ siècle à Tolède en grande pompe. J'ai pris ce nom parce que dans les églises dans le nord de l'Espagne on donne parfois ce nom aussi au gros bourdon, à la grosse cloche. […] Elle semble marquer la marche lente et lourde du temps. » Maurice Ohana, « Perspectives du XX^e^ siècle », France Culture, 19 janvier 1984. Source : INA.

[408] C'est une sonorité que l'on retrouve aussi dans le quatrième extrait des *Quatre chœurs pour voix d'enfants* (1987) intitulé « Carillon » et qui s'entend comme une transposition vocale des carillons.

[409] Stefano Russomanno* se souvient à juste titre, qu'en recherchant ces sonorités il se rapproche aussi de l'esthétique de Debussy et de Cloches à travers les feuilles (1907). Mais on pourrait aussi subodorer l'influence de Lorca avec son poème intitulé « Cloche » de la partie Graphique de la Petenera extraite du recueil de poèmes Cante jondo et qui nous renvoie aux derniers moments du troisième mouvement des Trois Graphiques.
*Stefano Russomanno, «Trois Graphiques per chitarra e orchestra di Maurice Ohana», in Rivista di chitarra, n° 24, janv.1996, p. 22.

[410] Nikolaï Rimski-Korsakov dit : « Dans ce groupe, on peut classer la guitare, la cithare, la balalaïka ; les instruments à plectre, tels que la domra, la mandoline, etc., qui peuvent tous être utilisés dans un orchestre, mais n'ont pas leur place dans le présent ouvrage. »
Nikolaï Rimski-Korsakov, « strings plucked », Principles of orchestration, New York, Dover, 2009, p. 27.

refus de la maison d'édition Jobert de publier ses partitions pour guitare, de les déposer chez Billaudot[411].

Pour mieux cerner l'apparition des différentes typologies de guitare au XX^e siècle, retraçons brièvement l'évolution de cet instrument depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux œuvres d'Ohana.

Il faut tout d'abord rappeler que le répertoire consacré à la guitare au début du XX^e siècle, se situe en marge des principaux courants musicaux qui continuent à évoluer ou à émerger. L'instrument peine à se frayer une place dans les esthétiques de son temps malgré le génie de certains guitaristes, au premier rang desquels sont souvent cités, Francisco Tárrega [412] (1852-1909) ou Miguel Llobet (1878-1938), et en dépit des nombreuses innovations techniques entreprises. Hélène Charnassé parle de « déclin de la guitare en Europe[413] » amorcé, selon elle, dès la fin du XIX^e siècle. Un constat qui s'inscrit dans la lignée des propos d'Ohana lorsqu'il déclare : « la guitare est morte à la fin du XIX^e siècle[414]. »

Jusqu'à ce que Manuel de Falla s'illustre avec son fameux Tombeau de Claude Debussy en 1920[415], dans la plupart des cas, les œuvres — on le voit avec Francisco Tárrega — sont composées par les guitaristes eux-mêmes. L'intérêt qu'elle suscite dans les sphères « savantes » du premier XX^e siècle demeure alors marginal[416] en dehors des Cinq pièces de *l'opus* 10 de Webern (1913) ou de la Sérénade opus 24 de Schoenberg (1920-23) [417].

[411] D'après le témoignage de Dominique Lemaître. Voir annexe n°5, §54.

[412] Les premières inspirations ibériques de Tárrega n'ont pas tardé à faire place à une expression plus romantique, donnant lieu à un impressionnant catalogue d'arrangements comprenant les « grandes » œuvres pianistiques de Beethoven à Chopin en passant par Schubert jusqu'aux airs d'opéras de Verdi. Aucune esthétique ne semble décourager le génie d'arrangeur du guitariste qui ambitionne d'introduire la guitare dans la sphère des musiques dites « sérieuses ».

[413] Hélène Charnassé, La guitare, Paris, PUF, 1985, p. 94. Charnassé cite, pour étayer son propos, le théoricien et compositeur belge François-Auguste Gevaert qui déclare, en 1869, que la guitare « n'est plus pour le compositeur qu'un instrument d'accompagnement […]. » Des propos qui rejoignent ceux de Rimski-Korsakov.

[414] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Propos sur la guitare », in Diapason n°187, mai 1974, p. 4.

[415] Avec l'Hommage à Claude Debussy. Cette œuvre est une commande de La Revue Musicale en 1920 en hommage à Claude Debussy. Paul Dukas, Albert Roussel, Gian Francesco Malipiero, Eugène Goossens, Béla Bartók, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Erik Satie et Igor Stravinsky se joindront à Falla pour lui rendre hommage.

[416] Nous revenons sur la question de l'introduction de la guitare dans les ensembles instrumentaux du XX^e siècle dans un article publié dans la revue Les Cahiers de la Guitare.
Stéphane Sacchi, « La guitare dans les ensembles instrumentaux du XX^e siècle », in Les Cahiers de la Guitare, n°69, 1999, p. 36-38.

[417] Alain Louvier écrit : « Mis à part son emploi en soliste (Ohana, 3 graphiques), elle est recherchée par l'École de Vienne […]. Depuis le Marteau sans maître (Boulez), elle est assez fréquemment employée par les compositeurs qui font l'effort d'en étudier la technique si spécifique. » Alain Louvier, *L'orchestre*, Paris, PUF, 1978, p. 97.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

À cette époque, le répertoire guitaristique se partage essentiellement autour de certaines références identitaires parmi lesquelles on peut citer : le « néoclassique » (sorte de revivalisme concentré essentiellement autour des époques : baroque, classique ou romantique), le flamenco, les musiques d'Amérique-latine (avec Barrios) et le jazz. Corrélativement à ces catégories, la facture instrumentale évolue au rythme des progrès entrepris dans le domaine de l'acoustique et de l'électronique grâce notamment à l'amplification. Ces principales avancées profitent aussi bien au jazz qu'au rock émergeant des années cinquante[418]. Les compositeurs ne tardent pas à s'intéresser à ces nouvelles factures qui permettent à la guitare, alors amplifiée, d'intégrer plus facilement l'orchestre et de répondre aussi aux perspectives électro-acoustiques, comme on le voit avec Marius Constant lorsqu'il compose Blues-Variations[419] (1990) ou plus récemment avec Tristan Murail et ses Contes cruels (2007)[420]. Mais les nouveaux moyens acoustiques séduisent aussi Ohana qui juge l'amplification de la guitare (via le microphone) comme un moyen de révéler autrement sa sonorité, nous l'avions évoqué plus haut en rapprochant l'instrument du clavecin. Considérons alors que, d'une certaine manière, la guitare à dix cordes s'inscrit naturellement dans cette démarche et ce questionnement autour notamment de la résonance.

L'affiliation culturelle détermine, d'une certaine façon, la facture instrumentale comme elle impose le recours à une technique propre. Alors que la guitare flamenca se démarque de son analogon classique grâce, en partie, à certaines particularités liées à sa physionomie[421] et à un langage musical qui lui est propre, entre les deux instruments, la rupture n'a jamais vraiment été consommée. En effet, les guitaristes classiques et de flamenco tentent de se distinguer au prisme d'identités pas tout à fait stabilisées et qui finissent parfois par se croiser. Dans les œuvres écrites pour la guitare classique, la tentation du geste atavique, via le rasgueado ou les golpe[422], est toujours présente. Guitare flamenca et guitare classique s'enrichissent et s'influencent mutuellement, en témoigne la transversalité de leurs techniques et de leurs modes de jeux. La technique classique intéresse

[418] Les guitaristes s'équipent alors des nouvelles guitares électriques inaugurées par les pionniers américains Leo Fender et Gibson.
[419] Écrite pour la guitare classique et la guitare électrique
[420] Pour deux guitares électriques et un orchestre.
Marius Constant en 1950 devient membre du GRM. Il dirige quelques œuvres d'Ohana parmi lesquelles : Signes, Syllabaire pour Phèdre (dont il est également le dédicataire) et Anneau du Tamarit.
[421] Il faut se fier aux premières mesures réalisées par Antonio Torres permettant de comparer les guitares classiques et flamencas. Elles révèlent une longueur de manche de 470 mm pour la guitare classique, contre 465 mm pour la guitare flamenca. La hauteur d'éclisse déterminant la profondeur de la caisse de résonance des guitares montre également une différence de 5 cm : 90 à 100 mm pour la classique, contre 85 à 90 pour la flamenca. Hélène Charnassé, La guitare, Paris, PUF, 1985, p. 115.
[422] On s'en rend bien compte avec *L'éloge de la danse* de Leo Brouwer.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

au début du vingtième siècle les tocaores[423]. Les guitaristes Ángel Baeza et Rafael Marín, que Ramón Montoya rencontre dès les premières années de l'atelier du luthier madrilène Ramirez[424], lui enseignent des techniques propres à la guitare classique[425]. Comme le fait remarquer Vincent Le Gall, citant les propos de Claude Worms, les guitaristes, à cette époque, pouvaient dans un même programme, introduire parmi des œuvres classiques, une partie flamenca.

> Un mythe nous fait dissocier, à tort, précise Claude Worms, l'évolution de la guitare classique et celle de la guitare flamenca, et nous fait classer les instrumentistes en deux familles bien différentes. La réalité semble bien moins tranchée ! Nous avons aujourd'hui la trace de concerts donnés au tout début du siècle où les guitaristes d'alors pouvaient alterner dans leur programme une partie classique (avec les œuvres du XIX^e^ siècle : Tárrega, Arcas, etc.) et une partie flamenca[426].

Lorsque Ohana parle des nombreux modes de jeu découverts avec Ramón Montoya, il n'hésite pas à rapprocher ces sonorités, des musiques concrète, et électro-acoustique, qui suscitent, dès les années soixante, son plus vif intérêt. Il y fait d'ailleurs référence dans la note de présentation qui introduit en avant-propos la partition des Trois Graphiques[427].

> Avec les moyens propres à l'auteur, écrit-il, auxquels s'ajoutent les ressources de l'instrumentation moderne (y compris certains éléments de la musique concrète), les Trois Graphiques recréent des éléments essentiels du « cante jondo » de la guitare[428].

Il accompagne en effet l'exploration de l'instrument de tout un lexique sonore qui peut trouver un certain écho avec celui inauguré en 1966 par Pierre Schaeffer (1910-1995) à travers les « objets sonores » qu'il collige dans son ouvrage : Trait*é* des objets musicaux.

---

[423] Tocaores : guitaristes de flamenco.
[424] Claude Worms, « Les fondateurs de la guitare flamenca soliste - Ramón Montoya », 25 mai 2008, http://www.flamencoweb.fr/spip/index.php.
[425] Admiratif du jeu des guitaristes classiques, Montoya développe certaines techniques qui finissent par s'imposer définitivement dans la sphère esthétique du flamenco tel que le tremolo. À l'inverse, la technique du rasgueado gagne progressivement le répertoire classique.
[426] Claude Worms cité par Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, p. 93.
[427] Maurice Ohana, Note d'exécution de la partition, Trois Graphiques pour Guitare et Orchestre, Paris, Amphion, 1969.
[428] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Pour autant, le lien qu'Ohana tisse entre lui et l'instrument n'est pas si évident que cela à saisir. En 1975, au Festival *d'Avignon*, il a cette déclaration en forme d'oxymore :

> C'est un amour qui est presque une haine. […] C'est pour cela, poursuit-il, que j'écris peu et j'écris contre la guitare, dans l'espoir de me débarrasser de la guitare à six cordes qui est, conclut-il, une tromperie[429].

Que faut-il penser de cette prise de position de la part de celui qui, au XX^e^ siècle, contribue à introduire la guitare dans les esthétiques savantes en lui consacrant un répertoire ? Ne faut-il pas y voir la volonté délibérée de penser l'instrument moins comme un objet immuable entravé par une sorte de prédétermination sonore gravée dans le marbre de sa géographie musicale, que comme le prolongement de sa pensée musicale ? Pour ce faire, cela doit passer par l'élargissement de son spectre sonore.

13 La quête de résonance

Après son concerto Trois Graphiques (1957), l'instrument à six cordes ne suscite plus l'intérêt du compositeur qui le juge « incomplet[430] » et bien impuissant au regard de cette recherche de résonance qui le fascine. Il lui consacre alors, à partir du cycle Si le jour *paraît…*, une œuvre où la résonance provoquée par cet élargissement en devient la clé de voûte. Présentant la nouvelle guitare à dix cordes, il n'hésite pas à égratigner, au passage, l'instrument à six cordes :

> Elle est accordée comme la guitare ordinaire, mais en plus de ces 6 cordes habituelles : mi, la, ré, sol, si, mi, il y en a quatre autres : si bémol, la bémol, sol bémol et do grave, ce qui donne un éventail d'harmoniques à peu près complet, et qui enrichit énormément les possibilités de masses sonores, de chromatisme et même de micro-chromatisme. Évidemment, cette guitare était très difficile à imposer. Maintenant de nombreux guitaristes l'emploient […]. La guitare à six cordes, est un instrument inviable, d'ailleurs personnellement je ne l'aime pas, et

[429] Maurice Ohana, « La guitare et les racines populaires », France Culture, le 5 juillet 1975, dans le cadre du Festival d'Avignon, Entretien avec Gérard Aufray. Au programme de cette soirée sont diffusées des œuvres de Pisador, Mudarra, Milán, Narvaez, l'Hommage à Debussy et deux pièces de Brouwer. Source : INA.
[430] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> je pense qu'il était grand temps de l'améliorer de la transformer. Cette guitare à dix cordes répond en grande partie déjà de ce que l'on pourrait espérer d'un tel instrument[431].

Une critique qui peut surprendre lorsque l'on prend connaissance des propos de Falla qui, en 1933, affirmait au contraire que « parmi les instruments à cordes avec manche, la guitare est le plus complet et le plus riche d'après ses possibilités harmoniques et polyphoniques[432]. » Mais à l'écoute de son spectre sonore, Yepes l'assure, seules quatre notes de la guitare à six cordes possèderaient leur propre résonance par sympathie : la, si, mi et ré. Dès lors, la conception de la guitare à dix cordes peut, selon lui, se justifier et se présente comme la promesse d'un meilleur équilibrage relativement aux résonances en jeu.

> La guitare traditionnelle à six cordes, dit Yepes, a de la résonance par la sympathie en quatre notes des douze de la gamme musicale. C'est-à-dire qu'il y a de la résonance par la sympathie des harmoniques uniquement sur mi, la, si, ré. Mais si l'on joue par exemple un fa, un fa#, un sib ou un do, la note est sèche parce qu'il n'y a pas une autre corde qui puisse recevoir la résonance de ces notes. Alors qu'avec les quatre cordes que j'ai ajoutées, chaque note a la même résonance[433].

Si l'idée d'ajouter des cordes à la guitare n'est pas nouvelle et connaît des précédents historiques parfois méconnus[434], en revanche, l'élargissement innovant du spectre

[431] Maurice Ohana, « La Guitare », France Culture, 29 décembre 1970. Source : INA.
[432] Manuel de Falla, « À Emilio Pujol », Emilio Pujol, Escuela razonada de la guitarra, Librio II, Buenos Aires, Ricordi, 1952, p. 3.
[433] Narciso Yepes, entretien avec Myriam Soumagnac, France Musique, 26 février 1967. Source : ORTF-INA. Des propos que Yepes réitère dans de nombreux entretiens, notamment avec le chercheur Fred Kazandjian le 7 juillet 1987 : « A few years before 1964, I was unhappy with the six-string guitar because it is not a balanced instrument. As you know, there are only four tones on the six-string guitar, E, B, A and D, which have more resonance because of the basses, and eight tones which are sounding very dry. To make it more balanced, I decided that the four strings would be all that needed to make the difference so that all twelve tones will have similar resonance. You see, if I have one tone sounding, for example an A. We hear one A and one E sounding, we hear other tones also, but one A and one E are of course the strongest. And then, I imaginated to have a guitar with four extra strings inside the guitar through the neck and inside the body […]. These strings I wanted to control with a similar system that is used on the piano." Fred Kazandjian, The concept development of the Yepes ten-string guitar: A preliminary investigation, University of Cape Town, 1992, p. 233.
Robert-J. Vidal déclare que « vers 1963-1964, après de longues recherches, Narciso Yepes a mis au point une nouvelle guitare à dix cordes au lieu de six. Une première lui fut construite par le luthier José Ramirez, et une seconde définitive à Barcelone par Ignacio Fleta ». Robert-J. Vidal, Cinq siècles de guitare en Espagne, Vol. 1., Disque Deutsche Grammophon, 139 365., 1970.
[434] En faisant un rapide tour d'horizon, nous constatons que peu d'expériences visant à ajouter des cordes à la guitare se sont vraiment avérées concluantes. L'un des tout premiers exemples de luth auquel ont été ajoutés des cordes supplémentaires (lesquelles sont disposées à l'extérieur de la touche), est conçu en 1590 par Wendelin Tieffenbrucker. En 1773, le luthier François Lupot, ajoute sa sixième corde à la guitare. Pacquet

harmonique répond bien aux préoccupations sonores du compositeur en phase aussi avec celles de son époque. D'une manière plus générale, Ohana dresse le constat, après les premières réflexions initiées plusieurs décennies plus tôt par Varèse, que la facture de certains instruments présente des insuffisances et ne permet pas de se projeter dans les perspectives compositionnelles du XX^e siècle.

> Il m'est apparu très clairement, dit Ohana, que les instruments dont nous disposons pour nous exprimer en musique contemporaine deviennent notoirement insuffisants. Il faudrait reconsidérer la lutherie. J'ai essayé de transformer la guitare pour lui donner des moyens beaucoup plus étendus : un spectre d'harmoniques et de sonorités plus vastes. Ces instruments ont un spectre que l'on étudie en laboratoire sonore, qui est prodigieusement intéressant et qui recèle des quantités d'harmoniques, de résonances insoupçonnables […] et tout cela en définitive est très séduisant et m'incite à m'en servir souvent[435].

Avec l'invention de la guitare à dix cordes, Ohana et Yepes marchent ainsi sur les brisées du rêve de Varèse qui, dès l'été 1936, au cours d'une conférence qu'il donne à la Mary Austin House de Santa Fe, se projette déjà dans des sonorités idéalisées qu'il imagine produites au moyen de nouvelles factures instrumentales. Plusieurs raisons nous amènent, en effet, à croire qu'Ohana et Varèse auraient pu se retrouver autour de conceptions musicales communes, qu'il s'agisse de l'influence des musiques africaines (via notamment la place de la percussion[436]), du rapprochement entre matière et espace sonores ou, comme

---

conçoit, en 1785, conformément au goût du public pour l'antiquité, un instrument hybride entre la guitare et la harpe qu'il nomme : l'« arpi-guitare ».
Bien plus tard, on trouve des œuvres composées par Fernando Sor (1778-1839) pour la harpolyre. Elles apparaissent en 1830 dans la méthode d'un certain Salomon et sont intitulées : Six pièces progressives, Trois pièces (Andante largo, andantino cantabile et un andante), et une Marche funèbre. En 1826 Carulli et Lacote déposent conjointement un brevet pour un « decacorde » dont les quatre cordes ajoutées dans le grave sont accordées de manière diatonique donnant l'accord suivant : mi, si, sol, ré, la, sol, fa, mi, ré, do. Un certain Makaroff, contemporain de Johann Kaspar Mertz témoigne qu'en 1855, le guitariste donne un récital à Dresde devant le roi qui, étonné, découvre un instrument à dix cordes. Les quatre cordes ajoutées sont accordées diatoniquement et se trouvent également à l'extérieur de la touche. À l'horizon de toutes ces recherches, seule l'entreprise inaugurée par Napoleon Coste (1805-1883) visant à compléter le spectre harmonique se distingue des différentes expérimentations et inventions qui, jusque-là, prônaient un ajout de cordes selon un schéma diatonique. L'ajout d'une septième corde (ré) par Coste, à la fin du XIX^e siècle, semble en effet se rapprocher de cette recherche de résonance souhaitée par Ohana. (Cette septième corde, précisons-le, est placée au-dessus de la touche).

[435] Maurice Ohana, « Intermezzo », émission radiodiffusée sur France Culture, rediffusion le 14 avril 1994. Source : INA.

[436] Pour Varèse : « Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres systèmes sanguins. » Varèse interviewé par Alejo Carpentier (Alejo Carpentier, Varèse vivant, Paris, Paris, Le Nouveau Commerce, 1980, p. 23) Cité par Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 302. Notons que l'univers d'Ohana est loin d'être étranger à Alejo Carpentier. Ohana se confie :

ici, des innovations à apporter à la facture instrumentale[437]. Ces deux dernières questions étant liées.

> Lorsque de nouveaux instruments me permettront d'écrire la musique telle que je la conçois, dit Varèse, le mouvement des masses sonores et ses déplacements de plans sera clairement perceptible dans mon œuvre et prendra la place du contrepoint linéaire. Quand ces masses sonores se heurteront, des phénomènes de pénétration et de répulsion sembleront se manifester. […] Ils se déplaceront à des vitesses différentes, selon des angles variés. L'ancienne conception de la mélodie ou de la polyphonie n'existera plus. L'œuvre tout entière sera une totalité mélodique. Elle coulera comme coule une rivière[438].

Dans une lettre datée du 5 mai 1941 et adressée à Léon Theremin[439], Edgar Varèse évoque plus précisément le problème de l'espace en envisageant, cette fois, d'accroître l'étendue sonore de certains instruments.

> Je viens d'entreprendre un travail où un large chœur tient une place importante, écrit Varèse, dans lequel je voudrais me servir de plusieurs de vos instruments — augmentant leur étendue ainsi que je l'ai fait pour ceux dont je me suis servi dans mon Ecuatorial — surtout les registres élevés. Auriez-vous la bonté de me dire si je peux me procurer ces instruments, et où je pourrais le faire […] et, en cas de modifications à faire, en quoi elles consistent. Si vous avez conçu ou construit de nouveaux instruments, pourriez-vous me donner une description détaillée de leur caractère et de leur usage[440].

« Quand j'ai composé le Llanto, d'après Lorca, et reçu tant de réactions favorables (Alejo Carpentier, qui n'était pas encore le grand romancier du Siècle des lumières ou du Concert baroque mais critique musical dans un journal mexicain, m'a consacré un article extrêmement élogieux) j'ai compris que j'avais raison de prôner un retour à une musique sensuelle, résolument tournée vers l'émotion. » Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 35.

[437] Édith Canat de Chizy et François Porcile reviennent d'ailleurs sur l'influence qu'a pu exercer Varèse sur Ohana n'hésitant pas à le considérer comme « le premier manipulateur du son, en qui Ohana a pu se reconnaître à plus d'un titre […]. » Varèse influence également Ohana dans ses œuvres pour percussions, mais on retrouve aussi, comme le font remarquer Édith Canat de Chizy et François Porcile, l'empreinte sonore de Density 21,5 « avec ces stridences suraiguës sur un la obstinément répété » dans Satyres (1976). Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 417.

[438] Edgar Varèse, Écrits, Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 91.

[439] Léon Theremin donne son nom à l'instrument qu'il invente en 1919. Le thérémine est considéré comme le plus ancien instrument de musique électronique.

[440] Edgar Varèse, Écrits, (textes réunis et présentés par Louise Hirbour), Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 112.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cette réflexion menée autour de la transformation de la facture instrumentale aurait pu inspirer Ohana lorsqu'il projette, avec Yepes, d'accroître le spectre sonore de la guitare[441].

Par ailleurs, il peut être intéressant de relever le rapprochement possible entre cette quête de résonance chez Ohana et le schème archétypal de la croissance (inspiré du monde végétal) que nous avons présenté plus haut. Ce dernier renvoie à certaines références mythologiques comme celles convoquées dans ses œuvres composées pour l'instrument à dix cordes ; nous pensons à Sylva ou Saturne (deux pièces du Cadran lunaire [1982][442]). Mais l'élargissement spectral de la guitare peut aussi nous faire penser à cet ajout, par Ziryâb[443] (789-852), de cette cinquième corde au luth arabe dont on peut croire que, symboliquement du moins, elle relierait les deux rives de l'Orient et de l'Occident, annonçant ainsi la naissance d'un nouvel instrument au travers duquel la guitare pourrait se reconnaître une lointaine parenté.

Chez Varèse, l'idée de croissance peut se préciser au travers de ce qu'il désigne être une « troisième dimension » dans le prolongement de laquelle il en envisage une « quatrième » qu'il compare cette fois à un « voyage dans l'espace[444] ».

> La musique, aujourd'hui, dit Varèse en 1936, connaît trois dimensions : une horizontale, une verticale et un mouvement de croissance et de décroissance. Je

[441] Nous pouvons mettre, en effet, en rapport les innovations apportées par Ohana et Yepes avec les idées développées et défendues par Varèse lorsqu'il considère « les instruments à cordes, qui connurent leur plus haute perfection au XVIII[e] siècle, […] désuets […]. » Edgar Varèse, Écrits, op. cit. p. 106.

[442] Sylva correspond à la divinité de la forêt. Saturne renvoie à la première pièce du Cadran lunaire, Saturnal, et peut être davantage associé à l'idée de « croissance ».

[443] Le musicien Perse, Ziryâb, considéré aujourd'hui encore comme un esprit extrêmement érudit, fonde sa propre institution de musique à Cordoue alors qu'il est en exil. Certaines théories, comme celles de Lemogodeuc et Moyano, s'accordent à considérer Ziryâb comme « le père de la guitare ». (Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le Flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 21.) D'après Christian Poché, le musicologue espagnol Félix Grande le voit comme le « fondateur du flamenco ». Il est, rappelle Poché, considéré par Abderrahim Taleb comme « le plus grand musicien du monde » et comme une figure importante de la musique arabo-andalouse. (Christian Poché, La musique arabo-andalouse, Paris, Actes Sud, 1995, p. 37.) Par ce « conservatoire » de musique qu'il créée à Cordoue, et par la science qu'il y apporte, il inaugure, vers 822 la première forme d'enseignement savant destinée à cet instrument hybride et à peine formé. S'il est indéniable que l'ajout de la cinquième corde au luth arabe a permis de modifier sa sonorité donnant, ainsi naissance à un nouvel instrument, en revanche, considérer que la guitare naît directement de l'invention de Ziryâb, serait un peu hâtif. À l'instar de la lente maturation du flamenco, la guitare résulte d'une évolution tout aussi progressive. On pourrait d'ailleurs penser que la vihuela, instrument à cinq cordes, emblématique de la renaissance espagnole, pourrait tout autant revendiquer son enracinement primitif au luth de Ziryâb même si la plupart des spécialistes s'accordent à penser que la guitare et la vihuela sont des instruments bien distincts. L'une des hypothèses parfois évoquées permettant d'élucider l'évolution morphologique de l'instrument tend à expliquer qu'après la Reconquista, il s'est développé en Espagne une forme de rejet de la culture arabe qui aurait certainement joué en faveur de l'émergence d'instruments devant se distinguer du luth d'origine arabe.

[444] Edgar Varèse, Écrits, Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 93.

> pourrais en ajouter une quatrième, la projection sonore […] : un sentiment de projection, de voyage dans l'espace, pour l'oreille comme pour l'œil[445].

Il s'agit là d'une inspiration prémonitoire qui annonce d'autres explorations de l'univers sonore à la conquête duquel se lancera, plusieurs décennies plus tard, Ohana. Cette trajectoire compositionnelle, à la faveur de laquelle il est conduit à reconsidérer la sonorité de la guitare, marque un tournant dans la création ohanienne.

Si la facture de l'instrument à dix cordes est bien achevée en mars 1964, cette innovation est planifiée bien en amont par Yepes qui reconnaît avoir « beaucoup réfléchi avant d'ajouter quatre cordes[446] » à la guitare.

De 1962 à 1964, alors que dans une concomitance créative prend forme le projet du futur décacorde et l'écriture du premier cycle qui lui est consacré, Yepes se projette déjà dans les sonorités de l'instrument, anticipant, avant même sa conception, la projection sonore et surtout, la maîtrise de la nouvelle résonance de ses cordes. Le guitariste va même jusqu'à imaginer un système de pédales, calqué sur celui du piano, afin de mieux en contrôler la vibration[447] ; il abandonnera très vite cette idée, préférant tout simplement étouffer les résonances manuellement. « […] On peut comparer, dit-il, cette nouvelle guitare à un piano sans pédale qui, brusquement, en aurait acquis une[448]. » Face aux critiques et aux crispations exprimées par ses pairs — nous le verrons ensuite —, ciblant en particulier le problème de la résonance des cordes, Yepes soumet d'emblée le problème sous forme de lapalissade : « pour éviter les résonances, il faut d'abord créer les résonances ! »[449] Aussitôt conçue, il présente en 1964 la nouvelle guitare à Nadia Boulanger[450] qui la juge également plus intéressante au regard de ses résonances[451]. Reste à présent à éclairer le principe de vibration des cordes à la lumière de cette nouvelle conception.

Quelles sont les particularités acoustiques du nouvel instrument ? Quels en sont les effets sur la résonance ?

---

[445] Ibid.
[446] Narciso Yepes, Musique du XX^e siècle pour guitare, notice du disque, vol. 2, Deutsche Grammophon, 2530 802, 1977.
[447] Il se confie à Fred Kazandjian: "I imaginated (strings) would be connected to a radio transmitter inside my foot-stool – like the piano. And then, this idea did not continue because it is a little complicated and I decided to put the extra strings as we have it now". Fred Kazandjian, The concept development of the Yepes ten-string guitar: A preliminary investigation, University of Cape Town, 1992, p. 233.
[448] Narciso Yepes, notice du disque, Cinq siècles de guitare en Espagne, Deutsche Grammophon, n° 139 365, vol.1., 1970.
[449] Idem.
[450] Nadia Boulanger qui avait été de manière informelle son professeur d'écriture dans les années 50.
[451] « She (N Boulanger) also preferred my ten-string guitar ». Fred Kazandjian, The concept development of the Yepes ten-string guitar: A preliminary investigation, University of Cape Town, 1992, p. 234.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

14 Le Minotaure à dix cordes

Les particularités acoustiques propres à la guitare à dix cordes et notamment celles liées à la résonance constituent pour Ohana et Yepes, un enjeu majeur. S'agissant des problématiques relevant précisément du domaine de la physique acoustique[452], n'ayant pas les qualités scientifiques requises pour y répondre avec précision, nous nous contenterons d'en effleurer ici quelques aspects qui nous ont semblé intéressant dans la sphère des œuvres pour guitare d'Ohana. Nous avons pris appui, pour ce faire, sur différents travaux, relativement éclairants, parmi lesquels, ceux du chercheur acousticien Émile Leipp.

Il importe de souligner que Maurice Ohana s'intéresse de près à toutes ces questions liées à l'acoustique. En 1956, il rencontre Émile Leipp et réalise avec lui quelques expériences acoustiques et mesures dont on peut estimer qu'elles auront des répercussions sur l'œuvre à venir, notamment au regard de la question des micro-intervalles[453].

Sur la guitare, les cordes « sympathiques » sont des cordes libres sur lesquelles on n'exerce aucune action directement mais qui entrent en vibrations par simple résonance — c'est-à-dire par sympathie — avec les cordes couplées selon le cycle des harmoniques. De sorte que seules certaines cordes couplées avec la hauteur d'une ou plusieurs notes (affiliées à une hauteur tempérée) peuvent être excitées, justifiant l'entreprise d'Ohana et Yepes de compléter le spectre harmonique par l'ajout des quatre cordes placées au-dessus de la sixième (mi grave) : do_2, sib_2, lab_2 et $solb_2$.

Pour présenter les différentes résonances du décacorde ohanien, on peut se fonder sur le tableau réalisé par Pascal Proust[454]. Il le conçoit en partant de la quatrième corde grave et en jouant sur les trois premières (mi, si, sol) ; notes censées engendrer la résonance des autres cordes[455] :

---

[452] Aussi, nous ne pouvons qu'encourager la lecture des travaux du chercheur Benjamin Elie sur la question. Benjamin Elie, Caractérisation vibratoire et acoustique des instruments à cordes — Application à l'aide à la facture instrumentale, thèse de doctorat, École Doctorale Sciences Pour l'Ingénieur, Géophysique et Architecture, 2012. L'ouvrage d'Émile Leipp, Acoustique et musique, nous semble aussi particulièrement intéressant. Pour contextualiser le rapprochement entre la physique acoustique et la musique spectrale, Dufourt rapporte que « Grisey a assidûment fréquenté dans les années 1970 le laboratoire d'Émile Leipp dont il rapportait de nombreux sonagrammes de sons instrumentaux. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 357.

[453] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Aufray et Georges Léon, émission de Michel Bernard : « Guitare et chansons populaires », France Culture, 26 juillet 1956. Propos recueillis par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 37.

[454] Pascal Proust, "La guitare à dix cordes, l'innovante", Guitare classique n°77, p. 35.

[455] Précisons que la texture des cordes sur la guitare classique diffère selon les hauteurs. Ainsi, les trois premières cordes aiguës mi, si, sol, sont des cordes en nylon non filées alors que les sept autres sont des cordes

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cordes graves :	Notes jouées sur les cordes aiguës (1, 2, et 3) provocant une résonance par sympathie :					
4- Ré $_3$	Ré$_4$	La $_4$	Ré $_5$	La$_5$		
5- La $_3$	La$_3$	Mi$_4$	La$_4$	Mi$_5$	La$_5$	Si$_5$
6- Mi^2	Mi$_3$	Si$_3$	Mi$_4$	Si$_4$	Mi$_5$	
7- Do$_2$	Do$_3$	Sol$_3$	Do$_4$	Sol$_4$	Do$_5$	
8- Sib$_2$	Sib$_3$	Fa$_4$	Sib$_4$	Fa$_5$	Sib$_5$	
9- Lab$_2$	Lab$_3$	Mib$_5$	Lab$_5$	Mib$_5$	Lab$_5$	
10- Solb$_2$	Sol$_5$	Réb$_4$	Solb$_4$	Réb$_5$	Solb$_5$	

Pascal Proust, « La guitare à 10 cordes, l'innovante », Guitare classique n°77, p. 35.

Ce tableau nous offre un premier aperçu permettant de conforter l'hypothèse d'Ohana — relayée par Yepes — selon laquelle la guitare à dix cordes présenterait « la colonne harmonique au complet[456]. »

La vibration du son émise par l'excitation de la corde communique par le couplage air-chevalet, comme le souligne dans sa thèse Benjamin Élie[457]. Quant à sa durée vibratoire, John Schneider nous fait remarquer qu'elle dépend, pour partie, de l'épaisseur et la longueur de la surface vibratoire[458]. Ainsi, les paramètres liés à la facture instrumentale comme la qualité des essences utilisées ou encore la structure de la table d'harmonie — notamment son barrage — jouent un rôle décisif sur la résonance et la vibration du son. Tous ces facteurs interviennent notamment sur la dissipation de l'énergie vibratoire et l'entretien de la

dont l'âme en nylon est enrobée d'un filage de cuivre argenté. La texture des cordes interfère sur le phénomène de vibration et de brillance. Dufourt relève que « parmi les dimensions constitutives du timbre, on compte la brillance, c'est-à-dire, la répartition de l'énergie dans le spectre […] ». Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, Paris, Delatour, 2014, p. 54.
Hugues Dufourt associe à la « brillance » des critères reliés à la clarté d'un son et à ses aiguës. « La hauteur spectrale, dite hauteur brute, qui se conçoit comme un degré dans le continuum sonore, est liée à la position du centre de gravité des composantes du spectre sur l'axe vertical des fréquences. Elle caractérise la brillance d'une sonorité et dépend du poids relatif des harmoniques dans le spectre, pouvant même suggérer une impression de hauteur déterminée. […] Il s'ensuit qu'un son plus clair paraîtra légèrement plus élevé, qu'un son dont on aura renforcé les composantes les plus aiguës semblera plus aigu. Plus le centre de gravité du spectre est aigu, plus le son est brillant. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, une révolution épistémologique, op. cit., p. 96-97.

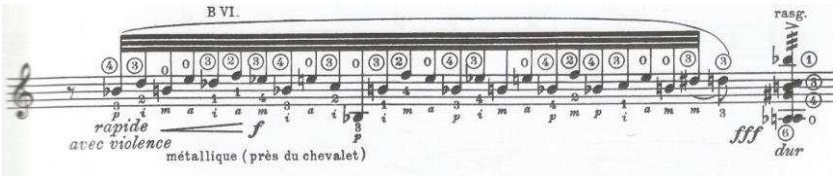
[456] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare… », in op. cit., p. 4.

[457] Benjamin Elie, relève également que la « viscosité de l'air » constitue un facteur d'amortissement. Benjamin Elie, Caractérisation vibratoire et acoustique des instruments à cordes, Application à l'aide à la facture instrumentale, Laboratoire d'Acoustique de l'Université du Maine, soutenue en 2012, p. 19.

[458] John Schneider, The Contemporary Guitar, Lanham (USA), Harwood Academic Publishers, Rowan & Littlefield, 2015, p. 17.

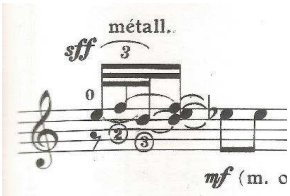
résonance. Contrairement aux instruments à vent ou à cordes frottées qui peuvent entretenir l'onde sonore, la guitare a une amplitude de son décroissante après l'attaque.

Différents facteurs entrent en compte pour déterminer le niveau de propagation de l'énergie, comme l'attaque de la corde. Selon que l'attaque implique davantage l'ongle ou la pulpe — quand le compositeur ne préconise pas, comme c'est le cas dans Enueg (deuxième pièce du cycle *Si le jour paraît…*), l'utilisation d'une « barrette de bois[459] » —, la couleur sera soit plus métallique et « âpre[460] », soit plus chaude et « ronde ». De même, la position de la main droite[461] selon qu'elle se trouve à proximité de la rosace ou du chevalet, influe également sur le timbre. Dans la pièce 20 Avril, Planh (quatrième pièce du cycle Si le jour paraît…) par exemple, Ohana précise entre parenthèses que la sonorité « métallique » est obtenue en jouant près du chevalet.



Maurice Ohana, 20 Avril, Planh, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot,1971, p. 4.

Le jeu très percussif présent tout au long du cycle Si le jour paraît… emprunte au flamenco authentique certaines techniques d'attaque spécifiques nous permettant de reconnaître une couleur[462] et une influence. Ce sont là des caractéristiques sonores essentielles qu'Ohana connaît bien et dont il apprend à maîtriser le rendu sonore. Mais la vibration et la résonance sont avant tout influencées par le mouvement de la corde simultanément coordonné par le geste du guitariste en fonction aussi du mode de jeu utilisé. Illustrons-le par l'exemple suivant extrait de Maya-Marsya (troisième pièce du cycle Si le jour pa*raît…*). Le motif se conclut par la vibration du mi bémol.



Maurice Ohana, Maya-Marsya, *Si le jour paraît…*, Paris, Billaudot, 1974, p. 5.

[459] Maurice Ohana, Enueg, *Si le jour paraît…*, Paris, Billaudot, p. 1.
[460] Émile Leipp, « Les instruments à cordes », Acoustique et musique, Paris, Masson, 1989, p. 151.
[461] Si l'on est droitier.
[462] Au nombre desquels on peut citer en plus du jeu en pincé ou le rasgueado, le jeu alza pua (allers-retours sur la corde joués par le pouce), ou encore les longues plages où le guitariste développe un jeu uniquement au pouce (comme c'est le cas dans la partie « vif » d'Enueg [p. 2]).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Il est intéressant de remarquer, dans cet exemple, que, sans l'ajout des quatre cordes supplémentaires, la dernière note mi bémol aurait sonné de manière sèche, sans entraîner la vibration des autres cordes. Ce sont les trois dernières cordes graves, mib, lab et solb qui, ensemble, contribuent à enrichir le spectre harmonique au moment de jouer la dernière note tenue du motif de quatre notes. Le mi bémol s'amplifie ainsi par la vibration qu'il engendre. Mais ce que l'on gagne d'un côté, on le perd aussi de l'autre car, si, au regard de la résonance, l'ajout de quatre cordes à la guitare constitue bien un enrichissement, en revanche, l'intention du geste qui doit profiter à la couleur « métallique » s'étiole dans le voile spectral que procure la résonance harmonique. Si bien que la couleur âpre qui caractérise le jeu de Montoya et des guitaristes andalous est émoussée par la résonance de la guitare à dix cordes.

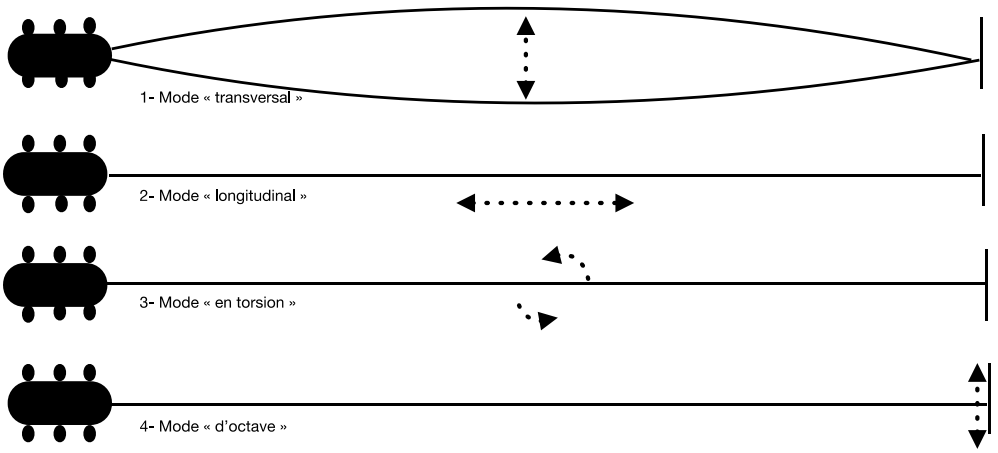
Mais il faut aussi avoir présent à l'esprit qu'à travers cette rencontre contradictoire entre des sonorités sèches qui héritent de l'univers de la guitare flamenca et la résonance générée par la nouvelle guitare à dix cordes, Maurice Ohana prospecte sur l'alchimie de l' « entre-deux » textural que lui permet ce mélange. Au vu de ces premières remarques, la technique guitaristique aurait-elle une incidence sur la couleur ?

L'une des hypothèses avancées par Schneider[463] postule que le fait de jouer apayando (en butant) ou tirando (en pinçant) n'a que peu d'influence sur la densité du spectre harmonique comparativement à l'angle d'attaque jugé, selon lui, bien plus impactant. Des propos qui devraient nous amener à relativiser l'importance trop souvent accordée à la puissance de l'attaque alors que la direction du mouvement d'attaque, donc liée au geste, nous paraît particulièrement intéressante à considérer. Qu'il soit perpendiculaire ou parallèle à la corde, l'orientation du geste influence le mouvement de la corde et détermine, d'après les relevés effectués par Schneider[464], la densité du spectre harmonique. Par exemple, lorsque cette attaque est perpendiculaire à la corde, cela engendre, selon Schneider[465], un spectre harmonique bien plus riche que lorsque le mouvement vibratoire de la corde se fait parallèlement à la table d'harmonie. On peut mettre en rapport ces données avec les découvertes réalisées par Émile Leipp concernant les modes vibratoires de la corde.

[463] Schneider écrit : "Most players falsely believe that using flesh-and-nail (apoyando) rather the nail alone (tirando) accounts for this different of harmonic spectrum. However, this experiment was made with a mechanical plucker to prove that it is the angle of string release that determines the color difference, not the shape or type of the plucker". John Schneider, The contemporary guitar, Lanham (USA), Rowman et Littlefield, 2015, p. 29.
[464] Idem.
[465] « If the string's motion tends to be perpendicular to the top, the tone will be richer than if the string vibrates parallel to the top. When a string is set into a vibration parallel to the guitar top, it applies a kind of force to the bridge different from that which is usually measured." John Schneider, op. cit., p. 30.

Il faut, selon lui[466], distinguer quatre modes vibratoires de la corde qui contribuent à déterminer le spectre de la corde et son timbre. Ces quatre modes s'appliquent autant aux instruments à cordes pincées, comme la guitare, qu'aux cordes frottées.

- Le mode « transversal »
- Le mode « longitudinal »
- Le mode « en torsion »
- Le « mode d'octave »



D'après le tableau des quatre modes vibratoires de la corde proposé par Leipp. Op. cit., p. 170-178.

Alors que le mode « transversal » est facilement observable à l'œil nu, seule une approche « microscopique » du phénomène vibratoire nous permet d'examiner les trois autres[467]. C'est sans doute cela qui explique, pour Leipp, que l'on ne s'intéresse pas suffisamment aux trois derniers modes, pourtant déterminants au regard du spectre harmonique et de la couleur.

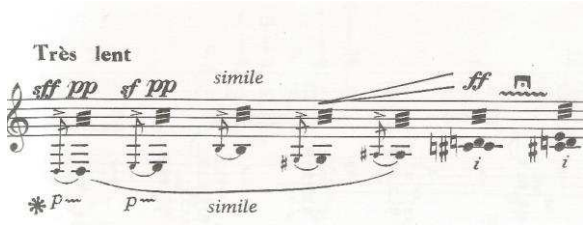
> Les cordes harmoniques vibrantes, dit Leipp, posent d'innombrables problèmes théoriques et pratiques sur lesquels les manuels de physique ou de lutherie ne donnent que peu d'informations. On ne s'y intéresse généralement qu'à la vibration transversale, suffisante uniquement pour définir la hauteur du son produit. Mais en fait, une corde est susceptible de vibrer simultanément selon quatre modes vibratoires que l'on peut isoler et dont chacun joue son rôle[468].

[466] Émile Leipp, « Les instruments à cordes », Acoustique et musique, Paris, Masson,1989, p. 170.-178.
[467] Hugues Dufourt précise que « La caméra anamorphotique multiplie la dimension transversale par rapport à la longitudinale. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 399.
[468] Émile Leipp, « Les instruments à cordes », Acoustique et musique, Paris, Masson, 1989. p. 170.

Notons que si le mouvement de la corde peut être ainsi décomposé et étudié, on doit aussi considérer que le spectre sonore résulte des interactions entre ces quatre modes vibratoires. La vibration « transversale » interfère sur la vibration « longitudinale » (requérant l'élasticité de la corde de par son mouvement latéral) de même que le jeu du guitariste, selon le type d'attaque apayando ou tirando, entraîne inévitablement le roulement de la corde sur la pulpe du doigt, provoquant ainsi une légère « torsion » de la corde.

> Cette vibration torsionnelle, écrit Leipp, existe […] dans beaucoup d'instruments à cordes et conditionne partiellement le timbre qui est donc lié au module de rigidité. Ainsi, poursuit-il, le guitariste ou la harpiste font-ils « tourner » la corde lorsqu'ils la pincent avec le gras du doigt ; le violoniste fait de même avec son archet[469].

Dans Saturnal, première pièce du Cadran lunaire, la technique flamenca de l'alza pua, de par son mouvement d'aller-retour rapide du pouce sur la corde, accentue le mouvement de torsion de la corde. De même que l'attaque du pouce en buté, la fait également légèrement rouler.



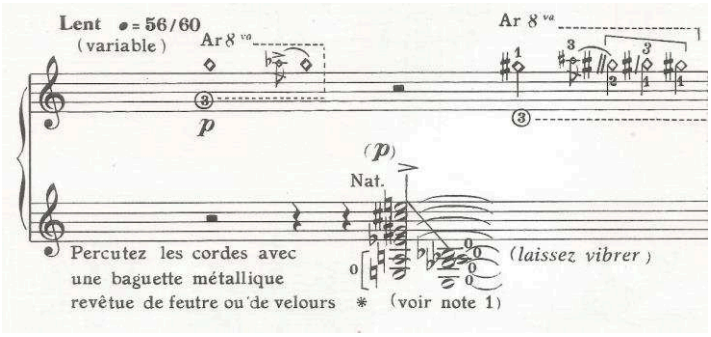
p ~ = trémolo avec le pouce (comme dans le jeu flamenco "alza pua")

Maurice Ohana, Saturnal, Le Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 5.

Cette torsion est par contre inexistante dans le jeu en tambora ou lorsqu'il s'agit de percuter les cordes comme au début de La chevelure de Bérénice (cinquième pièce du cycle Si le jour paraît…[470]). Cette attaque percussive avec la corde recherchée par Ohana et relevée dans Maya Marsya lui permet de se rapprocher du flamenco authentique et de la pratique des guitaristes andalous.

[469] Ibid., p. 174.
[470] Elles sont percutées, comme l'indique Ohana sur la partition, au moyen d'une « baguette métallique revêtue de feutre ou de velours ».

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Maurice Ohana, La chevelure de Bérénice, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1974, p. 1.

De par son mouvement vibratoire — mettant en interaction les modes : « longitudinal », « transversal » ou « en tension[471] » —, la corde entraîne inéluctablement à son extrémité située au niveau du chevalet, pourtant considéré comme un point fixe (variable en fonction de l'élasticité du matériau[472]), de légères oscillations correspondant au « mode d'octave[473] ». « Il existe, dit Leipp, […] dans la quasi-totalité des instruments à cordes, des points de fixation n'étant jamais rigides[474]. » Il faut préciser que le chevalet transmet l'énergie de la corde vers la table d'harmonie. Ce dernier mode de vibration est propre, selon Leipp, à favoriser l'émission de la fréquence harmonique 2, située à l'octave de la fondamentale (f1).

Bien qu'en théorie il soit intéressant de distinguer et d'étudier chaque mode de vibration, dans la pratique, il est bien impossible de les séparer et de les contrôler. Mais si le mouvement de la corde résulte bien d'une interrelation entre ces quatre modes de vibration présentés par Leipp, selon l'attaque et le geste du guitariste, tel ou tel mode sera privilégié occasionnant, de fait, un changement de couleur. Ainsi, pour obtenir par exemple la couleur « métallique » qui prévaut dès le début de Maya-Marsya, l'interprète doit jouer à proximité du chevalet. Une telle attaque favorise une vibration plus importante de l'extrémité de la corde fixée sur le chevalet — correspondant au « mode d'octave » mais aussi, fait entendre le bruit de l'attaque de la corde — notamment le bruit de l'ongle — déclenchant l'ajout de partiels inharmoniques à la texture sonore et perturbant, de fait, la perception de l'onde sonore[475]. Notons, cependant, que c'est ce mélange des sonorités périodiques et apériodiques

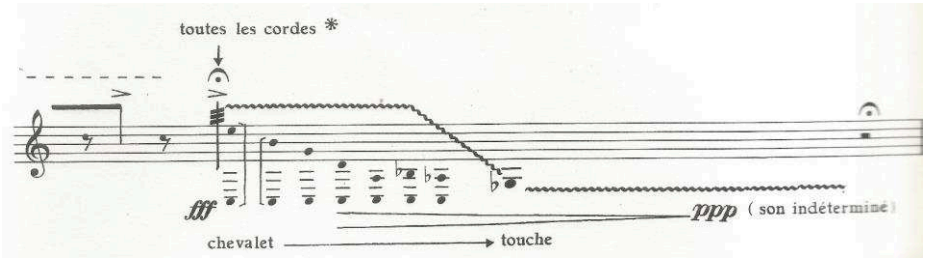
[471] Émile Leipp, « Les instruments à cordes », Acoustique et musique, Paris, Masson, 1989, p. 170-178.
[472] Leipp précise relativement à ce quatrième mode, que « c'est le luthier qui règle le dosage de la vibration d'octave par les dispositions particulières des points de fixation, c'est-à-dire, précise-t-il, par la structure du "corps propre" de l'instrument (épaisseur des tables etc.) ». Ibid., p. 175.
[473] Idem.
[474] Comme l'indique Leipp, dans le cas de la harpe ce mode d'octave est privilégié compte tenu que la corde vibre directement sur la « table de résonance » qui remplace la membrane ou le chevalet. Ibid., p. 174.
[475] Pour Friederich : « On peut constater que le poids général de l'instrument a une influence sur sa sonorité. Quand la guitare est lourde le bruit d'attaque de la corde (causé par le frottement du doigt) est moins perceptible

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

— ce que Dufourt appelle « pseudo-périodicité [476] », le désignant aussi comme un « milieu[477] » — qui intéresse Ohana et qui fait de la guitare, un instrument d'autant plus intéressant et fascinant à étudier.

Cependant, les sons bruités peuvent aussi perturber notre perception. C'est le cas dans Enueg lorsque le son percuté occasionné par le rebond de la « barrette de bois[478] » sur les cordes interfère sur notre appréciation des hauteurs.

La matière sonore englobe les phénomènes harmoniques connus, issus de la résonance des cordes, auxquels viennent s'ajouter les propriétés inharmoniques générées par le bruit de l'attaque. Ohana cherche dans sa pièce Enueg à densifier la matière sonore en mélangeant ainsi des attaques percussives aux sonorités pleines des agrégats, ce qui engendre une couleur spectrale plus dispersive du fait de la saturation de l'espace vibratoire provoquée par la combinatoire, jeu en glissando et attaque percussive[479].



Maurice Ohana, Enueg, II-Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973, p. 5.

La cinquième pièce extraite de Signes (1965) emprunte une sonorité analogue avec le son percuté de la cithare — obtenu au moyen d'une baguette de timbale — qui se fond à celles du piano[480].

que sur une guitare très légère […] » Daniel Friederich et Émile Leipp, *Bulletin du Groupe d'Acoustique* Musicale n° 92, juin 1977.

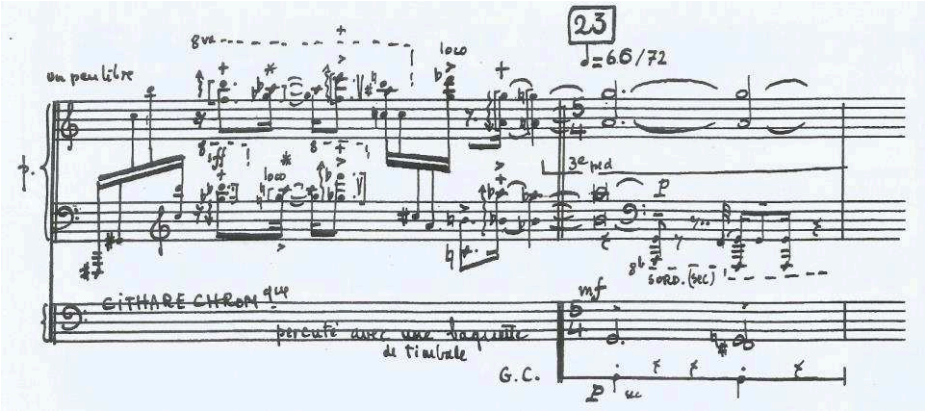
[476] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, Paris, éd. Delatour, 2014, p. 415.

[477] Idem.

[478] Maurice Ohana, Enueg, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973, p. 1.

[479] Notons que la compositrice Pascale Criton joue également sur ces rapports et ces « comportements acoustiques » dans sa pièce Artefact (2001) en utilisant les « modes de frottement. » Pascale Criton, entretien avec Sharon Kanach, Revue Circuit (Montréal, Canada) à paraître en septembre 2019.

[480] Maurice Ohana, Signes, Paris, Amphion, 1967, p. 24.



Maurice Ohana, Signes, Paris, Amphion, 1967, p. 24.

Mais, en considération de ces caractéristiques acoustiques propres à l'élargissement du spectre sonore de la guitare, il peut être intéressant de s'arrêter un instant sur la manière dont l'approche de Maurice Ohana est perçue dans le microcosme des guitaristes. Cette innovation ne peut-elle pas apparaître comme une trahison au regard d'un héritage culturel et d'une tradition à laquelle la guitare à six cordes a jusqu'à présent toujours été associée ?

15 La guitare élargie, entre fascination et controverse

Ohana, ravivant par son initiative la sempiternelle querelle des « Anciens et des Modernes » sait qu'il s'expose aux foudres de tous ceux qui, à l'instar du guitariste Andrés Segovia (1893-1987), ne peuvent se résoudre à accepter la transformation de la guitare. Le « monde » des guitaristes se montre, en effet, peu enclin à envisager la remise en question de leur instrument totémisé[481], dont le répertoire se cristallise entre la tradition et, pour Ohana, le « pseudo-luth[482] » de Segovia.

Si le compositeur reconnaît en Segovia le rôle majeur qu'il a su jouer en « relançant[483] » l'instrument au XX^e^ siècle, formant ainsi des générations d'illustres guitaristes[484] ; cette qualité est cependant entachée, selon Ohana, par son académisme et son

[481] Le risque d'associer la guitare à certaines représentations reliées à la tradition flamenca (par exemple) ou à certaines figures emblématiques, était de figer et d'enfermer l'instrument autour d'un clan. Une telle conception clanique des guitaristes regroupés autour d'un totem donne l'idée d'une société structurée autour de l'instrument.
[482] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 82.
[483] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op.cit., p.4.
Notons que Segovia a aussi permis à l'instrument de progresser du point de vue de sa facture par la réflexion qu'il a menée avec le luthier Hauser. L'instrument devenant alors un véritable instrument de concert.
[484] Au rang desquels on compte Julian Bream, John Williams, Abel Carlevaro, Eliot Fisk, Oscar Ghiglia, etc.

approche de la guitare jugée trop rétrograde. « Il joue, dit Ohana, l'instrument du XVII[e] siècle espagnol, avec le "*punteado"* [485], c'est à dire le jeu en piquant la note[486]. »

> Je crois que comme tous les évènements importants d'un certain milieu quelconque, il y a eu une sorte de complicité […] entre l'initiative qu'a prise Segovia de réhabiliter l'instrument en travaillant, en se créant une technique remarquable qui est je crois inspirée de la vihuela antique, enfin du luth et de la vihuela, qu'il a améliorés sous l'influence des guitaristes de flamenco, mais qu'il a porté à un degré très haut de perfection mais très limité à mon avis. […] La guitare classique telle que Segovia l'a une fois pour toutes imposée au vingtième-siècle, est un instrument à cordes pincées, qui refuse de sortir de l'aire de jeu des luths, vihuelas, théorbes ou cistres des seize et dix-septième siècle. D'où une teinte irrémédiable de pastiche néo-classique répandue sur tout le répertoire, surgi à l'incitation de ce maître éminemment conservateur et que nul n'osait contredire[487].

En 1964, Narciso Yepes (1927-1997) reproche également à Segovia sa vision trop étriquée du monde musical :

> Seul, pendant longtemps […], Segovia n'a pas approché les grands. Sans cela nous aurions un répertoire richissime signé Bartók, Stravinsky, Falla, Debussy, Ravel… Et le monde de la guitare est toujours un marais d'ignorance où se noient les artistes, le public, et la critique. Nul n'a jamais songé méditer ce que Berlioz, adepte de l'instrument, avait dit à Wagner : « La guitare est un petit orchestre » [488].

Ohana critique les guitaristes et compositeurs qui, inscrits dans la lignée de Segovia, s'autorisent tout juste quelques rares et timides incartades dans l'univers atonal comme c'est le cas dans le fameux Concerto *d'Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, qu'il découvre en 1950 avec l'interprétation de Yepes[489]. Segovia est alors perçu non seulement comme celui qui a rejeté toute opportunité d'inscrire la guitare dans les grandes problématiques de son siècle mais aussi,

[485] Narciso Yepes remet en question cette technique consistant à n'utiliser que l'index et le majeur de la main droite. Pour gagner en vélocité il préconise l'ajout de l'annulaire.
[486] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p.4.
[487] Idem.
[488] Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica disques n°147, Juin 1966, p. 10.
[489] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra, Aguilar, 2012 (livre disponible en format numérique).

comme celui qui a tourné le dos à la tradition et parfois même, avec un certain mépris, comme le souligne Rafael Andia.

> On connaît son indifférence, dit Andia, voire son mépris, pour les guitaristes populaires et flamencos, lui qui a tout fait pour renier cette donnée biographique. Néanmoins quand il relate son auto-apprentissage de la guitare à la manière du peuple, à l'époque de son enfance à Grenade, il rapporte […] que ses proches disaient de lui : « C'est curieux, on dirait que, au lieu d'apprendre, il se souvient »[490].

Segovia et Boulez incarnent, chacun à leur façon[491], pour Ohana, les deux visages d'un impérialisme qui, dans le domaine musical, a contribué à faire régner une forme de totalitarisme tutélaire.

> Jusqu'en 1964, constate Andia, […], rien n'existe donc en dehors de Segovia. Il impose ses conceptions, ses compositeurs, ses transcriptions. C'est « la guitare de Segovia ». C'est alors vers cette date qu'une nouvelle génération commencera à constater que toutes les œuvres qui sont des signes importants de l'évolution esthétique du XX^e^ siècle et qui ont le mieux défini sa modernité, se sont faites sans Segovia : la Sarabande lointaine de Joaquín Rodrigo (1926), les Quatre pièces brèves de Franck Martin (1933), les Trois Graphiques de Maurice Ohana (1950) […]. La trajectoire de Segovia ne passait pas par ces musiques et son autorité et son ascendant étaient si forts que ces œuvres tardèrent de longues années à s'imposer ou même simplement à exister dans l'esprit des autres guitaristes[492].

L'autorité de Segovia finit même par faire douter tous ceux qui souhaitent écrire pour l'instrument. Frank Martin, face à l'indifférence de Segovia — pourtant dédicataire de ses

[490] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 33-34.
[491] Le premier partisan d'une idéologie conservatrice à l'égard de la guitare, le second d'une pensée avant-gardiste.
[492] Rafael Andia, Libertés et déterminismes de la guitare, Du Baroque aux Avant-gardes, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 68.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Quatre pièces brèves (1933) — se demande si, en définitive, son œuvre n'est pas, tout simplement, injouable[493] avant d'envisager son arrangement pour le piano[494].

Cette histoire n'est pas sans rappeler le refus que Maurice Ohana essuie également de la part du guitariste, lorsqu'en 1950, ce dernier déclare tout aussi « injouable[495] » son Concerto pour guitare et orchestre. La correspondance avec Abel Carlevaro, rassemblée par Alfredo Escande, nous éclaire sur la chronologie de cet épisode[496].

> Segovia, dit Ohana, m'a demandé à voir le Concerto et a passé un bon moment à le lire. Il m'a dit qu'il était bien, mais je ne sais pas ce qu'il en pense vraiment[497].

Il ne tarde pas à apprendre que son Concerto pour guitare et orchestre n'intéresse pas Segovia.

> […] Segovia dans les années vingt et trente commandait aux compositeurs des œuvres fondées sur un style pastiche ; il jugea les œuvres de Stravinsky écrites « contre la guitare » et mon propre Concerto injouable[498].

Il peut sembler paradoxal que la guitare, enrichie de nouvelles techniques et d'une facture tout aussi innovante, ait autant tardé à entreprendre l'inventaire critique de son propre répertoire et à s'ouvrir sur les perspectives esthétiques de son temps. Comment serait-elle alors en mesure de susciter l'intérêt des compositeurs ? C'est une question qui, comme nous l'avons vu plus haut, a valu d'être également posée pour le clavecin.

Maurice Ohana fait figure de précurseur ouvrant l'instrument vers de nouvelles perspectives sonores et compositionnelles. Mais alors que son initiative force l'admiration de certains guitaristes elle est aussi remise en question par d'autres.

---

[493] Article de Jan J. de Kloe, publié dans la revue américaine : "Soundboard", été 1993.
Franck Martin n'abandonne pas totalement l'idée d'écrire dans le système tonal faisant même quelques incursions dans la modalité. Il se dit influencé également par le dodécaphonisme de Schoenberg comme en témoigne sa quatrième pièce brève, intitulée : « Comme une gigue ». Cette dernière pièce réalise un habile mélange entre le dodécaphonisme employé dès le début, puis la tonalité affirmée par les enchaînements d'accords classés ponctuant le déploiement monodique des douze sons.
[494] En 1934, Ansermet remanie l'œuvre pour en proposer une version pour orchestre.
[495] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonymes XX^e siècle », in *L'avant*-scène Opéra, Hors-série n°3-A, 1991, p. 12.
[496] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra, Aguillar, 2012.
[497] Ibid., p. 228.
[498] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonymes XX^e siècle », in *L'avant* -scène Opéra, Hors-série n°3-A, 1991, p. 12.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

On comprend alors, dans ce contexte, comment Yepes, ouvert sur les problématiques de son temps se soit trouvé en butte à tant de critiques de la part de Segovia lorsqu'il s'est agi de jouer sur une guitare dotée de quatre cordes supplémentaires. Fred Kazandjian cite dans un article — The concept development of the Yepes ten-string guitar — une longue lettre datée du 29 janvier 1974, écrite à New York et adressée à un certain Vladimir Bobri[499] ; dans laquelle Segovia expose son point de vue sur la question :

> Je ne crois absolument pas, dit-il, que la guitare nécessite l'ajout de cordes supplémentaires, ni à droite ni à gauche de sa touche, les six cordes qu'elle possède déjà traditionnellement sont tout à fait suffisantes. Les inventeurs de ce complément futile pour la sonorité, sont loin d'avoir épuisé les ressources naturelles de l'instrument à six cordes […]. Il manque donc l'instauration d'une école qui soit respectée et dirigée par une lignée d'illustres enseignants. Dans une telle école, aucun jeune artiste n'oserait introduire des changements capricieux dans la facture de son instrument sans l'aval de ses aînés […] ; à moins de s'acheter un canon et de se déclarer indépendant, idée tout à fait conforme avec les coutumes violentes de notre époque[500].

Pourquoi modifier en profondeur la structure de la guitare, s'interroge Segovia, quand le seul principe de la scordatura, à lui seul, suffit pour gagner en tonalités ?

> Tous les guitaristes savent pertinemment, dit Segovia, qu'en abaissant la sixième corde en ré ou en la montant en fa, on gagne deux tonalités, de même qu'en baissant la cinquième corde, on en gagne une de plus[501].

Mais le fossé se creuse entre ceux qui envisagent avec intérêt l'initiative entreprise par Ohana et Yepes et les autres, pour ne pas dire la majorité, qui se rangent derrière Segovia, manifestant une défiance vis à vis des premiers. Il faut, pour jauger la très vive émotion que suscite l'opinion très tranchée d'Ohana dans le microcosme des guitaristes, se référer aux

[499] Bobri, né Bobritsky (1898-1986), était illustrateur, compositeur, écrivain et guitariste.
[500] Fred Kazandjian, The concept development of the Yepes ten-string guitar: a preliminary investigation, University of Cape town, 1992, p. 246. Trad. Stéphane Sacchi. Andrés Segovia, "More Strings ?, "The American Guitar, Review 39, New York, summer 1974, p. 2-4.
[501] Ibid., p. 247.

propos tenus en 1983 par Alexandre Lagoya[502] en réponse à ceux exprimés plus tôt par le compositeur[503] :

> [...] Je m'oppose aux propos de Maurice Ohana […] car il se délecte à détruire la guitare sur tous les plans pour la reconstruire à sa façon et faire croire qu'elle commence à partir de lui. Il considère que la guitare manque de volume, manque de possibilités harmoniques, que le répertoire de la guitare est nul. […] Pour moi c'est une honte de croire tout ça, car c'est pourtant grâce à ce répertoire passé que M. Ohana a pu connaître la guitare[504].

Une prise de position de la part de Lagoya qui peut surprendre quand on se souvient qu'en 1954, Ohana enregistre aux côtés du couple Presti-Lagoya[505], l'œuvre radiophonique Soleá pour guitare accompagnée d'un clavecin[506] (joué dans l'enregistrement radiodiffusé par le compositeur en personne).

Malgré l'optimisme affiché par Ohana au sujet de l'avenir[507] de la guitare à dix cordes, en dehors de ses œuvres, l'instrument élargi peine à convaincre et à susciter l'intérêt d'autres compositeurs contemporains[508] en dehors de Bruno Maderna qui, en 1971, compose Y despues après avoir découvert les interprétations de Narciso Yepes lors d'un récital donné

---

[502] Alexandre Lagoya est le créateur de la classe de guitare au CNSM de Paris localisé à l'époque rue de Madrid. « Le conservatoire dans sa rigidité administrative, écrit Rafael Andia, peut-être issue de sa fondation napoléonienne, n'avait jamais consenti à créer d'autres classes de guitare que celle de Lagoya, et n'admettait jamais davantage d'étudiants que les fatidiques seize ». Rafael Andia, op. cit., p. 54.

[503] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, Les cahiers de la Guitare n°2, 1982, p. 6.

[504] Alexandre Lagoya, entretien avec Pascal Bolbach, « Un entretien avec Alexandre Lagoya », in Les Cahiers de la Guitare, n°5, 1er trim. 1983, p. 8.

[505] Œuvre enregistrée le 20 avril 1954 et diffusée le 19 mai 1954 par la RTF. La pièce radiophonique, dans sa totalité, dure 1h23.

[506] Œuvre qui est en fait une musique d'accompagnement d'une pièce radiophonique de Martine Cadieu. Cf. *L'œuvre de Maurice Ohana*. Catalogue complet, Édité par l'association : Les amis de Maurice Ohana.

[507] Maurice Ohana, « La guitare », France Culture, 29 décembre 1970. Source : INA.

[508] En dehors de l'enquête menée par Fred Kazandjian en Afrique du Sud et qui tend à montrer l'intérêt que suscite l'instrument auprès des guitaristes. Fred Kazandjian, en 1992, requérant le témoignage de deux enseignants (El Masnou et Vinçen Mayol) évoque cet engouement croissant pour la guitare à dix cordes en Espagne. Le chercheur observe d'ailleurs que dans son pays, en Afrique du Sud, la guitare à dix cordes connaît également un certain succès.

« The number of guitarists and students involved in the study of the ten-string guitar in South Africa is steadily growing. Initially, those associated with the ten-string guitar were concentrated in the Witwatersrand area. Today the numbers have grown and ten-string guitar players can be found all over South Africa, and even in neighbouring Namibia." Fred Kazandjian, The concept development of the Yepes Ten-String Guitar : a preliminary investigation, University of Cape Town, 1992, p. 149. Ce sont des propos qu'il nous faut relativiser et qui sont à réévaluer au regard d'un contexte. De plus, le relatif succès de la guitare à dix cordes concerne principalement les interprètes et non des compositeurs. La guitare à dix cordes de Yepes continue à fasciner les interprètes aujourd'hui encore au nombre desquels on compte Hugues Navez.

à Amsterdam[509] . Le témoignage de Rafael Andia en dit long sur la manière dont l'instrument a fini par être considéré par le luthier Ramirez lui-même :

> Je me trouve donc devant Ramirez, dans sa minuscule boutique rue Concepción Jerónima […]. Mais quand je lui expose l'objet de ma visite, au lieu de recevoir la commande, il explose. Il m'insulte presque, et éructe avec violence : « J'en ai marre des guitares à dix cordes ! Il n'y a pas un seul bout de bois qui soit le même que ceux que ma chaîne de production me fournit pour les guitares à six cordes. Je dois tout refaire à partir de zéro. ¡ Basta ya !". Alberto Ponce, poursuit-il, s'était beaucoup investi dans la musique moderne. On l'a vu par ce « détail » : acheter une guitare à dix cordes et apprendre sa technique uniquement pour jouer un seul compositeur, c'est-à-dire Ohana. Car l'instrument en lui-même ne lui plaisait pas, et il ne s'en servirait jamais pour d'autres musiques que celle-là. Cette démarche n'allait pas de soi pour un jeune artiste formé par Pujol, et à peine sorti du conservatisme artistique et de l'obscurantisme intellectuel de l'Espagne de 1962 […][510].

Une réticence que la petite fille du luthier, Amalia Ramirez, n'exprime pas au moment de nous rencontrer à Madrid pour échanger autour de la facture de la guitare à dix cordes de Narciso Yepes, arborant fièrement le prototype qui sert à la fabrication de son manche.

Modèle du manche de la guitare à dix cordes. Il est écrit sur ce prototype : « Diapason – Diez Cordas ». Maison Ramírez, Madrid.

[509] Narciso Yepes témoigne : « When Bruno Maderna came to one of my concerts in Amsterdam, he spoke to me afterwards, saying, "My dear Yepes, I must write for you and for your 10-string guitar". The result was a very beautiful piece called "*Y Despues"*, inspired by a poem of García Lorca.". Larry Snitzler, "Narciso Yepes, The 10-string guitar: overcoming the limitations of six strings", Guitar player, 1978, p. 42.
[510] Rafael Andia, op. cit., p. 142-143.

Ana Yepes, fille du célèbre guitariste, nous fournit quelques précisions sur la fabrication de la guitare à dix cordes de son père[511]. Si l'instrument est bien conçu dans les ateliers de lutherie Ramirez à Madrid, en revanche, c'est le luthier Paulino Bernabé (1932-2007) — alors luthier pour les ateliers Ramirez — qui en réalise les plans et la facture après avoir échangé longuement avec Narciso Yepes sur les différents points techniques liés à cette conception.

Comme nous l'avons souligné plus haut, Berio qui consacre sa onzième Sequenza à la guitare, sans toutefois cibler l'instrument à dix cordes, dénonce tout ce qui conduit à dénaturer l'instrument. « C'est peut-être pour cela aussi, dit-il, que, dans toutes mes Sequenze, je n'ai jamais cherché à changer la nature de l'instrument ou à l'employer "contre" nature ». Égratignant au passage les initiatives entreprises par John Cage et les expériences menées à l'Ircam, il poursuit : « En effet, je n'ai jamais pu glisser des vis ou des gommes entre les cordes d'un piano ou fixer un micro-contact sur un violon […] [512]. » Notons toutefois que si l'apport du microphone est jugé intéressant par Ohana, en revanche, l'exploration sonore de l'instrument par le compositeur s'établit à un autre niveau et pour d'autres raisons que celles qui poussent Cage, de 1940 à 1952, à placer des objets sur les cordes de ses pianos.

Du point de vue de la facture, cette fois, le luthier Daniel Friederich exprime certaines réserves quant au barrage supplémentaire que cette guitare à dix cordes nécessite qui, selon lui, risquerait d'affaiblir le niveau de ses basses. Et de conclure de manière lapidaire, à la manière de Segovia : « La guitare à six cordes est déjà un instrument très complet[513]. »

Mais, malgré le feu des critiques, Ohana persiste à considérer que seul l'élargissement de l'instrument lui a permis, tout en explorant sa sonorité, de sonder les strates profondes de son propre univers sonore et poétique. Convaincu également qu'au travers de sa démarche compositionnelle il s'inscrit dans les grandes problématiques de son temps.

Il est vraisemblable qu'à l'heure où la création contemporaine entame la réévaluation de ces modèles de pensées, le questionnement gravitant autour de l'invention de la guitare à dix cordes a certainement contribué à porter sur le terrain d'une approche phénoménologique tout un pan de la réflexion susceptible d'éclairer autrement certains aspects de la matière sonore.

---

[511] Voir annexe n° 2.
[512] Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, Genève, éd. Contrechamps, 2010, p. 71.
[513] Maurice Ohana, « La Guitare », France Culture, 29 décembre 1970. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

La guitare à dix cordes, entre tradition et innovation, incarne cet entre-deux monde sonore. Mais Narciso Yepes l'affirme : la fabrication du nouvel instrument n'est « ni une rupture avec le passé, ni un manque de respect pour le vénérable instrument traditionnel[514]. »

Ainsi, l'on ne saurait considérer que Ohana et Yepes « tuent la tradition[515] » comme Dufourt peut le dire à propos de Stravinsky. Sans augurer de la remise en question ou de la rupture que l'invention de la guitare à dix cordes pourrait entraîner, ils tentent avant tout de concilier tradition et innovation. Si bien que les deux complices ne se proclament nullement artisans au service d'une « modernité » comme aurait pu l'être Varèse en imaginant de nouvelles factures instrumentales, mais conçoivent avant tout cette innovation dans une perspective d'ouverture vers de nouveaux espaces sonores en vue d'offrir à la tradition une nouvelle voie. Ce n'est donc pas de révolution dont il faudrait parler mais bien davantage d'évolution, d'autant qu'Ohana s'inscrit bien plus dans le champ de la découverte phénoménologique qu'il ne souhaite servir le propos de l'avant-garde. Car, pour lui, on ne se proclame pas « révolutionnaire », mais « on est révolutionnaire malgré soi[516]. »

> On est révolutionnaire malgré soi. Debussy, quand il a écrit ses dernières œuvres, croyait faire œuvre de grand classique traditionnel ; mais en réalité il a été plus révolutionnaire que tous les avant-gardistes de son époque. Et être révolutionnaire ou pas, c'est une grâce qui est accordée à une œuvre. Elle l'a, cette grâce, elle ne l'a pas, et il n'y a qu'à se soumettre. C'est un orgueil insensé que de vouloir tout bouleverser de sa propre volonté[517].

Dufourt s'interroge également sur le sens qu'il faut donner au mot « révolution » au XX^e^ siècle.

---

[514] Narciso Yepes, notice du disque, Cinq siècles de guitare en Espagne, Deutsche Grammophon, n° 139 365, vol. 1., 1970.

[515] Hugues Dufourt écrit : « Stravinsky tue la tradition. Il soumet le matériau à des manipulations réductrices, à des procédés de décantation brutale. Ses exigences sont sélectives et discriminatoires. »
Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 114.

[516] Hugues Dufourt donne sa propre définition du terme.
« Les artistes révolutionnaires écartent les conceptions romantiques et bourgeoises de l'art, fussent-elles progressistes. Ils ne s'associent guère aux avant-gardes occidentales et tous, y compris dans le domaine de la musique, rejettent le réalisme de la mimesis hérité du XIX^e^ siècle. » Op. cit., p. 294. On voit comment Ohana et Dufourt pourraient se retrouver autour d'une conception commune de la musique. Plus loin Dufourt précise : « Le principe de spatialisation affirme une conception non discursive et non mimétique de l'art ». Op. cit., p. 295.

[517] Édith Canat de Chizy, Maurice Ohana, op. cit., p. 187.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> En quoi consiste la révolution de la pensée musicale au XX^e siècle, se demande-t-il ? En ceci, d'une part, que l'espace sonore est devenu un milieu opératoire de transitions. En ceci, d'autre part, que l'espace sonore ne permet plus qu'une élaboration de textures : la musique se concentre ainsi sur les représentations de détail d'une structure interne. C'est un phénomène d'involution, conclut-il : la musique s'est structurellement intériorisée[518].

Que représente dès lors la guitare à dix cordes pour Ohana si ce n'est l'instrument qui, sans se départir de ses propres racines, parvient même à en exprimer les caractères les plus fondamentaux ?

16 Fondements anthropologiques de l'œuvre pour guitare

La relation qui se tisse chez Ohana entre tradition et création a pour corolaire une temporalité propre, calée parfois sur celle du rite et reliée à une corporéité du geste musical héritée et ancrée dans les schèmes ancestraux. Temporalité et corporéité constituent ainsi deux expressions au fondement de l'acte de création et à l'origine d'une conception anthropologique de l'œuvre ohanienne. Inévitablement, cette attention particulière portée aux caractères anthropologiques de l'œuvre, nous le verrons ensuite, influe sur le rapport si singulier que le compositeur entretient avec l'écrit. Car l'écriture, dans les œuvres pour guitare, est porteuse d'une mémoire et ne saurait se concevoir, chez Ohana, en dehors du geste.

Un détour par l'étymologie latine du mot « geste » indique qu'il renvoie au terme latin pluriel gesta qui vient de gerere et qui désigne l'action de « faire ». Pour Bergson, la « mémoire habitude[519] » peut influencer la nature du mouvement corporel. Mais ce que l'on appelle chez Bergson « mémoire habitude » ne saurait renvoyer, chez Ohana, à ce qui est répétitif au sens « mécanique ». S'il y a bien répétition du geste transmis, ce dernier renferme aussi une part d'inné qui se logerait, pour Ohana, dans notre nature profonde et que nous pourrions concevoir comme une mémoire « agie[520] ».

[518] Il poursuit en disant : « La musique savante est devenue l'art du mouvement interne des masses lumineuses ou colorées. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 300.
[519] Le philosophe évoque l'exemple de la leçon « apprise par cœur ». Henri Bergson, « Les deux formes de la mémoire », Matière et mémoire, Paris, Gallimard, 2012, p. 123.
[520] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Se confiant à Élisabeth Chojnacka il dit : « Je ne pense pas, je sens[521] ». Le geste peut être ainsi instinctif comme aussi dirigé par l'intention et l'intuition poïétique du compositeur. Il relèverait, dès lors, chez lui, de ces deux versants : l'un directement connecté à son « animalité[522] » — comme il le dit lui-même —, trouve sa source dans le flamenco authentique ; quant à l'autre, il hérite très clairement de la pensée intuitive de l'instant chère à Debussy. Ce sont là deux expressions temporelles qui, nous le verrons dans notre troisième chapitre, déterminent aussi les catégories de la matière sonore à l'aune des concepts de mouvement ou d'énergie. C'est une conception très personnelle de la temporalité qui, chez Ohana, rompt avec les parangons déterministes rattachés à la pensée sérielle qui, pour Jean Barraqué, « fait naître la musique de ce qui précède[523] ». Ce sont aussi ces deux expressions temporelles qu'il recherche impliquant, ipso facto, deux formes de mémoires qui renvoient à la distinction opérée par Bergson :

> De ces deux mémoires, dit Bergson, dont l'une imagine et dont l'autre répète, la seconde peut suppléer la première et souvent en donner l'illusion[524].

Musicalement, le geste instinctif correspondrait à la dimension cyclique, répétitive et corporelle que l'on relie à la sphère des musiques de tradition orale et qui prend forme à travers les rituels et le geste exprimé comme un inné-transmis[525]reliant nature et culture.

Dès lors que le mouvement itératif se met en place chez Ohana, il est opportun d'interroger l'idée de rituel, on le voit dans la pièce pour guitare Maya-Marsya avec la répétition sur mi bémol jouée pendant toute la partie « Vif-frénétique ». D'autres œuvres pour guitare comme Candil ou encore Jeux des quatre vents illustrent cette manière très ohanienne de concevoir la création en impliquant le corps dans la démarche compositionnelle et instinctuelle qui est la sienne. Le corps joue pleinement son rôle dans cette relation instinctive au monde sonore car, si en musique la notion de geste permet de saisir une intention musicale, chez Ohana, elle renvoie forcément à une implication physico-psychique coordonnée. Agnès Charles souligne aussi cet aspect dans la musique d'Ohana en citant Nicolas Zourabichvili De Pelken pour qui, « la relation de Maurice Ohana à la musique

[521] Élisabeth Chojnacka, Le clavecin autrement, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 39.
[522] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, op. cit., p. 4.
[523] Jean Barraqué, « La mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes. Essai de méthodologie comparative : La forme musicale considérée non plus comme un archétype mais comme un devenir », in Analyse Musicale, n°12, juin 1988, p. 15.
[524] Henri Bergson, Matière et mémoire, Paris, Gallimard, 2012, p. 124.
[525] Chez Ohana, l'un et l'autre ne sauraient se contredire, de même que nature et culture — pour reprendre la fameuse opposition lévi-straussienne — demeurent chez lui complémentaires, comme nous le montrerons dans notre troisième chapitre.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

était d'abord physique, ce qui était une sorte de garantie contre toute spéculation à vide, contre toute musique "fabriquée"[526]. » Ce dernier brosse d'ailleurs un portrait très physique du compositeur par cet aphorisme : « Ohana était spectaculairement un corps[527]. »

Si une première approche nous incite à étudier le geste au regard de son expression directe et de son implication corporelle, une seconde approche nous amène à le considérer plus en amont et en interne, relativement à la notion de schème compositionnel qui, relevant du niveau poïétique, le préforme comme ante-geste. Pour Félix Ibarrondo, le premier geste sonore du compositeur est l'écriture. Selon lui, « l'écriture du son est d'une certaine manière, pour le compositeur, une sorte d'émission du son même[528]. » Le pianiste Jay Gottlieb considère que, dès lors que le geste compositionnel coïncide avec l'instant et est relié à une intuition, on peut parler d' « improvisation écrite[529] ». Il souligne, par cette association équivoque, la mise sous tension de l'oral et du scriptural. Mais qu'il soit physique ou expression de sa préfiguration sonore à travers le geste compositionnel, dans les deux cas le geste incarne, de par son étymologie grecque (agere) une énergie qui, chez Ohana, se partage entre intuition et instinct. Comparativement au flamenco, il pense la musique dans la permanence d'un présent poïétique. Dans la distinction que Joseph Delaplace opère entre musique savante et musique populaire, il appréhende cette dernière comme un « état spontané du sonore[530]. »

> La musique populaire, comprise comme un état « spontané » du sonore et relevant d'une communauté proche de la nature, ne peut advenir immédiatement au sein d'une écriture savante, bien éloignée de cet idéal[531].

C'est une spontanéité du geste qui se retrouve dans le flamenco. Si, comme nous l'avons souligné plus haut, la voix et la percussion sont, chez Ohana, très liées, il faut aussi se questionner sur la proximité supposée entre la voix et la guitare. Les fondements

---

[526] Agnès Charles, Du sourcier au trouveur : une étude de la musique vocale de Maurice Ohana, thèse de doctorat soutenue en 2001 à l'Université de Tours, p. 30.
[527] Nicolas Zourabichvili de Pelken, Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 209.
Il poursuit ainsi sa description : « […] ceux qui l'ont vu jouer n'oublieront jamais ses mains, à la fois charnues et noueuses — comme toute sa charpente athlétique —, terriennes et nobles, animales et aristocratiques. » Id.
[528] Félix Ibarrondo, Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 254.
[529] Jay Gottlieb, « Journées autour du compositeur Maurice Ohana », présentées par Edith Canat de Chizy et François Porcile, Master-class animée par Jay Gottlieb du lundi 4 avril au mardi 5 avril 2016 au CRR de Paris. Un point de vue que Félix Ibarrondo ne partage manifestement pas. Voir annexe n°9, §23.
[530] Joseph Delaplace, *Le présent du passé : citations et répétitions dynamiques dans l'œuvre de György Ligeti*, 2005, Paris 8, 2005, p. 273.
[531] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

anthropologiques du geste guitaristique, chez lui, s'enracinent dans une énergie profonde et atavique qui peut prendre sa source dans le cante jondo. C'est à ce niveau qu'il est possible d'envisager la proximité entre la guitare et la voix. Partageant une même expression atavique, il y a lieu de supposer que le compositeur puisse leur conférer une place à part dans son œuvre.

Dès lors, le caractère anthropologique de l'œuvre ne repose-t-il pas, en premier lieu, sur cette « prédisposition atavique[532] » qui l'amène à préférer, plutôt que la lénifiante trace écrite, une relation fondée sur l'oralité lui permettant de s'inscrire dans la lignée de ses « lointains ancêtres » comme il les désigne lui-même à l'image de ces peuples qui ont su perpétuer leur mémoire ancestrale ? L'implication du geste corporel prend ainsi sa source dans une vocalité primitive qui influence l'écriture jusque dans les œuvres pour guitare. Sous l'influence des figures caractéristiques du flamenco, l'écriture se déploie dans le sens d'une expression plus « charnelle » qui partage avec l'oralité primitive, l'instant gestué et créatif.

17 Vocalité de la guitare au prisme d'une « script-oralité[533] »

L'écriture pourrait bien faire figure, chez Ohana, de « supplément[534] » à l'opposé de la thèse défendue par Derrida qui la situe à l'origine même du langage. « Ce supplément, précise Derrida, est, comme on dit d'une pièce, d'origine[535]. » Dans l'anthropogénèse, l'oralité, pour Ohana, a précédé l'écriture. Partant de ce postulat ohanien, se pose pour nous la question de la place de l'écriture dans l'œuvre. Le compositeur tend à s'en décentrer afin de mieux s'enraciner dans le geste atavique.

L'écrit ne ferait que refléter une pensée sans parvenir à l'incarner tout à fait et ne révèlerait, en définitive, qu'un langage partiel sans à en exprimer la totalité. Tout juste contribuerait-il à donner un éclairage nouveau au musical à condition de pouvoir transcender ensuite sa représentation graphique, permettant ainsi de libérer l'interprétation. De manière pragmatique, Ohana l'exprime lui-même en considérant que « la graphie musicale est pleine

[532]Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, entretien avec le compositeur, Analyse du Tiento », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 6.
[533] Expression qui, chez Sylvie Freyermuth, est employée dans le domaine de la littérature et des Sciences de l'Éducation pour désigner une expression hybride, entre l'écriture et l'oralité. Cf. La scriptoralité au secours *de l'écrit en échec*, Texte de travail, Sylvie Freyermuth, Département de Lettres modernes et Centre Michel Baude – Littérature et spiritualité Université de Metz, juillet 2001.
[534] Pour reprendre le terme de Jacques Derrida.
[535]Jacques Derrida, « L'"Essai sur l'origine des langues" », in De la grammatologie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 442.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de traîtrise[536]. » D'ailleurs, il ne corrige ses partitions qu'après avoir entendu la réalisation sonore[537]. À propos du cycle *Si le jour paraît…*, durant notre entretien avec Stephan Schmidt, le guitariste nous confie :

> Il y avait des petites modifications à apporter. Il avait repéré des erreurs sur la partition, des choses qu'il voulait changer après-coup qui, même aujourd'hui, ne figurent pas sur la partition[538].

La claveciniste Élisabeth Chojnacka précise que Maurice Ohana n'hésite pas à revoir la partition en sa présence.

> Il était, dit-elle, très attentif à mes suggestions de modification de tempo, d'articulation, de dynamique, et nous avons toujours suffisamment discuté pour qu'à la fin mon interprétation lui convienne[539].

L'écrit ne suffit donc plus dans la relation entre le compositeur et l'interprète. « Je me suis alors aperçue, dit Chojnacka, que ce qu'indiquait la partition ne donnerait jamais ce qu'Ohana attendait […] [540] . » C'est bien la matière sonore en mouvement — en « rapidité[541] » comme le dit Ohana —, qui doit prévaloir sur l'écriture car elle seule permet de révéler l'œuvre dans sa phénoménologie. Pour Jay Gottlieb, la musique d'Ohana est avant tout une musique de « l'oralité écrite[542] », ce qui signifie que l'écrit tend à restituer une émotion qui s'est déjà produite dans l'instantanéité du geste compositionnel ou poïétique et qui s'est alors révélée phénoménologiquement au compositeur avant de se reproduire ensuite et de manière différente au moment de l'interprétation. Ohana s'inscrit ainsi dans la filiation de Debussy lorsque ce dernier considère que « l'on attache trop d'importance à l'écriture musicale[543]. » Cette conception doit être appréhendée au regard d'une prédilection accordée

---

[536] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason n°253, septembre 1980, p. 42.
[537] « Je corrige souvent, dit-il, après les premières auditions. […] Je ne fais confiance qu'aux sons en état de rapidité. » Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason, n°253, septembre 1980, p.42.
[538] Entretien avec Stephan Schmidt. Annexe n°7, § 46.
[539] Élisabeth Chojnacka, Le clavecin autrement, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 37.
[540] Ibid., p. 38.
[541] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ?», in Diapason, n°253, septembre 1980, p.42.
[542] Jay Gottlieb, « Journées autour du compositeur Maurice Ohana », présentées par Edith Canat de Chizy et François Porcile, Master-class animée par Jay Gottlieb du lundi 4 avril au mardi 5 avril 2016 au CRR de Paris.
[543] Claude Debussy, Monsieur Croche, Paris, Gallimard, p. 296.

à une écriture monodique mieux à même de rendre compte d'une oralité et d'en restituer les aspects les plus primitifs. Évoquant la composition, c'est en ces termes qu'il s'exprime :

> Le langage musical se décompose inévitablement, selon moi, en mélodie, rythme et harmonie. Et le premier de ces critères est dominant. Si je devais diriger quelqu'un qui veut composer, je le contraindrais […] à écrire des monodies, des mélodies pures […]. L'harmonie me semble un autre domaine accessible par l'improvisation[544].

Dès sa première œuvre, Sonatine monodique (1944-45) — comme son titre l'indique —, Ohana s'engage dans la voie d'une prévalence pour la monodie qui n'est probablement pas étrangère à l'enseignement du contrepoint[545] qu'il reçoit de Daniel-Lesur en 1937 à la Schola Cantorum. Une rencontre qui, selon lui, a « vraiment ouvert les portes de l'écriture[546]. » Dès le premier Tiento, il conçoit une écriture où le profil contrapuntique de certains passages ne laisse pas le moindre doute sur certaines influences au plain-chant grégorien. On l'observe notamment au début de la partie Tranquillo, ben misurato.

Dans sa correspondance avec Ohana, Gide lui déclare avoir observé chez Chopin une relation entre les courbes mélodiques et le phrasé du chant monodique ; ce que souligne aussi Francis Bayer en 1986 :

> C'est Gide également qui, le premier, fit remarquer à Maurice Ohana que si l'on joue lentement les traits de Chopin écrits en petites notes, […], l'on s'aperçoit qu'il y a une courbe mélodique qui est toujours fidèle à un certain style et que cette courbe mélodique veut être énoncée comme si elle était vocale, quitte à se cristalliser autour d'elle-même en une sorte d'harmonie. À l'époque, conclut Bayer, Maurice Ohana était loin de se douter des conséquences qu'une telle remarque pourrait avoir par la suite sur sa propre personnalité musicale […] [547].

---

[544] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^{ème} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991.

[545] Ohana précisera que la classe de Daniel-Lesur était la seule classe qu'il n'ait jamais suivie : « Il m'a enseigné la discipline du contrepoint tout en me sensibilisant à la musique médiévale ». Cf. Émission « Espagne, flamenco, Lorca » avec Christine Prost, Jean Roy et Maurice Ohana. Diffusée le 15 novembre 1982 sur France Musique.

[546] Propos cités par Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 24.
Martine Cadieu, « Le bon plaisir de Maurice Ohana », avec Jean-Efflam Bavouzet, Édith Canat de Chizy, Raphael Cluzel, Jay Gottlieb, Florent Jodelet, Jean-Pierre Peter, France Culture, 15 janvier 1992.

[547] Francis Bayer, « André Gide et Maurice Ohana », *Bulletin des amis d'André Gide*, n°71, juillet 1986, p. 13.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Mais Jay Gottlieb nous met en garde, l'on associe parfois un peu rapidement monodie à la linéarité [548] or, chez Ohana, cela ne saurait renvoyer à la même signification. La linéarité préfigure l'écriture et s'accorde assez mal avec l'idée d'une musique auriculairement conçue. Ohana souligne lui-même cet aspect chez Debussy. Ne le voit-il pas comme le précurseur de la conception de l'espace en musique ?

> Debussy est vraiment le plus grand musicien du XX^e^ siècle. C'est de lui que découle toute la vraie musique du XX^e^ siècle… Nous n'en sommes plus au temps où l'on disait sa musique invertébrée. Tout est construit… mais au lieu de construire linéairement, il construit auriculairement. Des plans, des coulées sonores, des durées, des résonances. Ce que je fais d'ailleurs moi aussi… [549].

Citant Jean-Étienne Marie [550], Apollinaire Anakesa Kululuka situe l'origine de l'écriture musicale dans le geste et donc dans l'oralité. Sous une forme graphique les gestes auraient ainsi donné naissance aux premiers neumes.

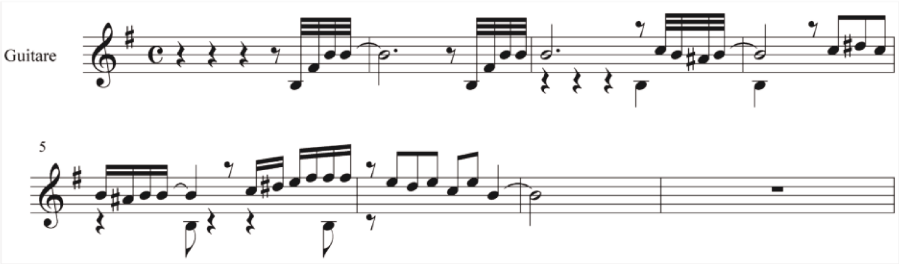
> L'écriture musicale occidentale est partie du geste qui permettait au chef de chœur de remémorer une courbe mélodique à sa chorale, ou au peuple chantant (chironomie). La courbe ainsi dessinée est devenue graphique. Puis le neume ainsi constitué s'est référé à une base représentée par une ligne[551].

Cette approche, si elle nous permet de tisser des liens directs entre l'oralité et l'écriture, doit surtout nous rappeler la grande dépendance de cette dernière à une énergie primitive enracinée dans une oralité qui, pour Ohana, est indépassable. Le neume ohanien, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans notre deuxième chapitre, incarne cette énergie qui nous rapproche aussi de l'archétype du cri et du motif en forme d'« appel » suggérant ces interjections vocales et primitives propres au cante jondo. On en trouve la trace dans les œuvres pour guitare d'Ohana comme par exemple au début des Trois Graphiques ou dans Jondo (deuxième extrait du cycle Cadran lunaire). Mais cette proximité entre le geste vocal et le geste guitaristique chez Ohana, ne constitue-t-elle pas l'une des empreintes caractéristiques du flamenco déjà incarnées dans le jeu de certains guitaristes

[548] Jay Gottlieb, « Regards croisés », Maurice Ohana le musicien du soleil, La Monde de la Musique-Télérama, cahier n° 2, 1994, p. XIX.
[549] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[550] Apollinaire Anakesa Kululuka, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore », Cahiers d'ethnomusicologie, 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1832, p. 10.
[551] Jean-Étienne Marie, « Sur quelques problèmes de notation », Musique en jeu, Paris, Seuil, 1973, p. 42-43.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

andalous ? Elle s'illustre notamment chez Montoya ou Sabicas lorsque ce dernier interprète sa Danza Mora.



Sabicas, Danza Mora

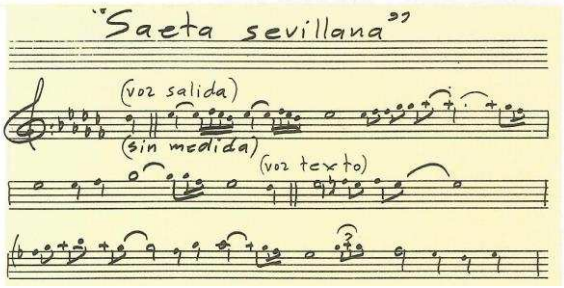
Après que les deux arpèges de quintes aient été joués, jaillit du jeu guitaristique un geste inscrit dans la plus pure tradition vocale andalouse. Ce type de motif est assimilé, par Ohana, aux gestes caractéristiques du folklore andalou. C'est précisément cette empreinte sonore que l'on retrouve, comme il a été dit plus haut, à maints endroits de l'œuvre pour guitare comme au moment où la guitare fait son entrée dans le concerto Trois Graphiques. Mais l'influence de la vocalité peut apparaître sous une autre forme notamment lorsque l'écriture exhorte de ses gènes profonds l'expression d'une liberté qui peut prendre alors l'aspect de longues vocalises improvisées.

Dans le Graphique de la Farruca et Cadences (premier tableau de son concerto pour guitare), l'écriture monodique se déploie sous la forme d'une cadenza. Le premier motif embryonnaire de trois notes, joué à la guitare, se déplie alors librement, conférant à cette partie un caractère improvisé. Il nous rapproche d'une sorte d'« invention de style contrapuntique[552] » vocalisées et interprétées dans les saetas[553]. Notons que, dans la tradition andalouse, ces chants sont souvent introduits par des motifs en forme d'« appel » comme nous le montre cet extrait relevé par Manuel Mairena[554].

[552] Maurice Ohana, « Tiento », in Les Amis de Maurice Ohana, *L'œuvre de Maurice Ohana, catalogue complet*, op. cit., p.12

[553] Les saetas sont des chants monodiques et a capella entendus pendant la Semaine sainte en Andalousie. La terminologie latine nous indique que ce terme provient probablement de sagitta (lat.) qui signifie flèche. (cf. José Blas Vega et José et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, 1988, Cinterco, 2e éd. 1990, p. 675.) José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz les définissent comme un chant de « prière dirigé directement vers la Vierge comme une flèche » (Idem. Traduction, Stéphane Sacchi)

[554] Manuel Mairena, in José Blas Vega et José et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, 1988, Cinterco, 2e éd. 1990, p. 676.



Manuel Mairena, in José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, 1988, Cinterco, 2e éd. 1990, p. 676.

Dans les cadences (cadenze) du premier Graphique de la Farruca et Cadences, les volutes monodiques se déploient alors horizontalement, à la façon des saetas, semblant se souvenir du chant ancestral andalou ou du plus lointain grégorien que le geste du guitariste fragmente d'instants rasgueadés. Parmi ses œuvres pour guitare que nous analyserons dans notre deuxième chapitre, le Tiento (1957) met en œuvre un principe contrapuntique jusqu'à le décliner à travers l'écriture d'un conduit primitif à deux voix.

Dans son rapport à l'écrit, l'expression primitive qu'Ohana cherche à restituer prend sa source dans une mémoire corporelle vécue ou imaginée. Les œuvres pour guitare tentent de retrouver au travers de l'écrit, l'énergie d'une oralité ancestrale. Ce sont là des aspects qui ne peuvent manquer de nous interpeller sur la volonté du compositeur d'intégrer dans sa démarche compositionnelle un geste qui nous rapproche des traditions orales. N'est-ce pas après tout, l'apanage des musiques de tradition orale que de relier le corps et l'esprit par la médiation du geste « musiqué » ou « musiquant » — pour reprendre la terminologie de Gilbert Rouget[555] — qu'il soit instrumental ou vocal ?

Relativement à cette corporéité inscrite dans le musical, il faut dire que l'expression primitive du cri est primordiale pour Maurice Ohana en tant qu'elle permet de renouer avec cette « mentalité primitive[556] » dont nous parle Gilbert Rouget. Elle correspond, pour Jean-Jacques Rousseau, au « premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergique […][557] » et pour Marie-Pierre Lassus à l'expression exempte du « cogito cartésien uniquement centré sur la pensée ».

> […] Et Bachelard d'affirmer, contre le cogito cartésien uniquement centré sur la pensée : « je crie donc je suis une énergie » (en précisant toutefois que chez Lautréamont, « le cri est dans la gorge avant d'être dans l'oreille. Il n'imite rien…

[555] Pour Rouget le « musiqué » est corrélé à ce qui est transmis alors que le « musiquant » est associé à la transmission. Gilbert Rouget, La musique et la transe, Paris, Galimard, 1990, p. 203.
[556] Idem.
[557] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Folio essais, 2005, p. 205.

> il est la personne criée…[558] »). Ce serait d'après lui perdre toute la poésie des Chants de Maldoror que d'y mettre à la base une idée alors que la tonalité profonde de de cette œuvre est le cri : « Nous trouvons une preuve nouvelle de la primitivité de la poésie ducassienne dans l'importance donnée au cri… le cri est essentiellement direct. Le cri n'appelle pas. Il exulte. Le cri est aussi l'antithèse du langage… C'est un univers actif, un univers crié…[559] » [560]

Le cri serait ainsi, expression du corps vocalisé comme il est aussi, corporéité du vocal. Ce qui nous amène à considérer qu'il serait l'expression à la fois la plus directe, la plus intime, mais aussi, la plus universelle d'un langage parvenu à se défaire de certaines emprises de l'écriture. Il est intéressant de noter, pour mieux cerner cet aspect chez Ohana, que le répertoire vocal, pour lui, doit se rappeler à sa pré-histoire, c'est à dire sa filiation atavique avec le cri. Son œuvre intitulée à juste titre Cris (1968) en est le reflet sonore. Molino considère de son côté, selon une approche darwiniste de l'évolution du chant et du langage, que le chant serait issu du cri.

> Il était une fois, dit-il, il y a quelques millions d'années, des singes qui poussaient des cris que les jeunes singes avaient tendance à imiter et à reproduire avec des variations... Et voici que peu à peu ces cris deviennent des chants [...][561].

Cette « anthropo-histoire[562] » à la fois du langage et de la musique s'inscrit aussi dans les racines profondes de notre corps résonant. Le cri est l'ancêtre primitif de la parole pour Ohana, mais c'est aussi ce cri qui est produit dans le cante jondo. C'est tout l'enseignement qu'il reçoit de sa rencontre au plus près des acteurs du flamenco :

> Un chanteur, un grand maître du flamenco, m'a dit un jour : « Notre chant populaire est né du cri. Et ce cri, nous croyons tous que c'était le seul moyen de communication parmi les premiers hommes qui ne connaissaient pas encore l'usage des mots, et qui imitaient les bêtes pour se dire les choses ». Ce retour à

[558] Gaston Bachelard, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939, p. 110.
[559] Ibid., p. 15.
[560] Marie-Pierre Lassus, Bachelard musicien, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 23.
[561] Jean-Jacques Nattiez citant Jean Molino.
Jean-Jacques Nattiez, « L'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 55.
[562] Jean-Jacques Nattiez, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 43-44.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> ces sources, imaginaires peut-être, en tout cas qui révèlent une mémoire immémoriale, me paraît tout de même une ligne de conduite très originale, et je l'ai suivie[563].

Le compositeur se rapproche ainsi davantage d'une conception primitive du chant comparable à la « pensée naturelle » inaugurée par Rousseau qui fait également écho à la « pensée sauvage » de Lévi-Strauss. Ce rapprochement nous rappelle aussi celui qu'envisage Henri Gil à propos de Lorca lorsqu'il considère que « le chant primitif andalou pourrait avoir précédé la parole, qu'il est un cri originel, à la fois pur et pathétique, qui conserve les traces de temps immémoriaux[564]. »

Le compositeur commente sa propre écriture vocale en précisant qu'elle doit « libérer la voix, dans le sens de retrouvailles avec son état primitif manifesté dans les musiques d'Afrique, dans le chant flamenco, dans certaines musiques d'Europe Centrale[565]. »

> J'ai été très influencé, dit-il, par les musiques primitives que j'ai pu entendre. Et ma démarche est certainement de rendre à la voix un peu de son état primitif, de sa sauvagerie, de la libérer de la préciosité du bel canto qui n'a mis l'accent que sur un seul point…[566] .

François-Bernard Mâche souligne combien, pour Lucien Lévy-Bruhl, « la mentalité primitive est un état de mentalité humaine[567]. » C'est cela qu'il s'agit de retrouver pour Ohana à travers l'énergie du geste vocal[568], mais aussi par le truchement de la transposition

---

[563] Maurice Ohana, « Autour de Maurice Ohana », France Culture, septembre 1986, in François Porcile et Édith Canat de Chizy, Maurice Ohana, op. cit., p.174.

[564] Henri Gil écrit : "[…] Pour le poète el Cante Jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y de la fuente. D'où il déduit qu'il s'agit du chant primitif le plus ancien de toute l'Europe et qu'il porte en sus notas la desnuda y escalofríante emoción de las primeras razas orientales. À travers les images de ce discours historico-mythique, Lorca veut suggérer que le chant primitif andalou pourrait avoir précédé la parole, qu'il est un cri originel, à la fois pur et pathétique, qui conserve les traces de temps immémoriaux. C'est ce même cri fondateur du Cante Jondo qui donne lieu aux poèmes « Elgrito » et « ¡Ay! » (p.148 et 158). De sorte que le qualificatif Jondo – prononciation andalouse et gutturale de hondo – est, selon Lorca, tout à fait approprié car ce chant est hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi in nito. »
Henri Gil, *Poema del Cante Jondo réévaluation d'une poétique en devenir*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 197.

[565] Jean-Chrisophe Marti, « Anonyme XX^{e} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991, p.10.

[566] Maurice Ohana, interview avec Michael Olivier, « Music Weekly », BBC3, 10 juin 1984.
Propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 173.

[567] Lévi-Brühl cité par François-Bernard Mâche.
François-Bernard Mâche, « La musique dans le mythe », in Musique – Mythe – Nature, Paris, Aedam Musicae, 2015, p. 20.

[568] Jean Molino, Le singe musicien, op. cit., p. 142-143.

sonore du geste vocal à l'instrument. Il faut, pour en illustrer l'un des aspects, souligner le rapprochement possible entre l'énergie du rasgueado et l'expression primitive du cri. Rafael Andia se pose ainsi la question : « S'il (le cante jondo) existe dans la gorge du cantaor, pourquoi la guitare n'aurait-elle pas le sien difficilement traduisible par le jeu profond ? »[569].

Rien n'est tout à fait dit sur la partition car tout ce scriptural ou cette « script-oralité » doit ensuite être interprétée et réinvestie par l'imaginaire de chacun. C'est là un des enjeux et une des problématiques qui se posent alors pour la transmission et l'interprétation.

18 Transmettre et interpréter

Transmettre, pour Ohana, c'est partager ses propres influences et tout ce qu'il a lui-même appris en s'inspirant de Debussy, de la nature, de la mythologie, du chant grégorien, de la musique africaine…, ou encore du flamenco authentique. D'ailleurs, chaque fois qu'il est question pour lui d'évoquer la culture andalouse, c'est pour vanter les qualités de ce peuple parvenu à façonner, de génération en génération, une mémoire collective par la transmission orale.

Faisant référence au sens étymologique, l'anthropologue Georges Balandier rappelle que « la tradition (traditio) est l'acte de transmettre[570]. » Transmettre, c'est avant tout prolonger l'œuvre au-delà de son créateur. Balandier précise que « la tradition est un héritage du passé dont le présent a le recours, et non pas une simple survivance[571]. » Chez Ohana, cela sous-entend aussi que l'on puisse communiquer tour à tour à travers une musique sur laquelle on agit, mais aussi à travers une manière d'être à l'égard du phénomène sonore.

Transmettre, cela reviendrait alors à prolonger l'être par-delà l'agir et à rejouer dans et par l'acte de transmission un passé à la fois vécu mais aussi ancré dans une mémoire lointaine et immémoriale. Un temps qui coïncide avec le temps primordial des mythes et des traditions millénaires. Cette dimension, on l'a souligné plus haut, intéresse François-Bernard

---

Le geste vocal est associé chez Molino à l' « effort » du corps à produire un son. Il est connecté chez Ohana à notre instinct, notre animalité.

[569] Rafael Andia, op. cit., p. 171. Pour Andia : « Ce simple mot (jondo) indiquait une haute température, il était brûlant. Il impliquait un présupposé fort sur l'être de la guitare, sa place et sa pertinence, son rôle et son en-soi. Cette flèche éliminait impitoyablement tout ce que l'on appelle des "musiquettes", si nombreuses dans le répertoire ; elle détenait un pouvoir incalculable. »

[570] Georges Balandier, « Tradition et modernité », Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), in Le dictionnaire des sciences humaines, Paris, PUF, 2006, p. 1172.

[571] Idem.

Mâche dont l'oxymore « *Rituel d'oubli* » (1969) — titre qu'Ohana reprend dans La Célestine (1988) — fait référence à « une image mythique hors-temps[572]. » Interrogé au sujet des différents « points de contacts »[573] entre lui et Ohana, l'auteur de Kassandra nous précise le sens qu'il souhaite donner à l'expression « *Rituel d'oubli* » :

> Parmi les nombreux sens que peut prendre cet oxymore, il y a celui, essentiel, du rituel comme réactualisation dans le temps d'une image mythique hors-temps. Ce qui peut susciter aussi bien les narrations « mytho-logiques » que les œuvres musicales, qui visent à faire oublier qu'elles rusent avec le temps et la mémoire[574].

Pour Georges Balandier, au vu des coutumes qu'elle incarne et de la société qu'elle représente, « la tradition ne peut être réduite à la simple répétition : elle actualise et s'actualise et se réactivant, elle définit l'identité des communautés et groupements sociaux par la transmission et la re-création de leurs valeurs[575]. » L'interprète pourrait aussi devenir, à son niveau, potentiellement acteur dans la transformation de la source transmise.

L'acte de transmission, pour Ohana, implique forcément d'y intégrer la part du mythe qui a inspiré la création afin, à son tour, d'en perpétuer la mémoire. Pour le compositeur, le simple fait de transmettre, de « musiquer[576] » comme l'écrit Gilbert Rouget au sujet des musiques de tradition orale, inscrit l'œuvre et le compositeur dans une sorte de rituel atavique où l'instinct créatif et re-créatif pour l'interprète, interpelle en permanence un enracinement. Mais le mythe, s'il renvoie bien à une représentation ou à un récit, influence surtout, chez Ohana, une poïétique musicale qui s'accomplit par et dans le processus de composition. Ainsi, avec Ohana, de « musiqué », le mythe devient « musiquant[577] », ne se contentant plus seulement d'inspirer mais devenant porteur d'une mémoire immémoriale. La transmission finit ainsi par devenir elle-même mythique en revêtant, par exemple, la dimension d'un rituel de passage[578] entre le compositeur et l'interprète ou, en incarnant,

[572] En réponse au questionnaire que nous adressons à François-Bernard Mâche en Octobre 2018. Voir annexe n°3, § 6.
[573] Idem.
[574] Idem.
[575] Georges Balandier, op. cit., p. 1172.
[576] Gilbert Rouget, La musique et la transe, Paris, Gallimard, 1990, 621. p.
[577] Pour emprunter de nouveau la terminologie de Rouget.
[578] Claude Rivière souligne la correspondance entre rite et mythe. Il dit : « Le rite, étudié autrefois dans un cadre religieux, est devenu pour les ethnologues un répondant du mythe à propos des sociétés dites primitives […] ». Claude Rivière, « Rites et rituels », op. cit., p. 1009.

jusque dans les structures profondes du langage ohanien, « un mythe en action[579] », comme le dit Marie-Pierre Lassus[580] à propos de l'Office des Oracles (1974), en citant Gerard Van der Leeuw[581].

Il est alors possible d'approcher l'œuvre à la lumière du fait anthropologique (coutumes ancestrales et traditions[582]) auquel elle se rapporte, exprimé au travers de l'idée de rituel reliée au geste incantatoire. Ces derniers permettent d'associer le musical au récit et à la mémoire, renfermant une énergie qui, chez les Andalous, peut se traduire par l'expression du duende. La transmission confère dès lors au mythe et aux schèmes ohaniens, une portée toute singulière. À ce niveau, on peut présumer que l'intérêt, pour l'interprète, ne consiste pas à percer un « contenu de vérité » mais davantage à capter, par-delà l'ineffable, une énergie, celle précisément qui conduit à conférer aux schèmes ohaniens un rôle de premier plan, celui de mettre en mouvement une matière tout à la fois poétique et mystique.

Pour Élisabeth Chojnacka, chez Ohana, la transmission relève d'un inexprimable à l'origine de ce que le mot « mystère » peut signifier chez lui.

> Je crois, dit-elle, que c'est là que réside le mystère des interprétations qui portent l'œuvre vers le public. Il y a tant de choses inexplicables, que le compositeur est quelquefois incapable de définir… C'est ce « quelque chose » que l'imagination et la sensibilité de l'interprète doivent capter. Et cela doit être naturel, aller de soi[583].

Mais il faut, afin de mieux cerner le sens profond qui se rattache, chez Ohana, à l'acte de transmission, tenter d'en éclairer l'origine en s'en remettant aux premiers enseignements musicaux que le compositeur reçoit lui-même.

Il est certain que si ses « premières leçons de musiques[584] » lui viennent, comme il le dit, de la nature, ou des chants traditionnels qu'il entend enfant, les cours de piano dispensés

---

[579] Gerard Van der Leeuw, *L'Homme primitif et la religion*, Paris, Alcan, 1940, p. 140. Cité par Marie-Pierre Lassus.
Marie-Pierre Lassus, « Avant-propos », in Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006, p.11.
[580] Idem.
[581] Gerard Van der Leeuw, *L'Homme primitif et la religion*, Paris, Alcan, 1940, p. 140.
[582] Dont on a dit plus haut que l'étymologie renvoyait directement à l'idée de transmission.
[583] Élisabeth Chojnacka, Le clavecin autrement, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 35.
[584] Pour reprendre ses mots. Il dit : « Les grandes leçons de musique que j'ai reçues, précise-t-il, assez curieusement ce ne sont pas les musiciens qui me les ont données. Je les ai reçues, très concrètement même, de la mer, du vent, de la pluie sur les arbres et puis aussi de la lumière […] et un peu plus tard de la contemplation de certains paysages qui par leur sauvagerie, disons, en tout cas par l'absence humaine qui se manifeste superficiellement, ont l'air d'appartenir plus à la création du monde qu'à des contrées civilisées. »

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

par Jehanne Pâris à Biarritz, alors qu'il est adolescent, lui fournissent indéniablement un modèle de pédagogie tout aussi déterminant dans sa manière, plus tard, de transmettre. Délaissant la théorie pour aborder directement le travail d'interprétation, sa pédagogie innovante lui donne l'occasion de se former en se forgeant ses premières expériences esthétiques en tant que pianiste. L'éducation musicale qu'il reçoit de Jehanne Pâris s'étend du chant grégorien aux esthétiques romantiques en passant par Mozart ou Beethoven.

> C'est à Biarritz aussi que j'ai rencontré un professeur exceptionnel. Elle se nommait Jehanne Pâris, vieille demoiselle de bonne famille et organiste de l'église Sainte-Eugénie. Ayant remarqué des lacunes dans mon solfège, elle eut l'idée — au lieu de me plonger dans Danhauser ! — de me faire acheter la collection complète des quatuors de Mozart, Beethoven et Schumann. C'est en les déchiffrant au piano que je réappris à lire la musique ! Mais elle ne s'en tint pas là : elle me fit aussi étudier le chant grégorien. Elle était néanmoins douée d'un esprit frondeur qui s'en prenait volontiers au conservatisme de l'époque en matière de formation musicale[585].

Souhaitant transmettre à son tour cette approche de la musique, Ohana en tire certains enseignements :

> Il faut apprendre à l'enfant, dit-il, que la musique est une vision essentielle de la vie, lui donner l'amour de la musique avant les connaissances techniques, et lui faire désigner l'univers ambiant par les sons autant que par les mots. Cette démarche implique non seulement un renouvellement de la pédagogie mais une décentralisation des moyens. Le milieu familial aurait là aussi un rôle à jouer. Combien de parents en sont-ils conscients[586] ?

Cet apprentissage, exempt de tout formalisme, s'accorde parfaitement avec le milieu dans lequel Ohana grandit à Casablanca dans une maison où la spontanéité du geste musical prévaut. Il s'agit d'une manière d'« être » vis-à-vis du phénomène sonore qui influencera

---

Maurice Ohana, « Festival d'Avignon, soirées musicales Maurice Ohana », Juillet et août 1975, entretiens avec Gérard Aufray et Georges Léon, émission de Michel Bernard : Guitare et chansons populaires (26 juillet), Musiques vocales d'hier et d'aujourd'hui (29 juillet), Nouveaux mystères et autosacramental (1er août), Filiation (3 août), Piano et pianiste (5 août), France Culture.
Propos retranscrits dans, Édith Canat de Chizy et François Porcile, « Nature », op. cit., p. 180.

[585]Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », op. cit., p. 4.-5.

[586] Maurice Ohana, « Les paradoxes de la musique contemporaine », Musiques en questions, n°1, Février 1980, p. 9.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

plus tard certaines positions prises par le compositeur à l'encontre notamment d'une conception logico-mathématique de la musique.

Francis Bayer définit ainsi la relation, « au plus près du phénomène sensible réel[587] », que Maurice Ohana tisse avec l'auditeur et les musiciens :

> Maurice Ohana n'était pas un professeur et ne voulait surtout pas l'être : ses « leçons de musique » étaient donc des leçons d'existence. Certes, il nous parlait musique, nous montrait ses propres partitions, examinait les nôtres, les analysant et les discutant de façon critique avec une intelligence pénétrante et une lucidité redoutable. Mais l'essentiel était ailleurs. Ce qu'il nous apprenait — sans nous l'enseigner — c'était tout d'abord une attention constamment renouvelée au matériau sonore, à la nature particulière de chaque sonorité […] mais par-delà ces données immédiatement transposables dans le domaine de la composition musicale, ce qu'il nous apprenait — toujours sans nous l'enseigner — c'était une disponibilité permanente à l'égard de l'existence (de ses ombres et de ses lumières, de ses mystères et de ses miracles). Rien de plus naturel, du reste, de la part de quelqu'un dont la préoccupation essentielle était de se maintenir au plus près du phénomène sensible réel […][588].

Pour Maurice Ohana, cette manière d'être compositeur, assimilée, on l'a vu plus haut, à une conception éthique du sonore, s'accorde avec une volonté de se rendre disponible « à l'égard de l'existence[589] » selon les mots de Francis Bayer. Mais cela revient aussi, pour lui, à subordonner l'intelligible à l'instinctif ; ce qui, à l'instar de certaines traditions orales et ancestrales, nous situe au niveau d'une sorte de savoir totémique qu'il s'agit de transmettre.

Édith Canat de Chizy considère qu'Ohana a « transmis une véritable éthique du son, comme un legs transcendant des esthétiques[590]. » C'est aussi à l'aune de cette conception du sonore qu'il appréhende lui-même la pensée musicale de Debussy se forgeant ainsi à partir de ses propres enseignements une manière d'aborder phénoménologiquement l'écoute en s'inspirant notamment de l'univers sonore et des phénomènes naturels.

---

[587] Francis Bayer, « Résonances de Maurice Ohana », Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, Paris, Fayard, 2005, p. 215.
[588] Idem.
[589] Idem.
[590] Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 259.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Il hérite ainsi de cette conception phénoménologique du sonore qui fait dire à Debussy que l'« on n'écoute pas assez autour de soi les milles bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance[591] » ; une prédisposition à se rendre réceptif à tout un univers sonore supra-sensoriel. La Nature renferme pour lui, une énergie primordiale. Il tente de s'en imprégner au travers d'un geste compositionnel avant de la transmettre à son tour.

Mais au regard de la musique d'Ohana, on peut aussi estimer l'extrême fragilité[592] dans laquelle peut se trouver une œuvre qui doit son existence non seulement à son interprétation mais bien plus encore, nous dit Jean-Claude Pennetier au cours d'un entretien, à sa « transmission ». Cette dernière est rendue d'autant plus délicate qu'elle relève d'une expression personnelle, presque inaccessible, faisant référence aux expériences esthétiques du compositeur qui peuvent prendre la forme, en des termes benjaminiens, d'un « lointain, si proche » devenu une sorte de folklore personnalisé[593] .

C'est l'expérience d'un hic et nunc non reproductible qui relève, pour Laurence Manesse, d'une « expérience authentique[594] » chez Walter Benjamin. Une conception qui n'est pas sans nous évoquer la mémoire proustienne.

> J'ai voulu d'œuvre en œuvre, dit Ohana, me rapprocher un peu plus d'une certaine […] vérité. Ce n'est pas le mot exact […], le point aveugle où l'on se sent soi et au-delà de soi. S'il faut employer des mots, je dirais : quelque chose de la culture grecque, de l'Andalousie arabe et chrétienne, du monde latin. Autant d'images qui valent pour moi, à cause de ma vie, de mes souvenirs. Elles ne sont pas transmissibles, d'ailleurs, mais elles m'aident à penser ma musique qui, elle, je l'espère, se transmet[595].

D'ailleurs, si l'œuvre laisse infiltrer en sa matière sonore un vécu, Ohana n'espère pas retrouver pour autant à travers l'interprétation du musicien la réminiscence d'une

[591] Claude Debussy, « La musique d'aujourd'hui et celle de demain », Monsieur Croche et autre écrits, Paris Gallimard, 1987, p. 296.
[592] Ce que reconnaît aussi Balandier au sujet des « traditions issues du champ de la culture qui sont les plus fragiles. » Georges Balandier, « Tradition et modernité », in Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), Le dictionnaire des sciences humaines, Paris, PUF, 2006, p. 1172.
[593] D'après Chojnacka, chez Ligeti, cela prend la forme de « fausses mélodies populaires » quant à Falla, il n'emprunte pas directement au folklore andalou, puisqu'il le re-présente par la création. Élisabeth Chojnacka, Le Clavecin autrement, découverte et passion, Paris, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 88.
[594] Laurence Manesse, « Autour du concept d'expérience chez Benjamin », 18 April 2013. URL : http://journals.openedition.org/ appareil/1172 ; DOI : 10.4000/appareil.1172.
[595] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Maurice de Montremy, « Maurice Ohana, un archaïque moderne », in La Croix, Mardi 3 novembre 1981, p.17.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

« expérience authentique[596] », mais davantage une nouvelle création. « Les interprètes façonnent mes partitions à leur idée, et je ne m'interpose jamais entre leur idée et la partition » rappelle-t-il, laissant ainsi à l'interprète la possibilité de devenir, d'une certaine manière, à son tour créateur. Il peut ainsi relativiser le rôle joué par la partition ; ce qui souligne, comme cela a été dit plus haut, la place de l'écrit chez Ohana.

> Il ne faut pas être à genoux devant le texte, précise-t-il. Il faut que l'interprète soit là. Cela donne une immense valeur à l'œuvre, d'abord parce que cela éclaire certaines de ses facettes, que le compositeur a mises sans le savoir, et c'est à l'interprète de les révéler[597].

Jean-Claude Pennetier considère que c'est par la transmission qu'Ohana lui a rendu plus abordable l'interprétation de ses 24 Préludes pour piano. Fondamentale pour le compositeur, la transmission l'est tout autant pour l'interprète qui, au regard de l'œuvre transmise, tentera de s'en approprier le substrat de vérité jusqu'à se sentir à son tour comme investi de cette magie du « griot » qui lui permettra de devenir le musiquant de l'univers ohanien. Le témoignage que laisse Jean-Claude Pennetier sur la relation qui s'est tissée entre lui et le compositeur est, de ce point de vue, relativement éclairant :

> Maurice Ohana était un compositeur extrêmement exigeant, et il fallait entrer dans son monde pour mériter d'être son interprète. […] Tout ce que j'ai reçu de Maurice Ohana, je le transmets maintenant à un jeune interprète qui est Nathanaël Gouin et à qui je fais sciemment toute une transmission pour qu'il y ait quelqu'un qui continue de connaître vraiment ce qui est intimement dans son œuvre, car son interprétation, si l'on n'a pas cette connaissance-là, peut donner lieu à des contresens[598].

L'exigence d'Ohana vis-à-vis de l'interprète n'est pas tant focalisée sur sa capacité à suivre scrupuleusement ses indications qu'à s'approprier un univers sonore en le recréant ; une qualité qu'il juge essentielle à l'interprétation de ses œuvres car, pour lui, « ce qui

---

[596] Idem.
[597] Maurice Ohana, « Autour de Maurice Ohana » diffusé en septembre 1986 sur France Culture, in François Porcile et Édith Canat de Chizy, Maurice Ohana, op. cit., p.174.
[598] Jean-Claude Pennetier, entretien avec Rodolphe Bruneau-Boulmier, « Joyeux anniversaire Maurice Ohana », France Musique, 22 septembre 2013. 58mn. Jean-Claude Pennetier développe cette relation si particulière qu'il entretient avec Maurice Ohana au cours de notre entretien. Voir annexe n° 8, §39.

compte […] c'est de trouver chez le musicien, un tempérament, un sens créateur, une intuition[599]. » Le compositeur s'appuie sur l'exemple de ces rythmes complexes (il fait notamment référence au compás andalous ou aux rythmes afro-cubains), transmis par l'oralité, qui ne peuvent, dans le flamenco, s'appréhender autrement que par l'implication corporelle.

> Il s'agit, dit Ohana, de percevoir (le rythme) et de chercher une écriture et d'instruire un peu dans ce style les interprètes de manière à ce qu'eux-mêmes suivent cette tendance à ne pas considérer la noire métronomique comme un module, mais ne plus la prendre que comme un symbole, et n'écouter que leur rythmique intérieure[600].

Le compositeur attend de l'interprète, cette aptitude essentielle, celle de ressentir le rythme au-delà de ce qui est écrit. L'instinct et l'intuition deviennent alors, dans la relation entre l'interprète et le compositeur, des qualités indispensables. Rafael Andia reconnaît à Alberto Ponce, qui fut l'interprète des sept pièces de son premier cycle Si le jour *paraît…*, ce sens instinctif tant recherché par Ohana. Il avait, selon lui, « un sens du rubato bien particulier, c'était sa signature[601]. » Il ajoute que le son qu'il produisait « n'était pas très puissant, […] mais il compensait cette réserve par une prodigieuse maîtrise des couleurs[602]. »

Mais certaines indications laissées par le compositeur peuvent aussi déstabiliser l'interprète. Dans son quinzième Prélude pour piano, par exemple, Ohana indique : « Fouetté, comme un rasgueado[603] » sous le premier agrégat arpégé tout en précisant en-dessous « acéré, violent ». Le terme « fouetté » est également celui employé par les guitaristes andalous pour figurer le geste violent du rasgueado. Mais ces indications-ont-elles encore un sens pour le pianiste à qui l'univers du flamenco peut paraître bien étranger ? Relativement à ces indications, Jean-Claude Pennetier nous rappelle, au cours d'un entretien, qu'« il y a une part de transmission orale qui est au-delà de ce qui est écrit[604] ».

---

[599] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.
[600] Maurice Ohana, « Perspectives du XX^e siècle », France Culture, 19 janvier 1984. Source : INA.
[601] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 62.
[602] Andia poursuit : " Il savait surtout "tisser la toile de silence", comme l'avait si joliment écrit Ohana sur la pochette de son premier 45 tours de 1963. […]. On aurait dit que le concept courant de "magie sonore", dont les musiciens font grand usage en parlant de musique, avait été inventé pour lui ». Rafael Andia, op. cit., p. 60.
[603] Maurice Ohana, « 15. », 24 Préludes pour piano, Paris, Jobert, 1974, p. 34.
[604] Entretien avec Jean-Claude Pennetier. Voir annexe n°8, §38.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cela sous-entend de l'interprète, qu'il s'imprègne de cet univers sonore comme le compositeur lui-même s'en est approprié les sonorités. Mais on voit aussi combien cette question peut rejoindre la problématique articulée autour de la dialectique écriture-oralité abordée précédemment.

L'interprétation devient ainsi le miroir de ce que le compositeur aurait pu lui-même imaginer ; l'interprète, quant à lui, est de ce fait, comme « l'herméneute » d'un monde imaginaire, celui du compositeur, qu'il recrée et auquel son interprétation donne vie. Il s'agit en quelque sorte d'une œuvre dans l'œuvre. Cette mise en abîme de la pensée musicale, Narciso Yepes l'a parfaitement intégrée au moment de restituer au compositeur, en 1961, son interprétation des Trois Graphiques.

> Lorsque je lui ai joué (les Trois Graphiques), je lui ai dit : Oh excusez-moi, vous allez entendre ce que vous avez composé, et vous découvrirez ce que je pense que vous avez imaginé en composant. Je lui ai alors interprété ma version, et il m'a dit, « Oui ! c'est ce que je veux »[605].

Créer l'œuvre, pour Narciso Yepes, ce serait alors se créer « soi-même comme un autre » pour reprendre le titre du fameux ouvrage de Paul Ricœur. Les guitaristes Abel Carlevaro, Narciso Yepes, Alberto Ponce, Luis Martín Diego et Stephan Schmidt ont successivement collaboré avec Maurice Ohana. Stephan Schmidt — qui s'est illustré en remportant en 1994 la première Victoire de la Musique Classique dans la catégorie « Création de l'année » avec l'enregistrement des œuvres pour guitare d'Ohana, relève aussi, de la part du compositeur, une exigence comparable à celle rapportée plus haut par Jean-Claude Pennetier. Le guitariste avec qui nous nous sommes entretenu, souligne d'ailleurs l'importance de la part de l'interprète de s'imprégner de l'univers ohanien afin de mieux en rendre compte après, dans l'interprétation. L'entretien traduit également l'embarras d'un interprète tout à la fois subjugué et dérouté au premier abord par cet univers inclassable et, a priori, insaisissable. « On est perdu, déstabilisé[606] » confie-t-il. S'agissant cette fois de la transmission, Stephan Schmidt se souvient des rencontres avec Ohana et de son exigence concernant certains passages :

[605] John Schneider, Conversation with Narciso Yepes, Soundboard, GFA, 1984, p. 67.
[606] Entretien avec Stephan Schmidt le 28 novembre 2015 à Paris. Voir annexe n° 7, §18.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> C'est un peu compliqué à dire, mais c'était aussi pour moi au début très difficile parce que les indications qu'il me donnait pour interpréter certains rythmes, ou pour jouer certains tempi, étaient parfois un peu contradictoires. Il était par contre très clair quand cela ne correspondait pas à ce qu'il souhaitait[607].

Alberto Ponce qui a été le professeur de Stephan Schmidt et a enregistré avant lui le cycle Si le jour paraît… se souvient à quel point la transmission se trouvait au cœur de sa relation avec le compositeur.

> J'ai beaucoup côtoyé Ohana, dit Ponce, pour jouer et enregistrer sa musique ; bien que son monde soit un monde que je connaît bien, j'avais besoin de lui pour savoir de tous les chemins qui s'offraient à ma vue lequel était le plus proche de lui, de sa vérité. C'est un homme adorable mais exigeant. Il ne faut pas trop aborder les questions techniques : on doit faire ce qu'il veut et il pousse à tout essayer pour y parvenir, ce qui est une bonne chose ; si l'on n'a pas les moyens de le faire, il faut les inventer[608].

Pour Narciso Yepes, Ohana « vivait avec la musique d'une telle façon que ça devenait contagieux pour celui qui était à ses côtés[609]. » Mais c'est au travers de ses propres racines qu'il l'exprimait sans doute le mieux pour Rafael Andia :

> Dans ses œuvres pour guitare classique, la gestuelle que Maurice Ohana utilise pour graver son écriture sur le manche et les cordes reste toujours une magnifique leçon de guitare flamenca, et la conséquence de son intelligence profonde des styles-techniques naturels. Cette musique écrite par un autre me donnait l'intense et troublante impression d'être mienne, sentiment jamais retrouvé même en jouant mes propres pièces, bien des années plus tard. Nous avons tous, dans quelque coin du cœur, une œuvre que nous aurions voulu écrire[610].

D'après le témoignage de Stephan Schmidt, on a aussi le sentiment qu'une transmission intergénérationnelle a eu lieu entre lui et les enseignements que son professeur

[607] Idem. §18.
[608] Alberto Ponce, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare Entretien avec Alberto Ponce », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 10.
[609] Narciso Yepes, « Mémoire retrouvée », France Musique, le 27 juillet 1996. Source : INA.
[610] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 31.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Alberto Ponce lui a transmis et qu'il avait lui-même reçus d'Ohana au moment d'aborder ses œuvres.

> J'ai eu des cours avec Alberto Ponce sur la musique d'Ohana. C'était fabuleux. *Si le jour paraît…*, je l'ai travaillé avec lui et c'était des moments incroyables… Je me souviens avoir oublié à l'un de mes cours la partition… Alors, on a travaillé sans partition. Il connaissait toutes les notes ! Moi aussi. Même aujourd'hui, je serais capable d'écrire toute la pièce. […] Pour moi cela relève de plusieurs choses : c'est visuel, physique, émotionnel… On s'y est attelé ensemble. J'avais la pièce entière en tête et c'était très impressionnant car, lui aussi ! On l'a travaillé entièrement comme cela… [611].

L'oubli de la partition et la façon dont cette anecdote nous est rapportée par Stephan Schmidt sont intéressants car cela permet de mieux situer le rôle de la transmission orale entre les deux protagonistes, Schmidt et Ponce. Cette relation que Stephan Schmidt décrit ici, réactive les schèmes archaïques de la transmission ; des schèmes ancrés dans une mémoire collective et propres aux cultures de tradition orale[612].

Les deux guitaristes, pourtant formés de manière académique à la guitare classique [613] , retrouvent, grâce à l'œuvre d'Ohana, une approche exempte de tout conformisme en renouant avec les schèmes de la tradition orale. Cette expérience, à l'instar d'un rituel de passage, donne l'occasion à Alberto Ponce et Stephan Schmidt de rejoindre le cercle très restreint des « initiés » aux premiers rangs desquels se trouvent tous ceux qui, entretenant le « feu sacré » de la tradition, contribuent à perpétuer le geste « musiqué[614] ».

Le maître et l'élève se rapprochent ainsi d'une conception très ohanienne de la transmission rappelant aussi celle que le compositeur a lui-même reçue au moment de

---

[611] Entretien avec Stephan Schmidt le 28 novembre 2015 à Paris. Voir annexe n°7§62-64.

[612] L'expérience relatée par Paco de Lucia (1947-2014) au sujet de son interprétation du célèbre Concerto *d'Aranjuez* de Rodrigo peut être également éclairante pour se forger une idée du fossé qui peut exister entre l'interprète et le compositeur et, entre ce qui est joué et ce qui est écrit. Le décalage est ici d'autant plus grand que l'interprète ne lit pas la musique. Il s'agit d'ailleurs de la première fois que le concerto est joué par un guitariste de flamenco. Vincent Le Gall cite Paco de Lucia : « Ce concerto, dit-il, est écrit pour la guitare par un musicien qui n'est pas guitariste. Il existe des parties musicales qui peuvent paraître simples à l'écoute mais qui demandent à l'interprète des démanchés quasiment impossibles. Sur une dizaine d'essais, cinq seront convenables. De plus, il faut pouvoir respecter les indications notées sur la partition. » Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005, p. 513.

[613] Alberto Ponce fait ses études au Conservatoire Municipal de Barcelone où il étudie la guitare, l'harmonie, la musique de chambre et le piano. Il enseigne ensuite au Conservatoire de Paris puis à l'École Normale de Musique de Paris. Il compte parmi ses élèves, Stephan Schmidt.

[614] Gilbert Rouget, La musique et la transe, Paris, Galimard, 1990, p. 203.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

s'imprégner du flamenco authentique au contact de ses acteurs. D'ailleurs, comment Ohana, qui n'est pas guitariste aurait-il pu, sinon, consacrer tout un répertoire à cet instrument ?

> Au contact de Montoya […], j'ai pu observer les ressources, […] l'éventail des moyens techniques que déploie un vrai grand guitariste de flamenco… Il ne s'agit non pas de degré de virtuosité, mais d'essence et de conception du jeu[615].

La transmission suggère dès lors, une autre manière d'envisager la relation entre l'interprète et le compositeur que celle qui s'établit habituellement dans la communication explicite. Pour Stephan Schmidt, la musique d'Ohana correspond à une sorte de « recréation immédiate du moment, une force non structurelle et non verbale[616] » dont la transmission est forcément implicite. Mais cela implique aussi du compositeur qu'il connaisse suffisamment l'univers de la guitare, sa sonorité ainsi que les modes de jeu exploitables, sans qu'il soit pour autant question, comme cela a été dit plus haut, qu'il en joue.

Ponce reconnaît à Ohana d'avoir su tout de suite intégrer à son œuvre les propriétés du jeu guitaristique et ses différentes ressources.

> En ce qui concerne Maurice Ohana, j'ai appris beaucoup avec cet homme au travers de ses œuvres pour guitare. Sa musique restera dans l'histoire. Il avait une connaissance instinctive de l'instrument, comme s'il en avait joué lui-même. Beaucoup de compositeurs contemporains écrivent de la musique qui pourrait aussi bien être jouée au piano ou à n'importe quel instrument. Mais pas Ohana. Il portait la guitare en lui et l'aimait sincèrement. Et c'était un bonheur que de travailler avec lui[617].

La transformation opérée sur la source inspiratrice par le compositeur peut contribuer à perturber les repères de l'interprète tout en interpellant ses propres références. Il ressort de ses partitions pour guitare, des expressions qui ne laissent aucun doute quant à son intention de transmettre au-delà de l'écriture, des sonorités inspirées par les éléments naturels ou culturels (reliés à la tradition andalouse). Elles apparaissent sur la partition, comme la

[615] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, in Les cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 6.
[616] Entretien avec Stephan Schmidt le 28 novembre 2015 à Paris. Cf Annexe n° 7, §18.
[617] Jean-Marie Raymond, « Le dernier témoin de la tradition », *Interview d'Alberto Ponce*, Mardi 1er juin 2010. Avec son aimable autorisation. http://jean-marie.raymond.im/2010.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

traduction lettrée de l'image acoustique imaginée. Le lexique se concentre autour de quelques mots clés comme : « métallique », utilisé jusqu'à sept fois dans la pièce pour guitare Maya-Marsya et six fois dans Temple. C'est une terminologie qu'il emploie lui-même dans sa description du jeu du guitariste Montoya faisant référence au matériau brut : « métal, bois frappé[618] ». Pour la claveciniste Élisabeth Chojnacka :

> […] Jouer et interpréter sa musique ne m'a jamais posé le moindre problème. Si elle n'est pas difficile techniquement, elle l'est en revanche musicalement : il faut être sobre et passionné à la fois, déchaîné même — son écriture l'exige et ses indications en témoignent[619].

Ohana dit d'ailleurs, quant à l'interprétation de sa musique, qu'elle « ne pose pas de problèmes techniques, elle ne pose que des problèmes de style[620]. » « Un style qui ne s'adresse qu'à ceux qui savent sans avoir appris : un musicien sur mille[621] » confie-t-il à Roland Halbert. Le style renvoie bien à une manière d'être ; il s'agit de l'être, pas du paraître. Lorsqu'à notre tour nous demandons à Stephan Schmidt, quelle œuvre lui a réellement posé le plus de difficultés au niveau de l'interprétation, sans hésiter, il répond : Jondo, pour sa « profondeur ».

> Parce que Jondo, d'une certaine manière, dit-il, c'est injouable, c'est tellement difficile, il faut de la profondeur, de la propreté, […] il faut tout cela, et ça ne marche pas sans cela […]. Elle est d'une violence, d'une profondeur ! Pour moi elle est redoutable, mais j'ai travaillé jour et nuit pour réussir à la jouer[622].

[618] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, Les cahiers de la Guitare n°2, 1982, p. 6.
[619] Élisabeth Chojnacka, Le Clavecin autrement, découverte et passion, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 42.
[620] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 174.
[621] Roland Halbert, Les Cahiers de la Guitare et de la Musique, n° 45, 1993, p. 10.
[622] Entretien avec Stephan Schmidt le 28 novembre 2015 à Paris. Cf Annexe n° 7, §113.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Si le jour *paraît…*	
« Métallique » (employé 6 fois) « Brusque » « Intense » « Tumultueux »	I Temple
« Métallique » (4 fois)	II Enueg
« Métall. » (7 fois) « Tumultueux » « Dur »	III Maya-Marsya
« Métallique » « Rapide avec violence » « Percutant » « Subitement violent »	IV 20 Avril (Planh)
« Intense » « Violent » « Métallique » « Tumultueux » « Furieux »	V Jeu des quatre vents
« Laissez vibrer » « Clair, lointain » « Lent, mystérieux » « Métallique »	VI La chevelure de Bérénice
Cadran lunaire	
« Doux, profond mais lointain » « Métall. »	I Saturnal
« Profond et calme » « Métall. » (Deux fois) « Récité librement » « Coup sec, ongles » « Intense »	II Jondo
« Métall. » « Effleurer » « Métallique » « Doux, nocturne »	III Sylva
« Tumultueux » « Martelé »	IV Candil
Anonyme XX^{e} Siècle	
« À peine animé, calme lointain »	

Notons que deux œuvres pour guitare n'apparaissent pas dans le tableau ci-dessus : le concerto Trois Graphiques (1961) et le Tiento (1957). Il faut avant tout préciser que l'on ne découvre ces expressions dans les œuvres pour guitare qu'à partir du moment où Ohana

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

compose dans la sonorité d'une guitare à dix cordes, c'est-à-dire, dès 1962[623] avec le cycle si le jour *paraît*…. C'est sans doute aussi pour cela que dans la pièce Anonyme XX^e siècle, composée pour deux guitares à six cordes, faut se contenter que d'un : « À peine animé, calme lointain. »

La façon dont le compositeur appréhende la musique au prisme de son phénomène sonore, interpelle inévitablement l'interprète et la manière dont il peut se saisir de l'œuvre. Mais les mots, et Ohana le sait bien, ne sont là que pour suggérer et pour inviter à imaginer. De fait, ils ne peuvent avoir qu'une valeur poétique. Le compositeur partage ainsi avec Debussy son approche intuitive du phénomène sonore, considérant qu'« il y a une perception de ses œuvres [Debussy] qui est directe et qui ne s'accommode pas du tout de la réduction aux mots[624]. » Toujours contenue, cette sonorité convoitée par Ohana se situe, comme le dit Andia, « loin du drame de la violence et du drame flamenco[625]. »

***

[623] Yepes n'a entre ses mains la guitare à dix cordes qu'à partir du 1^er mars 1964.
[624] Maurice Ohana, France Musique, le 4 Avril 1992, dans la série « Les Imaginaires » de Jean-Michel Damian. Propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 165.
[625] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Synthèse du premier chapitre

Chez un compositeur comme Maurice Ohana, dont on pourrait supposer qu'il a fait de la fameuse formule de Max Jacob, « on ne chante juste que dans son arbre généalogique », l'apophtegme d'une vie créative, à quoi les racines peuvent-elles faire référence ? L'« élan vital » de sa création — pour emprunter l'expression de Bergson — se nourrit d'un double mouvement de projection vers l'innovation et d'enracinement dans une mémoire atavique et immémoriale où il puise une énergie primordiale. Les racines sont tout à la fois, chez Ohana, « milieu » et « origine » ; catalysatrices avec l'Andalousie, elles deviennent immémoriales et universelles avec le mythe. Mais dans ce chapitre, des aspects anthropologiques de l'œuvre ont également retenu notre attention.

Le compositeur est en quête d'une vérité qui résonne au travers d'un cri, d'une sonorité primitive, archétype vers lequel le flamenco authentique lui permet de tendre. Ainsi, avec lui, la technique guitaristique du rasgueado accède à la dimension de l'universel et de l'archétype pour renouer avec l'énergie du cri contenue dans le chant profond andalou.

La guitare devient dès lors pour Ohana comme un instrument mythique, capable de faire jaillir de son bois, le métal de cette vocalité primitive dont la sécheresse profonde et ineffable est porteuse d'une mémoire immémoriale ; comme elle est aussi ce monstre à dix cordes dont la résonance dérange autant qu'elle semble, à l'horizon des esthétiques du XX^{e} siècle, montrer une voie… sa voix. Mais on ne peut prendre véritablement conscience de la place, de la fonction et du rôle qu'occupent les racines dans la musique d'Ohana qu'en interrogeant l'acte de transmission fondé, pour le compositeur, sur la nécessité de faire de chaque interprète un nouveau créateur. Questionnant la relation entre l'interprète et le compositeur, il nous est apparu alors évident que, par-delà l'écriture, ce qui prévaut pour Ohana, se trouve dans l'implicite transmis, c'est-à-dire, dans le partage d'un univers sonore qui ne dit rien de plus que ce qui, profondément enfoui en nous, s'enracine en somme, dans un inconscient collectif. Dès lors, ce qui est de l'ordre du transmettre chez Ohana, devrait reposer aussi sur une éthique du sonore entendue comme une manière d'être compositeur, auditeur ou interprète d'un univers phénoménal. De ce point de vue, on peut considérer qu'il modélise sa conception du musical sur une philosophie qui, si elle lui est inspirée par la nature, hérite aussi de la culture du flamenco authentique.

De ce premier chapitre, nous pouvons tirer quelques enseignements utiles qui devraient nous permettre de nous projeter dans la suite de notre étude. On peut reconnaître,

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

tout d'abord, la nécessité de prendre en compte tout un contexte compositionnel qui constitue, pour Ohana, une source que l'on peut aussi appeler racines. Il nous reste à cerner la manière dont elles infiltrent en profondeur l'œuvre pour guitare. À partir de cette approche centrale, tant par la place qu'elle occupe dans notre thèse que par son importance, il sera dès lors possible d'envisager de manière plus précise le rapport de proximité qui s'établit, chez Ohana, entre les racines et la matière sonore dont la distance supposée, du fait de la disparition de certains caractères propres au culturel, mériterait d'être reconsidérée.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

CHAPITRE II

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

1 Introduction à l'étude des œuvres pour guitare

Parmi les œuvres composant le corpus des pièces pour guitare, quatre s'imposent clairement : le Tiento (1957), le concerto Trois Graphiques (1957-61), les cycles Si le jour *paraît…* (1964) et Cadran lunaire (1982)[1]. D'autres œuvres figurant au catalogue ohanien, comme la pièce radiophonique Soleá (1954) interprétée par Ida Presti et Alexandre Lagoya, ou encore le duo Anonyme XX^e siècle (1989), dernière œuvre pour guitare du compositeur, pourront être évoquées mais ne feront pas l'objet d'une étude approfondie. Quant à la pièce Estelas, fruit d'une collaboration avec Carlevaro qui remonterait à l'année 1974[2], elle a été retirée du catalogue par le compositeur. Son analyse, comme le souligne d'ailleurs Alfredo Escande[3], révèle quelques similarités avec certains procédés utilisés dans le Cadran lunaire (1982). Sauf à confondre ces deux œuvres[4], ce qui ne constitue pas en soi une priorité pour notre recherche, cette étude ne présenterait que peu d'intérêt au regard des quatre œuvres incontournables que nous envisageons à présent d'aborder.

1.1 Évolution du langage ohanien

La mise en regard de l'ensemble des œuvres écrites pour la guitare tend à montrer une évolution certaine dans l'écriture, nous permettant de discerner trois périodes esthétiques. Cette évolution qui s'opère sans rupture témoigne d'un souci permanent chez Ohana de mettre en perspective la création avec l'exploration du phénomène sonore. Dès lors, il nous est possible, au travers des œuvres pour guitare, de tracer les grandes orientations du compositeur. Disons que la remise en question de la guitare à six cordes, ainsi que les problématiques liées à sa transformation ne peuvent être décontextualisées de certaines rencontres importantes qu'il fait, mais aussi des initiatives de certains compositeurs qui, si elles ne le poussent pas à se rallier à un courant — étant attaché à demeurer un esprit libre —, ne le laissent pas pour autant indifférent.

[1] Précisons que les dates indiquées entre parenthèses correspondent à l'année d'achèvement de l'œuvre et non à sa création devant le public. Pour le concerto Trois Graphiques, la création a lieu en 1961. Quant au cycle Si le jour paraît…, elle se fait en 1973, soit dix ans après l'achèvement de l'écriture !
[2] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra, Aguillar, 2012, p. 388.
[3] Idem.
[4] Ce que fait d'ailleurs Alfredo Escande. Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Dans la sphère de ces innovations, on peut citer celles entreprises par le compositeur mexicain Julián Carrillo (1975-1965) avec la microtonalité ou encore l'émergence des musiques concrètes et électroacoustiques, l'approche de « l'objet sonore » par Pierre Schaeffer à la fin des années soixante, ainsi que la question de l'espace sonore soulevée par Hugues Dufourt, fondamentale pour Ohana. En 1991, estimant avoir suffisamment de recul pour le faire, il revient sur les différentes périodes qui ont jalonné son parcours de compositeur.

> Un regard en arrière me permet-il de discerner une évolution dans mon œuvre ? Je dirais oui prudemment, sur le plan artisanal : j'ai allégé mon écriture pour ce qui est de l'instrumentation ; aussi ai-je réorchestré certaines œuvres anciennes. En dehors de cela, il m'est possible d'entrevoir quelques étapes : les premières œuvres comportent de fortes teintes goyesques, ibériques — même le Llanto fait allusion au chant populaire andalou assez ouvertement […] Cela a brusquement changé vers 1959-1960, avec le Tombeau de Claude Debussy, mon œuvre préférée entre toutes. […]. Puis est venu pour moi un temps de synthèse de toutes mes sources musicales[5].

Adossant notre réflexion à ses propos, nous pouvons alors délimiter son œuvre pour guitare selon trois périodes princeps :

- Une première période s'échelonnant de 1950 à 1962 est marquée par un ancrage directe aux racines andalouses. Elle concerne le Tiento et les Trois Graphiques. Ce concerto pour guitare est d'ailleurs considéré par Ohana comme une étude des formes du flamenco. On y reconnaît très clairement certaines figures caractéristiques parmi lesquelles on peut citer : le jeu en rasgueado (présent dans toute son œuvre), les motifs en forme d' « appel » caractéristiques de la culture arabo-andalouse, mais aussi ce rythme de tiento fondé sur le balancement asymétrique et né de la combinatoire rythmique : ternaire-binaire. Après le concerto les Trois Graphiques, Ohana considère que la guitare à six cordes est impuissante à refléter son univers sonore.

[5] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^o 3 A, 1991, p. 9.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

- Si le jour paraît… amorce une deuxième période dans l'écriture des œuvres pour guitare ; cela coïncide, en 1962, avec la création du Tombeau de Claude Debussy ; œuvre qui signe, comme il le dit lui-même, une évolution dans sa manière d'aborder la composition. Ce premier cycle pour guitare est résolument tourné vers les questions relatives au phénomène sonore. Il pourrait même avoir valeur de manifeste au vu de l'exploration de l'espace sonore que lui permet la guitare à dix cordes.

- Après avoir approfondi les différentes ressources timbriques offertes par le nouvel instrument à dix cordes, exploitant une palette sonore jusque-là inédite, Ohana dévoile avec le Cadran lunaire (1982) une œuvre qui fait du mythe le grand orchestrateur du temps musical. Comme dans le précédent cycle, les influences du cante jondo côtoient celles de Debussy. Cependant, c'est une œuvre très personnelle que le compositeur compte nous livrer, approfondissant, au moyen des références aux mythes et des schèmes compositionnels qui l'inspirent, sa quête de l'archétype. Maurice Ohana considère cette période comme « un temps de synthèse[6] » de toutes ses « sources musicales[7] », mais sans doute aussi, comme nous le verrons, de l'ensemble de ses procédés compositionnels.

1.2 Soleá, introduction dans l'univers sonore de la guitare

En 1954, la pièce radiophonique Soleá met en lumière l'intérêt croissant du compositeur pour le phénomène sonore ; une exploration qui peine à s'épanouir dans la sonorité de l'instrument à six cordes, ne parvenant pas à atteindre sa pleine maturité.

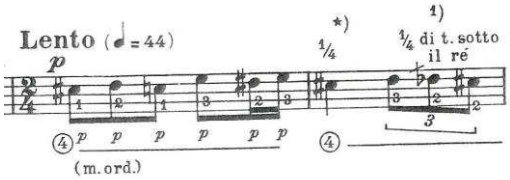
L'année 1955 est marquée par la découverte de l'univers microtonal du compositeur mexicain Julián Carrillo[8] (1875-1965) qu'il rencontre à Paris. Écrite pour une guitare et un clavecin, la pièce radiophonique Soleá atteste de la première incursion du compositeur dans l'univers microtonal, grâce à la guitare. Dans cette pièce, aux sonorités micro-intervalliques, vient s'ajouter un mouvement processuel intercalant intervalles de septièmes et d'octaves. Ohana s'enrichit de cette première expérimentation microtonale qui lui permet d'acquérir une bien meilleure connaissance des possibilités offertes par la guitare, faisant appel, pour

[6] Idem.
[7] Idem.
[8] Julián Carrillo est l'inventeur des pianos accordés en tiers, quart et seizième de ton.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

ce faire, à différents modes de jeu. Soleá donne ainsi l'occasion à Ohana de nourrir une première base de réflexion sur les ressources de l'instrument. Ces dernières doivent lui permettre d'expérimenter certaines sonorités et combinaisons avant d'en envisager plus tard la généralisation.

Immédiatement conquis par toutes ces sonorités microtonales, il en tire profit dans sa création en renouvelant l'expérience l'année suivante par l'introduction d'une cithare en tiers de ton dans cette autre pièce radiophonique : Des Hommes et les autres (1956). Son intérêt pour la microtonalité s'exprime dans le Tiento par l'utilisation du quart de ton, à deux reprises, dans la partie « Lento » (mes. 64). Il s'agit véritablement de l'unique exemple présentant l'utilisation du quart de ton dans toute son œuvre pour guitare[9].



Maurice Ohana, «Lento», Tiento, Paris, éd. Billaudot, 1968, p. 4.

Si, à l'horizon de son Œuvre, l'emploi des quarts de ton peut surprendre, ces derniers dénotent une brève période d'hésitation. Ce sont les expériences acoustiques réalisées aux côtés du chercheur acousticien Émile Leipp qui ont fini par le convaincre de l'intérêt de préférer le tiers de ton.

> J'ai fini par me fixer, mais encore une fois par une rencontre due au hasard, sur les tiers de ton, parce qu'il a débarqué à Paris un compositeur mexicain qui s'appelait Carrillo, qui venait avec cinq ou six pianos en tiers de ton, en quarts de ton en huitièmes de ton, en neuvièmes, etc. […], et c'est ainsi que j'ai découvert par exemple que les tiers de ton passaient bien le micro alors que les quarts de ton brouillaient tout. Jusqu'à ce qu'un jour on me demande de venir à la faculté des Sciences, où j'ai vu le professeur Leipp, et là, on a fait des mensurations, qui étaient très intéressantes, qui montraient que le tiers de ton avait une existence réelle en tant qu'harmonie d'un son fondamental[10].

[9] Il utilise également en 1954 le quart de ton dans la monodie chantée par la voix de contre-alto dans la Cantiga de la Noche Santa (cinquième des six Cantigas).
[10] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Aufray et Georges Léon « Guitare et chansons populaires », émission de Michel Bernard, France Culture, le 26 juillet 1956. Propos recueillis par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 37.

L'argument du tiers de ton qui « passerait bien le micro[11] » nous permet de souligner, s'il était besoin, le caractère phénoménologique de sa démarche. Car c'est en premier lieu l'approche sensible et intuitive du sonore qui le guide avant qu'il n'effectue avec Leipp certaines mesures acoustiques l'amenant à conclure que le tiers de ton aurait « une existence réelle en tant qu'harmonie d'un son fondamental[12]. » Ce sont là des aspects sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans notre troisième chapitre.

2 Tiento

Le Tiento est composé en 1955 et créée par son dédicataire, Ramón Cueto[13], le premier décembre 1957 à l'École Normale de Musique de Paris[14].

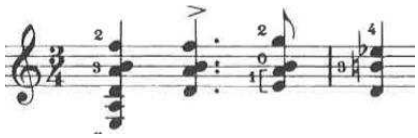
La notice de présentation qui accompagne le programme de concert intégrant la création du Tiento nous donne de précieux renseignements sur l'œuvre[15].

> Dans le programme qu'il nous donne aujourd'hui, Ramón Cueto interprète une œuvre que Mauricio Ohana a composée pour lui : « Tiento ». « Tiento », c'est ainsi que les anciens vihuelistes appelaient la « toccata ». Au début et à la fin de ce morceau, M. Ohana laisse percevoir la folie d'Espagne, en passant par des rythmes et des lignes mélodieuses de tiento [Nous employons ici ce terme pour désigner le chant flamenco qui porte ce nom] de telle façon qu'il arrive avec l'emploi du quart de ton à imiter la voix humaine. La musique d'Ohana a toujours un caractère très personnel car il n'emploie pas les thèmes et les rythmes populaires de la même façon que les autres compositeurs espagnols, il parvient à créer une atmosphère étrange et surprenante, d'une extrême puissance et parfois avec de simples éléments, une grande émotivité[16].

[11] Idem.
[12] Entretien avec Gérard Aufray et Georges Léon, émission de Michel Bernard : « Guitare et chansons populaires », (26 juillet 1956) diffusé sur France Culture. Propos recueillis par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 37.
[13] Programme original du récital donné à Paris à l'École Normale de Musique. Voir annexe n° 12.
[14] Et non par Narciso Yepes (son commanditaire) qui, contrairement à ce que l'on a pu lire, ne joue la pièce qu'en 1961, soit quatre années après que Ramón Cueto l'ait créée. Jeune lauréat du prix Tárrega obtenu à l'âge de 19 ans, Ramón Cueto arrive en France en 1955. Il rencontre alors Maurice Ohana et participe à ses côtés à quelques émissions de radio.
[15] Dont la présentation restée anonyme a probablement été rédigée par l'un des membres de « l'académie » collaborant pour la revue : Guitare et Musique, ou par Maurice Ohana lui-même.
[16] Voir programme de concert, annexe n°12.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cette présentation fait mention de l'une des références qui introduit le Tiento, à savoir, *Les Folies d'Espagne*[17] (Folias de España ou La Folia) thème populaire dans l'Espagne du XV^e^ siècle[18].



Maurice Ohana, Tiento pour guitare, Paris, Billaudot, 1968, p. 1. Mesures 1-2.

En dehors des pièces radiophoniques, le Tiento est, à proprement parler, la première œuvre pour guitare écrite par le compositeur. Pour mieux nous représenter le contexte de création, il faut préciser que l'œuvre est créée l'année de l'achèvement de l'écriture de sa grande fresque goyesque, le concerto pour guitare, les Trois Graphiques. La mise en regard entre ces deux œuvres se révèle d'ailleurs relativement fructueuse de par les procédés musicaux utilisés et l'intérêt manifeste pour les différentes formes du flamenco qui en motivent l'écriture.

2.1 Croisement des sources

Plusieurs thèses sont avancées quant à l'origine du tiento[19]. Certains observent une parenté avec le tango andalou[20] quand d'autres le rapprochent des tientos d'Antonio de Cabezón[21] (1510-1566), pièces pour orgue destinées à un usage liturgique. Ohana le considère comme « le créateur » du tiento.

[17] Thème très populaire en Espagne, il inspire de nombreux compositeurs comme Lully, Vivaldi, Corelli, Marin Marais, Gaspar Sanz, etc. mais sans doute aussi Haendel lorsqu'il compose sa célèbre Sarabande.
[18] Robert-Jean Vidal relève cette influence. Il dit : « À la manière rénovée d'un "ricercari", avec des harmonies initiales qui puisent dans le thème des "Folias de España", Maurice Ohana utilise une guitare en complice averti et renseigné sur les possibilités de la guitare. » Notices du disque : Narciso Yepes, Cinq siècles de guitare en Espagne, Vol. 2, disque 139.366., Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1970.
[19] Pour José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, Tiento trouve son origine latine de temptar qui signifie tenter et serait dérivé des termes espagnols tentar = tenter proche aussi de palpar = toucher. José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, éd. Cinterco, 1988, 2^e^ éd. 1990, p. 748.
[20] Concernant l'origine même du tango, certains considèrent qu'elle serait extra-flamenca comme Manuel Cano qui la situe en Afrique. Notons qu'Ohana se sert du préfixe « Ngô » utilisé dans le titre de certaines de ses pièces connotant l'influence africaine. Pour Mairena, au contraire, le tango aurait bien une origine andalouse. Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, op. cit., p. 49.
[21] Musicien à la cour d'Espagne de 1526 à sa mort en 1566.

> Cabezón est le créateur du Tiento, sorte d'invention en style contrapuntique. Il y atteint une perfection qui n'exclut ni la fantaisie ni une sensibilité émue. Pour les voix, son écriture tout aussi parfaite a donné naissance à de véritables chefs-d'œuvre, d'une vision grandiose avec les plus simples moyens[22].

Néanmoins, pour certains chercheurs, le lien entre les œuvres de Cabezón et la forme dansée ne semble pas établi, voire même, peu probable[23]. Bien que Cabezón demeure célèbre pour ses tientos, c'est Luis Milán[24] (1500 - 1561), figure emblématique du *Siècle d'or* espagnol[25]qui, le premier, inaugure cette forme comme le précise Louis Jambou dans sa thèse :

> Les premiers compositeurs de tientos sont des vihuelistes — Fuenllana, Mudarra précédés de Milán […] — qui composent pour leur instrument : le titre de leur ouvrage ne fait aucun doute sur la destination finale de leurs œuvres[26].

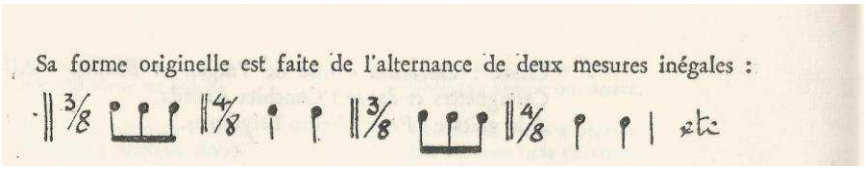
Chez Luis Milán, le tiento était destiné à développer l'agilité des doigts des vihuelistes ; ce qui nous semble une conception bien plus proche des tientos issus du flamenco apparus dès la fin du XIX^e^ siècle et dont les premiers représentants sont Enrique el Mellizo (1848-1906) et Antonio Chacón (1868-1929)[27]. Ohana s'imprègne probablement du caractère liturgique des tientos de Cabezón pour composer son propre Tiento. Dans un article publié en 1956, il situe l'origine géographique du tiento dans la région de Cadix.

> C'est sur la terre d'Andalousie que se manifestent, aux âges les plus anciens qui nous soient connus, les premiers phénomènes musicaux intéressants. Ouverte à l'Orient par la Méditerranée, l'Andalousie accueille les musiciens grecs et le poète Martial parle déjà avec admiration des danseuses de Cadix. Deux mille ans plus tard, les guitaristes gitans ne-font-ils pas entendre le fameux « tango » de

[22] Maurice Ohana, Journal musical français, n°47 du 8 mars 1956.
[23] C'est le cas notamment d'Eva Ordoñes Flores, La danse flamenca, thèse de doctorat soutenue en 2001 à l'Université de Paris-Sorbonne.
[24] Admiré également par Ohana qui lui rend hommage avec son deuxième Caprichos : Hommage à Luis Milán.
[25] En raison du rayonnement de l'Espagne culturelle dans toute l'Europe du XVI^e^ au XVII^e^ siècle.
[26] Louis Jambou, Caractéristiques générales du tiento, thèse de doctorat soutenue en 1974, sous la direction de Jacques Chailley, à l'Université de Paris-Sorbonne, p. 133.
[27] José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, éd. Cinterco, 1988, 2^e^ éd. 1990, p. 748.

Cadix, dont le rythme saturnal est la réplique à peine retouchée du rythme épitre de l'antiquité grecque[28].

Il ressort de cette présentation que le tiento n'est pas un genre apparu ex nihilo avec Cabezón mais résulterait de la stratification qui s'est opérée au fil des rencontres culturelles depuis sa lointaine origine remontant à la Grèce antique. Assurément, pour le guitariste Manolo Sanlúcar qui évoque ses origines Andalouses, « structurellement et mélodiquement, nous sommes Grecs »[29] (cité par Vincent Le Gall, 2005). Cette musique, assimilée aux saturnales antiques, était bâtie sur un rythme épître à 5 temps. Cependant c'est bien l'alternance binaire-ternaire qui en fonde la singularité.



Maurice Ohana, « Tiento », notice de présentation, Los Gitanillos de Cadiz, chants populaire andalous, Le club Français du Disque, 1956.

L'aspect instable de ce rythme asymétrique rappelle aussi les formules caractéristiques du rythme dochmiaque articulé sur l'enchaînement 3/8 et 5/8 qui, pour l'ethnomusicologue Ottavio Tiby, exprimait « l'extrême agitation[30] » dans la tragédie grecque.

Ohana fait remarquer que « la rythmique du "Tiento", comme celle du tango andalou et de son dérivé le "tanguillo", tire son origine de ce rythme épitrite connu des Grecs »[31]. Il associe d'ailleurs au titre de l'œuvre Saturnal Dance — septième pièce extraite de l'œuvre Sundown Dances — la dénomination de « Tiento andalou ». Ainsi que nous le fait remarquer Agnès Charles, Ohana se sert de l'épitrite grec comme « un rythme souvent retravaillé dans ses œuvres, parfois associé au Tiento, toujours lié à l'idée de Saturnales[32] ». Ce rythme épitrite est également clairement énoncé dès la première partie introductive de Saturnal

[28] Maurice Ohana, Journal musical français, n°47 du 8 mars 1956, p. 7.
[29] Manolo Sanlúcar cité par Vincent Le Gall dans sa thèse : La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, op. cit., p. 435. Cf. Extrait du "18th International Seminar Jazz Flamenco. Mediterranean and Improvised Music".
[30] Ottavio Tiby, « Rythmique et métrique », in Roland Manuel (dir.), Histoire de la musique, vol. 1, Paris, Gallimard col. Pléiade, 1986, p. 386.
[31] Maurice Ohana, notice de présentation, Los Gitanillos de Cadiz, chants populaire andalous, Le club Français du Disque,1956, p. 1.
[32] Agnès Charles, « Ydioma universal », in livret du disque, Maurice Ohana, Sundown Dances, Ensemble Muzicatreize, dir. Roland Hayrabedian, 2004, p. 28.

(première pièce du Cadran lunaire [1982]). Il inspire, par son balancement singulier, également le compositeur Joaquín Rodrigo, dans le dernier mouvement de son célèbre *Concerto d'Aranjuez* à travers l'alternance binaire ternaire (2/4-3/4). Selon lui, cette métrique, reliée au caractère animé qu'il souhaite donner à ce passage, permet de maintenir « un tempo alerte jusqu'à la rapide conclusion finale[33]. »

Dans la notice accompagnant le disque Los Gitanillos de Cadiz, Ohana précise que « Tango de Cadiz, Tiento et Tanguillo ne sont […] que des variétés d'une même figuration rythmique accordées à l'esprit du texte qu'elles utilisent[34]. » Le tango est un genre que Maurice Ohana connaît bien pour lui avoir consacré son fameux pastiche So Tango, écrit en 1991 pour la claveciniste Élisabeth Chojnacka et dédié « à la mémoire de Carlos Gardel ». Du plus ancien chant byzantin « issu des antiques synagogues[35] » jusqu'aux premiers tangos popularisés par le folklore de la région de Cadix, en passant par les pièces liturgiques pour orgue de Cabezón, Ohana tente de tracer — tant par le geste compositionnel que par l'étude qu'il réalise — la généalogie de cette forme du flamenco, par le prisme des différents croisements et influences qui ont accompagné son évolution.

Cette pluralité des sources, émanant de la ramification de l'une des formes du flamenco les plus représentatives du style ohanien en matière de signature rythmique, peut probablement constituer, un modèle de syncrétisme. Il est certain que ces recherches entreprises depuis le début des années cinquante autour du flamenco ont certainement contribué à stimuler le geste compositionnel. Recherche et composition donnent ainsi le sentiment, chez Ohana, de nourrir un dialogue fructueux.

Viennent s'ajouter aux inspirations déjà citées plus haut, toutes celles susceptibles de nous suggérer des répertoires plus anciens, comme c'est le cas dans la partie : Tranquillo, ben misurato où il fait clairement allusion, dans ce passage, à une monodie modale (mode dorien de ré plagal).

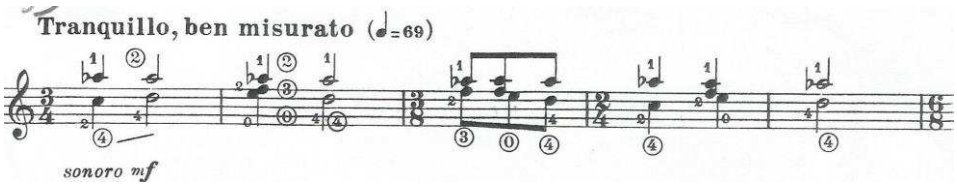
> L'influence modale et l'influence médiévale, dit Ohana, sont très importantes dans notre formation. […] C'est une musique qui est en nous, et qu'on ne peut

[33] Citation de Rodrigo, reprises par Michael Fink, notice d'accompagnement du CD : Concierto de Aranjuez, Academy of St Martin in the fields, Sir Neville Marriner, p. 14.
[34] Notons que lorsque Maurice Ohana fait référence au tango, il pense au « tanguillo » qui fait allusion à la toupie que l'on faisait tournoyer à l'aide d'un fouet. Voir Maurice Ohana, notice de présentation, Los Gitanillos de Cadiz, chants populaire andalous, Le club Français du Disque, 1956, p. 1.
[35] Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », in Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

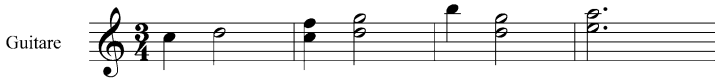
pas oublier[36].

Pendant les cinq mesures qui structurent ce passage, Ohana s'ingénie à combiner les contrastes, superposant à la lénifiante monodie, le répétitif la bémol, donnant lieu au moment de la cadence modale sur la finale ré, à une couleur tritonique qui diffuse sur cette courte séquence, une couleur « anachronique ».



Maurice Ohana, Tranquillo, ben misurato, Tiento, éd. Billaudot, 1968, p. 3.

Notons que ce schéma mélodique n'est pas sans rappeler aussi cette autre monodie de couleur également modale extraite de l'œuvre radiophonique Un amour de Don Juan[37] (1947) et interprétée à la guitare seule :



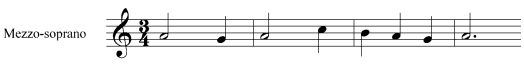
Images de Don Juan. Source INA[38].

Différentes références fondent ici la conception syncrétique de l'œuvre : le rythme du tiento relié à la tradition andalouse d'une part, le tempo lent de 69 à la noire suggérant le caractère « solennel » des tientos de Cabezón d'autre part et, enfin, la brève allusion au plain-chant grégorien relevé dans le passage Tranquillo, ben misurato. Connexe à ces influences princeps, nous pourrions en envisager une autre en considérant avec intérêt le modèle qu'aurait pu constituer pour Ohana, le Tombeau de Claude Debussy (Homenaje) (1920-1921) de Manuel de Falla.

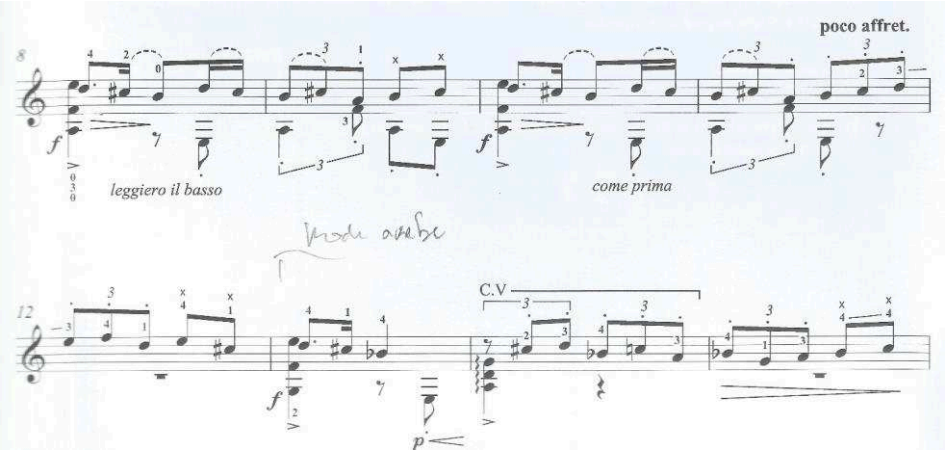
[36] Maurice Ohana, « Maurice Ohana, un piano pour notre demi-siècle », France Musique, le 4 avril 1992. Propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 172.

[37] L'essentiel de la partition aurait été écrite par Daniel-Lesur.
Les Amis de Maurice Ohana, *L'Œuvre de Maurice Ohana*, Catalogue complet, 2005, p. 44.

[38] Maurice Ohana, « Un amour de Don Juan », comédie d'Alexandre Arnoux, radiodiffusée le 24 avril 1960 sur France III Nationale, RTF. Source : INA.
Ohana utilise une phrase récurrente, sorte d'idée fixe, tout au long de cette pièce radiophonique. Il s'agit d'une mélodie modale vocalisée par une voix de mezzo-soprano qui suit le rythme énoncé à la guitare.



Le premier thème du Tombeau de Claude Debussy est, en effet, relativement proche de la monodie qu'Ohana expose dans la partie Lento[39] qui suit l'introduction du Tiento, ainsi que de celle qui se déplie dans le passage Tranquillo, ben misurato[40] présenté plus haut. Il ressort aussi de cette mise en regard, que ces deux œuvres ont en commun d'inscrire dans le processus de composition le caractère processionnel et incantatoire exprimé par le recours au principe de la répétition installé pendant toute la durée de la pièce chez Falla et circonscrit à la séquence chez Ohana.



Manuel de Falla, Homenaje – Le Tombeau de Claude Debussy, Londres, Chester Music Limited, 2014, p. 4.

Le caractère incantatoire est annoncé en germe dans le Tiento par une première polarisation sur sol#, quelques mesures avant qu'il ne se développe durablement dans la partie Tranquillo, ben misurato[41] sur 15 mesures. Il se présente non pas sous la forme d'une oscillation obstinée sur deux notes, comme c'est le cas chez Falla, mais par le principe de la note répétée.

Pour Pascal Bolbach[42], il ressort du mot tiento une complexité terminologique qui, si elle nous incite à considérer les différentes origines qui le définissent, explique aussi toute la difficulté à parvenir à une définition précise de cette forme du flamenco. Pascal Bolbach rend d'ailleurs compte de cet aspect dans son analyse de l'œuvre :

> Il y a une ambiguïté voulue par l'auteur sur le mot tiento qui fait référence à la fois à la forme en usage pendant la Renaissance espagnole (le premier à utiliser le terme tiento serait Luis Milán) et au rythme du folklore andalou caractérisé par

[39] Maurice Ohana, Tiento pour guitare, Paris, Billaudot, 1968, p. 1.
[40] Ibid., p. 3.
[41] Maurice Ohana, Tiento pour guitare, Paris, Billaudot, 1968, p. 3.
[42] Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, entretien avec le compositeur, analyse du Tiento », op.cit.

> une alternance subtile du binaire et du ternaire, la frontière entre les deux étant assez difficile à tracer précisément : l'ambiguïté se retrouve dans l'opposition constante entre la violence et la tension interne soulignées par les rasgueados et les agrégats dissonants d'un côté et l'atmosphère mystique et recueillie de l'autre avec l'utilisation du chant grégorien[43].

D'un point de vue historique, lorsqu'Ohana fait référence aux tientos de Cabezón, c'est le caractère solennel et libre de cette musique qui ressort. Mais aussitôt que l'on se rapproche de l'origine géoculturelle du tiento, ce sont alors tous les aspects liés à la danse, au tango qui rejaillissent et s'expriment au travers, par exemple, de la fulgurance des rasgueados. On a, de fait, le sentiment qu'en conjuguant dans une même œuvre ces différentes expressions du tiento, Ohana parvient à constituer une matière sonore dont l'assemblage des sources conduit à la dissolution des contours caractéristiques.

Ce sont certaines particularités qui, fondées sur une pluralité de contextes, tendent à éclairer, chez Ohana, la formation d'un complexe sonore. C'est une « ambiguïté », reconnue et recherchée par le compositeur. Elle est contenue, comme nous l'avons vu, dans la définition même du mot tiento et nous laisserait supposer que le compositeur a bien tenté ici d'en proposer une transposition sonore.

2.1 Un « rubato » andalou

Il est possible de relever, dans le Tiento d'Ohana, différents schèmes compositionnels. À celui de la répétition dont on a pu considérer qu'il pouvait jouer un rôle, vient s'ajouter celui du balancement rythmique propre au tiento, élaboré, comme on le sait, sur la métrique équivoque, binaire-ternaire. Ce dernier sert une conception très instinctive et intuitive du rythme qui pourrait bien interroger, pour Ohana, notre nature profonde. Il est important de préciser que cette particularité rythmique que l'on relève dans le tiento, concerne aussi d'autres formes du flamenco parmi lesquelles on peut citer les siguiriyas, les soleás ou les bulerías. Bien que construits sur des schémas rythmiques différents de ceux du tiento, toutes ces formes du flamenco peuvent se rejoindre sur l'idée d'un balancement asymétrique.

[43] Ibid., p. 9.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Le traitement de la mesure 6/8 et son 3/4 alterné, dit Ohana, à lui seul, constitue un exemple frappant du rythme vécu viscéralement face au même rythme calculé de nos chefs d'orchestre[44].

L'évocation par le compositeur d'un « rythme vécu viscéralement[45] » n'est pas sans rappeler cette même expression que Claude Lévi-Strauss emploie dans le Cru et le cuit. Dans sa comparaison entre le mythe et la musique, l'anthropologue entend aborder cette dernière à la lumière de deux « grilles de lectures[46] » : l'une, « externe », culturelle, serait « formée par l'échelle des intervalles[47] » quant à l'autre, « interne », concernerait cette fois les « rythmes viscéraux[48] » relevant de notre nature humaine. Cette distinction, chez Lévi-Strauss, mériterait sans aucun doute d'être approfondie, cependant nous pouvons retenir ici l'idée de « rythmes viscéraux », propres à notre nature humaine, qui interpelle également Ohana. En abordant la question du rythme sous l'angle d'un balancement, c'est-à-dire, d'un vécu agissant sur notre nature profonde, il est question de dépasser toutes les particularités liées à chaque catégorie du flamenco pour reconnaître un principe fondamental commun.

Cette question du rythme intéresse Antonio Mairena et Ricardo Molina. En 1971, ils proposent à Ohana et Yepes d'apporter leur contribution à toute une réflexion portant sur cette singularité rythmique propre au flamenco.

> Un grand nombre de musicologues et de folkloristes, disent Mairena et Molina, ont attribué au rythme de la siguiriya, la métrique 3/4 ou 3/8. La question est beaucoup plus complexe que cela. Nous méfiant de cette interprétation contre laquelle nous mettions en garde Narciso Yepes, nous nous sommes alors tournés vers trois personnalités marquantes de la musique espagnole actuelle : le compositeur Mauricio Ohana, le guitariste Narciso Yepes et le chef d'orchestre Odón Alonso. Aux termes d'une longue réflexion à laquelle ont assisté Juan Talegas, le « tocaor » Rafael Muñoz « El Tomate », le flamencologue Anselmo Gonzáles Climent et Ohana, nous avons considéré in extenso que : « Tant dans la siguiriya, dans la soleá et, par conséquent, dans la bulería, deux rythmes se constituent et se contrepointent. »

[44] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare », in Les Cahiers de la Guitare, op. cit. p. 8.
[45] Claude Lévi-Strauss, Le Cru et le Cuit, Paris, Plon, 2017, p. 36.
[46] Ibid., p. 35-36.
[47] Idem.
[48] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> L'un de ces rythmes, celui de base, est attribué à la guitare qui accompagne ; l'autre correspond à celui du cantaor (chanteur) et, parfois, aux palmas, servant de base structurelle et rythmique au cante, correspondant à ce qu'il est convenu d'appeler « rythmique interne ». Le rythme interne correspond très clairement à ce que les musiciens appellent communément le « tempo rubato »[49].

Toute cette réflexion à laquelle participent aux côtés d'Ohana, flamencologues et interprètes, aboutit à la conclusion selon laquelle, ce qu'ils ont désigné être un rythme « interne », en référence au rythme du chanteur de flamenco interprétant des siguiriyas ou des bulerías, pourrait se rapprocher de la notion de rubato. Ce balancement retrouvé dans certaines formes du flamenco, comparé ici à celui du rubato, questionnant notre nature profonde, relèverait, sans aucun doute, pour Ohana, d'une donnée universelle.

L'idée de rubato s'accorde assez bien avec le sentiment de liberté très présent dans le Tiento et qui renvoie, comme il a été dit plus haut, autant au flamenco qu'aux formes originelles de tientos développées par Cabezón et définies par leur caractère libre et improvisé[50]. Mais, précisons-le, c'est ce balancement singulier qu'Ohana cherche à retrouver non seulement dans le Tiento, mais aussi, dans toute sa musique.

Incontestablement, toute cette réflexion trouve un épanouissement certain dans la conception ohanienne du rythme. Les entretiens avec Stephan Schmidt et Jean-Claude Pennetier nous ont d'ailleurs montré que cette empreinte rythmique si singulière, si présente mais aussi, si problématique, relevait d'un instinct et d'une intuition.

Par ailleurs, notons que cette complémentarité essentielle entre la rigueur des compás joués par le guitariste et la grande liberté rythmique, « viscéralement vécue », incarnée par

---

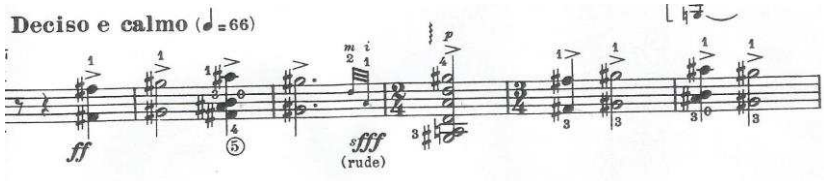
[49] Ricardo Molina et Antonio Mairena, Mundo y formas del cante flamenco, Libreria Al – Andalus Séville-Grenade, 1971, p. 173 et 211. Traduction : Stéphane Sacchi.
"Gran número de musicólogos y folfkloristas atribuyeron a la siguiriya el compás de 3x4 o el 3x8. La cuestión es mucho más compleja. Desconfiando de esa interpretación, contra la que nos había puesto en la guardia Narciso Yepes, hemos solicitado et asesoramiento técnico de tres destacadas personalidades de la actual música española : el compositor Mauricio Ohana, el maestro Narciso Yepes y el director Odón Alonso. El resultado de una larga sesión a la que asisteron el siguiriyero Juan Talegas, el "tocaor" Rafael Muñoz "El Tomate", el flamencólogo Anselmo Gonzáles Climent y el maestro Ohana de la siguiente forma, que textualmente reproducimos : " Tanto en la siguiriya como en la soleá y, por consiguente, en la bulería , se superponen dos ritmos formado contrapunto. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es por el cantaor y, a veces, por las palmas, sirviendo de fundamento estructural y rítmico al cante, por lo que puede llamarse "rítmico interno". El ritmo interno presenta — así como el cante — un carácter muy neto de lo que músicos llaman "tempo rubato". Por consiguiente, las coincidencias de los dos ritmos sólo se manifiestan en algunos puntos del desarrollo. Para la siguiriya, el esquema rítmico es el siguiente […]" Ibid., p. 172-173.
[50] La mélodie et les thèmes ne sont jamais fixes et la plupart des tientos monothématiques de Cabezón se développent à travers la variation que certains entrevoient déjà comme les préfigurations de la fugue. Cabezón était un musicien non-voyant, ce qui peut expliquer qu'il ait su développer une perception aussi fine et instinctive. Cf. André Hodeir, « Tiento », Les formes de la musique, 1951, PUF, coll. Que sais-je ?, 1993, p. 118.

les chanteurs, mise en avant également dans cette réflexion, intéresse tout autant Ohana. Il sera question d'ailleurs de l'évoquer au moment d'aborder Candil (dernière pièce du Cadran lunaire [1982]).

2.2 La genèse de l'œuvre pour guitare

Première œuvre consacrée à la guitare, le Tiento laisse apparaître quelques éléments nous incitant à penser que, bien qu'ayant délimité très clairement ses territoires esthétiques, le compositeur entend poursuivre ici une exploration qui nous situe encore dans la genèse pour ne pas dire la jeunesse de la création des œuvres pour guitare. Cette dénomination « œuvre de jeunesse », nullement péjorative ici, peut s'expliquer non seulement par le fait qu'il s'agit, à proprement parler, de la première œuvre pour guitare écrite par le compositeur, mais aussi et surtout, parce que l'on peut prétendre que certains éléments de son langage, révélés par notre analyse, ne tarderont pas à disparaître et à être remplacés ou, tout simplement, seront appelés à évoluer. C'est, tout d'abord, la structure formelle en arche, laissant réapparaître en fin de pièce le premier élément mélodique, transposé à la quarte inférieure, qui nous encourage à penser qu'Ohana n'en a pas tout à fait fini avec certains paradigmes compositionnels.

Parmi les autres procédés compositionnels appelés également à évoluer, on relève dans le Tiento l'enchaînement d'octaves de la mesure 29 à 36 dont on peut pressentir qu'elles seront remplacées, dans les œuvres suivantes, par des neuvièmes ou des septièmes — on en relève dans les Trois Graphiques[51]. Plusieurs termes et expressions nous permettent de les désigner. Si l'on peut s'appuyer sur celle déjà proposée par Christine Prost lorsqu'elle parle d'« unisson approchant[52] », il nous semble tout aussi justifié, au vu de l'évolution progressive que l'on a pu tracer depuis la première Soleá, de les envisager comme de « fausses octaves » (en considération du passage de l'octave aux septièmes qui s'exemplifie dans la pièce radiophonique Soleá)



Maurice Ohana, Deciso e calmo, Tiento, éd. Billaudot, 1968, p. 4.

[51] Notamment dans la partie « Lento » du Graphique de la Farruca et Cadences.
[52] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, thèse de doctorat soutenue en 1981 à l'Université de Provence, centre d'Aix, p. 231.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Pour Christine Prost, ce principe compositionnel rappelle certains procédés utilisés dans la Grèce antique comme ce qu'elle nomme la « magadisation[53] », principe qui correspond à cet enchaînement d'octaves parallèles, obtenu sur le magadis (instrument probablement assimilable à une sorte de harpe[54]). Phénoménologiquement ces intervalles contribuent à induire une impression de « détempérament ». Ohana a recours à ce procédé se fait jour dans de nombreuses œuvres comme dans la deuxième *Étude d'interprétation* pour piano, Mouvements parallèles (1983)[55] ou encore dans Septièmes, extraite du second Livre (1986)[56]. Dans Mouvements parallèles, Ohana associe l'enchaînement de neuvièmes, dans la partie grave du piano, à la métaphore de « l'ombre », les notes graves ayant pour fonction de produire sur la mélodie jouée dans l'aigu, l'impression de son infléchissement. C'est un procédé compositionnel sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ensuite.

Notons enfin que malgré le recours aux fréquents changements de métrique, contribuant à influencer le caractère libre de la musique, Ohana n'est pas parvenu, à l'époque du Tiento, à s'affranchir totalement de la barre de mesure. Il faut attendre les Trois Graphiques pour voir apparaître de longs moments identifiés comme des cadences (cadenze) et pendant lesquels la guitare déploie librement son jeu, au gré d'une écriture tout aussi affranchie de ses carcans temporels. Le compositeur franchit alors une étape décisive dans la libération de l'écriture, et par là même de son langage, vers une expression plus « oralisée ».

---

[53] Ibid., p. 232.

[54] O. Schneider, Dictionnaire Science de la Musique, dir. Marc Honegger, Paris, Bordas, 1974, p. 574. Schneider écrit : « Le verbe "magadizeïn" (magadiser) signifiait jouer en octaves sur quelque instrument ». Id. Dans son Encyclopédie de la musique, Rousseau indique que « c'était dans la Musique Grecque, chanter à l'octave ». Claude Dauphin, Le Dictionnaire de musique de Rousseau : une édition critique, Bern, Peter Lang, 2008, p. 416.

[55] Créée le 8 avril par Paul Roberts, à Londres, au Royal Festival Hall.

[56] Créée le 29 avril 1986 par Jay Gottlieb à Paris à l'Auditorium 104 de Radio France.

3 Trois Graphiques, une œuvre enracinée dans la tradition andalouse

3.1 Présentation de l'œuvre au prisme de son contexte de création

L'œuvre concertante Trois Graphiques trouve son origine dans un premier Concerto pour guitare et orchestre, composé entre 1949 et 1950 au moment de la création du Llanto (1950). Durant cette période, Ohana fait la connaissance du guitariste uruguayen Abel Carlevaro, commanditaire et dédicataire de cette première version du Concerto pour guitare.

S'il est difficile de préciser avec exactitude la date de cette première rencontre, la correspondance rassemblée par Alfredo Escande[57] nous fournit quelques éléments nous permettant de retracer la chronologie de la composition du premier concerto pour guitare. Carlevaro arrive à Paris en décembre 1948 et contacte le compositeur par l'intermédiaire de son frère[58] chargé d'organiser ses concerts. Un premier rendez-vous a lieu au domicile parisien de Maurice Ohana alors situé au 54 rue de Rennes. S'en suit une collaboration fructueuse entre le guitariste et le compositeur, aboutissant aux premières esquisses d'une œuvre qui porte sobrement le nom de : Concerto pour guitare et orchestre.

Le mouvement central — devenu par la suite la Sarabande pour clavecin — est créé initialement dans une version réduite pour le piano et la guitare le 28 avril 1950[59] dans une salle parisienne. Alfredo Escande présente, dans son ouvrage, l'article écrit de la main d'Ohana et transmis au journaliste de la BBC qui a couvert l'évènement. Article qui, par la suite, est communiqué par la famille du guitariste au journal de Montevideo La Mañana de Montevideo qui le fait paraître le 20 Mai 1950.

> Le concert mensuel du groupe « École de Paris » a été consacré ce 28 avril à des œuvres espagnoles, principalement catalanes. Tous les participants, interprètes, organisateurs, ont décidé de rendre hommage à l'illustre musicien Pablo Casals. On pouvait découvrir pendant ce récital, les œuvres d'Albéniz, Victoria, Granados, Mompou et Falla ainsi que la première exécution publique du Concerto pour guitare et orchestre du jeune compositeur andalou Maurcio Ohana. Le commanditaire de l'œuvre, également soliste, était le très jeune et brillant guitariste uruguayen Abel Carlevaro qui obtint un véritable succès de la part du

[57] Alfredo Escande, Abel Carlevaro, Un nuevo mundo en la guitarra, Aguillar, 2012, p. 214.
[58] Ibid., p. 191-230.
[59] Cette date est annoncée dans une lettre adressée à Carlevaro datant du 6 avril 1950 dont on peut retrouver la trace dans l'ouvrage d'Alfredo Escande. Op. cit.

public, celui-ci essentiellement composé de critiques et de musiciens. Il est évident que l'œuvre réclame de l'interprète un style de jeu à la fois austère et puissant et une technique de jeu véloce tout à fait innovante. La première audition avec orchestre de l'œuvre, annoncée pour l'automne prochain, mettra de nouveau en évidence le prodigieux talent de son interprète Abel Carlevaro[60].

L'écriture du Concerto est quasiment achevée en septembre 1950. Seules quelques modifications restent à apporter ; certains passages doivent être aussi complétés, notamment au moment des cadences confiées au guitariste.

6 juillet 1950 Sancellemoz – Haute Savoie 6 VIII 1950

Cher Carlevaro,

Je t'envoie cet après-midi par courrier recommandé, une partie de la réduction pour piano et guitare. La « cadence » étant manquante tu peux l'écrire sur la page blanche que j'ai laissée, et je souhaiterais que tu puisses me la renvoyer dès que possible avec l'ensemble des corrections apportées pour que je puisse, une fois complétée, faire la copie de la partition. […] Je commencerai demain le même travail pour la troisième partie que tu recevras d'ici peu, le 23. Les personnes travaillant à la radio m'ont écrit qu'elles souhaiteraient soumettre la partition à un comité de lecture afin de programmer le Concerto, j'attends donc impatiemment la cadence. […].

Je te salue,

M.[61]

[60] "El concierto mensual del grupo "École de Paris" fue dedicado este 28 de abril a obras españolas, mayormente catalanas. Participantes, intérpretes y organizadores, con este motivo, decidieron enviar en homenaje, un voto de simpatía al ilustre músico Pablo Casals. Junto con obras de Albéniz, Victoria, Granados, Mompou y Falla se dio la primera ejecución de una parte del concierto para guitarra y orquesta del joven compositor andaluz Mauricio Ohana. Actuó de solista el instigador de la obra, Abel Carlevaro, joven y brillantísimo guitarrista uruguayo, que obtuvo un éxito entusiasta del público, este mayormente compuesto de críticos y músicos. Consta que tanto la obra como el intérprete, a quien está dedicada, inician un estilo guitarrístico austero y potente que aumenta el caudal instrumental de modo totalmente renovador. La primera audición orquestal de la obra está anunciada en París para el otoño próximo y en ella actuará, como en las siguientes ejecuciones, su prodigioso intérprete de la velada del 28 de abril, Abel Carlevaro". Alfredo Escande, op. cit., p. 216. Traduction, Stéphane Sacchi. Le manuscrit rédigé sous la forme d'un premier brouillon, nous permet d'attester que la présentation a bien été d'abord rédigée de la main d'Ohana puis transmise au journaliste de la BBC (Paris). Voir annexe n°15.

[61] Alfredo Escande, op. cit. Traduction, Stéphane Sacchi. Voir annexe n°15.

Un deuxième concert, en vue de créer l'œuvre intégrale, est programmé pour le mois d'octobre 1950. Mais un évènement imprévu met fin à la collaboration entre Ohana et Carlevaro lorsque ce dernier apprend que la bourse octroyée par le gouvernement uruguayen et dont il bénéficiait jusqu'à présent, ne serait pas prorogée et prendrait fin en avril 1950. Il doit donc se résoudre à quitter Paris. Plutôt que de regagner l'Uruguay, le guitariste préfère rejoindre Barcelone où résident certains membres de sa famille. Commence alors pour Ohana une longue période d'attente et de relances interminables auprès du guitariste, dans le projet de créer l'œuvre à Paris. Le compositeur, manifestant quelques signes d'impatience, finit par corriger lui-même les parties qui devaient l'être par le guitariste et envisage ouvertement des solutions de rechange, comme la création de l'œuvre par d'autres interprètes, au nombre desquels revient le nom de Segovia, avant d'évoquer, dans une deuxième lettre, celui de Yepes. Ohana projette également la refonte du deuxième mouvement du Concerto — celui-là même qui avait permis de faire connaître l'œuvre auprès du public parisien quelques mois plus tôt — en une Sarabande pour clavecin.

54 Rue de Rennes VI[e] 2-XII-50
(Lettre envoyée à Barcelone)

Cher Carlevaro,

> Je regrette que tu ne reviennes pas à Paris pour commencer les répétitions du Concerto qui, comme tu le sais, est achevé depuis trois mois. J'avais prévu de le donner le 12 novembre et j'ai dû le déplacer au 10 décembre mais maintenant je me rends compte qu'il ne sera pas possible de le jouer avant l'année prochaine car, comme tu le sais, une fois la saison commencée, les programmes sont bouclés et plus rien ne peut être reporté. Quant à me rendre à Barcelone, je te remercie pour l'invitation, mais ce sera impossible, car je n'ai ni le temps ni les moyens de le faire. […] Par ailleurs, plusieurs guitaristes qui m'ont déjà joué quelques parties du Concerto semblent très intéressés et j'ai reçu une proposition de transcription pour le clavecin, idée qui sera certainement retenue si je ne trouve pas le moyen de le redonner l'année prochaine. Je vais modifier les cadences et je pense que ce ne sera pas si mal.
>
> Segovia m'a demandé de voir le Concerto et a passé un bon moment à le lire. Il m'a dit qu'il était bien, mais je ne sais pas ce qu'il en pense vraiment. […]. N'hésite pas à me donner de tes nouvelles.

> Je pars pour un mois voir ma mère ; je reviens vers le 20 janvier et passerai par Madrid. J'espère que nous nous reverrons bientôt […].
>
> M. Ohana [62]

Deux autres lettres datées du 14 et du 31 janvier 1951 sont destinées à relancer à nouveau Carlevaro. Dans sa dernière carte postale, le compositeur fait allusion au Concerto *d'Aranjuez* de Rodrigo, donné à Paris par Yepes[63].

Désormais Ohana mûrit de nouveaux projets, mettant en pause ce Concerto pour guitare et orchestre qui renaîtra de ses cendres sept ans plus tard, grâce notamment à la précieuse collaboration de Yepes. « Cela ne correspondait pas à ce que j'attendais de la guitare, le concerto est donc resté en sommeil[64] » explique Ohana. La nouvelle mouture de l'œuvre apparaît alors sous un nouveau nom aux consonances goyesques. Car, c'est bien d'une « gravure en musique[65] » dont il est question pour Ohana. Narciso Yepes suggère alors au compositeur d'opérer quelques modifications.

> […] J'ai apporté une critique constructive ; par exemple, dit-il, je lui ai proposé le retrait du deuxième mouvement parce que cela n'avait rien à voir avec la guitare. « C'est un mouvement que vous pourriez parfaitement écrire pour le clavecin, mais pas pour la guitare. » Alors il me regarde d'un air un peu malin et me dit : « Vous savez, cette Sarabande, ce deuxième mouvement est pour le clavecin ». […] Alors, si vous l'avez mis dans le Concerto, vous pouvez l'en faire sortir et écrire un nouveau deuxième mouvement. Il a composé un deuxième mouvement qui est « un bijou »[66].

L'œuvre est repensée en profondeur, alors que son mouvement central devient, en 1956, la Sarabande pour clavecin et orchestre. La correspondance entre Ohana et Carlevaro nous montre que cette transformation est déjà annoncée et amorcée dès 1950, c'est-à-dire, aussitôt que le compositeur comprend que le concerto ne sera pas créé par Carlevaro. Cette

[62] Alfredo Escande, op. cit., p. 228. Trad. Stéphane Sacchi. Voir annexe n°15.
[63] Voir annexe n°15. Yepes est l'un des premiers guitaristes à enregistrer le *Concerto d'Aranjuez* de Rodrigo en 1953 avec l'orchestre d'Ataùlfo Argenta.
[64] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica, n° 147, Juin 1966, p. 10.
[65] Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 312.
[66] Narciso Yepes, « Mémoire retrouvée », France Musique, le 23 juillet 1996. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

pièce, vestige du premier Concerto, nous fait prendre conscience d'une évolution certaine dans la manière dont Ohana aborde la composition, depuis son premier Concerto pour guitare et orchestre, jusqu'à l'écriture des Trois Graphiques.

La Sarabande pour clavecin et orchestre évolue dans une conception verticale, alternant accords classés et non classés. De plus, la forme en arche, avec le retour de la première partie, atteste que le compositeur a privilégié dans son écriture une certaine cohérence structurelle ; une conception bien éloignée des œuvres à venir, même si le premier enchaînement d'accords peut nous faire penser à celui qui conclut le Concerto.

On mesure alors, comme le fait remarquer Halbreich, le chemin parcouru depuis la première esquisse du Concerto pour guitare et orchestre.

> Le deuxième morceau d'origine, dit Halbreich, est devenu la Sarabande pour clavecin et orchestre, et cette transcription existait dès 1950. C'est une pièce austère et grave, d'une belle noblesse, mais sa confrontation avec les Trois Graphiques dans leur forme définitive permet de mesurer le chemin parcouru en sept ans. Il y a dans ces Trois Graphiques, peut-être davantage dans l'écriture orchestrale que dans celle du soliste, bien des prémisses des développements à venir : tel alliage de percussions et d'archets aboutira un jour à Silenciaire… [67] .

Toutes ces observations nous permettent aussi de mieux tracer esthétiquement et historiquement la trajectoire compositionnelle suivie par Ohana[68].

> Sa conception, dit Halbreich, est un peu plus ancienne que celle du Llanto (1949), mais la forme sous laquelle nous connaissons l'œuvre aujourd'hui résulte d'un substantiel ravalement en 1956-57. Le troisième morceau fut alors totalement refondu, tandis que le deuxième était carrément remplacé par une pièce nouvelle[69].

Il est, par exemple, intéressant de remarquer que les tiers de ton, en nombre dans le mouvement central Improvisation sur Graphique de la Siguiriya, sont en revanche

[67] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in Maurice Ohana, Miroirs de *l'œuvre*, La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, 1986, Richard-Masse, p. 65-66.
[68] Si l'on peut reconnaître une filiation directe entre la Sarabande pour clavecin et orchestre et les Trois Graphiques, il nous faut préciser que la Sarabande trouve elle-même son origine dans une première pièce pour deux pianos intitulée également Sarabande datant de 1947. Cf. Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 275.
[69] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », op. cit., p. 65.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

totalement absents des deux Graphiques qui l'encadrent et ce, alors même que le caractère très libre des cadences (cadenze) du premier Graphique aurait pu nous laisser imaginer le recours à cette couleur.

Il faut, avant tout, rappeler que près de sept ans séparent l'écriture des deux mouvements extrêmes des Trois Graphiques, de la partie centrale rénovée et achevée en 1957, même si, on peut le supposer, certaines transformations ont vraisemblablement eu lieu sur le premier et troisième mouvement. Ce sont sept années pendant lesquelles Ohana n'aura de cesse de faire évoluer son propre langage et, nous l'avons signalé à propos du Tiento, intègrera de manière plus évidente la microtonalité dans ses œuvres.

Après qu'il ait été déprécié par Segovia, comme nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, c'est à Yepes qu'il reviendra de le créer.

> Il avait montré son Concerto à Segovia qui lui avait répondu « ce n'est pas de la musique ! ». Alors il avait gardé ce Concerto dans un tiroir. Il est venu à un concert que je donnais à Paris et m'a demandé : « Seriez-vous intéressé de jeter un œil sur le Concerto que j'ai écrit pour la guitare ? J'ai l'impression que ça vous irait très bien parce que vous êtes un fin connaisseur de la musique espagnole, de la musique andalouse, de Manuel de Falla etc. et que je suis dans cette lignée… ». Maurice Ohana qui s'était formé en France, avec un passeport britannique et une âme andalouse, avait composé un concerto qui m'avait enthousiasmé[70].

Narciso Yepes, commanditaire et dédicataire[71] du Concerto pour guitare et orchestre « rénové » en Trois Graphiques, crée l'œuvre une première fois en l'interprétant le 20 novembre 1961 pour la BBC (3e programme) avec le London Symphony Orchestra sous la direction d'Anthony Bernard. Dans une lettre manuscrite adressée à Claude Helffer et datée du dix novembre 1962, Ohana relate l'événement :

> Le concerto pour guitare et orchestre sera donné en juin au Festival de Strasbourg, en première audition française. Il a déjà été joué à la BBC et à la NDR (Hambourg) il y a peu de temps[72].

[70] Narciso Yepes, « Mémoire retrouvée », France Musique, 23 juillet 1996. Source : INA.
[71] Ohana précise qu'à cette époque le terme « commande » n'avait pas le même sens qu'actuellement. « Il s'agissait simplement d'œuvres dont on envisageait l'exécution dans un avenir plus ou moins rapproché ». Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare, entretien avec le compositeur, Analyse du Tiento », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 4.
[72] Lettre manuscrite archivée et conservée à la Médiathèque Musicale Gustav Mahler, Paris. Voir annexe n°16.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

L'œuvre est jouée une deuxième fois devant le public le 21 juin 1962 au Festival de Strasbourg par l'Orchestre de Radio-Luxembourg sous la direction de Charles Bruck. Le premier enregistrement de l'œuvre (pour la firme DECCA), avec le London Symphony Orchestra placé sous la direction de Rafael Frühbeck, date également de 1962. À cette époque, l'œuvre est interprétée dans la sonorité d'une guitare à six cordes.

Narciso Yepes témoigne du succès des Trois Graphiques lorsque l'œuvre est donnée, pour la première fois, devant le public strasbourgeois. « Le succès était tel, dit Yepes, que le public nous a fait rejouer le deuxième mouvement[73]. » Mais le Concerto ne suscite pas le même enthousiasme lorsqu'il est rejoué dans l'Espagne de Franco. Arturo Tamayo témoigne d'ailleurs en disant qu'il s'est même soldé par un « scandale public[74]. »

Ohana incorpore à sa nouvelle version, augmentée, on l'a dit plus haut, du titre goyesque Trois Graphiques, des éléments de la culture andalouse. Le terme Graphique vient de l'univers énigmatique et torturé des gravures de Francisco de Goya. Une influence picturale et poétique que l'on retrouve dans d'autres œuvres, parmi lesquelles, Trois Caprices pour piano (3 Caprichos) dont le premier, Enterrar y Callar (1943-1944), fait référence à l'estampe n°18 du peintre. Rappelons que le cycle pour guitare Si le jour paraît… (1962-64), nous y reviendrons plus précisément ensuite, emprunte son titre à l'un des Caprices (le 71e) de Goya. Rien d'étonnant à ce que Ohana considère Goya « au-dessus de tous les peintres[75]. »

Cette référence à Goya rappelle aussi la manière dont Falla aborde lui-même le découpage en trois tableaux des *Nuits dans les jardins d'Espagne* (1916) comme autant d'évocations. L'univers de Goya n'est jamais très éloigné de celui de Lorca qui intitule Six caprices[76] la huitième section extraite de son recueil : Poème du cante jondo, introduite par La devinette de la guitare. Jean Roy[77] relève également dans les Trois Graphiques, l'influence de Lorca et du recueil Cante Jondo, dont la quatrième section s'intitule : Gráfico de la petenera[78] (1931).

---

[73] Narciso Yepes, « Mémoire retrouvée », France Musique, 23 juillet 1996. Source : INA.
[74] Arturo Tamayo dit : « Maurice Ohana, comme beaucoup de gens d'ailleurs, n'était pas bien vu dans l'Espagne de Franco. Nous avons été frappés par le Llanto, par son chromatisme, par sa complexité et par sa simplicité en même temps. Ensuite il y a eu le Concerto pour guitare et les Trois Graphiques, concert qui s'est terminé par un scandale public. » Arturo Tamayo, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 62.
[75] « Il est vrai, dit-il, que je mets Goya au-dessus de tous les peintres ». Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », op. cit., p. 14.
[76] Federico García Lorca, Poésies 1921-1927, Paris, Gallimard, p. 151
[77] Jean Roy, « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[78] Idem.
Ce sont d'ailleurs des poèmes qui furent interprétés par La Argentinita et gravés sur disque.

> Il s'est inspiré du Gráfico de la petenera de Lorca. Ce concerto est avant tout une « gravure », c'est-à-dire une étude sur les formes du cante jondo[79].

Le concerto Trois Graphiques est, pour le compositeur, « le résultat d'une longue et attentive observation[80]» des formes du flamenco. Il y intègre des sonorités déjà entendues alors qu'il jouait aux côtés de Ramón Montoya en 1937. « Percussion, micro-intervalles, oppositions de timbres, agrégats harmoniques, densité sonore, notion de durée par opposition à la notion de rythme et de barre de mesure, polyrythmie, opposition de tempi simultanés[81] » constituent autant de caractéristiques propres au jeu de Montoya dont il se souvient quelques années plus tard au moment d'écrire son Concerto.

> […] C'est à partir de son style que j'ai compris non pas le pseudo-luth de l'école de Segovia, mais l'école du flamenco. J'y ai découvert les procédés mêmes de la musique moderne […]. Puis j'ai écrit le concerto à partir de cette étude, cherchant un interprète comprenant à la fois la musique contemporaine et les sources populaires. Je devais le trouver en Narciso Yepes[82].

3.2 De la tradition à la couleur ohanienne

Dans les Trois Graphiques, la référence au flamenco se veut nette et sans détour. Au-delà du fait que l'influence andalouse infiltre en profondeur toute l'œuvre d'Ohana, les emprunts explicites à cette culture musicale affleurent ici de manière évidente, faisant de cette œuvre l'une des plus marquées stylistiquement par le flamenco, du moins, si l'on s'en tient aux éléments objectifs du langage musical. Bien que le timbre de la guitare participe largement à exhausser davantage les gestes caractéristiques reliés à la culture andalouse, chacun des titres (Tiento, Farruca, Bulería, Siguiriya), faisant explicitement référence à une forme précise de flamenco, eux, nous plongent sans équivoque dans cette sphère géoculturelle. D'après le découpage en trois Graphiques annoncé par Ohana : 1-farruca, 2-siguiriya, 3-bulería (cette dernière incluant aussi le tiento), nous pourrions considérer que le

[79] Jean Roy, « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[80] Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, 1969, Paris, Amphion, 2013, p. 1.
[81] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica, n°147, Juin 1966, p. 10.
[82] Narciso Yepes, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica disques, n°147, Juin 1966, p. 10.

compositeur s'est attaché à suivre l'organisation « académique » du concerto, fondée sur l'alternance contrastée des mouvements ; cette dernière se calant sur le modèle : vif-lent-vif. On peut en effet reconnaître au deuxième Graphique une certaine solennité, tranchant avec le troisième Graphique, de caractère plus festif, en accord, précisons-le, avec la forme de flamenco à laquelle il se réfère (la bulería). Cependant, nous serions enclin à considérer que ces catégories s'appliquent difficilement ici, au motif que chaque Graphique ne saurait reposer sur la conception d'un tempo unique et y être assujetti. Car, ce que Ohana cherche avant tout à exprimer, au travers du caractère très libre de ses cadences (cadenze) et autres « improvisations » — qualificatifs associés au titre du premier et deuxième Graphique —, c'est l'idée d'un temps fluctuant, d'une temporalité en accord avec le caractère libre de l'interprétation qu'il souhaite donner à ces formes de flamenco.

De nombreuses figures caractéristiques, issues du plus authentique flamenco, rejaillissent à travers le jeu du guitariste. Ohana ne s'en cache pas, ce Concerto est bien « une étude des pièces flamenco mais réduite à l'état d'épure. C'est pourquoi, précise-t-il, elle s'appelle "Graphique" [83]».

> Ces pièces, je les ai dépouillées de tout ce qui peut les encombrer de romantisme et de fioritures et je n'en ai gardé que l'archétype rythmique et mélodique[84].

Une « épure » qui s'accorde parfaitement bien avec la poésie de Federico García Lorca lorsque, faisant référence au Cante Jondo, il pointe essentiellement son caractère primitif. Nous l'avons souligné dans la partie méthodologique de cette thèse, l'œuvre se situe, comme c'est d'ailleurs le cas pour Tiento et Farruca (composée en 1954), à une période où Ohana étudie de près les différentes formes et gestes caractéristiques de la musique andalouse[85] ; un intérêt toujours présent, une dizaine d'années plus tard, en 1966, lorsqu'il déclare nourrir autant de curiosité pour les « archétypes de cette musique[86]. »

Pour le compositeur, « les Trois Graphiques recréent des éléments essentiels du "cante jondo" de la guitare[87]. » Les deux premiers Graphiques (Graphique de la Farruca et

[83] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit, p. 4.
[84] Idem.
[85] La même année, il rédige une analyse de douze pages portant sur différents aspects des danses et chants andalous, dans la notice (non signée) accompagnant le disque : « Los gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous ». Maurice Ohana, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956.
[86] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica, n° 147, Juin 1966, p. 10.
[87] Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, 1969, Paris, Amphion, 2013, p. 1.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cadences et le Graphique de la Siguiriya et Improvisation) sont introduits par une sorte de prélude au caractère très libre dans l'esprit des temples et autres tarantas[88], contribuant à nous insuffler l'art et la manière dont les aficionados andalous commencent leur spectacle en improvisant quelques motifs embryonnaires entrecoupés de rasgueados. C'est précisément cette partie, au caractère improvisé qui, dans le premier Graphique, porte le nom de cadenza ou cadence.

3.3 Cadenza, libération du geste atavique

Le terme cadenza nous rappelle ces sortes d'intermèdes improvisés par un soliste, développés en Italie et en Espagne depuis le milieu du XVI[e] siècle et très en vogue à l'époque baroque dans les concertos[89] ou les opéras[90]. Mais le caractère très libre de la cadenza peut aussi faire penser au style improvisé de certaines Fantaisies du vihueliste Luis Milán (1500-1561)[91] également très proche de celui emprunté dans les tientos de Cabezón[92].

À l'origine, la cadenza était destinée à mettre en valeur la virtuosité et les prouesses techniques des solistes. Bien que l'on puisse, il est vrai, transposer cette conception à l'adresse des guitaristes et chanteurs andalous, nous relevons que ce qui intéresse Ohana dans le déploiement des deux grandes cadences (cadenze) qui introduisent et referment le premier Graphique, c'est avant tout la profondeur d'un geste, situé, il faut bien le dire, aux antipodes de cette virtuosité sur laquelle se sont épanchées les heures glorieuses du bel canto. À cette esthétique, que répudie avec vigueur Ohana, il oppose une expression authentique, dénuée de tout artifice encombrant. D'ailleurs, il nous met en garde, précisant qu'il n'est nullement question d'« encombrer » les Trois Graphiques de « romantisme et de fioritures[93] ». Dès lors, l'association des deux termes qui composent le titre du premier

[88] La taranta est un chant originaire de la région d'Almeria. Ce chant appartient à la catégorie des formes libres et, lorsqu'il est accompagné à la guitare, il est précédé d'une longue introduction au caractère improvisé.
[89] À l'origine non écrites, elles apparaissent comme une excroissance logique de la cadence finale. Eva Badura-Skoda relève dans le dictionnaire du Grove, que l'origine de la cadenza remonterait aux alentours de 1500. Elle était alors employée comme un synonyme du terme latin clausula. Ce serait, selon Badura-Skoda, d'abord Rousseau qui, dans son Dictionnaire de musique (1768), aurait introduit le premier, le terme italien en France. Eva Badura-Skoda, The New Grove Dictionnary of Music and Musicians, London, Stanley Sadie, 1980, p. 586.-592.
[90] Dans l'Orfeo de Monterverdi, Eva Badura-Skoda remarque l'utilisation de la cadenza dans la fameuse scène des lamentations. Eva Badura-Skoda, The New Grove Dictionnary of Music and Musicians, London, Stanley Sadie, 1980, p. 587.
[91] Luis Milán en écrit près de 40. Ce style est très populaire dans les musiques espagnoles du milieu XVI[e] siècle. On peut aussi rapprocher les fantaisies des ricercar primitivement conçues pour le luth.
[92] André Verchaly, « Fantaisies », Marc Honegger, Technique, formes, instruments, Paris, Bordas, 1976, p. 369.
[93] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op.cit., p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Graphique : farruca et cadenza, peut étonner. Jankélévitch emploi aussi le terme de cadence pour évoquer ces « parenthèses et ces solos non accompagnés[94] » relevés dans España d'Albéniz.

> On retrouve, dit-il, ces parenthèses et ces solos non accompagnés dans le Prélude d'España, qui n'est tout entier qu'une longue cadence, mais aussi dans les deux Malagueñas, celle d'España et celle des Recuerdos de viaje avec leurs petites notes, leurs trilles et leurs fusées[95].

Cadences libres, première des Douze Études pour piano (1981-1982), ainsi que sa cinquième pièce extraite de Chiffres de clavecin (1969) intitulée : Cadence-Écho-Rumeurs — moment pendant lequel le clavecin exécute son solo — sont susceptibles de nous éclairer sur ce qu'il faut entendre chez Ohana lorsqu'il fait référence à la cadence.

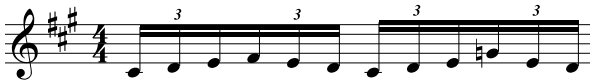
Les longues plages où la guitare déploie, seule, son jeu, pendant les deux cadences qui structurent le premier Graphique, sont aussi l'occasion, pour lui, d'explorer pleinement son timbre et ses modes de jeu. La guitare, pour lui, n'est-elle pas, après tout, l'« instrument de la solitude, des tête-à-tête[96] »? C'est également de cette manière que Rafael Andia perçoit l'instrument : « une magnifique solitude est dans les gênes du guitariste[97] » écrit-il.

La mise en perspective de la candenza[98] chez Debussy et chez Ohana peut présenter un intérêt. C'est précisément l'Isle Joyeuse (1904) de Debussy, introduite par une partie intitulée Quasi cadenza qui nous vaut cette comparaison. Comme pour Ohana, c'est le domaine pictural qui inspire Debussy et plus précisément le tableau de Watteau intitulé Le Pèlerinage à l'île de Cythère (1717). Dès l'introduction Quasi cadenza, les figures mélismatiques, émergeant de la cellule embryonnaire du premier do# trillé, deviennent la matrice du développement à venir.

---

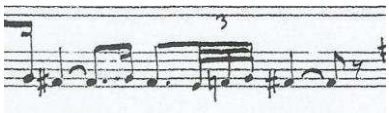
[94] Vladimir Jankélévitch, « Albéniz », La présence lointaine, Albéniz, Séverac, Mompou, Paris, Seuil, 1983, p. 18.
[95] Idem.
[96] Émission diffusée sur France Musique, le 5 août 1975. Source : INA.
[97] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 96-97.
Il précise :
« Je pense d'ailleurs que le choix d'un tel instrument […], est le symptôme même de cet individualisme ; il suffit de voir le répertoire qu'offre la guitare depuis cinq cents ans pour y constater, numériquement, la quasi-absence d'activités et de rapports avec les autres instruments ».
[98] D'autant que l'on sait l'influence considérable que son œuvre a exercée sur Ohana.

Ces dernières, imprégnées d'une couleur orientaliste, exhalaison manifeste d'une inspiration exotique[99], affleurent les surfaces mélodiques, grâce, notamment, à l'utilisation de la seconde augmentée.



L'Isle Joyeuse, « Quasi cadenza » Claude Debussy. Figure mélismatique.

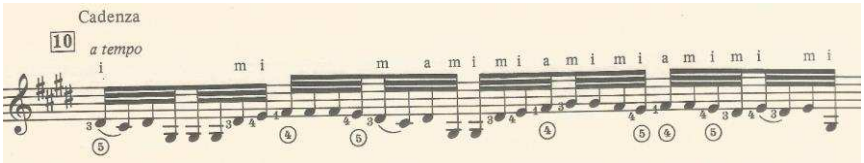
Chez Ohana, la référence à l'Andalousie se fait jour dès les premiers moments de la cadenza en recourant à un motif mélismatique caractéristique.



Maurice Ohana, Mélisme, I Graphique de la Farruca et Cadences,
Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p.2.

Ce premier motif polarisé autour du fa#, qui rappelle aussi le solo du cor anglais joué dans l'introduction de la Danse du Meunier de Falla, est assimilable, de par sa fonction, à une sorte de pôle autour duquel gravitent, se forment et s'articulent les éléments motiviques de la première cadenza. C'est une manière de concevoir le développement mélodique, corrélativement au schème de la polarisation qui lui est associé. Ce dernier est, comme nous l'avons défini plus haut, relié à l'archétype du centre.

Un procédé d'écriture similaire apparaît dans la Cadenza de la deuxième partie, Adagio, du célèbre Concierto de Aranjuez composé en 1939 par Joaquin Rodrigo (chiffre 10). La mélodie s'y développe en revenant constamment vers son axe de polarisation, sol#, comme « hypnotisée » par cette note pivot, à l'instar du rôle qu'on a attribué plus haut au fa#[100] de la première cadenza d'Ohana.



Joaquin Rodrigo, « Cadenza », II Adagio, Concierto de Aranjuez, Mainz, 1959, p. 12.

[99] Expression très connotée pendant tout le romantisme.
[100] Maurice Ohana, I-Graphique de la Farruca et Cadences, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 2.

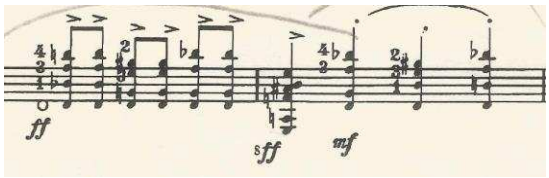
Le schème compositionnel de la polarisation pourrait bien symboliser ici une sorte d'enracinement vers un point focal. Fortement accentué au moment des formules cadentielles, il nous donnerait à entendre une sorte de martellement, profondément ancré dans le geste atavique, ne faisant que renforcer l'expression primitive suggérée, et pouvant nous rappeler celui, typique, des chants de forgerons andalous : les martinete.

Mais c'est aussi une façon, pour Ohana, de réguler le temps que d'en jalonner la continuité par ces fulgurants arrêts sur fa#, illustrant autrement l'idée de polarisation dans le Graphique de la Farruca et Cadences.

Maurice Ohana, Graphique de la Farruca et Cadences, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p.2.

Ces arrêts brusques sur la note pivot illustrent, de la manière la plus physique qui soit, l'autre sens que l'on pourrait prêter au mot cadence, signifiant aussi la chute (cadenza-caduta) en italien mais rappelant aussi cette formule d'appel du pied que les Andalous appellent desplante et qui accompagnent la danse flamenca.

Mais l'idée de centre peut aussi être corrélée à celle d'équilibre ; elle ressurgit dans l'énoncé des formules cadentielles.



Maurice Ohana, I Graphique de la Farruca et Cadences, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 3.

On le voit, à travers l'exemple des cadences, Ohana parvient à infléchir la rigueur des compás qui caractérise les formes de flamenco qu'il convoque, en calant le temps de cette tradition ancestrale, sur sa propre conception intuitive et poétique.

Pour autant, cette liberté rythmique, loin d'être étrangère au flamenco, en constituerait même le ferment, contribuant à rendre plus difficile encore la distinction entre les éléments caractéristiques de la tradition et ceux propices à suggérer un langage plus personnel. La musique flamenca se nourrit elle-même d'une paradoxale combinatoire,

associant le geste improvisé du danseur ou du chanteur[101] à la grande précision métrique des compás andalous qui les accompagnent.

Toutefois, pour nuancer notre propos, il convient de préciser que la rigueur du compás andalou, dans le cas de certaines formes plus libres du flamenco, peut également s'assouplir et, ainsi, admettre certaines variances, sous l'influence aussi du caractère libre de la mélodie — comme c'est le cas pour la siguiriya. Car le rythme dans le flamenco ne saurait être réduit à une succession de formules isochroniques. Atteindre ce niveau de liberté et de détachement par rapport à la « science » du compás, c'est toucher à ce qui, dans la tradition andalouse, est essentiel. Maurice Ohana l'a parfaitement compris et a fait de cette ambivalence féconde, née de la rencontre entre la rigueur rythmique et la liberté mélodique, la ligne de force sur laquelle s'est adossé tout son langage musical.

Mais afin de mieux cerner l'enracinement du Concerto dans la culture andalouse, il convient à présent d'identifier les différentes formes auxquelles le compositeur fait précisément référence dans son œuvre.

3.4 Les formes du flamenco des Trois Graphiques

Le flamenco engendre avant tout des formes chantées et dansées qui ne sont pas des catégories fixes mais, comme on l'a souligné dans notre premier chapitre, des catégories évolutives. Chaque forme issue du flamenco se transforme et, en se transformant, se ramifie en de nouvelles expressions affiliées à une même catégorie. Notons bien que, depuis le début de ce chapitre, nous employons le mot forme[102] à propos du flamenco et des sources qui inspirent Ohana dans les Trois Graphiques. Mario Bois parle, quant à lui, de « familles de chants », soulignant sa volonté d'aborder chaque forme du flamenco sous l'angle de sa

[101] Précisons que cette fluidité gestuelle est l'apanage des bailes, qui se distinguent par leur authenticité andalouse des danzas, les bailes ne requérant pas la préparation du geste contrairement aux danzas comme le souligne le flamencologue Josep Crivillé i Bargalló.
Josep Crivillé i Bargallo, Historia de la música española, El folklore musical, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 193.

[102] Ce que fait aussi Vincent Le Gall. Cf. Vincent Le Gall, « Chapitre IV : La structure musicale des formes du flamenco », in La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005, p. 108.
En ce qui concerne la distinction entre les différentes catégories de chants et de danses issus du flamenco, Philippe Donnier parle, lui, de « style » y compris lorsqu'il s'agit d'établir des sous-catégories[*], quand Ohana, de son côté, préfère se référer à des « genres »[**] en discernant par exemple, les siguiriyas des tientos. Le compositeur se réserve toutefois l'emploi du mot « forme » pour préciser leur structuration rythmique[**]. Bernard Leblon, quant à lui, plutôt que de devoir trancher entre style, genre ou forme, utilise le mot « type ».
*Philippe Donnier, « Le flamenco falsifié », in Analyse Musicale, 1988, 2e trim., p. 30-35.
** Maurice Ohana, notice non signée, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

généalogie. On peut, dès lors, estimer que certains chants, dits « fondamentaux », donnent naissance à de nouvelles formes dérivées comme par exemple, les tarantos ou les tangos. Ces dernières peuvent faire émerger des sous-catégories dont les styles sont affiliés à une origine géographique précise[103].

Présentant son Concerto Ohana le décrit ainsi, en 1982, en rappelant les différentes formes de flamenco convoquées :

> La Farruca est une danse très virile, un peu lourde […], la siguiriya est beaucoup plus ambigüe dans son rythme, elle utilise le 6/8 et le 7/8, d'une manière très fantaisiste, enfin un peu selon l'exécutant. La bulería est une « coda » de la siguiriya qui est également à 6/8 sur un rythme très rapide. Le tiento est le célèbre tango andalou qui tire ses origines du rythme épître grec qui était dansé dans les Saturnales[104].

D'après cette description, il faut envisager la bulería davantage comme la « coda » de la siguiriya, et donc dans la continuité même du mouvement central de son Concerto. Nous apprenons par ailleurs que, contrairement au premier Graphique inspiré de la farruca, les deux derniers sont influencés par les formes à compás alternés que sont les siguiriyas et les bulerías.

Nous proposons de relever quelques éléments caractéristiques repérés dans les Trois Graphiques faisant référence à chacune des formes choisies par Ohana (farruca, Siguiriya, bulería et tiento). La présentation que nous souhaitons faire des formes du flamenco se veut ici sommaire et s'est appuyée, en partie, sur les travaux de recherche de Vincent Le Gall

---

[103] Le terme de forme se réfère à ce qu'Edouard Hanslick* met en avant en 1854 en pensant la « forme en mouvement » prenant le contrepied, comme le souligne Jean-Jacques Nattiez**, de la musique romantique. Ce dernier rappelle que « ce qu'étudie la musicologue est, selon le mot de Jean Molino (1975) inspiré de la formule de Marcel Mauss, "un fait musical total" ». Ce « fait musical total » dont nous parle Molino concerne un ensemble d'éléments transculturels, sociologiques, structurels, etc. Il faut donc prendre en compte l'étude d'une musique au regard d'un ensemble d'aspects qui lui sont propres, c'est-à-dire, au regard de sa globalité. Cette approche globalisante se justifie d'autant plus lorsqu'il est question, comme ici, de s'intéresser à des musiques traditionnelles essentiellement connectées à des contextes socio-culturels et géo-historiques. De sorte que l'on prend conscience que relativement au flamenco, il convient de considérer l'objet d'étude non plus sous l'angle d'un attribut princeps, comme par exemple d'une « syntaxe » rythmique identifiée pour la danse, mais au prisme de différentes propriétés reliées à un contexte spécifique. Dès lors, La forme nous guide vers une totalité qui ne peut prendre tout à fait son sens, que corrélativement à ses éléments constitutifs.
*Edouard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen : Ein Beirtag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig, 1854, nouv. éd., Du beau dans la musique, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
** Jean-Jacques Nattiez, « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : une musicologie générale est-ce possible ? Centre Tunisien de Publication Musicologique, 2015, p. 3.
[104] Maurice Ohana, entretien avec Christine Prost, « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, le 15 novembre 1982. Source : INA.

(2005)[105] ainsi que sur les informations contenues dans le Dictionnaire encyclopédique du Flamenco (Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco) rédigé par José Blas Vega[106] et Manuel Rios Ruiz.

3.4.1 Farruca

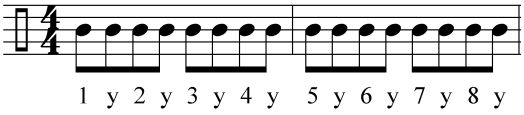
Farruca vient de l'arabe faruq[107] qui se traduit par « vaillant », « courageux[108] ». D'après José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz le terme dérivé de farruco désignait les immigrés asturiens et galiciens mais aussi le paysan espagnol devenu citadin[109]. Il s'agit avant tout d'une musique essentiellement dansée et très rarement chantée[110]. Cette danse « flamenquisée[111] », influencée par les tangos (assimilés aux tientos), serait originaire de la région des Asturies et de Cadix. Son rythme est binaire et son compás repose sur 8 temps. La farruca est interprétée par les hommes et les aspects de cette masculinité s'expriment au travers d'un rythme tranchant, abrupt qui confère toute sa virilité à cette danse. C'est un des aspects qui ressort de l'écriture d'Ohana, notamment au moment où la guitare joue de manière très cadencée et mesurée ses agrégats (à partir du chiffre 4 dans la partie indiquée ritmico), lesquels sont marqués par un arrêt brutal, contrastant avec les propriétés monodiques de la cadenza. La concision de la phrase s'accorde avec le caractère que l'on vient de décrire. Le rythme nourrit alors une certaine tension nerveuse qui pourrait être rapprochée de la chorégraphie du danseur. Eva Ordoñes Flores met en avant cet aspect dans sa thèse sur la danse flamenca[112]. Notons que la farruca est l'une des formes les plus récentes du flamenco. Ohana la découvre avec Ramón Montoya, l'un des premiers à réaliser des arrangements à partir de cette danse.

---

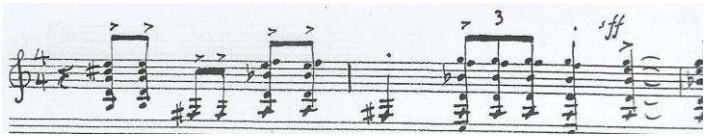
[105] Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'Université de Rouen, sous la direction de Pierre Albert Castanet.
[106] José Blas Vega et José et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, 1988, Cinterco, 2e éd. 1990.
[107] José Blas Vega et Manuel Rios Ruiz, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, éd. Cinterco, 1988, 2e éd. 1990, p. 289.
[108] "De farruco, denominación con que los andaluces designaban al gallego o al asturiano recién salido de su tierra y éste del ar. faruq, valiente." Idem.
[109] Idem.
[110] Luis López Ruiz, Guide du flamenco, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 105.
« Lanthologie "Hispavox" de 1954, précise-t-il, en conserve un exemple exceptionnel grâce au cantaor Rafael Romero ». Id. Ce qui nous amène à relativiser la classification proposée par Bernard Leblon lorsqu'il relègue cette musique dans la catégorie des « cante chicos », chants légers du flamenco.
[111] Bernard Leblon, Flamenco, Paris, Actes Sud, 1995, p. 156.
[112] Eva Ordoñes Flores, La danse flamenca, thèse de doctorat soutenue en 2001 à l'Université de Paris-Sorbonne, p. 167-168.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Compás de référence :



Passage extrait du Graphique de la Farruca et Cadences :



Graphique de la Farruca et Cadences. 9 mesures avant le chiffre 4.

Ohana répète cette phrase rythmique en variant quelques éléments.

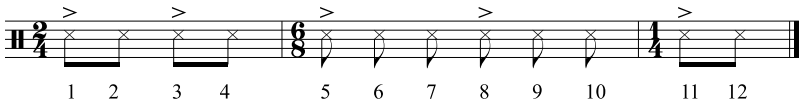
3.4.2 Siguiriya

La siguiriya (ou seguiriya) occupe, dès le XIX^e^ siècle, une place majeure dans le flamenco. Pour Federico García Lorca, « on donne le nom de cante jondo à un groupe de chansons andalouses dont le type le plus pur et parfait est la siguiriya gitane […][113]. » Quant à Ohana, il parle de la siguiriya comme d'« un chant de plainte, de fait jondo. C'est, dit-il, un chant profond qui est un peu tragique[114]. » Il compte parmi ses plus illustres interprètes Paco de la Luz, Manuel Molina ou encore le célèbre Antonio Mairena (que Maurice Ohana connaît bien). Son mouvement est lent et le compás à douze temps, associant rythme ternaire et binaire, procède d'une métrique inverse de la bulería. Il s'agit vraisemblablement de la forme la plus éloignée de la musique occidentale. Les contrastes y sont saisissants entre le caractère improvisé et amesuré du chant et celui imposé par les compás et le jeu du guitariste, du moins dans le cas précisément des siguiriyas non primitives et accompagnées. Ce qui vient illustrer ce qui a été dit plus haut, lorsqu'il s'est agi pour Ohana et les flamencologues, interprètes (cantaores, tocaores), de comparer les rythmes « internes » — rapprochés du rubato — des compás interprétés par le guitariste.

[113] Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992, p. 259-260.
[114] Maurice Ohana, entretien avec Christine Prost, « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, le 15 novembre 1982. Source : INA.

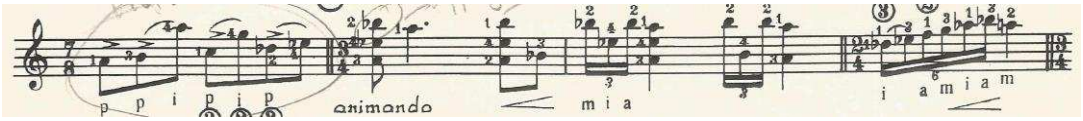
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Compás de référence :



Compás de siguiriya[115]

Passage extrait de : Improvisation sur Graphique de la Siguiriya :



Improvisation sur Graphique de la Siguiriya. Ch. 3.
Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 2.

Ohana respecte, dans ce deuxième Graphique, le tempo lent de la siguiriya compris ici entre 60 et 76 à la noire. Parmi les autres traits caractéristiques, on reconnaît la polarisation sur la hauteur la au début de quelques sections (voir exemple ci-dessus), ainsi que le recours à des formules itératives autour desquelles s'articule le discours musical. Ces dernières sont parfois présentées sous la forme de mélisme ou encore comme un motif d' « appel » à l'instar de ceux déjà rencontrés dans le premier Graphique. Ohana s'inspire ici du flamenco, faisant référence à cette improvisation « en forme d'étoile[116] », comme la décrit Alain Gobin, si caractéristique de cette musique, et fondée sur le retour vers un centre, une note de polarisation.

> La musique flamenca […], dit Gobin, progresse en étoile, car, précise-t-il, elle revient constamment à son point d'attache initial[117].

L'enchaînement des mesures 7/8- 3/4- 6/8 ou 2/4 a pour effet de fluidifier le discours musical, le rendant plus libre et justifiant pleinement le choix du titre de ce deuxième Graphique : Improvisation sur Graphique de la Siguiriya. Il s'agit d'un caractère improvisé introduit dès le début par la guitare à laquelle l'orchestre oppose un rythme très mesuré sur des valeurs de noires, jouées en homorythmie et de manière quasi métronomique. C'est un véritable jeu de contrastes qui s'opère alors entre la régularité, synonyme d'un certain immobilisme incarné par l'orchestre, et la grande liberté dévolue au caractère improvisé du

[115] Selon la proposition issue de la thèse de doctorat de Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, op. cit. p. 186.
[116] Alain Gobin, Le Flamenco, Paris, PUF, 1975, p. 105.
[117] Idem.

jeu guitaristique. Ce sont ces contrastes dans le mouvement qui fondent, d'ailleurs, l'une des particularités de ce deuxième Graphique.

3.4.3 Bulería

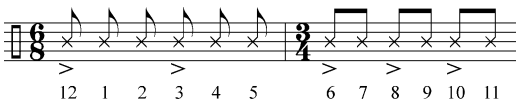
La bulería apparue à la fin du XIX^e[118] siècle est une musique au caractère festif et au tempo vif, élaborée sur l'alternance asymétrique 6/8 – 3/4[119]. Pour Rafael Andia, la bulería serait « l'héritière de l'ancienne jácara baroque[120] » ; elle se caractériserait par son rythme très syncopé, ce qui lui confère « une complexité extraordinaire[121] ».

Les bulerías accompagnent les grandes fêtes qui rythment les cycles de la vie comme les baptêmes ou les mariages. Selon Mario Bois, quelques principes élémentaires permettent de reconnaître la bulería.

> Il suffit de savoir que la guitare, dès le début donne une petite cellule de quatre notes suivies descendantes […]. Cette cellule, dit-il, se répétera tout le long du cante, ce qui donne à la complainte un caractère obsessionnel envoûtant […][122].

L'auteur précise que la note la sert souvent de « tonique ». Cette forme appartient au répertoire des « cante chicos[123] », appartenant à la catégorie des chants plus légers du flamenco.

Compás de référence (d'après le schéma rythmique présenté par Vincent Le Gall[124]) :

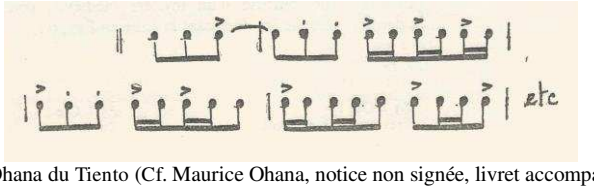


Compás de bulería

Dans la notice du disque Los Gitanillos de Cadiz[125], Ohana relève le rythme caractéristique de la bulería :

---

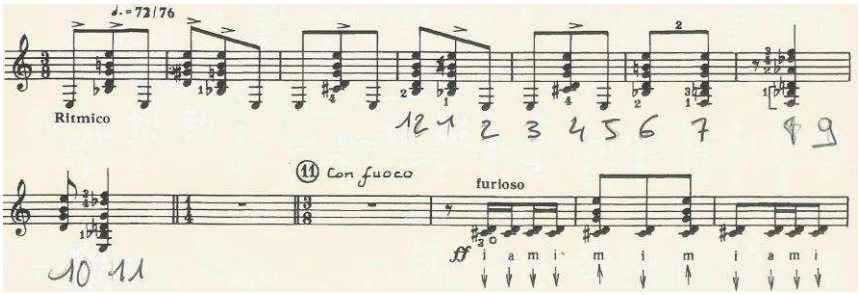
[118] Vincent Le Gall, op. cit., p. 177.
[119] Idem.
[120] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 26.
[121] Idem.
[122] Mario Bois, Le Flamenco, Paris, Marval, p. 96.
[123] Pour Calixto Sánchez, « il y a des cantaores qui rendent des cantes chicos grands, et d'autres qui rendent des cantes grandes petits ! Mais, du point de vue musical, il faut reconnaître qu'il y a effectivement des chants qui sont plus « grands » que d'autres ; la difficulté essentielle réside dans leur difficulté d'interprétation ».
Laurent Aubert, « L'essence du cante flamenco, Entretien avec Calixto Sánchez », in Cahiers de Musiques Traditionnelles, n° 4, Genève, Georg,1991, p. 260.
[124] Vincent Le Gall, op. cit., p. 177.
[125] Maurice Ohana, notice non signée, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956.



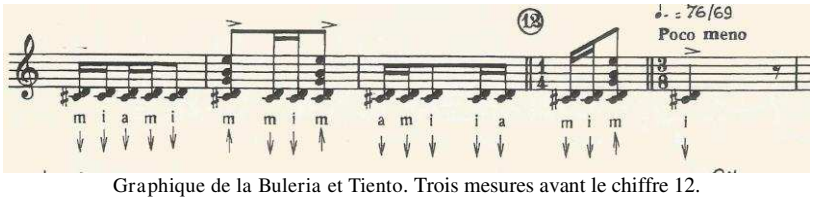
Extrait de l'analyse réalisée par Ohana du Tiento (Cf. Maurice Ohana, notice non signée, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956)

C'est une interprétation très personnelle qu'Ohana donne de la bulería. Cependant, nous relevons certaines similitudes entre les figures rythmiques présentées dans la notice du disque et celles relevées dans son Concerto, confirmant ce qui a été dit plus haut quant à l'influence de ses études portant sur le flamenco au moment d'écrire les Trois Graphiques.

Passage extrait du Graphique de la Buleria et Tiento :



Graphique de la Buleria et Tiento. Une mesure après le chiffre 10
Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 21.



Graphique de la Buleria et Tiento. Trois mesures avant le chiffre 12.
Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 22.

La bulería est habituellement jouée en mode de la (por medio[126]). On remarque que dès le début du troisième Graphique de la Bulería et Tiento, Ohana choisit de polariser le mouvement monodique autour de cette hauteur.

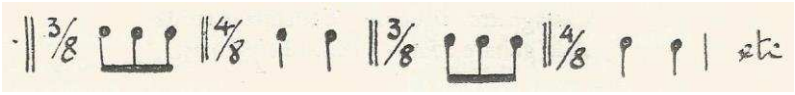
[126]Cf. Article en ligne « La Bulería », Jean-Louis Nicolaou : http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article102

3.4.4 Tiento (Graphique de la Bulería et Tiento)

Bien que l'étude du Tiento ait permis d'approfondir les origines et les caractéristiques propres à cette forme du flamenco, on peut étudier la manière dont elle apparaît dans le Graphique de la Bulería et Tiento.

La caractéristique fondamentale de cette forme de flamenco, on l'a dit, basée sur l'alternance asymétrique binaire-ternaire se retrouve aussi dans les sevillanas et les fandangos de huelva.

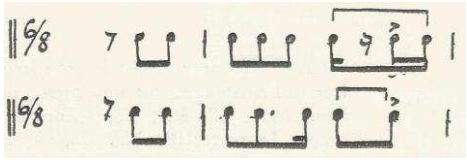
Compás d'origine noté en 1956 par Ohana[127] :



Extrait de l'analyse réalisée par Ohana du Tiento (Cf. Maurice Ohana, notice non signée, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956)

Plus loin, il précise quelques variantes possibles :

> Dans le « Tiento », dit-il, ce rythme s'est assoupli et devient selon la fantaisie ou l'instinct de l'exécutant[128] :

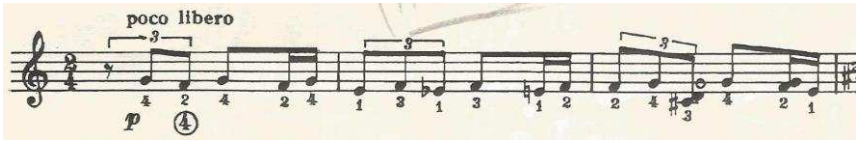


Extrait de l'analyse réalisée par Ohana du Tiento (Cf. Maurice Ohana, notice non signée, livret accompagnant le disque : Los Gitanillos de Cadiz – Chants populaires andalous, Le Club Français du disque n° 74, 1956)

> On constate que la mesure binaire du rythme original s'est raccourcie de la valeur d'une croche mais l'alternance ternaire-binaire subsiste. Les paroles du « Tiento » […], font alterner l'ironie avec un sentiment dramatique qui n'est pas sans violence. Et pour la conclusion, poursuit-il, où le mouvement se resserre progressivement (de même que dans la « Farruca ») pour atteindre un tempo vertigineux, les paroles deviennent de simples onomatopées ou des mots sans suite destinés uniquement à donner l'appui à l'émission vocale[129].

Passage extrait du Graphique de la Bulería et Tiento (chiffre 8) :

[127] Disque « Los Gitanillos de Cadiz », op. cit, 1956.
[128] Idem.
[129] Idem.



Graphique de la Bulería et Tiento. Chiffre 8.
Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 19.

C'est au moyen de certaines combinaisons rythmiques et enchaînements de chiffrages de mesures que le compositeur parvient à en restituer le rythme.

3.5 Concision structurelle

Dans les Trois Graphiques, l'idée de concision s'exemplifie à travers certaines formules en forme d'appel — à l'instar de celle qui introduit le concerto — ou de courtes phrases servant de thème rythmique. Réduite à sa plus simple expression, la concision peut aussi prendre la forme d'un rasgueado. On pourrait rapprocher cette esthétique de l'extrême concision, des vers de certains poèmes de Lorca que Henri Gil compare à des haïkus[130] japonais. « De tels poèmes, écrit Gil, montrent la volonté de se débarrasser de ce qui est anecdotique pour se concentrer sur la force de l'image[131] » ; une image qui, chez Ohana, est, comme le dit Gil à propos de la poésie de Lorca, « polysensorielle, c'est-à-dire, visuelle, émotive, sonore et rythmique[132]. »

On relève, en effet, également chez Lorca, l'idée d'une poésie dans laquelle peuvent s'articuler syntagmatiquement quelques mots qui projettent sur nous une image sonore immédiate. Cette singulière simultanéité du geste écrit s'accorde bien avec la sonorité archétypale du rasgueado et de l'effet qu'il produit. C'est là que le mot, chez Lorca, dans sa relation charnelle au son, partage une expression primitive et authentique. Le Poème de la Soleá extrait du recueil Cante Jondo (1921) pourrait bien l'illustrer au travers d'une sécheresse recherchée par Lorca et qui se traduit par l'écriture de vers réduits parfois au mot. Ces derniers laissent exhaler de leurs sonorités, une couleur à la fois gorgée d'atavisme et empreinte de la profondeur (jondo) du chant andalou :

[130] Henri Gil, *Poema del Cante Jondo réévaluation d'une poétique en devenir*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 193.
[131] Ibid., p. 194.
[132] Ibid., p. 201.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Poème de la Soleá[133]

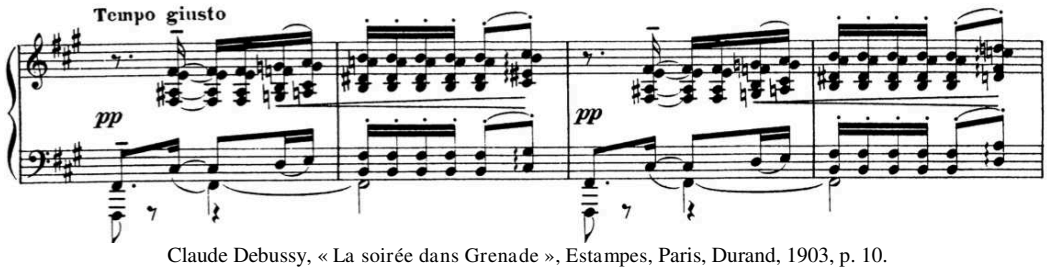
Terre sèche,
terre quiète
aux nuits
immenses.

(Vent dans l'olivette, vent dans la montagne)

Terre,
vieille,
chaleil,
et douleur.
Terre
aux profondes citernes.
Terre
où la mort est sans yeux,
où volent des flèches.

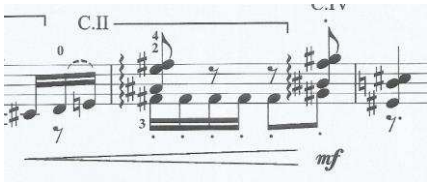
(Vent par les chemins. Brise dans les peupliers.)

Debussy a assimilé cette caractéristique fondamentale, présente dans la musique andalouse, en intégrant dans La soirée dans Grenade, en 1904, de courtes formules cadentielles qui nous rapprochent de la concision lorquienne et ohanienne, donnant ainsi l'impression de concentrer dans le bref et le concis, une totalité.



Claude Debussy, « La soirée dans Grenade », Estampes, Paris, Durand, 1903, p. 10.

Notons que c'est précisément cette formule de Debussy qui sert de citation à Falla dans son Tombeau de Claude Debussy.



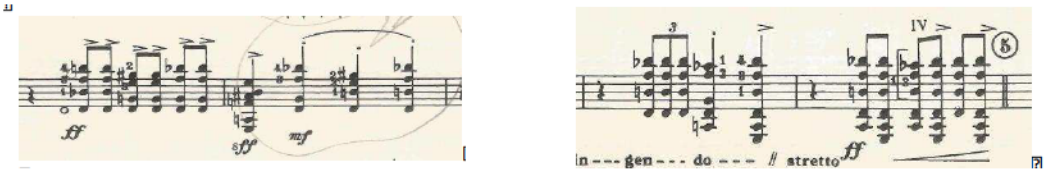
Manuel de Falla, Homenaje, Londres, Chester Music, 1984, p. 7., mes. 63.

Cette esthétique de la concision s'accommode de l'« épure » recherchée par Ohana dans son concerto les Trois Graphiques. Elle ne correspond pas à une sécheresse évidée de

[133] Ibid., p. 131.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

son substrat mais profite au contraire à une expression « jondo ». On observe, chez Ohana, le recours à des formules cadentielles qui expriment cette concision, du chiffre 4 à 5 du Graphique de la Farruca et Cadences, et dont l'arrêt brutal ne peut se faire sans l'implication physique du guitariste.



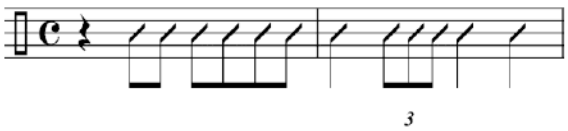
Formule cadentielle Formule cadentielle variée

Formule cadentielle Graphique de la Farruca et Cadences. Chiffre 4 à 5.
Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 3.

Les six premières croches suivies d'une noire esquissent le thème rythmique de la Farruca, constituant ainsi l'antécédent du thème dont le conséquent semble assurer l'équilibre avec la première partie. Notons aussi que dans cette formule cadentielle, l'enchaînement des agrégats ohaniens s'immobilise, en son milieu, sur un accord caractéristique du flamenco, joué sforzando.

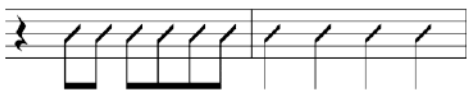
Au regard de ces différentes déclinaisons, on peut estimer la relative malléabilité de ce thème rythmique mais sans qu'il ne déroge à cet équilibre 4T + 4T qui le définit.

Thème rythmique initial :

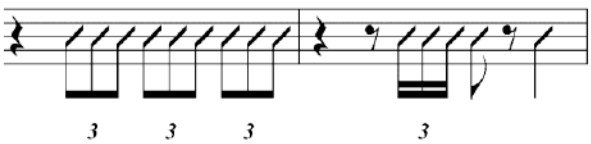


Maurice Ohana, Graphique de la Farruca et Cadences, Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 3.

Variantes du thème rythmique initial :



Maurice Ohana, Graphique de la Farruca et Cadences, Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 2. (3 mesures après chiffre 4).

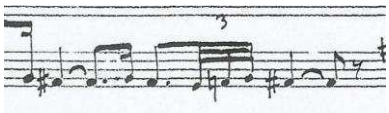


Maurice Ohana, Graphique de la Farruca et Cadences, Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 4. (2 mesures après chiffre 10).

On peut alors parler, au vu de ce premier Graphique, d'un thème rythmique unificateur qui évolue au gré de ses variations. Il est à noter que ces cellules rythmiques présentées ici, ainsi que les triolets de doubles-croches qui introduisent le premier Graphique et que l'on retrouve plus loin dans le deuxième Graphique[134] reviennent à d'autres endroits du Concerto. Ces composantes du langage ohanien ont ici un rôle unificateur dans l'œuvre. Ces formules se répètent, transmuent en modifiant la couleur de leurs agrégats respectifs. Les contours varient ainsi sans corroder la matrice rythmique de l'œuvre. Ces phrases, comme le dit Reibel, « interrompues dans leur élan[135] », rappellent, par leur concision structurelle, celle qui caractérise les neumes ohaniens dont l'énergie se concentre en une sorte de holisme sonore. C'est ainsi que Christine Prost entend définir le neume ohanien :

> Au reste, par un terme révélateur, Ohana nomme-t-il « neumes », précise Christine Prost, ses unités de base, brèves, mélodiques analogues aux figures mélodiques générées par la rythmique verbale du mot dans le chant grégorien. Chacun des neumes ohaniens trace en effet un mouvement complet et autonome qui constitue, à lui seul, une forme sonore non dissociable en unités musicalement signifiantes plus fines. […] Le « neume », précise-t-elle plus loin dans ses notes, peut désigner dans la terminologie ohanienne, de très brèves figures mélodico-rythmiques, que l'interprète organise à son gré, dans de courtes séquences « aléatoires »[136].

Se situant entre le signe et le son, le neume ohanien est sans doute ce qui incarne le mieux l'idée de concision exprimée comme une totalité. Ainsi, le premier motif embryonnaire du Graphique de la Farruca et Cadences, présenté sous une forme mélismatique, très caractéristique du chant profond andalou, devrait-il appartenir à cette catégorie.



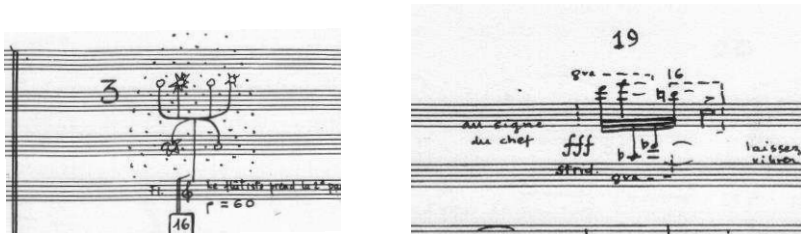
Maurice Ohana, Mélisme, I Graphique de la Farruca et Cadences,
Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p.2.

[134] Notamment aux chiffres 6, 7 et 9.
[135] Guy Reibel, « La musique vocale et chorale de Maurice Ohana », La Revue musicale, Triple numéro, 391-392-393, Richard-Masse, 1986, p. 73.
[136] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », La Revue musicale, Triple numéro, 391-392-393, Richard-Masse, 1986, p. 116 et 127.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Il faut préciser que par son étymologie grecque, neûma veut dire signe[137] mais vient aussi de pneuma qui signifie, chez les stoïciens, souffle vital. Pour Christine Prost, dans l'écriture ohanienne, « arabesques, volutes, courbes et contrecourbes ; leurs "modèles" sont de même origine naturelle que ceux des structures complexes […], et leur seule régulation est celle du souffle[138]. »

Enfin, pour mieux se représenter ce que peut signifier, chez Ohana, le neume, il suffit de se référer à l'œuvre Signes (1965). On remarque en effet que sur la partition, le dessin — à valeur de titre — intégré aux lignes de la portée, dans le troisième mouvement, au chiffre 16, anticipe et annonce même visuellement le schéma mélodique du neume ohanien à venir au chiffre 19 (voir ci-dessous), joué fff, comme pour en souligner davantage l'importance.



Dessin de Maurice Ohana, Signes, Paris, Amphion, 1965, p. 16 et 19.

À propos de Signes, Ohana précise :

> Plutôt qu'un titre, dit Ohana, chacune de ces pièces admettait, en exergue, un graphisme ayant valeur d'archétype [139].

Cette représentation visuelle pourrait bien nous rapprocher de l'acception que François-Bernard Mâche donne au phénotype.

> La définition des phénotypes, dit-il, est en effet liée à leur conception de la musique comme une pensée sonore, c'est-à-dire un art attachant des symboles à des perceptions auditives[140].

[137] Idem.
[138] Ibid., p. 116
[139] Maurice Ohana, « Catalogue raisonné » Christine Prost, Maurice Ohana, Essais, études et documents, Paris, Richard-Masse, 1982, p. 47.
[140] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 203.

Nous comprenons dès lors comment on passe, grâce au neume ohanien, de l'expression d'une concision sonore à sa traduction écrite et réifiée à travers le signe dans son œuvre éponyme.

Jean-Jacques Rousseau ne reconnaissait-il pas, d'ailleurs, en son temps, que « le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle[141] ? » Le signe nous rapproche d'une conception anthropologique et primitive du langage et tend ainsi à refléter une dimension universelle. Le neume ohanien renferme en lui-même cette énergie primitive à l'instar de ce geste caractéristique qui introduit, dans la sonorité des guitares andalouses, les premiers moments de son Concerto.

3.6 La couleur des Graphiques

La constitution même des accords, par superposition de quartes, ainsi que leurs enchaînements parallèles, rappellent une couleur recherchée par Falla. Rafael Andia reconnaît d'ailleurs cette influence sur Ohana qui, « au début, composait dans un langage qui, bien que moderne, se déclinait dans le prolongement de Falla[142]. »

> Questionné au sujet de ces accords si dissonants de la guitare flamenca que certains qualifient de « barbares [143] », de Falla rétorque : « Révélation merveilleuse de possibilités harmoniques jusqu'ici insoupçonnées ! […] Les effets harmoniques que nos guitaristes produisent inconsciemment, représentent une des merveilles de l'art naturel »[144].

D'ailleurs, Ohana ne cache pas une certaine admiration pour la Farruca du Tricorne de Falla.

> La musique de Falla, dit Ohana, est une émanation plus directe encore du « cante flamenco » et du « cante jondo » que celle d'Albéniz. Si maître qu'il soit de la forme et de l'orchestre, Falla ne s'affirme jamais mieux que lorsqu'il cède à l'impulsion du sensualisme mystique qui le transporte dans des moments comme

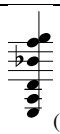
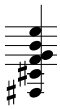
[141] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 1781, Flammarion, 1993, p. 400.
[142] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 31.
[143] Andia précise : « Vincent d'Indy, voyant arriver Albéniz et Falla dans son salon, s'était écrié en riant "l'invasion des barbares !" ». Rafael Andia, Libertés et déterminismes de la guitare, Du Baroque aux Avant-gardes, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 51.
[144] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

le second mouvement du Concerto pour clavecin ou la « Farruca » du ballet le Tricorne. L'ermite angélique que la légende a voulu faire de lui montre ici quelque cousinage avec le démon pour notre plus grande joie[145].

Ohana façonne son orchestre en fonction de la couleur qu'il recherche. Les orchestrations du *Concerto pour clavecin* et des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla (dont l'introduction aux percussions pourrait nous rappeler celle des *Trois Graphiques*), lui fournissent, de ce point de vue, d'excellents modèles. Mais la conception même des différents *agrégats* ou *accords-agrégats* contribue à donner à ce *Concerto*, une couleur très ohanienne.

Nous pouvons ainsi distinguer quatre catégories principales :

Agrégat ohanien ou agrégat primitif (agrégat de trois sons)	(8 mesures avant 12)
« Agrégat harmonique » (agrégat primitif augmenté de la résonance des cordes à vide)	 (8 mesures avant 4)
Accord-agrégat caractéristique du flamenco	 (Dernier accord du premier Graphique)
Accord classé	(8 mesures avant 12)

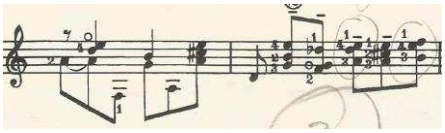
Ce sont les trois premières catégories de ce tableau qui vont nous intéresser ici et principalement celle de l'accord-agrégat caractéristique du flamenco. Nous le verrons, cette couleur est particulièrement présente dans le Concerto. Nous aurons l'occasion de revenir ensuite sur les deux premières catégories au moment d'aborder les deux cycles pour guitare.

a - L'agrégat ohanien, ou agrégat primitif. Il est de facture très personnelle. Nous le retrouvons dans l'ensemble des œuvres pour guitare. L'agrégat primitif de trois sons se constitue, en règle générale, d'une seconde (mineure ou majeure) et d'un intervalle de quarte

[145] Jean Roy, « Maurice Ohana sculpteur d'ombres », Téléramonde, n° 162, 1993, p. 62.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

ou quinte (juste ou diminué). Cette couleur apparaît, par exemple, dans le premier Graphique sous la forme d'un balancement harmonique entre les accords classés et les agrégats primitifs (voir exemple ci-dessous).



Graphique de la Farruca et Cadences. 8 mesures avant 12
Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p.7.

C'est un procédé compositionnel utilisé ensuite dans d'autres œuvres comme dans Saturnal, ou Jondo, (première et deuxième pièce du cycle Cadran lunaire[146]). François-Bernard Mâche précise, nous l'avions évoqué au moment de présenter le Tiento, que le bercement (comme le balancement) rejoint les catégories primitives des schèmes que l'on peut considérer comme universels[147].

b- L'« Agrégat-harmonique ». Cette expression, déjà employée par Harry Halbreich, mérite ici d'être redéfinie dans le contexte du Concerto et de certaines caractéristiques liées à la sonorité de la guitare.

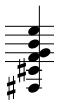
> Une harmonie, dit Halbreich, peut être non fonctionnelle tout en utilisant des accords « classés », mais hors de leur contexte syntaxique usuel : c'est fréquemment le cas chez Debussy. L'analyse attentive des agrégats harmoniques chez Ohana révèle souvent l'existence sous-jacente d'un accord « classé », mais rendu méconnaissable, soit par sa disposition, son étagement, soit par sa dénaturation au moyen de la dynamique et du timbre, soit enfin et surtout pas son enrichissement au moyen de notes ajoutées[148].

Afin de distinguer l' « agrégat-harmonique » de la troisième catégorie de l'accord-agrégat caractéristique du flamenco, il importe de préciser qu'à travers cette constitution harmonique (ou agrégative), Ohana a souhaité élargir la sonorité de l' « agrégat primitif » par la résonance des cordes de la guitare jouées à vide. Il pourrait se comprendre comme une amplification harmonique de l'agrégat primitif. Cette couleur harmonique pourrait traduire

[146] Notamment dans la partie : « Lent (marquez un peu la note supérieure) ». Maurice Ohana, « Jondo », Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 8.
[147] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, op. cit., p. 40.
[148] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, Richard Masse, 1986, p. 56.

avant tout, chez Ohana, la volonté d'élargir, par la résonance, l'espace harmonique de la guitare.

c- L'accord-agrégat. Cette couleur configure l'une des empreintes sonores caractéristiques du flamenco et du jeu de Montoya. Bien qu'Ohana soit amené à en transcender la couleur, on le reconnaît par sa constitution si caractéristique, souvent associée au jeu en rasgueado.



Dernier accord du premier Graphique (fa# M 9)

Reconnaissons qu'Ohana ne s'est pas seulement contenté ici d'une étude structurelle et rythmique des formes (chantées et dansées) mais qu'il a investi cette recherche par le truchement de couleurs caractéristiques qui signent l'héritage du flamenco. Ramón Montoya est l'un des artisans de cette sonorité ; il se montre ainsi novateur dans la manière de concevoir ses propres accords. Claude Worms précise que Montoya est « sans doute […] le créateur d'un nouvel univers sonore, issu d'une synthèse parfaite du jeu classique et du jeu modal[149]. » Selon lui on lui doit « la création d'une harmonie modale qui rompt avec les harmonisations "classifiantes" de Marín ou Arcas, par l'usage intensif des cordes à vide ou d'accords de septième majeure et neuvième bémol non résolus[150]. »

Cet accord emblématique, enrichi de sa 11^{e}, se trouve en effet utilisé dans la plupart des cadences por levante[151] de Montoya. Il conclut le Concerto d'Ohana, avec l'insistance des remates[152] andalous, affirmant à travers cette ultime empreinte sonore, sa couleur définitoire par l'intégration de la tierce majeure : la#, jusque-là soigneusement évitée. Dans la musique flamenca, l'accord est bien souvent la résultante de la superposition des couleurs tonales et modales, créant ainsi une incertitude harmonique. Cette sonorité émane de dissonances particulièrement recherchées par les guitaristes de flamenco. Elle est obtenue par la superposition des cordes restées libres[153] aux accords fondamentaux, produisant ainsi

[149] Claude Worms, « Ramón Montoya : Grabaciones históricas, 1923-1936 », in Les Cahiers de la Guitare, n° 74, 2000, p. 58.
[150] Idem.
[151] Cadences en si qui se terminent par fa# et selon l'enchaînement : sim-laM-solM- fa# (couleur modale ou tonale non affirmée).
[152] Remate signifie conclusion et fermeture. Il s'agit en fait d'une cadence andalouse qui permet de conclure le trait virtuose du guitariste.
[153] Les guitaristes emploient aussi la formule : « à vide ».

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

des sonorité « ouvertes ». C'est aussi cela qui confère à ces accords-agrégats un caractère très instinctif.

De cet accroissement de la densité harmonique naît une couleur diaphane qui nous empêche de distinguer ou de privilégier clairement telle ou telle identité harmonique. L'accord de 11e (fa#, do#, mi, sol, si) — si l'on s'en tient à son chiffrage — est employé, comme chez Debussy, en dehors de toute fonction harmonique. Il sert avant tout la couleur, celle obtenue par le croisement d'un mi mineur et d'un accord de fa# non déterminé du point de vue de sa couleur harmonique. Cette sorte d'entre-deux monde sonore, symbiose de la modalité et de la tonalité, constitue l'une des principales caractéristiques harmoniques du flamenco. Pour Norberto Torres, nous avons avec « cet accord du levant, la tristesse et la joie, la lumière et l'ombre, le fatalisme et l'espoir[154] » ; ce qui n'est pas sans rappeler aussi le rôle fondamental des structures mélodiques et harmoniques dans le blues avec, notamment, les fameuses blue notes. Dans le premier et le troisième Graphique, l'accord repose sur la note fondamentale de fa# [mode por levante], alors que le deuxième Graphique s'achève sur un accord dont la fondamentale est la [mode por medio]. Cependant, de notre point de vue, cette couleur est, pour partie, redevable à la technique guitaristique. C'est aussi ce que met en avant Philippe Donnier lorsqu'il rappelle que les modes sont également liés, dans la musique flamenca, aux différents doigtés[155] et au positionnement de la main sur le manche.

C'est une empreinte sonore qui imprègne chacun des trois Graphiques du Concerto. En dehors de sa couleur si caractéristique, cet accord-agrégat, par la vibration des cordes à vide, permet aussi à la guitare d'être suffisamment puissante pour « rivaliser » avec le tutti de l'orchestre. Remarquant la présence de ces accords-agrégats en des endroits clés de l'œuvre, comme par exemple en fin de phrase ou de mouvement, pour conclure de manière paroxystique, nous serions enclin à penser qu'ils constituent la pierre angulaire sur laquelle s'est façonnée la couleur de ces Trois Graphiques. Le premier et le dernier accord du Concerto sont d'ailleurs constitués de cet empilement de quartes (transposé en fa#, si, mi, la, do# et fa# [barré II])[156], comme pour imprégner du début jusqu'à la fin, la plus authentique

[154] Norberto Torres, "Importancia de la guitarra actual en el flamenco, § II", Sevilla flamenca, n°83, mars-avril 1993, p. 42-43.

[155] Pour Philippe Donnier, « […] le guitariste dispose de trois solutions : utiliser le capodastre qui permet de conserver un doigté identique en raccourcissant la longueur vibrante de toutes les cordes à la fois, utiliser essentiellement les doigtés "fermés" transposables à l'identique, changer de type de doigté en utilisant des doigtés "ouverts" non transposables. C'est cette dernière solution qu'ont utilisée les guitaristes de flamencos primitifs, au prix de ces dissonances atypiques si propres à l'esthétique flamenca ».
Philippe Donnier, « Flamenco : Structures temporelles », in Cahiers de Musiques Traditionnelles, Genève, Georg, 1997, p. 138.

[156] Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 1.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

sonorité flamenca. C'est également par cette empreinte sonore caractéristique que s'ouvre, de manière dramatique, l'oratorio Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1950). D'après Christine Prost, cette sonorité imprime sa couleur à tout le premier mouvement du Llanto : La Cogida y la muerte.

> Le premier accord du Llanto est un accord de Fa# majeur. Mais sa fonction, précise-t-elle, est bien moins de poser un repère (tonal ou modal) que d'imposer d'emblée un certain type de sonorité : accord plein, bien disposé dans le champ des hauteurs […][157].

Malgré tout, cette configuration sonore est, près de vingt plus tard, décriée par Ohana pour son caractère redondant.

> J'ai fait le Tiento il y a vingt ans. Mais je n'étais pas content de cette construction diatonique de la guitare qui est assommante. Le Concerto en souffre. On retombe tout le temps sur mi-la-ré-sol-si-mi et il n'y a pas moyen d'en sortir[158].

Cette déclaration fait également écho à ces autres paroles qu'il prononce, en 1975, au Festival d'Avignon, lorsqu'il qualifie avec l'intensité de l'oxymore, sa relation avec la guitare, d'« amour-haine[159]. » Cette couleur si caractéristique devient ainsi l'expression d'une passion tiraillée entre l'attirant et le repoussant.

C'est par la variété des figures rythmiques, le foisonnement des modes de jeu et l'enrichissement harmonique que les guitaristes de flamenco parviennent à nous faire oublier la redondance de ces formules tant critiquées par Ohana.

On en prend conscience en observant dans le troisième Graphique (jusqu'au chiffre 5), la fonction « kaléidoscopique » jouée par l'orchestre au moment où la guitare déplie obstinément sa répétition. La matière sonore produite par l'orchestre infuse le jeu répétitif du guitariste, créant ainsi, de par les différentes fluctuations agrégatives, les conditions favorables à sa variation et à sa modulation.

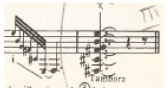
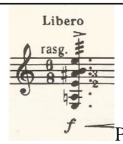
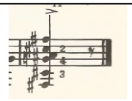
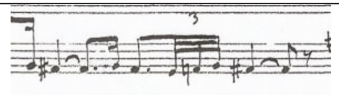
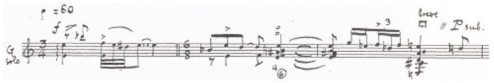
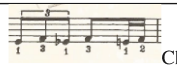
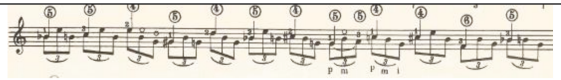
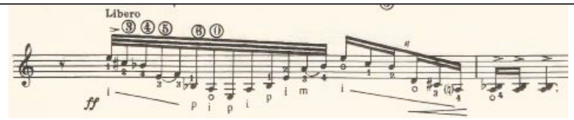
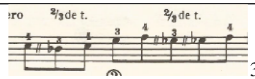
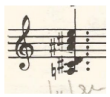
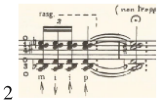
---

[157] Christine Prost, « Le champ harmonique », Formes et thèmes, op. cit., p. 138.
[158] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[159] Maurice Ohana, « La guitare et les racines populaires », émission diffusée sur France Culture le 5 juillet 1975 dans le cadre du Festival d'Avignon, Entretien avec Gérard Aufray. Au programme de cette soirée sont diffusées des œuvres de Pisador, Mudarra, Milán, Narvaez, l'Hommage à Debussy et deux pièces de Brouwer. Source : INA.

C’est ce processus organique, sorte de tropisme positif dont la tendance intrinsèque serait de se développer, qui nourrit ici le principe itératif. Il en résulte un procédé de variation que Maurice Ohana souhaite généraliser à l’ensemble de son œuvre et duquel dépend l’articulation des éléments structurels constitutifs de son langage. Aussi, l’impression d’immobilisme et d’inertie incarnée par le jeu du guitariste est-elle rapidement suppléée par les variations de couleurs, générées par l’orchestre.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Synthèse des emprunts au folklore andalou

	I Graphique de la Farruca et Cadences	II Graphique de la siguiriya et Improvisation	III Graphique de la Buleria et Tiento
Accords caractéristiques du flamenco	 Dernier accord	 Premier accord	 Accord final
Motifs mélismatiques	 Ch. 3	 8 mesures après le ch. 3	 Ch. 8
Falsetas	 Avant le ch. 13	 Trois mesures après le ch. 2	
Tiers de ton		 3 mesures avant le ch. 10	
Allusion aux modes andalous	por arriba (Mi) [Cadenza ch. 3] por medio (Ré) [Ch. 12-13]	por medio (Ré)  4 mesures avant le ch. 2  du chiffre 10 à la fin	por medio (Début) La, mode habituel de la Buleria.

3.7 Articulation des éléments structurels dans les Trois Graphiques

L'opposition chez Ohana à tout principe structurel inféodant l'idée à la forme est bien connu. Pour mémoire, il pense la forme comme constitutive de l'idée[160]. « La forme de l'œuvre, dit-il, doit être une résultante non un a priori[161]. » Ce paradigme ohanien en matière de composition musicale nous rapproche de Bachelard lorsqu'il déclare que c'est « la matière qui commande la forme[162]. »

Ceci étant dit, il semble bien difficile de nier la cohérence structurelle manifeste dans les Trois Graphiques. N'était-ce pas cela, du moins en partie, qui nous avait conduit à considérer (sans le dénigrer), le premier Tiento comme une œuvre de jeunesse ? On comprend, dès lors, le rapprochement que l'on serait tenté de faire entre le Tiento et les Trois Graphiques, au regard de l'aspect formel.

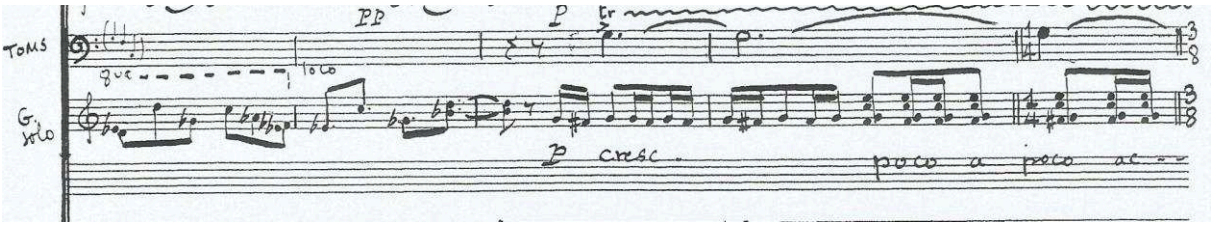
La cohérence structurelle, dont il est ici question, se manifeste par le retour de certains éléments identifiables du langage et doit se comprendre, comme on vient d'en suggérer l'idée, à la lumière du contexte compositionnel. Bien que le principe de la variation — présent depuis toujours chez Ohana — finisse par s'imposer de plus en plus clairement dans son écriture, il ne doit pas pour autant nous interdire de penser que le compositeur puisse recourir à tout principe structurel ; seulement, la forme ne s'impose plus comme une évidence ou un préalable au discours musical. Il nous faut alors interroger la manière dont il envisage l'articulation de ses principaux constituants.

Dans son Concerto, le discours musical ne s'élabore pas sous une forme discursive entre le soliste et le tutti — bien que cela puisse se concevoir à certains endroits du dernier Graphique — mais en s'organisant à partir d'éléments qui, par leur récurrence, assurent, d'une certaine manière, la cohérence structurelle à l'ensemble. Le retour du premier enchaînement mélodique joué à la guitare (8 mesures avant le chiffre 4) à la fin du premier Graphique, souligne la volonté d'assurer, d'une certaine façon, l'unité de l'œuvre. Cette dernière s'illustre de manière plus évidente encore et de façon macroscopique, à l'échelle des Trois Graphiques, lorsque le premier motif présenté sous la forme d'un ostinato tronqué

[160] Une démarche qui rapproche, comme nous l'avons vu plus-haut, Maurice Ohana de Claude Debussy. Se confiant en 1971 à François-Bernard Mâche, il admet volontiers que pour lui, « la forme n'a aucune importance à notre époque, nous serons morts avant qu'elle en retrouve une ». Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard-Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, n°314-315, Paris, Richard-Masse, 1978, p. 113.
[161] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Hommage de Radio-France à Maurice Ohana », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.
[162] Gaston Bachelard, *L'eau et les* rêves, 1947, Paris, Corti, 2018, p. 137.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

sur sol et fa#, rejaillit dans le dernier Graphique, juste avant les derniers rasgueados du Concerto.

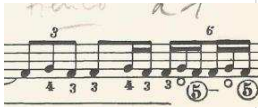
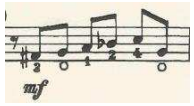
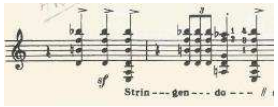
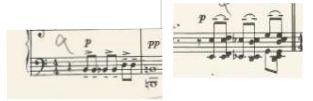
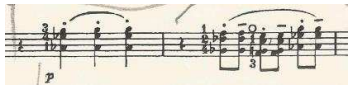
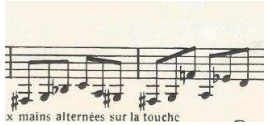


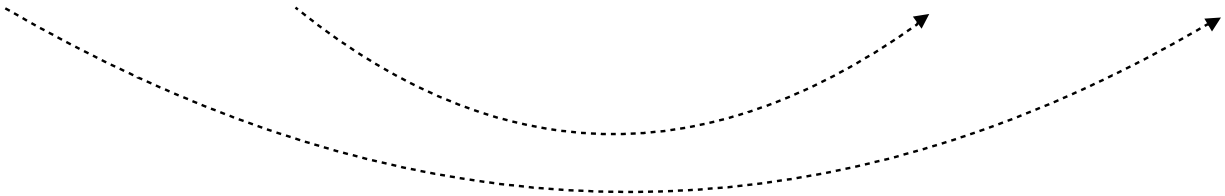
Polarisation autour du fa# et du sol. Graphique de la Bulería et Tiento. Deux mesures avant le chiffre 16.

Le Concerto met bien en évidence une articulation particulièrement féconde entre un processus d'engendrement de la matière sonore relevant du caractère intuitif du geste compositionnel, d'une part, et, d'autre part, une conception dans laquelle les éléments structurants du discours musical confèrent à l'ensemble une certaine cohérence. Mais le génie compositionnel d'Ohana ne repose-t-il pas avant tout sur l'idée selon laquelle les éléments structurants du discours musical donneraient le sentiment de se déduire d'une intuition ? Dès lors, ils ne relèveraient plus de l'intention délibérée du compositeur de disposer la forme avant le phénomène intuitif qui la génère.

L'organisation formelle du premier Graphique repose ainsi sur le retour de quelques éléments structurels donnant le sentiment que le mouvement se referme sur sa première cellule génératrice énoncée par la guitare soliste.

C'est toujours selon une certaine cohérence structurelle que, dans le troisième Graphique, Ohana réintroduit, mais de manière variée (au chiffre 12), le premier thème de l'orchestre, présenté dès le chiffres 6 de ce troisième tableau.

Introduction aux percussions Ch. 1-3	**« *Cadenza* »** **Entrée soliste de la guitare** Ch. 3-4	**Modules cadentiels** Ch. 4- 8 avant 7.	**Partie monodique orchestre et guitare** 3/4 et 6/8 **Tempo : Lent** Ch. 7-9.	**Modules cadentiels** Ch. 9-12.	**« *Cadenza* »** **Guitare soliste**
	 Motif embryonnaire  premier développement mélodique	 Formules cadentielles		**Premier** motif joué aux deux bassons **Dernier** motif joué aux bassons & violoncelles (clef de fa)   Formules cadentielles	 Polarisation sur les notes du premier motif embryonnaire  Reprise du schéma mélodique du premier développement mélodique
α	β	γ	δ	γ	β



Plan formel du Graphique de la Farruca et cadences

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

3.8 Rôle, fonction et place de l'orchestre relativement au jeu soliste de la guitare

À la manière de ces jeux d'ombres et de lumières qui, chez Goya, contribuent à habiller de mystère les contours fantomatiques de ses personnages, Ohana élabore une œuvre dans laquelle alternent soliste et orchestre. Chacun semble jouer sa partie et si, par moment, on a bien le sentiment que les deux mondes de l'orchestre et de la guitare, du savant et de la tradition, se rejoignent, c'est toujours avec une certaine circonspection.

Il y a bien en effet, des moments où l'orchestre semble donner la répartie à la guitare, et parfois même de façon presque humoristique, comme cela est le cas au chiffre 9 du premier Graphique. Cette complicité, pas toujours évidente à cerner entre l'orchestre et la guitare est avant tout le fait d'alliages et de combinaisons de couleurs qui, au regard du titre goyesque de l'œuvre, fait sens.

La nomenclature orchestrale utilisée par Ohana dans les Trois Graphiques est la suivante :

2	Flûtes
2	Hautbois
2	Clarinettes en Sib
2	Bassons
2	Cors en Fa
2	Trompettes en Do
4	Timbales (1 petite timbale aigue, 2 moyennes, 1 grave)
4	**Percussions** : Caisse claire, petite caisse claire (Tarole), tambour militaire, grosse caisse, 3 toms (accordés SI, FA, DO), Tumba, 2 Temple blocks, maracas, triangle, grande et petite cymbale suspendues, Tam-tam, xylophone, vibraphone, glockenspiel à marteaux, célesta
	Guitare
8	Violons I
8	Violons II
6	Altos
6	Violoncelles
2	Contrebasses

Cette composition orchestrale accorde une importance particulière aux familles des cordes et des percussions. Ces dernières recèlent une grande variété de timbres qu'Ohana utilise de manière maîtrisée et mesurée. En misant ainsi sur les cordes et les percussions, le compositeur nous donne le sentiment que l'orchestre a façonné sa propre couleur sur les sonorités de ces guitares andalouses dont le métal s'est forgé sur l'alliage corde-percussion. De fait, guitare et orchestre aspirent davantage à partager une couleur qu'ils ne cherchent

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

réellement à structurer le discours musical en fonction de cette prévalence habituellement accordée au jeu dialogué soli-tutti.

Le rôle joué par l'orchestre varie selon le Graphique. Il ressort, par exemple, que dans les deux premiers Graphiques, le compositeur distingue très clairement les rôles rythmique et monodique réservés à la guitare de celui, parfois plus harmonique, confié à l'orchestre. Lorsque, par exemple, Ohana fait entrer les bois, c'est pour contrepointer la monodie jouée à la guitare.

Les contrastes entre la guitare et l'orchestre sont saisissants dans le deuxième Graphique. C'est à ce moment de l'œuvre qu'il introduit des rapports paradoxaux entre l'impression d'immobilisme générée par les noires de l'orchestre et le jeu très rythmé à la guitare.

> Traité de cette façon, explique Ohana, le langage de la guitare met en relief le rythme ainsi que la ligne mélodique. De ces éléments, poursuit-il, découle le style des Trois Graphiques[163].

L'orchestre ohanien est perméable aux sonorités de la guitare flamenca et à son univers comme le souligne Christine Prost qui finit par le comparer à une « immense guitare[164]. »

« L'orchestre du Llanto, inspiré des sonorités de la guitare flamenca, écrit-elle, ne peut moins faire que de s'en assimiler le style[165]. » À l'instar des œuvres orchestrales de Manuel de Falla, l'orchestre imite les rasgueados de la guitare comme c'est le cas précisément au chiffre 5 du Graphique de la Bulería et Tiento.

C'est bien plus du point de vue de l'interrelation, voire de l'inter-influence entre la guitare et l'orchestre, qu'il faut envisager la façon dont Ohana compose chacun de ces trois tableaux en tirant parti des rencontres de timbres.

[163] Maurice Ohana, Concerto Trois Graphiques pour guitare et orchestre, 1969, Paris, Amphion, 2013, p. 1.
[164] Christine Prost, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana, Université d'Aix en Provence, 1981, p. 210.
[165] Ibid., p. 144.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Rencontre entre la guitare et…	Timbales et tambour	Ch. 4	**Graphique sur la Farruca et Cadences**
	Basson et violoncelle	Ch. 7	
	Flûtes, clarinettes et hautbois	Ch. 7-9	
	Percussions (homorythmie avec la guitare)	Ch. 10	
	Xylophone, flûte, hautbois	Ch. 13	
	Flûtes, clarinettes et violoncelles	Ch. 4	**Improvisation sur Graphique de la Siguiriya**
	Maracas	(Ch. 8)	
	Timbales et bassons	Ch. 1	**Graphique de la Bulería et Tiento**
	Deux hautbois et bassons	4 mes av. ch. 2	
	Trompettes sourdine	Ch. 8	
	2 cors (hoquet)	Ch.15	
	Percussions	Ch. 16	

Alliages de timbres avec la guitare.

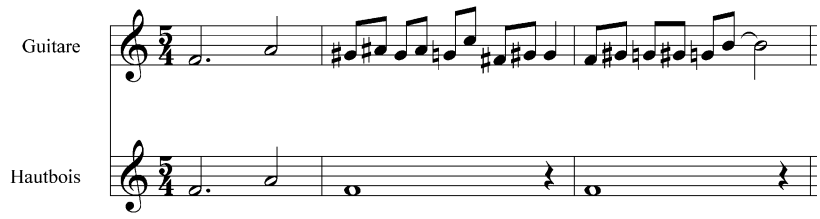
Selon la théorie d'Ohana, certains timbres « exaltent la guitare[166] » ; d'autres, au contraire, la « tuent ».

> […] Il y a, dit-il, des timbres qui sont faux frères et d'autres qui sont de vrais frères, qui exaltent la guitare comme la percussion, le cor, la flûte, la trompette, le basson. Les cordes aigües tuent la guitare, les cordes graves en pizzicati la magnifient. Les clarinettes l'assassinent, le hautbois est très dangereux[167].

Toutes ces combinaisons de timbres réalisées dans le Concerto, sont le fruit d'une lente maturation. Aussi faut-il rappeler le rôle déterminant joué par les œuvres radiophoniques dans les choix futurs opérés par Ohana. Elles ont été sans aucun doute propices à l'expérimentation et l'exploration du phénomène sonore.

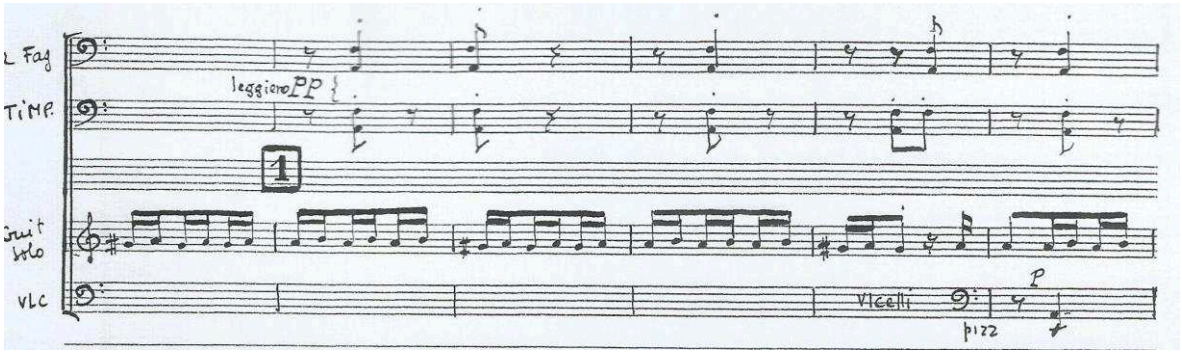
Dans la pièce radiophonique Médée *l'enchanteresse*[168] composée en 1956, au moment de la lente procession finale, le compositeur opte pour le mariage du hautbois et de la guitare. Tirant sans doute les enseignements de cette première expérience, il qualifie plus tard, au moment de revenir avec le journaliste prénommé Delphinus sur son Concerto, cette combinaison timbrique de « dangereuse[169] ».

[166] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, « Propos sur la guitare », in Diapason n°187, op. cit., p.4.
[167] Idem.
[168] Maurice Ohana, « Médée l'enchanteresse », France Culture, 12 septembre 1964. Source : INA.
[169] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p.4.



Maurice Ohana, Médée *l'enchanteresse*. Source : INA.

En dehors du violoncelle et de la contrebasse qui contrepointent par moment les parties monodiques de la guitare, ou qui l'accompagnent en marquant, comme ici, les contretemps, le cor et les cordes sont principalement utilisés en soutien harmonique.

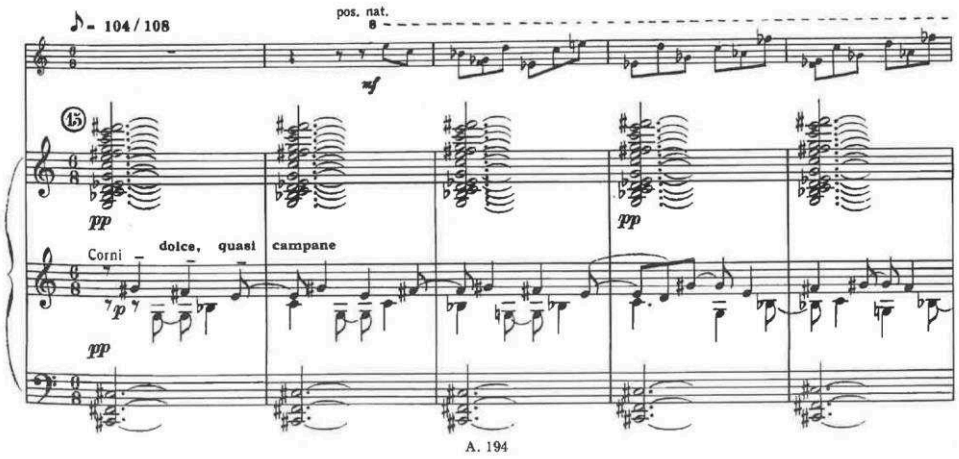


Partition d'orchestre. III Graphique de la Buleria et Tiento. Chiffre 1.
Maurice Ohana, Concerto Trois graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 40.

À l'inverse, au moment du tutti d'orchestre, la guitare, de manière tonitruante, joue de puissants accords joués fortissimo, marquant les accents ou interrompant par de vigoureux rasgueados le discours musical. La préconisation du compositeur à l'égard des cordes aiguës se vérifie dans le tableau synthétique (présenté ci-dessus) colligeant les différentes rencontres timbriques entre les instruments de l'orchestre et la guitare. Mais lorsque l'orchestre accompagne par exemple le jeu monodique de la guitare, l'effectif se réduit considérablement, de façon à « ne pas écraser l'instrument soliste[170] » comme le dit lui-même le compositeur.

Au moment de superposer en une délicate hétérophonie la partie des deux cors à celle jouée par la guitare (au chiffre 15 du Graphique de la Bulería et Tiento), on se laisserait aller à imaginer une mise en scène entre différents acteurs de théâtre.

[170] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Vidal, « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », Musica, n° 147, Juin 1966, p. 10.



Partition d'orchestre. III Graphique de la Buleria et Tiento.
Maurice Ohana, Concerto Trois graphiques pour guitare et orchestre, Paris, Amphion, 1969.

Les deux cors se répondent sous la forme d'un hoquet, alors que la guitare déplie son jeu, indépendamment de ce qui se joue entre les deux cuivres. Pendant ce court passage, les trois protagonistes esquissent leur propre rythme.

Tout le génie d'Ohana est de parvenir à accommoder les différentes couleurs de ses Trois Graphiques selon certaines affinités timbriques. Une telle recherche, au regard de la problématique qui encadre la place de la guitare dans les orchestres, est inédite au XX^e^ siècle. Ohana innove et créée ainsi, en s'ingéniant de certaines combinatoires timbriques, de nouvelles couleurs sonores. C'est cette composition de couleurs qu'il expose comme la principale réussite de ce Concerto[171].

***

Au terme de cette étude sur les Trois Graphiques, il convient de préciser que l'œuvre nourrit, dans l'esprit du compositeur, davantage d'incertitudes qu'elle ne le conforte à écrire pour la guitare. Il peine en effet à se projeter dans la sonorité de la guitare à six cordes. « Il y a quelques coins de ce concerto qui ne sont pas mal dans l'ensemble…[172] » concède-t-il volontiers. Il est d'ailleurs plausible que sans la rencontre avec le guitariste visionnaire Narciso Yepes, ouvert sur de nouvelles perspectives esthétiques, le répertoire pour guitare d'Ohana en serait resté là.

[171] Relativement à la question de l'agencement des timbres entre eux, Ohana répond à Delphinus en disant : « De cela je suis assez fier ». Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op.cit., p. 4.
[172] Idem.

> Après Tiento, je n'ai plus rien écrit parce que j'étais dégoûté de la guitare à six cordes jusqu'au moment où je suis allé à Madrid avec Yepes. Nous avons rencontré Ramirez. Nous lui avons parlé de la guitare à dix cordes. Il l'a fabriquée et aussitôt j'ai été emballé[173].

Mais en 1974, lorsque Ohana se confie[174], près de vingt ans le séparent des premières esquisses de son Concerto. Deux décennies durant lesquelles il n'aura de cesse d'interroger et d'explorer le phénomène sonore, mettant à l'épreuve sa conception originale de la matière sonore.

Malgré le jugement réservé exprimé par Ohana sur son œuvre, on peut rejoindre Harry Halbreich lorsqu'il considère que le concerto pour guitare les Trois Graphiques marque une étape importante dans la création ohanienne. Disons qu'il marque un avant et un après dans la composition musicale.

> Il y a longtemps qu'Ohana n'aime plus son Concerto, ou plutôt ses Trois Graphiques pour guitare et orchestre, peut-être parce que cette œuvre très souvent jouée et enregistrée a éclipsé d'autres partitions qu'il considère à bon droit comme plus importantes. Cependant, j'ai toujours eu un faible pour ses Trois Graphiques, que je considère comme la plus belle réussite, après le Llanto, de cette partie de son œuvre, antérieure au Tombeau de Claude Debussy[175.]

Quelques années après sa création, l'œuvre est réécrite pour la guitare à dix cordes de Yepes. Cependant, repenser l'œuvre pour l'instrument élargi, n'était-ce pas aussi prendre le risque de la détourner de certaines références directes au flamenco? Aussi, adapter l'œuvre pour la guitare à dix cordes, ce n'est pas la même chose que de l'avoir préalablement pensée et conçue dans la sonorité de ce nouvel instrument. Sans doute Ohana n'aurait-il pas composé ce concerto tout à fait de la même manière pour cette guitare élargie.

Les derniers grands agrégats des Trois Graphiques, s'ils peuvent nous donner le sentiment de sonner l'oraison funèbre de la guitare à six cordes, n'incarnent-ils pas le rêve

[173] Idem.
[174] Idem.
[175] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in Maurice Ohana, Miroirs de *l'œuvre*, La Revue musicale, Triple numéro, 391-392-393, Richard-Masse, 1986, p. 65-66.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

prémonitoire d'Ohana de voir s'ouvrir l'espace sonore de l'instrument ? Nous y verrions alors le signe annonciateur du prochain Si le jour paraît...

4 *Si le jour paraît…* la libération de l'espace sonore

Le cycle *Si le jour paraît…* est composé entre 1962[176] et 1964. Partiellement créé le 20 mars 1973 par Alberto Ponce à l'auditorium 104 de l'ORTF, il est ensuite redonné par le guitariste au Festival de La Rochelle dans sa version intégrale, le 25 juin 1974.

Le cycle se structure en sept pièces selon l'organisation suivante :

I – Temple (dédiée à Alberto Ponce)
II – Enueg
III – Maya-Marsya (dédiée à Ramón Montoya)
IV – 20 Avril (Planh)(en hommage à Julián Grimau)
V – La chevelure de Bérénice
VI – Jeu des quatre vents (dédiée à Manuel Ruiz Pipó)
VII – Aube

Le titre de l'œuvre fait référence au soixante et onzième Caprice de Goya intitulé « *Si amanece… vamos* » (*Si le jour paraît… fuyons*). L'univers de Goya, pour Ohana, est relié à ces « monstres nocturnes[177] » et ces « mauvais esprits[178] » qui peuplent l'imaginaire du peintre et de ses personnages. « Si le jour vient, si la vérité se fait, ils sont obligés de fuir [179] » dit Ohana.

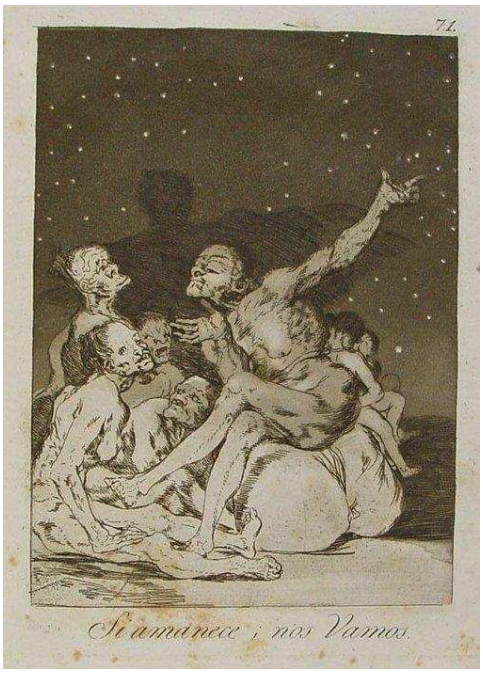
> Ces sept pièces, dit-il, sont conçues dans l'esprit des Caprices de Goya (« Si le jour paraît… » est le titre de l'un d'eux)[180].

[176] Le Cycle est commencé en 1962 et non en 1963 comme cela est annoncé dans le catalogue raisonné de Christine Prost et plus tard dans l'ouvrage d'Édith Canat de Chizy et François Porcile (Cf. Christine Prost, « Catalogue raisonné », Maurice Ohana, Essais études et documents, in La Revue musicale, Double numéro 351-352, 1978, p. 45). Une lettre manuscrite adressée au journaliste Jacques Lonchampt, critique musical pour le journal Le Monde, nous permet de l'attester. Nous retrouvons cette lettre dans les annexes de cette thèse. Voir annexe n°16.
[177] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[178] Idem.
[179] Idem
[180] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Dans la continuité des Trois Graphiques, c'est de nouveau la peinture de Goya qui est à l'honneur dans cette fresque musicale en sept tableaux. Mais le choix de cette soixante et onzième gravure n'est probablement pas sans lien avec la première composition du cycle, 20 Avril (Planh) — quatrième dans l'enchaînement des pièces — dont le titre fait référence à l'assassinat du militant communiste Julián Grimau par les troupes franquistes.

> Le mobile de l'œuvre ? Interroge Ohana, l'arrestation et l'exécution […], d'un jeune communiste espagnol. Cette affaire m'a vraiment mis hors de moi, de colère et d'indignation. J'ai décidé alors de faire une œuvre qui serait comme les caprices de Goya, quelque chose qui me venge personnellement de cette iniquité faite à tous les hommes… La première pièce que j'ai écrite 20 Avril, Planh, date de l'exécution, et qui occupe la quatrième place dans le recueil est comme un soleil central, le soleil d'une constellation. J'ai groupé autour des moments, des aspects de ce qui se passe, l'indifférence de la nature, le vent… mais sans anecdotes[181].



Goya, Si amanece, nos Vamos, Musée du Prado

En observant de plus près cette gravure qui inspire à Ohana le titre de son premier cycle pour guitare, se devine une certaine fascination pour l'univers nocturne ; une exploration qui fait écho, vingt ans plus tard, à son second cycle, le Cadran lunaire.

[181] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Parmi les personnages décharnés de cette gravure se détache nettement du reste, celui d'une « sorcière ». Éclairée par la lueur lunaire, elle pointe du doigt le ciel étoilé. L'ombre projetée sur l'arrière-plan du tableau dessine les contours d'un oiseau. Reflet de l'âme et miroir déformant, l'ombre transcende ainsi les personnages de cette gravure. Elle possède, chez Ohana, une résonance tout à fait symbolique. Si elle rappelle l'univers goyesque, elle peut aussi renvoyer à l'idée de mémoire immémoriale affiliée à l'inconscient collectif. L'ombre porterait, pour ainsi dire, le reflet de ce qui, profondément enfoui en nous, n'est pas moins essentiel. Elle est reliée, selon Jung, aux racines, à « quelque chose de […] primitif[182] » contenant aussi, selon lui, « certaines qualités enfantines[183]. » Mais, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, l'ombre en tant qu'archétype peut aussi inspirer à Ohana un procédé compositionnel.

La gravure de Goya fait référence au monde de la magie, du duende, à ce temps qui appartient aussi à l'univers du flamenco et au « Temps des Gitans » — pour citer Emir Kusturica. Une inspiration comprise dans l'entre-temps du mythe et de la tradition, un temps polysémique, à la fois réel et imaginaire, diurne et nocturne. Cependant, c'est un temps qui, de manière froide et abrupte, nous ramène aussi à la réalité, rompant avec la poétique de l'intemporel sitôt que l'on se rappelle le sujet qui inspire à Ohana la première pièce de cette fresque en sept tableaux : l'assassinat de Julián Grimau.

Mais le temps, au gré de ses différentes déclinaisons, est tout à la fois cyclique lorsqu'il s'agit de se référer aux traditions andalouses (Maya – 3e pièce du Cycle) comme il redevient imaginaire, poétique et intemporel quand il renvoie au mythe (La chevelure de Bérénice – 5e pièce du cycle). Ces multiples références temporelles, qu'elles soient historiques ou culturelles, pourraient bien illustrer le premier titre de l'œuvre, « Synchronie », révélé par Yepes au cours d'un entretien avec Pierre Vidal[184] en 1966 avant la création

[182] Carl Gustav Jung, *L'Âme et la Vie, op. cit*., p. 263.
[183] Idem.
[184] Narciso Yepes, entretien avec Pierre Vidal, Musica disques, n°147, Juin 1966, p. 10. Narciso Yepes, lors d'une émission diffusée le 23 février 1967 « France Musique reçoit… », révèle le titre : « Synchronie-âge » réalisant la contraction de deux mots en un et nous montrant certaines hésitations quant au choix du titre définitif. Lors de cet entretien, Yepes précise :
« Maurice Ohana m'a fait une œuvre très intéressante, extraordinairement intéressante pour la guitare à dix cordes qui s'appelle "synchronie-âge" et que je compte donner très bientôt à Paris en première audition ». Le titre est ré-évoqué ensuite lors d'une émission diffusée sur France Culture le 17 et 23 Mars 1969. L'émission portait sur les interprétations du guitariste Alberto Ponce. Source : INA.
« Titre originel d'une œuvre de 1963 publiée par la suite sous le nom de Si le jour paraît..., en hommage au militant communiste Julián Grimau, exécuté par le régime de Franco, le 20 avril de la même année » écrit Rafael Andia. Cf. Rafael Andia, op. cit., p. 32.

partielle de l'œuvre en 1973 pour l'ORTF[185]. Ce titre traduit la volonté de mettre en avant dans ce cycle la couleur et le phénomène sonore. Dévoilant en partie l'œuvre, Pierre Vidal, en 1966, dit :

> Un répertoire nouveau naît peu à peu, que Narciso Yepes utilise au cours de ses récitals […]. Maurice Ohana a écrit les « Synchronies », sept pièces pour guitare à dix cordes[186].

Tout laisse à penser que, si l'œuvre a bien été créée par Ponce, d'après les propos de Vidal, Yepes a pu intégrer dans ses programmes de récitals, quelques pièces du cycle[187]. Une énigme demeure à laquelle nous n'avons à ce jour aucune réponse : alors que Yepes conçoit en collaborant avec Ohana l'instrument de ce cycle, il peut alors sembler surprenant qu'il n'ait pas été choisi par le compositeur pour le créer.

Le cycle *Si le jour paraît…* marque un tournant esthétique dans l'œuvre pour guitare d'Ohana, sans rupture, certes, mais dans la continuité d'une pensée musicale de plus en plus attentive à rendre compte de certains aspects phénoménologiques jusque-là ignorés dans le répertoire pour guitare. Cet intérêt croissant pour le phénomène acoustique s'exprime comme le désir manifeste du compositeur de transcender la source inspiratrice. Évoquant la troisième pièce du cycle, Maya-Marsya, Rafael Andia parle, par exemple, de bulería sublimée.

> Elle est, dit-il, au flamenco ancien ce qu'est un portrait cubiste à un daguerréotype. Je la qualifierais volontiers, poursuit-il, de flamenco non figuratif. Les rythmes explosent, les rasgueados fusent, les mystères du jondo n'ont jamais été aussi profonds. Mais surtout, les gestes y reprennent leurs droits[188].

Pour mieux saisir tous ces changements, il faut bien avoir présent à l'esprit qu'à cette époque, Ohana explore simultanément le langage et la voix au prisme de son phénomène

[185] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit. p. 335. L'œuvre est créée dans sa version intégrale le 25 juin 1974 au Festival de la Rochelle.
[186] Pierre Vidal, op. cit., p. 10.
[187] C'est aussi ce que laisse penser Rafael Andia lorsqu'il déclare en 2011 : « Il (Ohana) lui fait adapter son Tiento pour cette guitare (à dix cordes) ; il remanie complètement son Concerto […] et écrit directement les Synchronies pour guitare à dix cordes […]. Yepes donne les premières auditions de ces deux chefs-d'œuvre mais, curieusement, il ne portera au disque que le Concerto. » Rafael Andia, « Le mystère Narciso Yepes », Guitare Classique, n° 52, Mars-mai 2011, p. 25.
[188] Rafael Andia, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 31.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

sonore, lequel ne peut se révéler tout à fait, selon lui, qu'en se décontextualisant de sa « racine » sémantique. Il inaugure, en 1962, avec le Tombeau de Claude Debussy, cette approche de la vocalité — la coïncidence de date avec son cycle est d'ailleurs frappante — nous y reviendrons dans notre troisième chapitre. Nous observons que ce questionnement intervient au moment où Ohana se projette de plus en plus dans la recherche de nouveaux espaces sonores en considération des phénomènes qu'ils sont susceptibles de générer. L'innovante guitare à dix cordes est, ni plus ni moins, l'instrument qui donne voie à la recherche phénoménologique et voix à l'imaginaire ohanien[189].

Pour rapporter l'œuvre à son contexte, il nous faut aussi préciser que nous nous situons à une période qui voit éclore les premiers chefs-d'œuvre des musiques électroacoustiques et concrètes et où les compositeurs de la génération sérielle se tournent de plus en plus vers la spatialisation du son, à l'instar de Stockhausen (Gruppen [1958], Carré [1960]) alors que les « inclassables » comme Ligeti, Penderecki, ou encore Scelsi, travaillent sur la texture sonore. Ohana parle de « rebondissement[190] » dans son œuvre au moment de découvrir la musique électroacoustique.

> Il y a eu un moment de mon existence de compositeur où j'ai éprouvé comme l'impression d'une impasse ou presque, ou plutôt d'une manière plus précise comme l'épuisement d'une certaine veine. Le rebondissement pour ma propre création m'est venu de la musique électroacoustique, on l'appelait encore musique concrète[191].

Mais l'exploration du phénomène sonore par la nouvelle résonance de la guitare, encourage aussi Ohana à mobiliser de nouveaux moyens qui viennent s'ajouter à toute une palette sonore, déjà présente et, comme on l'a vu dans les œuvres précédentes, influencée par les modes de jeux découverts avec Montoya. Se mêlent ainsi dans la matière sonore de ce cycle, la tradition et l'innovation, les racines et la matière sonore.

[189] Rappelons, comme cela a été dit dans le premier chapitre, que Narciso Yepes reçoit la guitare à dix cordes des mains du luthier Paulino Bernabé, le 1er mars 1964.
[190] Maurice Ohana, entretien avec Brigitte Massin, « Écrire aujourd'hui pour le piano », in Panorama de la musique, mars-avril, 1980, p. 13.
[191] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

4.1 Enueg, l'exploration du phénomène sonore

Le titre de la pièce Enueg s'inspire du chant de complainte composé au XIII^e^ siècle par les troubadours. On retrouve chez Ohana l'influence de ce genre poétique en référence à la thématique de la malédiction dans le théâtre musical Autodafé (1971). Ohana fait allusion dans cette œuvre, aux heures sombres de l'époque médiévale, aux croisades, au texte de la Coryphée qui, selon lui, « embrasse […] toute la descendance de cet esprit de croisade qui est à l'origine ou a servi de prétexte à la longue liste de meurtres collectifs dont l'histoire est pleine jusqu'à nos jours[192]. » Autodafé se trouve ainsi, à l'instar d'Enueg, dans la lignée de ses œuvres profondément humanistes au travers desquelles il dénonce les méfaits de l'homme.

> Enueg […] désignait pour les troubadours un chant de malédiction, une sorte de poème épigrammatique dans lequel ils énonçaient tout ce qu'ils haïssaient dans la société, dans le pouvoir, dans le sort de la vie. Ils lançaient cela avec une sorte d'acidité féroce. C'est ici une sorte de scherzo avec des rythmes très saccadés, très furieux, avec une pointe amère d'ironie[193].

Ohana recourt, pour l'écriture de cette pièce, à une vaste palette de timbres, de couleurs et de modes de jeu inédits, nous rappelant que c'est aussi l'exploration sonore du nouvel instrument qui anime son inspiration.

> Le véritable objet de ces pièces était surtout d'exploiter un nouvel instrument que Narciso Yepes et moi avions imaginé, puis que le constructeur Ramirez a mis au point avec Yepes d'une manière, je crois, remarquable et qui enrichit l'instrument de quatre cordes supplémentaires[194].

« Éclat », « ondulation », « raclement », « décharge », etc., on pourrait reconnaître à travers le vocable d'Ohana, celui-là même utilisé par Pierre Schaeffer pour décrire ses « objets musicaux ». Mais au terme d'« objet », Ohana préfère celui de « matière », plus propice à rendre compte du phénomène sonore dans sa globalité au regard d'une vitalité organique propre et non déterminée par avance. Une conception, in fine, relativement proche

[192] Maurice Ohana, notice pour le programme de la création à l'Opéra de Lyon, mai 1972. Cité par Édith Canat de Chizy et François Porcile, « L'œuvre de Maurice Ohana », in Maurice Ohana, op. cit., p. 383.
[193] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.
[194] Maurice Ohana, « La Guitare », France Culture, 29 décembre 1970. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de celle de François-Bernard Mâche lorsque ce dernier reproche à la démarche de Pierre Schaeffer la décontextualisation de l'« objet sonore ».

> Ce que Pierre Schaeffer avait tenté avec « son solfège de l'objet musical » se situait bien au même degré de généralité qu'une musicologie structuraliste, mais l'erreur était de rester rattaché, par méfiance envers l'esthétique, à une vue phonétique, c'est-à-dire un classement des sons considérés intrinsèquement, et non dans leur contexte réel, c'est-à-dire fonctionnel. Or l'élément ultime en musique semble être non un quantum, mais un quale, autrement dit, un rapport[195].

Ohana s'intéresse dans Enueg au phénomène sonore et à son évolution spatio-temporelle, depuis son jaillissement avec les rasgueados, jusqu'à sa sédimentation progressive dans le flux sonore.

II- Enueg **Liste des modes de jeux utilisés dans Enueg**
« Glissez lentement sans interruption du son »
« Enchaînez les sons glissés approximativement sur les accords marqués de façon à produire une progression ondulante et ininterrompue jusqu'au suraigu ».
« Sons suraigus indéterminés sur les cordes 1. 2. 3. Toujours avec la barrette appuyez sur les cordes dans la région au-dessus de la rosace ».
« Toujours avec la barrette glissez sur la corde en cherchant les intervalles de 1/3 de ton marqués. //= 2/3 ; /=la note + 1/3 ».
« Métallique ».
« Tremolo de tambora » (percussion rapide réalisée par la main droite)
« Tambora tremolo sur la résonance »
« Faire rebondir la corde sur la touche »
« Glissez vers les 2 cordes graves ».
Rasgueado
« Percussion avec le diapason ou une tige de métal sur toutes les cordes jusqu'à la fin »

Enueg pourrait, de ce point de vue, faire figure de pièce expérimentale s'inscrivant dans la lignée de toutes celles qui, comme Sibylle (1968-1970) — faisant appel à l'artefact de la bande magnétique —, sont parvenues à atteindre un niveau d'exploration du phénomène sonore tout à fait remarquable.

Dès le début de la pièce, le son glisse du grave à l'aigu, du pianissimo au double forte, du doux au sec et « métallique ». Il parcourt dans sa trajectoire un univers microtonal

[195] François-Bernard Mâche, Un demi-*siècle de musique… Et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 102.

voire nanotonal, reflétant la matière sonore dans son infinité liminale ; une manière de donner vie au symbole mathématique ∞ (de l'infini) qui a inspiré à Ohana la première lettre de son cycle[196]. Pour ce faire, le guitariste se sert d'une « barrette de bois[197] », avatar du bottleneck utilisé dans les musiques actuelles (blues ou rock).

Une sorte d'indétermination exprimée dès le début de la pièce traduit la volonté délibérée et débridée d'explorer le phénomène sonore. Cela se traduit musicalement par une impossibilité à fixer clairement la hauteur, rendant ainsi la texture sonore particulièrement malléable mais aussi, diffuse et instinctuelle.

Il est vraisemblable qu'Enueg, malgré sa deuxième place dans l'organisation du cycle, puisse être l'une des dernières pièces à avoir été composée tant elle parvient à incarner et à restituer la sonorité de l'instrument élargi. En comparaison, 20 Avril, Planh, qui est la première pièce du cycle à avoir été écrite, peut parfaitement s'accommoder de la sonorité d'une guitare à six cordes ; du moins, si l'on s'en tient à ce qui est écrit — et si l'on fait abstraction des résonances obtenues par l'ajout des quatre cordes, vibrant sous l'influence des sonorités produites par les six autres. De l'avis de Stephan Schmidt, certaines pièces de ce cycle semblent d'ailleurs parfaitement adaptées à la sonorité de la guitare à six cordes parmi lesquelles, 20 Avril, Planh.

> Je ne crois pas à l'art de la démocratisation pour être honnête parce que démocratisation peut vouloir dire aussi : « il faut réduire à tel niveau ou tel autre ». Je ne sais pas, il y a des pièces qui fonctionnent très bien avec l'instrument à 6 cordes, et que j'ai jouées pendant mes concerts, même après avoir découvert la guitare à dix cordes. Par exemple, Planh. Je trouve qu'elle sonne mieux sur une guitare à six cordes. La brutalité qu'il souhaite incarner et certains aspects très directs dans l'expression, fonctionnent mieux sur une guitare à six cordes. Je crois que c'est quelque chose que l'on ne retrouve pas sur la guitare à dix cordes. C'est

[196] Comme toutes ses œuvres qui, du début des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix, appartiennent à cette série de compositions dont le titre devait commencer par la lettre « S » * — représentation inversée du symbole mathématique désignant l'infini ∞. Le « S », sigma « ∑ », pour Ohana, traduit aussi le « signe de la transformation » **. Ce n'est pas sans un certain détachement teinté d'humour qu'il évoque, en 1973, ses recherches de titres en lien avec la lettre « S » :
« Pour m'amuser, dit-il, depuis dix ans, je commence tous les titres de mes ouvrages par la lettre "S". Elle est très riche en chose bizarre. Debussy m'en a volé un (titre) magnifique : Syrinx que je n'ai pas pu utiliser [rires]. » Cf.
Maurice Ohana, « Concert débat de France Musique », France Musique, le 10 octobre 1973. Source : INA.
*Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 138.
** Maurice Ohana, « Sibylle de Maurice Ohana », France Musique, le 16 juin 1973. Source : INA.
[197] Il est indiqué sur la partition : « Produire les sons glissés en appuyant sur les cordes avec une barrette en bois (recouverte ou non de cuir léger) de 5 à 6 cm. de largeur de façon à couvrir simultanément les cordes marquées ». Maurice Ohana, Enueg II, *Si le jour paraît…*, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 1.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

moins direct. C'est pour cela que j'adore jouer certaines pièces sur la six cordes[198].

Si Enueg exalte la libération de la texture sonore, cette attention particulière portée au phénomène acoustique est présente dès la première pièce de son cycle, Temple. « Le premier accord [du cycle], dit-il, pose tout le problème[199]. » Ohana définit d'ailleurs cette première pièce comme : « un exercice d'exploration des ressources de la guitare à dix cordes[200]. » Le concept de matière sonore trouve ici une réalisation et une expression singulière dans la résonance des dix cordes de la guitare.

4.2 20 Avril (Planh), « soleil central »

4.2.1 Au centre, l'humanisme

> « La fraternité […] élément essentiel qui assurera le devenir de l'homme. Si on néglige cet avenir on pataugera… ce sera une stagnation[201]. » (Maurice Ohana, 1974).

La première pièce de ce cycle est écrite, on l'a dit, en réaction à la nouvelle de l'exécution du jeune militant communiste Julián Grimau, sur ordre du dictateur espagnol Francisco Franco, le 20 avril 1962. Cet événement, qui n'est pas sans rappeler l'assassinat de Federico García Lorca le 19 août 1936, provoque l'indignation du compositeur[202] comme aussi celle d'autres artistes et compositeurs[203] parmi lesquels on peut citer — à la suite de François Porcile et Bruno Giner[204] —, Louis Durey qui consacre à Julián Grimau l'œuvre España 63. Léo Ferré, quant à lui, écrit en 1964 la chanson Franco La Muerte[205].

---

[198] Voir annexe n°7, §82.
[199] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.
[200] Idem.
[201] Idem.
[202] Bruno Giner et François Porcile précisent qu'à la suite d'Ohana plusieurs compositeurs, à leur tour, ont voulu rendre hommage à Julián Grimau :
« España 63 de Louis Durey, trois chœurs pour voix d'hommes avec piano, op. 95, sur des poèmes de Carlos Álvarez traduits par Claude Couffon […] ». Bruno Giner et François Porcile, Les musiques pendant la guerre *d'Espagne*, op. cit., p. 168.
[203] Ce sont près de 800 000 télégraphes qui seront postés pour réclamer sa grâce.
[204] Bruno Giner et François Porcile, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*, Paris, Berg International, 2015, p. 168.
[205] Dans laquelle il écrit : « Déshonoré Mister Franco / Nous vivons l'heure des couteaux /Nous sommes à l'heure de Grimau ».

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

La seconde partie du titre de cette quatrième pièce, planh[206], fait référence au chant de déploration des troubadours. Cette thématique de la complainte (planh) fait écho au précédent Enueg (deuxième pièce du cycle, « chant de malédiction », nous rappelle Ohana).

La pièce, introduite par le lent et processionnel enchaînement des larges accords de cinq sons, rappelle la Plainte de Franck Martin écrite en 1933 (troisième pièce de son œuvre Quatre pièces brèves pour guitare).

20 Avril, Planh est considérée par Ohana comme le « soleil central[207] » de l'œuvre, ce qui pourrait signifier, au vu des thématiques très humanistes qui l'inspirent, qu'au-delà de sa place centrale dans le cycle, elle doit nous éclairer sur celle de l'homme dans le monde. Ohana veut ainsi donner à cette pièce centrale, qui rayonne sur l'ensemble du cycle, un caractère profondément humaniste. En 1964, dans le contexte de composition de son cycle, il déclare :

> C'est dans l'homme et dans l'homme seul, que les plus grandes valeurs et les plus grandes richesses spirituelles peuvent être trouvées, cela en dehors de tous ces systèmes d'appréciation éthiques ou spirituels qui nous ont été légués et que quelques siècles d'aberration ont vraiment réduit en ruines maintenant[208].

Le compositeur nourrit l'espoir qu'une prise de conscience peut avoir lieu, remettant inévitablement en cause le paradigme de « l'homme moderne », au sens où il peut être appréhendé par Hannah Arendt. Rappelons que pour Arendt, « l'homme moderne[209] » est un homme qui, focalisé par une certaine conception du progrès, oublie de penser, ce qui a pu conduire au totalitarisme. Pour Maurice Ohana :

> Il y a actuellement à la base de tout ce qui se passe sur la planète une sorte de formidable poussée volcanique d'ordre essentiellement spirituel et métaphysique. Ce sont des valeurs très profondes et tout à fait essentielles de l'homme qui sont remises en question à cause de leurs modes d'expression lesquels ne correspondent plus à l'homme moderne. Tout ça entraîne à sa suite une reconsidération de l'art et de tout ce qui, spirituellement, est le support de l'art et

[206] Le terme vient aussi de planctus. Il désigne les plaintes associées héritées des thrènes antiques.
[207] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.
[208] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretiens sur l'art actuel », in Les Lettres françaises, 17 septembre 1964.
[209] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, 1988, 408 p.

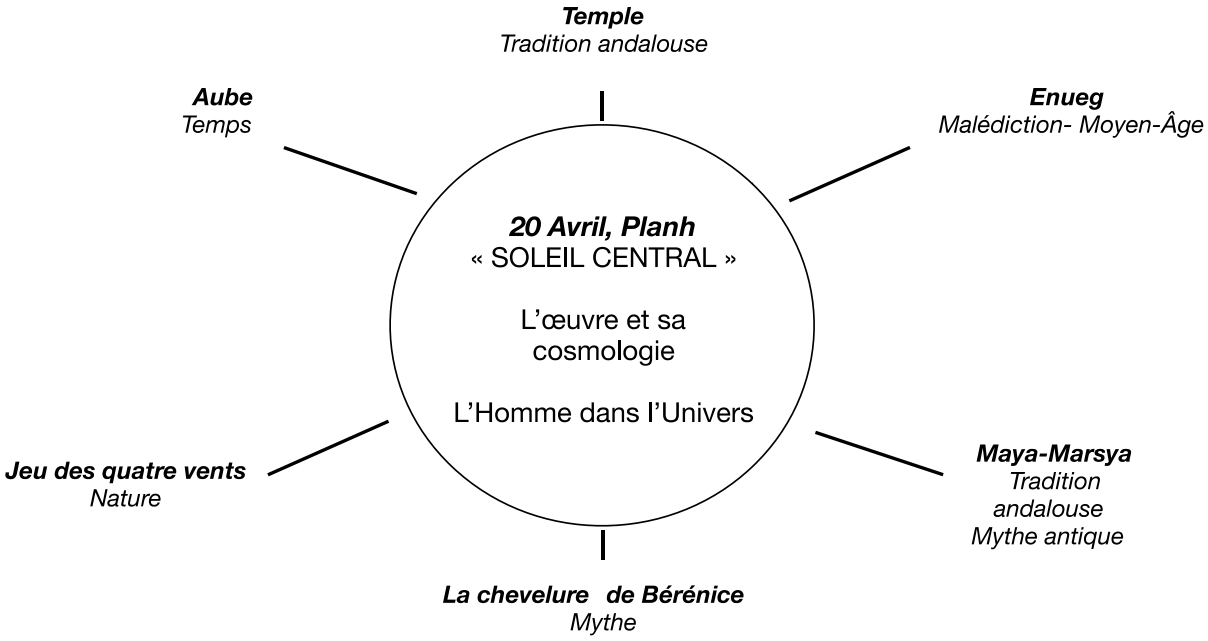
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de la société. […] La musique a besoin de refaire son échelle de valeurs également et d'exprimer un homme projeté vers l'avenir[210].

Selon lui, c'est en rompant avec la Nature, mais aussi avec le rêve et le symbolique que l'homme a fini par se déshumaniser. Mais ce constat rejoint aussi celui dressé par le psychanalyste Carl Gustav Jung lorsqu'il considère à la même période, que « notre vie présente est dominée par la déesse Raison, qui est, dit-il, notre illusion la plus grande et la plus tragique[211]. »

Pour Ohana, les artistes auraient, pour ainsi dire, leur part à jouer dans ce rééquilibrage des valeurs. « S'en remettre à une sorte de non-vouloir[212] » — conception ohanienne que nous développerons dans notre troisième chapitre — pourrait être alors l'une des solutions possibles pour parvenir à la libération des esprits et de la matière.

L'œuvre semble ainsi s'organiser autour de 20 Avril, (Planh) qui représente l'axe, le « soleil central » — pour reprendre l'expression du compositeur —, autour duquel gravitent les six autres pièces du cycle, toutes reliées à des thématiques différentes.



[210] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretiens sur l'art actuel », in Les Lettres françaises, 17 septembre 1964.
[211] Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Paris, Folio essai, 2000, p. 176.
[212] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, op. cit.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

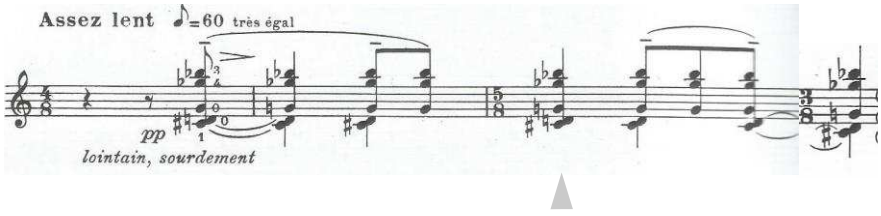
Ainsi, pour Michel Bernard :

> À suivre la démarche du compositeur, on discerne chez lui le pouvoir immanent de la gravitation : autour du noyau central se peuple la constellation. La pensée suit moins une course linéaire qu'elle procède en un cercle qui va s'élargissant jusqu'aux confins du dicible. Souvent, l'œuvre s'établit autour d'un mouvement prétexte, ce qui vaut pour les Trois Graphiques comme pour Si le jour paraît…[213].

4.2.2 L'archétype du centre

L'archétype du centre, s'il véhicule — comme cela a été dit dans notre premier chapitre — tout une symbolique, peut aussi s'appréhender au regard de l'organisation même de l'œuvre. Dans le Tiento ou dans les Trois Graphiques, Ohana cherche d'une certaine manière à l'incarner à travers l'idée d'un équilibre généré par des éléments structurants du langage repérés dans l'œuvre.

De manière microcosmique, on peut remarquer que le compositeur cherche à recréer une symétrie interne dans 20 Avril, Planh, procédant ainsi, à l'échelle du cycle, à la mise en abîme du centre. Il en annonce l'intention dès le début de la pièce par une écriture en miroir[214].



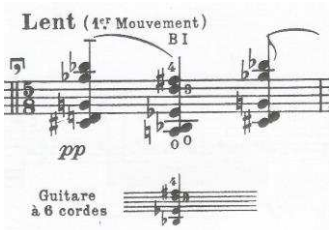
Maurice Ohana, IV 20 Avril, Planh, *Si le jour paraît…*, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 3.

[213] Michel Bernard, Maurice Ohana, Trois Graphiques, Alberto Ponce/Orchestre Philarmonique du Prado/Daniel Chabrun, Livret du disque L.P. Arion, ARN, 31935,1974, p. 3.

[214] Édith Canat de Chizy et François Porcile remarquent à ce propos que le terme « miroir » est très utilisé par le compositeur : « […] le mot "miroir", disent-ils, se retrouve dans nombre de ses titres et sous-titres, Miroir de Célestine, bien évidemment, mais aussi "Miroir endormi" (cinquième section de l'Office des Oracles), "Miroir de Sapho" (final de Lys de madrigaux) […] ». Cf. Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 145.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

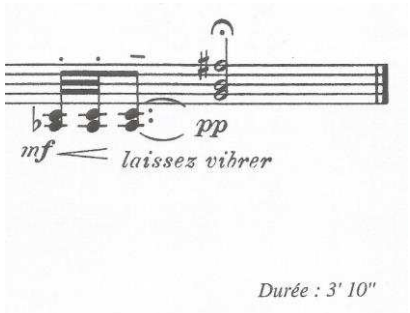
Au beau milieu de la pièce, que nous pourrions dès lors envisager comme l'« hyper-centre » du cycle, se fait jour une recherche de symétrie semblant découler de cette même couleur agrégative :



Maurice Ohana, IV 20 Avril, Planh, Si *le jour paraît…*, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 4.

Cette fois la couleur agrégative relevée plus haut n'est désormais plus au centre mais semble le générer. L'équilibre dans 20 Avril (Planh) repose donc sur cette couleur agrégative, que l'on peut qualifier de « centrale » mais aussi comme on vient de le voir, de génératrice de centre.

Par son retour, cet agrégat pourrait symboliquement incarner ce qui, dans l'histoire, « fait date ». Il se présente ainsi comme l'expression d'un événement qui revient en mémoire, à l'instar de ce 20 avril qui marque Ohana. C'est le temps des horloges, le temps mesuré. Notons qu'au regard des sept pièces qui composent le cycle, 20 Avril (Planh) apparaît la seule en conclusion de laquelle Ohana appose une durée. Cette dernière affiche un mystique : 3' 10'' dont la somme laisse deviner le très symbolique nombre 13 devenu central de par la place qu'il occupe dans le cycle.



Maurice Ohana, IV 20 Avril, Planh, Si le *jour paraît…*, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 5.

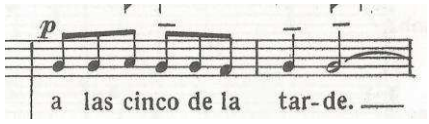
Ohana inscrit ainsi le symbolique au cœur d'une pièce qui associe le nombre13 à cette complainte des troubadours qu'est le Planh.

Ancré dans le temps cyclique de « l'éternel retour » et donc, dans une permanence temporelle, l'événement historique acquiert alors une dimension mythique. Pour Ohana, l'assassinat de Grimau doit interpeller notre mémoire collective.

Le croisement des sources historico-mythiques, comme on l'a illustré dans notre premier chapitre avec le Livre des Prodiges, fait sens chez Ohana, et même, pourrions-nous

dire, fait « matière », à la lumière d'une conception syncrétique de la musique qui s'évalue à l'échelle du cycle.

L'agrégat ohanien de cinq sons relevé plus haut, devient la matière temporelle de cette pièce. À chaque apparition, il s'accompagne d'un rythme mesuré comme pour incarner la rigueur du temps des cadrans qui, inflexible, se décompte, se divise et se fragmente jusqu'à la mort. Ce rythme, imprimant par sa répétition l'inexorable écoulement du temps, rappelle aussi celui qui, par l'incantatoire et interminable « a las cinco de la tarde » du Llanto, sonne la dernière heure du toréador Ignacio Sánchez Mejías.



Maurice Ohana, « La cogida y la muerte », Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Paris, Billaudot, 1966, p. 13.

C'est un temps, dans 20 Avril, Planh, dont la durée est morcelée d'instants tragiques comme pour mieux incarner l'exécution de Julián Grimau dans la temporalité de l'œuvre. Associant le symbolique nombre 13 au tragique, Ohana entend élever cette tragédie, à la dimension du mythe.

Tout au long du cycle *Si le jour paraît…,* se croisent différentes inspirations que nous avons cherché à regrouper dans le schéma ci-dessus. Toutes convergent pour se constituer en une couleur syncrétique, un alliage qui tend, pour Ohana, vers l'archétype. Si la couleur isolée dans cette pièce n'est pas l'archétype de la matière qu'il recherche, elle pourrait du moins nous donner le sentiment, par l'importance qu'il lui confère ici, qu'elle tend vers cet idéal sonore.

4.3 L'influence de Debussy

L'influence de Debussy parcourt et infiltre l'ensemble de ce premier cycle et Ohana reconnaît d'ailleurs s'être inspiré de ses Études pour composer son œuvre.

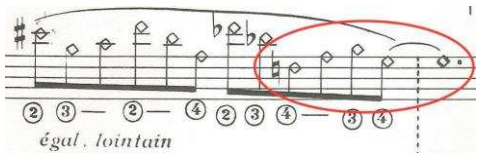
> J'avais un guide pour les pièces du cycle *Si le jour paraît…*, c'était les Études de Debussy […] qui m'ont servi de modèle, plus dans leur esprit d'ailleurs que dans la manière dont elles sont écrites. Et c'est ainsi que sont nées ces sept pièces[215].

[215] Maurice Ohana, « La guitare et les racines populaires », émission diffusée sur France Culture le 5 juillet 1975 dans le cadre du Festival d'Avignon, Entretien avec Gérard Aufray. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Mais bien que les Études de Debussy, soient citées en premier lieu, il puise également son inspiration dans d'autres œuvres du compositeur. Ainsi, en son milieu, Enueg se compose, selon ses propres termes, d'« une sorte de sérénade à la Debussy[216]. »

Quant au début de la cinquième pièce, La chevelure de Bérénice, ne devine-t-on pas, en filigrane, au travers du dessin mélodique de la phrase jouée en harmonique, les traces d'une influence pour le Debussy du célèbre *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1894) ?



Maurice Ohana, V La chevelure de Bérénice, Si le jour paraît, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

L'écoulement mélodique constitué par les quatre dernières harmoniques jouées à la guitare semble en effet se souvenir des « lointaines » sonorités aériennes de la flûte traversière du fameux Prélude de Debussy[217]. Une flûte qui chez Debussy, précise Olivier Messiaen, « nous raconte une histoire renouvelée de l'Antique[218] ». C'est une couleur qui évoque aussi celle de la harpe lorsqu'elle répond chez Debussy à la phrase introductive de la flûte[219].

Pour mémoire, le Prélude à *l'Après-midi d'un f*aune figure au nombre des cinq œuvres qui accompagnent Maurice Ohana tout au long de son périple militaire, aux côtés des forces armées britanniques, durant la Seconde Guerre mondiale[220]. Mais cette phrase conclusive aux contours debussystes en rappelle aussi une autre qui sert cette fois de cadence au début de la deuxième Étude *d'interprétation* pour piano d'Ohana intitulée Mouvements

---

Propos qui rejoignent ceux prononcés un an plus tôt, lors d'un entretien avec le prénommé Delphinus : « Une œuvre qui ne m'a pas quitté pendant que je composais Si le jour paraît…, ce sont les Études pour piano de Debussy ». Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.

[216] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.

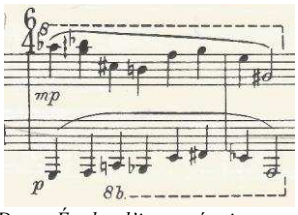
[217] Ces trois notes conclusives du *Prélude à l'après-midi d'un faune* qui, selon Messiaen, servent « la grande descente mélodique finale [chiffre 11] » seraient, chez Debussy, d'après ce que dit l'auteur du Quatuor pour la fin du temps, liées à l'idée « de la mort des deux nymphes, et de la nuit ».
Olivier Messiaen analyse en détail, dans ce sixième tome, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Claude Debussy.
Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, Tome VI*, Paris, Leduc, 2001, p. 30.

[218] Olivier Messiaen, Traité de rythme, de couleur, et *d'ornithologie,* Tome VI, Paris, Leduc, 2001, p. 28.

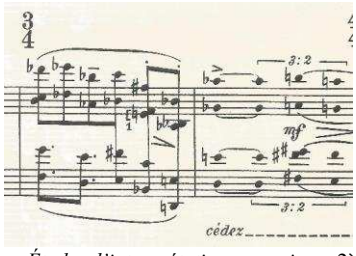
[219] Précisons qu'Ohana ne se sert quasiment jamais de la citation. Bien que nous en ayons un exemple dans Ballade de la Grande Guerre III- Tombeau de Claude Debussy (1962) où il cite expressément et de manière furtive et déformée, La Marseillaise.

[220] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 25.
Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Harwood Academic Publishers, GmbH, 1993, p. 129.

parallèles, comme elle suggère encore, par son dessin mélodique, celui de la phrase cadentielle de la dixième Étude intitulée : Neuvièmes.



Maurice Ohana, Mouvements parallèles, *Douze Études d'interprétation pour piano*, 1er Livre, Paris, Jobert, 1984, p. 5.

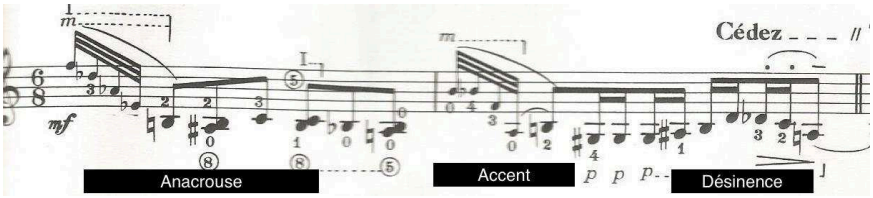


Maurice Ohana, Neuvièmes, *Douze Études d'interprétation pour piano*, 2è Livre, Paris, Jobert, 1986, p. 25.

L'influence de Debussy s'exprime de différentes manières tout au long du cycle Si *le jour paraît…* La fluidité du discours rendue possible par l'enchaînement de différentes métriques ainsi que la dissolution de certains aspects structurels dans le temps de l'œuvre sont autant d'éléments qui attestent d'une intuition musicale proche de celle de Debussy. Cette conception prend forme dans le processus de variation. Mais le compositeur se rapproche également de Debussy dans l'organisation de l'œuvre en séquences — ou en « vitrail » comme il le dit lui-même. François Delecluse, en s'adossant à l'Étude pour les quartes[221], met en avant cet aspect de la construction à l'œuvre chez Debussy. Mais à l'échelle de la phrase musicale on remarque également une conception proche de celle de Debussy. C'est là un des aspects du langage ohanien que Christine Prost a souligné dans sa thèse. D'après la musicologue, Ohana pense la phrase musicale, à l'instar de Debussy, selon une succession de trois moments princeps : « anacrouse », « accent » et « écoulement » (ou désinence). Ce découpage apparaît dès la première pièce du cycle, Temple.

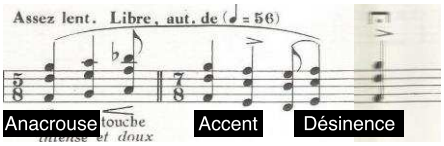
[221] François Delecluse, Le « montage » *au prisme des esquisses. Un mécanisme de l'invention musicale*. Colloque : Claude Debussy*, Montage et démontage de l'espace et* du temps, Sous la direction de Jean-Paul Olive et Muriel Joubert, Université de Paris 8, 26 octobre 2018.

I - Temple :



Maurice Ohana, I Temple, Si le jour paraît…, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

III- Maya-Marsya :



Maurice Ohana, Maya-Marsya III, Si le jour paraît…, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

Les éléments, comme chez Debussy, lui inspirent une certaine conception du mouvement — concept sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans notre troisième chapitre. C'est d'ailleurs dans cette filiation que peut sans aucun doute s'appréhender Jeu des quatre vents (quatrième pièce du cycle, dont la suggestion du mouvement pourrait nous faire penser au Debussy de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* [1910]). Le processus compositionnel consistant à associer à la répétition sur les doubles-croches la variation des éléments mobiles et discontinus du sonore — comme par exemple ces mouvements conduits par des oscillations d'intensité, du plus infime piano jusqu'à l'ultime forte —, participe, comme le souligne Marie-Pierre Lassus à propos de Debussy, à faire vivre en nous l'énergie du vent. La musicologue précise d'ailleurs, qu'à l'instar de Bachelard, il n'est nullement question pour Debussy de « décrire[222] »la nature, mais davantage « d'en faire revivre les mouvements chez le lecteur-auditeur[223]. »

[222] Marie-Pierre Lassus, Gaston Bachelard musicien, Une philosophie des silences et des timbres, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 54.
[223] Idem.

4.4 De la source à la couleur ohanienne, le processus de variation

La variation, principe fondamental dans toute l'œuvre d'Ohana, prend la forme d'un procédé organique qui se déploie dans le flux musical. Raymond Court relève une conception semblable chez Debussy :

> « La variation est l'âme de toute musique » nous rappelle Ruwet (Ruwet, 1972, p. 36). Précisons immédiatement, dit Raymond Court, que nous n'entendons pas ici par « variation » ce schème compositionnel engendrant ces « formes » traditionnelles particulières que sont la canzone, le choral, la passacaille, le thème varié etc. En ce sens Debussy n'a peut-être jamais écrit de « variations », mais cela n'empêche pas que toute sa musique soit variation subtile, incessante grâce à cette inlassable reduplication — sorte de bourgeonnement métaphorique —, qui réussit à fondre en une totalité organique vivante les matériaux les plus hétérogènes quant aux timbres, échelles, rythmes, intensités, modes d'attaques etc. […] Le développement musical est donc par essence l'art des variations, c'est-à-dire, la transformation d'un support sensible à travers une suite de figures s'engendrant successivement[224].

La durée de la séquence dépend de la variation. Si cette déclaration peut sembler une évidence, elle ne fait que mettre en relief le caractère imprévisible de la forme chez Ohana. La variation peut parfois donner le sentiment de s'interrompre abruptement. Dans la partie vif, mordant[225] de Temple, par exemple, la première variation mélodique dépliée sur quatre mesures est aussitôt coupée par la sonorité « brusque[226] » de deux agrégats joués sur la nuance sforzando.

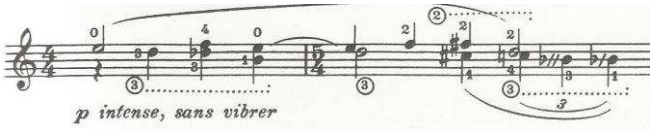
Bien que la variation puisse s'assimiler à un procédé de développement comparable à un principe organique, elle ne condamne pas le possible retour du premier élément comme on l'a vu avec les Trois Graphiques et comme on le constate encore ici dans la dernière pièce du cycle, Aube (Alba). Ohana confère au premier élément mélodique de cette pièce un rôle structurel important. Le retour de la phrase variée, à trois reprises, garantit ainsi l'unité de l'œuvre.

---

[224] Raymond Court, « Variation et ornement », in Le Musical, Essai sur les fondements anthropologiques de *l'art,* Paris, Klincksieck esthétique, 1976, p. 25.
[225] Maurice Ohana, I Temple, Si le jour paraît…, éd. Billaudot, 1974, p. 2.
[226] Selon l'indication du compositeur sur la partition. Idem.

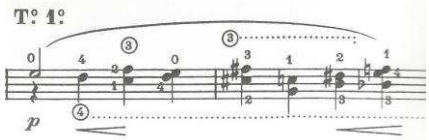
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Première exposition -Aube VII (mes. 1-2) :



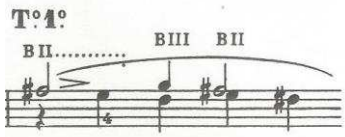
Maurice Ohana, VII Aube, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

Première variation -Aube VII- (mes. 7-8) :



Maurice Ohana, VII Aube, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

Deuxième variation (transposée un ton au-dessus) -Aube VII- (mes. 17) :



Maurice Ohana, VII Aube, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 3.

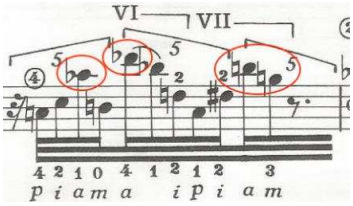
En refermant le cycle des séquences par le retour, à trois reprises, de la formule initiale variée, Aube (Alba) donne l'occasion au compositeur d'incarner, par ce procédé, l'idée même du temps circulaire qui renvoie à l'archétype du cercle. Le titre Alba peut faire référence à la musique traditionnelle andalouse alboreá qui accompagne les mariages gitans et symbolise le renouveau, à l'instar de la fête Maya [227] qui commémore l'arrivée du printemps. L'Alborada — titre utilisé par Ohana dans la troisième partie du Deuxième Quatuor à cordes — fait allusion à cette chanson dans laquelle les troubadours expriment leur mépris pour le jour, « ennemi de l'amour[228] », nous dit Harry Halbreich. Le lever du jour coïncide aussi dans l'opéra La Célestine à cette scène où Calyx supplie, en vain, le soleil de ne pas se lever. Car, *Si le jour paraît…,* c'est la mort assurée pour Calyx [229] . Le schème de la variation, chez Ohana, peut faire appel à différents procédés.

Élaborée à partir d'un premier motif, elle peut ensuite se développer par augmentation ou, à l'inverse, procéder par élision en se centrant, cette fois, autour de ses

[227] On constate dans l'association de ces deux références mythologiques que sont Maya et Marsyas, que Mâyâ, orthographiée ainsi dans la mythologie indoue, est associée à la divinité dont le souffle donne la vie. Le souffle est impliqué dans la création ou la recréation car, dans le mythe que l'on a présenté au premier chapitre, il ressuscite, d'une certaine façon, Marsyas, en faisant vibrer sa peau.
[228] Harry Halbreich, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 47.
[229] Cette scène correspond au 10e tableau de son opéra La Célestine. La soleá est une forme très poétique. D'abord destinée à la danse, elle apparaît dès la fin du XIXe avant de devenir un chant poétique et solennel. Ce chant appartient à la catégorie des soleás, chants à 12 temps mais qu'Ohana transforme par une interprétation très personnelle.

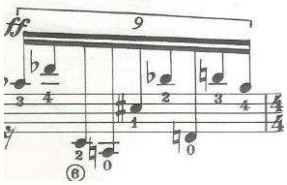
constituants élémentaires. C'est précisément ce que l'on observe dans la première pièce du cycle, Temple.

-Exposition du motif initial :



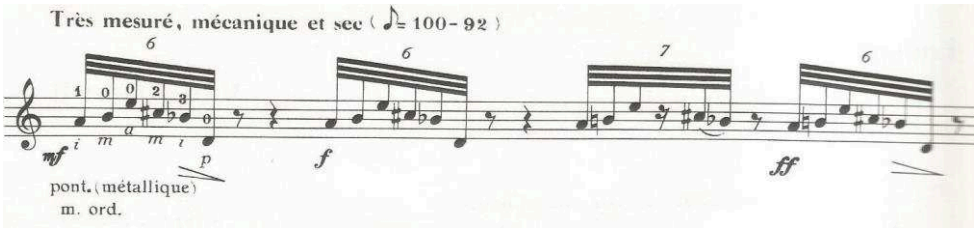
Maurice Ohana, Temple I, Si le jour paraît…, éd. Billaudot, 1974, p. 3.

-Variation par élision de quelques éléments constitutifs (deux mesures plus loin) :



Maurice Ohana, Temple I, Si le jour paraît…, éd. Billaudot, 1974, p. 3.

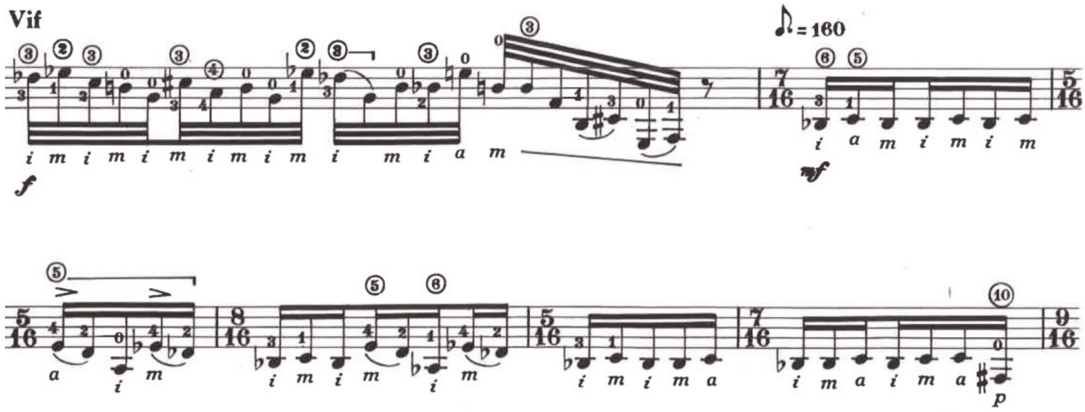
Dans Enueg, Ohana se sert également de ce principe d'élision dans l'enchaînement des figures neumatiques. Ce dernier met en évidence un procédé de structuration modulaire de la séquence en variant très légèrement les constituants, comme on le voit très clairement dans le troisième neume de ce passage :



Maurice Ohana, Enueg II, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

Lorsque la variation, chez Ohana, procède de la transformation d'une cellule ou d'un motif originel, selon un processus de croissance que le compositeur compare d'ailleurs au végétal, la première expression sonore, comme nous l'avons remarqué dans les Trois Graphiques, peut être susceptible de nous mettre directement au contact avec la source inspiratrice. Dans le Concerto, le premier matériau prend sa source dans le cante jondo. Cependant, nous observons qu'une telle conception semble moins évidente à tenir au sujet du cycle *Si le jour paraît…* Il suffit, pour s'en convaincre, de prendre l'exemple de la première pièce Temple pour comprendre qu'ici, ce n'est plus tellement le motif embryonnaire caractéristique et assimilable à une source identifiée qui engendre le développement à suivre mais, dès l'origine, la matière sonore (subjectivée) qui génère de la

matière sonore. La variation peut alors naître d'une couleur intervallique et d'une cellule embryonnaire détachée de toute référence précise. Dans la partie « ♪ = 160 »[230] de la sixième pièce Jeu des quatre vents, le motif polarisé autour des deux notes do et sib constitue la cellule génératrice du mouvement varié qui se développe ensuite sur deux mesures.



Maurice Ohana, « Jeu des quatre vents » VI, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 2.

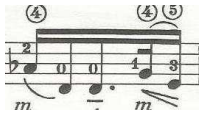
Plus loin, dans cette même pièce, c'est l'intervalle de triton lab - ré permuté en ré - lab qui introduit la variation dans la partie « ♪♪ = 66/69 »[231].

Chacun des groupes, que l'on peut aussi assimiler pour sa valeur autonome à un neume ohanien, contient un élément invariant localisé au niveau de la cellule introductive tritonique.

[230] Maurice Ohana, « Jeu des quatre vents » VI, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 2.
[231] Ibid., p. 3.

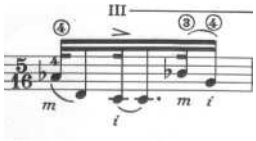
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Première présentation

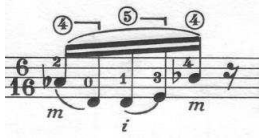


Maurice Ohana, VI Jeu des quatre vents, Si le jour paraît…, Paris, éd. Billaudot, 1974, p. 3.

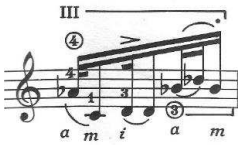
6



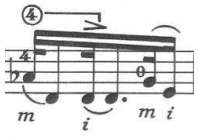
2



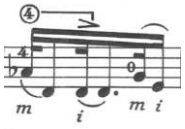
7 (triton tronqué)



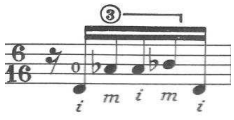
3



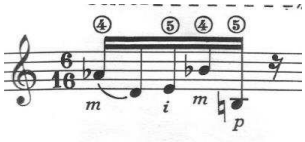
8



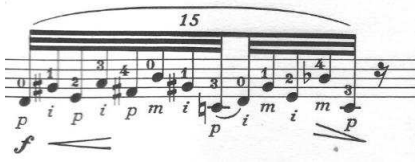
9



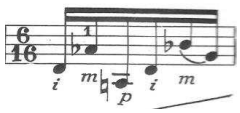
4



5



10



Nous relevons que les figures neumatiques 3 et 8 sont identiques, ce qui tend à montrer que le compositeur peut aussi se resservir d'éléments déjà énoncés dans le discours musical.

On pourrait conférer à cette couleur intervallique de triton la fonction d'équilibre au sein de la pièce Jeu des quatre vents. S'il est difficile d'évoquer ici la notion de thème, en revanche, on peut opter pour celle de motif ou de cellule structurante.

5 Le Cadran lunaire, mythique et atavique

Le Cadran lunaire est composé en moins d'un mois, du 19 décembre 1981 au 13 janvier 1982, selon les dates précisées par Édith Canat de Chizy et François Porcile[232]. Son dédicataire, le guitariste Luis Martín Diego, crée l'œuvre le 9 décembre 1982, à Rome. Le Cadran lunaire est écrit, comme pour le précédent cycle, pour une guitare à dix cordes.

C'est tout l'imaginaire nocturne et mythique qui, dans ce cycle, inspire Ohana. Le titre n'apparaissant qu'en toute fin de pièce, à l'instar des Préludes de Debussy, c'est donc de manière intuitive et imaginative que nous sommes invités à nous imprégner de toute cette poétique musicale[233]. Cela ne doit pas, pour autant, signifier que le titre ne représente rien pour Ohana qui, en 1973, considère que sa qualité première est d'être « intégré à la musique[234] ».

Principale inspiratrice d'un temps mythologique, la Lune projette sur l'œuvre une lumière intemporelle qui instruit, en quatre tableaux, différents rites nocturnes[235]. Ils s'enchaînent, s'interfèrent, se répondent et, in fine, semblent obéir à un mystérieux ordre gravitationnel dessinant la quadrature de ce cycle lunaire.

Le cycle trouve son équilibre chez Ohana grâce à une division par 4. Une quaternité qui, chez Jung, est associée à la « complétude ».

> L'idéal de la complétude est le cercle ou la sphère. Mais la division minimale naturelle, dit-il, est le carré. Une quaternité ou quaternio a souvent la structure 3+1, en ce sens que l'un de ses termes occupe une position exceptionnelle ou possède une nature différente de celle des autres. […] Quand le « quatrième » élément s'ajoute aux trois autres, alors, le « Un », symbole de la totalité, prend naissance[236].

---

[232] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 445.

[233] Notons que les 24 Préludes pour piano (1973) d'Ohana ne comportent pour seul titre qu'un numéro correspondant à leur ordre d'arrivée dans cette œuvre d'un seul tenant. Une initiative qui n'est pas sans rappeler celle de Gabriel Fauré lorsqu'il compose ses neufs Préludes en se contentant de préciser le numéro du Prélude et sa tonalité. D'une autre manière, l'œuvre Signes (1965) s'illustre également dans cette remise en question du titre en remplacement duquel Ohana a proposé un graphisme, comme on l'a dit plus haut.

[234] Maurice Ohana, « Sibylle de Maurice Ohana », France Musique, le 16 juin 1973. Source : INA.

[235] On retrouve la thématique liée au temps dans nombre de ses œuvres comme dans Carillons pour les heures du jour et de la nuit (1961). Le temps dans cette œuvre se conjugue au gré d'une dimension temporelle a-mesurée dans la première, troisième et cinquième section, au prisme d'un style improvisé qui contraste avec l'expression d'un temps « très mesuré », comme il l'indique lui-même.

[236] Carl Gustav Jung, *"Glossaire", «* Ma vie », Paris, Gallimard, 2018, p. 634.

Selon cette symbolique jungienne, nous devrions nous attendre à ce que l'ultime Candil puisse occuper une place à part dans la quadrature du cycle ohanien. L'analyse seule devrait nous permettre de le démontrer.

Entre les deux extrémités de ce cycle délimité par les pièces Saturnal et Candil, s'intercalent Jondo et Sylva, deux pièces propices à incarner une expression plus intériorisée et profonde. L'œuvre nous introduit dans un temps cyclique, celui des rites ancestraux et des traditions imprégnées de la culture andalouse, du cante jondo et de la danse flamenca.

Le titre du cycle fait référence au calendrier lunaire en référence à celui adopté dans la Rome antique[237]. Au regard de la composition, souvent comparée chez Ohana à la croissance du végétal et qui rejaillit ici à travers les références mythologiques de Saturne (Saturnal) et Sylva — première et troisième pièce du cycle —, le compositeur oppose deux expressions temporelles : l'une reliée au solaire et l'autre à l'astre lunaire. À la croissance du végétal dépendante du rayonnement solaire s'oppose très clairement l'univers nocturne. C'est ce qui confère au calendrier lunaire une temporalité que l'on peut juger « contre-nature » à moins de concevoir à travers la luminescence de cet astre, pourtant éteint, une certaine souveraineté de l'astre solaire. Dès lors, on peut envisager une mise sous tension du temps lunaire et du temps solaire définis comme les deux visages du temps ohanien.

À l'intersection de ces deux expressions temporelles, ne pourrions-nous pas supposer, à l'instar de ce que dit Jankélévitch à propos des Nocturnes de Debussy que la nuit serait, chez Ohana, « diurne [238] » ? En recevant puis réfléchissant la lumière solaire, l'astre nocturne concourt, en quelque sorte, à la transformation du feu originel en une source propice à aiguiser l'imagination créatrice du poète ou du compositeur, au regard de cette matière sonore devenue transfiguration du matériau premier par le truchement de certains alliages ou de sa variation progressive comme il en a été question plus haut.

Mais comme auparavant pour Lorca avec son poème Romance de la lune, l'astre lunaire est devenu une source d'inspiration qui pourrait lui donner l'occasion de rendre hommage à ses « ascendants directs » — comme il les désigne lui-même — que sont Claude Debussy, Frédéric Chopin ou Manuel de Falla, qui ont contribué à faire du thème de la nuit une inépuisable source d'imagination et de création. La lune inspire Ohana dans de nombreuses œuvres parmi lesquelles on peut citer :

[237] Un calendrier qui comptait 355 jours et dont les mois étaient divisés en 29 ou 31 jours et 28 en février et ce, jusqu'à l'arrivée de Jules César au pouvoir en 45 av. J.-C. qui, après avoir consulté l'astronome Alexandrin Sosigène, a modifié cette organisation.
[238] « La nuit est diurne chez Claude Debussy » écrit Jankélévitch à propos de l'auteur des Nocturnes. Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1989, p. 181.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

-Les Fêtes Nocturnes (1938)

-Noctuaire (1975)

-Lys de Madrigaux « Star mad blues » (1976)

-L*'Office des Oracles «* Son Chongó » (1974)

-Lux Noctis (1988) [qui forme un diptyque avec Dies Solis]

Elle peut être associée, chez lui, à l'idée de la mort ; « Sorcière de la nuit[239] » dans l'Office des Oracles, comme nous le fait remarquer Marie-Pierre Lassus, elle apparaît aussi sous les traits de la Célestine dans son opéra éponyme, le compositeur n'hésitant pas à la comparer alors à un « astre noir[240] » .

> […] C'est en effet à travers un hymne à la lune, la « sorcière de la nuit », que le dieu solaire Chango, divinité du feu et de la foudre, se trouve invoqué ici dans l'un des rares textes intelligibles de l'Office des Oracles où la notion d'ambivalence apparaît au grand jour : Negra lunera, luna hecheicera / Luna que *luna lunera…* [241]

Mais par-delà toutes ces références poétiques, si l'on reconnaît dans le Cadran lunaire certains procédés compositionnels déjà observés dans les œuvres qui l'ont précédé, on peut aussi supposer que l'écriture de ce cycle ait pu, sinon influencer les suivantes, du moins montrer une étroite relation entre certaines d'entre elles. Ainsi, la mise en regard du Cadran lunaire avec le premier Livre des *Douze Études d'int*erprétation pour piano dont la composition a commencé avant celle du Cadran lunaire, au cours de l'année 1981, et s'est achevée quelques mois après, en mars 1982[242], peut s'avérer fructueuse, à la lumière des différentes influences supposées entre les deux ouvrages. Certains procédés à l'œuvre dans le Cadran lunaire peuvent être ainsi relevés dans le premier recueil contenant les six premières Études. Les quintes parallèles de Sylva évoquent par exemple la cinquième Étude, Quintes. Le mouvement répétitif et asynchrone entre les deux voix de l'ultime Candil —

---

[239] Marie-Pierre Lassus, « Avant-propos », Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006, p. 75.

[240] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Autour de la Célestine, la croisière d'un solitaire », in Le Monde, 9 juin 1988.

[241] Marie-Pierre Lassus précise à propos de cette œuvre que :
« Ce mythe a ici pour maître le soleil dont le parcours quotidien et annuel était pour le compositeur homologue à celui de l'initié dans le rituel. M. Ohana renoue, poursuit-elle, avec la pensée primitive qui a de tout temps associé les douze mois de l'année au parcours initiatique de l'existence humaine dont le modèle est celui accompli par le soleil dans sa course annuelle dans le zodiaque ». Marie-Pierre Lassus, « Avant-propos », Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006, p.12.

[242] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 442.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

ostinato d'où s'échappent quelques notes dans les aigus — nous rapproche de la première Étude, Cadences libres, dans laquelle ressort de la partie « souple, sans rigueur[243] » , un ostinato au-dessus duquel la main droite superpose de petits agrégats non mesurés de deux ou trois sons[244]. Notons enfin que la troisième Étude est, quant à elle, imprégnée des sonorités de la guitare flamenca et du cante jondo, tout comme la deuxième pièce du Cadran lunaire si justement intitulée : Jondo. Harry Halbreich écrit d'ailleurs à propos de cette troisième Étude : « […] La plus mystérieuse des Études est une suprême quintessence de l'Andalousie en musique, une lointaine réminiscence de rêve de la Saeta […][245] ».

Deux inspirations, celle d'un temps[246] aux contours protéiformes et celle de la nuit, à travers l'image de la lune, sont propices à nous introduire dans l'idée d'un rituel nocturne.

La lune est, de fait, liée à la conception d'un temps ingouvernable par l'homme. La seule solution pour se sortir de l'emprise temporelle, c'est d'être, pour Ohana, dans l'intemporel en faisant du mouvement et de la transe qu'il est susceptible d'engendrer, le moyen le plus sûr d'échapper à l'orthodoxie des cadrans. Ces différentes références poétiques convergent en un même « milieu », l'Andalousie, foyer d'une inspiration atavique.

5.1 Saturnal

Saturnal renvoie aux fêtes mythiques romaines qui célébraient le solstice d'hiver (24 décembre) et la victoire du soleil, invaincu (solis invictus) par la nuit[247]. On peut imaginer qu'Ohana se soit inspiré de différentes manières de cette fête romaine. Agnès Charles souligne le lien entre le rythme épîtrite[248] (reposant sur une métrique à 5 temps) propre au tiento et « l'idée de Saturnale[249] ». Bâti sur l'alternance fondamentale ternaire-binaire, cette empreinte rythmique, particulièrement représentée dans Saturnal, constitue, plus largement, comme nous l'avons indiqué dans l'étude du Tiento, un rythme de prédilection pour le compositeur. D'ailleurs, en comparant Saturnal et Tiento (1957) certaines similarités

[243] Maurice Ohana, Cadences libres, *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984, p. 2.
[244] Maurice Ohana, Main gauche seule, *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984, p. 20.
[245] Harry Halbreich, Maurice Ohana, *Douze Études d'interprétation*, Jean-Efflam Bavouzet piano, Florent Jodelet percussion, Livret accompagnant le CD, Paris, Harmonic Records, 1993, p. 8.
[246] On retrouvait déjà dans l'Office des Oracles (1974) exprimé la traduction d'un temps cyclique à travers les douze pièces associées aux mois de l'année et à l'astrologie.
[247] Durant cette fête, les rapports de force et de domination étaient inversés entre maîtres et esclaves.
[248] D'origine grecque.
[249] Agnès Charles, « Ydioma universal », in livret du disque, Maurice Ohana, Sundown Dances, Ensemble Muzicatreize, dir. Roland Hayrabedian, 2004, p. 28.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

rythmiques (et même motiviques[250]) se font jour. Ohana précise, après le titre de l'œuvre « Saturnal Dance », septième pièce de l'œuvre de Sundown Dances, l'indication : « Tiento andalou ». Il assimile d'ailleurs le rythme du tiento à la nuit, « c'est, dit-il, un rythme de saturnales, de masques, nocturne et assez trouble[251]. »

5.1.1 De la symbolique des sons, à la naissance de « l'agrégat-monde »

Il peut être tentant ici d'adopter une approche herméneutique et de nous interroger sur la portée symbolique de certains signes. Il ne s'agit pas pour autant de revenir sur ce que nous avons dit précédemment concernant la primauté accordée par Ohana à l'oralité. On ne saurait ignorer, cependant, l'attachement du compositeur aux symboles et aux signes, auxquels il a, par ailleurs, consacré toute une œuvre (Signes, 1965), ni l'importance qu'il porte aux titres de ses œuvres ; ils sont les reflets de son univers poétique.

Nous pouvons nous demander de ce fait, si Ohana ne s'est pas fait lui-même, ici, l'herméneute d'une relation dialectique entre le jour et la nuit. Cette relation est en effet à l'origine des fêtes romaines, les Saturnales, inspiratrices du titre de l'œuvre. Or cette relation dialectique entre le jour et la nuit, à laquelle renvoie son titre, n'est pas sans lien avec la relation « hauteur-son-astre », comme nous le verrons plus loin. Si tel est bien le cas c'est cette dernière qu'il nous faut interroger dans cette œuvre.

Il est intéressant de noter que, dès 1780, le compositeur et historien Jean-Baptiste de La Borde étudie dans son Essai sur la musique moderne et ancienne (Tome premier[252]), ce rapport singulier entre les jours de la semaine, les astres et les hauteurs de notes, en s'appuyant, pour sa recherche, sur les théories de l'antiquité égyptienne.

[250] Notamment au bas de la première page du Tiento, au moment où la guitare joue un intervalle de tierce descendante.
[251] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.
[252] Jean-Baptiste de La Borde, Essai sur la musique moderne et ancienne (Tome premier), 1780, Paris, BnF, p. 19.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

au ſecond jour ; le *la*, ou la Lune, au troiſieme : & ainſi de ſuite, comme dans l'exemple ſuivant, où, en répétant pluſieurs fois les ſons de l'échele précédente, on trouve toutes les quartes qui conſtituent la ſemaine.

SAMEDI DIMANCHE LUNDI
SI ut re MI fa ſol LA
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

MARDI MERCREDI
ſi ut RE mi fa SOL la
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

JEUDI VENDREDI
ſi UT re mi FA ſol la (SI, &c.
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune, (Saturne, &c.

Jean-Baptiste de La Borde, Essai sur la musique moderne et ancienne (Tome premier), Paris, 1780, BnF, p. 20.

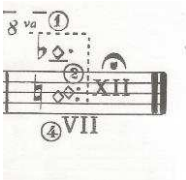
Il ressort de ses travaux que dans l'Antiquité égyptienne, la note la était associée à la lune et le si à saturne. Sans préjuger de l'historicité avérée ou non de cette étude ou de sa pertinence au vu de l'intérêt qu'elle peut représenter d'un point de vue scientifique, nous nous attacherons avant tout à la relation symbolique qu'elle met en lumière entre la hauteur et les astres.

Si, comme on l'a indiqué plus tôt, la qualité première du titre est qu'il soit, comme le laisse entendre Ohana, « intégré à la musique[253] », il y a lieu de supposer que la matière sonore puisse aussi s'en nourrir et être porteuse de tout une symbolique nous permettant ainsi d'approcher l'univers poétique du compositeur. Une telle supposition nous amène à considérer le rôle révélateur que pourraient alors jouer certains schèmes. C'est particulièrement le cas ici pour le schème compositionnel de la polarisation en tant qu'il permet de faire clairement ressortir du discours musical les hauteurs si et si bémol. Ces dernières sont considérées comme les axes de polarisation autour desquels se forme progressivement la matière sonore ohanienne. Suivant l'association symbolique présentée plus haut par La Borde, il ressort que la hauteur si est reliée à l'astre Saturne et la à la Lune.

Le premier ostinato se déploie sur la hauteur si qui, en milieu de pièce, s'infléchit vers si bémol avant que les deux hauteurs, au moment du point d'orgue final, ne s'agrègent pour constituer un complexe sonore complété par un la (symboliquement associée à la lune). L'agrégat alors formé à partir des trois hauteurs symboliques produit une couleur que Maurice Ohana souhaite inscrire dans le marbre de sa matière sonore ici présentée en sons harmoniques comme pour élever cette sonorité éthérée au-dessus de son substrat-matière.

[253] Maurice Ohana, « Sibylle de Maurice Ohana », émission radiodiffusée, France Musique, le 16 juin 1973. Source : INA.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Agrégat en sons harmoniques, Maurice Ohana, Saturnal, I Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 3.

En dehors de ce rapprochement symbolique, précisons que la hauteur si correspond également à la quinte du mode andalou por arriba, mode de mi (phrygien) ; sans doute l'un des plus fréquentés par les guitaristes de flamenco[254]. Harry Halbreich n'hésite pas à faire le rapprochement entre l'harmonie ohanienne et celle de Scarlatti, d'Albéniz ou de Falla[255]en faisant notamment référence au principe des acciaccatures ainsi qu'à ce qu'il considère être une « obsession de l'accord serré » utilisé dans les rasgueados. Ce dernier ne rencontre-t-il pas d'ailleurs certains liens de similarités avec l'agrégat de trois sons qui conclut Saturnal ?

> L'harmonie d'Ohana est essentiellement celle des notes ajoutées, plus précisément des acciaccatures, c'est-à-dire des notes étrangères ou appogiatures entendues en même temps que les notes réelles : simultanéité de la dissonance et de sa résolution qui congèle et immobilise le mouvement harmonique. Ohana a pu en trouver le modèle chez Scarlatti, amplifié et développé de manière combien géniale dans les Iberia d'Albéniz, ou encore dans le Falla de la Fantasia Betica et du Concerto. Mais cette commune obsession de l'accord serré, de remplir à tout prix l'espace entre les intervalles, trouve sa commune origine dans le rasgueado de la guitare flamenca[256].

Le mélange de ces différentes références, à la fois mythiques et ataviques, contribue à faire de ce compendium sonore un « agrégat-monde » devenu une empreinte sonore, sorte de « milieu » ou foyer, vers lequel convergent différentes sources. En s'agglomérant, elles

[254] Pour Bernard Leblon, « la position por arriba […] en position Fa# et avec les deux dernières cordes à vide (mi et si) donne un accord à cinq voix absolument insensé pour les puristes du XIX^e^ siècle »*. La note si est centrale dans l'enchaînement des quatre accords Mi M, Fa M, Sol M et La M. Étant intégrée en qualité quinte, tierce, ou neuvième dans chacun des accords de cet enchaînement caractéristique du flamenco, elle confère à l'accord de Fa majeur une couleur singulière par l'ajout de la quinte diminuée qui permet au guitariste de laisser vibrer ses deux cordes aiguës (mi et si) à vide. Cette constitution permet d'ouvrir la sonorité de ces accords tout au long de cette progression harmonique ; sonorité que certains rapprochent de la fameuse acciaccatura, cette espèce d'appogiature non résolue qui inspira en son temps Domenico Scarlatti.
*Bernard Leblon, Flamenco, Paris, col. « Musique du Monde », Actes Sud, 1995, p. 66

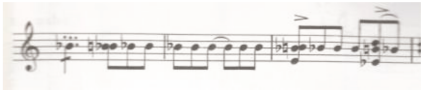
[255] Il faut rappeler que le compositeur inscrit au programme des concerts qu'il donne en 1937, aux côtés de La Argentinita et Montoya, quelques sonates de Scarlatti.

[256] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, Triple numéro, 391-392-393, Richard-Masse, 1986, p. 56.

aboutissent à la formation d'une matière sonore syncrétique.

L'ultime sonorité agrégative de cette pièce, coiffée de l'indication « retenu », ne traduit-elle-pas l'intention du compositeur d'inscrire dans les « gènes » de sa matière sonore une dimension tout à la fois intemporelle et mythique ? Notons que nous retrouvons cette couleur dans l'ensemble du cycle. Devenant alors « solaire », elle donne aussi le sentiment qu'autour d'elle gravite l'ensemble des pièces de ce cycle lunaire (voir schéma ci-contre).

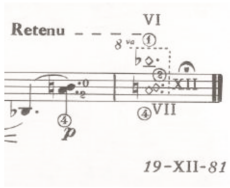
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Ostinato

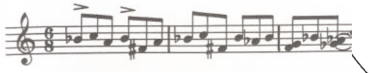
I Saturnal

Polarisation sur Si-Sib



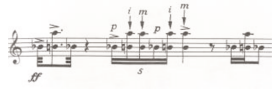
(Agregat final de **Saturnal**)

IV Candil (2e Partie « Très mesuré »

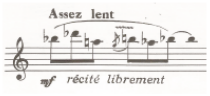


II Jondo

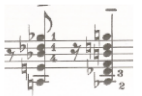
Notes de polarisation : si-sib



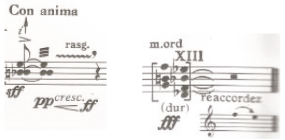
Monodie mélismatique



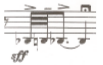
Infiltrant la matière sonore (agrégats)



Sur les « cadences »:

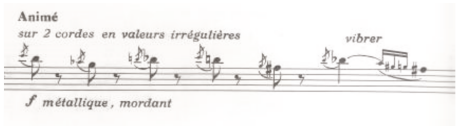


Sur les motifs d' « appel » :



III Sylva

« Animé »



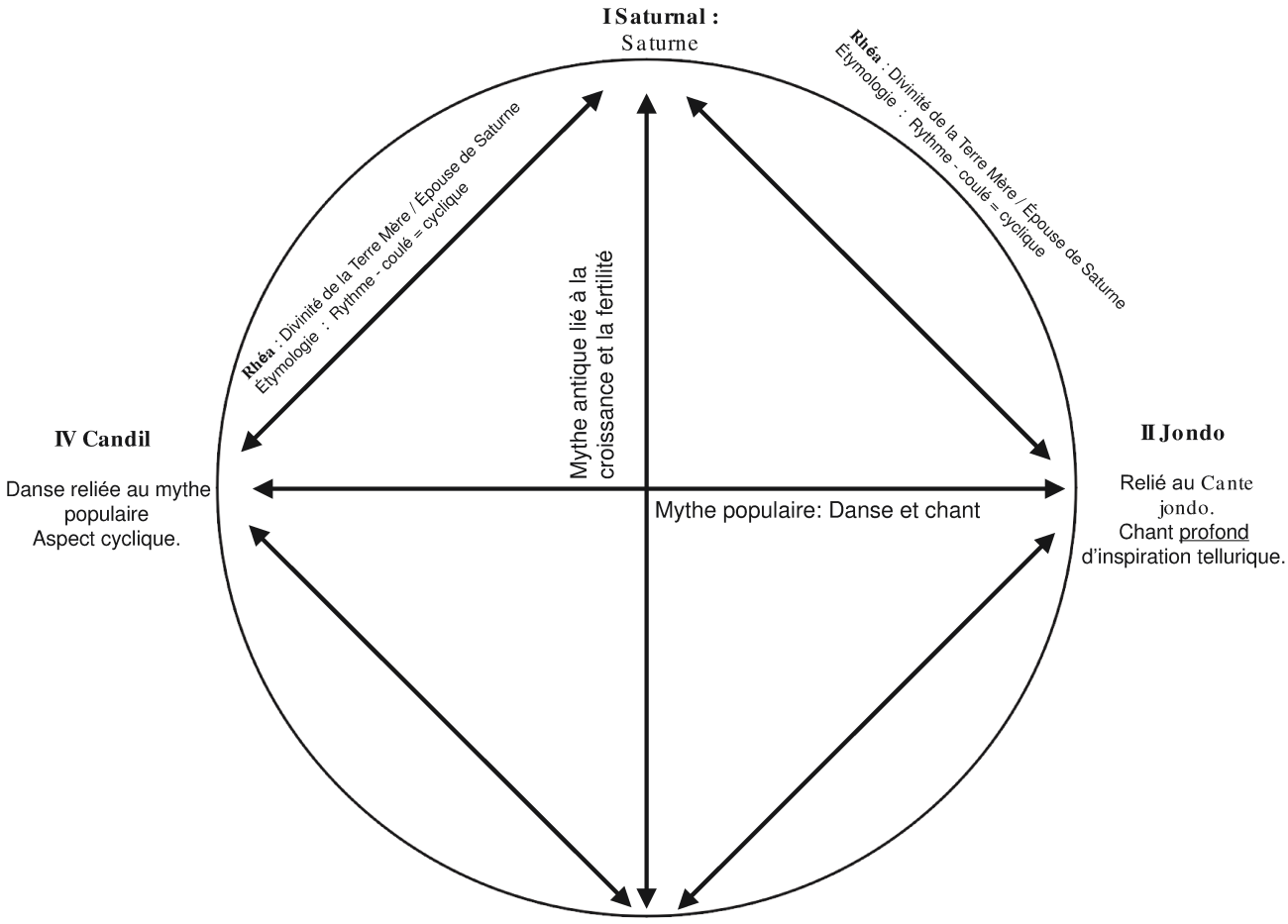


Schéma des relations symboliques et mythiques entre chacune des pièces du Cadran lunaire

5.1.2 L'incantatoire et la pensée mythique

Deux schèmes princeps, affiliés aux expressions temporelles de l'instant et de la durée, déterminent le caractère incantatoire de Saturnal :

- La première expression temporelle, marquée par l'instant, est caractérisée par une concision empreinte de vocalité (exprimée notamment au travers du motif d'« appel »). Elle nous rapproche de la culture arabo-andalouse[257] et de l'archétype primitif du cri. Cette expression sonore est marqué par l'instantanéité et l'instinctivité du geste.

[257] On retrouve cette caractéristique dans les œuvres vocales de Maurice Ohana parmi lesquelles on peut citer : Cris pour 12 voix mixtes. Ohana utilise cette accentuation vocale caractéristique au chiffre 11 de la première partie « Générique » puis trois mesures avant 19 dans la partie intitulée « Délirante » interprétée par la première voix des mezzosopranos. Maurice Ohana, Cris pour 12 voix mixtes, Paris, Jobert, 1982, p.8 et p. 13.

- La seconde expression temporelle, marquée cette fois par la durée, s'illustre au travers des schèmes de la répétition ou de la polarisation (autour d'une ou deux notes). Ce sont des schèmes dynamiques qui se développent généralement pendant toute la séquence.

Dans le Cadran lunaire, c'est dans les pièces Saturnal et Candil que nous relevons un emploi plus fréquent du schème de la répétition alors que le motif d'« appel » s'impose avec plus d'évidence dans la deuxième pièce Jondo.

Il est intéressant de relever, d'après l'observation de Jean-Charles Hoffelé, que ces deux expressions temporelles se font également jour dans l'œuvre de Manuel de Falla autour du « bref » et du « répété ».

> Falla […] n'est pas un mélodiste, dit-il ; son art cellulaire repose sur la maîtrise du motif et propose une apologie du bref et du répétitif [258].

5.1.2.1 « Motif d'appel »

C'est dans le contexte d'une musique tournée vers l'oralité qu'il nous est possible de reconnaître, comme cela a été souligné dans notre premier chapitre, l'influence d'une vocalité primitive dans l'écriture des pièces pour guitare d'Ohana. Frédéric Deval met en avant cette singulière proximité chez Ohana entre la voix et la guitare :

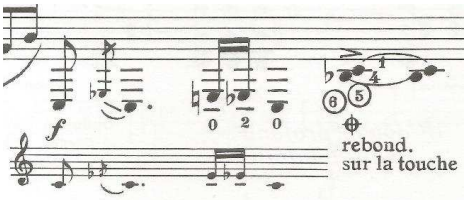
> La guitare d'Ohana a cette vertu vocale, affranchie de la mélodie classique. En cela, elle est plus proche de la guitare flamenca, qui se souvient du cante, que de la guitare classique, et elle est plus proche du cante flamenco que de la guitare flamenca[259].

Le motif d'appel est un geste dont on a pu remarquer la présence dans les Trois Graphiques. C'est sous la forme d'une figure mélismatique que nous l'avions alors identifié. Dans le Cadran lunaire, il apparaît sous une forme plus concise comme nous le montrent

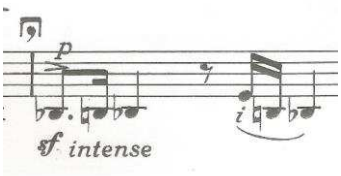
[258] Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992, p.229.
[259] Frédéric Deval, « L'art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

ces passages extraits de Saturnal (I) et Jondo (II) :

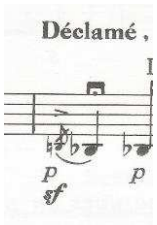


Motif d' « appel » : Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 1.



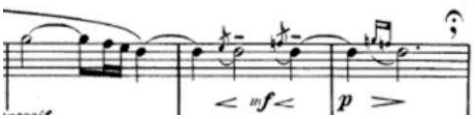
« Motif d'appel » : Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 6.

Ces motifs, parfois ornés d'un point d'orgue, ont pour fonction de ponctuer chaque séquence. Pour Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, ce geste caractéristique de la musique andalouse « sert de porte aux différentes sections d'un chant ou d'une danse, laissant libre cours à l'inspiration des interprètes[260] ». Dans Jondo, il s'accompagne de la mention « déclamé[261] ».



« Motif d'appel » : Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 7.

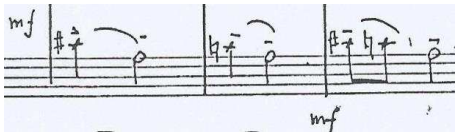
Chez Debussy, un geste approchant peut être relevé dans ses Préludes, notamment dans sa Sérénade interrompue (1910), (9e Prélude) ou encore dans La puerta del vino (1910), dès l'exposition des premiers motifs de trois notes. Il n'est pas sans rappeler également les notes appogiaturées qui concluent la première phrase du Petit Berger extrait des *Children's* corner (1918).



Claude Debussy, Le Petit Berger, extrait des *Children's corner* (1906-1908), mesures 1 à 4.

[260] Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p.109.
[261] Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 7. (Troisième portée).

Ce motif utilisé pour son caractère incantatoire est géoculturellement identifiable, pouvant évoquer autant le chant d'appel du muezzin que l'expression criée du chant profond andalou. Il partage alors avec ces cultures musicales une énergie primitive particulièrement recherchée par Ohana. C'est d'ailleurs cela qui, le reliant à l'archétype du cri, lui confère, par-delà le culturel, une portée universelle. À l'échelle de l'œuvre ohanienne, en dehors des pièces pour guitare, une approche comparative souligne la présence de ce geste sous diverses formes. Au début de Sibylle, par exemple, il permet à la voix d'introduire l'œuvre de manière déclamée et incantatoire, comme il donne l'occasion au compositeur de souligner, dans Sundown Dances (1990-1991) [ch. 19], la très grande proximité qu'il souhaite mettre en avant entre la clarinette, la flûte… et la voix. N'incarnerait-il pas alors, dans le Cadran lunaire, comme c'est le cas dans les *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978) une incantation à la lune ? Nous remarquons qu'au moment où la voix implorante déclame : « Je remonte au ciel pour mille ans[262] », le dessin mélodique est alors relativement proche de la formule incantatoire de Saturnal présentée ci-dessus.

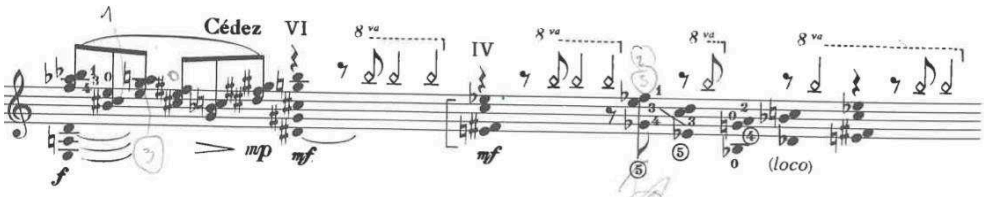


Maurice Ohana, *Les Trois Contes de l'Honorable F*leur (1978), Paris, Jobert, 1978, ch. 94.-95.

Chez Ohana, le geste incantatoire prend alors une dimension archétypale au contact d'une pensée mythique et d'un geste atavique enraciné dans la tradition andalouse.

5.1.2.2 Polarisation

L'ostinato, dans Saturnal, est annoncé sous sa forme embryonnaire dès la fin de la partie introductive[263] par des harmoniques sur si aigu, entrecoupées d'agrégats.



Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 1

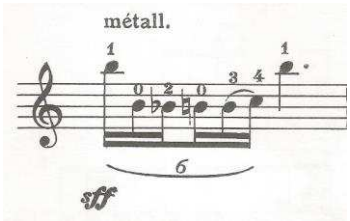
[262] Maurice Ohana, *Les Trois Contes de l'Honorable Fleur*, Paris, Jobert, 1978, ch. 94-95.
[263] Il apparaît au bas de la première page.

Un procédé similaire apparaît dans Saturnal Dance (extraite de Sundown Dances[264]) au moment où la clarinette enchaîne, à partir du chiffre 53, une répétition également localisée sur si mais jouée dans le grave.

La figure itérative, polarisée autour du si puis du si bémol, exacerbe, dans Saturnal, le potentiel incantatoire de la pièce. Le schème archétypal de la polarisation, associé aux formules incantatoires, est renforcé, dans cette pièce, par un second schème : l'accéléré (appréhendé par François-Bernard Mâche comme un archétype). Ce dernier s'affirme à la fin de la première séquence itérative de Saturnal[265]. L'efficiente synergie résultant de la coordination de ces deux schèmes associés est propre à nous conduire jusqu'au niveau paroxystique de la transe implicitement suggérée ici.

C'est un procédé à l'œuvre également dans Maya-Marsya (troisième pièce du cycle Si le jour paraît…) comme nous l'avons souligné plus haut, mais que l'on remarque aussi chez Falla notamment dans la célèbre Danse rituelle du feu, extraite de l'Amour sorcier (1916). Pour Hoffelé, c'est à ce moment de l'œuvre que, des chiffres 29 à 35[266], on peut espérer se faire gagner par le fameux duende[267]. La description faite par Hoffelé, nous rapproche de l'idée de progression par paliers chez Ohana. Mais cette polarisation, reliée à l'aspect incantatoire de l'œuvre n'est pas sans nous rappeler la pièce pour guitare Invocation et Danse (1961) de Joaquín Rodrigo dans laquelle le phénomène incantatoire s'illustre également au travers de la répétition de la hauteur polarisée. On y retrouve aussi ce phénomène d'amplification décrit plus haut dans Saturnal.

Chez Ohana, la polarisation peut générer un effet sonore. Présentée sous la forme d'une figure mélismatique, broderie autour du si bémol, elle occasionne une sorte de fondu-enchaîné engendré par l'entremêlement des deux mêmes hauteurs : celle obtenue par la corde à vide en résonance et celle jouée avec le doigt posé sur la touche.

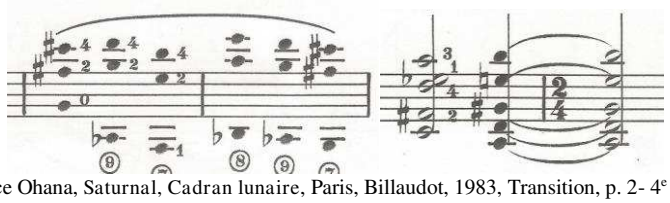


Mélisme. Maurice Ohana, I Saturnal, Cadran lunaire, « Motif d'appel », Paris, Billaudot, 1983, p. 4.

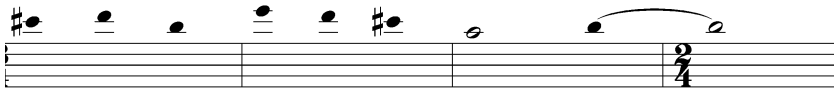
[264] Maurice Ohana, Saturnal Dance, Sundown Dances, Paris, Billaudot, 1992, p. 36.
[265] Troisième portée - p. 2.
[266] Notons que chez Falla, dans cette pièce, la partie de piano nous fait penser au jeu guitaristique, notamment à partir de chiffre 34 où l'indication « punteado » fait expressément référence aux frappés du pied que l'on retrouve dans le flamenco.
[267] Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, op. cit., p. 229.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Dans cette Saturnal, la partie qui s'intercale entre les deux ostinatos (l'un sur si et l'autre sur si bémol) — sorte de conduit à trois voix se concluant par la cadence modale sur la finale si —, contribue à entretenir cette couleur.



Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, Transition, p. 2- 4e portée.



Partie mélodique de la phrase modale extraite du conduit de Saturnal

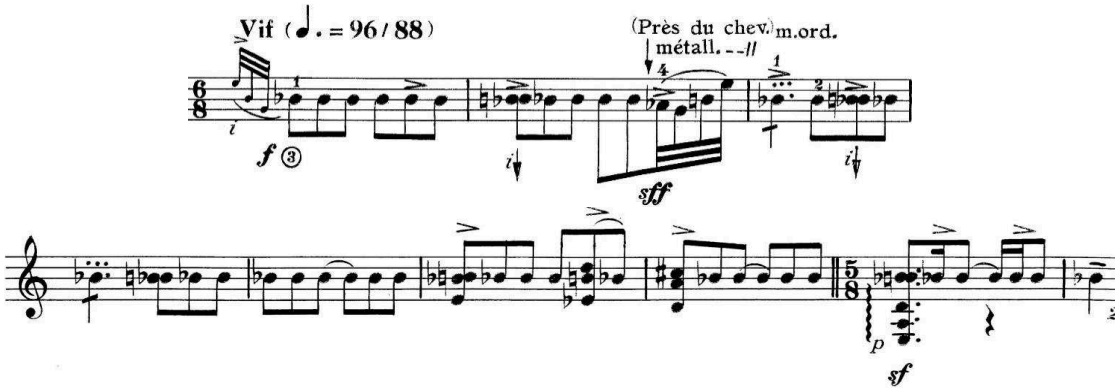
5.1.2.3 Fluidité

La fluidité du discours qu'occasionne le changement fréquent de mesures, voir leur disparition totale, concourt très certainement à libérer le caractère incantatoire de l'œuvre. La fameuse alternance ternaire-binaire, dont on a pu estimer plus haut qu'elle constituait l'une des composantes essentielles du rythme ohanien, participe aussi à générer, comme nous l'avions illustré dès le Tiento, une certaine fluidité par son balancement asymétrique.

3/4	2/4	3/4	3/4	3/4 (triolet et deux noires)	3/4	3/4	2/4	2/4 (5:4)	2/4 (5:4)	2/4 (5:4)	3/4

Partition de l'enchaînement des différents chiffrages de mesures (à partir de la deuxième mesure page 2 de Saturnal).

Ohana peut aussi recourir, en de plus brèves périodes, au rythme ternaire [6/8 ou 9/8]. Ce dernier vient renforcer, cette fois, l'aspect cyclique du mouvement. Pendant ces passages, seuls les accents peuvent éventuellement contrarier la circularité du mouvement ternaire, ravivant, d'une certaine façon, une énergie que l'on pressent atavique et primitive.



Ostinatos sur si-sib : Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 3. et 4.

En réponse au caractère incantatoire de Saturnal, exacerbé par le « répétitif » et le « bref »[268] — pour reprendre la terminologie d'Hoffelé —, Ohana oppose une expression plus intériorisée en plaçant, à la suite de cette première pièce, Jondo, dont le titre aspire à plus de calme et de profondeur.

5.2 Jondo

Cette deuxième pièce exprimant la profondeur du cante jondo donne l'occasion au compositeur de réaffirmer son attachement à ses racines andalouses. « Mon passé, déclare-t-il, se trouve au niveau de la terre et des coutumes andalouses[269]. »

Jondo est une expression andalouse dérivée de hondo qui, dans sa traduction littérale signifie profond. Une profondeur donc, mais qui s'assimile à l'ineffable jankélévitchien, tant elle semble difficile à exprimer.

Pour Frédéric Deval, le mot Jondo est avant tout sonore :

> Jondo est un mot inventé par les Andalous pour dire une profondeur qui ne soit pas cette simple épaisseur du haut vers le bas que nous dit le hondo castillan et les fundus ou pro-fundus venus du latin, et que toujours désignent un fond étale, horizontal et lointain, à la limite sans rapport avec la surface de l'être. Par sa jota initiale (le « j » espagnol), l'andalou y signifie l'arrachement. Percussif dans sa syncope même ; jon/do est une profondeur qui va du dedans au dehors, par une tension et une torsion intérieures qui projettent l'énergie en une sorte de vrille. Le sacré et la crainte qui l'entourent ne sont jamais très loin de cet impact-là. […]

[268] Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992, p.229.
[269] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Aufray, « La guitare et les racines populaires », dans le cadre du Festival d'Avignon, France Culture, 5 juillet 1975. Source : INA.

> Cette valeur du jondo, on peut en déceler la constance quasiment dans toute l'œuvre de Maurice Ohana. Pour qui ne sait rien du flamenco, la musique de ces moments-là est d'une intensité fascinante et n'a nul besoin d'autre explication. Pour qui en connaît les codes, il est intéressant de pister les métamorphoses d'un martinete dans l'opéra la Célestine, d'une debla dans Cris pour douze voix, d'une bulería dans Cadran lunaire, ou d'une rumba, passerelle entre Andalousie et caraïbes, dans Avoaha — sans parler de ces allusions ouvertes que sont les Trois Graphiques (« Farruca », « Soleá », « Bulería ») et le tiento. On peut dire que l'image sonore intérieure de Maurice Ohana porte le signe du jondo. Du Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1950) à Avoaha (1992), l'œuvre d'Ohana témoigne que son ibérisme en est l'approfondissement continu[270].

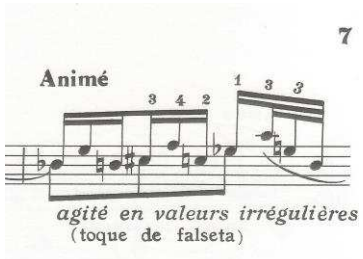
Il faut rappeler que pour Ohana le titre est déjà en soi une matière sonore et qu'il doit être, selon lui, comme nous l'avons précisé plus haut en le citant, « intégré à la musique[271] ». Et si le titre nous renvoie ici à cette profondeur andalouse à laquelle le compositeur semble aspirer, est-il possible, au travers de l'écriture, de l'incarner ?

La notation sans hampe, présente en quelques endroits de la pièce, ainsi que l'absence des barres de mesure, tend à renforcer la sensation de liberté. Ohana aurait probablement pu s'inspirer, pour écrire cette pièce, des Cantes Libres issus du style déclamé des fandangos ou des saetas. Une liberté annoncée dès le début sur la partition par la mention liminaire : « Libre ».

L'écriture musicale met en évidence le contraste saisissant entre, d'une part, les gestes spécifiques à l'univers de la guitare flamenca et, d'autre part, ceux plus enclins à suggérer la vocalité. La continuité monodique de chaque séquence — qu'Ohana prend soin de délimiter par les barres de mesures — imprégnée de vocalité, est interrompue par l'instantanéité des rasgueados. Le discours musical s'articule ainsi autour de ces deux gestes. Aux toque falsetas[272] et autres traits caractéristiques du jeu des guitaristes andalous, répondent les « motifs d'appel » que nous avions déjà remarqués dans la précédente Saturnal.

[270] Frédéric Deval, « L'art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.
[271] Maurice Ohana, « Sibylle de Maurice Ohana », France Musique, le 16 juin 1973. Source : INA.
[272] À ne pas traduire littéralement « voix de fausset ». Cf. Édith Canat de Chizy et François Porcile Maurice Ohana, op. cit. p. 447. Les falsetas sont de brefs intermèdes mélodiques faisant alterner gammes, arpèges ou traits particulièrement virtuoses. Ils peuvent s'achever par un remate (sorte de cadence andalouse).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



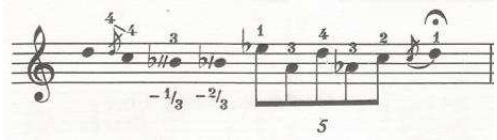
« Toque de falseta » : Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 7.

En plus grand nombre dans Jondo, le geste instinctif d'« appel » souligne l'importance qu' Ohana souhaite accorder au caractère vocal de cette pièce. Ainsi, le « style jondo » est ici parfaitement incarné à travers une écriture qui va jusqu'à suggérer les attaques gutturales des cantaores andalous traduites musicalement par l'attaque appogiaturée sur la première note de chaque cellule concernée.

> Chez Ohana, […], dit Reibel, l'attaque est immédiate, instantanée, décisive. Systématiquement, la fin est elle-même souvent instantanée, soudaine, accentuée, comme si la phrase était interrompue dans son élan. Il en résulte un son tendu, plus dense et plus dramatique, débarrassé de toute emphase romantique, qui ne doit pas être chanté avec le style « bel canto » habituel, mais d'une voix à la fois plus sauvage et plus contrôlée avec peu de vibrato[273].

La remarque de Guy Reibel fait écho à celle d'Henri Gil formulée plus haut à propos de la concision qui caractérise les poèmes du recueil Cante Jondo de Lorca. C'est une concision qui, ramenée à sa plus simple expression devient un cri, celui qui, exhalé des corps sous la forme la plus énergique qui soit, laisse sortir le olé des Andalous.

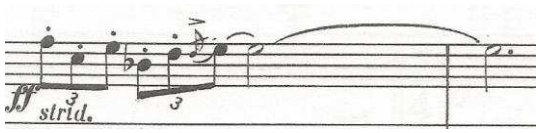
La vocalité de cette pièce, en plus d'être exprimée par le truchement des motifs d' « appel », comme on vient de le voir, ou par l'utilisation des notes liées qui rappellent les attaques gutturales des cantaores du flamenco, se révèle aussi par le recours au tiers de ton. Un passage situé en milieu de pièce nous en montre l'utilisation par Ohana :



Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 8.

[273] Guy Reibel, « La musique vocale et chorale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, Triple numéro, 391-392-393, Richard-Masse, 1986, p. 72-73.

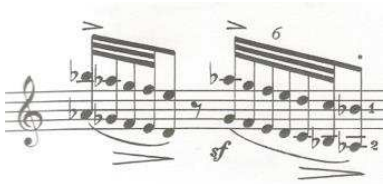
Cet enchaînement n'est pas sans évoquer celui, joué au hautbois, que l'on relève dans le Llanto por Ignacio Sánchez Mejías et qui met en scène autrement la profondeur en la reliant cette fois à la mort dramatique du toréador.



Maurice Ohana, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Paris, Billaudot, 1966, p. 29.

> Le torero mordu par le duende, dit Lorca, nous donne une leçon de musique pythagoricienne et nous fait oublier qu'il lance sans cesse son cœur au-devant des cornes[274].

Mais Ohana ne se contente pas de recourir explicitement au tiers de ton mais parvient à en suggérer la couleur par le truchement de certaines combinaisons intervalliques comme ici avec l'enchaînement de neuvièmes.



Extrait de Jondo : première page, quatrième portée.
Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 6.

Les notes graves, à distance de neuvième, servent à créer l'illusion d'un infléchissement de la partie supérieure. Ces intervalles de prédilection que sont pour lui les septièmes ou les neuvièmes — devenus des sortes de « trompe-l'oreille » — pourraient être aussi considérés comme de « fausses octaves [275] », comme nous l'avions évoqué précédemment.

Pour Halbreich, la ligne inférieure doit être appréhendée comme l'« adjuvant du son chanté simultané[276]. » Paul Roberts, citant Ohana, considère de son côté qu'elle représente un « sillage ou une ombre portée[277]. » Par « adjuvant » on peut aussi traduire, d'une certaine

[274] Federico García Lorca, Jeu et théorie du Duende, Paris, Allia, 2015, p. 56- 57.
[275] Cette illusion sonore est à la musique ce que l'anamorphose est aux arts-plastiques, procédé notamment utilisé par Dali avec sa célèbre Anamorphose (1972) où l'image de l'insecte peint à la gouache se révèle sur le cylindre métallique positionné sur la peinture, nous renvoyant l'autoportrait du peintre.
[276] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, Richard Masse, 1986, p. 63.
Nicolas Zourabichvili nous fait remarquer que « c'est aussi, paradoxalement, la démarche de Schönberg lorsqu'il fait découler l'harmonie de la série des 12 sons qu'il a préalablement écrite. »
[277] Paul Roberts, « La musique de piano de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit., p. 47.

façon, ce qui relève de la densification de la matière sonore. L'ombre ne serait donc pas, chez Ohana, une expression secondaire du monodique mais constituerait la partie essentielle du complexe sonore ohanien ainsi formé. Elle génèrerait de la profondeur. Si pour Jung « l'ombre est une partie vivante de la personnalité[278] », chez Ohana, elle interagit sur le monodique et ne serait plus seulement considérée comme « adjuvant » mais alors comme une « ombre » tout aussi déterminante que peut l'être, si l'on peut se permettre cette analogie, l'inconscient dans le domaine de la psychanalyse.

Tout ce qui vient s'ajouter à la monodie doit contribuer à l'enrichir formant une sorte de contrepoint essentiel[279] et nous éclairant sur la manière dont le processus d'engendrement de la matière sonore ohanienne peut se concevoir. Le compositeur le précise d'ailleurs lui-même dans sa deuxième *Étude d'interprétation* intitulée Mouvements parallèles[280], alors que s'enchaînent les intervalles de neuvièmes :

> La m.g. toujours 1/2 nuance au-dessous de la m.d. (comme une ombre de la ligne supérieure)[281].

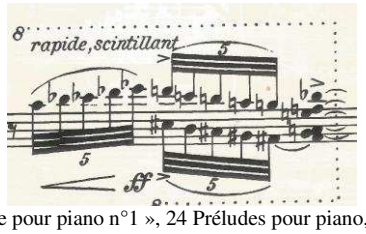
Mais cette manière de contrepointer le monodique au moyen de voix parallèles rappelle aussi certaines polyphonies africaines. C'est ce que remarque Polo Vallejo à propos des chants polyphoniques des Wagogo du centre de la Tanzanie[282] qu'il étudie. Il se sert également de la métaphore de l'ombre pour décrire le parallélisme des voix[283].

Dans Jondo, ce schème peut se réaliser sous la forme d'un geste bref et précis, rappelant celui présenté plus haut, nous faisant penser à ces gerbes incandescentes du flamenco, propres à incarner par leur fulgurance, l'énergie qui caractérise le jeu des guitaristes andalous[284].

---

[278] Carl Gustav Jung, Les Racines de la conscience, op. cit., p. 45.
[279] Comme le dit lui-même le compositeur, tout ce qui s'ajoute à la monodie, « n'est qu'ombre et sillage ». Frédéric Deval et Jay Gottlieb, Le Monde de la Musique-Télérama, 1994, p. XIX.
[280] Maurice Ohana, « Mouvements parallèles », *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1982, p. 5.
[281] Idem.
[282] Polo Vallejo, « La vie polyphonique des wagogo en Tanzanie avec Polo Vallejo », émission radiodiffusée sur
France Inter, le 28 juin 2015. En ligne : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/416.
[283] Polo Vallejo, « Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie », Cahiers *d'ethnomusicologie, (Anciennem*ent Cahiers de musiques traditionnelles), n°17, 2004, p. 6.
[284] On retrouve un geste approchant dans sa deuxième Étude : Mouvements parallèles ainsi qu'à la fin de son premier Prélude pour piano (1973). Maurice Ohana, « subitement plus lent », Mouvements parallèles, Douze *Études d'interprétation pour piano*, Paris, Jobert, 1982, p.7-8.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Maurice Ohana, « Prélude pour piano n°1 », 24 Préludes pour piano, Paris, Jobert, 1974, p. 4.

La rapidité du trait contribue à altérer notre faculté à discerner clairement les hauteurs, ces dernières devant se fondre, pour Ohana, en une couleur homogène non-tempérée.

Au risque de bouleverser les canons esthétiques en matière de consonance ou de contrarier la symbolique jungienne de l'octave, associée à la représentation d'un cercle parfait — auquel Jung associe, on l'a dit plus haut, la quaternité —, Ohana fait de la neuvième (ou de la septième), une sorte d'octave imparfaite, à l'image de ces formes du flamenco — siguiriyas, bulerías et autres tientos — caractérisées par les enchaînements rythmiques asymétriques.

> L'octave, écrit Jung, appartient, en tant que double quaternité, au symbolisme du cercle (mandala). Elle représente ici clairement l'archétype de la ronde […] car elle tourne avec la danse[285].

Pour éclairer cette fois ce phénomène sous l'angle d'une approche psycho-acoustique, on peut s'appuyer sur la théorie de Jean-Jacques Matras pour qui, lorsque les « fréquences sont suffisamment voisines, […], l'oreille ne semble plus percevoir qu'un seul son[286]. »

Mais n'y-aurait-il pas, in fine, chez Ohana, la volonté de reconnaître au travers de ces « fausses octaves », à l'instar des figures rythmiques asymétriques, une sorte d' « imperfection » propice à entraîner la libération du phénomène sonore ? En quelque sorte, une « imperfection » essentielle, héritée des modèles que lui fournit la musique andalouse.

Dès lors, le flamenco authentique constitue le parangon d'une quête qui repose sur une tendance paradoxale à rechercher ce qui, à la fois, fait équilibre — on l'a exprimé plus haut avec l'archétype du centre — et ce qui, aussitôt, contribue à le défaire. Le compositeur cultive ainsi l'entre-deux comme une ambivalence essentielle et nécessaire. Cette manière

[285] Carl Gustav Jung, « Le symbole de la transsubstantiation », *Les racines de l'inconscient*, Paris, Buchet-Castel, 1971, p. 336-337.
[286] Jean-Jacques Matras, Le son, Paris, PUF, 1982, p. 16.

de combiner le symétrique et l'asymétrique, le tempéré et le non-tempéré, ce qui fait « milieu » et au contraire ce qui s'en extrait en visant un absolu, concourt à qualifier la démarche de créateur d'Ohana, comme aussi sa quête de l'archétype.

5.3 Le triton, une couleur archétypale

L'intervalle de triton semble jouer un rôle important dans la musique d'Ohana, comme ici, dans la pièce Jondo. Il faut préciser, pour introduire notre propos, que cette couleur a été approchée dans différentes sphères géoculturelles et historiques, ce qui pourrait nous conduire à la qualifier d'archétypale dans l'hypothèse où on lui reconnaîtrait une portée universelle.

Notons que cet intervalle, particulièrement connoté depuis l'époque médiévale qui en avait fait un diabolus in musica, l'est également pour les sociétés primitives qui le relient aux coutumes ancestrales. Alain Daniélou, par exemple, pour qui « les Hindous attachent une grande importance aux relations des modes musicaux avec les heures du jour[287] », remarque que certains intervalles seraient connectés aux cycles solaires et lunaires. C'est ainsi que la quarte augmentée correspondrait, selon lui, aux « heures critiques, à midi, à minuit, au lever et au coucher du Soleil, aux solstices et aux équinoxes [288]». Dans certaines régions d'Afrique, cet intervalle serait à rapprocher d'événements en relation avec les rites ancestraux qui rythment la vie des tribus. Jacques Nahoum, abordant la place du triton « dans les musiques primitives[289] », en collige quelques exemples dans sa thèse. Il les relie aux faits culturels et aux rites archaïques. Il est intéressant de préciser que le chercheur s'est notamment intéressé aux intervalles présents dans les musiques de la région de l'Ouganda. Une région que Maurice Ohana connaît bien pour y avoir effectué une campagne militaire pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1943, comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre. Il y a observé des coutumes locales et s'en est imprégné. La fréquentation de cette culture musicale l'aurait-elle influencé ici ? Les travaux de Jacques Nahoum portant sur la fonction et la place du triton dans les tribus africaines qu'il observe, pourraient alors fournir un éclairage intéressant dans l'hypothèse qu'il serait possible d'en déduire un

[287] Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée, Paris, Hermann, 1959, p.122.
[288] Idem.
[289] Jacques Nahoum, Le triton dans les musiques populaires primitives, thèse de doctorat soutenue en 1964 à l'Université de la Sorbonne, p. 15.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

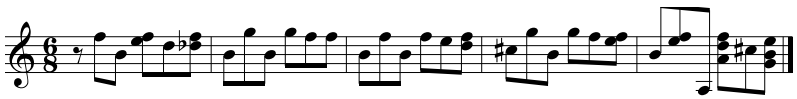
procédé universel. En conclusion de son chapitre sur la musique africaine, Jacques Nahoum fait remarquer que cet intervalle est présent essentiellement dans « les musiques ternaires, les rites funéraires et les lamentations (plaintes et pleurs, les chants de chasse, les chants de travail) [290] ».

L'ethnomusicologue John Blacking, de son côté, considère que le triton peut susciter de l'intérêt quant à sa fonction dans les sociétés primitives observées. Il relève notamment sa présence dans la danse « tshikona[291] » en Afrique :

> Dans la musique instrumentale, l'intervalle d'un triton est admis, mais on l'évite comme accord dans la musique vocale. […]. Le triton autorisé n'a pas la même position dans la structure du tshikona, que celle qu'il aurait dans la structure du khulo […] [292].

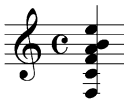
Sans aller jusqu'à parler d'« objet-système[293] », pour emprunter l'expression à Jean-Jacques Nattiez — ce qui nous renverrait à une perspective structuraliste bien trop restrictive —, on peut toutefois reconnaître à cette couleur une certaine « fonction » dans la musique d'Ohana.

En effet, dans la seconde cadenza du premier mouvement des Trois Graphiques, par exemple, il confère à cet intervalle une fonction matricielle. La première cellule tritonique (si-fa) devient alors l'élément déclencheur et générateur de la variation jusqu'à sa dilution progressive et complète dans le flux sonore.



Variation sur la couleur tritonique : Graphique de la Farruca et Cadences, chiffre 12

Précisons que cette couleur tritonique est incluse dans la sonorité de cet accord caractéristique du flamenco :



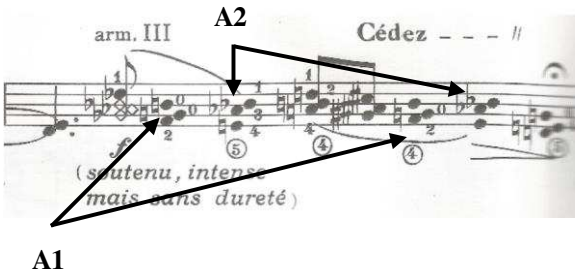
Cette sonorité, relativement structurante comme on vient de le voir chez Ohana, rappelle le rôle qu'elle occupe chez Debussy, dans l'Interlude de la Sonate pour Flûte alto

[290] Ibid., p. 175.
[291] John Blacking, Le sens musical, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, p. 91.
[292] Ibid., p. 96.
[293] Jean-Jacques Nattiez, Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique, Paris, Actes Sud, 2008, p. 101.

et harpe — comme le souligne Christian Goubault[294] — comparable aussi à la relation d'équilibre qui se joue entre le premier do# et le sol concluant l'écoulement mélodique de la fameuse phrase introductive du Prélude à *l'Après*-midi *d'un* faune. C'est une fonction homéostatique qui peut nous rapprocher du rôle que Joseph Delaplace attribue à cet intervalle dans la Première Cantate de Webern.

> L'organisme musical qu'engendrent cette série et ses dérivés est régi avant tout par des relations d'ordre spatial, où le triton joue un rôle central « toute constellation, nous dit Ligeti, est construite de manière que le renversement [de la série] soit égal à la transposition du rétrograde de l'original[295] ».

Chez Ohana, le balancement harmonique est une autre manière de mettre en valeur le rôle homéostasique joué par la couleur tritonique, comme c'est ici le cas dans Jondo :



Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 10.

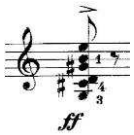
Agrégats tritoniques :

A1 : fa, sol, si

A2 : mi, lab, si

L'agrégat tritonique devient, dès lors, la couleur autour de laquelle s'organisent les éléments de la séquence.

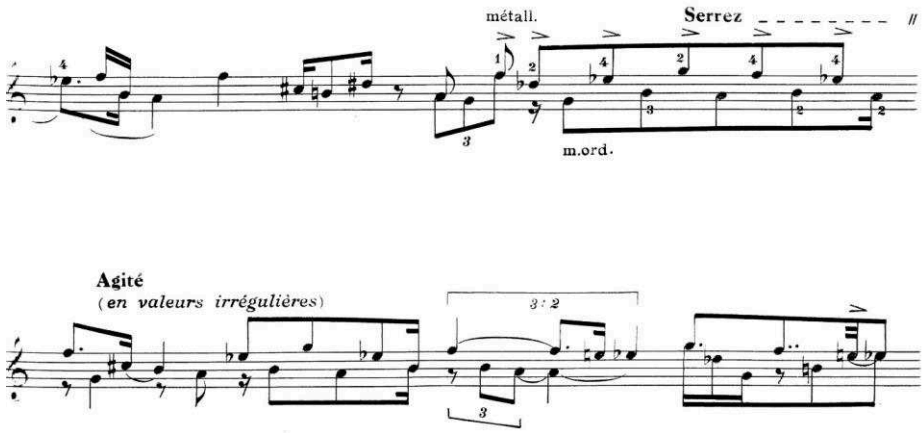
Cette couleur peut se présenter également, dans la pièce Jondo, sous une forme agrégative avant de se déployer horizontalement sous la forme d'un hoquet.



Agrégat caractéristique : Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 6.

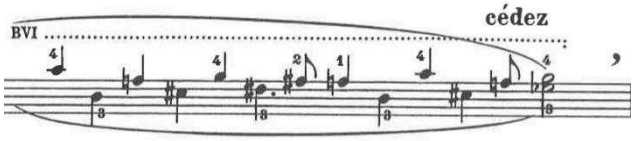
[294] C'est aussi ce que met en évidence, dans son analyse des œuvres de Debussy, Christian Goubault. Christian Goubault, Claude Debussy la musique à vif, Paris, Minerve, 2002, p. 44-46.

[295] Joseph Delaplace, *Le présent du passé : citations et répétitions dynamiques dans l'œuvre de György Ligeti*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris 8-Sorbonne, en 2005, p. 112.



Maurice Ohana, Jondo, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 9.

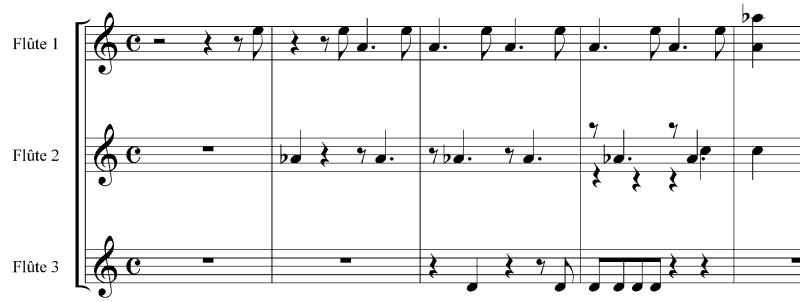
C'est un procédé d'écriture que Marie-Pierre Lassus[296] relève également dans l'Office des Oracles[297] (1974). Dans Aube, dernière pièce du cycle Si le jour *paraît…*, on remarque un procédé identique en fin de pièce.



Maurice Ohana, Aube, Si le jour *paraît…,* Paris, Billaudot, 1872, p. 3.

De sorte que l'archétype se définit ici, à la fois par le schème compositionnel du hoquet, et par la couleur tritonique.

Il est particulièrement intéressant de remarquer que cette écriture comporte certaines similitudes avec les exemples rassemblés par Jacques Nahoum dans sa recherche. Un court extrait de polyphonie qu'il relève à partir d'un échantillon de musique entendue en Ouganda nous permet de nous en rendre compte. Ce sont trois flûtes qui esquissent alors une sorte de hoquet.



Jacques Nahoum, Le triton dans les musiques populaires primitives, thèse de 3e cycle, 1964, p. 175.
Exemple 222. Tribu Bamba Flûte luma Uguanda (I)

[296] Ibid., p.16.
[297] Marie-Pierre Lassus, « Avant-propos », Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006, p. 73.

Mais John Blacking fait aussi remarquer que dans la danse Africaine tshikona, que nous avons évoquée plus haut, « la technique employée est celle du hoquet[298] ».

L'intervalle de triton symbolise, dans Jondo, la couleur profonde et mystérieuse recherchée par le compositeur ; une couleur qui semble libérer de son substrat une énergie archaïque, primitive et universelle. Ohana ne peut ignorer que tout processus de symbolisation tend à établir des connexions possibles avec certaines croyances ou certains mythes. Pour Alain Daniélou, « le triton joue un rôle rituel dans toute la musique primitive. C'est le cri de guerre, l'appel à la mort[299] ». « Agité[300] » est d'ailleurs l'expression qui accompagne le passage tritonique de cette séquence dans Jondo, nous faisant penser à l'énergie à la fois physique et psychique du duende. Mais sans chercher à « culturaliser » cette sonorité archétypale ou à en localiser les racines, Ohana s'approprie la texture mystérieuse de cette quinte « imparfaite », lui conférant, comme on l'a vu, la fonction de générer à partir de sa propre substance, de la matière sonore.

5.4 Sylva

En composant cette pièce, Ohana dit avoir pensé à la poétesse de la Renaissance, Louise Labé[301] (1524-1566)[302]. Il est vrai que son Sonnet IX (1555) aurait pu lui inspirer la quiétude « nocturne » de cette pièce. « Nocturne » est d'ailleurs la mention figurant au bas de la première portée.

> Ô doux sommeil, ô nuit heureuse pour moi !
> Plaisant repos, plein de tranquillité,
> Continuez toutes les nuits mon songe.

Troisième et pénultième « quartier » du Cadran lunaire, Sylva, dérivé du grec ancien ὕλη, hylê (« bois, forêt, arbre »), nous introduit dans le mythe de la nature faisant aussi référence à Sylvanus, divinité des arbres. L'arbre, à la fois sacré et symbolique, incarne le

[298] John Blacking, op. cit., p. 91.
[299] Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée, Paris, Hermann, 1959, p. 76.
[300] Maurice Ohana*, Aube, Si le jour paraît…,* Paris, Billaudot, 1872, p. 3.
[301] Arnaud Dumond, « Défense et illustration de la musique contemporaine, le Cadran lunaire de Maurice Ohana », in Les Cahiers de la Guitare, n° 9, 1984, p. 36.
[302] Le Tombeau de Louise Labé est composé en 1990.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

cycle de la vie et relie, de par sa verticalité, le sol au ciel. Il représente ainsi les trois niveaux de l'existence : les racines = niveau tellurique, le tronc = niveau « charnel » et empirique et le ciel = niveau spirituel. Édith Canat de Chizy et François Porcile, citant Ohana, écrivent : « Si l'on veut mener les choses à bien, il faut les faire avec la patience d'un arbre[303]. »

Ces paroles mémorables auraient pu inspirer à Ohana les premières sonorités de Sylva, tant il semble que cette pièce incarne dans le cycle un moment de calme, précédant l'ultime Candil.

Le titre Sylva, à lui seul, pourrait résumer le schème compositionnel à l'œuvre dans cette pièce via le processus de développement de la matière sonore comparé, par Ohana, à la croissance du végétal. Notons que la figure mythologique de Saturne — en référence à la première pièce du cycle — renvoie aussi à cette représentation symbolique[304].

5.4.1 La croissance du végétal

Ohana éclaire l'un de ses principes compositionnels fondamentaux en s'inspirant de la nature, en référence à certains « aspects physiques, physiologiques et biologiques [305]. »

> La plus grande source d'enseignement reste la nature ; la nature dans ses aspects physiques, physiologiques, biologiques ; la nature dans toutes ses manifestations sonores, dans tout ce qu'elle révèle au point de vue structurel. Pour moi, tout cela est très précieux : c'est un aliment réel[306].

Cette conception rejoint cette autre idée, qui le lie tout autant à Debussy, selon laquelle, la forme se définirait dans l'« après coup[307] ».

[303] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 161.
[304] Saturne renvoie dans la mythologie grecque au mythe de Cronos relié à l'idée de fertilité. Édith Hamilton précise que « Saturne comptait à l'origine parmi les Numina ; il patronnait les semeurs, les semences, et sa femme, Ops, favorisait les moissons. » Édith Hamilton, La mythologie, Alleur (Belgique), Marabout, 2007, p. 52. Notons que Saturne est d'ailleurs représenté avec une faucille.
[305] Maurice Ohana, « Pierre Ancelin avec Maurice Ohana, entretien sur l'art actuel », in Les Lettres françaises, 17 septembre 1964.
[306] Idem.
[307] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, in La Revue musicale, op. cit., p. 113.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> […] Quand on a quelque chose à dire, […] on peut couler cette substance aussi bien dans un chapeau d'amiral que dans une forme inattendue et nouvelle. Voyez Debussy dans ses dernières années[308].

La variation se conçoit comme le schème menant chez Ohana à cette recherche d'un « inattendu ». Nous pouvons nous adosser au constat liminaire formulé en 1986 par Christine Prost[309] pour considérer que depuis les Trois Graphiques jusqu'au Cadran lunaire, Ohana a fait évoluer son approche de la variation.

Malgré cette évolution constatée, nous relevons que deux principes se trouvent être au fondement même de la conception ohanienne de la variation : d'une part, l'idée d'un processus organique (associé par le compositeur à la croissance du végétal) rapprochant l'œuvre de l'idée, défendue par Jay Gottlieb, d'« improvisation écrite » et, d'autre part, la conception syncrétique de ce développement. De sorte que ce qui a changé dans la conception de la variation, chez Ohana, n'est pas le processus en lui-même, mais le procédé définissant l'ensemble des moyens mis en place par le compositeur pour varier. Ces derniers, lorsqu'ils font référence au premier matériau utilisé par Ohana dans ses variations, peuvent nous permettre de reconnaître une source inspiratrice — celle-là même dont on peut estimer qu'elle stimule le processus de développement et de transformation de la matière sonore. Notons que l'expression : premier matériau, tel que nous en faisons usage ici, doit être distinguée de cette autre expression : « matériau premier[310] » employée par Ohana et qui renvoie, cette fois, au processus. C'est donc bien relativement au procédé utilisé qu'il nous est possible de considérer, chez lui, une évolution dans la conception de la variation.

Christine Prost rappelle que le principe de la variation, chez Ohana, concerne au début l'aspect mélodique, sous l'influence, dit-elle, du « chant gitan[311]».

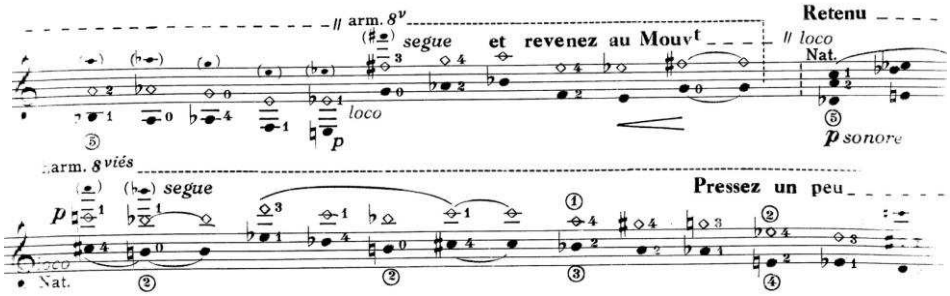
> À l'époque du Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, dans les années 50, la variation affecte encore davantage le profil mélodique que la substance sonore. Elle est encore, d'une certaine manière, une variation thématique de style décoratif — disons fortement influencée par l'esthétique du chant gitan[312].

---

[308] Idem.
[309] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, Richard Masse, 1986, p. 121.
[310] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason n°253, septembre 1980, p. 42.
[311] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, Richard Masse, 1986, p. 121.
[312] Idem.

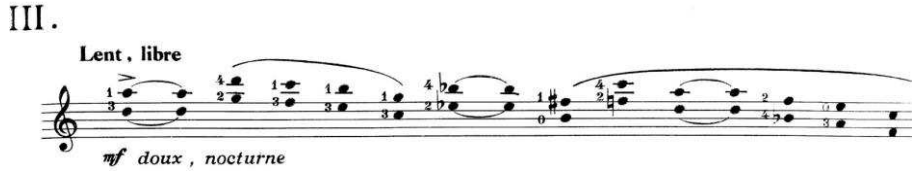
Dès la première pièce du cycle Si le jour paraît…, Temple, nous constatons que le premier matériau ne concerne désormais plus le geste caractéristique géoculturellement identifiable, comme c'était le cas dans les Trois Graphiques, mais provient directement d'une matière sonore subjective. Christine Prost relève que le compositeur prend alors clairement conscience du « pouvoir structurel de la matière sonore, c'est à cette matière elle-même, dit-elle, qu'il applique le principe de la variation[313]. » La pièce Sylva rend compte de cette évolution dans le langage ohanien.

Ohana entend développer, au travers du processus de variation propre à chacune des séquences de Sylva, de nouvelles couleurs sonores. Christine Prost résume d'ailleurs bien cette conception ohanienne du son et de la matière sonore en estimant que, pour le compositeur, « la composition n'est plus pensée en termes de construction à partir de notes, mais comme l'organisation de complexes sonores[314]. » Ces superpositions de sons provoquent une dissonance caractéristique et essentielle chez Ohana, notamment par le recours de ces intervalles de neuvièmes et de septièmes qu'il affectionne tout particulièrement.



Monodie et sons harmoniques. Maurice Ohana, Sylva, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 11.

Seule une transition au caractère « animé[315] », apparaissant en milieu de morceau, vient contrebalancer la solennité des parties écrites à deux voix dont le parallélisme à distance de quintes rappelle le style de certains répertoires anciens, en référence notamment à l'organum parallèle — on reconnaît aussi ce procédé à l'œuvre dans la cinquième Études pour piano d'Ohana.

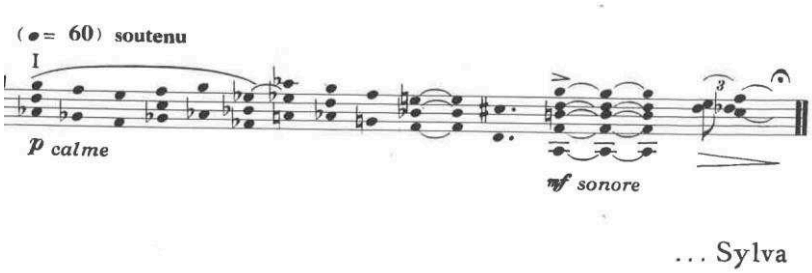


Organum parallèle : Maurice Ohana, Sylva, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 11.

[313] Idem.
[314] Ibid., p. 108.
[315] Maurice Ohana, Sylva, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 12. (Troisième portée).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Mais à mesure que nous progressons dans Sylva, nous assistons à la densification de la texture sonore, jusqu'à l'enchaînement, en fin de pièce, d'agrégats constitués de cinq sons. Il ressort de la cinquième séquence[316], un enchaînement tritonique nous rappelant combien, chez lui, cette couleur est importante. La pièce s'achève par le retour à une écriture à deux voix, à l'instar de celle qui nous introduisait dans Sylva.



Organum parallèle : Maurice Ohana, Sylva, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 12.

Ohana conclut ainsi par une présentation élargie de son conduit primitif. Cet élargissement, in fine, prend l'aspect d'un enchaînement d'agrégats constitués d'intervalles de triton et de neuvièmes semblant condenser, sur cette dernière portée, les couleurs sonores de la pièce.

5.5 Candil

> « La richesse d'une œuvre est le nombre de sens ou de valeurs qu'elle peut recevoir tout en demeurant elle-même[317] » (Paul Valéry)

Candil évoque cette danse flamenca appelée aussi bailes del candil (littéralement : danses de la chandelle) pratiquée à la lumière des bougies ou des lampes à huile (candil désignant également la lampe à huile), dans les patios ou dans l'intimité secrète et nocturne des auberges andalouses. Ohana nous introduit, par cette ultime danse, dans l'univers nocturne des traditions andalouses. Les bailes del candil constituent les premiers spectacles de danse flamenca à s'être déroulés dès 1837, avant même que leur qualification en « flamenco » par George Borrow, en 1841, ne soit faite, comme le précise Vincent Le Gall dans sa thèse[318]. Ces spectacles se développeront ensuite dans les salons de danse sous la

[316] Ibid., p. 13. (Deuxième et troisième portée).
[317] Paul Valéry, Vues, Paris, La Table ronde (réédition), 1993, p. 357.
[318] Vincent Le Gall, op. cit., p. 44.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

forme d'exhibitions payantes, pour finalement tomber en désuétude et être remplacés par des spectacles, comme la zarzuela, où se mêlent, musique, danse et théâtre.

Dès les premiers instants, l'ostinato sur deux notes instille un caractère incantatoire à la pièce lui donnant l'aspect d'un rituel dansé. C'est bien le mythe populaire qui inspire ici Ohana. Le rythme suggérant le geste corporéisé abolit, par sa répétition et sa permanence, la notion de temps mesuré, nous laissant imaginer qu'en exacerbant ainsi par le geste répétitif le phénomène de transe, puisse advenir, libératrice, l'exaltation du fameux duende. Mais l'inspiration du cante jondo ne doit pas nous faire oublier le syncrétisme dont, une fois encore, Ohana se fait à la fois l'orchestrateur et le « chorégraphe ».

Car pour saisir cette pièce il faut prendre en compte ce qui, d'une part, découle du geste instinctif et atavique et, d'autre part, l'ensemble des influences qui s'y agrègent. Si le titre de cette dernière pièce évoque bien ici le mythe populaire andalou, en outre, le mouvement et l'énergie qui s'en dégagent infiltrent en profondeur une matière sonore qui se nourrit autant du flamenco que de l'influence du Debussy de « *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*[319]. » Jean-François Gautier parle, relativement à ce septième Prélude de Debussy, d'un « tournoiement obsessionnel[320] ». Un Prélude qui, pour Paul Roberts, « à la fois pour le langage pianistique qu'il met en jeu, et l'image qu'il suggère, a fortement marqué Ohana[321] ». Il serait, selon lui, « à l'origine de tout un aspect de l'œuvre d'Ohana[322]. »

Par ailleurs, il convient aussi de préciser — comme il a été dit plus haut — que le premier Livre comprenant les six premières Études *d'interprétation* pour piano (1982) d'Ohana est composé au même moment que le Cadran lunaire. On reconnaît ainsi, dans le passage de la deuxième Étude qui clôt la séquence Subitement plus lent, doux et souple[323], et celle qui introduit la partie : Animé, un peu détaché et percutant, deux principes élémentaires développés dans Candil, à savoir : le mouvement répétitif, polarisé autour de deux notes et, dans la deuxième partie de l'Étude, le principe d'un thème rythmique clairement identifié.

[319] On a chez Ohana et Debussy dans « *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* », un procédé compositionnel similaire notamment lorsque ce dernier compose un ostinato sur do joué sur trois hauteurs [ch. 35 à 42].
[320] Jean-François Gautier, Claude Debussy, La musique et le mouvant, Arles, Actes Sud, 1996, p. 123.
[321] Paul Roberts, « La musique de piano de Maurice Ohana », in La Revue musicale, Triple numéro : 391-392-393, Paris, Richard Masse, 1986, p. 28.
[322] Paul Roberts, « La musique de Piano de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit., p. 40.
[323] Maurice Ohana, *Douze Études d'interprétation pour piano, 1*er Livre, (I à VI), Paris, Jobert, 1984, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

5.5.1 Inspirations ataviques et poétiques

D'une manière générale, Ohana donne très peu d'indications quant au choix de ses titres, considérant, comme le suggère Paul Valéry dans la citation située en exergue de cette partie, que l'appropriation de l'œuvre doit passer par une liberté d'interprétation, synonyme de re-création. En ce qui concerne le Cadran lunaire, Ohana nous offre la possibilité de créer tout un univers qui puisse nous échoir. Les titres ne sont là que pour suggérer ou prolonger l'imaginaire, à l'instar de la démarche initiée par Debussy. Sont-ils seulement utiles se demande Ohana en précisant au bas de la première page de son ouvrage (dans ses « notes d'exécution ») : « Les titres indiqués à la fin de chaque pièce peuvent être omis au gré de l'interprète[324] »?

La première image associée au titre est celle du feu (candil = bougie). Cet élément peuple notre imaginaire d'une foule de représentations qui tournent principalement autour de la magie, de la fête nocturne, du sortilège, etc. Autant d'expressions qui ne sont pas sans nous rappeler la mystérieuse Danse rituelle du feu de Falla. Le feu renvoie aussi à ces racines de vignes qui se consument dans la poésie d'Henri Bosco et que Bachelard ressuscite dans son ouvrage La flamme *d'une* chandelle[325]. Les racines, en brûlant, participent à la transformation de la matière en énergie ; une énergie physique et calorifique mais qui, chez le poète ou le compositeur, est sublimée par l'imaginaire. « Devant une flamme, dès qu'on rêve, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine[326] » écrit Bachelard :

> Tout rêveur de flamme est un poète en puissance. Toute rêverie devant la flamme est une rêverie qui admire […]. Cette admiration est enracinée dans notre lointain passé. […] Alors, suivant une des lois les plus constantes de la rêverie devant la flamme, le rêveur vit dans un passé qui n'est plus uniquement le sien, dans le passé des premiers feux du monde […][327].

Plus loin l'auteur de La psychanalyse du feu précise que « la flamme de la chandelle appelle des rêveries de mémoire[328] ». Mais la flamme permet aussi de s'élever pour atteindre une « hauteur psychique[329] ». « La flamme d'une chandelle faisait penser les sages[330] » écrit

[324] Maurice Ohana, « Notes d'exécution », Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983.
[325] Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 2016.
[326] Ibid., p.1.
[327] Ibid., p.3.
[328] Ibid., p.34.
[329] Idem.
[330] Ibid., p. 19.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Bachelard. Comme « la chandelle qui s'éteint, est un soleil qui meurt[331] » dit-il encore. C'est aussi ce feu qui inspire le mythe d'Éros dans la poésie de Lorca[332].

Candil – Seis Caprichos (Cante Jondo)	Chaleil[1]
¡Oh, qué grave medita la llama del candil!	Oh, qu'elle médite gravement, La flamme du chaleil !
Como un faquir indio mira su entraña de oro y se eclipsa soñando atmósferas sin viento.	Comme un fakir indien Elle regarde son entraille d'or, Et s'éclipse en rêvant D'atmosphères sans vent.
Cigüeña incandescente pica desde su nido a las sombras macizas, y se asoma temblando a los ojos redondos del gitanillo muerto.	Cigogne incandescente, De son nid elle pique Les ombres massives, Et s'approche en tremblant Des yeux ronds Du petit gitan mort

À l'origine, la structure du spectacle dansé, bailes del candil, s'articulait autour de deux danses principales qui reposaient sur un rythme ternaire : le zapateado[333] et le zorongo[334]. Des danses que Maurice Ohana connaît bien, au moins au travers des interprétations qu'en donnait La Argentinita (on peut citer le Zorongo gitano composé par Lorca[335]). Il choisit d'en esquisser le rythme dans la dernière partie de Candil. Manuel de Falla fait remarquer que Debussy s'inspire de ces rythmes caractéristiques dans le deuxième mouvement de son Quatuor[336] à cordes (1893) considérant que ce dernier « pourrait passer, dans sa plus grande partie, pour l'une des plus belles danses andalouses que l'on n'ait jamais écrites[337]. » Le deuxième mouvement de ce Quatuor : Inspiré et bien rythmé, d'allure vive et bâti sur une métrique ternaire (6/8) nous rapproche — au regard aussi de l'incantatoire et répétitif motif embryonnaire confié dès le début à l'alto —, du caractère de la danse zapateado, comme le fait remarquer Christian Goubault.

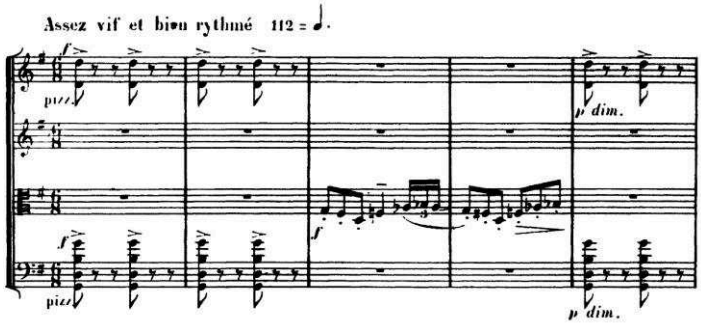
[331] Ibid., p. 26.
[332] Federico García Lorca, Poésies, 1921-1927, Paris, Gallimard, 1954, p. 174.
[333] Danse d'allure vive souvent en 6/8 qui devait permettre de démontrer l'habilité du danseur. Elle était souvent accompagnée de percussions du pied du danseur : taconeos.
[334] Danse d'allure vive également ternaire.
[335] Le poète l'accompagne d'ailleurs au piano sur réédition sur disque 45 tours. Federico García Lorca y La Argentinita, Canciones Populares Antiguas, Barcelona, 1958, 7ERL 1.102.
[336] Quatuor créée le 29 décembre 1893 par le Quatuor Ysaÿe.
[337] Christian Goubault, Claude Debussy, Paris, Champion, 1986, p. 218.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Un thème récurrent parcourt le Quatuor à cordes et prend divers aspects, dit Goubault. Il se distingue par son caractère tournant, par une cellule de trois notes descendantes sol, fa, ré (première mesure), dont les intervalles sont réaffirmés énergiquement à la fin de l'œuvre (ré, do, la), et par un triolet qui lui donne dans le deuxième mouvement une allure de zapateado andalou […]. Énergique dans le mouvement initial, le thème se transforme en ostinato dans le suivant[338].

D'ailleurs les quatre coups d'archets qui introduisent le deuxième mouvement du Quatuor de Debussy, pourraient bien nous faire penser à ces rasgueados qu'Ohana place en toute fin d'œuvre.

II



« Assez vif et bien rythmé », deuxième mouvement du Quatuor à cordes de Claude Debussy, Paris, Durand & Fils, 1894,p.16.

Christian Goubault remarque, à propos de ce mouvement, le « caractère tournoyant[339] » de cette cellule initiale constituée de trois notes qui, structurant l'ensemble, doit aussi nous évoquer cette polarisation autour d'une même note, observée dès le début de Candil.

5.5.2 Polysémie du temps

La question du temps représente le point nodal de toute cette pièce et certainement, plus largement, de l'ensemble du cycle, au même rang, sans aucun doute, que celui occupé par les problématiques liées à la conception d'un espace sonore non-tempéré. Comment ne pas évoquer la problématique du temps quand le seul titre, Cadran lunaire, en suggère, avec autant de poésie, la thématique.

Candil interpelle et interprète trois expressions d'un temps : objectivé, subjectivé et mythique. Cette polysémie du temps à l'œuvre dans Candil se fait jour au travers de deux interprétations du geste dansé, qui semblent organiser la pièce dans le temps. Mais, par le

[338] Idem.
[339] Ibid., p. 39.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

jeu des contrastes, la convergence de toutes ces expressions temporelles peut aussi prendre la forme d'un procédé polyrythmique, mettant en scène, de façon simultanée et asynchrone, différents gestes antagonistes.

C'est au prisme de ces différentes catégories que la problématique du temps s'éclaire à la lumière d'une conception où l'empirie du geste tend à démystifier le temps en l'incorporant dans un vécu quand, au contraire, atteignant la dimension du rite, nous sommes conduits à considérer ce dernier à l'aune de sa probable mystification.

Mais la « polytemporalité » en question mérite d'être explicitée et précisée compte tenu de sa valeur polysémique et de son engagement ici. Déjà Olivier Messiaen relevait chez Debussy cet aspect, qu'il reliait « aux valeurs rationnelles et irrationnelles[340]. » Pour Messiaen, la première de ces valeurs chez Debussy, est inspirée de la Nature. On en retrouve selon lui de nombreux exemples chez Debussy notamment dès la première phrase énoncée dans le fameux Prélude à *l'Après*-midi *d'un* faune ou encore, dans le premier mouvement de la Mer.

5.5.2.1 Propriétés temporelles du geste dansé

À présent, tentons de cerner de plus près l'influence du geste sur la structure et la temporalité de l'œuvre au vu de son ancrage dans la tradition andalouse. L'aspect cyclique est l'un des aspects de la tradition des bailes del candil qu'Ohana a tenté d'interpréter dans chacune des parties qui constituent cette pièce. L'écriture s'imprègne de la corporéité du geste dansé et, d'une certaine façon, nous invite à partager, avec le mouvement suggéré, une impression physique et « charnelle ».

La circularité du mouvement se traduit, dans la première partie, par la permanence d'un geste itératif qui se déploie dans le contexte d'une écriture amesurée, alors que, dans la seconde partie de l'œuvre, au contraire « très mesurée[341] », c'est le rythme ternaire en 6/8 qui conforte le geste dans son immutabilité circulaire. Les deux parties du cycle se déploient ainsi au rythme d'un cadran semblant nous situer au départ dans l'expérience d'un temps « polymorphe », « amesuré », avant de devenir, dans la seconde partie de la pièce, « très mesuré » (selon l'indication d'Ohana), offrant, du fait des relations paradoxales qui en découlent, une herméneutique de la temporalité propre à refléter l'univers ohanien.

[340] Olivier Messiaen, Traité de rythme, de couleur, et *d'ornithologie*, Tome VI, Paris, Leduc, 2001, p. 3.
[341] Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 17.

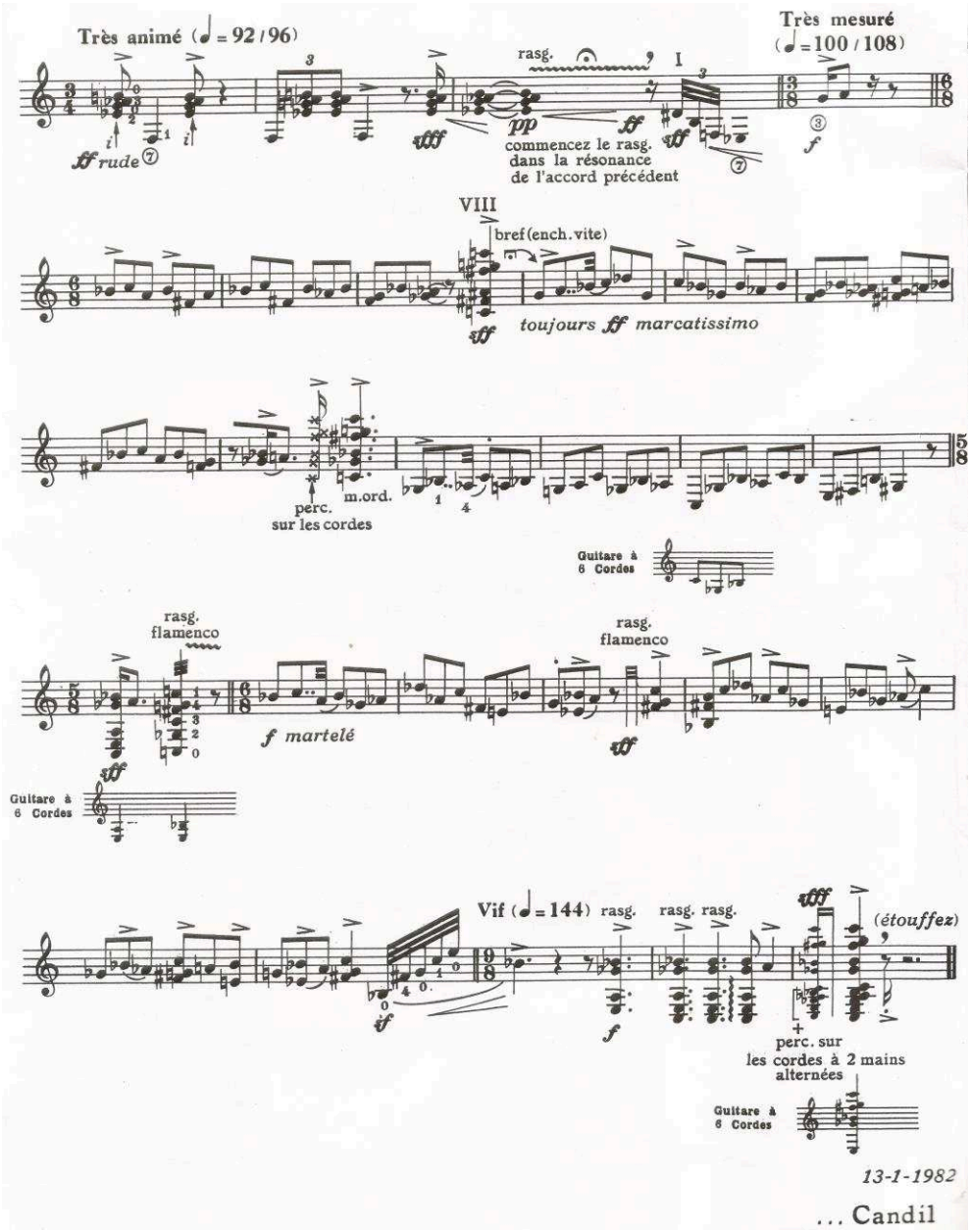
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Le passage de l'une à l'autre de ces parties se fait par une transition au caractère « rapide et tumultueux [342]» (comme l'indique Ohana), contribuant ainsi à nous conduire vers une nouvelle dimension temporelle. Cette transition prend la forme d'un passage bref, « rapide [343] », qui se déplie en un feu ininterrompu dans l'esprit des falsetas jusqu'à l'enchaînement des rasgueados. Ce geste à l'énergie incandescente, à la fois libre et déterminé, doit être interprété comme le conséquent de tout ce qui l'a précédé. Il finit par embraser les derniers moments qui concluent le premier acte du rituel dansé. La flamme de cette bougie (candil) qui, dès les premiers instants de l'œuvre, nous introduisait dans l'intimité des auberges andalouses, semble alors s'élever et s'intensifier jusqu'à emprunter le caractère de cette célèbre Danse rituelle du feu immortalisée par Falla. La « tumultueuse[344] » toque falseta s'achève par le geste tranchant des rasgueados fouettés dans l'esprit du traditionnel et tout aussi ritualisé remate [345] andalou. Ces rasgueados, interrompant net le discours musical, sont l'expression extériorisée, explosive, d'une violence jusque-là contenue.

La seconde partie de la pièce, plus concise, pourrait bien servir de coda à l'ensemble de ce cycle lunaire. Elle demeure néanmoins centrale, tant elle parvient à nous restituer l'esprit et le geste de cette danse traditionnelle qui s'articulait, à l'époque — comme nous l'avions mentionné en introduction de cette analyse —, autour des deux danses ternaires que sont le zapateado et le zorongo.

[342] Ibid., p. 16.
[343] Idem.
[344] Indication d'Ohana sur la partition au moment de ce trait.
[345] Rappelons, comme cela a été dit plus haut, que remate signifie conclusion et fermeture. Il s'agit en fait d'une cadence andalouse qui permet de conclure le trait virtuose du guitariste.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Dernière page de la partition Le Cadran lunaire.
Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 17.

Bien que l'on puisse dire de Maurice Ohana qu'il distille dans la texture de sa matière sonore les éléments caractéristiques de la tradition andalouse, il est intéressant de remarquer qu'ici, il tente dans les derniers moments de sa pièce, de se rapprocher au plus près de la tradition dansée des bailes del candil. Sur le plan structurel, cette seconde partie est construite autour de quatre phrases rappelant le découpage de ce cycle en quatre pièces. Elles sont ponctuées par le même agrégat-harmonique, joué en rasgueado à chaque fin de phrase.

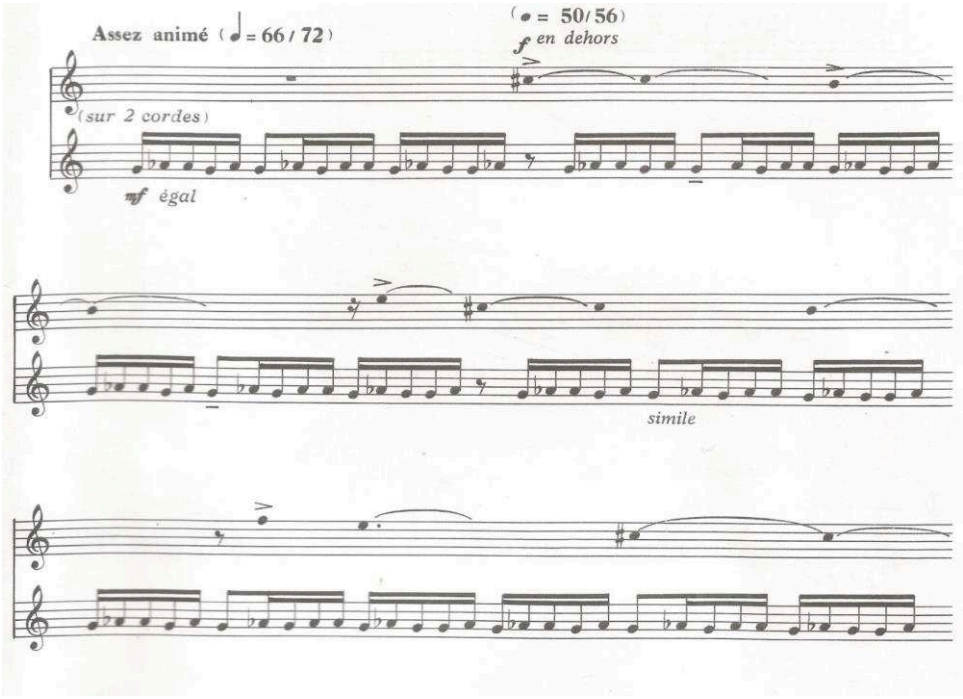
Par opposition à la première partie, la musique est ici mesurée, ce qui n'empêche pas au mouvement cyclique, caractéristique de cette danse — notifié par le chiffrage en 6/8 (affilié au zapateado et au zorongo) —, d'opérer. La polarisation sur si bémol exacerbe

d'ailleurs le caractère cyclique du geste tout en rappelant un procédé à l'œuvre dans certaines siguiriyas andalouses. C'est un schème itératif qui nous rappelle aussi la pièce El Fandango de Candil (1911) de Granados extraite de la Goyesca n° 3 ; pièce dans laquelle le mouvement perpétuel exprimé par un motif enroulé autour de quatre notes, offre à cette danse traditionnelle une nouvelle interprétation.

L'indication « très mesuré » est une manière d'ancrer cette dernière partie dans la conception d'un temps enraciné, de manière plus concrète, dans la tradition, le mythe populaire et les racines andalouses.

5.5.2.2 Superposition des gestes

De manière plus pragmatique, on peut considérer que la polytemporalité à l'œuvre dans Candil peut prendre concrètement la forme d'un procédé polyrythmique, superposant deux gestes asynchrones, reflétant ainsi, deux réalités temporelles diamétralement opposées.



Superposition des deux plans sonores : Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 14

Si l'approche « dialectique du rythme[346] », chez Raymond Court, peut nous inciter à interpréter cette superposition comme une « lutte entre deux contraires, entre un élément

[346] Raymond Court, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 215-216.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

d'irrégularité et un élément de régularité[347] », c'est avant tout sous l'angle de la complémentarité qu'il faut l'envisager chez Ohana.

Deux tempos sont ici superposés : l'indication ornant la voix supérieure de la première portée, écrite en valeur amesurée (« en dehors »), précise un tempo compris entre 50 et 56 alors que les doubles-croches de la seconde voix s'exécutent sur le tempo initial de 66 à 72 à la noire. C'est un procédé souvent utilisé par Maurice Ohana ; on le remarque dans la sixième de ses Douze *Études d'interprétation pour piano* (1er Livre), intitulée : Troisième pédale[348], où, en son milieu, le compositeur superpose à une main gauche « très égale » indiquée 80 à la noire pointée, une main droite libre, en écriture sans hampe, notée = 144. En comparaison, il est à noter que dans Contrepoints libres[349], neuvième Étude du second Livre, ce sont trois tempos qui se superposent (= 80/84, = 120, = 66).

Cette polyrythmie, expression d'une polytemporalité, procède de la combinaison des contrastes engendrant une coexistence féconde entre, d'un côté, le mouvement obligé de l'ostinato et, de l'autre, une monodie dont l'écriture sans hampe assure au geste une expression plus libre et intemporelle. Les notes liées de cette voix supérieure contrastent ainsi avec l'articulation précise des doubles-croches sur la partie inférieure.

De cette polyrythmie émerge une symbolique des gestes au travers de laquelle nous n'aurions aucun mal à associer au caractère presque mécanique et obstiné de la répétition, le jeu du guitariste et, au mouvement très legato et amesuré qui se superpose à cette seconde voix, la gestuelle gracieuse des danseurs, qui a l'instar des cantaores andalous interprétant les siguiriyas, vivent, comme le dit Ohana, le rythme « viscéralement[350] » en se situant en dehors du temps mesuré.

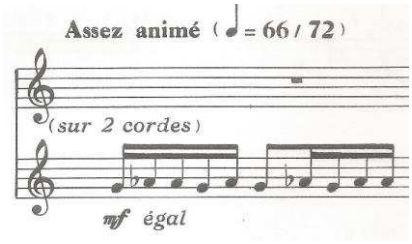
Mais on a malgré tout le sentiment que, par-delà leur différence, ces deux gestes asynchrones s'éclairent mutuellement. La monodie donne le sentiment, de par sa fluidité, de parvenir à infléchir la rigueur de l'ostinato et ainsi à émousser les surfaces angulaires des cycles rythmiques en double-croches qui l'accompagnent. Le procédé itératif mis en place progressivement rappelle les observations faites par Simha Arom, notamment lorsqu'il

[347] Idem.
[348] Maurice Ohana, Troisième pédale, in *Douze Études d'interprétation pour piano*, 1e livre, Paris, Billaudot, Jobert, 1984, p. 33.
[349] Maurice Ohana, Contrepoints libres, in *Douze Études d'interprétation pour piano*, 2e livre, Paris, Billaudot, Jobert, 1986, p. 21.
[350] Maurice Ohana, entretien avec Pascal Bolbach, « Maurice Ohana et la guitare », in Les Cahiers de la Guitare, op. cit. p. 8.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

évoque les « ostinatos à variations[351] », présents, selon lui, dans de nombreuses musiques africaines — nous l'avions évoqué dans notre premier chapitre au moment d'aborder la question des influences africaines dans la musique d'Ohana.

En indiquant « égal » au début de la pièce, puis en précisant « en interrompant le moins possible la partie supérieure[352] », Ohana exprime son souhait d'inscrire ce geste dans un mouvement continu. La note sol, jouée à vide[353], engendre par sa résonance une sorte de halo sonore provoquant le tuilage des sonorités et contribuant ainsi à amplifier l'impression de continuum sonore et donc de circularité du mouvement. Cette oscillation itérative, couplée au tuilage des notes, est propice à suggérer un espace non-tempéré.



Doigtés relatifs au jeu de l'ostinato : Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p.14.

S'il est indéniable que l'ostinato rythmique, polarisé sur deux notes, contribue à assurer, d'une certaine façon, l'équilibre dans la première partie de la pièce, en revanche, exacerbée jusqu'au bout, la répétition est susceptible de suggérer aussi le déséquilibre psychique, consécutivement au phénomène de transe que son mouvement obstiné semble invoquer.

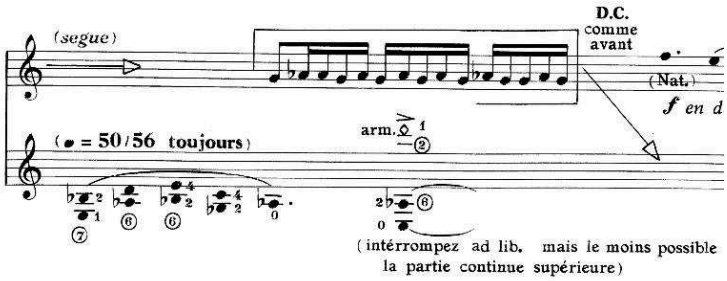
Nous retrouvons également l'idée de la transe, reliée au geste dansé, chez Marie-Pierre Lassus qui prend appui pour l'illustrer, sur l'exemple du rite de yoruba que l'on découvre dans l'Office des Oracles (1974) :

> La transe possède une structure qui se lit clairement à travers les gestes corporels et la danse en particulier. Tout comme la mythologie yoruba commande les gestes au corps, la musique incite à la danse et paraît susceptible de modifier en profondeur les structures de la conscience d'un individu, son rapport avec lui-même et le monde[354].

[351] Simha Arom, « "Du pied à la main" : les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale », in Analyse musicale, n°10, 1er trim.1988, p. 17.
[352] Maurice Ohana, Candil, in Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p.14.
[353] Comme indiqué sur la partition, les deux notes (sol et la bémol) de l'ostinato sont jouées sur deux cordes différentes.
[354] Marie-Pierre Lassus, « Avant-propos », Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006, p. 35.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

L'aspect primitif est, dans l'exemple donné plus haut, renforcé par la figure itérative du mouvement sur deux notes ; une expression qui nous rappelle aussi le caractère incantatoire des variations de la première cellule de l'œuvre vocale Mayombé (deuxième des Quatre *chœurs* pour voix *d'enfants* [1987]). Dans Candil, l'expression du rituel dansé est confortée par des éléments de langage qui viennent se greffer au mouvement processuel de l'ostinato. Permuté de l'aigu vers le grave, le geste monodique primitif évolue ensuite sous la forme d'une sorte de conduit à deux voix parallèles, mais constitué par l'intervalle de triton ; ce développement donne alors libre voie à une nouvelle herméneutique du geste musical.



Permutation de la monodie présentée sous la forme d'une succession de triton. Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 15.

On peut ainsi associer cette nouvelle couleur, au « daïmon » (démon), pour reprendre l'expression d'Ohana au sujet de cet intervalle utilisé dans Sundown Dances [Ch. 25.]. Cette couleur, caractéristique chez Ohana, diapre d'une expression mystique l'imaginaire de ce feu andalou duquel semble s'exhaler une énergie primitive et mythique. La transposition du motif répétitif au demi-ton inférieur puis au ton supérieur n'oblitère en rien le mouvement processuel et incantatoire de cette danse.

5.5.2.3 La tradition recomposée

La polytemporalité en question dans cette pièce doit s'envisager dans la sphère des références musicales convoquées par le compositeur. Ohana orchestre le temps, le modèle selon sa propre conception, faisant de la polytemporalité en question, l'expression syncrétique d'un temps protéiforme.

Le syncrétisme des influences permet à Ohana de relier le geste atavique émanant de la culture andalouse des bailes del candil à la musique de Debussy (en référence, on l'a dit plus haut, à son septième Prélude : « Ce *qu'a* vu le vent *d'Ouest* »). Mais le syncrétisme dont

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Ohana fait preuve ne se limite pas à ces références, il prend en effet une nouvelle expression dans la dernière partie de l'œuvre.

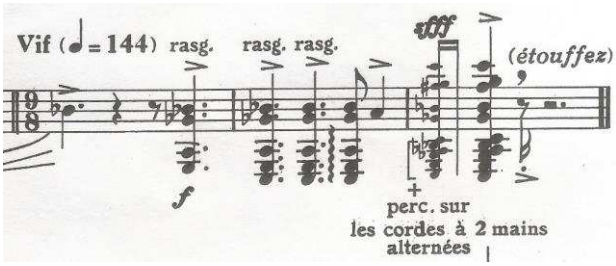
L'ultime geste compositionnel de ce cycle prend la forme d'une variation mélodique bâtie autour du procédé isorythmique de la talea utilisé à l'époque de l'ars nova[355]. Mais cette écriture savante du bas Moyen-Âge côtoie ici un art plus populaire. Le cycle de quatre phrases isorythmiques, qui structure la dernière partie, se conclut par le fameux remate — qui, étymologiquement, vient de Rematar et qui signifie "re-tuer" ou tuer une seconde fois — enchaînant avec vigueur les accords en rasgueados ; c'est là un geste traditionnel que Maurice Ohana analyse lui-même dans la célèbre Danse rituelle du Feu de Falla. Il connaît bien cette pièce pour en avoir interprété une version, transcrite pour le piano, le 28 février 1937, lors de l'un des concerts qu'il donne avec Montoya et La Argentinita[356]. En 1953, il rappelle dans le Journal musical français[357], à propos de cette œuvre, que Manuel de Falla avait dû remanier au dernier moment la cadence finale. Il précise en effet que c'est l'intervention de la mère de la fameuse bailaora et cantaora, la gitane Pastora Imperio, qui bouleversa l'organisation de la cadence finale. Cette dernière exigea qu'à la fin soit ajouté davantage d'accords dans l'esprit du fameux remate andalou.

> Manuel de Falla, écrit Ohana, contait entre autres incidents, que, rendue sourde par l'âge, la vielle gitane — personnage légendaire traversé d'inspirations magiques, précise-t-il — protestait contre l'imprécision chorégraphique de la fin de la Danse du Feu. C'est ainsi qu'il fut amené à ajouter à sa conclusion les saisissants groupes d'accords qui en paraissent à présent le seul dénouement possible[358].

Cette histoire, relatée en 1953, pourrait sembler anecdotique si ce n'est qu'elle trouve dans la cadence finale de Candil un certain écho. Ohana conclut en effet la pièce — et donc le cycle lunaire — également par cinq accords en rasgueados avec l'insistance et la force du remate qui achève la Danse rituelle du feu.

[355] Pour mémoire, Maurice Ohana étudie ces principes d'écriture avec Daniel-Lesur à la Schola Cantorum dès 1937.
[356] Voir annexe n°11.
[357] Maurice Ohana, « Deux œuvres de Manuel de Falla », Journal musical français, n°22, 22 octobre 1953.
[358] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Les cinq accords qui concluent Candil
Maurice Ohana, Candil, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 17.

Le compositeur rend ainsi hommage à la tradition et au mythe populaire andalou. Ce Cadran lunaire, polytemporel — ce qui, compte tenu des références convoquées, peut aussi signifier intemporel — distille le temps, donnant l'illusion à Ohana de devenir le contemporain de ses ancêtres, tout à la fois proches et lointains. Pareille conception conduit à transcender inévitablement tout repère et toute référence spatio-temporelle : « Je crois, dit-il, que la musique est à la fois intemporelle non dimensionnelle, elle se retourne autant vers le passé que vers le haut ou vers le bas […][359]. » Nul doute que dans ce dernier quartier de lune ohanienne, le compositeur cherche à ressusciter cette sorte d'instinct primitif qui, chez les Andalous, porte le nom du duende.

> Il semble que, un peu à l'écart des déchaînements esthétiques de l'Europe, les musiciens espagnols aient toujours eu à cœur de maintenir dans une zone où l'instinct dicte à l'intellect […]. Ceci vaut pour l'art cultivé comme pour l'art populaire, les deux modes traditionnels de création ibérique. Dans l'un comme dans l'autre, le grand art gravite autour de ce que Lorca appelait les « sons noirs », qui provoquent la venue du duende. Le duende, cette magie enfermée dans les sons, qui nous foudroie lorsqu'elle se manifeste et que nul ne peut définir[360] .

5.6 Synthèse sur le Cadran lunaire

Candil achève ainsi sa révolution en nous laissant le sentiment d'un temps qui, semblant parfois nous échapper, a fini par retrouver ses racines dans la tradition andalouse. Tout au long du cycle, le temps mythique croise celui de la tradition, nous situant dans l'intemporelle circonvolution de ce Cadran lunaire. La dernière pièce, Candil, illustre, au prisme de ses deux parties, toute cette complexité du temps ohanien. Mais, à l'échelle du

[359] Maurice Ohana, « Maurice Ohana, un piano pour notre demi-siècle », France Musique, le 4 avril 1992. Propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 172.
[360] Maurice Ohana, « Géographie musicale de l'Espagne », Journal musical français, n°47, 8 Mars 1956, p. 8.

cycle, ce sont trois dimensions temporelles qu'Ohana a tenté d'incarner dans cette quaternité lunaire. Elles pourraient, selon nous, se reconnaître au travers des trois figures mythiques de Chronos, Kairos et Aiôn.

1- Chronos : correspondant au temps physique du successif et du mesuré.
2- Kairos : relié au temps métaphysique qui est aussi celui de la création.
3- Aiôn : affilié cette fois au temps cyclique. François Zourabichvili rappelle que chez Deleuze, Aiôn correspond à l'« entre-temps » et à « cette expérience du non-temps […] celle d'un "temps flottant"[361]. »

Ces trois catégories, linéaments princeps d'une matière syncrétique et intemporelle, interpellent les racines primordiales et culturelles, respectivement reliées au mythe et à la tradition. Mais Ohana veut avant tout rappeler, au regard de cette quaternité lunaire, que le temps qui se joue ici, est cyclique.

Il suffirait de reprendre notre schéma initial identifiant la place, la fonction et les liens qui régissent l'organisation du Cadran lunaire, pour se rendre compte que l'œuvre existe bien en tant que cycle, autant dans sa structuration que symboliquement. Mais on voit aussi comment l'idée de cycle trouve une résonance singulière avec l'expression, en fin d'œuvre, d'un retour aux racines, celles-là mêmes qui se sont réincarnées à travers le mythe populaire andalou des bailes del candil.

***

[361] François Zourabichvili, « Deleuze », Jean-Pierre Zarader (dir.), Le vocabulaire des philosophes, Ellipses poche, 2016, p. 906.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Synthèse du deuxième chapitre

C'est au terme de ce deuxième chapitre que nous pouvons apprécier, avec une certaine hauteur de vue, l'évolution évidente qui s'est opérée dans le répertoire des œuvres pour guitare de Maurice Ohana, depuis le premier Tiento jusqu'à l'ultime Cadran lunaire. Nous pourrions résumer en disant que, d'une expression directe de la tradition andalouse, le compositeur est passé à une approche plus phénoménologique, au vu de l'intérêt que peut représenter pour lui la question de la matière sonore. L'élargissement spectral de la guitare, par l'ajout de ces quatre cordes, n'est sans doute pas étranger à cette évolution dans la manière de concevoir le phénomène sonore. Mais le risque est grand, on le voit, au regard du filtre que le compositeur pose sur la source, de ne reconnaître dans sa démarche compositionnelle qu'un procédé esthétique, alors qu'il faudrait avant tout l'envisager comme une distance d'essentialisation, ou de transcendalisation de la source, lui permettant de tendre vers des racines profondes. Cette quête lui offre l'occasion de se rapprocher de la tradition et de son « essence éternelle[362] ». « Une fois que l'on a touché à cette couche profonde, dit Ohana, on est dans la tradition et en même temps on est novateur, immanquablement[363]. »

La guitare à dix cordes, de par sa nouvelle résonance et la matière sonore qu'elle génère, engage Ohana à appréhender autrement la tradition.

D'une certaine manière, en créant sa matière sonore, il se crée lui-même au contact du son phénoménal. En effet, au travers de cette profondeur phénoménologique, Ohana cherche avant tout à atteindre une autre profondeur atavique, jondo, authentique, immémoriale, entendue comme l'expression d'une vérité, sa vérité. Nous pourrions ainsi mettre en regard ces deux quêtes que sont, pour lui, la matière sonore et ses racines profondes ; ensemble, elles convergent vers un universel, un « assemblage idéal[364] », un archétype. Mais avant d'en arriver à une telle conclusion, il nous faut cerner plus précisément les liens si particuliers qui unissent, chez Ohana, les racines à la matière sonore. Cette dernière partage avec cette expression authentique contenue pour le compositeur dans les racines, une énergie, un mouvement, un espace, qu'il nous reste à présent à découvrir et à

[362] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in La Revue musicale, n^os^314-315, Paris, Richard-Masse, 1978, p. 112.
[363] Idem.
[364] Ibid., p. 114.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

définir. Ce questionnement devrait conduire à mieux comprendre la relation que nous tentons progressivement de tisser entre les racines et la matière sonore.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

CHAPITRE III

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

1 Introduction au troisième chapitre

C'est au moment d'entreprendre la métamorphose de la guitare à six cordes en un instrument jugé plus complet qu'Ohana envisage une véritable réflexion sur ce qu'il appelle, lors d'un entretien avec Pierre Ancelin en 1964, la « masse sonore[1] » — qu'il requalifie aussitôt sous le terme de « matière sonore ». Cette « masse sonore », comme il la désigne au début, est alors abordée sous l'angle de son développement organique. Au fondement de toute cette réflexion, Francis Bayer fait d'ailleurs remarquer que les échanges entre André Gide et Maurice Ohana permettent d'annoncer certaines prédilections compositionnelles qui se révèleront plus tard dans l'écriture.

> Un […] point tout à fait remarquable sur lequel André Gide attira l'attention de Maurice Ohana, c'est l'influence que peut avoir la densité du discours musical sur le tempo et sur le phrasé de Chopin. Il s'agissait toujours pour Gide, de mettre en valeur la richesse musicale de chaque complexe sonore[2].

Mais qu'il s'agisse de l'appeler masse sonore ou matière sonore, pour Ohana, le phénomène qui en résulte permet de délimiter une couleur en lien avec l'espace sonore constitué.

Étudier le concept de matière sonore sous l'angle de ses propriétés physico-acoustiques, nécessite de prendre en compte certaines caractéristiques externes rendues accessibles à l'analyse, tout en considérant la vie interne du son, dont l'aperception globale réclame une approche phénoménologique. L'étude de la matière sonore est ainsi rendue délicate en partie par le fait qu'elle contient, à l'image de cette figure mythique qu'est La Célestine (personnage central de sa tragicomédie éponyme), « une face visible et une face cachée », comme le soulignent Jean-Pierre Peter et Marie-Christine Pouchelle.

> C'est là, disent Peter et Pouchelle, qu'est née en Fernando de Rojas la source d'une œuvre unique, ambivalente, enjôleuse et secrète : un dédale, une énigme. Comme son auteur, qui s'avance masqué, elle a une face visible et une face cachée. C'est ce qui lui permet de dire l'indicible, dans une permanente ambiguïté

[1] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.
[2] Francis Bayer, « André Gide et Maurice Ohana », *Bulletin des amis d'André Gide*, n°71, juillet 1986, p. 14.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> de nature, et seulement à qui sait entendre, dans les dissonances des lignes mélodiques contraires, la vérité des tragédies[3].

Comparant son processus vital à la « croissance du végétal », Ohana ouvre alors la voie à une nouvelle manière de concevoir le phénomène sonore. On peut, en effet, appréhender la vie interne du complexe sonore à la lumière d'une rythmicité qui lui est propre, nous permettant de délimiter aussi autrement les structures fines du temps et de l'espace ohaniens. À un niveau liminal où il n'est plus possible d'accéder consciemment au phénomène physico-acoustique, interroger les concepts de mouvement et d'énergie peut alors se révéler instructif.

Mais le concept de matière sonore, chez Ohana, ne saurait se limiter uniquement aux données objectivables que révèle son phénomène sonore. Ce dernier est porteur d'une mémoire vécue, mais aussi, immémoriale, imaginée et transcendée qui, inévitablement, interpelle tout un imaginaire poétique contribuant à stimuler la création. Approcher la matière sonore par le biais de l'imaginaire poétique devrait enrichir le processus heuristique qui est le nôtre en vue de définir ce concept aux multiples facettes.

2 L'approche intuitive du phénomène sonore

La question qui se pose à présent est de savoir si une approche « scientifique » de la matière sonore est possible et si oui, de quelle nature-est-elle ? S'agit-il d'une étude par les sciences physiques ? Ou le modèle est-il plutôt celui de la biologie ? Ces approches « scientifiques » épuisent-elles la connaissance possible de la matière sonore ? Ne faut-il pas plutôt faire appel à l'intuition ? Comment alors envisager la démarche de création chez Ohana au regard d'une science qui, à la fois, le fascine et provoque aussi une forme de rejet aussitôt qu'elle devient spéculative ?

> Pour moi, dit Ohana, c'est la physique sonore qui reste la base essentielle de la musique et cela sera jusqu'à la fin des temps[4].

[3] Jean-Pierre Peter et Marie-Christine Pouchelle, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 15-16.
[4] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, op. cit.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Ohana entend alors opposer, au regard de la musique, deux conceptions scientifiques totalement différentes : une pensée logico-mathématique d'une part et, d'autre part, une approche davantage tournée vers la biologie et la physique du son, plus appropriée à rendre compte des questions relatives à l'« espace sonore » et à la « physique acoustique ».

Si l'expérience sensible demeure primordiale pour Maurice Ohana, il n'ignore pas, pour autant, que les nouveaux outils de la science présentent un intérêt permettant de valider certaines données empiriques à condition aussi, de ne pas contraindre la musique à suivre une voie qui ne serait pas la sienne[5].

Il s'agit donc, pour Ohana, de restaurer et d'inaugurer un nouveau rapport entre Science et musique qui prenne mieux en compte son phénomène sensible. Il fustige, dès lors, l'attitude de tous ceux qui, confondant recherche spéculative et approche artistique, passent leur temps à disséquer la musique en tentant, au travers de leurs analyses, de découvrir une vérité, écartant de leur démarche toute approche intuitive et instinctive du sonore et se coupant, de ce fait, du phénomène sensible. « Plutôt que vers la mathématique, je regarde vers la biologie, et vers les arbres, leurs racines, les roches, …[6] », confie-t-il en 1971 à François-Bernard Mâche. Les musicologues et chercheurs qui ne s'intéressent à la matière sonore qu'au prisme d'une science objective sont aussitôt qualifiés de « personnalités tertiaires[7]. »

> (L'Art) a un rôle de plus en plus important à jouer, dit-il, puisque la science se charge de mettre en doute tout ce qu'elle touche et surtout à soumettre à l'analyse, à l'explication et au raisonnement tout qu'elle atteint, ce qui est une manière de destruction. L'art seul désormais est le dépositaire des valeurs qui assurent à l'homme sa continuité[8].

---

[5] Edith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 173.
Ohana dit : « (La musique) ne peut pas aller où on veut la faire aller. »

[6] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in op. cit., p. 114.

[7] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, op.cit.
Il dit : « tous ces musiciens, "chercheurs" qui pour moi sont, comme je vous l'ai dit, ces personnalités secondaires, pour ne pas dire tertiaires ».

[8] Ohana s'en prend ici aux scientifiques, mais aussi aux musicologues. En conclusion de cette émission radio, il dit, non sans une certaine pointe d'ironie : « Je voudrais, avec tout le respect, la déférence et le sentiment d'infériorité — comme le dit Satie — avec lequel je me présente devant ce bouquet de musicologues éminents, [rires], dire que nous tous et y compris les compositeurs, ceux qui sont furieux et qui déversent leur fiel sur Satie […], avons un peu l'air d'un chat qui voudrait mordre une grosse boule de verre quand nous parlons de Satie. Et je crois que c'est là la meilleure preuve qu'il s'agit d'une musique tellement "musique", que le langage lui est, par quelques manières, fondamentalement étranger. Et ça me fait un immense plaisir parce que nous en parlons aujourd'hui, et on l'écoutera encore, ce qui prouve que son œuvre est là et qu'on ne peut pas la supprimer. Ce qui est la plus réconfortante conclusion que l'on puisse tirer de son passage sur cette terre et des traces merveilleuses qu'il y a laissées… merveilleuses quant à

Ohana pourrait-il rejoindre Jung quand ce dernier déclare qu'« à mesure que la connaissance scientifique progressait, le monde se déshumanisait[9] » ?

Sans prendre à la lettre une affirmation aussi catégorique il nous faut reconnaître qu'elle nous interpelle ! Un domaine comme celui de la musique comporte à la fois une dimension artistique relevant de la sensibilité et de la subjectivité et une dimension physique pour laquelle une approche scientifique peut se justifier. Les innovations dans la connaissance scientifique du phénomène sonore intéressent sans aucun doute les musiciens ; la question qui se pose alors est de savoir, d'une part, ce que les avancées de la connaissance scientifique — notamment dans le domaine de la physique acoustique ou de la biologie —, ont pu apporter à Ohana sur la connaissance du phénomène sonore et, d'autre part, quel « éclairage » nouveau elles projettent sur l'œuvre du compositeur.

La science ne doit certes pas constituer à elle seule un préalable pour la connaissance du phénomène sensible. Une place centrale doit être accordée ici à l'intuition ; elle seule peut être en mesure de nous garantir une meilleure connaissance d'un phénomène qui relève de notre sensibilité et révèle, ce faisant, une part de nous-même. Cette idée s'accorde assez bien avec les propos de Schopenhauer :

> L'intuition, dit Schopenhauer, n'est pas seulement la source de toute connaissance, elle est la connaissance même ; c'est la seule qui soit inconditionnellement vraie, la seule pure, la seule qui mérite vraiment le nom de connaissance, car c'est la seule qui nous fasse voir à proprement parler, la seule que l'homme s'assimile réellement, qui le pénètre tout entier, et qu'il puisse appeler vraiment sienne. Les concepts au contraire se développent artificiellement ; ce sont des pièces de rapport[10] .

Si cette perspective phénoménologique intéresse Ohana au moment de concevoir avec Yepes une guitare à dix cordes, cela n'exclut pas pour autant son intérêt sur les enseignements que l'on peut tirer de certaines données scientifiques.

Le compositeur prend, en effet, en considération les avancées dans le domaine de l'acoustique, appréciant lui-même l'apport du microphone à l'amplification du timbre de la

---

moi. » Maurice Ohana, « Les après-midi de France Culture - Satie entre deux siècles », France Culture, 1er juillet 1975. Source : INA.

[9] Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Folio essai, Paris, 2000, p. 163-164.

[10] Arthur Schopenhauer, « Des rapports de la connaissance intuitive et de la connaissance abstraite », in Le Monde comme volonté et comme représentation. Paris, PUF, 2017, p. 754.

guitare. Il tire donc parti des progrès techniques rendus possibles grâce aux avancées de la connaissance scientifique.

> Nous sommes allés plus loin dans l'analyse du son, dit Ohana ; nous avons décomposé le son grâce aux appareils dont nous disposons maintenant ; nous avons étudié le rythme sous certains aspects qui étaient imperceptibles à l'oreille et qui sont perceptibles à un microphone, qui sont décomposables. En somme, nous avons appris à décomposer le spectre des choses que nous entendions et dont nous n'avions que la synthèse. À partir de ce spectre, certains d'entre nous réalisent d'autres synthèses qui sont très intéressantes. C'est en quoi nous sommes tributaires de cet esprit de recherche et c'est fort bien ainsi[11].

En 1975, il déclare que la recherche dans le domaine de l'acoustique et de nouveaux « moyens sonores » est un « bienfait[12] », ne tarissant pas d'éloges pour l'équipe du GRM.

Guy Reibel qui a eu l'occasion de croiser Ohana dans les studios du GRM constate que ce qu'il appréciait avant tout, c'était ces enregistrements où le micro était placé très près de l'instrument et il précise :

> Ce qu'il aimait avant tout, c'était le son comme grossi, comme transformé par le microscope et qui permettait d'avoir […] une écoute intérieure. […] Enregistrer de près avec de très faibles intensités, fait un effet de grossissement, comme si le son pénétrait à l'intérieur de l'auditeur[13].

[11] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, op. cit.
[12] Ohana dit : « Un centre d'études confié à des techniciens véritables et recherchant les nouvelles données de l'acoustique et de moyens sonores est certes un bienfait en l'état de notre évolution actuelle. […] Pour l'instant, toutefois, et même si les manifestes expriment de grands desseins, les forages de Beaubourg n'ont fait jaillir qu'un pactole qui ne semble alimenter que les émirs de l'IRCAM. Il faudra attendre des œuvres pour juger de ce qui se fera et que déjà l'excellente équipe du GRM avait, avec des moyens beaucoup plus modestes, mis en train depuis de nombreuses années. » Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « *T'Haran*-Ngô, conversation avec Maurice Ohana », Arfuyen, n°2, 1975, p. 61.
[13] Guy Reibel, « L'Art vocal de Maurice Ohana, Une passerelle entre interprètes, amateurs et professionnels », Journée de réflexion, colloque autour de Maurice Ohana intitulé : « Maurice Ohana, l'oiseleur », Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.

Puis, évoquant cette fois les recherches réalisées au GRM et la manière dont Ohana les envisageait, il poursuit :

> Ohana n'était pas de ce métal, il était beaucoup plus indépendant. Il venait, il écoutait des manipulations […] des transformations du son. […] Maurice Ohana était un observateur, un ami, un curieux[14].

François-Bernard Mâche conserve de Maurice Ohana le souvenir d'un compositeur qui, bien que se tenant à distance de certaines initiatives avant-gardistes, manifestait malgré tout de l'intérêt pour la recherche entreprises par le GRM :

> Ma rencontre avec sa musique (le *Llanto*) était antérieure de 5 ou 6 ans. J'étais curieux de voir un musicien aussi essentiellement libre, et sa visite à un endroit si différent de ses propres options me laissait penser que, comme moi, il répugnait surtout à l'embrigadement néo-sériel. Le mépris qu'avait exprimé Boulez quatre ans plus tôt dans l'*Encyclopédie* Fasquelle […] suffisait sans doute à l'intéresser à cette autre « avant-garde » sans dogmatisme[15].

La position d'Ohana relativement à la connaissance pourrait bien rappeler la métaphore — teintée de mythologie[16] — de Jankélévitch au moment de comparer l'homme avide de savoir, au papillon attiré par la flamme de la connaissance au risque de s'y brûler les ailes. Approcher de trop près l'objet de la connaissance, cela revient à ne connaître que partiellement cet objet que l'on scrute, lequel ne saurait être vu dans son entièreté. La connaissance ne serait donc que partielle et microscopique. A contrario, observer de trop loin cette flamme, reviendrait à ne pas la connaître suffisamment, ce qui conduirait à ignorer certains aspects précis qui en font la spécificité. Il faut donc être capable d'apprécier la bonne distance qui, pour Ohana, ne saurait être celle qui vise à appréhender la connaissance au moyen d'une pensée spéculative et trop analytique. À l'instar de Jankélévitch, il considère que seule l'intuition bien ajustée est en mesure de nous garantir une meilleure connaissance.

> L'artiste, dit Jankélévitch, joue avec l'immédiat comme le papillon avec la flamme. Un jeu acrobatique et périlleux ! Pour connaître intuitivement la flamme

[14] Idem.
[15] Entretien avec François-Bernard Mâche. Voir annexe n°3, §2.
[16] Qui renvoie aussi au mythe d'Icare qui a inspiré la peinture de Bruegel l'Ancien (1525-1569).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> il faudrait non seulement voir danser la petite langue de feu, mais épouser du dedans sa chaleur ; joindre à l'image la sensation existentielle de la brûlure. Le papillon ne peut que s'approcher de la flamme au plus près, frôler sa chaleur brûlante et littéralement jouer avec le feu ; mais si, avide de la connaître encore mieux, il vient imprudemment à pénétrer dans la flamme elle-même, que restera-t-il de lui sinon une pincée de cendres ? Connaître la flamme du dehors en ignorant sa chaleur, ou bien connaître la flamme elle-même en se consumant en elle, savoir sans être ou être sans savoir, – tel est le dilemme[17].

S'agissant du phénomène sonore, l'intuition comme méthode de connaissance, s'accorderait, chez Ohana, avec une certaine éthique de la découverte. La Science fascine Ohana mais dans la mesure où elle laisse une place à l'intuition et à l'imagination créatrice grâce auxquelles les grandes découvertes ont pu être faites. À côté du « contexte de justification » il y a en science un « contexte de découverte » et c'est l'exploration de ce dernier qui nous éclaire sur le développement des théories scientifiques ; une telle approche, on le voit avec Copernic et Galilée — dans le cadre d'une étude épistémologique[18] — n'a-t-elle pas toujours permis de faire triompher les idées, l'imagination créatrice et l'intuition sur un réductionnisme déterministe et rationalisant ?

3 La matière sonore in modus vivendi

Toute réflexion portant sur la matière sonore, chez Ohana, ne peut qu'aboutir à un questionnement centré sur les principes qui fondent sa vitalité. Cerner la conception ohanienne de la matière sonore, cela revient précisément à reconnaître son processus d'évolution dans la temporalité de l'œuvre et sa « cause efficiente » — au sens aristotélicien. Il nous faudra donc explorer les sources d'inspiration de l'œuvre. Qu'elles émanent de la nature ou de la tradition, elles peuvent avoir une influence sur les schèmes compositionnels et le processus d'évolution de la matière sonore. Pour appréhender au mieux l'expression vitale de la matière sonore et son énergie, il est d'abord question de faire appel à trois notions énergétiques princeps : accumulation, explosion et résonance.

[17] Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p. 23-24.
[18] Jean-Charles Sacchi, Sur le développement des théories scientifiques, *De l'aporie de l'incommensurabilité* à la dimension pragmatique de la découverte, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 82-83.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Nous avons pu le voir précédemment à travers l'analyse des œuvres pour guitare, ces trois expressions temporelles du geste musical demeurent fondamentales et, d'une certaine façon, permettent de souligner la dimension anthropologique de l'œuvre au regard notamment de certains schèmes. Elles peuvent nous rapprocher du schéma phraséologique de Debussy (anacrouse, accent et écoulement [ou désinence]), tel qu'il a été mis en évidence par Christine Prost[19]. Il faut dire que l'originalité chez Ohana consiste dans la conception de phrases où l'énergie dépend autant de l'attaque que de ce qui la précède ou, de ce qui la suit jusque dans la rémanence sonore. On peut, pour l'illustrer, s'appuyer sur les propos de Guy Reibel :

> Le phrasé, dit-il, est un des aspects les plus originaux de son talent ; au lieu d'envisager la phrase vocale comme une courbe d'un seul tenant, il module l'énergie d'une façon tout à fait différente et exprime de ce fait des « archétypes » de forme inhabituelle[20].

La mise en relation de l'accumulation, de l'explosion et de la résonance (englobant la rémanence) met en lumière un lien de causalité évident entre ces trois expressions, corrélativement au processus d'évolution de la matière sonore. Dans le contexte des œuvres pour guitare d'Ohana, de manière extrêmement condensée et brève, ces trois moments peuvent prendre la forme d'un rasgueado. Ne reconnaît-on pas au travers de ce geste, également celui du percussionniste, lorsqu'après la frappe, la résonance se dissout progressivement jusqu'à atteindre le niveau liminal de la rémanence, nous rappelant l'idée d'« onde de destruction[21] » évoquée par Bachelard dans La dialectique de la durée[22] ?

L'attaque-résonance [23] produit par ce geste, peut alors nous faire penser à l' « impulsion brutale[24] » très présente, selon Jean-Claude Risset, dans la musique d'Horacio

[19] Ce sont aussi des aspects de la musique de Maurice Ohana que Christophe Casagrande, à la suite de Christine Prost et Guy Reibel, a abordés. Christophe Casagrande, *Maurice Ohana ou la musique de l'énergie*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2013.
[20] Guy Reibel, « la musique vocale et chorale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, triple numéro 391-392-393, p. 72.
[21] Gaston Bachelard, « La Rythmanalyse », La dialectique de la durée, Paris, PUF, col. Quadrige, 2017, p. 136.
[22] Nous aurons l'occasion de revenir ensuite sur cette approche bachelardienne de la matière
[23] Hugues Dufourt dit : « Ce qui compte dans le son, c'est l'attaque et la décroissance de l'onde, c'est la multitude des détails qui singularisent l'enveloppe de chaque composante de fréquence. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, Paris, Delatour, 2014, p. 361.
Rappelons que Pierre Schaeffer a axé tout un pan de sa réflexion autour du couple « attaque » - « retombée ».
[24] Jean-Claude Risset, cité par Makis Solomos, fait le constat que la musique d'Horacio Vaggione recourt à une impulsion énergétique, laquelle se décline ensuite en une sorte d'« after-effect ».

Vaggione. Makis Solomos, illustrant certaines caractéristiques sonores propres à sa musique, cite les propos de Risset :

> Les musiques de Vaggione, dit Risset, commencent souvent par une impulsion brutale, une perturbation, une sorte d'explosion, suivie de l'émergence d'une sorte de résonance ou d'after-effect au comportement plus soutenu. Une telle succession peut faire penser au lien qui existe dans le domaine physique entre le comportement libre d'un système linéaire dissipatif à l'équilibre et la réponse de ce système à une excitation, sa susceptibilité ou sa contrainte […][25].

Maurice Ohana, nous l'avons souligné plus haut, compare la manière extrêmement innovante avec laquelle Ramón Montoya parvient à faire sortir de sa guitare toutes sortes de sonorités lui faisant penser, nous l'avions évoqué plus haut à propos des Trois Graphiques, à la musique concrète. Bien qu'il ne fasse pas, il est vrai, directement allusion à la musique électroacoustique, ce courant l'inspire tout autant au point de considérer qu'elle ait pu produire sur sa propre création, un véritable « rebondissement[26] ».

Il y aurait lieu de se demander s'il ne faut pas voir dans cette succession structurante et fondamentale qui fait dépendre chacune de ces expressions les unes des autres, un principe universel dans lequel pourrait se reconnaître, in fine, tout phénomène sonore ? De sorte qu'aborder le concept de matière sonore via ces trois schèmes[27] élémentaires, ce serait reconnaître que ce qui la fait exister et vibrer en tant que telle est son énergie accumulée et libérée à l'occasion de *l'explosion* et de la résonance.

La matière qui, pour Gaston Bachelard, peut devenir « un transformateur d'énergie », pourrait être également considérée comme sa source, confortant l'hypothèse d'une puissance endogénique contenue dans la matière.

> C'est […] la notion d'énergie, dit Bachelard, qui forme le trait d'union le plus fructueux entre la chose et le mouvement […]. Dès lors, il ne suffit plus de dire

---

Makis Solomos, « Rythme, temps et émergence : sur quelques enjeux de la musique récente », in Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Hermann, 2010, p. 53-74. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769917/document.

[25] Idem.

[26] Maurice Ohana, Note d'exécution de la partition, Trois Graphiques pour Guitare et Orchestre, Paris, Amphion, 1969.

[27] Au sens où l'entend Joseph Leif : « Représentation qui est intermédiaire entre les phénomènes perçus par les sens et les catégories de l'entendement ». Joseph Leif, « Schème », in *Philosophie de l'éducation*, Tome 4, Paris, Delagave, 1974, p. 237.

> que la matière nous est connue par l'énergie comme la substance par son phénomène, pas davantage il ne faut dire que la matière a de l'énergie, mais bien, sur le plan de l'être, que la matière est de l'énergie et que réciproquement l'énergie est de la matière[28].

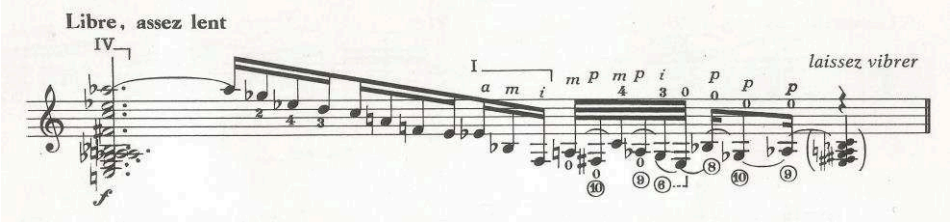
C'est cette énergie immanente à la matière sonore que Christine Prost a tenté de décrire en la rapprochant de l'idée de mouvement :

> […] Chocs, coulées, fusées, chutes, vibrations, trépidations, frémissements, éclatements, déflagrations, stagnations, rafales, tourbillons… On pourrait multiplier à l'infini les termes analogiques évoquant les multiples combinaisons, métamorphoses ou anamorphoses d'une substance sonore concrète qui ne raconte rien d'autre que l'aventure de son propre mouvement[29].

Mais, que faut-il entendre par accumulation si ce n'est ce qui rendra possible et constituera le devenir et l'à-venir du geste dont on ne pourra jauger le potentiel énergétique accumulé qu'a posteriori ? Comment alors appréhender le schème de l'accumulation chez Ohana ?

En réalité il y a deux façons de le faire :

En premier lieu, on peut l'interpréter comme un ante-geste. Il contient alors en germe la matière sonore préformée et ainsi constituée avant sa mise en vibration. Dans la pièce Temple, par exemple, on est en droit de se demander d'où peut provenir l'énergie qui a donné naissance au premier grand agrégat ? S'il peut donner le sentiment d'apparaître ex nihilo comme le premier geste sonore de la pièce, il n'est toutefois, que la résultante sonore d'une énergie qui trouve son origine dans l'imaginaire poétique.



Maurice Ohana, I Temple, *Si le jour paraît…,* Paris, Billaudot,1973, p. 1.

[28] Gaston Bachelard, Le Nouvel esprit scientifique, Paris, PUF, 1934, p.62.
[29] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in Maurice Ohana, *Miroirs de l'œuvre*, Paris, La Revue Musicale, Triple numéro, 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 114.

Cet invisible et imperceptible ante-geste se conçoit comme une énergie « potentielle » progressivement constituée à partir d'une mémoire vécue ou imaginée, mais accumulatrice. On a vu à propos de 20 Avril, Planh combien cette énergie pouvait être mobilisatrice. On peut dès lors augurer qu'en considérant cette pièce comme le « soleil central » du cycle Si le jour paraît…, Ohana se réfère, au travers de cette analogie avec l'astre solaire, à une force catalysatrice — comme on l'a vu plus haut — devenue aussi, révolte catalysatrice.

Mais, en second lieu, il est possible d'aborder l'œuvre par le prisme de sa gestation, c'est-à-dire, comme une matière préformée dans le silence d'une énergie accumulée. Cette dernière prend sa source dans une indignation et une colère profondes suscitées par l'exécution de Julían Grimau. L'œuvre en puissance renfermant l'expression d'une résilience, s'enracine bien dans cette énergie accumulée et libérée par le geste créatif.

C'est donc l'inspiration qui constitue le premier « aliment » de cette énergie contenue avant de devenir force rayonnante. Elle serait alors plus psychique que physique.

Une fois exprimée, l'énergie née d'une accumulation « ante-phénoménologique » peut surgir, sous sa forme explosive avec le rasgueado ou devenir progressivement elle-même accumulation à travers le principe de la variation. Celle-ci peut progressivement nous acheminer jusqu'au geste paroxystique du rasgueado. Ohana éclaire ses principes compositionnels à la lumière de ce que les phénomènes naturels peuvent lui inspirer. La Nature demeure ainsi, pour lui, le « matériau premier[30] » en tant qu'elle constitue un modèle dynamique dans lequel il puise une inspiration compositionnelle.

> […] Je trouve beaucoup de musique par les yeux. Les marées. Les étoiles. J'écoute l'eau, les contrepoints d'animaux, c'est le matériau premier. Je n'ai pas une grande préoccupation du langage ni des moyens d'expression. Si on a quelque chose à dire de profond, le langage se crée. La profusion des moyens aujourd'hui est une course à l'abîme, j'ai acquis une méfiance à l'égard de ces moyens. L'expression, le langage n'ont jamais rien pu faire sans la poussée intérieure[31].

Le compositeur oscille dans ses comparaisons avec la Nature, entre le monde végétal et le monde animal offrant ainsi une autre lecture de l'évolution dynamique de la matière

[30] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason, n°253, Septembre 1980, p. 42.
[31] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

sonore dans l'œuvre. De fait, ces deux modes d'évolution, végétal et animal, peuvent s'accorder avec la temporalité ohanienne, par référence aux schèmes de l'accumulation et de l'explosion. L'instinct « animal » et son caractère instantané se différencie en effet du lent processus d'évolution correspondant à la croissance du végétal. L'arbre représente dans l'imaginaire ohanien, un modèle qui peut s'incarner au travers d'une personnalité, à l'instar de cette figure légendaire du flamenco, rencontrée par Ohana, Pepe de la Matrona (1887-1980) qui, un jour, lui avait glissé : « Je suis un arbre dans une forêt[32]. »

La référence au monde végétal nous éclaire sur l'interprétation à donner à la variation, au sens ohanien. Cette dernière, assimilée à un processus organique, peut se traduire, en-dehors des procédés compositionnels que nous avons pu relever dans notre deuxième chapitre, par la transformation progressive de la matière sonore corrélativement à la variance « chromatique », infime, qui accompagne le glissement d'un état à l'autre. Rappelons, comme nous l'avons vu plus haut, que la pièce pour guitare Sylva ne peut se départir du procédé compositionnel que le titre même de la pièce suggère en référence au mythe de la forêt.

Pour Deleuze, dans le végétal, s'opère une force vitale, et donc du mouvement, y compris lorsque celui-ci est infime. Selon lui, « le pôle végétatif […] n'est pas moins en mouvement sur place que le pôle animal en déplacement violent[33]. »

La comparaison avec le monde animal, cette fois, doit être abordée par association au flamenco authentique. Il s'agit alors de faire ici référence à l'énergie explosive du rasgueado. Pour Ohana, le cante jondo et le rasgueado du guitariste incarnent à travers le chant profond et l'instrument, l'énergie primitive et animale[34] du geste. Le compositeur sait aussi cultiver cette animalité. C'est d'ailleurs ainsi qu'il compare son propre instinct créatif à celui de l'animal :

[32] Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, Télérama, n°1893, 12 avril 1986, p. 39.
[33] Gilles Deleuze, *L'image*-mouvement, Paris, Minuit, p. 214-215.
[34] Relativement au rapprochement chez Ohana de l'homme et de son « animalité » refoulée, la distinction que fait Jung entre l'animal et l'homme primitif peut-être éclairante. Du moins elle permet de relativiser les associations que l'on peut faire un peu rapidement entre les termes clés : instinct, primitif, animal, homme et nature. Il précise que « l'homme qui vit à l'état de nature n'est pas uniquement "naturel" comme l'est, par exemple, l'animal ; il voit, croit, craint, vénère des choses dont le sens n'apparaît pas dans les circonstances naturelles du milieu seul, dont le sens caché s'écarte même beaucoup de tout ce qui est naturel, tombe sous le sens et se comprend, qui parfois même contraste singulièrement avec les instincts. » Carl Gustav Jung, *L'Âme* et la Vie, 1963, Paris, Buchet-Chastel, 2015, p. 284.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Je pense à moi comme à un animal, dit-il, un fauve qui ne se déplace qu'en fonction de sa proie, de sa survie… Je relie mon instinct musical à cette animalité, si ce n'est que je ne chasse pas la musique : je la laisse venir, comme un oiseleur patient et attentif[35].

Dans le flamenco, les sonorités âpres et percussives de la guitare découlent de la décharge d'énergie du guitariste vers le corps résonant de l'instrument. Elles reflètent ainsi toute la violence du geste.

Ohana tente de renouer avec l'énergie du geste ancestral enraciné dans les profondeurs d'une mémoire vécue, transformée, imaginée, immémoriale et qui s'exprime sous la forme d'une énergie acoustique. Elle jaillit alors, propulsée de manière explosive à travers le geste du rasgueado. Il est important de remarquer que le geste explosif ne se traduit pas comme une intention délibérée d'engager la matière sonore dans la voie d'une dilacération progressive ou instantanée. Il est davantage question, chez Ohana, d'une explosion qui se saisit dans l'instant « extra-temporel » du Aiôn[36] et qui serait davantage de nature morphogénique et créatrice, que destructrice. Mais Ohana retrouve aussi dans cette énergie fondamentale et primitive contenue dans le cante jondo celle qui, sous sa forme expulsée, vient du cri et qui peut aussi symboliser la naissance.

> Un chanteur, un grand maître de flamenco m'a dit un jour : « Notre chant populaire est né du cri. Et ce cri, nous croyons tous que c'était le seul moyen de communication parmi les premiers hommes qui ne connaissaient pas encore l'usage des mots, et qui imitaient les bêtes pour se dire des choses. » Ce retour à ces sources, imaginaires peut-être, en tout cas qui révèlent une mémoire immémoriale, me paraît tout de même une ligne de conduite très originale, et je l'ai suivie[37].

Le cri, assimilé pour lui à un acte de création, lie le geste primitif à la matière sonore avec laquelle il fait corps, rappelant aussi ce corps à corps entre le guitariste de flamenco et son instrument. C'est par le geste que nous essayons de recréer l'image sonore et c'est par notre corps que l'on entre en sympathie avec elle.

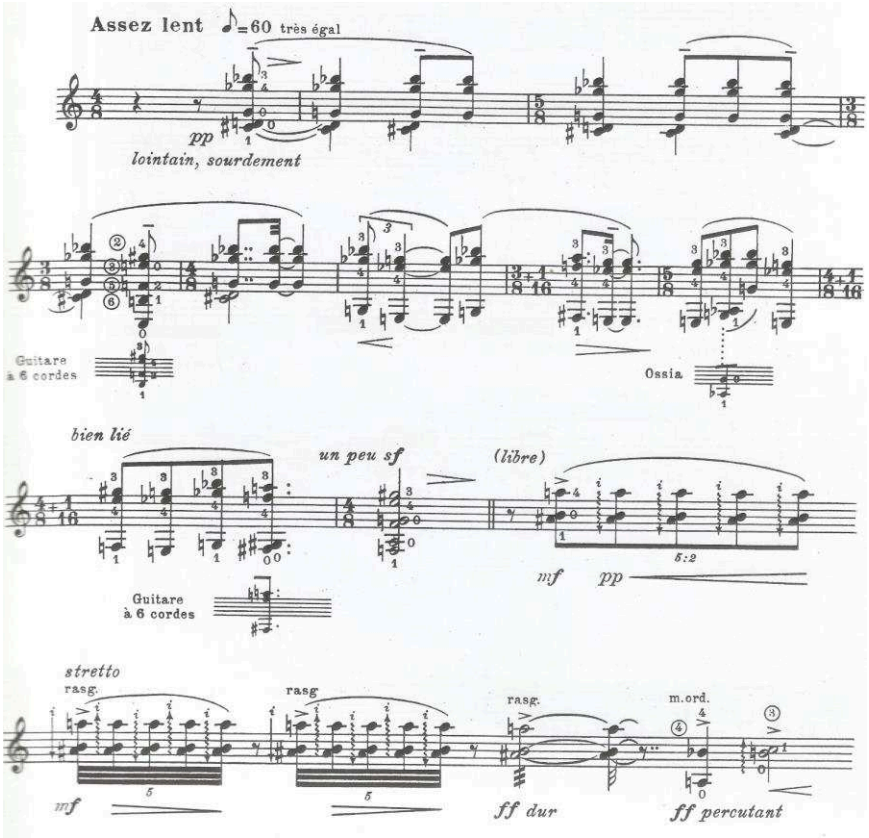
---

[35] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 4.
[36] François Zourabichvili, « Deleuze », Jean-Pierre Zarader (dir.), Le vocabulaire des philosophes, Ellipses poche, 2016, p. 906.
[37] Edith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 164.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

C'est cette oscillation permanente entre une croissance progressive, cumulative (que l'on attribue au végétal) et le jaillissement instantané du rasgueado (nous rapprochant de l'instinct animal), qui définit les linéaments princeps d'une matière in vivo évoluant dans la temporalité ohanienne. Le compositeur combine dans ses œuvres ces deux expressions temporelles de la durée et de l'instant, de l'accumulation et du surgissement explosif. À l'horizon de la création ohanienne, les œuvres écrites pour la guitare sont d'ailleurs celles qui, sans doute le mieux, parviennent à incarner le geste instinctif et explosif via le rasgueado. C'est une conception qui nous ramène à ce qui a été dit plus haut lorsqu'il s'est agi d'évoquer, à propos de la temporalité à l'œuvre dans Saturnal, l'expression du « bref »[38] et du « répétitif », en référence à la terminologie employée par Jean-Charles Hoffelé pour analyser la musique de Manuel de Falla.

Dans cet autre exemple, 20 Avril, Planh, la polarisation autour du si bémol, située sur la voix supérieure des enchaînements agrégatifs, génère un développement progressif en crescendo jusqu'à son paroxysme avec l'arrivée du rasgueado.

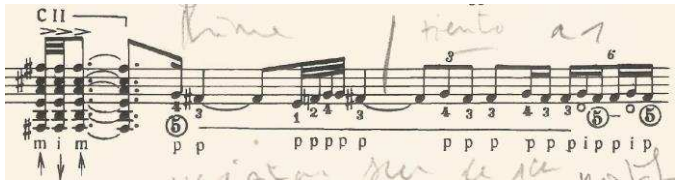


Maurice Ohana, 20 Avril, Planh, Si le jour paraît…, 1962, Paris, Billaudot, 1971, p. 1.

[38] Jean-Charles Hoffelé, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992, p.229.

L'effet combiné du crescendo et de la répétition (devenue polarisation) est propice à nourrir le processus d'accumulation commencé dès le premier « lointain, sourdement » en nuance pianissimo jusqu'au violent sforzando joué dix mesures plus loin en rasgueado ; une sonorité explosive qu'Ohana a souhaitée, pour en renforcer la dureté et la violence, qu'elle soit jouée très près du chevalet (il indique sur la partition : « dur », « percutant » et même, « furieux »[39]). Contenue, endogénique, cumulative, explosive… tout concourt à exprimer le concept d'énergie et à donner sens à la comparaison de cette pièce, comme le fait Ohana, au « soleil central » du cycle Si le jour paraît…

Dans le concerto pour guitare Trois Graphiques c'est, à l'inverse de 20 Avril, Planh, la variation qui découle du premier rasgueado. C'est donc l'énergie de ce premier geste qui impulse son élan initial à la phrase. L'accumulation se déduit alors du premier geste explosif qui, comme on l'a dit plus haut, est lui-même l'expression sonore d'une première accumulation qui s'est constituée comme ante-geste.



Maurice Ohana, I Graphique de la Farruca et Cadences, Trois Graphiques pour Guitare et Orchestre, Paris, Amphion, 1969, p. 2.

Mais tous ces gestes dépendent d'une énergie qui s'exprime dans la temporalité de l'œuvre. Dès lors, approcher l'énergie, c'est aussi parvenir à mieux définir la question de la temporalité chez Ohana.

Pour le compositeur, être dans la permanence du présent, cela équivaut à se rapprocher de l'instinct animal. Cependant, si le compositeur recherche en lui l'instinct animal, il reconnaît aussi en l'homme une faculté supérieure à l'animal en ce qu'il n'est pas uniquement dans l'action instinctive, mais qu'il possède une lecture verticale, diachronique du temps qui doit lui permettre de transcender sa propre réalité par l'imaginaire. C'est à ce niveau que l'on peut aussi distinguer l'instinct inscrit dans l'instant du geste, de l'intuition[40]

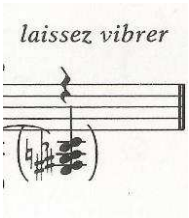
[39] Maurice Ohana, 20 Avril, Planh, Si le jour paraît…, 1962, Paris, Billaudot, 1971, p. 1-2.

[40] L'intuition permet, selon Bergson, de pénétrer l'intimité de la pensée et, pour Ohana, de saisir le sens profond inscrit dans la matière sonore. Frédéric Worms précise que pour Bergson : « L'intuition est […] la connaissance immédiate, en toute chose, de la durée comme réalité ultime. En tant que connaissance, l'intuition serait connaissance immédiate d'un "objet" sans donc que rien s'y mêle du "sujet", sur le modèle de l'intuition dite "sensible" pure réceptivité de nos sens ; en tant que connaissance de la durée, l'intuition serait conscience des caractères de celle-ci, succession, continuité, multiplicité. Mais le propre de l'intuition ici, c'est précisément le lien strict entre ces deux aspects : non seulement il y a une saisie immédiate des caractères de la durée, mais surtout, inversement, toute saisie ou conscience immédiate d'une réalité *quelle qu'elle soit* est

« sympathisant » avec la durée, propre à faire naître l'idée et l'imaginaire[41]. L'instinct annihile le délai entre la pensée et l'agir du geste devenu, énergie de l'instant. Pour Ohana, la pensée, sitôt qu'elle correspond à une intellection, par sa rationalisation, décourage toute tentative de se projeter dans l'imaginaire risquant même, selon lui, d'oblitérer le versant le plus instinctif et intuitif de notre nature humaine. Cette référence à l'instinct et à l'intuition induit un certain rapport au temps et confère à l'œuvre une dimension anthropologique.

En créant, le compositeur devient aussi créateur de sa propre temporalité. Mais une temporalité déjà façonnée par son univers poétique. Il devient, comme le dit Jankélévitch à propos de Bergson et de sa philosophie, « le temps incarné[42]. » C'est sans doute à ce niveau que l'on peut reconnaître à Ohana d'avoir su prendre en compte dans sa conception si originale du temps, une dimension anthropologique ; c'est ce que l'on remarque lorsqu'il se réfère, par exemple, aux rites, aux coutumes ancestrales ou encore, qu'il confère au geste compositionnel un caractère incantatoire. Mais, c'est aussi un temps qui, dans l'intuition de l'instant, semble interrompu par un « en-dehors » temporel. Ohana pourrait bien devenir, non seulement alchimiste de la matière, mais aussi du temps. Aussi, pour éclairer ce qui vient d'être dit, on peut s'appuyer sur les œuvres pour guitare du compositeur.

Le premier grand agrégat de dix sons qui introduit Temple (première pièce du cycle Si le jour paraît…) est énergie de l'instant comme il devient aussi par le processus de développement qui en découle, une énergie exprimée dans la durée et prolongée par le « laissez vibrer » qui conclut cette première phrase. Cette ultime résonance, si elle est la conséquence de tout ce qui l'a précédé, peut être interprétée elle aussi comme une accumulation résiduelle.



Maurice Ohana, Temple, *Si le jour paraît…,* Paris, Billaudot,1973, p. 1.

saisie ou conscience, en cette réalité, de ses caractères, des caractères propres à la durée. […]. C'est pourquoi l'intuition atteste en toute chose, "intérieure ou extérieure", et précisément par son côté immédiat, de la durée comme réalité ultime. » Frédéric Worms, Le vocabulaire de Bergson, Ellipses, 2013, p. 58-59.

[41] Notons que l'instinct renvoie à ce qui détermine l'action alors que l'intuition renvoie à un mode de connaissance.

[42] Vladimir Jankélévitch, émission radio diffusée, « La pensée vivante d'Henri Bergson », France Culture, 2e partie, diffusée le 14 janvier 1966, source : INA.

En insérant entre parenthèses les notes constitutives de son agrégat, coiffé d'un soupir et orné de la mention « laissez vibrer », le compositeur inclut ainsi une dimension nouvelle invitant l'interprète à prolonger le phénomène sonore au-delà de l'écrit ou de l'aperceptible. C'est-à-dire, au point ultime où le son devient — comme le dit Jankélévitch à propos de Debussy —, « rumeur[43] ». On se situe alors à la limite du ressenti et de l'imaginé.

Cette mise entre parenthèses de l'agrégat sonore qui intervient au tout début de son cycle nous instruit sur le désir d'Ohana d'inscrire la résonance liminale à la lisière du phénoménologique et de l'imaginaire. De sorte qu'ici la résonance apparaît aussi comme la mise en résonance de l'univers sonore ohanien nous permettant d'accéder, par intuition, à la « vérité » de l'œuvre[44].

Ohana souhaite prolonger la résonnance, la faire durer, et donc la faire vibrer en nous, jusqu'à son niveau imperceptible, comparable à ce que Jankélévitch désigne aussi être un « presque-plus-rien » en référence aux pianissimos de la Fête-Dieu à Séville d'Albéniz. Le « laissez vibrer » d'Albéniz qui achève cette partition ne rappelle-t-il pas d'ailleurs la résonance qui conclut la première phrase de Temple ?

> Le pianissimo possible — avec cinq p (ppppp possible) —, écrit Jankélévitch, c'est tout ce qui reste du fortissimo à la fin de la Fête-Dieu quand on appuie à fond sur la sourdine : tel est ce presque-plus-rien, il n'y a en effet plus rien. C'est donc le presque qu'il s'agit de préserver ; ce presque est le dernier fil qui nous relie à la vie ; il est la chance suprême pour la musique de l'infinitésimal. Aussi tendons-nous l'oreille passionnément en retenant notre souffle, pour percevoir ce suprême message d'espérance, pour ausculter cette ultime et périlleuse parole de vie. Ces dernières paroles de la Fête-Dieu à Séville, sont-ce des cloches infiniment lointaines, ou les battements d'un cœur moribond ? Mais qui aura l'ouïe assez fine pour percevoir la confidence d'un tel message ? Portés par ces filigranes sonores, comme dit Henri Collet, nous voguons en rêve vers des contrées lointaines ; et Gabriel Laplane, dans les lignes admirables qu'il consacre à Jerez, désigne un horizon inconnu : cet au-delà « n'est plus de la musique, mais

[43] Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 23.
[44] Précisons que l'on retrouve en permanence chez Ohana cette recherche de résonance. Le compositeur achève la première séquence de Cadences libres qui introduit ses *Douze Études d'interprétation* par une résonance sur le dernier agrégat de six sons au-dessus duquel il indique : « Sonore retenu ». Maurice Ohana, Cadences libres, *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984, p. 1.

> un frisson, un poudroiement sonore, de la quintessence musicale dans l'éther ». On ne saurait exprimer l'inexprimable en termes plus saisissants[45].

Mais Jankélévitch relève aussi que :

> Louis Vuillemin, écrivant des études d'atmosphère, appelle ces traînées, des « parenthèses ». Ou bien, ajoute-t-il, ce sont en quelque sorte des flaques de temps, un temps suspendu, un temps statique, et qui pourtant fait partie du temps musical […][46].

C'est précisément ce « temps suspendu[47] » décrit par Jankélévitch à propos des études de Vuillemin que l'on retrouve chez Ohana sous la forme d'une résonance finale. En musique, l'espace est inclus dans le temps de la matière sonore en mouvement. Reste à déterminer, dans l'œuvre d'Ohana, les propriétés du mouvement et la manière dont il peut coïncider avec la matière sonore. Mais cerner le mouvement ohanien c'est aussi le saisir au travers d'un paradoxe qui demeure essentiel pour lui au regard notamment de la relation entre l'immobile et du mobile, qu'elle soit perçue par le prisme d'une mise sous tension, ou de leur expression complémentaire ; une conception du mouvement approchée par Christine Prost et sur laquelle nous proposons de revenir.

4 L'immobile et le mobile[48]

À l'image de la croissance de l'arbre, pour emprunter cette analogie à Christine Prost, le mouvement de la matière sonore relève tout à la fois du sensible et de l'imperceptible et, pour Christine Prost, du mobile et de l'immobile[49] . Ce sont là des rapports paradoxaux et complémentaires qui maintiennent un niveau de coexistence nécessaire, chez Ohana, entre une énergie et un mouvement exprimés et contenus.

[45] Vladimir Jankélévitch, La présence lointaine, Albéniz, Séverac, Mompou, Paris, Seuil, 1983, p. 47-48.
[46] Ibid., p. 63.
[47] Idem.
[48] Nous empruntons cette notion à Christine Prost. Nous souhaitons la développer ici dans le contexte des œuvres pour guitare. Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit., p. 109.
[49] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit.,p. 109.

Christine Prost l'exprime ainsi à travers le symbolisme de l'arbre :

> L'alliance paradoxale que le symbolisme de l'arbre, dans la poétique ohanienne, […] semble figurer de manière éclairante dans la mesure où, selon elle, l'immobile y contient le mobile, et où le permanent y absorbe le transitoire. La mobilité dans l'immobilité se manifeste essentiellement chez Ohana, poursuit Prost, par sa manière très personnelle de donner à entendre la vie interne du son[50].

L'impression d'immobilisme, chez Ohana, peut résulter de différents phénomènes sonores ouvrant la voie à de nouvelles perspectives d'interprétation du mouvement. Au regard de l'innovante guitare à dix cordes, le principe de la résonance peut être particulièrement intéressant à étudier. Car au travers de la résonance, ce qui est questionné, c'est notre faculté à nous représenter, dans la matière, ce qui est mouvement et énergie, alors même que notre appréciation sensible s'obstinerait davantage à en nier l'existence.

Il serait alors tentant de considérer qu'une telle aptitude à apercevoir le mouvement dépendrait en premier lieu de notre capacité à l'imaginer. « La rêverie qui contemple une statue, nous dit Bachelard, est […] animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement[51]. » Mais il ne s'agit pas tant pour nous d'imaginer la mobilité à travers un « objet » inanimé que de rendre compte d'un mouvement interne à la matière sonore en vibration et en résonance.

Si la résonance peut donner le sentiment d'une absence de mobilité, l'extrême mobilité qu'engendre un mouvement répétitif finit aussi, et de manière paradoxale, par annihiler toute perception dynamique du mouvement. Pour Henri Bergson, l'effet d'immobilité émane d'une certaine appréhension de la mobilité[52]. En musique, seuls les éléments asyncrones qui s'agrègent au mouvement répétitif sont alors susceptibles d'en modifier l'aspect isochronique. C'était le cas, on l'a vu, dans la pièce Candil, comme aussi dans le duo pour guitare Anonyme XX^{e} siècle (1988). Dans cette pièce, les agrégats de la première guitare viennent « contredire », d'une certaine manière, par leur résonance, le tempo initialement « vif » exprimé au travers du mouvement itératif de la seconde guitare.

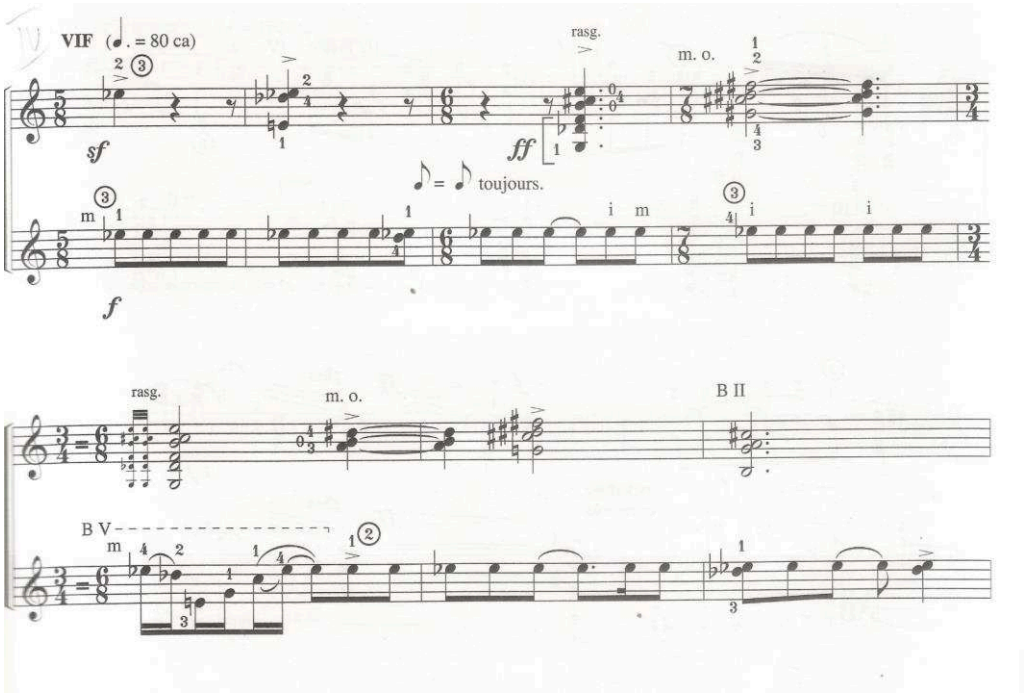
---

[50] Idem.

[51] Gaston Bachelard, La Ter*re et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination des forces,* Paris, Corti, 1965, p. 207.

[52] Le philosophe considère, par exemple, que « c'est un certain réglage de la mobilité sur la mobilité qui produit l'effet d'immobilité. »
Henri Bergson, La pensée et le mouvant, Essais et conférences, Paris, Félix Alcan, 1934, p.198.

On voit ainsi comment l'impression de vitesse demeure une donnée relative au regard notamment de la superposition de deux mouvements différemment exprimés.



Maurice Ohana, Anonyme XXe siècle, Paris, Billaudot, 1993, p. 6.

Ces deux procédés, la résonance et la répétition, définis dans le langage ohanien comme deux principes élémentaires, posent d'emblée la question de la représentation du mouvement et de notre faculté à l'imaginer ou clairement l'apercevoir.

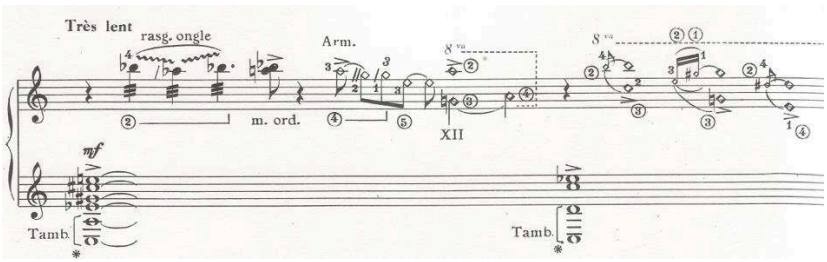
Face à ces sempiternelles questions qui font le jeu des combinaisons contradictoires entre mobilité et immobilité, nous pourrions avancer que l'auditeur, comme l'interprète, a un rôle à jouer dans la « mise en scène », ou en son, du mouvement, par la mise en mouvement du son, que cette dernière relève d'une activité interne et imaginative ou qu'elle se révèle par la pratique du geste musical.

Disons que le mouvement peut demeurer imperceptible tant que l'on en reste à un premier niveau de perception, alors que phénoménologiquement, il a bel et bien une existence dès lors que l'on prend une certaine distance vis-à-vis de la première image acoustique qu'il renvoie. Que l'on se réfère à ce que dit Leibniz à propos de ce qu'il appelle « les petites perceptions[53] », et l'on comprendra bien que le mouvement sonore est le fait d'une multitude d'événements qui, ensemble, donnent sens au phénomène perçu dans sa totalité.

[53] Gottfried Wilhelm Leibniz, « Préface », Nouveaux Essais sur l'entendement humain, 1765, Paris, Flammarion, 1990, p. 42.

L'immobile et le statique renferment, chez Ohana, le « mouvant[54] », pour emprunter un terme très bergsonien. Il suffit, pour s'en rendre compte, de prendre conscience de la vie interne à la matière sonore. Nous pouvons l'observer, chez Ohana, dès le début de l'Anneau du Tamarit (1978), ou encore dans la sixième *Étude d'interprétation* intitulée Troisième pédale (1981-1982). Si la résonance contribue bien à entretenir l'impression d'immobilisme, les infimes mouvements qui s'en libèrent doivent en revanche nous ramener à une conscience auditive, aperceptive (au sens leibnizien du terme), et nous conduire à nuancer notre premier jugement. La résonance peut être perçue alors comme une sorte de matière homogène en suspension où la sédimentation progressive de ses éléments constitutifs est consubstantielle aux micro-variations du son. C'est à travers les sonorités d'une guitare à dix cordes[55] que le compositeur se projette dans un nouvel espace de résonance à l'intérieur duquel se modélise la matière in vivo. L'expression de la « mobilité dans l'immobilité[56] » employée par Christine Prost, trouve alors une parfaite illustration à travers cette conception d'un espace de résonance, mais aussi en résonance de sa propre matière et donc, propice aux interactions.

Les agrégats de dix sons qui participent au tressage sonore de La chevelure de Bérénice, cinquième pièce extraite de l'œuvre Si le jour paraît…, illustrent cette quête du son phénoménal à travers la guitare à dix cordes, cet instrument ohanien devenu artefact sonore de la résonance. L'immobilité supposée et suggérée ici par la tenue des agrégats, doit être réévaluée à la lumière des éléments de mobilité qui, se superposant, parviennent à modifier phénoménologiquement la texture de la matière sonore. C'est cette rencontre entre le résonnant et le mobile (engagé au niveau du rythme et des hauteurs) qui se produit dans La chevelure de Bérénice et que recherche Ohana dans toute son œuvre.



Maurice Ohana, La chevelure de Bérénice, *V Si le jour paraît…,* Paris, Gérard Billaudot, 1974, p. 3.

L'agrégat en résonance se régénère et on pourrait même dire, se « ré-énergise », à partir des éléments issus du monodique dont les sonorités tempérées et non-tempérées

[54] Cf. La pensée et le Mouvant (1934).
[55] Instrument, rappelons-le, sorti le 1er mars 1964 de l'atelier de lutherie Ramirez à Madrid.
[56] Christine Prost, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue musicale, op. cit., p. 109.

déterminent un certain niveau d'hétérogénéité texturale.

Il faut être attentif dans la musique d'Ohana au moindre phénomène sonore pour que soit perçue, selon Christine Prost, « cette vie interne, faite de fluctuations, de battements, d'harmoniques, de perturbations de tous ordres. Mais, prévient-elle, aussi agité que soit le mouvement intérieur qui l'anime, l'objet est fixe, — il produira donc chez l'auditeur l'impression de statisme[57]. »

L'impression d'immobilisme, chez Ohana, est donc insidieuse et difficile à définir précisément ; il en va de même pour la temporalité qui, corrélée au mouvement, peut paraître insaisissable parce que dépendante d'une conception intuitive de l'œuvre.

Mais cette conception paradoxale du « mobile dans l'immobile[58] » n'est-elle pas l'apanage du flamenco authentique qui donne le sentiment que le corps demeure immobile alors qu'une énergie atavique, bouillonnante, mais mobilisatrice et contenue, circule et s'accumule dans le corps du chanteur de la danseuse ou du danseur jusqu'au geste explosif libérateur ? C'est ce que relève Frédéric Deval en citant Georges Hilaire :

> Hilaire analyse le Flamenco comme un espace dans lequel on va de la périphérie vers le centre. Le corps même du danseur peut y suffire, et Georges Hilaire observe à juste titre que l'on peut danser immobile, assis sur une chaise : « tel est le dynamisme immobile de cet art typique », — dans une claire correspondance, ici comme ailleurs, avec l'art du torero[59].

Qu'il se détermine en fonction de certaines caractéristiques dynamiques et physiques, ou qu'il glisse, évanescent, dans le flux sonore au point de demeurer imperceptible, le mouvement s'appréhende, chez Ohana, selon différents degrés de perception. La vie interne à la matière sonore rend compte d'une relation paradoxale du « mobile dans l'immobile[60] » qui permet de définir le complexe sonore ohanien. Et s'il était question de l'exprimer par la mise sous tension dans la matière sonore de ses propres constituants — comme nous l'avons illustré plus haut avec l'exemple de La chevelure de Bérénice via la rencontre entre sonorités tempérées et non-tempérées — il peut être intéressant de cerner plus précisément le rôle

[57] Idem.
[58] Idem.
[59] Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs : Une identité en question, Fondation Royaumont, article publié dans le cadre du colloque des 7 et 8 juin 2002 p. 5. Document mis en ligne : https://www.royaumont.com/medias/pdf_colloques/colloque_leflamencoalaquestion_part1_royaumont_2002.
[60] Christine Prost, op. cit., p. 109.

déterminant du tiers de ton et la manière dont le spectre sonore de la guitare à dix cordes s'enrichit d'une couleur aussi singulière connectée à l'univers sonore du compositeur.

5 La matière sonore et le tiers de ton

Précisons que le recours au tiers de ton dans les œuvres pour guitare d'Ohana n'est pas systématique. Certaines pièces pour guitare, parmi lesquelles on peut citer : le Graphique de la Bulería et Tiento (ultime mouvement des Trois Graphiques), Jeu des quatre vents, Candil ou encore Anonyme XX^e siècle[61], n'en font pas usage. Ce qui ne signifie pas pour autant que le compositeur ne le fasse pas exister sous une autre forme, notamment, par le truchement de certaines combinaisons agrégatives qui doivent en suggérer la couleur.

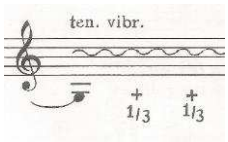
On peut distinguer dans l'œuvre pour guitare, quatre procédés princeps permettant d'obtenir des tiers de ton. Il importe ici de les découvrir à l'aune du spectre harmonique[62] qu'ils sont susceptibles de générer, afin aussi de mieux définir les particularités propres à cette matière sonore ohanienne où se mêlent, dans la résonance de la guitare à dix cordes, les sons tempérés et non tempérés.

> Le **premier procédé** consiste à faire sonner le tiers de ton seul dans un contexte monodique, sans agrégat pour contrepointer ni influencer harmoniquement sa couleur. Il est alors obtenu en tirant la corde vers le haut avec les doigts de la main gauche placés sur la touche (pour les droitiers). De cette façon, l'espace de vibration — même de faible intensité — est constitué par l'ensemble des cordes restées libres et susceptibles de vibrer sous l'influence de la monodie ainsi « détempérée ». L'enrichissement naturel est donc obtenu par la vibration des cordes couplées. Paradoxalement, malgré la simplicité que l'on peut accorder au jeu monodique, il s'agit, sans aucun doute, avec le deuxième procédé qui suit, de l'un des plus problématiques et complexes qui soient du point de vue de la résonance, au regard

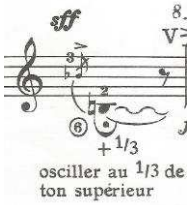
[61] Hormis si on les intègre dans le glissando que l'on trouve en conclusion de la deuxième partie « Vif-Très mesuré ». Anonyme XX^e siècle, Paris, Billaudot, 1993, p. 5.
[62] Jean-Yves Bosseur, citant Pierre Michel, rappelle que « le spectre représente "l'image physique d'un son indiquant son contenu harmonique, c'est-à-dire le nombre, le rang, et l'intensité relative des harmoniques supérieurs au son fondamental" ». Jean-Yves Bosseur, Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1996, p. 164.

de l'introduction du tiers de ton. Disons que les oscillateurs couplés que sont les cordes demeurées libres réagissent différemment, nous le verrons ensuite, aux sons fondamentaux non-tempérés.

- **Le deuxième procédé** se définit par un mouvement en vibrato dont l'oscillation provoque l'instabilité de la hauteur. Ce mouvement fluctue, de fait, entre le son tempéré et le non-tempéré. Il est obtenu par des tirés sur la corde, en la désaxant, puis en la ramenant à son point d'origine. Ce mouvement crée ainsi des microfluctuations. L'excitation des cordes restées libres varie du fait de ce retour vers la note tempérée et en fonction aussi, de la vitesse du geste. Ohana utilise, par exemple, ce second procédé dans Saturnal (première pièce du cycle Cadran lunaire).



Maurice Ohana, Saturnal, Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 1.



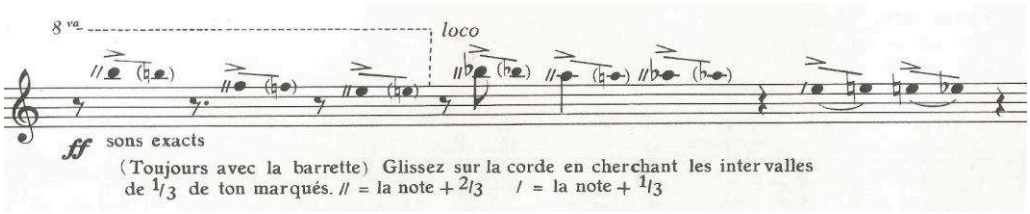
Maurice Ohana, « Saturnal », Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983, p. 2.

On peut considérer que cette oscillation contribue, du fait de la grande instabilité que provoque son mouvement de haut en bas et de bas en haut, à la complexification de la texture sonore. C'est un procédé qui, à l'horizon des pièces pour guitare, ne se trouve employé que dans Saturnal (première pièce du Cadran lunaire).

- Le **troisième procédé** fait exister le tiers de ton dans le mouvement en glissando. De la manière dont il est employé dans Enueg, il donne l'occasion à Ohana, en faisant ainsi glisser le son, d'explorer micro-chromatiquement des couleurs nanotonales. Le son glissé est obtenu par l'artefact d'une « barrette de bois[63] ».

[63] Maurice Ohana, « Notice », Enueg, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



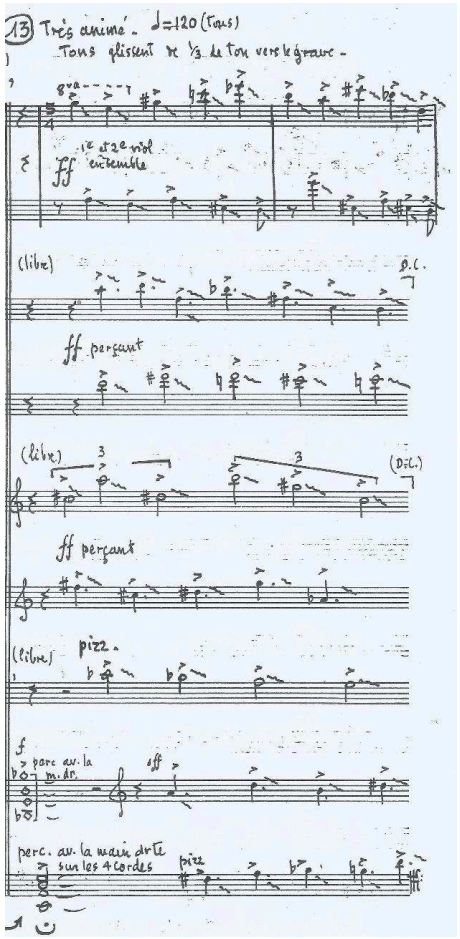
Maurice Ohana, Enueg, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973, p. 1.

En dehors des pièces pour guitare, Ohana recourt au glissando dans de nombreuses œuvres, comme au début du Deuxième Quatuor à cordes (1982) ou dans Chiffres de clavecin (1969). C'est d'ailleurs dans cette œuvre qu'il utilise une « règle de métal et d'une règle feutrée de 30 cm[64] » pour la harpe, rappelant la « barrette en bois[65] » employée par le guitariste dans Enueg.

Les cordes dans Chiffres de clavecin, par leur mouvement glissé pour atteindre le tiers de ton, provoquent, pour Alain Louvier, une « dépression d'air[66] ». Ce procédé, particulièrement représenté dans cette œuvre, illustre le souhait d'Ohana d'explorer le spectre sonore. Au chiffre 23, l'image sonore que l'indication « Poussière de son » peut produire, traduit la quête « spectrale » du compositeur.

[64] Notes d'exécution. Maurice Ohana, Chiffres de clavecin, Paris, Jobert, 1981.
[65] Il est indiqué dans la notice explicative accompagnant la partition : « Produire les sons glissés en appuyant sur les cordes avec une barrette de bois (recouverte ou non de cuir léger) de 5 à 6 cm de largeur, de façon à couvrir simultanément les cordes marquées ». Maurice Ohana, Enueg, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973, p. 1.
[66] Alain Louvier, « Résonance de Maurice Ohana », in Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit. p. 236.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019



Maurice Ohana, Chiffres de clavecin, Paris, Jobert, 1981, p. 9.

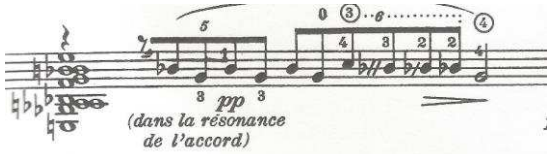
Cette manière d'aborder la microtonalité par le truchement des glissandos, n'est pas sans rappeler Varèse, comme le rappelle Hugues Dufourt :

> Le timbre chez Varèse, dit-il, quoique lié aux douze sons du tempérament égal, subvertit la sonorité d'orchestre par l'introduction à la fois massive et raffinée de la percussion, par les glissandi des sirènes et d'autres artifices acoustiques instaurant délibérément de nouveaux rapports entre les fréquences et les distributions d'énergie[67].

Le **quatrième procédé** traduit la volonté du compositeur d'intégrer le tiers de ton dans la résonance de l'accord, faisant ainsi coexister le tempéré et le non tempéré. Il a recours à ce procédé dans La chevelure de Bérénice et Aube (Alba) (cinquième et septième pièce du cycle *Si le jour paraît…*). Dans ces deux pièces, le complexe

[67] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 18.

sonore obtenu par la combinaison de la résonance de l'accord (donc tempérée) et du détempérament de la note, produit une impression de suspension temporelle. Cependant, l'agrégat occupe ici l'ensemble des cordes à vide (ou libres) ne permettant plus d'obtenir cette vibration par la sympathie que l'on décrivait plus haut.



Maurice Ohana, Aube, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1972, p. 2.

Chacun de ces procédés nous permet de tracer esthétiquement la création ohanienne au fil du temps. Au vu de ce qui est inscrit sur la partition, on se rend compte que les tiers de ton sont utilisés en plus grand nombre dans le premier cycle Si le jour paraît… que dans les Trois Graphiques (1961) ou le Cadran lunaire (1982). Pour les œuvres antérieures à 1954, englobant l'écriture du premier et troisième mouvement des Trois Graphiques, comme nous l'avons souligné dans notre deuxième chapitre, on explique l'absence de la microtonalité par le fait que le compositeur se situe dans une phase d'exploration, hésitant même, on l'a vu avec le Tiento, entre le quart et le tiers de ton. À l'inverse, en 1982, lorsqu'il compose le Cadran lunaire, il a totalement intégré la microtonalité, non comme une donnée objectivable affiliée aux indications pouvant apparaître sur la partition, mais comme un phénomène sonore en tant que tel. De sa présence réifiée sous la forme d'une notation objective et quantifiable, on est passé à l'expression d'une couleur subjectivée contenue dans l'implicite de la matière sonore en mouvement.

On ne manquera pas de rappeler qu'au moment d'écrire les premières lignes de son cycle Si le jour paraît…, en 1962, Ohana se projette dans les nouvelles possibilités que lui promet la prochaine guitare à dix cordes. Il décrit ainsi Temple, première pièce de son cycle, comme « un exercice d'exploration des ressources de la guitare[68]. » De sorte que ces glissandos que l'on trouve dans Enueg et que l'on vient de décrire plus haut, coïncident avec cette période esthétique. De même que l'inclusion du tiers de ton dans la résonance de l'accord dans les pièces Aube et La chevelure de Bérénice, propice à engendrer des combinaisons sonores nouvelles, doit être appréhendée, au début des années soixante, à la

[68] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 65.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

lumière d'un intérêt croissant pour la question de la matière sonore et de l'espace qu'elle est susceptible d'engendrer.

L'une des premières œuvres maîtresses à s'illustrer dans la voie d'une intégration du tiers de ton chez Ohana, mêlant les sonorités d'une cithare en tiers de ton avec les couleurs tempérées de l'orchestre est, on l'a dit, le Tombeau de Claude Debussy[69], en 1962, suivie, en 1965, de Signes[70]. Pour lui, « cette œuvre marque un changement[71] » dans sa manière d'aborder la composition.

> J'utilise un instrument qui est extrêmement frêle et difficile à appréhender - une cithare accordée en tiers de ton - mais finalement, j'ai constaté que la couleur de la cithare est si caractéristique que, bien qu'elle n'ait pas la puissance d'un cor ou d'une trompette, elle passe « par-dessus » l'orchestre. Elle apporte une couleur différente parce qu'elle reste en dehors de l'échelle habituelle et permet ainsi de faire ressortir certaines harmoniques qui n'apparaissent pas autrement. Quand un hautbois joue, par exemple, la colonne d'harmoniques qui se dégage est totalement différente de celle utilisée par la cithare, même si celle-ci demeure frêle. Cela fait appel à une autre manière d'utiliser son oreille, ce n'est pas une question d'intensité, mais une question de qualité[72].

Mais quel sens donner au terme « qualité » employé ici par Ohana, si ce n'est, ce qui renvoie à des données plus subjectives du sonore ? Pour Dufourt, « la qualité n'a aucune explication, aucun équivalent intelligible qui puisse en rendre compte[73]. » Plus loin il poursuit :

---

[69] La première étant la pièce radiophonique Les Hommes et les autres en 1956 écrite pour deux cithares en tiers de ton et 15 instruments. Commande du Service des Illustrations Musicales de la RTF (Henri Dutilleux).

[70] Cette œuvre mélange une cithare en tiers de ton et une seconde accordée chromatiquement. Cette dernière devait être initialement accordée en quart de ton.

[71] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 9.

[72] « I use an instrument which is extremely frail and difficult to follow — a Zither tuned in thirds of a tone — but finally I found that the color of the Zither is so striking that even though it hasn't got the power of a horn or of a trumpet, it comes through the orchestra. It is there with a different shade because it keeps apart from the usual scale and puts into vibration harmonics which are not conjured by other ways of playing. When an oboe plays, for example, there is a column of harmonics which is put into play completely different to the one the Zither brings in, even if it's rather frail. It's a different call on the attention of the ear; it's not a call of intensity, it's call of quality. » Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Harwood Academic Publishers, GmbH, 1993, p. 128. Trad. : Stéphane Sacchi.

[73] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op.cit., p. 102.

> […] Si la science, du point de vue théorique, élimine le contenu qualitatif des perceptions, la qualité n'en est pas moins pour Descartes un élément positif essentiel de l'expérience humaine. Seule l'affection qualitative permet la vie. […]. Mais la relation entre nos sensations qualitatives et nos perceptions ou représentations demeure une énigme[74].

Pour Ohana, si la cithare, pourtant si « frêle », parvient à se détacher de l'orchestre, c'est avant tout grâce à son timbre et sa sonorité située en dehors du champ des harmoniques tempérés. Cette période marque un tournant aussi parce qu'il prend conscience, à ce moment, de l'intérêt de combiner les systèmes tempérés et non tempérés.

Dans la notice de présentation de la partition du Tombeau de Claude Debussy, France Yvonne Bril précise :

> Ohana a voulu, […], concrétiser certaines virtualités de Debussy, principalement sur le plan harmonique : il a trouvé dans son œuvre, dit-elle, des échelles de micro-intervalles — le tiers de ton — qui répondent de façon presque prophétique à ses propres préoccupations[75].

La guitare à dix cordes, à l'instar de l'orchestre ohanien, permet le croisement de sonorités tempérées et non tempérées telles que celles inaugurées en 1962 dans le Tombeau de Claude Debussy. Précisons que dans cette œuvre, l'alliage de la cithare avec l'orchestre tempéré engendrant cette diffraction de la matière sonore si caractéristique chez Ohana, limite aussi son utilisation et sa fonction à celle d'artefact de la couleur.

Afin de mieux cerner cette texture sonore fondée sur l'alliage du tempéré et du non-tempéré, il faut préciser que, dans la sphère des esthétiques qui traversent son époque, son initiative n'est pas isolée ; elle intéressera, plusieurs décennies plus tard, également Gérard Grisey dans Vortex Temporum (1995)[76]. Cette œuvre fait le jeu des résonances qui résultent

---

[74] Idem.

[75] Maurice Ohana, Tombeau de Claude Debussy, Paris, Amphion, 1967. Préface : Yvonne Bril.

[76] Nous pouvons rappeler que Grisey et Ohana ont en commun de rejeter tout ce qui peut de près ou de loin, en musique, « faire » système, partageant une hostilité clairement exprimée contre le dodécaphonisme et la musique sérielle. Hugues Dufourt rappelle d'ailleurs cette hostilité de Grisey pour le dodécaphonisme et le sérialisme : « Dès sa jeunesse, Grisey a engagé une polémique virulente avec le sérialisme des années 1950 dont il a tout rejeté : le perfectionnement de la technique dodécaphonique ; l'empreinte laissée par Messiaen […] ; le développement enfin des conceptions structurelles sérielles dans le cadre de la musique électronique telles que les soutenaient, dans les années 1950, Eimert et Stockhausen. […] Grisey est un adversaire de tout système […] » op. cit., p. 376. Notons aussi que Grisey s'inspire de certains procédés anciens comme celui de la talea que l'on retrouve également chez Ohana dans la dernière partie de Candil.

de la coexistence entre sons tempérés et non tempérés. Dans son œuvre, Grisey entend présenter trois spectres sonores différents : « harmonique », « inharmonique étiré » et « inharmonique comprimé[77]. » Nous remarquons que l'accord particulier du piano, dont seules quatre notes ont été accordées en quart de ton, n'est pas sans nous rapprocher des problématiques qui nous occupent relativement à la guitare à dix cordes et du tiers de ton, même si, comme l'indique Alain Louvier, les tiers de ton et les quarts de ton ne produisent pas le même effet sur la résonance[78].

> L'on constate, dit Louvier, que les harmoniques 21, 23, 25, 41, 53 sont assez proches des tiers de ton, les harmoniques 11, 31, 33, 37, 49, plus proches de quarts de ton… et d'ailleurs, précise-t-il, qui peut bien percevoir les harmoniques naturels au-delà des seize premiers[79] ?

Au moment de la cadence finale de Vortex Temporum, Grisey opère le mélange des sonorités tempérées et microtonales. Dans son œuvre Accords perdus pour deux cors (1989), une recherche de mouvement, même infime, dans la première partie éponyme (I « mouvement ») est générée par le battement entre les sonorités des deux cors. Cette couleur émane du frottement entre les hauteurs tempérées et hauteurs non tempérées.

> La technique du cor en fa, dit Grisey, s'appuie sur les harmoniques naturelles que le corniste apprend à corriger avec les lèvres ou la main dans le pavillon, afin de les ajuster à la gamme tempérée. Ici, je restitue le cor à ses origines : le son non tempéré et les multiples possibilités d'intonations naturelles de l'instrument[80].

Mais c'est dans la pièce pour alto solo Hora Lunga (1995) de Ligeti, que l'on relève le plus de similarités avec l'univers ohanien. Il n'est plus question alors dans cette pièce d'explorer la résonance uniquement pour l'effet que provoque son spectre — Joseph Delaplace rappelle d'ailleurs à ce propos certaines dérives des spectraux[81] —, mais d'utiliser

[77] Gérard Grisey, programme du Festival Musica 96. Ressources Brahms - Ircam.
[78] Alain Louvier, « Maurice Ohana et l'univers microtonal », in Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 230.
[79] Idem.
[80] Gérard Grisey, notes de programme. Ressources Brahms - Ircam.
[81] Joseph Delaplace écrit : « […] Chez les compositeurs spectraux, on a glissé inéluctablement, du moins d'un point de vue quantitatif, vers un foisonnement tous azimuts d'"œuvres" dont les sonorités, dans leur diversité, finissent par se replier sur elles-mêmes et atteindre une certaine forme d'indifférenciation esthétique tant elles échouent à dépasser le stade de l'effet ou celui d'un minimalisme lénifiant, ne parvenant pas de fait à

ici l'alto comme un instrument susceptible de projeter sur la tradition une lumière nouvelle par les couleurs que les monodies non-tempérées peuvent produire. Il s'agit là d'une sorte de mémoire des sons qu'il tente de ressusciter par l'inflexion de certaines notes vers le quart de ton. Ligeti célèbre ainsi avec l'alto « les retrouvailles avec la tradition [82] » pour paraphraser Ohana qui, de son côté, en fait de même avec la guitare. Pour Harry Halbreich, « c'est dans le flamenco que Ohana a trouvé le modèle idéal d'une coexistence entre un mélo non-tempéré (le chant) et un système harmonique (la guitare) [83]. »

Mais cette « mise en son » de la source passe, pour Ligeti comme pour Ohana, par le filtre de la stylisation et l'exploration du phénomène sonore, non pour amplifier ou surjouer cette inspiration, mais bien au contraire, pour se l'approprier tout en la diluant ensuite. Mais ce qui fait symptôme au regard des vibrations que ses alliages sont susceptibles d'engendrer, doit aussi s'interpréter comme une empreinte stylistique essentielle chez Ohana. Car, selon lui, ces rencontres doivent permettre d'exalter les sonorités équivoques de cette matière sonore aux « vertus contrastées[84] ».

Citons enfin, l'œuvre Artefact (2001) de Pascale Criton, écrite pour un ensemble instrumental [85] incluant trois guitares accordées en 1/12e de tons. Cette pièce opère le couplage des sonorités tempérées et non-tempérées. Lors d'un entretien accordé en 2019 à Sharon Kanach, elle revient sur ce qui fonde la grande originalité de cette œuvre :

> Une dimension nouvelle, dit-elle, est apparue avec l'approche des modèles physiques dans les années 90, alors que je suivais le développement du programme Mosaïc à l'IRCAM[86]. Dans Artefact, par exemple, j'ai pris appui sur des comportements acoustiques liés à des « modes de frottement » entretenus sur les cordes de trois guitares accordées en 1/12e de ton[87]. Ces modes de jeux frottés

s'agglomérer en une forme temporelle un tant soit peu travaillée. » Joseph Delaplace, Article, *L'écriture* comme présence du passé dans la musique du XXe siècle, 2016, p. 2.

[82] Pour emprunter l'expression à Ohana qui l'utilise pour parler de la voix. Il dit :
« Mon écriture vocale tente de libérer la voix, dans le sens de retrouvailles avec son état primitif manifesté dans les musiques d'Afrique, dans le chant flamenco, dans certaines musiques populaires d'Europe Centrale. » Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », op. cit., p. 11.

[83] Harry Halbreich, Office des Oracles, livret du CD, opus 111, 1999, p. 11.

[84] Maurice Ohana, notice du programme des « Nuits de la Fondation Maeght », du 31 juillet au 7 août 1966.

[85] Nomenclature : Fl., Cl., Cor, 3 Guit., Perc (Timb.), Vl., Alt., Vlc, Cb.

[86] « En tant que compositrice chargée de l'expertise du programme Mosaïc (synthèse par modèles physiques destiné à la lutherie virtuelle) développé à l'IRCAM dans les années 90, devenu par la suite Modalys. »
Pascale Criton, entretien avec Sharon Kanach, Revue Circuit (Montréal, Canada), à paraître en septembre 2019.

[87] « Cf. Pascale Criton, « Modèles de frottements et écoute spatialisée », Synthèse sonore par modèles physiques, conférence Ircam/ France Culture, 15 nov. 2004. » Idem.

> – glissés font apparaître un comportement acoustique « complémentaire » caractérisé par la coexistence de fréquences divergentes : on entend simultanément la fréquence du frottement (hauteur contrôlée par la main et le complémenteur) et la fréquence de la partie restante de la corde (entre le sillet et la main) selon une courbe logarithmique inversée et non tempérée. Ce comportement physique sensible aux modes de jeu frottés a constitué un matériau de référence pour structurer des couplages hauteur-timbre et vitesse-dynamique et pour développer un milieu sonore malléable (cf. fig. 1, Artefact, mes. 68-70)[88].

Au cours de notre entretien, Pascale Criton précise que, malgré le fait que son œuvre, incontournablement, mette en jeu la question de l'espace sonore du fait des « rapports acoustiques[89] », sa démarche compositionnelle n'est pas d'ordre spéculatif. Dans cette œuvre, la combinaison des sonorités tempérées et non-tempérées n'est pas sans nous rappeler celle initiée par Ohana dans le Tombeau de Claude Debussy. Une comparaison que la compositrice admet bien volontiers.

La notion d'espace sonore, chez Ohana, pourrait correspondre à cette « troisième dimension[90] » évoquée par Varèse à l'intérieur de laquelle les interactions entre les éléments constitutifs de la matière sonore permettent au son de circuler librement dans un environnement.

Maurice Ohana et Narciso Yepes, se penchant sur l'avenir de la guitare, conçoivent son élargissement sonore en y intégrant une dimension spectrale relativement innovante. Alors que la dénomination « musique spectrale » n'est pas encore attribuée — n'apparaissant que dans les années soixante-dix sous la plume du compositeur-philosophe Hugues Dufourt —, les compositeurs à partir de la seconde moitié du XX^e^ siècle, à l'instar d'Ohana, s'intéressent de plus en plus à cette nouvelle dimension qui reste à conquérir. On peut, de fait, augurer du rôle déterminant que le tiers de ton devait avoir sur la constitution de l'espace sonore donnant lieu à l'épanouissement des propriétés spectrales de la matière sonore en vertu de la résonance de l'innovante guitare à dix cordes.

[88] Idem.
[89] Idem.
[90] Edgar Varèse, Écrits, Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgeois, 1983.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

6 Brouillage harmonique

Au regard de la résonance de la guitare élargie et du « brouillage harmonique » qui peut en résulter, nous formulons l'hypothèse suivante, qu'il se produit un phénomène de vibration « extensive » lorsque le tiers de ton est produit dans un milieu tempéré. Dans les pièces écrites pour la guitare à dix cordes — ce qui concerne en l'occurrence les deux cycles ohaniens —, on peut supposer que la résonance résultant de la vibration des cordes restées libres et faiblement excitées par les hauteurs en tiers de ton, contribue à densifier et à enrichir la texture sonore. La résonance qui en émane est certes, plus diffuse, mais aussi, plus difficilement perceptible en raison d'une faible amplitude vibratoire. Précisons que l'amplitude du mouvement vibratoire varie à mesure que l'on s'écarte très légèrement de sa fréquence fondamentale.

De sorte que, si les cordes ne peuvent être « précisément » excitées par une hauteur exogène au tempérament égal, comme c'est le cas avec les tiers ou deux tiers de ton, on peut, malgré tout, faire valoir l'hypothèse d'une « tolérance » vibratoire qui expliquerait ce phénomène sonore, assimilable à une sorte de « brouillage harmonique ». Ce dernier résulterait d'un processus de micromodulations occasionnées par des comportements acoustiques et vibratoires « irrationnels »[91] .

Notons que cette tolérance existe déjà dans le système tempéré entre la note jouée et sa fréquence harmonique propre. C'est ce différentiel (qui se mesure en cents[92]), qui justifie l'emploi du qualificatif « tempéré ». On peut, pour illustrer ce phénomène, s'appuyer sur des exemples concrets.

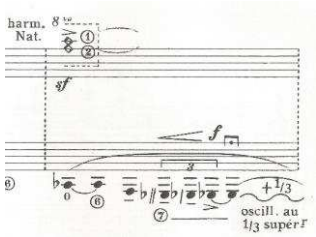
---

[91] Pour mémoire, Jacques Chailley se sert pour illustrer le processus vibratoire d'une corde, d'une expérience bien connue qui consiste à jouer sur un violon à proximité d'un second accroché au mur pour montrer que lorsque l'on fait sonner sur le premier un sol#, le sol du second ne vibre pas. Chailley écrit :
« Accrochez au mur un violon bien accordé et jouez à côté de lui sur un autre violon : quand vous jouerez un sol, le même sol sur le violon accroché entrera tout seul en vibration. Le ré aussi, parce qu'il appartient à la même série d'harmoniques que le sol ; moins le la ; parce que l'harmonique est de rang plus éloigné, et pas du tout le mi ; si vous jouez un sol dièse, le sol du violon accroché restera inerte. » Jaques Chailley, Expliquer *l'Harmonie*, Lausanne, Les Éditions Rencontre, 1967, p. 81.
Bien que cette conclusion soit incontestable, en revanche, Chailley aurait certainement nuancé son propos s'il avait, à l'époque, introduit dans sa théorie le tiers de ton, constatant ainsi que la fondamentale ne demeure pas tout à fait sourde à la stimulation, même faible, de la hauteur approchante. Il suffit de jouer sur un instrument dont l'une des cordes est légèrement désaccordée pour se rendre compte que les autres cordes restées libres (et parfaitement accordées), même faiblement, continuent de vibrer.

[92] Même infime, ce différentiel est quantifiable en cents dès la troisième harmonique (quinte) — ce différentiel est de 2 cents sur la troisième harmonique, elle est ensuite de 14 cents sur la cinquième et de 31 cents sur la septième. Il est proportionnellement plus net au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la fondamentale.

La hauteur do 1/3 de ton joué sur la huitième case de la première corde aiguë de la guitare (à dix cordes), plus proche du do# que du do, devrait, selon notre raisonnement, faiblement exciter la 3e corde (sol), la 7e (do) mais aussi, la 9e (lab) alors que la note do n'aurait impliqué, dans sa résonance, que la vibration des 7e et 3e cordes — même si l'on constate par ailleurs un signal vibratoire de plus grande intensité avec cette note tempérée. Les sonorités en tiers ou deux tiers de ton occasionnent, de fait, une plus faible excitation des cordes couplées, mais en revanche, génèrent une évasure fréquentielle dans la mesure où la vibration dispersive qu'elles provoquent va toucher d'autres hauteurs avoisinant la fondamentale tempérée et la fondamentale non-tempérée. Ce qui, phénoménologiquement, donne lieu à une sorte de « brouillage harmonique » peu perceptible du point de vue de son intensité mais, relativement dense[93] et intéressant pour Ohana. Précisons que le spectre sonore qui se constitue à partir du do 1/3 de ton met en évidence une hiérarchie d'intensité selon les affinités fréquentielles avec la hauteur non-tempérée — en l'occurrence ici la neuvième corde la b — et les deux autres (sol et do). Mais l'une des difficultés principales dans cette mise en vibration des cordes réside dans le fait que pour jouer techniquement un do en tiers de ton, mais davantage en deux tiers de ton, le guitariste devra tirer la corde vers le haut jusqu'à probablement venir toucher et donc, bloquer la vibration — même faible — de la troisième corde alors empêchée mécaniquement de vibrer.

Maurice Ohana recherche cette collusion des milieux harmoniques (tempérés) et monodiques (non tempérés) dans La chevelure de Bérénice en superposant aux sons joués en harmonique, un mouvement oscillatoire au tiers de ton dans le grave.

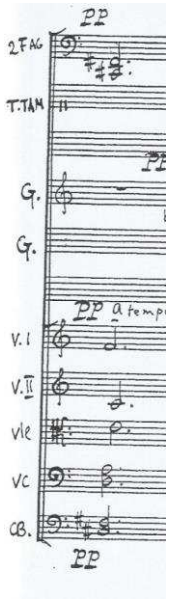


Maurice Ohana, La chevelure de Bérénice, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1974, p. 1.

[93] Si l'on fait l'expérience de jouer sur la guitare certaines hauteurs à proximité d'un piano dont les touches noires et blanches ont été enfoncées par le poids de deux règles, libérant ainsi la vibration des cordes, on remarque que les cordes correspondant à la hauteur jouée se mettent aussitôt en vibration. C'est une expérience que Helmholtz relate lors de sa conférence en 1857 intitulée : « *Les causes physiologiques de l'harmonie* musicale » (Cécile Vautrin, Helmholtz du son à la musique, Paris, Vrin, 2011, p. 49-82. Traduction par Cécile Vautrin.). Elle est défendue également par Ernst Mach. « Ainsi, précise Patrice Bailhache, les mêmes cordes de deux pianos placés côte à côte et accordés de la même manière, s'excitent entre elles d'un piano à l'autre. » (Patrice Bailhache, Helmholtz du son à la musique, op. cit., p. 226.)
Mais aussitôt que l'on joue un la augmenté d'un tiers de ton, la corde la du piano vibre mais bien plus faiblement ; en se rapprochant du deux tiers de ton la vibration entraîne aussi (faiblement) le si b.

Dans cette superposition, les éléments hétérogènes issus du discours musical, par les battements que provoquent la rencontre entre les sonorités tempérées et non tempérées[94] , contribuent à l'enrichissement de la matière sonore.

Il est certain qu'Ohana recherche ces battements également dans la superposition de ses couleurs agrégatives, dès les Trois Graphiques, mais sans recourir pour autant à la microtonalité. Sur les derniers moments d'Improvisation sur un graphique de la Siguiriya, au chiffre 10 de la partition, il superpose deux accords de neuvième, et de même espèce, à distance d'un demi-ton : ré, fa, la, do, mi et, ré#, fa#, la#, do#, mi# (fa).



Maurice Ohana, II- *Improvisation sur un graphique de la Siguiriya*, *Concerto Trois Graphiques,* Paris, Amphion, 1969, p. 27.

[94] Notons bien que les battements ne sont pas systématiquement corrélables à la dissonance. Pour Bailhache, « il peut exister des battements sans dissonance, ou des dissonances sans battement. » Patrice Bailhache, Helmholtz du son à la musique, op. cit., p. 168.
Lorsqu'il est question, comme ici, de dissonance, la perception du phénomène acoustique peut être approchée à deux niveaux : subjectivement ou objectivement. Il peut alors sembler intéressant de mettre en rapport ces deux niveaux. C'est ce que Helmholtz a tenté de faire en dépassant le phénomène extérieur pour comprendre de l'intérieur les mécanismes de notre perception en se situant dans l'oreille. Selon lui, de notre capacité physiologique dépendrait notre perception du phénomène sonore et corrélativement, l'idée même de consonance ou de dissonance. Relativement aux travaux d'Helmholtz, Céline Vautrin souligne que pour Helmholtz, c'est avant tout l'oreille qui produit en nous des sensations en excitant les cellules de Corti.
« Les "sons" ne sont donc pas, précise Céline Vautrin, autre chose que les sensations produites par l'oreille à partir de certaines des vibrations de l'air qui viennent à sa rencontre, c'est-à-dire encore, les sensations auditives. Helmholtz présente ces sons comme des entités complexes que l'oreille décompose en sons élémentaires, selon une décomposition de Fourier, grâce aux fibres découvertes par Corti, lesquelles jouent pour chaque son élémentaire le rôle d'un résonateur spécifique, produisant un son — un phénomène audible — à partir des vibrations de l'air, son qui a une hauteur déterminée pour chaque fibre »[94]. Cécile Vautrin, « Du bon usage de la science pour la théorie musicale », in Helmholtz du son à la musique, Paris, Vrin, 2011, p. 22- 23.
Pour Ernst Mach, « il existe donc des degrés dans la parenté des sons. […] On peut même affirmer que tout ce qui est désagréable dans la musique harmonique provient des battements. Les battements sont les causes de la dissonance. C'est Helmholtz qui a mis en évidence ce principe, de façon très détaillée et avec une grande minutie. » Ernst Mach, « Introduction à la théorie de la musique de Helmholtz. Présentation populaire pour les musiciens », traduit et cité par Cécile Vautrin, in Helmholtz du son à la musique, Paris, Vrin, 2011, p. 34-35.

En produisant une sorte de halo sonore provoqué par la discrépance des éléments constitutifs de la matière sonore en résonance, Ohana perturbe nos repères spatio-temporels. Précisons bien que cette approche de la matière sonore peut également nous situer dans le champ psycho-acoustique de la perception.

Cette indétermination qui aboutit, comme on l'a vu plus haut, à former une sorte de « brouillage sonore », doit avant tout se concevoir dans un contexte compositionnel où, au lendemain du second conflit mondial, les enjeux esthétiques clairement identifiés se sont transposés de la note au son et de la hauteur à l'espace sonore, situant, d'emblée, la question du timbre au cœur des préoccupations. Pour Ohana, « le timbre […] est très lié à la musique libérée du tempérament[95] ». Citant Hugues Dufourt, Pierre Albert Castanet souligne également l'importance du timbre, parvenu à absorber les trois autres paramètres du son[96], fondant ainsi les valeurs cardinales de ce que Dufourt nomme alors, la « musique nouvelle[97] » pour désigner ce qui apparaîtra ensuite sous l'expression de : « musique spectrale ».

> La musique spectrale, dit Hugues Dufourt, est […] marquée par la prévalence du timbre qui constitue le plus haut niveau d'intégration de l'activité compositionnelle[98].

Dans cette perspective de découverte, la tradition, et à travers elle, le jeu inventif de Montoya, pourrait bien apporter, pour Ohana, une contribution à la réflexion engagée autour du son et du phénomène acoustique.

> La guitare n'échappera pas au tempérament, comme le violon et tous les instruments que nous utilisons et qui ont été créés pour la gamme diatonique ou chromatique que nous avons construite. La musique actuelle, celle des compositeurs depuis trente ans, tente d'échapper à ce tempérament. D'où ces nombreuses manières de jouer en frappant l'instrument, en retournant l'instrument en utilisant toutes sortes de percussions d'interventions inorthodoxes

[95] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse musicale, n° 56, 3e trim., 1987, p. 58.
[96] Pierre Albert Castanet, À la recherche du temps suspendu, À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXIe siècle, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2018, p. 45.
[97] « Musique nouvelle » est la première dénomination de la musique spectrale nous dit Hugues Dufourt. « Les processus de la musique nouvelle, écrit-il, sont intimement liés à la perception d'une profondeur de l'espace. » Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 342.
[98] Ibid., p. 107-108.

> du point de vue de la technique traditionnelle de l'instrument. Ils cherchent à arracher à l'instrument une échelle de sons qu'il ne possède pas naturellement. Jusqu'à présent, seules la voix et la percussion possèdent cette échelle de son naturellement. Pour ce qui est de la guitare, elle doit suivre certainement le mouvement général. Mais déjà ce que l'on appelle le toque flamenco, c'est-à-dire, le rasgueado en particulier, introduit dans le jeu de la guitare une foule d'éléments percussifs et des agglomérats de notes qui détruisent le sentiment de tempérament. Ne serait-ce que les coups sur la table de résonance. Tout cela fait partie de l'arsenal du musicien cultivé moderne, mais les joueurs de flamenco le connaissent depuis « l'antiquité » simplement parce qu'ils ont toujours essayé de rejoindre la voix dans le fait qu'elle ait échappé au tempérament traditionnel occidental, c'est-à-dire, à l'échelle de sons : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do, traditionnellement occidentale. Je ne sais pas ce qui nous adviendra.[99]

Il faut se référer à la manière dont le compositeur décrit le flamenco et plus particulièrement le jeu de Montoya pour mieux cerner la contribution du timbre dans la formation de la matière sonore. Le timbre se définit, pour lui, à l'aune d'une couleur sonore émanant des rencontres entre sonorités tempérées et non tempérées. Les battements qui en résultent déterminent une rythmicité propre. Bien que l'aspect microscopique de cette vie interne puisse échapper à notre aperception, au sens leibnizien du terme, on peut considérer avec Bachelard que, « plus le grain de matière est petit, plus il a de réalité substantielle ; en diminuant de volume, dit-il, la matière s'approfondit[100]. » Ne serait-ce-pas cette profondeur que recherche Ohana, qui lui permettrait de lier sa démarche de compositeur en quête de nouvelles sonorités à la dimension jondo du flamenco ?

[99] Maurice Ohana, « La matinée des autres », par Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, émission enregistrée à Madrid et diffusée sur France Culture, le 3 avril 1979. Source : INA.
[100] Bachelard, Le Nouvel esprit scientifique, PUF, 1934, p.144.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

7 Le rythme interne de la matière sonore

La variabilité du son, même infime, située au niveau granulaire[101] de la matière sonore, témoigne d'une rythmicité propre dont Ohana a, dès 1964, l'intuition. Lors d'un entretien accordé à Pierre Ancelin, il n'hésite pas à déclarer que « le progrès et une certaine technique […] ont révélé des structures intérieures du rythme, de la mélodie, de l'essence même de la matière sonore que nous ignorions jusqu'à présent […][102]. » Mais c'est aussi à partir de cette rythmicité propre à la matière sonore qu'il nous est possible d'aborder la notion d'énergie chez Ohana. Cette conception granulaire du son nous rapproche d'une certaine façon, de la physique quantique et notamment de la définition qu'en donne Gaston Bachelard.

> […] La matière doit avoir, comme les radiations, des caractères ondulatoires et rythmiques. La matière n'est pas étalée dans l'espace, indifférente au temps ; elle ne subsiste pas toute constante, tout inerte, dans une durée uniforme. […] Elle existe, dans toute la force du terme, sur le plan du rythme […][103].

S'adossant aux travaux de Pinheiro dos Santos sur la « rythmanalyse »[104], il considère que la matière, « au repos même […] a de l'énergie[105]» et génère en interne son propre rythme.

> On peut donc dire que l'énergie vibratoire est l'énergie d'existence. Pourquoi alors n'aurions-nous pas le droit d'inscrire la vibration sur le plan même du temps primitif ? Nous n'hésitons pas. Pour nous, le temps primitif est le temps vibré. La matière existe dans un temps vibré et seulement dans un temps vibré. Au repos même, elle a de l'énergie parce qu'elle repose sur le temps vibré[106].

Pour mieux saisir cette question dans son contexte, il faut rappeler que Bachelard, dès 1950, dans son ouvrage La dialectique de la durée appréhende la matière en évoquant

[101] Hugues Dufourt cite la définition que Pierre Schaeffer donne au grain.
« Le grain, […] n'est autre qu'une perception de chocs distincts ». Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 239.
[102] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'Art actuel », in op. cit.
[103] Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, 1950, Paris, PUF, 2017, p. 130.
[104] En référence aux travaux de Pinheiro dos Santos sur la phénoménologie rythmique étudiée au niveau « matériel, biologique et psychologique ». Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, op. cit., p. 129.
[105] Ibid., p. 131.
[106] Idem.

la présence de « micro-substances[107] » alors que Xenakis envisage, de son côté, à propos du complexe sonore, l'existence de « quanta sonores[108] » pour aborder le son au prisme de son énergie[109].

Relevons toutefois que cette approche de l'espace sonore par Ohana, par le biais des réseaux de relations complexes qui se jouent en interne de la matière sonore, garde ses distances vis-à-vis de certaines démarches compositionnelles contemporaines comme celle envisagée, par exemple, par Xenakis avec Concrete PH[110] (1958). Car, chez Ohana, la matière sonore n'est pas soumise à une pensée structurelle prédéterminée. Elle ne saurait, dès lors, s'aborder selon des formules mathématiques ou une approche probabiliste, formelle ou même « architecturale[111] » du sonore, mais relève, on l'a dit, d'une intuition créatrice. De fait, il y a, pour Ohana, une part d'indéterminé qui doit être prise en compte dans la formation même de la matière sonore. D'ailleurs en 1971, à la question formulée par François-Bernard Mâche portant sur le déterminisme dans l'œuvre, en référence à la « symbolisation mathématique[112] » de Xenakis, Maurice Ohana répond sans détour :

> Ce n'est pas mon chemin, mais c'est un chemin possible. À condition de préserver la primauté de l'instinct, ce qui n'est pas le cas de certains, qui ne sont pas Xenakis, et qui font une musique de singe[113].

Car, ce qui séduit Ohana dans cette conception de la matière sonore est l'idée selon laquelle, elle pourrait donner le sentiment de s'autoréguler par son propre rythme organique.

---

[107] Bachelard écrit :
« Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce qu'une substance homéopathique ayant pris la forme de pure vibration soit reconstituée ensuite sous forme de substance. Il y a en effet exacte réversibilité de la matière à l'ondulation et de l'ondulation à la matière. Le rôle de la micro-substance serait peut-être tout simplement de déclencher des vibrations biologiques naturelles. » Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, op. cit., p. 137.

[108] Cité par Makis Solomos.
https://hal.archivesouvertes.fr/file/index/docid/769915/filename/Pour_une_approche_analytique_des_phA_nomA_nes_musicaux_A_nergA_tiques.pdf

[109] Le musicologue et philosophe Daniel Charles rappelle que dès 1769, pour Herder, la musique est énergie et doit être considérée comme un « art énergétique ». Daniel Charles, « Sur la musique, l'espace et le temps : quelques étapes du cheminement de la réflexion esthétique », in Analyse musicale, n°6, Janvier 1987, p. 7.

[110] Séverine Bridoux-Michel souligne avec pertinence le lien que l'on peut établir entre l'architecture du Pavillon Philips de Bruxelles et l'œuvre Concrete PH. Pour mémoire Xenakis a collaboré avec Le Corbusier au projet architectural du Pavillon Philips. Cf. Article : Séverine Bridoux-Michel, « Autour de Concrete PH », Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Giorgos Zervos (eds.), Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis, Athens, May 2005.

[111] N'oublions pas que Maurice Ohana abandonne très vite en 1936 ses études d'architecture pour lesquelles il manifeste peu d'enthousiasme. « […] Mes parents m'orientèrent vers des études d'architecture ; je ne les suivais qu'à demi-cœur… » Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, op.cit., p. 5.

[112] Expression utilisée par François-Bernard Mâche. Cf. François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 114.

[113] Idem.

Cela nous rapproche de la « théorie cinétique des solides[114] » de Bachelard évoquée plus haut et que nous pouvons prolonger par cette autre citation :

> Un enchanteur, chef d'orchestre de la matière, qui mettrait d'accord les rythmes matériels, volatiliserait toutes ses pierres. Cette possibilité d'une explosion purement temporelle, due uniquement à une action synchronisante sur les temps superposés relatifs aux différents éléments, montre bien le caractère fondamental du rythme pour la matière[115].

La rythmicité qui se joue en interne, nous amène à appréhender l'évolution de la matière sonore et nous situe dans une approche systémique consistant à considérer que les éléments se déterminent entre eux en fonction de leurs interactions. Ces dernières comportent des règles de fonctionnement propres au système, entendu comme expression d'une totalité. Une telle conception nous rapprocherait-elle alors de l'acception deleuzienne du mouvement, telle qu'elle est abordée et transposée au domaine musical par Pascale Criton ?

> Deleuze s'intéresse à la composition des rapports, à la distribution des éléments et aux articulations qui vont présider à l'émergence des formes, à leur organisation à leur variation. Il faut noter que Deleuze recherche plus précisément, ce qui se détermine dans l'acte, ce qui se compose dans le mouvement des forces mises en rapport. Non pas du point de vue d'un principe qui leur serait extérieur, et qui les organiserait de façon stable, mais selon une pensée des relations potentielles, qu'il nomme « immanentes », fondées sur des couplages de dynamisme[116].

Cependant, l'acception de la rythmicité interne à la matière chez Ohana nous semble d'une tout autre nature. Car bien que pour lui la matière sonore possède en germe, on l'a dit plus haut, une rythmicité propre dont il compare le principe à une évolution organique et biologique, il faut aussi préciser que le compositeur ne recherche pas au travers du processus d'engendrement de la matière sonore, une détermination sous-tendue par un principe logique, comme on l'a illustré plus haut en comparant sa démarche à celle de Iannis Xenakis. Les

[114] Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, op. cit., p. 131.
[115] Idem.
[116] Pascale Criton, « Vers une pensée des multiplicités », Colloque : Gilles Deleuze : *les enjeux d'une pensée-*musique, CDMC, 16 novembre 2010.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

constituants de cette rythmicité doivent, selon lui, demeurer autonomes et non assujettis à un fonctionnement prédéterminé ou prévisible. Il ne s'agit donc pas d'en rechercher ou d'en expliquer les causes au travers d'une approche logique. On peut sans doute éclairer encore plus la conception ohanienne de la matière en la rapprochant de nouveau de celle de Bachelard. Dans La dialectique de la durée, le philosophe se sert d'une métaphore portant sur la cinétique des matériaux pour expliquer que leur stabilité, pour partie, serait due « à un désaccord rythmique [117]». Cette analogie pourrait bien nous servir à illustrer ce nécessaire relativisme pensé en fonction de la vibration et transposé aussi au niveau des matériaux bruts.

> D'une façon toute semblable une théorie cinétique des solides nous montrerait que les figures les plus stables doivent leur stabilité à un désaccord rythmique. Elles sont les figures statistiques d'un désordre temporel ; rien de plus. Nos maisons sont construites avec une anarchie de vibrations[118].

On sait que, dans le domaine des sciences, la plupart des théories se sont appuyées sur la contingence des propriétés physiques comme une donnée fondamentale de la matière permettant de déduire certains principes. De fait, c'est la relativité qui doit s'imposer et nous conduire à prendre en compte la contingence des événements pour fonder certaines observations.

On pourrait ainsi transposer cette réflexion au domaine de la musique. Le « désaccord rythmique » dont nous parle Bachelard ne nous rapprocherait-il pas alors de celui recherché par Ohana lorsqu'il élabore une matière sonore et un spectre résultant de la rencontre équivoque entre le tempéré et le non-tempéré ? C'est une approche qui pourrait trouver quelques points de convergence avec celle de Hugues Dufourt lorsqu'il définit le son comme : « une sinusoïde douteuse dont précisément la forme d'onde détermine le timbre[119] . »

Mais la relativité propre à la résonance et à la mise en vibration du son est d'autant plus nécessaire à prendre en considération qu'elle s'applique à un instrument dont il faut rappeler combien la plasticité des matériaux utilisés pour sa facture détermine aussi certaines caractéristiques timbriques : celles-là mêmes qui sont à l'origine d'une distinction entre la guitare classique et la guitare flamenca. À l'image de ces maisons que Bachelard décrit comme étant « construites avec une anarchie de vibrations », la guitare est pourvue de

[117] Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, Paris, PUF/Quadrige, 2017, p. 131.
[118] Idem.
[119] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 403.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

surfaces oscillatoires et de cordes (oscillateurs couplés) qui pourraient expliquer certaines contingences sonores.

L'« anarchie de vibration » évoquée plus haut par Bachelard n'est pas sans nous rappeler également la problématique liée à la résonance de la guitare à dix cordes.

On le voit, la conception de la guitare à dix cordes intervient à une étape décisive de la vie compositionnelle d'Ohana où il parvient à s'affranchir de l'attendu pour se hisser au plus haut de son art dans l'inattendu et l'imprévisibilité inhérente à l'évolution de la matière sonore en résonance. L'invention d'Ohana et de Yepes découle bien d'une réflexion patiemment nourrie. Et bien que l'on ait pu dire de Varèse que ses innovations annonçaient avant l'heure les grandes découvertes spectrales, on peut aussi classer Ohana dans la lignée de tous ces grands créateurs qui sont parvenus à approcher une « vérité » en concevant une matière sonore innovante où la part d'imprévisible et d'incontrôlable demeure une condition nécessaire.

Précisément, si la « matière est énergie » — comme le dit Bachelard —, il n'est cependant pas possible d'en prédire ou d'en contrôler le devenir au regard de la contingence de ses éléments constitutifs ou de son autonomie proclamée par Ohana. Car, selon lui, le compositeur « manie des forces qui le dépassent[120]. »

8 L'autonomie de/dans la matière sonore

> « La matière génère de la matière[121] ». (Félix Ibarrondo, 2 juillet 2018.)

Chaque artiste, dans le domaine qui lui est propre, travaille une matière spécifique. Cette dernière comporte certaines propriétés qui, à la fois, offrent des opportunités, donnent lieu à de l'inattendu, résistent aux efforts de l'artiste pour la modeler, la mettre en œuvre, en faire une œuvre. Ne serait-ce pas, après tout, une certaine manière d'interpréter le concept d'autonomie que de l'illustrer au travers de ce potentiel qu'a la matière de se renouveler sans cesse et de faire surgir de son phénomène de l'inattendu ? Comment, dès lors, appréhender le concept d'autonomie relativement à une matière sonore dont on pourrait dire que dans

[120] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[121] Entretien avec le compositeur à Asnières sur Seine, le 2 juillet 2018. Voir annexe n°9, §26 (2e partie de l'entretien).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

l'agir créatif et interprétatif, elle continue à fasciner le compositeur ? Le concept d'autonomie s'il peut, au vu de ce qui vient d'être dit, justifier que l'on y fasse référence, pose aussi problème dans la mesure où le compositeur, l'interprète ou l'auditeur, ne sauraient être totalement dépassés par un phénomène dont on peut considérer qu'il découle du geste ou de l'activité imaginative. Dès lors, dans quel contexte et jusqu'à quel point serions-nous autorisés à y faire référence ?

Il nous faut, de fait, pour introduire, exprimer les conditions et les critères suffisants à l'autonomie de la matière chez Ohana. L'exemple du *neume ohanien*, « geste-monde », sorte de *monade* sonore[122] qui, à l'instar du *rasgueado*, se définit comme une entité indépendante, peut s'avérer intéressant pour délimiter notre question dans la mesure où il ne peut se prévaloir d'être autonome que sous certaines conditions. Les *neumes* ohaniens sont, rappelons-le, de brefs modules mélodico-rythmiques. L'analyse des pièces pour guitare nous a permis d'en relever la présence dans *Jondo* et *Enueg* (extraites du cycle *Si le jour paraît*…). L'enchaînement des figures *neumatiques* peut donner le sentiment d'une succession de gestes concis calés sur des respirations brèves[123]et nerveuses qui permettent de libérer le geste, aussi bien chanté qu'instrumenté. Geste et respiration sont alors indissociables, d'autant que le geste guitaristique, chez Ohana, comme on l'a souligné dès notre premier chapitre, peut porter l'empreinte physique du *cante*. De sorte que si la respiration qui intercale le *neume* ou le *rasgueado* leur confère une certaine autonomie, les isolant du reste, elle rappelle aussi la grande dépendance de ces gestes du souffle créateur ou interprétatif. On voit ainsi combien le niveau d'autonomie de la matière sonore mérite d'être relativisé et réajusté en fonction de l'« influx physique » de l'interprète, comme le précise Ohana.

> Pour moi, dit Ohana, le neume — cet élément millénaire auquel je demeure attaché parce qu'il est une sorte de module déjà fortement personnalisé — doit être imposé d'abord. Puis la configuration de la séquence improvisée. Enfin, sa durée. À l'interprète alors, selon sa sensibilité et son influx physique du moment et du lieu, de provoquer des variations d'incidences et de densité[124].

[122] Pour Bergson, « chaque monade, comme le voulait Leibniz, est le miroir de l'univers ». Henri Bergson, Matière et mémoire, 1939, Paris, PUF, 2008, p. 36.
[123] Rappelons que la racine grecque de neume, pneuma, signifie souffle.
[124] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô », Arfuyen II, 1975, p. 63.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Au sens strict, autonomie, selon l'étymologie grecque : *αυτονομία*, auto-nomos, signifie selon Anatole Bailly : « Qui se régit par ses propres lois, indépendant, autonome[125] », et par extension : « Qui agit de soi-même, volontairement ou spontanément[126] ». Mais la conception de la matière sonore, chez Ohana, nous amène à la concevoir par le prisme d'un principe d'autorégulation dont il reconnaît lui-même l'existence, le principe et la nécessité. Félix Ibarrondo, sur ce point, souligne à quel point l'autonomie de la matière est une question fondamentale chez Ohana[127].

Cette question peut être abordée, tout d'abord, en tenant compte de l'évolution libre de la matière sonore dans le discours musical, corrélativement à la temporalité dans l'œuvre. De ce point de vue, on peut imaginer que l'ajout de quatre cordes à la guitare a certainement contribué à aller dans le sens d'une plus grande autonomie de la matière sonore. Ohana, en déclarant avoir pensé un instrument aux « résultats sonores indéterminés[128] », n'exprime-t-il pas le souhait d'inscrire dans ses gènes, des sonorités dont la qualité essentielle proviendrait du fait qu'elles puissent justement lui échapper ?

Par ailleurs, la question de l'autonomie de la matière sonore ne porte-t-elle pas aussi, chez Ohana, le reflet d'une idéologie ? Comment, dès lors, évaluer la valeur d'un concept dont on voit bien qu'il concerne autant une manière de faire, qu'une manière d'être ? Ainsi, en étendant la portée du concept, la guitare, et à travers elle, le flamenco, ne seraient-ils pas les vecteurs, pour Ohana, de la voix affranchie du peuple andalou à valeur universelle ? Ohana rejoint ainsi, à sa manière, et en partant de la matière sonore elle-même, la grande question qui traverse la génération de l'après-guerre, à savoir les relations dialectiques entre les concepts de contrainte et de liberté[129].

[125] Anatole Bailly, Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 2010, p. 316.
[126] Idem.
[127] Voir annexe 9, § 24.
[128] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.
[129] Cette quête vers la liberté est l'apanage des compositeurs du second vingtième siècle qui ont su impulser un élan créatif à leurs œuvres en réponse à l'érosion prévisible et presque programmée de la musique sérielle. Pour contextualiser cette pensée relative à l'ipséité de la matière sonore, on peut s'appuyer sur la remarque de Pierre Albert Castanet lorsqu'il évoque « ce vent d'émancipation » qui gagne la création musicale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. « Les compositeurs d'art savant, dit-il, sont ainsi touchés par ce vent d'émancipation généralisée : Miereanu, Stockhausen, Kagel, Berio, Ohana, Mâche, Miroglio, Henry, Nono… Nous sommes à l'âge écologique nous explique Jean-Paul Aron […]. » Pierre Albert Castanet, Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine, Château-Gontier, Michel de Maule, 1995, p. 309. Pour Ohana ce « vent d'émancipation » s'incarne, en 1968, dans l'œuvre Cris, véritable hymne à la liberté de penser.

8.1 Processus d'autorégulation

> « Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum [130] . » (Bachelard, « Introduction », *L'eau et les rêves* »)

Pour Ohana, si certains phénomènes sonores sont prévisibles, notamment ceux qui, relevant de l'acoustique l'amènent à envisager l'élargissement spectral de la guitare, d'autres, en revanche, tiennent davantage de la découverte du fait de leur caractère imprévisible. Ne serait-ce pas, au fond, l'un des fondements qui déterminent le degré d'autonomie de la vie interne à la matière ?

Lorsque Ohana s'inspire de l'archétype de la croissance, calqué sur le monde végétal, pour composer sa musique, on peut y déceler à la fois le déterminisme de son mouvement « irréversible » projeté vers l'*à-venir* comme aussi, en interne, une somme d'indétermination qui définit le mouvement libre qui le caractérise. Cette indétermination rejoint l'acception bergsonienne de « la faculté de choisir[131] » qui serait, pour le philosophe, le propre de tout être vivant.

En réponse à des stimulations, le végétal, par exemple, s'adapte, mais son évolution est *déterminée* par les lois de la nature, comparativement à l'animal dont l'instinct s'assouplit en fonction des contextes qui se présentent à lui et dont les réponses ne sont donc plus toutes automatiques. Quant à l'homme, c'est la conscience qui lui fait faire des choix, il y a du temps entre l'agir et la pensée, il y a donc assouplissement du déterminisme. Ohana condamne le déterminisme relié aux automatismes que la raison ou l'habitude ont fini par nous imposer altérant notre capacité à *apercevoir*[132] — au sens leibnizien — le phénomène sonore. Cependant cette altération du phénomène *aperceptible*, ne serait-elle pas la marque d'une plus grande autonomie de la matière sonore en considération de la perte de contrôle

---

[130] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, 1942, Paris, Corti, 2018, p. 8.

[131] Expression qu'il faut appréhender avec précaution car, chez Bergson, tout est question de degré.
« Si, en effet, conscience signifie choix, et si le rôle de la conscience est de décider, il est douteux qu'on rencontre la conscience dans des organismes qui ne se meuvent pas spontanément et qui n'ont pas de décision à prendre. À vrai dire, il n'y a pas d'être vivant qui paraisse tout à fait incapable de mouvement spontané. Même dans le monde végétal […], elle se réveille quand elle peut se rendre utile. » Henri Bergson, La conscience et la vie, Paris, Magnard, 1986, p. 56.

[132] Leibniz écrit dans sa préface : « […] les habitudes acquises et les provisions de notre mémoire ne sont pas toujours aperçues […] ». Leibniz, *Préface aux Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, Gallimard/Folio, 2008, p. 13.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

que son phénomène imperceptible est susceptible de provoquer ? C'est cette frontière entre l'aperception et l'imperceptible qu'Ohana recherche lorsqu'il tend à prolonger la résonance au-delà de ses propres limites acoustiques comme on le voit lorsqu'il accompagne, on l'a dit, cette mise entre parenthèse de la résonance par le commentaire : « laissez vibrer »[133]. Ce « laissez vibrer » renferme aussi dans son sens profond un « laissez agir » signant, dès lors, une certaine autonomie vis-à-vis de la matière sonore sur notre connaissance empirique.

Ces *micro-variations* décrites plus haut, et qui peuvent correspondre aux « petites perceptions » dont parle Leibniz, nous permettent d'approcher le concept d'*espace sonore* qui revêt déjà, pour Dufourt, les caractéristiques d'« une puissance autonome de déploiement[134] ». Ce dernier considère d'ailleurs l'espace comme « la manifestation d'une spontanéité intérieure[135] » qu'il nomme aussi « immanence dynamique[136] ».

Prenant conscience que le complexe sonore ohanien est formé des multiples interactions qui influencent notre perception — les rencontres entre sonorités tempérées et non tempérées l'illustrent —, nous réalisons, dès lors, qu'une partie du phénomène peut nous échapper. Cette perte de contrôle sur le phénomène sonore nous conduit à faire de l'imaginaire, non seulement le palliatif du sensible mais aussi, son sublimateur.

Cette conception microcosmique, faite de la fluctuance des événements dynamiques et des micro-variations immanents à la matière sonore, se répercute sur l'organisation macroformelle de l'œuvre, donnant le sentiment d'une matière sonore qui, s'autorégulant, interfère sur le devenir de l'œuvre.

> Pour Maurice Ohana, dit Bayer, aucun raisonnement de type logique et discursif ne peut déterminer valablement la forme d'une œuvre musicale si l'on ne se plie pas d'abord aux exigences internes du matériau sonore, de même aucun raisonnement de type logique et discursif ne peut décider *a priori* d'une façon musicalement satisfaisante de la place à laquelle un interprète doit faire intervenir les séquences mobiles d'une œuvre dont l'actualisation sonore effective varie elle-même d'une interprétation à l'autre[137].

---

[133] Maurice Ohana, Temple, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot, 1973, p. 1.
[134] Hugues Dufourt, La musique spectrale. Une révolution épistémologique, op. cit., p. 291.
Hugues Dufourt écrit : « Les figures spatio-temporelles sont désormais regardées comme le produit du mouvement qui les engendre tandis que l'espace est considéré comme une puissance autonome de déploiement. »
[135] Idem.
[136] Idem.
[137] Francis Bayer, « Maurice Ohana », Esprit, op. cit., p. 55-56.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

La forme ne serait, de fait, qu'une conséquence du développement de la matière sonore. Le postulat ohanien hérité de Debussy, trouve ici une parfaite illustration.

> La forme de l'œuvre doit être une résultante, non un a priori. Voyez Debussy : même lorsqu'il décide d'écrire les sonates, le cadre se brise. Parfois il y a des œuvres qui se livrent par une combinatoire qui vient à nous, c'est le bonheur ! Il faut capter alors le plus rapidement possible ces éléments fuyants. On ne saisit pas toujours la totalité de leurs capacités […][138].

C'est une conception de la matière qui, de par l'influence des événements dynamiques sur la forme, nous rapproche de nouveau du courant spectral. D'après Dufourt, « pour Risset, le matériau est un dynamisme qui se réalise et l'œuvre, une série de formes qui s'engendrent[139]. » Plus loin il précise que pour Grisey, « ce qui compte, c'est le mouvement intérieur de l'œuvre. Les formes ne sont que des lieux de passage et l'importance est le mouvement qui les traverse[140]. »

C'est une conception tout aussi proche de celle d'Ohana que partage Dufourt lorsqu'il considère aussi que :

> La poétique spectrale revendique donc un art de la transition continue. La forme y est identifiée au devenir de son matériau[141].

Lorsqu'elle ne procède pas de la variation progressive de ses éléments constitutifs, la construction de l'œuvre met en évidence une juxtaposition donnant le sentiment que chaque partie évolue indépendamment l'une de l'autre selon une conception en forme de « vitrail[142] », pour reprendre le mot d'Ohana. Il pourrait ainsi se rapprocher de la philosophie de Martin Heidegger et de son approche originale du complexe « forme-substance »,

---

[138] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Hommage de Radio-France à Maurice Ohana », in Le Monde, 24 avril 1986.
[139] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 312.
[140] Ibid., p. 345.
[141] Ibid., p. 469.
[142] Pascale Criton nous rappelle, lors de notre entretien, au moment d'aborder la question de la construction en vitrail, que :
« La technique du vitrail, est une très belle expression qui correspond bien à des éléments qui, mis ensemble, peuvent donner une forme globale. Je pense à Feldman dont le père était un tailleur de Brooklyn, lui aussi était très inspiré par cette technique de vitrail. Il comparait certaines œuvres à un travail de patchwork où les pièces de tissus, mises bout à bout, donnaient naissance à quelque chose. Sa musique est d'ailleurs conçue comme des tapis au sens du tailleur, comme des tapis indiens. C'est Jean-Yves Bosseur qui en parle bien, avec beaucoup de poésie d'ailleurs. » Voir annexe n°6, §33.

notamment lorsque le philosophe considère que « la forme en tant que contour n'est que le résultat d'une répartition de la matière[143]. » Chez Ohana, la forme se plie au *hic et nunc* de la matière sonore, à son immédiateté souveraine et, comme le dit Francis Bayer, « aux exigences internes du matériau sonore[144]. »

> Il semble, écrit Bayer, que pour Ohana, toute matière sonore contienne en elle-même des impératifs de développement auxquels le compositeur doive obligatoirement se soumettre, s'il veut réellement la mettre en valeur. Le rôle du compositeur ne serait donc pas d'imposer un ordre au matériau auquel il se trouve confronté mais de rester constamment au contact et à l'écoute de ce matériau, et de faire en sorte qu'il trouve les meilleures conditions possibles pour développer tous ses pouvoirs[145].

On peut mettre en regard la question de l'autonomie de la matière sonore chez Ohana avec certains procédés en vigueur dans les musiques aléatoires, sans qu'il soit question pour nous de les confondre. Car le mouvement auquel nous faisons ici référence est bien celui de la matière et non celui organisé par l'homme.

C'est dans l'œuvre *Chiffres de clavecin* (1969) que, pour la première fois, Ohana se sert de l'aléatoire en concevant des « fragments » de notes à exécuter « à volonté[146] » dans la partie intitulée *Cadences, Écho*, conférant ainsi une liberté ponctuelle à l'interprète. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de l' « écriture » aléatoire, en ce sens qu'il ne s'en remet pas, comme Cage, à des procédés externes pour agencer les sons. Dans la pièce pour guitare *Candil*, il a recours également à des « fragments » de notes à interpréter « librement[147] ».

Le compositeur, lorsqu'il utilise ce procédé d'écriture, s'en sert de manière parcimonieuse, en l'intégrant par exemple à une séquence et en ayant toujours le souci, paradoxalement sans doute, d'en conserver une certaine maîtrise. Cependant, dans certains cas, cette organisation pensée en réservoirs de sons, pourrait assigner à la construction de l'œuvre un certain formalisme du fait, en partie, de la fixité du matériau. Pour Ohana, cela

---

[143] Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, 1949, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980, p. 27.
[144] Francis Bayer, « Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana », Revue Esprit, n°3, Mars 1985, p. 55-56.
[145] Francis Bayer, op. cit., p. 54.
[146] Maurice Ohana, « Cadences, Échos », Chiffres de clavecin, Paris, Jobert, 1981, p. 54.
[147] L'aléatoire intéresse aussi Ohana dans le Silenciaire, (1969) dans sa section éponyme (« Aléatoire »). Ce qui lui vaut de Betsy Jolas cette boutade rapportée par Georges Van Gucht puis Édith Canat de Chizy et François Porcile : « Tiens ! Maurice Ohana est en train de se laisser envenimer ! » Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 370.

demeure une conception aporétique au regard du mouvement de la matière sonore qui, dans l'œuvre, doit contenir des impératifs de liberté.

> […] Sérialisme, électro-acoustique, « improvisations » aléatoires : j'ai toujours gardé mes distances envers ces engouements successifs, bien que j'avoue y avoir pris ce qui, au-delà des petites trouvailles techniques, peut servir à la musique et à elle seule[148].

Ohana admet volontiers avoir trouvé son « miel partout où cela était possible : dans l'électroacoustique, dans les recherches sur le son, dans l'écriture aussi de mes confrères qui ne partagent pas forcément mes points de vue [149]. » Cependant, il prend aussi très vite conscience que l'aléatoire pourrait bien « faire » système, entraînant de fait, l'influence de l'homme sur le processus d'évolution de la matière sonore, son mouvement et sa direction, à l'instar de John Cage[150] qui orchestre cet aléatoire en mesurant précisément l'endroit où il place ses objets sur les cordes de son *piano préparé* — bien que chaque objet mis en mouvement, intègre une part d'imprévisible. Une telle conception soumet le devenir de la matière au calcul. Ce qui se calcul devient alors prévisible.

Chez Stockhausen, par exemple, il y a toujours en arrière-plan l'idée d'une conception qui sous-tend toute une organisation. Pour Hugues Dufourt, « Stockhausen se situe toujours au point où en musique, l'acte se spatialise en mouvements et où le mouvement s'intériorise en actes orientés. […]. Ce sont, dit-il, à la fois des esquisses motrices et des actes intellectuels[151]. »

Au regard des combinaisons de timbres, particulièrement subtiles et exigeantes chez Ohana, on a pu remarquer dans son concerto pour guitare Trois Graphiques, qu'elles étaient fonction de critères d'« affinité » ou d'« incompatibilité[152] ». Mais, bien que le compositeur opère sur des associations de timbres ou de hauteurs (tempérées/non tempérées), toutes ces combinaisons sonores génèrent un phénomène dont il est bien conscient qu'il renferme une

[148] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, op. cit., p. 6.
[149] Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, « Ohana au plus haut des cieux », Télérama, n° 1893, 23 avril 1986, p. 39.
[150] Cette conception indéterministe du musical nous rappelle en effet certaines initiatives « aléatoires » de Cage, de Stockhausen dans Klavierstück XI (1956) ou encore de Boulez dans sa Troisième sonate (1957). Mais Ohana ne saurait adhérer à l'idée qu'une œuvre puisse être soumise à une pensée esthétique ou inscrite dans un courant ; œuvre qui, au final, serait gouvernée par une structure et un schéma de pensée préétabli.
[151] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 303.
[152] Nous avons souligné cet aspect de la composition ohanienne au moment d'aborder l'orchestration de son concerto pour guitare Trois Graphiques.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

part d'inconnu et d'insaisissable. Tout ceci pourrait nous faire penser que cette imprévisibilité savamment orchestrée puisse être à l'origine de toute entreprise de création chez Ohana. Une contingence dans le développement de la matière sonore qui peut s'illustrer à travers le processus de variation.

« Oiseleur[153] », Ohana guette le son qui lui inspire, dans sa démarche de créateur, une matière sonore dont il reste tout à la fois acteur et premier spectateur. N'est-ce-pas après tout l'apanage de tout grand créateur de faire surgir de l'attendu une part d'inattendu ?

Les perspectives spectrales, bien plus encore que l'aléatoire, pour Ohana, sont propices à libérer la texture musicale et donc, cette part d'indétermination que recèlent les rencontres timbriques.

L'exemple d'*Enueg*, qui peut être rapproché du *Deuxième Quatuor à cordes* (1980)[154], nous permet de nous représenter le matériau en train de se former à partir des strates successives qui, progressivement, se superposent. Les *glissandos* du début d'*Enueg* condensent, dès les premiers instants de la pièce, l'accomplissement progressif d'une matière sonore aux contours protéiformés, donnant le sentiment de glisser vers une matière indéterminée ; celle-là même qui peut nous faire penser que l'autonomie s'acquiert à mesure que s'affirme le processus d'autorégulation de la matière sonore.

8.2 La matière sonore libérée, une idéologie

Le « laissez vibrer » de la résonance que l'on a présenté plus haut à propos de *Temple*, corrélat d'un « lâcher prise » phénoménologique, s'il peut nous rapprocher d'une pensée « orientaliste » de type bouddhiste, nous permet de mieux cerner la pensée et la personnalité de l'auteur des *Trois Contes de l'Honorable Fleur*. D'ailleurs, en parcourant les partitions du compositeur, on se rend bien vite compte que des expressions comparables, nous incitant à entrer en sympathie avec le phénomène sonore, sont légion dans toute son œuvre. Mais on voit aussi comment le mot qui commente et contrepointe le son phénoménal ne peut trouver meilleure intensité et profondeur qu'en vibrant dans notre intériorité subjective. Le « lâcher prise » qui permet d'entrer en sympathie avec le phénomène sonore pourrait en devenir une des conditions liminaires. C'est ce que Jean Lauxerois observe et relève en se référant aux propos d'Adorno sur la phénoménologie.

[153] Comme il se désigne lui-même.
[154] Dédié à Édith Canat de Chizy.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Adorno, dit-il, sollicite ses « auditeurs » : « Peut-être y êtes-vous désormais réceptifs ? Laissez à présent agir sur vous […]", "*Vielleicht sind Sie empfänglich geworden? Lassen Sie nun* […] *auf sich wirken* […] » L'entendre est encore une question, mais l'impératif est celui du « *lassen* » (« laisser »), parent du *logos* de la phénoménologie : laissez la chose apparaître[155].

Il serait alors question de se *laisser* guider ou surprendre par la matière musicale en mouvement plutôt que de la contraindre en agissant sur elle. Mais bien avant que le phénomène sonore soit sensible et intégré à la matière sonore en mouvement, l'idée chez Ohana doit émaner d'une intuition.

Laissant venir à lui l'idée, Ohana admet qu'elle ne doit pas être « traquée » mais doit se révéler naturellement. « Jamais je ne traque les idées à l'aide d'un système ou d'une spéculation[156] » déclare-t-il. *Le Vent d'Est enfermé dans un sac* est un titre extrait des *Trois Contes de l'Honorable Fleur* qui, à lui seul, pourrait résumer la crainte du compositeur de voir l'idée ou la matière sonore empêchée de se déployer librement dans le musical. Dès 1964, Ohana dénonce ce qu'il qualifie être « une emprise de l'homme sur la matière qui l'entoure, sur l'univers qui l'entoure[157]. »

> (La musique) ne peut pas aller où on veut la faire aller. Et dans cette mesure, elle est l'un des refuges les plus magnifiques et les plus puissants contre l'excès de la mécanisation, de la science, du progrès surtout — auquel je ne crois pas du tout — et qui nous donne comme une sorte d'écologie déjà triomphante qui, elle, a déjà accompli prophétiquement ce que nous espérons que la planète un jour accomplira[158].

C'est dans un « non-vouloir » que s'idéalise pour Ohana la libération de la substance sonore[159]. C'est ce qui a provoqué l'infléchissement du déterminisme et a conduit Ohana à

[155] Jean Lauxerois, « Adorno et "la question de la technique" », Jean-Paul Olive (dir.), Expérience et fragment *dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Paris, L'Harmattan, col. Arts 8, 2005, p. 215.
[156] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 4.
[157] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.
[158] Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 173.
[159] On a parlé plus haut de Cage mais on peut aussi citer dans cette mouvance d'un « laissez advenir le son », les réflexions et compositions de Morton Feldman, dans les Années 1950 et 1960, qui sont assez exemplaires.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

exclure tout système risquant de contraindre ainsi le mouvement libre en contenant la matière musicale dans une forme rigide. Pour lui, il faut « s'en remettre à une certaine forme de non-vouloir pour laisser passer ce qui doit être dit et, précise-t-il, ce qui doit être dit tout seul[160]. » Le « non-vouloir », sorte d' « a-volition », si l'on peut se permettre ce néologisme, marche à contre-courant d'une certaine idée de progrès — tel que celui proclamé et incarné par les idéologies volontaristes des sériels. Il ouvrirait, en quelque sorte, la voie à une approche éthique du sonore, en renversant les valeurs fondées sur des paradigmes déterministes, pour ramener la matière musicale au centre des préoccupations compositionnelles. La conception « a-volitioniste » du sonore entraîne, dès lors, la libération de la matière sonore mais aussi, dans son sillage, comme chez Debussy, un changement de paradigme aboutissant inévitablement à l'éclatement de la forme, et à l'affaiblissement de son rôle dans l'œuvre. La musique serait donc indépassable et contiendrait dans sa matière, ses propres règles de développement :

> La matière sonore que l'on manie, dit-il, dicte son cheminement à qui sait capter ses impératifs. Quant aux œuvres, elles sont le résultat de phénomènes qui naissent à grande profondeur ; elles affleurent au moment qu'elles-mêmes choisissent et nous traversent parfois en nous ignorant. Je préfère ne pas en connaître le mécanisme, si mécanisme il y a[161].

C'est en rejetant tout déterminisme induit par la construction formelle, que le compositeur revendique une pensée que l'on pourrait qualifier d'« anticolonialiste[162] » vis-à-vis de la substance sonore qui doit exister au-delà de son créateur et des schémas de pensée préconçus. Lors d'un entretien accordé à Alain Grünenwald Ohana déclare :

> À la recherche d'un autre enchaînement de ses éléments, le discours musical s'enfonce à des profondeurs où l'analyse logique n'atteint plus. Il est en quête de

[160] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.
[161] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^o 3 A, 1991, p. 7 et 8.
[162] Notons que dans de nombreuses pièces Ohana condamne l'esprit colonialiste qui a conduit l'homme à commettre des massacres. On le voit dans son ultime Avoaha (1991) où les références aux blues, gospels et spirituals croisent les chants en langue africaine. Christine Prost considère que la dernière pièce, « El Dorado » est l'occasion pour Ohana d'évoquer « Le continent que les conquérants européens imaginaient regorger d'or, et que le Grand Amiral offrit à sa reine Isabelle. » Christine Prost, notice du disque Avoaha, Paris, Opus 111, 1994, p. 8.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> ses propres lois non par spéculation intellectuelle mais de par son propre mouvement évolutif[163].

Il y aurait, dès lors, chez Ohana, une sorte de « détermination imprévisible[164] » — pour reprendre l'oxymore de Jankélévitch — à l'origine de l'autonomie de la matière sonore.

> Dans ce paradoxe d'une « détermination imprévisible », dit Jankélévitch, ne pourrait-on reconnaître la synthèse de nécessité que les grands métaphysiciens identifièrent toujours à la liberté du sage, et qu'ils appellent « autonomie » car elle associe la spontanéité à la loi[165] ?

Cette conception serait liée, pour le philosophe, au processus d'évolution qui articule nécessité et liberté. Chez Ohana, cette idée peut s'interpréter de deux manières au regard des deux procédés compositionnels que sont : la répétition-variée et la polyrythmie. Notons que la coexistence entre nécessité et liberté prend une dimension tout à fait remarquable dans la pièce Candil où les deux procédés sont associés, permettant à la matière sonore d'accéder à son plus haut degré d'autonomie. Le temps de l'œuvre semble lui-même impliqué dans la question de l'autonomie, ce qui vaut à Ohana de considérer qu'il pourrait aussi se situer « en dehors » de son créateur. Dans le cas de Candil, il peut nous donner le sentiment de nous conduire jusqu'à la transe. Semblant ainsi nous échapper, la musique inscrit dans son phénomène sonore, un devenir imprévisible.

> (Les vraies œuvres) vivent dans le temps, en dehors du compositeur, dit Ohana, elles s'épanouissent dans le temps. Personne n'y peut plus rien. Si on est capable de garder intacte cette irresponsabilité, on peut dès lors être un musicien. Mais si on veut tout contrôler, tout maîtriser, si on veut prendre des responsabilités par rapport à ce qui vient, à ce qui arrive, la musique perd de sa magie. Le temps est dissolvant[166].

[163] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, op. cit., p. 61-62.
[164] Vladimir Jankalévitch, « La volonté de savoir », Le je-ne-sais-quoi et le presque rien, Paris, Seuil, 1980, p. 28.
[165] Idem.
[166] Pierre Babin, « Maurice Ohana : Le compositeur et le secret du temps *», L'Autre Journal*, n°9, 23 avril 1986, p. 72.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Cette expression sonore nourrie du paradoxe nécessité-liberté pourrait nous faire penser à l'expression de l'« instant poétique[167] » cher à Bachelard né du mariage de la raison et de la passion.

> Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l'instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison ; dans le refus raisonné, il reste toujours un peu de passion[168].

La *répétition-variée* imprimerait dans la simultanéité de son mouvement la répétition propre à incarner une *nécessité* devenue mécanique et le varié plus propice à suggérer la *liberté*. Le traitement de la répétition chez Ohana pourrait bien s'inspirer des nombreuses manières dont Debussy parvient à décliner le procédé itératif dans son œuvre. Pour Joseph Delaplace, « le langage debussyste s'est progressivement assimilé la répétition, jusqu'à en dissoudre presque entièrement les manifestations mécaniques[169]. » Mais ce *schème* — à valeur d'archétype —, chez Ohana, devait voir triompher la contingence du phénomène sonore sur la détermination du geste compositionnel.

Car, comme l'écrit Francis Bayer, « donner la priorité à l'acte de composer sur l'œuvre que l'on compose […], c'était [pour Ohana] tout d'abord vouloir asservir le matériau plutôt que de le servir[170]. » Il poursuit en précisant que, pour Ohana, « être musicien, […] c'est être un poète des sonorités et non un grammairien des notes ou un comptable des paramètres[171]. » Bayer en déduit qu'il faut, pour ce faire, se « tenir en état de disponibilité » ce qui, au regard de la phénoménologie, pourrait s'accorder avec le « *Lassen Sie nun auf sich wirken*[172] » (laissez agir sur vous-même) d'Adorno. Se laisser surprendre — telle pourrait être sa devise — c'est aussi admettre que la matière sonore parvient à triompher sur notre détermination à agir sur elle. C'est en ce sens qu'elle acquiert, pour Ohana, son autonomie.

> Ne jamais sacrifier la réalité concrète au profit de la théorie abstraite, écrit Bayer, se tenir constamment en état de disponibilité intégrale vis-à-vis des phénomènes

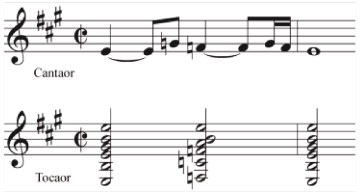
[167] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, 1937, Paris, Stock, 1966, p. 104.
[168] Idem.
[169] Joseph Delaplace, *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, Rennes, PUR, 2014, p. 205.
[170] Francis Bayer, « Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana », Revue Esprit, Mars 1985, p. 44.
[171] Idem.
[172] Jean Lauxerois, « Adorno et "la question de la technique" », in Jean-Paul Olive (dir.), Expérience et *fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Paris, L'Harmattan, col. Arts 8, 2005, p. 215.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> sonores afin de pouvoir en capter les nuances les plus infimes et les plus ténues, veiller à respecter à chaque instant la nature profonde du matériau musical et les exigences qui sont les siennes dans le but de parvenir, au sein d'une pratique créatrice novatrice, à en exprimer les impératifs esthétiques essentiels auxquels Maurice Ohana paraît avoir toujours obéi d'instinct et qui ont déterminé, dans une très large mesure, les caractéristiques spécifiques de son langage musical [173].

Cet instinct dont nous parle Francis Bayer est propice, pour Ohana, à nous faire prendre conscience des impératifs qui guident le principe d'autonomie de la matière sonore qui hérite très clairement, pour le compositeur, du modèle que lui fournit la musique andalouse.

La mise en regard de la dissonance qui résulte de l'agrégat ohanien avec les couleurs issues des accords du flamenco, engendrées, elles aussi, par des rencontres « disharmoniques », est, de ce point de vue, intéressante à étudier. Dans ce « laisser vibrer » de la matière sonore, Ohana retrouve en effet l'une des caractéristiques essentielles du flamenco. Car ce que l'on nomme ici *disharmonie* est le fait, dans le flamenco, de la rencontre entre le chant non tempéré et la guitare tempérée, comme nous l'avons dit plus haut, mais aussi de la superposition caractéristique de la tierce mineure et de la tierce majeure.



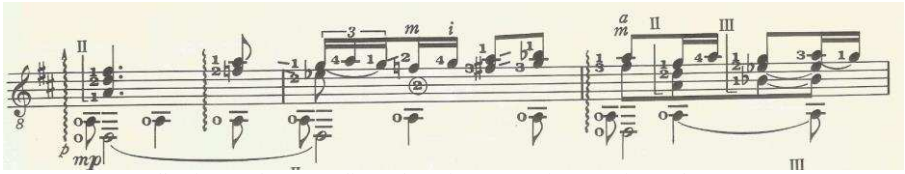
Enchaînement caractéristique du flamenco.

L'assemblage majeur-mineur — couleur relevée également chez Bartók dans de nombreuses œuvres [174] — est une sonorité que Jankélévitch compare à une « fugitive ambiguïté, […] comme un dépaysement[175] » en référence à la deuxième partie de *Zambra* d'Albéniz. Apparaissant au niveau mélodique chez Albéniz, elle confère au passage, pour

[173] Francis Bayer, « Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana », Revue Esprit, Mars 1985, p. 46.
[174] On le voit notamment dans son Concerto pour violon n°2 (1939) où, trois mesures après le chiffre 51, au-dessus du sol tenu dans le grave vient s'adjoindre à la couleur de mi mineur, un sol#.
[175] Jankélévitch écrit : « La saveur quelque peu mauresque de la Zambra granadina tient à l'indécision du troisième degré, la Zambra hésitant, dans sa deuxième partie, entre la tierce mineure et la tierce majeure […] ». Vladimir Jankélévitch, La présence lointaine, op. cit., p. 56.

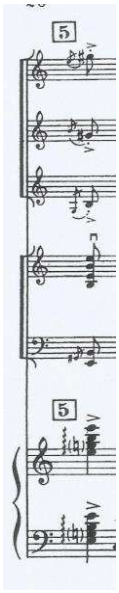
SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Jankélévitch, une couleur « mauresque » du fait de cette « indécision du troisième degré[176] ».



Isaac Albéniz, Zambra granadina, adaptation pour guitare, Mainz, Schott, 1978, p. 4.

C'est cette couleur caractéristique que recherche aussi Manuel de Falla lorsqu'il superpose dans le deuxième mouvement *Lento* (*giubiloso e energico*) de son *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle* (1926) au chiffre 5, et au moment de la cadence, un accord de *mi majeur* à l'orchestre (flûte, hautbois, clarinette en *la*, violon et violoncelle) et l'accord de *mi mineur* joué au clavecin[177].



Manuel de Falla, *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle,* Paris Eschig, 1928, p. 20.

La superposition du sol et du sol# dans le geste caractéristique présenté ici — degré mobile utilisé aussi par Debussy dans *La soirée dans Grenade* (II *Estampes* [1904]) ou encore *Iberia* (Images [1908]) — nourrit en effet, dans la tradition andalouse, une tension fondamentale qu'Ohana cherche à recréer dans sa matière sonore. Cette couleur, née du frottement entre la tierce mineure et la tierce majeure, l'une des empreintes sonores essentielles du flamenco, trouve une correspondance dans le jazz avec la fameuse *blue note*

[176] Vladimir Jankélévitch, La présence lointaine, op. cit., p. 56.
[177] Manuel de Falla, Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, Paris Eschig, 1928, p. 20.

qui fait osciller l'accord entre sa couleur majeure et mineure. Ne devrait-on pas voir, à travers cette couleur sonore, l'empreinte existentielle d'un « folklore universel[178] » — pour emprunter l'expression d'Ohana — qui, bien au-delà du particularisme géoculturel, s'élève à la dimension de l'archétype ? Ce dernier serait porteur, dans ce cas, de l'esprit et des valeurs des peuples épris de liberté.

Il serait alors tentant de faire l'analogie entre cette couleur qui, symboliquement, porte en son substrat, la libération des peuples, et la matière sonore ohanienne appréhendée sous l'angle de son autonomie. Une émancipation qui s'incarne dans les sonorités du cri dans son œuvre éponyme (1968) ou des puissants *rasgueados* dans la pièce *20 Avril, Planh* consacrée à honorer la mémoire de Julián Grimau. C'est en chantant et en déclamant leur liberté que les peuples ont pu, selon Ohana, produire de telles sonorités, elles-mêmes affranchies de tout système. L'ultime *Avoaha* (1991), pour Christine Prost, porte l'empreinte de ces chants issus de la négritude.

> Chaque pièce, dit Christine Prost, annonce clairement sa référence culturelle, et chacune de ces références renvoie à une expression de l'humanité qui transcende le temps et le lieu. Musiques traditionnelles africaines ou afro-cubaines ; *cante jondo* flamenco ou andalou ; « Negro-Spirituals » ou « Gospel songs » […][179].

Le flamenco authentique imprègne dans sa chair le cri du peuple andalou qui ravive, tel un feu immémorial, ce chant profond mêlé d'amour et de révolte.

Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano rappellent que « le flamenco est le cri d'un peuple dominé depuis des siècles […]. C'est là, disent-ils, ce qui constitue la cause sociale et psychologique des coplas où se concentre tout le désespoir[180]. » Pour Ohana, c'est une énergie guidée par un élan vital qui confère aux musiques populaires une certaine profondeur :

---

[178] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 7.

[179] Texte de Christine Prost accompagnant le livret du CD Avoaha, Opus 111, 1994, p. 7. Ohana pose sur ce « Nouveau Monde » un regard critique dénonçant dans Avoaha (1991) les ravages perpétrés par les conquérants espagnols, condamnant à travers l'histoire de l'Amérique toute forme de colonisation y compris celle des esprits.
« Un Nouveau Monde (où il n'est cependant jamais allé lui-même, précise Christine Prost, et dont il détestait l'impérialisme matérialiste) […] certes plus rêvé que réel, nourri de représentations "immémoriales", renvoyant aux sources préhistoriques qui, selon lui, coulent encore dans l'inconscient de tout être humain. Le Nouveau Monde des esclaves importés d'Afrique, que chantent les Gospels et les Blues, ou celui de la négritude cubaine qui se perpétue encore actuellement dans des rites traditionnels. Il trouvait là une authenticité qui touchait au vif en lui l'Espagnol hanté par la pensée des ravages du colonialisme inauguré par Christophe Colomb, et révolté que les leçons de l'histoire fussent si inutiles au progrès de l'humanité. » Idem.

[180] Jean-Marie Lemogodeuc et Francisco Moyano, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 5-6.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> […] Il ne faut pas négliger la musique populaire dont le sort en Europe a complètement dégénéré. En Afrique, elle a gardé une fraîcheur qui m'a beaucoup impressionné ; elle a gardé un élan spontané que nous avons perdu. Nulle part cette musique n'est plus vivante que chez les Gitans d'Andalousie ; c'est l'équivalent du jazz. Un peuple qui chante, parce qu'il est malheureux, c'est trop précieux, on ne peut pas lui retirer ça. Il y a autant d'émotion dans un tango de Carlos Gardel ou dans un blues d'Armstrong que dans un quatuor de Beethoven. L'esprit souffle où il veut. Il n'y a pas un genre qui ait le privilège de la hauteur, du ton, de la pensée ou de la profondeur…[181].

Le compositeur cherche à s'imprégner de la philosophie de ce « folklore universel[182] », comme nous l'avions déjà précisé dans notre premier chapitre, mais aussi, comme on le voit ici, à modéliser en quelque sorte sa manière de penser le sonore et de concevoir sa matière. Et cette vie intérieure à laquelle nous faisons référence pour décrire le processus d'autonomie de la matière sonore pourrait bien nous rappeler la manière dont le *cantaor* Enrique Morente appréhende le flamenco. D'après le chanteur, le flamenco « a en lui une vie intérieure » qui transcende toutes les modifications que les styles et les innovations ont pu apporter.

> Le flamenco, dit Morente, a en lui-même une telle force, une telle vie intérieure, que tout ce qui tient à la chorégraphie, l'harmonie, la composition, toutes ces choses qui importent tant pour un musicien, n'ont qu'une importance relative dans le monde du flamenco[183].

Morente, considère ainsi qu'il existe dans le flamenco une « force » qui tend à élever son art à la dimension d'un universel dépassant les composantes culturelles caractéristiques.

Dans le rapport qu'Ohana entretient avec la culture andalouse, n'est-ce-pas cet universel qu'il cherche à atteindre au travers de l'élargissement de la guitare ?

[181] Pierre Babin, « Maurice Ohana : le compositeur et le secret du temps », *L'Autre journal*, n°9/23, Avril 1986, p. 74.
[182] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 7.
[183] Enrique Morente, « La matinée des autres », Par Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, émission enregistrée à Madrid et diffusée sur France Culture, le 3 avril 1979.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

9 À la recherche d'un universel au fondement de la culture andalouse

Alors que la guitare à dix cordes, nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, soulève les critiques de ceux qui considèrent qu'une telle conception est en rupture avec la tradition, comment situer, chez Ohana, la place de cet instrument dans le rapport si singulier qu'il cherche à établir entre nature et culture ? Semblant déraciner la guitare en s'en appropriant la sonorité par le fait de son élargissement spectral, ne cherche-t-il pas, au travers de sa nouvelle résonance, à tendre paradoxalement vers le noyau d'universalité de la tradition qu'elle incarne ? Ce qui peut justifier, chez lui, la transformation de la guitare, véritable totem andalou, en un Minotaure à dix cordes ne serait-ce pas, en effet, la volonté de dépasser les catégories du culturel pour tenter d'atteindre celles de l'universel ?

Pour éclairer chez Ohana la relation entre nature et culture, Il nous semble intéressant de faire porter notre réflexion sur l'usage qu'il fait du tiers de ton. Cette couleur renvoie au flamenco au travers duquel résonnent les voix non-tempérées du chant profond andalou. Son introduction dans les sphères savantes relève, pour Ohana, d'une véritable innovation rendant compte d'une approche phénoménologique du son.

Eu égard aux différents caractères qui peuvent définir cette couleur, le compositeur ne cherche-t-il pas à lui conférer une portée universelle ? Ne serait-ce pas alors sur cet aspect que pourrait se justifier l'initiative d'élargir la sonorité de la guitare afin de tendre vers cette couleur au fondement de l'univers sonore ohanien ?

Le tiers de ton, pour Ohana, est l'expression des racines andalouses comme il renferme en même temps en son substrat un noyau d'universalité fondé « en nature[184] ». C'est sur le fondement de ces deux aspects, qui constituent les deux facettes d'une même entité sonore, relatifs à la culture et à la nature, qu'il compte défendre la prévalence accordée à cette couleur archétypale.

[184] C'est-à-dire, « conforme à son essence ».

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

9.1 Par culture

En premier lieu, l'approche culturelle de cette sonorité doit conduire, pour lui, à relativiser certains jugements afférents à la justesse. Car, que peut bien signifier le « chanter faux » au regard du cante jondo qui inspire le compositeur[185] ? Le « chanter faux » des uns ne correspondrait-il pas, au fond, au « chanter vrai » des autres ? Lors de notre entretien, la compositrice Pascale Criton revient sur cette idée en se servant, pour l'illustrer, de l'exemple des chasseurs-cueilleurs de la forêt équatoriale.

> J'ai fait une étude sur la pratique du chromatisme dans les cultures de chasseurs-cueilleurs habitant la forêt équatoriale en Afrique de l'Ouest. Les pratiques non tempérées des instruments sont souvent liées à des niveaux de langage et des formes de sémiotiques. Ces formes de langage ne cherchent pas à établir des échelles de « justesse » en termes d'intervalles. Bien que l'accord des instruments soit important, il ne se base pas du tout sur des questions de nombres. Les musiciens se repèrent donc autrement, et ce qui doit sonner juste pour eux – bien qu'il ne s'agisse pas de « langues à tons » – ce sont des pratiques liées à des systèmes de signes porteurs de sens, des « métalangues ». Un des liens qui m'intéressait beaucoup était celui de l'intonation liée à la voix et à la parole, à l'idée de fluctuation corrélée au langage et de langue vocalisée. Non pas de langue du point de vue de la sémantique et de la racine des mots, mais plutôt au sens d'expression phonique et au regard d'une certaine souplesse. C'est cela qui m'interrogeait. Je relève tout de même que les cultures animistes, notamment en Afrique, mais pas seulement, sont davantage liées à des « matrices rituelles » qu'à des systèmes musicaux hiérarchiques, dans le sens d'une spéculation autour des intervalles. […] La justesse n'est pas portée sur l'intervalle mais repose sur un équilibre intonatif. En fait, l'intervalle est souple… relativement souple. Donc la justesse existe, mais différemment d'une justesse mesurée en termes de battements qui caractériseraient les intervalles d'un tempérament[186].

---

[185] C'est ce que Jacques Chailley souligne :
« Il y a peu de temps encore, l'enseignement des conservatoires était tel que toute musique s'écartant du modèle des gammes du clavier était rejetée sans examen : "C'est faux", disait-on, et ce jugement était considéré comme sans appel. Le développement de l'ethnologie musicale vint peu à peu infiltrer une réaction différente. »
Jaques Chailley, *Expliquer l'Harmonie*, Lausanne, Les Éditions Rencontre, 1967, p. 107.
Pour mémoire, rappelons que l'intérêt croissant pour les musiques extra-européennes dès le premier XX^e^ siècle amène les créateurs contemporains et l'ethnomusicologie naissante à relativiser l'interprétation dogmatique de la consonance. D'ailleurs, cette remarque formulée par Jacques Chailley sur l'accord parfait de trois sons, bien que rendu « universel » par les théoriciens, soit demeuré pourtant totalement « inconnu de la plupart des civilisations non-occidentales » (Chailley, 1967, p. 60.), tombe sous le coup de l'évidence.

[186] Entretien avec Pascale Criton. Voir annexe n°6, § 6 à 9.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

C'est par le prisme du langage et dans le contexte de la sphère culturelle et cultuelle que la compositrice relie ainsi les sonorités non-tempérées à des « métalangues » et à des « matrices rituelles ». Deux conceptions qui intéressent également Maurice Ohana comme on le voit notamment à travers ses œuvres vocales.

Mais il faut aussi préciser, pour aborder cette question à la lumière de son contexte, que les systèmes musicaux tempérés et non tempérés contribuent à conditionner notre appréciation de ce qui, en musique, doit être considéré comme juste. Notre propre jugement est ainsi déterminé par notre capacité à mobiliser une écoute subjective et critique fondée sur une perception connectée, il est vrai, à tout un réseau d'influences géoculturelles. Rappelons que, du bas Moyen-Âge à la Renaissance, déjà, on désignait par l'expression équivoque de musica ficta[187] — littéralement « fausse musique » —, ces inflexions et autres « accidents » microtonaux qui relevaient davantage de la tradition orale et ne pouvaient donc pas s'écrire ni figurer sur les manuscrits de l'époque. On reconnaît d'ailleurs l'usage fréquent de ces inflexions dans les Cantigas d'Alphonse X Le Sage[188] auxquelles Ohana se réfère souvent. Manuel de Falla avait également souligné cet emploi dans le cante jondo faisant remarquer toute la richesse qu'apportent ces inflexions modulées à cette tradition musicale. Ohana reconnaît au guitariste Ramón Montoya, le talent de parvenir à faire sortir son instrument du carcan tempéré que lui impose sa facture. Mais toutes ces sonorités n'exhalent-elles pas, au fond, pour les Andalous, les propriétés et les valeurs du « sonner vrai » ?

Vincent Le Gall relève dans sa thèse[189] cet extrait particulièrement intéressant du règlement du Concours de cante jondo de Grenade (1922) dans lequel Manuel de Falla précise qu'« il est des moments où chanter faux n'a rien de faux pour le vrai connaisseur de chant andalou[190]. » Tout serait donc affaire de culture et de géographie musicale ; Ohana en est pleinement convaincu et la fameuse tirade de Max Jacob « On ne chante juste que dans son arbre généalogique[191] » prend ici tout son sens. Au risque de paraître marginal, Ohana

[187] Par opposition à la « musica recta ».
[188] Nous pouvons saluer le projet original de Simon-Pierre Bastion de mettre en regard les Cantigas d'Alphonse X le Sage avec celles d'Ohana dans un enregistrement CD réalisé en 2016. Simon-Pierre Bastion, Azhar — La tempête —Alpha Classics, 2016.
[189] Vincent Le Gall, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005, p. 108.
[190] Règlement du concours de Grenade de 1922, rédigé par Manuel de Falla tiré de l'ouvrage de Mario Bois, op. cit., p. 36.
[191] Expression ensuite reprise par Francis Poulenc puis Jean Cocteau.
Lors d'un entretien pour la présentation de son opéra La Célestine, Ohana répond à Thierry Beauvert et Michel Beretti : « Certainement on n'échappe pas à son atavisme. Je pense avec Cocteau, que pour bien chanter, il faut chanter dans son arbre généalogique et plutôt que de le renier, comme ce fut la mode après la guerre, il vaut

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

défend ce « sonner faux » comme une expression élémentaire, souhaitant se rapprocher ainsi d'une vérité phénoménologique et essentielle qui se traduit pour lui comme un « entre-intervalle[192]. » Ce dernier rimerait, dès lors, avec le « sonner vrai » du cantaor andalou qui « chante "faux" ; mais, assure Ohana, la déflexion par le timbre crée une compensation de justesse [193]. » Il explique aussi qu'« une cantatrice de bel canto qui chanterait en 1/3 de ton ou 1/4 de ton, aurait l'air de chanter faux, parce que la qualité de la voix est disciplinée au tempérament diatonique, et qu'elle ne change pas de timbre facilement[194]. » Le paramètre du timbre, affilié à une sphère culturelle, serait donc, dans ce cas, déterminant.

9.2 Par nature

En second lieu, en établissant la portée universelle du tiers de ton, Ohana parvient à transcender ses particularités culturelles. Abordant ainsi le tiers de ton par le prisme de ses qualités intrinsèques, propres à définir sa nature et son essence, il réussit à nous le rendre universel. Car, pour lui, ce qui définit les critères de justesse du tiers de ton ne relève pas uniquement d'une référence culturelle localisable — et donc relative ; entre aussi en ligne de compte une conception biologique, physique et acoustique du son. Ce qui peut se concevoir, pour lui, comme une véritable innovation à la fois exprimée comme une vérité approchante du son archétypé.

C'est autour de ce questionnement que nous proposons de développer à présent notre réflexion en nous adossant à la pensée de Maurice Ohana. Toute cette réflexion nous semble intéressante à éclairer car, selon nous, elle contient en germe l'une des justifications de la conception de la guitare élargie.

> Le tiers de ton, dit Ohana, existe par ses trois commas, tandis que le 1/4 de ton est très ambigu. On appelle 1/4 de ton quelque chose d'assez vague, un ordinateur peut peut-être fabriquer un 1/4 de ton, mais en coupant les 9 commas en 4, ce qui est une division arbitraire. Physiologiquement et psychologiquement, je crois que

mieux au contraire se soumettre et l'affirmer, si toutefois on en est conscient. » Maurice Ohana, entretien avec Thierry Beauvert et Michel Beretti, La Célestine, Livret de présentation, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 59.

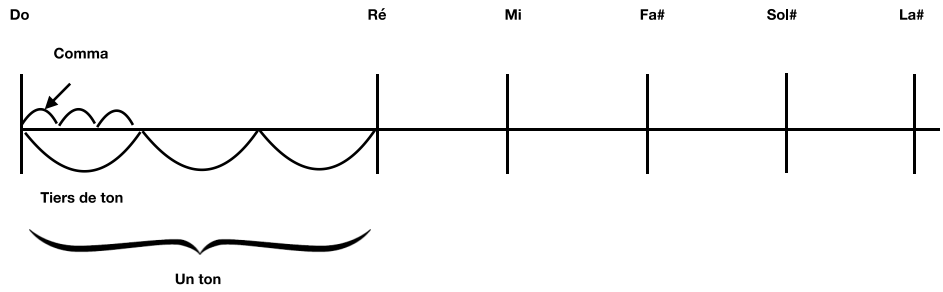
[192] Maurice Ohana, entretien avec Brigitte Massin, « Écrire aujourd'hui pour le piano », in Panorama de la musique, mars-avril, 1980, p. 13.

[193] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 11.

[194] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse musicale, n° 56, 3^e trim., 1987, p. 58.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> le 1/3 de ton et le 1/9 de ton sont plus logiques. Ils ont en plus une réalité physique, ce qu'on peut prouver[195].



C'est une conception qui hérite, pour le compositeur, de la gamme par tons de Debussy :

> J'ai adhéré au tiers de ton, qui pour moi est d'un emploi très particulier. Le tiers de ton s'inscrit dans la gamme par tons entiers de Debussy, et tout naturellement j'y suis venu, puisque moi-même tellement descendant de la sensibilité debussienne…[196].

Tout cela le conduit à penser l'intégration du tiers de ton par-delà même l'écriture en envisageant notamment sa couleur par le recours à ce que Harry Halbreich nomme, en évoquant le Tombeau de Claude Debussy, des « virtualités microtonales[197]. » Cette conception repose donc sur des considérations d'ordre phénoménologiques.

> Ohana, dit-il, exploite […] les virtualités microtonales qu'une oreille sensible peut percevoir dans les dernières œuvres de Debussy, et le melos en tiers de tons y coexiste, de la manière la plus délicate et la plus savoureuse qui soit, avec toutes les somptueuses richesses de l'harmonie détempérée, le soprano seul participant des deux univers[198].

[195] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, op.cit., p. 58.
[196] Alain Louvier, « Le choix du tiers de ton », Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 226. Extrait d'un entretien diffusé sur France Culture en Juillet-Août 1975 à l'occasion du Festival d'Avignon.
[197] Livret accompagnant le CD : Maurice Ohana Tombeau de Claude Debussy - Silenciaire - Chiffres de clavecin, Timpani-1998-CD 1C 1147, p. 4.
[198] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Lorsque Ohana compose au piano, y compris pour des instruments qui devront jouer des tiers de ton, il a toujours présent à l'esprit cette conception intuitive et naturelle du phénomène sonore :

> […] Curieusement, dit-il, même les mélodies complexes de Satyres en 1/3 de ton, ont été jouées au clavier et imaginées au-delà du tempérament. […]. En ce qui concerne Debussy du reste, je pense que pour longtemps encore, la musique naîtra des virtualités contradictoires dont son œuvre est pleine, qui n'ont pas été toutes explorées[199].

D'après lui, c'est en renouant avec une écoute instinctive, « animale[200] », que l'on parvient, à prendre conscience du phénomène sonore et de la nécessité d'élargir phénoménologiquement notre perception. Le piano, pourtant accordé dans le système tempéré parvient, selon lui, par le truchement des résonances, grâce notamment à la troisième pédale, et des combinaisons agrégatives, à se sortir des « conventions culturelles occidentales[201]. »

> Depuis mes premières œuvres, dit Ohana, j'ai cherché à échapper au tempérament, et la voix fournit tout de suite des possibilités d'y échapper par le timbre, par les attaques, et la percussion aussi d'ailleurs, mais le piano, lui, est tempéré, on n'y peut rien. […] Il y a tout de même un moyen d'amplifier les choses et d'échapper en partie au tempérament, et ça, c'est la troisième pédale. Elle aide déjà à sélectionner les harmoniques et à modifier le timbre du piano de ce fait, et d'autre part aussi, à faire entendre les échelles de sons qui ne sont pas uniquement les harmoniques de l'harmonie tempérée[202].

---

[199] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 4.
[200] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Hommage de Radio-France à Maurice Ohana », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.
[201] Ohana dit : « Le piano possède virtuellement une foule de micro-intervalles qu'on peut faire naître par le jeu des résonances harmoniques. Encore faut-il savoir les entendre. Si on écoute un accord selon nos conventions culturelles occidentales, on entend seulement les notes qui le composent, mais si on retrouve cette écoute "animale" conservée dans certaines traditions, on devient sensible à toutes les résonances qui accompagnent un agrégat de sons. On a "hygiénisé" nos pianos, et pourtant écoutez ce qui se passe chez Debussy ou même Chopin, dans certains passages où la résonance, grâce à l'action de la pédale, crée des harmonies qui échappent complètement au tempérament. » Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Hommage de Radio-France à Maurice Ohana », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.
[202] Maurice Ohana, entretien avec Michèle Larivière, « Hommage à Maurice Ohana », livret du disque, Maurice Ohana, Sundown Dances, Ensemble Muzicatreize, dir. Roland Hayrabedian, 2004, p. 16.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

N'en serait-il pas de même pour la guitare à dix cordes ? Mais cette approche innovante et sa concrétisation au travers d'un instrument ancré dans la tradition andalouse n'est pas sans soulever certaines interrogations. Cela engage, de fait, un changement de paradigme qui accorde la priorité aux aspects phénoménologiques mais qui doit s'éclairer à la lumière des différentes réflexions ayant donné lieu à des théories.

De l'édification progressive de l'échelle en système de notation avec la théorie ramiste de « l'harmonie réduite à ses principes naturels[203] » (1722) jusqu'à la conception d'une pensée ouverte sur le phénomène sonore, ce sont là deux conceptions de la musique qui s'opposent, concentrant leurs efforts respectifs autour d'une Nature inspiratrice d'une découverte scientifique pour l'une, et tournée vers l'intuition pour l'autre. Pour autant, Ohana compose dans un système qui, s'il intègre le tiers de ton, est bien fondé sur le tempérament hérité de la théorie ramiste. Disons qu'il parvient à se sortir du tempérament et du carcan des notes, s'élevant, de fait, à la dimension du phénomène sonore, en développant une approche auriculaire de la musique héritée, comme nous l'avons dit plus haut, de Debussy.

Au moment d'explorer au début des années soixante le phénomène sonore au travers des résonances que produit la guitare à dix cordes et d'une conception microintervallique intégrant le tiers de ton, Jacques Chailley amorce, de son côté, une réflexion critique sur l'harmonie, procédant à l'inventaire des différentes théories qui, depuis Pythagore, se sont succédées[204]. De cette étude chronologique, il dresse un premier bilan proclamant la nécessité de s'ouvrir sur les mondes de la musique et ne pas se limiter à ce que l'on sait déjà. Le déterminisme scientifique[205], sous couvert d'une approche logico-mathématique, aurait

[203] Rameau pense et pose comme postulat un « ordre naturel » qui justifierait l'organisation de l'harmonie telle qu'il la définit en 1722 dans son Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, s'appuyant pour sa thèse sur les travaux de ses prédécesseurs, Zarlino et Descartes (Compendium musicae). Pour le compositeur des Indes Galantes, chaque son déploie « naturellement » ses harmoniques ce qui lui permet de dégager à partir de cette observation un principe scientifique. Selon Rameau, « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines : ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques ». Jean-Philippe Rameau, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, 1722, Préface.

[204] Jaques Chailley, Expliquer *l'Harmonie*, Lausanne, Les Éditions Rencontre, 1967.

[205] On le voit, une telle conception scientifique s'appuie sur des principes élémentaires héritant des théories de Rameau dont on peut découvrir les idées dans son célèbre *Traité de l'harmonie réduite à ses Principes naturels* (1722) puis dans son second ouvrage Génération harmonique (1737), moins connu mais qui, pour Jacques Chailley, demeure « le maître livre de Rameau théoricien ». Jaques Chailley, *Expliquer l'Harmonie*, Lausanne, Les Éditions Rencontre, 1967, p. 49.
Signalons que Rameau s'est appuyé sur les premiers travaux de Joseph Sauveur (1653-1716) qui entreprend en 1696 de diviser l'octave en 43 « mérides » lesquelles se fractionnent en « eptamérides ». Ses expériences menées sur les tuyaux d'orgues sont colligées dans son traité paru en 1702 sous le nom : « Application des *harmoniques à la composition des jeux d'orgues* ». Sauveur y établit clairement une correspondance entre octaves, sons harmoniques et longueur de tuyaux.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

conduit, selon lui, comme pour Ohana, à élaborer des théories et systèmes qui se sont soldés par une rupture avec l'expérience sensible et phénoménologique mais aussi, avec l'idée de nature. Ces théories, érigées en véritables parangons de la pensée occidentale, contiennent, en effet, certaines approximations qui s'expriment notamment, comme le souligne Jacques Chailley[206], par le différentiel, même infime, qui réside entre la hauteur de la note écrite et ce que nous révèle sa résonance propre. C'est donc sur le terreau de ces approximations, jugées bien commodes, qu'a germé le système tempéré. Parmi ces conceptions aporétiques, Chailley considère que « Rameau buta sur l'obstacle[207] » de la septième harmonique laquelle se révèle être plus proche du tiers de ton que du demi-ton, comme le met aussi en évidence Alain Louvier en abordant la question de la microtonalité chez Ohana[208]. L'initiative d'Alain Louvier de mettre en regard les harmoniques naturels avec les micro-intervalles nous montre que d'autres harmoniques de rang impair — mais aussi d'un rang bien plus élevé — se rapprochent également du tiers de ton[209]. Précisons qu'au-delà d'une zone liminale, cette exploration devient hasardeuse et bien plus théorique qu'empirique puisque, comme le fait remarquer Louvier, il est bien difficile « de percevoir les harmoniques naturels au-delà des seize premiers[210]. »

Hugues Dufourt revient sur cette question estimant que « le XX^e^ siècle ne s'est pas satisfait de la représentation mécanique des ondes sonores[211]. » De son côté, François-Bernard Mâche déclare que :

> L'entreprise rationnelle de Rameau, qui a servi de fondement théorique à toute la musique européenne de 1722 jusqu'à Schönberg et au-delà, a dû une grande part de son prestige à l'universalité qu'on lui prêtait. Il a fallu l'action conjuguée des

---

Chailley critique en 1967 l'attitude de Rameau pour le sophisme dont il fait preuve en déduisant les principes de l'harmonie à partir des résonances. « Si la résonance démontrait que l'accord parfait majeur "est dans la nature", elle ne disait rien de tel pour l'accord mineur, dont nul ne pouvait mettre en doute la parfaite irréfutable résonance. » (cf. Ibid., p. 52.). Plus loin Chailley écrit : « Rameau buta sur l'obstacle, et au lieu de le contourner joua le rôle de la mouche s'épuisant à traverser la vitre : il s'obstina en vaines tentatives pour obliger la résonance à proclamer ce qu'elle ne voulait dire en aucune façon. » Id.

[206] Jacques Chailley considère à juste titre que : « "Le tableau des harmoniques" ne coïncide que par approximation […] avec sa traduction sur portée lue sur notre piano ». Ibid., p. 88.

[207] Chailley écrit « Rameau, ignorant la tolérance, a buté devant l'obstacle de l'harmonie 7, voisin du si bémol de la gamme, mais nettement plus bas ». Ibid., p. 91. Il développe le problème de la septième harmonique au cours du *Colloque d'Acoustique musicale*, Marseille 1958, publié par le CNRS sous le nom : Harmonique 7 et ses Problèmes, en 1959.

[208] Il le met en évidence dans un tableau colligeant l'ensemble des harmoniques naturelles de rang impair. Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 228-229.

[209] C'est le cas par exemple des harmoniques : 21, 23, 25, 41, 53. L'auteur précise aussi que « Les harmoniques de rang élevé tombent un peu au hasard par rapport aux tempérament égaux ». Ibid., p. 230.

[210] Idem.

[211] Hugues Dufourt, La musique spectrale une révolution épistémologique, Paris, Delatour, 2014, p. 12.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> progrès de l'acoustique, de la découverte des autres systèmes musicaux, et de l'obsolescence de la tonalité, pour relativiser sa portée. Cette désillusion, poursuit-il, a marqué notre siècle au point de discréditer aux yeux de beaucoup toute recherche d'universaux, et d'établir presque comme dogme la convention culturelle comme seul fondement d'une musique[212].

Ce qui distingue la démarche de ceux qui défendent la rationalité du système tempéré dans la musique, de celle d'Ohana, c'est que les premiers se sont employés à gommer certaines imperfections en vue d'obtenir un relatif équilibre quand, au contraire, l'auteur du Tiento a tenté de trouver en elles et a cherché à faire vibrer au travers d'elles, les battements essentiels de la matière sonore. Il suffit d'observer le traitement qu'il fait de la voix pour s'en convaincre.

> Très souvent, dit Ohana, je préfère et je demande une intonation approximative. Ce qui m'intéresse, c'est la qualité de la voix, non pas sa justesse, — la justesse qui a été l'obsession de tout le XIX^e^ siècle, avec le « bel canto », — et encore au XX^e^ siècle qui y ajoute l'exigence de l'oreille absolue.
>
> Là je suis moins exigeant pour la bonne raison que lorsqu'on écoute les grands chanteurs de flamenco, les chœurs africains, les chanteurs traditionnels qui chantent selon leur écoute intérieure, on se rend compte que la musique peut être très belle, être ressentie comme harmonieuse, sans que les sons émis établissent des rapports harmoniques rigoureux selon notre diapason et les exigences diatoniques[213] .

L'approximation sonore qu'il recherche à travers les voix ou les sonorités de la guitare seraient ainsi, pour lui, cette vérité approchante dont on a parlé plus haut en évoquant cette « imperfection » si essentielle qu'il recherche.

L'idée de nature — renvoyant à l'essence — n'est donc pas, pour Ohana, l'apanage d'une conception arbitraire ni le fruit d'une réflexion logico-mathématique orchestrée, il faut bien l'admettre, par des esprits rompus au cartésianisme qui, selon lui, n'ont trouvé à faire dire à cet « universel » uniquement ce que pouvait exprimer leur langage spéculatif. Cette « hygiènisation » — pour reprendre les termes du compositeur — est à l'origine d'une idée,

[212] François-Bernard Mâche, « Universalité des modèles sonores », Musique-Mythe-Nature, op. cit., p. 47.
[213] Maurice Ohana, entretien avec Raymond Lyon, « Entretien avec Maurice Ohana », Le Courrier musical de France, n°62, 15 avril 1978, p. 43.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

selon lui, contre-nature. « J'entends la musique loin des sons tempérés de la gamme[214] » ré-affirme-t-il en 1980.

À en croire Ohana qui questionne le geste musical depuis ses origines, cette rationalisation ne serait qu'un épiphénomène à l'échelle des très nombreuses traditions musicales millénaires[215] qui, en perdurant, ont su façonner différents univers musicaux et langages propres qui existent en dehors de tout système. Fidèle à ses premiers engagements idéologiques incarnés dès 1947 avec le groupe Zodiaque[216], il considère que la musique doit donc échapper à cette forme d'impérialisme dicté par les esprits purement spéculatifs.

> Pour ce qui est des procédés mathématiques […], dit Ohana, ils tombent sous le coup de la même suspicion si on les prend comme unique objet de l'art et ils sont tous également profitables si on les prend comme une facette de l'enrichissement des techniques actuelles et utilisables de ce fait par un musicien. Ce fut, on l'a vu, la faiblesse principale des anciens théoriciens que de le croire[217].

En « hygiènisant[218] » notre écoute, c'est à dire en la cultivant dans la sphère géoculturelle des musiques occidentales, nous avons perdu, selon lui, ce sens inné et instinctif en phase avec les phénomènes naturels. Le compositeur précise que cette écoute dite « naturelle », ce sont les peuples issus des traditions orales qui ont su la préserver et la transmettre quand le monde occidentalisé a fini par la perdre.

Il pointe alors l'aporie de la division scalaire du ton par deux qui, selon lui, ne permet pas de rendre compte de certaines « réalités physiques[219] » et acoustiques comme le ferait la

---

[214] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason, n°253, Dec. 1980, p. 42.

[215] C'est une conception qui rejoint les idées développées par les spectraux et Hugues Dufourt. Selon Dufourt, « ce qu'on entend par "musique spectrale", ce n'est pas une musique qui serait dérivée du calcul et s'inscrirait dans le prolongement des théories de Rameau, c'est au contraire une musique qui ne retire du calcul, que la conscience aiguë de ce qui lui est irréductible. » Hugues Dufourt, La musique spectrale une révolution épistémologique, Paris, Delatour, 2014, p. 283.

[216] Il est rejoint dans cette aventure éphémère par Alain Bermat (dédicataire du célèbre Llanto), Pierre de La Forest Divonne, Sergio de Castro et Stanislas Skrowaczewski. « Il y a quelques années, en France, pour être "moderne", il fallait passer sous les fourches caudines des "dodécaphonistes" qui prétendaient uniformiser le langage musical et asservir la composition à l'usage de la série des douze sons. […]. C'est pour lutter contre cette tyrannie des dodécaphonistes que, dès 1947, nous avons formé Zodiaque, un groupe de musiciens hostiles aux égarements de la soi-disant avant-garde. Et la suite ne nous a pas donné tort… » Maurice Ohana, entretien avec Xavier Lacavalerie, « Ohana au plus haut des cieux », Télérama, n° 1893, 23 avril 1986, p. 39.

[217] Maurice Ohana, entretien avec Pierre Ancelin, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.

[218] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Hommage de Radio-France à Maurice Ohana », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.

[219] Maurice Ohana, entretien avec Christine Paquelet, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse musicale, n° 56, 3e trim., 1987, p. 58.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

division du ton en neuf commas. Ce sont des données qui, si elles sont en premier lieu fondées pour lui par l'approche phénoménologique, sont aussi confirmées par les expériences qu'il réalise avec le chercheur acousticien Émile Leipp, comme nous l'avions rapidement évoqué plus haut. De fait, le tiers de ton permettrait de révéler — pour reprendre la distinction aristotélicienne — les caractères essentiels du ton, quand le demi-ton n'en exprimerait que ce qui est de l'ordre de l'« accidentel[220]. »

Pour le compositeur, la division du ton en neuf commas est une prédisposition naturelle. Une conception, comme le révèle Raymond Court, bien éloignée de l'approche de Lévi-Strauss[221] lorsqu'il considère que « seule la musique tonale reposerait sur un système vraiment fondé en nature, notamment grâce à ses bases harmoniques[222]. » Hugues Dufourt rappelle que « la gamme par tons et les accords de quarte généralisés de Debussy sont tenus par Schoenberg pour responsables d'un "amollissement du pouvoir expressif et, à la longue, [de] l'élimination de toute caractérisation"[223]. » Mais l'attachement de Schoenberg pour « l'intelligibilité[224] » constitue une préoccupation diamétralement opposée aux impératifs instinctuels et intuitifs d'Ohana en matière de composition.

Harry Halbreich, de son côté, assimile la division scalaire par demi-ton à une « utopie du tempérament ».

> La banalisation de l'espace tempéré tristement réduit à douze-demi tons égaux, et donc faux, ce que j'appelle « l'utopie du tempérament », est l'une des deux

[220] Aristote, « Première solution : la distinction par soi/par accident », Livre I, Ch. 8, Physique, Paris, Gallimard, 2002, p. 116.
[221] Notons que Lévi-Strauss, dans le prolongement de la pensée ramiste, relie l'idée de « Nature » au système tonal et aux principes de résonances, estimant que « la nature suppose une organisation naturelle de l'expérience sensible »*. L'expression de Lévi-Strauss : « organisation naturelle » fait l'effet d'un oxymore chez Ohana pour qui, la seule juxtaposition de ces deux termes, exprime une opposition profonde. Raymond Court relève d'ailleurs l'aporie lévi-straussienne — dont l'idée remonterait pour l'auteur du Musical à « la plus vieille tradition »** musicale — qui consiste à croire que le système musical serait fondé sur les « lois » de la nature.
*« Ce qui ne revient pas à dire qu'elle la subit » précise l'auteur. Lévi-Strauss, Le Cru et le Cuit, 1964, Paris, Plon, 2009, p. 30.
** Raymond Court, *Le Musical, Essai sur les fondements anthropologiques de l'Art*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 48.
[222] Id.
[223] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 157.
[224] Ibid., p. 164.
Hugues Dufourt écrit :
« Schoenberg soutient que la " forme dans les arts, et particulièrement en musique, a pour objet essentiel l'intelligibilité". »

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> objections fondamentales qu'il faut adresser au système sériel, l'autre étant l'impossibilité à l'oreille de définir la fonction d'un son […][225].

Ohana n'hésite pas à qualifier alors l'introduction du tiers de ton d'« avancée naturelle[226] » (rendant ainsi compte de son essence et de sa Nature) qu'il compare à l'utilisation par Debussy des neuvièmes dans son langage harmonique ou des fameux accords de onzièmes et treizièmes chez Ravel.

> Le recours à ces nouveaux intervalles, dit Ohana, me semble être une avancée naturelle vers la conquête de nouvelles dimensions harmoniques dans la lignée des accords de neuvièmes de Debussy et des accords de onzièmes et treizièmes chez Ravel etc. La seule nouveauté, c'est qu'ils sont (les tiers de ton) réellement joués permettant d'élargir ainsi considérablement les possibilités mélodiques[227].

Norbert Dufourcq ne prédisait-il pas en 1954 la fin du système tonal [228] ? Déjà avant lui, Debussy « l'avait frappé de caducité[229] », rappelle Jacques Viret. De son côté, Jean Molino relève aussi l'aporie ethnocentrique qui conduisit à analyser les musiques extra-européennes via nos outils occidentaux.

> Nous ne sommes pas sûr, précise Molino, que l'analyse de toutes les musiques, et en particulier des musiques ethniques et « primitives », à partir uniquement de la notion d'échelle, soit entièrement justifiée […], l'application d'une échelle de hauteurs définies ne rendrait compte que d'un aspect de la musique […][230].

Cette réflexion, montre combien il peut être nécessaire de préciser ce à quoi peut renvoyer, chez Ohana, le terme universel. Déclenchant le rejet, comme on vient de le voir, lorsqu'il est inféodé servilement aux théories découlant de la pensée ramiste, il est au

---

[225] Harry Halbreich, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, n° 391-392-393, Paris, Richard Masse, Paris,1986, p. 53.
[226] Maurice Ohana, entretien avec Rollo Myers, "Microintervals", Twentieth century music: a symposium, 1960, p. 122.
[227] « The use of these new intervals seems to me to be a natural step towards the conquest of one more harmonics coming next after Debussy's ninths and Ravel's elevenths and thirteenths, etc. The only new thing is that they are deliberately played and thus enlarge the possibilities of melody to an immense extent". Trad. : Stéphane Sacchi. Idem.
[228] « Le monde tonal touche à sa fin » disait-il.
Propos relevés par André Hodeir, La Musique étrangère contemporaine, Paris, PUF, 1954, p.6.
[229] Jacques Viret, « La modernité musicale d'un point de vue éthique », *La musique à l'esprit* ; enjeux éthiques du phénomène musical, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 123-140.
[230] Jean Molino, Le singe musicien, op. cit., 2009, p. 156.

contraire réévalué lorsqu'il renvoie à l'idée de nature, échappant nécessairement aux critères de la pensée logique. La question sur l'universel doit être examinée au prisme des rapports de proximité qui peuvent s'établir entre les notions de nature et culture.

9.3 L'universel

Pour introduire notre propos, il peut être intéressant de retracer le parcours de ce concept qui, jalonnant le vingtième siècle, a permis d'ouvrir la voie à toute une réflexion. Hugues Dufourt, rappelle d'ailleurs les « transformations fondamentales qui se sont opérées, au cours des années 1960 et 1970, dans les sciences de l'esprit[231]. » Il relève alors un regain d'attention porté à une « nouvelle philosophie de la nature ».

> Il faut toutefois reconnaître, dit-il, qu'au cours des années 1970, la psychophysique, la physiologie sensorielle, la psychologie cognitive de la musique, toutes ces disciplines ont convergé pour contribuer à la constitution d'une nouvelle philosophie de la nature[232].

La recherche sur les universaux depuis la discipline musicologique reconnue sous le nom de : musicologie comparée[233] jusqu'à l'ethnomusicologie émergente au lendemain de la Seconde Guerre mondiale s'est façonnée au gré des approches méthodologiques variées recouvrant, du point de vue épistémologique, différentes orientations. Dès le début du XX^e^ siècle, l'École de Berlin, représentée par Carl Stumpf (1848-1936), inaugure une méthode afin de comparer les musiques extra européennes à partir des collectages réalisés[234]. Mais ce que certains, comme John Blacking, reprochent à cette méthode comparative, c'est de s'adosser aux paradigmes et outils occidentaux, ce qui, in fine, peut s'apparenter à de

[231] Hugues Dufourt, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, op. cit., p. 17.
[232] Ibid., p. 23.
[233] Patrick E. Savage et Steven Brown rappellent que la musicologie comparée amène à interroger le concept d'*universaux* en musique à l'aune d'une perspective analogue à la « linguistique comparée », c'est-à-dire au regard de la transformation des universaux dans le temps. « La musicologie comparée, disent-ils, cherche à classifier les musiques en catégories stylistiques, à établir la distribution géographique de ces styles, à découvrir des traits universaux émergeant dans l'ensemble des cultures ainsi qu'à comprendre les causes et les mécanismes agissant sur l'évolution biologique et culturelle de la musique. » Patrick E. Savage et Steven Brown, « Pour une nouvelle musicologie comparée », Revue Anthropologie et Sociétés, n°38, 2014, p. 193.
[234] Cet intérêt commence par la découverte d'enregistrements de musiques Thaïlandaises réalisés au cours d'un concert donné à Berlin. Ils étendront ensuite leurs analyses comparatives aux musiques d'Asie mineure, d'Afrique de l'Est (1902) des Indiens d'Amérique du Nord.

l'ethnocentrisme. Jean-Jacques Nattiez[235] revient sur ce changement de paradigme engagé dès les années soixante et soixante-dix par John Blacking et Alan Merriam, ces derniers attachés à une orientation plus culturaliste, défendant ainsi le particularisme lié à chaque ethnie[236].

En se posant clairement la question : « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles[237] ? », Jean-Jacques Nattiez postule sur une possible compatibilité entre d'une part, l'approche comparative — abordée cette fois dans le cadre d'une perspective « paradigmatique[238] » — et, d'autre part, l'approche culturaliste de John Blacking[239].

L'approche culturaliste tend à pointer des distinctions entre les cultures et à les isoler quand l'approche comparative, au contraire, recherche dans des structures élémentaires des points de rencontre propres à identifier des catégories universelles.

L'entreprise culturaliste n'est donc pas, pour François-Bernard Mâche, « la démarche de connaissance la plus pertinente[240] » car, pour lui, « il y a dans toutes les

[235] Jean-Jacques Nattiez, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking **»,** Ethnomusicologie et anthropologie de la musique, Volume 38, numéro 1, 2014, p. 218.

[236] Marcel Jousse rappelle les distinctions qu'il convient de faire entre anthropologique et ethnique. Ce qui est ethnique relève de la particularité liée aux peuples quand l'anthropologique concerne ce qui est universel. « La difficulté majeure pour saisir les faits purement anthropologiques, les analyser, les confronter, dit-il, réside dans l'interpénétration constante de l'anthropologique et de l'ethnique. […]. Mais comment arriver à distinguer, dans le comportement humain, ce qui est ethnique, donc particulier à un milieu, de ce qui est anthropologique, donc permanent et universel ? » Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.
D'après Nattiez, Molino, ne « partage pas la conception holiste de la culture et de la société qui est aussi bien celle des anthropologues culturalistes d'inspiration boasienne que des sociologues néomarxistes et de quelques autres. » Jean-Jacques Nattiez, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, op. cit., p. 43.

[237] Jean-Jacques Nattiez, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking **»,** Ethnomusicologie et anthropologie de la musique, Volume 38, n° 1, 2014, p. 218.

[238] Nattiez défend cette méthode de comparaison qui vise à superposer les différentes sources et non plus seulement à les juxtaposer. Il dit : « la perspective comparatiste de l'école de Berlin où les travaux de tous ceux et celles, tel David Mc Allester (1954), […] juxtaposaient la description de la musique et celle de la culture d'appartenance. » Idem.

[239] Jean-Jacques Nattiez répond aussi à l'une des critiques formulées par les défenseurs du « culturalisme » contre la recherche d'universaux. Ces derniers condamnent également l'approche dite comparative au motif qu'elle peut leur sembler utopique. Cette dernière requiert, selon eux, une connaissance exhaustive des cultures et leurs contextes à laquelle il semble bien difficile de prétendre. Nattiez leur oppose cette réponse : « Lorsque nous "comprenons" une culture musicale différente de la nôtre, ce n'est pas la totalité de ce qui se rattache à un univers que nous comprenons. » Ibid., p. 236.

[240] François-Bernard Mâche, *Le sonore et l'universel*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. 113.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

musiques, une part d'universel[241]. » Il revient ainsi sur la défiance de certains à l'encontre de l'approche universaliste :

> La suspicion à l'égard de l'universel part d'un procès d'intention qui ne s'exprime que très rarement : ceux qui s'intéressent à l'universel sont suspects de colonialisme culturel, et entendraient imposer leur culture comme norme universelle. Ceux qui en revanche poussent la garantie d'autonomie de chaque culture jusqu'à les définir comme des univers complets et séparés ne permettent pas de comprendre comment les cultures communiquent, s'hybrident, s'influencent. En interdisant toute comparaison de peur qu'elle ne favorise l'émergence d'une hiérarchisation, donc d'une possible tyrannie culturelle, ils risquent de susciter un obscurantisme plus néfaste que toute prétention culturelle[242].

Par ailleurs, François-Bernard Mâche précise qu'une « interprétation culturaliste tenterait de partir à la recherche d'une possible transmission[243]. » S'il y a bien, chez Ohana, une volonté de transmettre, il y a aussi celle de révéler ce qui, profondément enfoui dans notre nature humaine et instinctive, doit nous engager à dépasser les premières stratifications culturelles pour nous élever dans l'idée d'une mémoire immémoriale et dans ce qui tient lieu d'universel[244]. C'est cette dialectique entre culture et nature, acquis et inné que le compositeur souhaite incarner dans son œuvre.

> Il faudrait toujours encourager la diversité et la contradiction : c'est elle, la contradiction, qui a été étouffée dans les années précédentes. Seuls les forts l'acceptent. La musique a donc longtemps subi la terreur imposée par les « tyranneaux » peu sûrs d'eux-mêmes. Si je devais hasarder un conseil aux jeunes compositeurs, ce serait : parcourez la planète avec votre oreille, et prenez conscience de l'unité de la musique et de l'homme, au-delà des particularismes, des nationalismes, des racismes… [245].

---

[241] Idem.
[242] François-Bernard Mâche, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 257.
[243] Idem.
[244] On peut se référer à ce que l'on a dit dans le premier chapitre lorsque l'on a précisé que pour François-Bernard Mâche, l'idée de mémoire immémoriale chez Ohana correspondait à sa conception de l'universel. François-Bernard Mâche, *Le sonore et l'universel, Écrits au tournant du* XXIe siècle, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. 255.
[245] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XXe siècle », op. cit., p. 15.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Pour Ohana, reconnaître la part d'universalité qui traverse chaque culture cela revient, in fine, à les approcher à la lumière d'une humanité dont la dimension dépasse largement le cadre des marqueurs identitaires de chacune d'elles. Chaque culture est différente mais toutes devraient, si l'on suit l'idée d'Ohana ou de Mâche, reconnaître en elles un noyau commun d'universalité. Cette conception nous rapproche de Claude Lévi-Strauss.

Relativement au rapport nature et culture chez Lévi-Strauss, il faut se rappeler que ce qui est culturel est variable, changeant, alors que ce qui est naturel est universel ; toutefois concernant ce rapport à propos de l'homme, Lévi-Strauss précise que du point de vue épistémologique un problème se pose concernant la possibilité d'établir dans les faits cette distinction. Pour savoir ce qui en l'homme est naturel, il faudrait alors pouvoir le débarrasser de tout ce que la culture a pu apporter. Or, cela est impossible ; il ne peut exister un homme totalement dépourvu de ce qu'apporte la culture sans aussitôt faire que l'homme lui-même disparaisse. D'où la conséquence qu'on pourrait en tirer : s'il y a de l'universel en l'homme, ce n'est qu'en étudiant les différentes cultures que l'on pourra éventuellement le reconnaître.

La compatibilité entre l'archétype [246] de caractère universel et le culturel est envisageable pour Ohana. Jean-Jacques Nattiez relève qu'elle a été accordée tardivement par Blacking qui admet, revenant ainsi sur ses premières déclarations, « l'existence de processus identiques chez l'être humain, à l'œuvre quelles que soient les cultures, processus présents derrière des phénomènes musicaux différents[247]. »

En conclusion de sa réflexion, Jean-Jacques Nattiez, au vu d'une approche que l'on peut qualifier de gestaltiste, envisage la connexité entre les universaux et la culture, « l'inné et l'acquis, la nature et la culture[248] ».

---

[246] Relevant de la nature de l'homme, de ce qui est inné, et donc de ce qui peut être reconnu comme universel, nous l'avons précisé dans notre premier chapitre.

[247] Jean-Jacques Nattiez, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles ? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking **»,** op.cit., p. 224.
Pour John Blacking : « Les analyses fonctionnelles de la structure musicale ne peuvent être détachées des analyses structurales de sa fonction sociale : la fonction des sons dans leur relation mutuelle, poursuit-il, ne saurait s'expliquer adéquatement comme partie d'un système clos sans référence aux structures du système socio-culturel dont fait partie le système musical et du système biologique auquel appartiennent tous ceux qui font de la musique. L'ethnomusicologie, dit John Blacking, n'est pas seulement une étude régionale portant sur la musique ethnique, c'est une discipline qui offre des perspectives de compréhension plus approfondie. Si une musique donnée peut être analysée et comprise comme l'expression par les sons de l'expérience humaine dans le contexte de diverses sortes d'organisation socio-culturelle, je ne vois pas pourquoi on ne devrait pas analyser toute musique de la même façon. »
John Blacking, « Le son humainement organisé », Le sens musical, Paris, Éditions de Minuit,1973, p.39-40.

[248] Jean-Jacques Nattiez dit : « Pour l'ethnomusicologie de demain, je plaiderai en faveur de la réconciliation bien comprise de l'universel et du relatif, de l'inné et de l'acquis, de la nature et de la culture, à laquelle Blacking, si on le lit bien, nous a invités. Mais serons-nous tous et toutes capables de pareil œcuménisme ? Si

Pour François-Bernard Mâche, les « schèmes les plus universels, les archétypes mythiques, sont issus d'une activité psychique antérieure à la naissance[249]. » L'auteur de *Rituel d'oubli* postule ainsi que les universaux seraient contenus dans notre nature humaine. Il le justifie par la concordance observable de certains principes élémentaires au nombre desquels il cite la polyphonie[250]. Sinon, selon lui, comment expliquer que des cultures qui n'ont jamais communiqué puissent se rencontrer sur des structures élémentaires communes[251] ? De notre côté, on a remarqué dans l'analyse du triton, par exemple, que cette couleur était également utilisée dans certaines polyphonies africaines, comme en Ouganda (d'après les relevés réalisés par Jacques Nahoum), et pouvait interpeller aussi bien des références géoculturelles qu'historiques.

L'innovation de la guitare à dix cordes entraîne inévitablement dans son sillage la remise en question de la notion de modèle en tant qu'il peut se référer à la culture, ce qui n'est pas aller dans le sens d'une simplification de nos repères ; la résonance du nouvel instrument contribuant à déformer les sonorités caractéristiques. Cependant, on peut aussi envisager le phénomène sonore qui en émane, comme le point de rencontre des influences, nous permettant ainsi d'approcher le concept de matière sonore chez Ohana en considérant la relation entre nature et culture, sorte de Yin et Yang de la matière sonore, comme l'expression d'une double polarité sonore essentielle. Nature et culture se complèteraient ainsi et permettraient de façonner, pour Ohana, un « assemblage idéal ». Et si, en réponse à François-Bernard Mâche, il considère que « l'assemblage idéal […] correspond à la croissance du biologique[252] », et donc, à la Nature — nous rapprochant de l'acception aristotélicienne la définissant selon « un principe de mouvement[253] » —, la culture, pour Ohana, en constitue l'autre composante essentielle.

Revisitant par la résonance de la guitare à dix cordes la tradition andalouse, tout en révélant les propriétés intrinsèques de la matière sonore, il nous invite à questionner le rapport entre nature et culture.

---

nous y parvenons, alors nous serons vraiment capables de répondre à la question, anthropologique s'il en est : « How musical is Man ? » Ibid., p. 239.

[249] François-Bernard Mâche, Musique, mythe, nature..., op. cit., p.130-131.

[250] François-Bernard Mâche, entretien enregistré sur le site Canal Académie en 2018. https://www.canalacademie.com/idm189-+-Francois-Bernard-Mache-+.html.

[251] Idem.

[252] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 114.

[253] Aristote, Livre 2, Ch.1, Physique, Paris, Gallimard, 2002, p. 116.

Dans le prolongement de ce qui vient d'être abordé et afin de mieux percevoir les relations que le compositeur tente d'établir entre les racines et la matière sonore, on peut s'adosser sur la symbolique de l'arbre.

10 La symbolique de l'arbre

Chez Ohana, il est possible d'appréhender par le champ symbolique la matière sonore et définir ainsi ses caractéristiques propres. Au regard de son niveau aérien et terrestre, le symbole ohanien de l'arbre incarne à la fois, la dimension spatiale et donc innovante du son et le caractère « tellurique » d'une musique enracinée dans la tradition. Nourrissant l'imaginaire ohanien, l'arbre devient alors, au travers de sa symbolique, le puissant catalyseur de ces deux dimensions essentielles à Ohana.

Le compositeur vénère l'arbre au point de lui conférer une dimension mythologique et sacrée. Il le juge si important à ses yeux, qu'il en fait, comme il le dit lui-même, « le thème[254] » de sa vie. Il apparaît à travers la référence mythologique de Sylva dans le Cadran lunaire ou encore, dans les *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978) où, comme le dit Christine Prost, « l'Arbre de Vie vient se placer derrière la pluie bienfaisante[255] ». Dans Signes, c'est au travers d'une graphie qui orne la portée musicale (au chiffre 16 de la partition) qu'il offre en deuxième lecture une approche plus symbolique ; une œuvre dont le compositeur a imaginé, plus tard, qu'elle pouvait évoquer des « portraits d'arbres[256] ».

> J'ai adopté ce titre, mais après coup : la musique était faite. Je ne savais pas trop comment l'appeler, puis il m'est venu à l'esprit que peut-être on pouvait imaginer des arbres, une conversation avec les arbres, dans cette œuvre… ou alors imaginer des portraits d'arbres battus par le vent, sous la pluie, pétrifiés, ou dans la nuit… Si l'on peut parler de rituel, c'est à cause de cette présence imaginaire de l'arbre, de tout ce qu'il enseigne de lenteur, de patience, de silence aussi…[257].

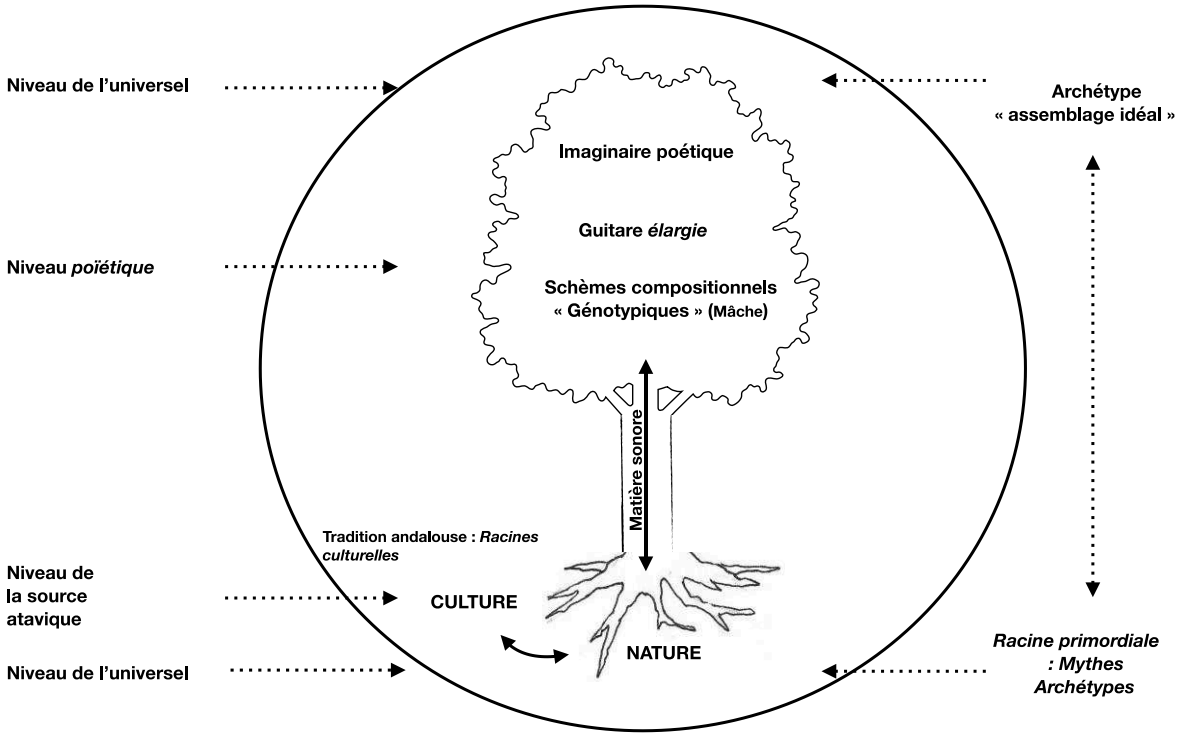
[254] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in op. cit., p. 114.
[255] Christine Prost, Maurice Ohana le musicien du soleil, Le Monde de la Musique-Télérama, cahier n°2, 1994, p. XII.
[256] Maurice Ohana, propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 339. Myriam Soumagnac, entretien avec Myriam Soumagnac, « Parcours du Sacré avec Maurice Ohana », France Musique, 27-28 février 1986.
[257] Maurice Ohana, propos retranscrits par Édith Canat de Chizy et François Porcile, op. cit., p. 339. Maurice Ohana, entretien avec Myriam Soumagnac, entretien avec Myriam Soumagnac, « Parcours du Sacré avec Maurice Ohana », France Musique, 27-28 février 1986.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Considérant la guitare comme l'instrument du « silence[258] », Ohana lui reconnaît des qualités communes à l'arbre comme celles d'incarner les racines et la matière sonore. Mais en poussant plus loin le rapprochement, la guitare élargie ne donnerait-elle pas sens au symbole ohanien de l'arbre au vu de son enracinement dans la tradition et de sa résonance propre à révéler un espace sonore ?

L'instrument occupe, en effet, une place centrale dans cette double articulation entre, d'une part, les racines référencées à un contexte géoculturel et, d'autre part, ce que l'on désigne être, la racine primordiale et universelle.

Nous pouvons ainsi synthétiser la relation entre les différents niveaux : atavique, poïétique et universel, en reprenant la symbolique de l'arbre :



La matière sonore se situe au centre d'une interrelation et d'une inter-influence qui se joue entre la source, les archétypes et l'archétype ohanien entendu comme ce qu'il définit être un « assemblage idéal[259]. » C'est par cette relation que peut se former, au niveau poïétique, l'imaginaire ohanien et se concevoir la matière sonore.

[258] Maurice Ohana, « La guitare et les racines populaires », émission diffusée sur France Culture le 5 juillet 1975 dans le cadre du Festival d'Avignon, Entretien avec Gérard Aufray. Source : INA.
[259] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », in op. cit, p. 114.

Ohana serait, au vu de cette relation dynamique, à la fois « oiseleur » — comme il se désigne lui-même — inspiré, imaginatif, mais aussi, homo faber d'une matière qui tend vers un idéal propre à refléter son imaginaire poétique.

Au niveau aérien, correspondrait ainsi la découverte de l'espace sonore dans laquelle l'innovation de la guitare à dix cordes a certainement joué un rôle. Souvenons-nous que c'est aussi au niveau aérien que Debussy situe la musique de Bartók En Plein air qui, selon lui, flotte au-dessus de « la cime des arbres dans la lumière de l'air libre[260] ». Pour Jankélévitch, « Dans les cinq pièces pour piano intitulées En plein air et notamment dans la quatrième, Bartók nous fait entendre d'étranges musiques lointaines que l'espace et la nuit chuchotent à son oreille[261]. » C'est à l'instar d'un Debussy épris de liberté, qu'Ohana cherche, à travers les innovations entreprises, à libérer la matière par la découverte de son espace sonore.

De la tradition à l'innovation, des racines à la matière sonore, l'arbre est donc, holistiquement, le symbole qui résumerait le mieux l'aventure du son chez Ohana.

L'un et l'autre des niveaux, terrestre et aérien, représentés par les deux extrémités de notre arbre symbolique, restent à explorer pour Ohana et c'est sans doute pour cela que, selon lui, ils ne cessent de dialoguer, de se questionner tout en se régulant mutuellement. Mais comment situer la matière sonore dans cet axe symbolique terre-ciel reflété par le couple tradition-innovation ?

Une première acception de la matière nous conduirait à la rapprocher du niveau terrestre. Elle pourrait alors renvoyer à tout ce que la tradition peut contenir d'archaïsme. Ce serait aussi permettre au concept d'évoluer dans une dimension anthropologique sans doute moins sèche que l'acception jusque-là fournie par la science. Ohana partage avec Jung une approche relativement commune de la matière, ce dernier estimant que l'on a perdu le sens profond de ce concept et de l'« image archaïque[262] » qu'il véhicule.

> Aujourd'hui, dit Jung, par exemple, nous parlons de la « matière ». Nous décrivons ses propriétés physiques. Nous menons des expériences en laboratoire pour démontrer quelques-uns de ses aspects. Mais le mot « matière » reste un concept purement sec, inhumain et purement intellectuel, qui n'a aucun sens psychique pour nous. Combien différente était l'image archaïque de la matière,

[260] Claude Debussy, « Antidilettante », Monsieur Croche, Ch. X, op. cit., p. 70.
[261] Vladimir Jankélévitch, La présence lointaine, Paris, Seuil, 1983, p. 58.
[262] Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Paris, Folio essais, 2000, p. 163-164.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> la Grande Mère, qui pouvait embrasser et exprimer le sens affectif profond de la Terre Mère[263].

Mais si la matière peut renvoyer en premier lieu à ce qui se situe au niveau de la terre, en musique, le concept, relativement nouveau au XX^e^ siècle, exprime davantage, nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, l'innovation à travers la notion d'espace sonore.

En transcendant sa propre matérialité et réalité enracinée dans la tradition, la matière sonore ne serait-elle devenue, pour Ohana, qu'une matière éthérée (éther en grec αἰθήρ signifie air) apte à rejoindre les dimensions aériennes de notre arbre symbolique ? Pour autant, ce qui est éthéré ne doit pas signifier : « sans consistance ». Cela doit plutôt nous inviter à dépasser les catégories purement matérialistes du concept pour le ramener à son essence immatérielle et profondément tournée vers l'esprit de la culture andalouse. Pour Jung,

> Il n'est pas seulement possible, mais, dans une certaine mesure, vraisemblable, que matière et psyché soient deux aspects différents d'une seule et même chose[264].

L'arbre constitue ainsi, pour Ohana, un symbole puissant qui donne sens à sa conception organique du développement de la matière sonore.

Décentrant phénoménologiquement la guitare de certains attributs sonores culturels, il parvient, paradoxalement, à se rapprocher des racines et de la tradition, se forgeant ainsi une vérité, sa vérité, qui, à l'instar de cette « mythique » madeleine de Proust, passe par la nécessaire recréation du phénomène sonore que le corps et l'esprit ont conjointement imprimé en profondeur dans une mémoire sensorielle. En quelque sorte, une recréation du passé dans la permanence du présent de la création en ressouvenance, qui passe par la quête d'un absolu, d'un noyau d'universalité. Chez Ohana, la matière transcende la matière nous permettant de dépasser ses caractères culturels. C'est aussi cette transcendance de la matière que permet l'imagination créatrice et que l'on retrouve chez le peintre espagnol, Juan Gris, lorsqu'il déclare :

---

[263] Idem.
[264] Carl Gustav Jung, *Les racines de l'inconscient*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 620.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Moi, ce que je cherche, c'est l'expression picturale du verre et la matière picturale du verre, mais en aucun cas sa vérité visuelle[265].

Mais c'est également par une poétisation de l'espace et du temps que le compositeur cherche à rendre compte de son rapport personnel à la tradition.

11 Poétisation du temps-matière

Pour Ohana comme pour Bachelard, la poésie, qu'elle soit musicale ou littéraire, impose son propre rythme. Une rythmicité qui échappe donc au temps des horloges et à la durée bergsonienne ancrée dans le temps de l'existence. C'est une acception intuitive du temps et de la matière en relation avec son mouvement qui rappelle également certaines initiatives remarquées dans le domaine pictural comme la tentative de Paul Klee de faire converger l'« Art de l'espace » et l' « Art du temps », conférant à l'œuvre Rythmisches (1930) aussi bien un rythme, qu'un mouvement obtenus par le minutieux travail de la matière au couteau, qui nous suggère l'onde sonore. Pour Bachelard, contrairement à une approche classique et à celle de Bergson, le « rythme poétique » se départit de la mesure.

> On pourrait aboutir aux mêmes conclusions, dit Bachelard, si l'on abordait, avec le même esprit d'analyse, l'étude des rythmes poétiques. Nous nous contenterons de quelques remarques pour montrer que la rythmique poétique se détache peu à peu des conceptions mensuralistes et qu'elle s'arithmétise en groupant des instants remarquables plutôt qu'en mesurant des durées uniformes[266].

Chez Ohana, la musique et la poésie peuvent se rejoindre dans une conception autonome du rythme qui ne saurait se soumettre à la rigueur du temps uniforme.

La « poétisation » du sonore correspondrait ainsi, au plus haut degré de personnalisation du langage. La mise en perspective entre la poésie et la musique andalouse met en lumière une complexité rythmique, apanage du flamenco authentique, qui ne peut s'envisager à travers l'écriture sans risquer de trahir le contenu de vérité qu'elle renferme.

[265] Marie-Hélène Carbonel, Federico García Lorca, Poète de la ligne, Roquebrune-Cap-Martin, Éditions du Compás, 2007, p. 10.
[266] Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, op. cit., p. 124.

Le modèle que lui fournit la tradition andalouse, à ce niveau-là, devrait lui inspirer une « temporalité poétique ».

Ohana reconnaît dans le flamenco, une musique faite de subtilités rythmiques qui rendent impossible toute notation précise. Cette caractéristique temporelle présente dans la musique de Manuel de Falla permet, selon lui, « de rendre plus libre sa métrique rythmique par des changements de mesures proches de l'écriture grégorienne[267] ». Mais, par le biais de la résonance, il entreprend de poétiser le temps ; un temps qui, passé par le filtre de l'imaginaire, demeure avant tout un temps ohanien. De sorte que la résonance innovante, faisant sortir la tradition des carcans du temps mesuré, a sans doute quelque chose à voir avec cette temporalité incarnée à travers la poésie. Aussi, si l'on a pu penser un instant que Maurice Ohana « stylisait » la tradition, en concevant une matière sonore à travers laquelle il est possible de reconnaître sa signature esthétique, il convient à présent de requalifier le geste compositionnel ohanien en le considérant davantage sous l'angle d'une poétisation de la source.

Le vertical recèle, chez Ohana, le mystère d'une matière sonore cristallisée dans le temps de « l'instant poétique » cher à Bachelard. Selon l'auteur de La dialectique de la durée, la verticalité est habitée d'instants poétiques et « d'un temps qui ne suit pas la mesure[268]. »

> En tout vrai poème, dit-il, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe. D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement : alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical. La prosodie n'organise que des sonorités successives ; elle règle des cadences, administre des fougues et des émois, souvent, hélas, à contre-temps. En admettant les conséquences de l'instant poétique, la prosodie permet de rejoindre la prose […] la vie glissante, linéaire, continue[269].

Ainsi, la poésie de par sa « verticalité » amesurée rejoint le temps de la tradition andalouse dans son expression intemporelle et sa profondeur « hondo[270] ». La guitare à dix

[267] Maurice Ohana, « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, le 15 novembre 1982. Source : INA.
[268] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1966, p. 104.
[269] Idem.
[270] Rappelons que jondo est un terme inventé par les Andalous qui dérive de hondo qui signifie profond.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

cordes, dont les sonorités pleines constituent des espaces de résonances inouïs, parvient à incarner cette suspension temporelle en faisant de la matière sonore, l'expression musicale de l'instant poétique bachelardien dans lequel sont mis en relation l'espace et le temps. Ce temps qui s'accorde sur la verticalité de l'instant poétique ne serait-il-pas l'apanage des grands créateurs qui ont su inscrire dans leurs œuvres des parenthèses d'intemporalité et de suspension poétique ? Cela relève pour le compositeur, « de phénomènes qui naissent à grande profondeur[271]. »

Ce sont, comme il a été dit dans notre premier chapitre, ces agrégats qui, épaississant la monodie sans en oblitérer la prévalence, mettent en lumière la relation temps-espace-matière. Pour Bachelard, le temps « n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants[272]. » C'est ainsi dans le langage poétique que s'exprimerait, pour lui, le mieux cette épaisseur du temps. Le temps poétique, à l'instar de la matière sonore chez Ohana, « fait » lui aussi matière en coexistant avec l'espace.

L'espace sonore peut alors s'accorder avec l'idée d'un temps suspendu, celui d'une résonance habitée par la contemplation poétique. Dans La chevelure de Bérénice (V^e^ pièce du cycle *Si le jour paraît…*) par exemple, la suspension temporelle nous vient de ces agrégats qui s'enchaînent au début de la pièce ; un déploiement harmonique en forme de suspension temporelle qui n'est pas sans rappeler l'effet que produisent les premiers accords au début de La Cathédrale engloutie, (10^e^ Prélude pour piano, extrait du Premier Livre [1910] de Claude Debussy). Mais le temps est appréhendé ici, comme chez Debussy et Bachelard selon une conception très intuitive. Debussy insère d'ailleurs sur sa partition l'indication : « dans une brume doucement sonore » quand Ohana suggère de son côté, un « laissez vibrer » ou encore « égal. Lointain ». Les « masses sonores » — désignées ainsi par Ohana —, en contrepointant le monodique, forment une totalité indivisible qui progresse dans le flux sonore.

Mais la résonance peut aussi résulter, comme souvent chez Ohana, d'oscillations « irrationnelles », émanant de la rencontre entre les sonorités tempérées et non tempérées et produisant, nous l'avons abordé plus haut, une sorte de « halo sonore ». Il est d'ailleurs assez frappant de remarquer que dès 1946, Ohana emploie, de manière prémonitoire, l'expression

[271] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e^ siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^o^ 3 A, 1991, p. 7.
[272] Gaston Bachelard, La dialectique de la durée, 1936, Paris, PUF, 2013, p. 92.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de « halo sonore » dans sa correspondance avec André Gide pour évoquer l'harmonie qui sous-tend les esquisses mélodiques de Chopin[273]. Tous ces phénomènes, s'ils contribuent à délimiter les contours de l'espace-temps ohanien, définissent aussi cette « zone crépusculaire[274] » comme le refuge d'un ineffable jankélévitchien.

> La poésie, écrit Jankélévitch, appartient à ce pays nocturne, à cette musique de l'inexprimé qui reflue vers le langage en ondes d'allégresse ou d'angoisse et drape le sens dans les voiles de la chanson grise. La philosophie, elle aussi, s'enveloppe d'ombres et de ténèbres […][275].

La poésie, voie d'accès à l'ineffable peut être aussi, chez Ohana, le mode d'expression personnalisé d'une mémoire immémoriale.

12 Mémoire et matière sonore

« Pourquoi certains sons ne rebondissent pas de la même manière sur ma sensibilité s'interroge Ohana[276] ? » C'est là une question fondamentale qui interroge la relation entre une mémoire imprégnée des racines et une matière sonore qui ne cesse de nous interpeller sur l'inspiration de son compositeur. Cette dernière se trouve être le reflet d'une pensée musicale porteuse d'une expérience esthétique vécue [277] ou imaginée, consciente ou inconsciente. Matière sonore et mémoire seraient ainsi totalement solidaires, au sens où toute matière sonore serait porteuse d'une mémoire et où toute mémoire tendrait à se ré-imprégner une matière idéalisée. Mémoire et matière sonore s'interpellent et interagissent ainsi dans et par la composition.

C'est une mémoire en acte, relevant de la conscience du geste transmis et profondément enracinée dans l'inconscient collectif qui prend alors forme dans l'agir du geste compositionnel, comme c'est aussi une mémoire en ressouvenance des rencontres et des

[273] Francis Bayer, « André Gide et Maurice Ohana », Bulletin des *amis d'André Gide*, n°71, juillet 1986, p. 26. Maurice Ohana écrit dans sa lettre adressée à André Gide et datée du 24 juin 1946 :
« Vous prenez ce do sans respirer auparavant, pp et sans accent, mais bien dans le halo sonore (c'est nous qui soulignons cette fois !) de l'harmonie du la bécarre qui précède ».
[274] Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 210.
[275] Idem.
[276] Maurice Ohana, entretien avec François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit, p. 115.
[277] Jean-Marie Schaeffer, *l'expérience esthétique*, Gallimard, 2015.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

expériences esthétiques vécues qui se rejouent dans la création ohanienne. Cette dernière n'est plus alors une mémoire en acte incarnée uniquement par le geste compositionnel ou interprétatif, mais est de nature psychique. Nous pourrions la rapprocher de la « mémoire pure » chez Bergson dont « le souvenir spontané est tout de suite parfait[278] » et qui n'aurait donc pas besoin de se répéter. Elle correspond à la mémoire proustienne en référence aux traces corporelles et psychiques des expériences vécues, que le corps — en tant que corps-sujet —, a créées et que la répétition risquerait bien de corroder. Le guitariste Ramón Montoya a laissé dans le souvenir d'Ohana des sonorités et des couleurs qui, de la façon dont elles sont décrites par le compositeur, ne sont pas loin de nous rapprocher de la conception d'un idéal sonore. Ce qui laisse supposer que ces deux premières formes de mémoire seraient liées à une troisième dimension à laquelle Maurice Ohana donne le nom de mémoire immémoriale.

Sa matière musicale et poétique porte les traces de cette mémoire millénaire et contribue aussi à façonner son imaginaire poétique.

> Un élément très important pour moi, dit Ohana : la mémoire. Je suis sûr si j'ai quelques dons, que l'un des plus précieux est la mémoire immémoriale, une mémoire qui enclenche sans rupture et sans frontière, avec une certaine forme d'imagination[279].

De fait, si le compositeur met bien en relation mémoire immémoriale et imaginaire poétique, il apporte aussi une nuance en considérant qu'un geste à la fois ancré dans la tradition et relevant d'un inné ne saurait être, selon lui, « totalement imaginaire[280] » ou se cantonner à une impression d'un « déjà-vu » ou du « déjà-vécu[281] ». Ce qui est transmis facilite la quête de l'archétype et le rend plus accessible.

> La tradition est pour moi une sorte de mémoire immémoriale […]. Je crois que cette mémoire immémoriale n'est pas totalement imaginaire, […] il doit y avoir quelque chose qui se transmet à travers les âges. Il est question pour moi de

[278] Henri Bergson, Matière et mémoire, Paris, Gallimard, 2012, p. 125.
[279] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason, n°253, 1980, p. 42.
[280] Maurice Ohana, « Maurice Ohana, flamenco, Lorca », France Musique, le 15 novembre 1982. Source : INA.
[281] Jung envisage le « déjà-vu » comme une « synchronicité » qui prend tout son sens avec l'archétype, défini, on l'a évoqué dans notre premier chapitre, comme une « image primordiale », universelle et innée structurant la psyché.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> retrouver les éléments de cette mémoire, et de les exprimer avec le langage qui soit essentiellement contemporain… c'était la démarche de Bartók[282].

Par la création, Ohana renoue avec une mémoire atavique, porteuse d'un vécu et d'une culture ; mais il nous convainc aussi, toujours par la création, d'un possible rejaillissement d'une mémoire plus profonde et immémoriale. Les schèmes universaux dont on a pu considérer dans l'œuvre ohanienne qu'ils étaient au fondement même de toute sa démarche compositionnelle, tendent à nous montrer que bien que nourris de l'univers sonore et imaginaire du compositeur, ils n'en demeurent pas moins inscrits dans une mémoire agissante. Ils permettent ainsi d'ancrer dans la réalité de l'œuvre et par l'empirie du geste, une mémoire héritée, innée et millénaire.

La matière sonore reconfigure toutes ces mémoires comme le fait d'une autre façon la mise en récit des événements passé d'une vie, pour en faire une histoire personnelle. La création serait alors pour le compositeur le moyen de se révéler à lui-même en concevant une matière sonore au travers de laquelle il pourrait se reconnaître. La convergence entre mémoire et matière sonore s'établit, chez Ohana, dans la conscience d'un temps où le présent interpelle constamment le passé à travers une mémoire du geste atavique.

Cet « enracinement » dans le passé, et plus précisément ici dans la tradition, n'implique pas un repli sur ce passé, ni une sorte de rapport nostalgique au passé, bien au contraire ; cet enracinement dans la tradition, tout en assurant une identité, libère et rend plus disponible pour la création. La mémoire est donc mobilisatrice et devient pour Ohana une source dans laquelle il retrouve une énergie atavique et millénaire.

Pour Paul Ricœur[283], s'ouvrir aux autres, cela réclame aussi d'être assuré de son identité, c'est selon lui, une sécurité qui rend possible une plus grande liberté. La métaphore de l'arbre pourrait l'illustrer. Plus ses racines s'enfoncent profondément dans la terre, plus il peut s'élever haut dans le ciel. La profondeur d'enracinement, libère et permet alors de prendre le risque de la création.

Dans cette conception de la musique faut-il voir, chez Ohana, l'émergence de ce que l'on pourrait qualifier un style singulier ? « Si l'on dispose d'un "haut fourneau" assez puissant pour opérer une synthèse, […] il se créée un style[284] » dit-il, en évoquant sa propre

[282] Maurice Ohana, « Maurice Ohana, flamenco, Lorca », France Musique, le 15 novembre 1982. Source : INA.
[283] Paul Ricœur, « Civilisation universelle et cultures nationales », in Esprit n°10, oct. 1961.
[284] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in op. cit., p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

musique et les influences qui en forgent le précieux métal. La tradition, pour Ohana, porte ainsi l'empreinte d'une temporalité dans laquelle se condense le passé dans le présent.

13 La matière mythique

La matière sonore façonnée par une pensée musicale imprégnée des premières expériences esthétiques de l'enfance[285] et des rencontres avec les acteurs du flamenco, met en résonance le moi phénoménal[286] du compositeur à l'écoute du monde sensible, et un moi plus profond. La matière sonore si elle résulte de la stratification des sources constituant ainsi un substrat syncrétique, tient sa complexité aussi, pour une part, au fait qu'elle porte en elle quelque chose qui relève de l'inconscient, comme le reconnaît Ohana. Il le dit lui-même d'une certaine façon : « la vertu principale des œuvres c'est de nous révéler un espace intérieur [287]. » L'approche et l'analyse de la matière sonore ne s'apparenteraient-elles pas, dès lors, à un minutieux travail de fouille, à l'instar de celui qu'entreprennent des archéologues[288] avides de découvertes ? Pour autant, précisons bien qu'il ne s'agit pas ici de « psychanalyser » la matière et avec elle son auteur. Mais il est question avant tout d'effleurer quelques pistes en tentant de les appréhender à la lumière du champ anthropologique, et de l'examen des symboles qui habitent et nourrissent l'imaginaire poétique du compositeur.

Ce questionnement, nous le menons d'abord et essentiellement à partir de ce qui, dans ses expériences passées, a laissé une empreinte durable dans son œuvre.

Parmi les souvenirs d'enfance il en est qui, chez Ohana, dialoguent avec le mythe ; c'est le cas notamment avec cette figure mythologique du Minotaure incarnée par le piano familial.

[285] Au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer.
[286] Entendu ici comme interaction du moi avec ses propres expériences qu'elles se situent dans le présent ou le passé.
[287] Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit, p. 181. Propos retranscrits lors de l'émission « Au bon plaisir de Maurice Ohana », 15 février 1992, France Culture.
[288] Précisons que Freud nourrissait une passion partagée pour la psychanalyse et l'archéologie collectionnant dans la bibliothèque de sa maison de Londres (20 Maresfield Gardens) — devenue aujourd'hui un musée — nombre de statuettes et d'amulettes égyptiennes.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Dans ma lointaine enfance, le piano était un Minotaure à 83 dents, tapi au fond du salon, et près duquel je me réfugiais pour écouter des histoires merveilleuses. Au fil des ans, apprivoisé, il est devenu un compagnon fidèle[289].

Les expériences cognitives, émotionnelles, et phénoménologiques de l'enfance font aussi partie des racines nourricières de la création ohanienne.

Ainsi, parmi les premières expériences esthétiques rapportées par le compositeur, il peut être intéressant de relever le souvenir qu'il a gardé de ses sœurs jouant au piano. Caroline Rae évoque ses premières leçons de piano prises avec sa sœur Noémie[290]. « Ce furent mes sœurs, musiciennes, et beaucoup plus âgées que moi qui m'ont élevé [291]» déclare Ohana. Comme il se remémore en se replongeant dans son enfance musicale des chansons traditionnelles que sa mère adorait chanter. « J'ai été bercé par le chant andalou[292] », confie-t-il en 1975 lors d'une émission radiophonique. Pour Richard Langham Smith, il s'agit d'empreintes sonores qui, si elles ont laissé une trace dans la mémoire du compositeur, rejaillissent également directement dans l'acte de composer :

> Les nanas andalouses (berceuses monodiques) chantées par sa mère, constituèrent l'un des premiers souvenirs qu'il garde en mémoire et dont l'expression, tout comme le cante jondo caractéristique du chant flamenco, émergent très clairement dans de nombreuses pièces vocales[293].

Les berceuses andalouses, « las nanas infantile[294] », ces chants que Federico García Lorca considère imprégnés du paradoxe de la mélancolie [295], accompagnent, depuis

---

[289] Maurice Ohana, « Le Minotaure à 83 dents », in Le Nouvel Observateur, n° 1119 du 18 au 24 avril 1986, p. 8.

[290] Elle écrit : "Noémie, his closest sibling, was contemplating a career as a concert pianist and gave Maurice, his first informal piano lessons when he was five."
Caroline Rae, The music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 3.

[291] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 4.

[292] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « La musique espagnole », France Musique, 18 mars 1975. Source : INA.

[293] Maurice Ohana, entretien avec Richard Langham Smith, « Ohana on Ohana, an English interview », Contemporary music review, vol. 8, part, 1., Harwood Academic Publishers, GmbH, 1993, p. 123. Trad. Stéphane Sacchi.

[294] C'est également le titre que Lorca donne à la conférence qu'il prononce pour la première fois à Madrid en 1928 puis deux années plus tard à New York et La Havane.
D'un point de vue formel les nanas sont construites sur des métriques variables ; un rythme censé figurer le balancement et le bercement des nourrissons.

[295] Pour Lorca, « on ne doit pas oublier que les berceuses — comme l'expriment bien leurs paroles — sont inventés par des pauvres femmes dont les enfants sont pour elles une charge […] ». Federico García Lorca, Les Berceuses, Paris, Allia, 2018, p. 23.

l'enfance, une mémoire vécue qui dialogue en permanence avec l'imaginaire du compositeur.

> À la maison, dit Ohana, j'entendais les nourrices, presque toutes d'origine andalouse, qui fredonnaient des chants qui se perpétuent par la tradition orale. […] Une oreille sensible d'enfant ne peut pas échapper à cette influence[296].

Dans l'ouvrage de Caroline Rae, il fait référence à « sa bien-aimée Titi[297] ». Quant à Léa Schulman, elle reconnaît, sur la photo de famille qu'elle nous présente, l'une des nourrices qu'elle désigne sous le nom de : « la vieille Fatima[298] ». La famille Ohana conserve des liens d'autant plus étroits avec les nourrices andalouses qu'ils partagent des racines culturelles communes.

Dans une des lettres adressées à Caroline Rae, le compositeur relate le souvenir qu'il garde encore bien présent à l'esprit de ces chants interprétés par sa mère :

> Ma mère, écrit Ohana, comme toutes les femmes andalouses de son époque, chantait et adorait la musique. Elle avait un timbre de voix très naturel. Elle puisait son répertoire dans les chansons médiévales, les « chansons de geste », les chansons espagnoles et la Zarzuela [299].

Nous serions alors tenté de rapprocher « matière sonore » du presque homophone « mater sonore », tant les racines andalouses, héritées du côté maternel[300], sont mises en résonance dans toute son œuvre, au propre comme au figuré, ainsi que nous l'avons souligné plus haut avec Richard Langham Smith. Annie Hourcade précise d'ailleurs que d'après l'étymologie latine, matière (materia et materies), renvoie à mater, « mère[301] » et au

---

[296] Maurice Ohana, « Espagne, flamenco, Lorca », Christine Prost, Jean Roy, France Musique, 15 novembre 1982. Source : INA.
[297] Caroline Rae, The music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 3. Traduction : Stéphane Sacchi.
[298] Cf. Annexe n°1.
[299] L'auteure indique que la lettre reçue date du 8 décembre 1985.
Ibid., p. 4. Traduction : Stéphane Sacchi.
[300] Caroline Rae précise l'identité de sa mère : Fortuna Mercedes Ohana, née Bengio.
Ibid., p. 2.
« Maurice Ohana always described his father's family as Gibraltarian but his mother sometimes as Castillan, sometimes as Andalusian ». Ibid., p. 26.
C'est au cours d'entretiens avec le compositeur, échelonnés de 1982 à 1992, que la musicologue a pu recueillir tous ces témoignages.
[301] Annie Hourcade, « Matière », Michel Blay (dir.), Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, Larousse- éd. CNRS, 2013, p. 504.

« réceptacle, par référence à la mère[302]. » Mais cette idée peut aussi nous ramener au symbole ohanien de l'arbre. « Lieu de la transformation et du renouvellement[303] », il revêt, selon Carl Gustav Jung, « une signification féminine et maternelle[304] », le rapprochant d'une fonction matricielle.

Dans l'environnement familial et éducatif du compositeur, la femme tient une place importante. Cette présence féminine, qu'il s'agisse de sa mère ou de ses nourrices, se constituant en une sorte d'enveloppe « maternelle » primordiale, s'est révélée cruciale pour Ohana. Mais c'est par le champ anthropologique et à la lumière de certaines coutumes ancestrales, qu'il est possible de saisir le lien entre l'enveloppe maternelle et la matière sonore et de comprendre la fonction de la relation corporelle dans la réalisation de ce lien.

Dans la tradition andalouse, le premier geste, à la fois sonore et corporel, transmis par la nourrice gitane est aussi un geste fondateur. Selon la tradition andalouse et le mythe populaire — dont Lorca esquisse, en 1928, une présentation au cours de ses célèbres conférences — ce sont les nourrices gitanes qui transmettent la culture du peuple gitan-andalou.

> Les nourrices, les bonnes et les humbles servantes accomplissent depuis longtemps cette tâche essentielle : porter chez les aristocrates et les bourgeois le romance, la chanson et le conte. Si les enfants des familles riches connaissent Gerineldo, don Bernardo, Thamar et les amants de Teruel, précise Lorca, c'est grâce à ces admirables servantes qui descendent des montagnes […] pour venir nous donner notre première leçon d'histoire et marquer notre chair de l'âpre sceau de la devise ibérique : « Tu nais seul et seul tu vivras »[305].

Ce premier « contact sensoriel immédiat avec le sonore[306] », dont parle Ohana quand il évoque cette coutume ancestrale, montre bien la fonction du corps dans la transmission de l'héritage culturel.

Mais parler de transmission orale, cela peut revêtir différents sens, impliquant le corps de plusieurs manières. Le premier sens sous-entend une relation d'échange qui se fait

[302] Idem.
[303] Carl Gustav Jung, Les Racines et la conscience, Trad. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Castel, 2013, p. 490.
[304] Idem.
[305] Federico García, Lorca, Les Berceuses, Angoulême, éd. Marguerite Waknine, 2013, p. 5. Trad. Caroline Lahougue.
[306] Christine Prost, « Statisme et dynamisme », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 107.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

à distance des corps ; c'est la transmission de bouche à oreille. Mais cette transmission orale, c'est-à-dire selon l'étymologie latine, oris, par la bouche, peut aussi renvoyer, du moins dans la tradition andalouse, à une relation de corps à corps, c'est-à-dire, de la bouche au sein. Ce serait par conséquent par le moyen de la relation entre la bouche du nourrisson et le sein nourricier que se transmettrait l'héritage culturel, si l'on suit ce mythe andalou. Le lait est doublement nourricier : il donne la vie et, comme on l'a évoqué plus haut, pour les Andalous, il est ce par quoi se transmet aussi la culture populaire. Pour l'aristocratie espagnole le lait transmet la noblesse et certaines qualités jugées essentielles à l'homme ; resterait cependant à déterminer ce qui, in fine, définit ces qualités dites « essentielles ». Lorca bouscule cette interprétation de la transmission des valeurs et des qualités ; pour lui, c'est la nourrice andalouse, femme du peuple, qui, seule, a le pouvoir de transmettre les vertus de cette culture ancestrale. Cette assimilation d'une culture par le lait maternel n'est pas sans nous rappeler l'idée d'appartenance à un « clan » que l'on retrouve pour Freud dans les sociétés primitives et qu'il définit comme la kinship.

> Kinship signifie donc avoir part à une substance commune. Dès lors il est naturel qu'on ne lui donne pas seulement pour fondement le fait qu'on est une partie de la substance de la mère dont on est né et du lait de laquelle on a été nourri, mais que la nourrice que l'on consomme plus tard et par laquelle on renouvelle son corps peut aussi procurer et confirmer la kinship[307].

Cette transmission, consciente et inconsciente, à la fois ancrée dans les cultures ancestrales et considérée comme innée pour les femmes qui transmettent, se fait, selon le mythe andalou, par ce double geste chanté et corporel abouchant berceuses et allaitement. Ohana connaît cette coutume ancestrale et son mythe. Pour Michel Bernard, c'est par « le lait et la cendre […] que se célèbre la communion d'Ohana avec l'Andalousie[308]. »

> Le lait : breuvage nourricier, dit-il, porteur du flux vital, issu des organes enfouis dans le passé et dans le mythe dont les traditions du flamenco attestent la persistance. De celles-ci, le compositeur saura observer, avec pénétration et lucidité les aspects, la démarche et le climat, sans folkloriser, n'en retenant que la rareté des essences, distillant ce qu'il considère comme authentique,

[307] Sigmund Freud, « Le retour infantile du totétisme », in Totem et tabou, 1913, Paris, Gallimard, 1993, p. 280.
[308] Michel Bernard, Ohana, *Œuvres de guitare par Alberto Ponce*, Notice descriptive du disque, Arion ARN 38 240, 1974, p. 1-2.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> déchiffrant patiemment cet arcane millénaire, à la recherche des « sons noirs ».
> La cendre : c'est ce qui subsiste du tragique et de la brûlure […][309].

Pour Esther Bick, dans le domaine de la psychanalyse, cette relation entre le cognitif et l'allaitement converge vers « la recherche effrénée d'un objet[310] », ce qui, par analogie, n'est pas sans rappeler aussi la quête que se fixe Maurice Ohana dans la recherche d'une matière absolue qui prend la forme musicale d'un « assemblage idéal[311] ». Mais l'élément liquide est bien au cœur de cette relation entre les racines et une matière sonore pré-formée, formée et trans-formée.

Enrique Franco se souvient d'ailleurs du témoignage qu'il reçoit d'Ohana pour évoquer sa rencontre avec le guitariste Ramón Montoya. Partageant son expérience, le compositeur se sert alors de la métaphore du fleuve pour illustrer la transmission qui s'est opérée entre lui et le guitariste. Enrique Franco cite ainsi l'épistolaire du compositeur :

> J'ai été un compagnon de Ramon Montoya, m'écrivait Ohana en 1963, et j'ai entendu dès le berceau le fleuve immense de nos chants. Mais pour moi, une aube dans la brume de la marisma de Sanlúcar a été une rencontre musicale tout aussi inoubliable et une leçon transcendante [312] .

Dans ce rapprochement entre la transmission et la fonction de l'élément liquide, nul doute qu'Ohana relate ici son propre voyage initiatique, à travers ses expériences esthétiques au contact[313] de la tradition andalouse et de ses principaux acteurs. Dans cette métaphore filée, la source originelle, dans laquelle s'enracine le chant primitif andalou et les berceuses archaïques, coïncide avec l'amont du fleuve Guadalquivir. L'élément eau, chez Ohana, est, métaphoriquement, le véhicule d'une mémoire transmise et devient la substance transmettrice analogue au lait nourricier de la nourrice gitane. La transmission se donnerait ainsi à voir à travers le mouvement de ce fleuve qui se déverse dans les marais de Sanlúcar. La culture andalouse serait donc véhiculée par l'élément liquide, de l'amont du fleuve à son embouchure. C'est à ce dernier niveau, si l'on déplie notre métaphore jusqu'au bout, que

[309] Idem.
[310] Albert Ciccone, « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », in Cahiers de psychologie clinique, n°17, 2001/2, p. 87.
[311] François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 114.
[312] Enrique Franco, « Regards croisés », Maurice Ohana le musicien du soleil, in Le Monde de la Musique-Télérama, cahier n°2, 1994, p. XVIII.
[313]Terme dont on devine qu'il a ici un double sens.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

l'on peut comprendre la création comme une ouverture sur le monde et, d'une certaine façon, sur un espace constitué par l'élément eau imagé par l'immensité de l'océan.

Le fleuve représente l'enveloppe contenante de la tradition, pour reprendre notre première image. En se déversant dans l'Océan, d'une certaine façon, cette dilution liquide lui confère une nouvelle dimension qui s'accorde assez bien, si l'on veut poursuivre avec cette relation par analogie, avec la transformation opérée sur la source inspiratrice au fondement même d'un principe qui détermine, chez Ohana, le devenir de la matière sonore. L'eau apparaît alors comme la matrice d'un imaginaire poétique. On retrouve ici une inspiration de nature « bachelardienne ».

Pour Gaston Bachelard, en effet, toute imagination poétique trouve sa source dans l'un ou l'autre des quatre éléments : la terre, l'air, le feu et l'eau. Toute œuvre poétique peut donc se comprendre à partir des rapports que le poète entretient avec ces quatre éléments. Selon le philosophe, chez Edgar Poe, c'est l'eau noire, « dormante », qui s'infiltre dans son écriture.

> Le génie d'Edgar Poe est associé aux eaux dormantes, aux eaux mortes, à l'étang où se reflète la Maison Usher. Il entend « la rumeur par le flot tourmenté » suivant « la vapeur opiacée, obscure, humide qui doucement se distille goutte à goutte... parmi l'universelle vallée » tandis que « le lac semble goûter un sommeil conscient » (La Dormeuse, trad. Mallarmé). Pour lui, les montagnes et les villes « tombent à jamais dans les mers sans nul rivage ». C'est près des marécages, des flaques et des étangs lugubres où habitent les goules - en chaque lieu le plus décrié - dans chaque coin le plus mélancolique - qu'il retrouve « les réminiscences drapées du passé - formes ensevelies qui reculent et soupirent quand elles passent près du promeneur » (Terre de Songe) [314].

Mais si l'on poursuit à la lumière d'une approche bachelardienne, il faut encore préciser ce qui caractérise ce liquide. Selon notre métaphore, il correspond à ce qui porte et transmet l'héritage de la tradition mais en même temps, il est le milieu vital de la création et par son déploiement, comme le fleuve, il se répand dans un espace sans limites.

Le lait en transmettant chez les Andalous la culture, véhicule les sons noirs du duende — désignés ainsi par Manuel de Falla. Imprégné de la couleur à la fois sombre et chatoyante

[314] Gaston Bachelard, « Le complexe de Hoffmann », in La psychanalyse du feu, 1949, Paris, Gallimard, 2017, p. 156.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

du chant archaïque des berceuses andalouses[315], il porte en lui cette mémoire sonore. De sorte que la mémoire est ici matière-son-noir en tant qu'elle secrète, pour les Andalous, cette « matière noire », celle-là même qui, chez Bachelard, renvoie à la poésie de Jacques Audiberti lorsque ce dernier évoque la « secrète noirceur du lait[316]. »

Dans la blancheur se reflète une noirceur qui confère au breuvage une dimension mythologique. Pour le poète ethnologue Michel Leiris, cité par Claude Zilberberg, la couleur noire, « loin d'être celle du vide et du néant, est bien plutôt la teinte active qui fait saillir la substance profonde, et, par conséquent, sombre de toutes choses[317]. » Ce substrat énigmatique nourrit une ambivalence qui s'enracine dans le mythe andalou et que les guitaristes andalous, pour Ohana, peuvent transmettre.

> C'est tout cela, dit Ohana, que les guitaristes de flamenco m'ont apporté, et toute ma musique pour guitare, sans exception est forgée dans ce matériau puissant et sauvage qu'ils font surgir d'instinct. […] L'on perçoit alors avec quelle force infaillible ils peuvent encore tirer de leur instrument ces « sons noirs »[318].

Si Ohana cherche à son tour à transmettre l'héritage ainsi reçu, par quel moyen, autre que la voix, peut-il le faire si ce n'est au travers des sonorités d'une guitare si profondément enracinée dans la culture andalouse ? Lorsque Ohana déclare au journaliste Delphinus : « je ne joue pas de guitare mais je trouve à travers la guitare[319] », ce qu'il trouve, ne résonne-t-il pas dans toute son œuvre, au-delà même des cordes de l'instrument ?

C'est la guitare, en effet, qui, chez Ohana, incarne la voix du peuple et transmet cette ambivalence en forme de clivage entre les sonorités sèches du flamenco et les résonances qu'il tente de développer dans la voilure spectrale du nouvel instrument. Sa « noire citerne

---

[315] Rappelons, comme ce qui a été dit au premier chapitre, que les berceuses andalouses sont, pour Lorca, des chants teintés de nostalgie.

[316] Gaston Bachelard s'interroge : « Quel mérite, en effet la neige aurait-elle d'être blanche si sa matière n'est point noire ? » Gaston Bachelard, « Les rêveries de l'intimité matérielle », in La terre et les rêveries du repos, Paris, Corti, 1948, p. 28. Vincent Bontems souligne le rapprochement que l'auteur de La psychanalyse du feu fait entre la mort et l'eau. « L'eau, dit Bachelard, rend la mort élémentaire. L'eau meurt avec la mort dans sa substance. L'eau est alors un néant substantiel. » Dans le Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Lorca, « même la mer se meurt » : "También se muere el mar".
Mais l'eau est un élément substantiel que le philosophe n'hésite pas à rapprocher de l'univers maternel comme le souligne Vincent Bontems dans sa référence à Bachelard.
En référence à l'article de Vincent Bontems, « Bachelard et la psychanalyse de la "matière noire", publié le 16/10/2012. https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article /2419/2687, p. 169.

[317] Claude Zilberberg, *É*loge de la noirceur, Prot*é*e, 31(3), 2003, 43–55. doi:10.7202/008436ar , p. 49. Zilberberg cite dans son article le Aurora de Michel Leiris.

[318] Pascal Bolbach, op. cit., p. 7.

[319] Maurice Ohana, entretien avec Delphinus, op. cit., p. 4.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

de bois[320] » se fait ainsi l' « enveloppe sonore » de cette Andalousie qui, autant que sa transmission, demeure, pour Ohana, mythique.

À la recherche des sonorités perdues, pour paraphraser Proust, échos lointains d'une mémoire sonore, d'un passé sonore en ressouvenance ou imaginaire, Ohana tente de les rejouer à travers les sonorités clivantes d'une guitare à dix cordes dont le métal procède de l'alliage paradoxal de la résonance et d'une sécheresse atavique si caractéristique. À l'instar de Victor Hugo pour qui « créer, c'est se souvenir » comme « c'est se ressouvenir[321] » pour le Nerval des Filles du Feu, Ohana déclare : « composer […] c'est surtout me souvenir[322]. »

Le compositeur comprend alors que pour renouer avec les sensations perdues, il faut avant tout être créateur d'un univers sonore et de son propre imaginaire, reflet d'un idéal perdu ou pas encore atteint. Au moment de consacrer à la guitare à dix cordes, en 1962, son premier cycle, il ne peut ignorer qu'en modifiant le spectre harmonique de l'instrument par une transformation en profondeur, il esquisse progressivement une œuvre de plus en plus personnelle et tournée vers un espace intérieur incarné dans la matière sonore en résonance. La guitare à dix cordes en rendant possible de telles sonorités ouvre ainsi des perspectives nouvelles, propres à accueillir et exprimer — rôle que l'on a conféré à l'enveloppe maternelle et mythique — un passé sonore empreint de composants culturels et de composants plus personnels.

[320] Federico García Lorca, « Les six cordes », in Poésies 1921-1927, Paris, Gallimard, 1966, p. 153.
[321] Citant un « moraliste » dont il ne divulgue pas le nom, Nerval écrit en introduction du roman les Filles du Feu dans la dédicace qu'il adresse à Alexandre Dumas : « Inventer, au fond, c'est se ressouvenir. »
[322] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au compositeur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

14 Le langage ohanien porteur d'un imaginaire

> « L'univers pour moi, dès la toute petite enfance, s'exprimait en langage musical et non en paroles, parce que j'écoutais beaucoup de musique et que le langage n'a pas attiré mon attention très tôt dans ma vie[323]. » (Maurice Ohana)

Les rapports qu'entretient Ohana avec le langage, notamment à partir des années soixante, époque durant laquelle il compose pour la guitare à dix cordes, peuvent paraître, pour le moins, énigmatiques, comme il le laisse entendre : « Le discours musical n'a […] que faire de la logique discursive[324]. »

Cette conception du langage musical ne serait-elle pas révélatrice d'une relation renouvelée avec ses sources d'inspiration par le biais d'un imaginaire poétique ? Cette question du langage, centrale chez Ohana, appelle, de ce fait, une réflexion sur les rapports qu'il entretient avec l'imaginaire poétique.

14.1 Imaginaire et langage

Il peut être assez intéressant de noter la profonde rénovation engagée simultanément sur le plan du langage musical et de la linguistique par Ohana dès 1962 — donc à partir du Tombeau de Claude Debussy. Elle coïncide avec l'invention de la guitare à dix cordes. La mise en regard de ces innovations témoigne en effet d'une étroite corrélation entre l'invention de la guitare élargie, la quête d'un nouvel espace sonore — entraînant dans son sillage les questions liées aux micro-intervalles — et la remise en question du rôle, de la place et de la fonction du langage. Odile Marcel dit à ce propos qu'« à partir des années soixante, Maurice Ohana se déclare l'ennemi du langage[325] »? Sans prendre à la lettre une déclaration aussi tranchée, nous devons toutefois avoir ces données présentes à l'esprit pour comprendre qu'en 1962, au moment où Ohana esquisse avec 20 Avril, Planh les premières

[323] Maurice Ohana, entretien avec Martine Cadieu, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason, Septembre 1980, n°253, p. 42.
[324] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô. Conversation avec Maurice Ohana », in Revue Arfuyen, n°2, 1975, p. 61.
[325] Odile Marcel, « L'usage de la parole », in Maurice Ohana*, miroirs de l'œuvre, La Revue musicale*, triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 93.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

lignes de son cycle, inaugurant la composition pour la nouvelle guitare à dix cordes, il « part en guerre[326] » — pour reprendre l'expression d'Odile Marcel — contre une certaine conception du langage. Car Ohana n'est pas tant « l'ennemi » du langage qu'il cherche, en créant son propre univers sonore, à le territorialiser pour en faire le reflet d'un imaginaire poétique.

Dans une lettre datée du 10 novembre 1962 et adressée à Jacques Lonchampt — critique musical pour le journal Le Monde[327]—, il énumère tous ses grands projets. Ce courrier témoigne de l'effervescence créative qui s'amorce pendant cette période avec l'écriture du Tombeau de Claude Debussy.

Cher Monsieur Paris, le 10. 11. 62

Voici les réponses au questionnaire que vous m'avez adressé à l'intention de l'enquête du Monde.

1) Ma dernière œuvre achevée est l'« Histoire Véridique de Jacotin », conte radiophonique que la RTF m'avait commandée en avril 1961 pour être présentée au Prix Italia en septembre dernier.
2) Le Concerto pour guitare sera donné en juin au Festival de Strasbourg, en première audition française. Il a cependant déjà été joué à la BBC et la NDR (Hambourg) il y a peu de temps.
3) Je travaille simultanément à quatre ouvrages dont le plus avancé est un « Tombeau de Claude Debussy » pour piano, cithare en 1/3 de ton, voix, et orchestre de chambre.

Des trois autres, l'une est une œuvre pour grand orchestre, l'autre une suite de pièces pour guitare, et la troisième une suite pour cithare en 1/3 de ton.

Maurice Ohana

Cette lettre est intéressante car elle nous montre aussi la manière avec laquelle Ohana aborde le travail de composition. Elle révèle une simultanéité dans l'écriture d'œuvres qui, incontestablement, se situent à un tournant de sa vie compositionnelle. Nous prenons en

[326] Idem.
[327] La copie de la lettre manuscrite se trouve dans les annexes. Voir annexe n°16. Fonds Claude Helffer, Médiathèque Musicale Gustav Mahler. La lettre a été léguée par le fonds Willermoz.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

même temps conscience de la maestria d'un compositeur capable de mener de front plusieurs projets à la fois (et pas des moindres).

Bien qu'il ne nomme pas explicitement dans cette lettre son premier cycle pour guitare, se contentant d'évoquer « une suite de pièces pour guitare » — le titre définitif n'apparaissant, on l'a dit, que bien plus tard —, cette période correspond à la remise en question de l'instrument traditionnel à six cordes.

En tirant parti des sonorités offertes par la guitare à dix cordes, il prend aussitôt conscience qu'il peut générer, à partir de cet instrument, de nouveaux espaces sonores mais aussi, ouvrir la voie à tout un imaginaire.

> Les sons, par leur essence, dit Ohana, sont incapables d'exprimer quelque chose. Mais ils peuvent diriger la conscience de l'auditeur vers un certain aspect des choses, en formant en lui une espèce de théâtre imaginaire, simplement avec le titre ou avec le texte fragmentaire qui se trouve dans la musique [328].

Ohana sous-entend ici que les sons ne sont pas liés à une signification précise. En revanche, ils sont porteurs d'une « aura » ; en eux, autour d'eux se constitue un temps, un espace et une expérience — au sens benjaminien du terme expérience[329].

Accorder la prévalence à la matière sonore, cela revient à lui reconnaître une faculté supérieure au langage structuré qui est celle de nous faire produire de l'imaginaire à partir du phénomène sonore qu'elle engendre.

> Que peut-on ajouter à une œuvre musicale comme la mienne, après une vie entière à la rêver, à l'entreprendre et la réaliser s'interroge Ohana ? La musique est là. Elle dit tout et son contraire. Pourquoi orienter l'auditeur vers une signification précise[330] ?

Nous pouvons penser ainsi à propos de toute œuvre artistique, littéraire, poétique, plastique… ; une fois interprétée, elle « échappe à son créateur[331]». Son sens relève alors du

[328] Maurice Ohana, Article « Musica y Sociedad, Maurice Ohana » paru dans la revue Triunfo, Madrid, 1974. Traduction : François Porcile et Édith Canat de Chizy, Maurice Ohana, op. cit., p. 364.
[329] L'expérience pour Walter Benjamin renvoie à « l'expérience absolue », cette dernière dépasse l'expérience empirique. Benjamin parle d'une « Höherer Erfahrung » (expérience supérieure), c'est-à-dire d'une expérience qui se situe au-delà des limites du monde sensible. Walter Benjamin, Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires, trad. par J. Poirier et C. Jouanlanne, Paris, PUF, 2001, p. 39.
[330] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », op. cit., p. 4.
[331] Gisèle Brelet, « L'exécution créatrice », in *L'interprétation* créatrice, Paris, PUF, 1951, p. 113.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

spectateur et de l'auditeur et d'interprétations d'autant plus ouvertes que cette œuvre est plus abstraite. C'est aussi en substance le sens profond que Gisèle Brelet souhaite donner au mot « interprétation » :

> L'œuvre ne s'explique en droit que par les actes victorieux inscrits en elle et il serait absurde, en l'exécution, de remonter du parfait vers quelque imperfection originelle. L'œuvre d'art échappe à son créateur, car elle existe par soi, et c'est son destin de vivre pour être possédée par d'autres que celui qui l'a créée. Ainsi est-il permis à l'exécutant d'aller au-delà de ce que le créateur concevait[332].

Aussi, pour Ohana, ce n'est pas parce que l'œuvre serait « impuissante à exprimer quoi que ce soit[333] », pour paraphraser Stravinsky, étant connectée à tout un imaginaire qui, a priori, peut nous dépasser, qu'elle serait pour autant privée de signifiance pour l'auditeur ou l'interprète, bien au contraire. Nous ne manquerons pas de préciser cependant que, si pour l'auteur du Sacre, la « construction » oblitère la question du sens puisqu'avec elle, « tout est dit [334]», pour Ohana en revanche, c'est la déstructuration de la pensée logique au profit d'une conception non déterministe, intuitive et instinctuelle qui décuple les possibilités de se projeter dans l'œuvre et ainsi de créer, à l'instar de Debussy, de l'imaginaire au contact d'un phénomène sonore qui ne signifie pas.

Le signifiant ici, c'est le sonore, l'image acoustique. Comme chez Lacan, c'est le signifié (le concept, le sens), qui se dilue au profit d'une extension des associations. Le langage ohanien met en tension le signifiant « possible » et l'inexprimé ineffable, lequel échappe à tout effort de signification et de compréhension. Le langage s'établit à un autre niveau, devenant comme nous l'avons vu, énergie ou mouvement.

---

[332] Idem.

[333] Igor Stravinsky, Chroniques de ma vie, Paris, Denoël Gonthier, 1962, coll. « Médiations », 1971, p. 63. Ohana admire le rituel incarné par Stravinsky dans sa musique, en revanche s'il admet son talent pour la construction il ne peut adhérer à ce type de conception. « Je n'aime pas cette musique-là. Elle me déplaît profondément, même quand je l'admire pour ses qualités artisanales, qui sont considérables chez Stravinsky. » François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit., p. 113.

[334] Stravinsky dit : « Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme* et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne. » Igor Stravinsky, Chroniques de ma vie, op.cit., p. 63.

14.2 Mouvement et imaginaire

L'œuvre nous met en situation de création en suscitant, comme le dit Marie-Pierre Lassus à propos du mouvement (des éléments) chez Debussy, « une sorte d'empathie corporelle[335]. » Le langage musical est alors mouvement et au travers de ce mouvement, le phénomène sonore nous rend acteur d'une mobilité qui doit se rejouer en interne et qui ne peut se concevoir autrement que par notre imagination.

On se souvient combien Debussy nous donnait à imaginer, sans jamais « l'imiter », comme le dit Marie-Pierre Lassus[336], la force et l'énergie contenues dans le mouvement des vagues dans La Mer (1905).

> La musique, écrit Marie-Pierre Lassus, n'imite pas le son de l'eau ou celui du vent mais suscite une empathie corporelle qui nous fait esquisser intérieurement des mouvements éveillant des réminiscences liées à notre expérience singulière de ce paysage […]. À travers l'eau et les éléments, poursuit-elle, ce sont des modèles dynamiques, des gestes et des postures que Bachelard et Debussy ont repérés et qu'ils ont transcrits dans leurs œuvres en suscitant chez le lecteur une sorte de mimétique corporelle. La nature nous rappelle que dans le monde comme dans le corps humain, tout est mouvement et que l'on peut percevoir dans ses spectacles changeants, ceux de notre réalité intérieure[337].

La mise en mouvement d'une « image sonore » inspirée d'un élément naturel, on le voit à travers l'exemple de Debussy, dépend donc de notre capacité à en imaginer la mobilité et de notre relation intuitive avec le phénomène sonore pensé par le compositeur d'une part et, d'autre part, avec la source elle même. Mais, pour ce faire, il nous faut retrouver, comme le dit Merleau-Ponty, « notre contact naïf avec le monde[338] » et avec le phénomène naturel pour mieux saisir le premier mouvement de la source inspiratrice.

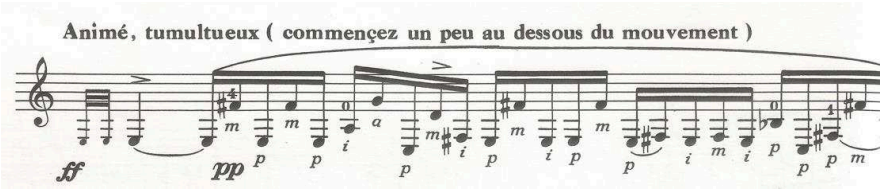
Le mouvement, chez Maurice Ohana, se nourrit de ces modèles dynamiques que lui

---

[335] Marie-Pierre Lassus, Gaston Bachelard musicien, op. cit., p. 55.
[336] Idem.
[337] Idem.
[338] Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos », Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2017, p. 7. Dans l'introduction à la Phénoménologie de la perception, Merleau-Ponty veut distinguer une approche phénoménologique d'une approche « scientifique » ; la phénoménologie veut rendre compte des relations de la conscience avec le monde de façon à en établir les caractères essentiels. Or la connaissance de ces relations avec le monde, telles qu'elles sont vécues par la conscience, est perturbée par toutes sortes de connaissances (y compris scientifiques) qui nous empêchent de les saisir dans leur spontanéité, leur naïveté première ; c'est pourquoi, comme le dit Merleau-Ponty, « il nous faut rapprendre à voir le monde ». Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2017, p. 21.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

inspire la Nature[339]. L'ostinato rythmique sur les doubles-croches dans son œuvre pour guitare Jeux des Quatre Vents (sixième pièce du cycle *Si le jour paraît…*) est présenté sous la forme d'un mouvement ininterrompu. Ravivé par les accents et les nuances qui participent à la régulation de son propre mouvement, ne nous suggère-t-il pas l'énergie du vent ?



Maurice Ohana, « Jeux des quatre vents », *Si le jour paraît…,* Paris, Gérard Billaudot, 1974, p. 1.

> […] Ma musique, dit-il, parle de la création du monde, des origines de l'espèce, de ce que Debussy appelle : « l'histoire du monde racontée par le vent »[340].

C'est cette filiation avec Debussy que revendique le compositeur et qui fait du mouvement le reflet d'un monde ouvert sur l'expérience sensible. Ses « grandes leçons de musique[341] » comme il le dit, c'est le spectacle de la Nature qui les lui offre.

La partition des Vingt-quatre Préludes pour piano (1973), annotée de la main de Claude Helffer à l'occasion d'une rencontre avec Ohana, le 11 mars 1982[342], témoigne de la volonté du compositeur de transmettre à l'interprète aussi bien un geste musical qu'une inspiration émanant des phénomènes naturels. Les indications manuscrites « pluie » et « vent » [343] côtoient en effet une terminologie plus technique et moins subjective. Il revient à l'interprète ou à l'auditeur de s'approprier cet imaginaire poétique. Rappelons que les Vingt-quatre Préludes pour piano ne portent aucun titre.

---

[339] On le voit aussi à travers Candil, *Le vent d'Est enfermé dans un sac* ou La Pluie remontée au ciel, extraits de l'opéra de chambre les *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978).

[340] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n° 3 A, 1991, p. 7.
Debussy disait plus exactement : « Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde […] ». Cf. Claude Debussy : entretiens avec M. Croche, la Revue Blanche, 1^er juillet 1901. Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits, Paris, Gallimard, 1987, p. 23.

[341] « Festival d'Avignon, soirées musicales Maurice Ohana », Juillet et août 1975, entretiens avec Gérard Aufray et Georges Léon, émission de Michel Bernard : Guitare et chansons populaires (26 juillet), Musiques vocales d'hier et d'aujourd'hui (29 juillet), Nouveaux mystères et autosacramental (1^er août), Filiation (3 août), Piano et pianiste (5 août), France Culture.
Propos relevés par François Porcile et Édith Canat de Chizy, « Nature », op. cit., 2005, p. 180.

[342] Document conservé à la Médiathèque Gustav Mahler (Paris VIII^e)

[343] Il est noté en haut de la page 2 correspondant au premier Prélude : « Pluie » comme on retrouve aussi les mots « vent » et « mer » concernant cette fois le deuxième Prélude, à la page 5 de l'ouvrage. Partition de Claude Helffer conservée à la Médiathèque Musicale Gustav Mahler (11 rue Vézelin, 75008 Paris).

Lorsque le compositeur, dans la filiation de Debussy, choisit de ne présenter ses titres qu'en toute fin d'œuvre dans le second cycle des pièces pour guitare le Cadran lunaire, sa démarche se présente comme une invitation à imaginer. Mais en précisant dans les notes liminaires de l'œuvre que « les titres indiqués à la fin de chaque pièce peuvent être omis au gré de l'interprète », Ohana rend sa propre suggestion superfétatoire, conscient qu'il est bien dérisoire de proposer un titre alors même que la musique doit en permanence interpeller l'auditeur sur sa propre perception phénoménologique. Renoncer au titre, c'est, d'une certaine façon, donner l'occasion à l'auditeur de réinvestir indéfiniment un mouvement et un imaginaire en créant à chaque fois de nouvelles représentations au contact du phénomène sonore. C'est ce mouvement phénoménal qui, pour Ohana, doit se rejouer en chacun de nous par la musique.

> Il est vrai, dit Ohana, que je suis ancré dans cette croyance que les commentaires, surtout du compositeur lui-même, n'ajoutent rien à une musique, tout au moins pour la perception de l'œuvre en tant que phénomène musical. […] Une œuvre quelle qu'elle soit, a autant d'existences que d'auditeurs. Dans cette mesure il ne faut pas limiter son miroitement sur des consciences qui viennent, en fait, l'élargir, l'enrichir et lui donner son sens le plus général [344].

En apparaissant à la fin de l'œuvre, les titres engagent ainsi un double processus herméneutique par la réactivation d'un imaginaire qui vient renforcer, compléter ou contredire l'idée première que l'on se faisait de l'œuvre. L'écoute stimule ainsi notre imaginaire comme notre perception intuitive du mouvement ou de l'énergie doit nous aider à mieux les appréhender. L'imaginaire peut donc être vecteur d'un mouvement intérieur mais aussi corporel. On pourrait l'illustrer avec la pièce pour guitare Candil dont la transe suggérée prend sa source dans l'élément feu.

Le feu est un élément essentiel dans l'imaginaire ohanien (comme chez Henri Bosco dans Malicroix ou encore, chez Paul Éluard dans : Pour vivre ici). D'une part, il peut renvoyer à l'étymologie du mot flamenco — ainsi que nous l'avons souligné dans notre premier chapitre avec Frédéric Deval[345] — d'autre part, le feu renvoie aussi à une puissance à la fois destructrice et créatrice. Il symbolise l'anéantissement mais aussi la renaissance à l'image du Phénix. Dans une dédicace adressée à Claude Helffer, Ohana écrit à propos de

[344] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « *T'Harân*-Ngô », Arfuyen II, 1975, p. 58.
[345] Frédéric Deval, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989, p. 10.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

son œuvre Autodafé : « Un jeu avant tout pour le plaisir de brûler les monstres et faire pousser les arbres sur leurs cendres[346] », semblant illustrer et résumer par ces mots, le contenu même du Prologue de l'œuvre, lequel s'appréhende comme une déclinaison vocale et multilinguistique du mot « feu ».

Ohana et Bachelard partagent à travers ce feu à la fois créateur et destructeur, une figuration commune ; « le bûcher est un compagnon d'évolution[347] » déclare l'auteur de La psychanalyse du feu, ce qui nous rapproche de la figure mythologique d'Empédocle. Cela renvoie, chez Ohana, à une propension à imprimer dans le geste créateur une énergie qui rappelle la transformation progressive de la matière sonore. Le rituel du feu, nous l'avons vu d'après le souvenir que le compositeur a conservé des fêtes tribales observées au Kenya ou en Ouganda, a cette capacité de mettre l'homme en mouvement, notamment par le phénomène de transe. L'imaginaire ohanien s'est ainsi forgé à partir de ses propres expériences. L'idée même de rituel inspire à Ohana certains schèmes compositionnels comme celui de la répétition-variée. Conjugué à l'accéléré, ainsi que nous l'avons vu dans Candil, et par l'accroissement d'une certaine tension exprimée, le langage ohanien, par son mouvement, serait susceptible de nous suggérer l'idée de la transe.

Le caractère anthropologique du langage ohanien doit être ici appréhendé à la lumière d'une corporéité qui nous laisse supposer une étroite relation entre l'imaginaire, le mythe et un réel vécu. Car l'imaginaire ohanien interroge bien une expérience. Ce serait d'ailleurs reconnaître le rôle décisif qu'il joue sur la création — Candil en est un exemple marquant — que de l'envisager ainsi. Le langage musical ohanien s'imprègne alors du dialogue entre Soi[348] et une altérité qui se reflète notamment au travers des acteurs du flamenco (Montoya, La Argentinita etc.) ou de ses propres racines familiales.

Mais pour Ohana, l'art et tout l'imaginaire qu'il mobilise ne peut représenter une réalité comme le monde mais doit résulter nécessairement d'une transformation, d'une transfiguration du réel comme une recréation de l'expérience sensible.

---

[346] Voir annexe n°17.

[347] Gaston Bachelard, « Le complexe d'Empédocle », in La psychanalyse du feu, § 2, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 43.

[348] Le Soi correspond chez Jung à l'idée d'entièreté psychique qui détermine les particularités d'un individu et lui fait prendre conscience de ses différences par rapport aux autres. Cette prise de conscience qui amène à l'individuation relève pour Jung d'un processus de transformation de la personne. Le Soi définit alors la personnalité profonde et se distingue du moi qui renvoie à la conscience. Le Soi pour Jung, « embrasse la psyché consciente et la psyché inconsciente ». Il le compare au Tao qui réunit à la fois le Yin et le Yang. Carl Gustav Jung, *La dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1974, p. 140.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

14.3 L'univers sonore et l'imaginaire ohanien

> « Les forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel[349]. » (Gaston Bachelard)

Si l'approche de concepts aussi fondamentaux que ceux d'énergie, de mouvement et d'espace nous permettent d'approcher sous un certain angle l'univers sonore d'Ohana, peut-on dire pour autant que ce dernier soit susceptible de nous rendre plus accessible son propre imaginaire ?

On peut supposer que la poétique musicale du compositeur nous soit rendue plus abordable, ne serait-ce que par les titres et les indications qu'il laisse sur les partitions. Mais ces derniers renvoient-ils précisément aux sources d'inspiration ou bien sont-ils le fruit de l'imagination créatrice ? Nous pourrions dès lors les interpréter comme les « engrammes » d'une matière sonore préformée dans les arcanes de l'imaginaire dont ils seraient le reflet, à moins qu'il ne faille les concevoir comme les premières expressions qui ont stimulé l'acte de composition. Il nous faut, dès lors, distinguer dans la formation de la matière sonore, les catégories qui relèvent de la source et celles qui relèvent de l'imaginaire.

L'imaginaire poétique est, chez Ohana, transformation ou poïétisation d'une source inspiratrice. La matière imaginée devient alors une matière sonore dont on peut reconnaître la vertu principale de nous rendre, à son contact, suffisamment créatif pour produire à notre tour de l'imaginaire. L'interprète se trouve donc à l'intersection de la poïétique et de l'esthésique, de la matière sonore imaginée par le compositeur et de sa réception auprès de l'auditeur. Dès lors, identifier la source inspiratrice peut constituer une étape liminaire et nécessaire à la démarche de compréhension du processus de création et donc d'imagination — les deux étant liés chez Ohana. Mais si la reconnaissance des sources qui constituent le syncrétisme de sa matière sonore peut demeurer envisageable, elle ne saurait se concevoir comme une tentative de « territorialiser » l'imaginaire ohanien. Car ce dernier ne saurait se réduire à ce qui est analysable. Ce serait alors confondre l'image sonore avec l'imagination qui est, comme le dit Bachelard, « la faculté à déformer les images ».

[349] Gaston Bachelard, « Imagination et matière », *L'Eau et les Rêves*, 1942, Paris, Corti, 2018, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginante.* Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination[350] .

L'imaginaire demeure donc, pour une part au moins, insaisissable, ce qui lui confère une singularité et une puissance créative. Mais comment alors rendre compte, à la fois, du rôle, de la fonction et de la place de son imaginaire dans l'œuvre du compositeur ?

Ohana, en cherchant à influencer notre manière de percevoir nous invite à imaginer, ou à percevoir autrement la réalité en la transcendant. Dépassant ainsi les propriétés objectives et rationnelles du monde empirique, il veut faire de l'imaginaire l'opportunité de s'éveiller et s'ouvrir autrement au monde dans toute sa diversité et sa richesse.

Pour Jung, « nous avons cessé de croire aux formules magiques […]. Plus exactement, c'est la surface de notre monde qui est nettoyée de tous les éléments superstitieux et irrationnels[351] ». Ohana pourrait se retrouver dans les propos de Jung lorsque ce dernier déclare que le « primitif, lui, a encore conscience de ces propriétés psychiques […]. Car dans l'univers du primitif, finit-il par dire, les choses ne sont pas séparées par des frontières aussi rigoureuses que celles de nos sociétés "rationnelles"[352]. »

Les formes multiples de rationalisation ont eu souvent pour effet de « dépoétiser » le monde. Ohana considère que de telles rationalisations oblitèrent la capacité de l'homme à percevoir le monde phénoménologique tel qu'il se présente spontanément dans ce rapport naïf dont nous parle la phénoménologie ; mais aussi tel qu'il nous apparaît à travers notre capacité à nous le représenter autrement, à l'imaginer et à le penser par la médiation d'un univers symbolique et mythique[353].

---

[350] Gaston Bachelard**,** *L'air et les songes*, 1943, Paris, José Corti, 2016, p. 5.
[351] Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Paris, Folio essai, 2000, p. 165.
[352] Ibid., p. 69.
[353] C'est un constat que dresse également Carl Gustav Jung :
« À une époque plus reculée, dit-il, lorsque les concepts instinctifs se frayaient encore une voie jusqu'à l'esprit de l'homme, sa conscience pouvait assurément les intégrer en un ensemble psychique cohérent. Mais l'homme "civilisé" n'est plus capable de le faire. Sa conscience "éclairée" s'est privée des moyens d'assimiler les

Ohana pourrait ainsi rejoindre de nouveau Jung quand ce dernier constate toute la difficulté à faire reconnaître la valeur du mythe et des « concepts instinctifs[354]» dans nos sociétés où la modernité et la raison ont fini par influer notre manière de comprendre le monde, au risque d'inhiber notre capacité à imaginer. Refouler son imaginaire, ce serait, en quelque sorte, pour Jung comme pour Ohana, perdre une part de son humanité et donc, renoncer à cette part d'« universalité » que partagent les cultures à travers leurs rites, leurs coutumes et leurs formes symboliques. D'après Jung, l'abandon du symbolique s'accompagne toujours d'une perte de repères.

> À mesure que la connaissance scientifique progressait, dit-il, le monde s'est déshumanisé. L'homme se sent isolé dans le cosmos, car il n'est plus engagé dans la nature et a perdu sa participation affective inconsciente avec ses phénomènes. Et les phénomènes naturels ont lentement perdu leur implication symbolique. […] Les symboles de nos rêves tentent de compenser cette perte énorme. Ils nous révèlent notre nature originelle, ses instincts et sa manière particulière de penser[355].

Chez Ohana, l'imagination, qui se distingue de l'imaginaire en devenant une « force imaginante[356] », au sens où l'entend Bachelard, nous permet d'appréhender l'œuvre, en auditeur ou en interprète, corrélativement à certaines propriétés élémentaires de son langage.

Une telle démarche engage, par nécessité, un processus herméneutique. Comment serait-il possible, sinon, d'approcher l'œuvre sous l'angle de ses caractéristiques propres ? Sont-elles déterminées uniquement par notre faculté imaginative ou relèvent-elles d'une approche sensible du phénomène sonore ? L'imagination d'un point de vue épistémologique nous donne ainsi accès à une meilleure connaissance de l'œuvre. De manière pratique, on peut s'appuyer sur les analyses réalisées dans notre deuxième chapitre pour constater que certaines « virtualités » auxquelles Ohana a recours pour suggérer, par le truchement des combinaisons sonores, tout un univers microtonal, ne peuvent être comprises qu'en saisissant la démarche compositionnelle. Car comment, sinon, situer ces « illusions » sonores auxquelles il se réfère ? Elles sembleraient, en fait, dépendre de ces deux conditions

---

contributions complémentaires des instincts et de l'inconscient. » Carl Gustav Jung, *Essai d'explorat*ion de *l'inconscient*, 1964, Paris, Folio essai, 2000, p. 162.

[354] Idem.

[355] Ibid., p. 163-164.

[356] Gaston Bachelard, « Imagination et matière », *L'Eau et les Rêves*, 1942, Paris, Corti, 2018, p. 7.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

pour Ohana qui se sert de la métaphore de l'ombre pour évoquer l'enchaînement de ces « fausses octaves » (relevant de l'enchaînement de neuvièmes) observées par exemple dans Sylva qui doivent nous donner l'illusion du détempérament. C'est une manière poétique que d'appréhender ainsi le phénomène sensible en nous amenant à transcender la matière sonore en la faisant ainsi coïncider avec une illusion sonore. Considérons alors qu'il est nécessaire au compositeur et à l'interprète de partager une même conception du phénomène sonore relativement à ces structures élémentaires du son imaginé.

L'une des conditions, pour Ohana, nous permettant d'entrer en sympathie avec cet univers sonore et l'imaginaire est de renoncer à tous les réflexes acquis pour se laisser guider instinctivement par le phénomène sonore. Ohana se souvient des difficultés rencontrées lorsqu'il s'est agi pour lui, de faire interpréter l'Office des Oracles à des chœurs professionnels trop formés (ou, selon lui, déformés), à chanter dans un système tempéré[357]. Il faut donc, pour lui, déconditionner l'oreille afin d'élargir notre champ perceptif. Cela passe par une capacité à transcender le sonore et donc à l'imaginer autrement que comme il peut nous apparaître. Il semble dès lors nécessaire de le libérer des parangons de la seule pensée occidentale. « Parcourez la planète avec votre oreille[358] » lance Ohana comme conseil à l'endroit des « jeunes compositeurs[359]. » Notre capacité à imaginer et à transcender l'écriture serait, de fait, facilitée par une ouverture vers d'autres sphères culturelles.

Ohana bouscule ainsi les paradigmes adossés aux modèles de la pensée occidentale. C'est grâce à l'imaginaire poétique qu'il conçoit des complexes sonores qui déforment les contours originels des sources inspiratrices, comme ce sont aussi nos propres références et expériences esthétiques qui déterminent la manière dont cette matière sonore va rebondir dans le champ de notre conscience ou de notre inconscient.

Reconsidérant la fixité de certains gestes caractéristiques — corrélés aux images sonores — Ohana parvient ainsi à transfigurer le réel, à le sublimer, pour nous en dévoiler sa propre représentation. Une autre manière de cerner le processus de création chez Ohana et de comprendre cette transfiguration du réel, est de le rapprocher du mythe. Le mythe

[357] En effet, Ohana constate que les chanteurs amateurs parviennent plus facilement et plus naturellement sans doute à chanter les hauteurs non tempérées. Ohana dit : « L'*Office des Oracles* est fait pour trois chœurs de gens qui ne chantent pas professionnellement et qui, se pliant pour dix ou quinze jours à la direction et à l'instruction du chef de chœur arrivent à chanter une œuvre de leur temps plus aisément qu'une chorale professionnelle. En revanche, les choristes professionnels trouvent cette œuvre difficile ! » Maurice Ohana, entretien avec Raymond Lyon, « Entretien avec Maurice Ohana », in op. cit., p. 42.
[358] Maurice Ohana, entretien avec Jean-Christophe Marti, « Anonyme XX^e siècle », in op. cit., p. 15.
[359] Idem.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

permet chez Ohana de dynamiser et stimuler l'imagination. Il s'appréhende donc à un autre niveau que les catégories de la tradition ou des éléments naturels.

Le mythe, en dépassant ces catégories, serait dès lors pour Ohana, vecteur non plus seulement d'inspiration, mais d'imagination.

L'élargissement du spectre sonore de la guitare nous rappelle cette comparaison qu'il fait à propos du piano, le rapprochant, ainsi que nous l'avons suggéré plus haut, de la figure mythologique d'un « Minotaure à 83 dents[360]. »

> Tout au long du jour et pendant les après-dîners, le piano retentissait dans la maison. J'éprouvais déjà une sorte de fascination pour ce monstre noir qui trônait au fond du grand salon[361].

La guitare serait donc aussi, à l'instar du piano, ce « monstre » fabuleux pensé par Ohana et conçu en collaboration avec Yepes, un instrument « augmenté » de quatre cordes à l'image de cet être lui-même « augmenté » qu'est le Minotaure, mi-homme, mi-taureau. De ce monstre jaillit l'incandescent rasgueado qui inspire à Ohana un geste généralisable à l'ensemble de son œuvre. Dans Avoaha (1992) on en devine le fulgurant surgissement dans les sonorités des grandioses projections vocales en attaque fortissimo. Dès la première attaque des percussions de Tiger Moon (XI[e] tableau *d'Avoaha*) tout semble en effet nous en suggérer la sonorité. Quant aux incantations et autres chants propitiatoires qui suivent, ils ne font que diluer dans le discours musical l'empreinte sonore du premier rasgueado chanté. L'imagination, transcendant ainsi le geste caractéristique, nous éloigne certes de la source, mais en fait une sorte de thème en perpétuelle variation à l'échelle de l'œuvre.

La guitare à dix cordes permet de nous saisir de cet imaginaire. Elle porte en elle le projet du compositeur de faire coïncider le son phénoménal avec l'imaginaire poétique. C'est d'ailleurs l'imagination du compositeur qui lui permet de concevoir une guitare qui puisse se rapprocher de son univers poétique et tendre ainsi vers un idéal sonore. C'est donc l'imagination créatrice qui donne forme à son projet dont on a pu considérer dans notre premier chapitre qu'il s'est façonné progressivement de 1962 à l'achèvement de la facture instrumentale par le luthier madrilène Paulino Bernabé en 1964[362]. On ne manquera pas d'ailleurs de rappeler de nouveau la simultanéité créative — sorte de co-naissance — entre

[360] Ibid., p. 4.
[361] Idem.
[362] Voir annexe n°2.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

l'invention de la guitare à dix cordes et l'écriture de son premier cycle, Si le jour paraît…. Ainsi, retrouve-t-on à travers le projet de la guitare à dix cordes et la composition de son premier cycle pour guitare, le désir chez Ohana de faire coïncider le temps de l'expérience avec le temps de la création.

La guitare n'est plus seulement, avec Ohana, le reflet d'une sphère géoculturelle, mais elle entretient, de par le voile kaléidoscopique que sa résonance projette sur la tradition, le dialogue permanent entre l'imaginaire et l'idéalisation sonore dans un espace réinventé, nous permettant d'accéder à la dimension la plus spirituelle de ses propres racines andalouses.

***

Synthèse du troisième chapitre

Si l'on cherchait à faire une synthèse en prenant appui sur le champ lexico-phénoménologique de la matière sonore chez Ohana, il faudrait retenir parmi les concepts clés qui ont accompagné notre réflexion : énergie, mouvement, espace et résonance. Grâce à leur interrelation, il nous est possible de mieux cerner le concept de matière sonore en tenant compte de son processus organique. La guitare à dix cordes occupe dans ce questionnement une place et un rôle importants ; au moyen de sa résonance innovée et innovante, elle représente cette « conquête » d'un nouvel ordre, celle de l'espace sonore. Élargissant l'éventail de ses possibilités, Maurice Ohana lui offre ainsi les moyens de s'épanouir vers de nouvelles perspectives, relativement à ce que le compositeur considère être, à l'horizon de la seconde moitié du XX^e siècle, la « véritable révolution[363] » sonore.

Il nous est apparu de manière évidente que, riche de toute sa singularité, la matière sonore, chez Ohana, s'est forgée son métal sur les combinatoires contradictoires. Leur alchimie lui permet de tendre vers un « assemblage idéal[364] ». Continuité/discontinuité, tempéré/non tempéré, sécheresse (propre au flamenco)/*résonance*… caractérisent ainsi les propriétés intrinsèques d'un substrat sonore qui, s'il peut se reconnaître dans l'ensemble de l'œuvre, produit une expression toute singulière par le biais de la nouvelle guitare élargie.

[363] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'harân-Ngô », Arfuyen, n° 2, 1975, p. 61-62.
[364] François-Bernard Mâche, « Les mal entendus », op. cit, p. 114.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Le personnage de la Célestine[365], qui nous introduisait dans ce chapitre, pourrait à lui seul incarner le reflet anthropomorphique de cette contradiction essentielle, mais féconde, qui prend forme dans sa matière sonore. D'ailleurs, la texture sonore qui diapre d'un voile syncrétique les atours de ce personnage mythique serait, pour Peter et Pouchelle, constituée des « lignes mélodiques contraires[366] » ; celles-là même qui caractérisent aussi les propriétés physiologiques de la matière sonore ohanienne. S'esquisse, corrélativement à cette mise sous tension du sonore, une sorte de matière « bicéphalement » constituée, devenue, de fait, le point anaclastique vers lequel convergent toutes ces sonorités qui font le lit du transculturalisme, mais aussi de l'équivocité. Cette coexistence des forces contradictoires détermine les linéaments princeps de la matière sonore et nous permet de projeter, sur les concepts en jeu, une lumière nouvelle.

Cependant, aussi fondamentaux soient-ils, ces concepts ne suffisent pas à nous renseigner sur le sens profond de la matière sonore chez Ohana et, on le voit, il serait difficilement envisageable de l'aborder sans prendre en compte l'imaginaire poétique qui en constitue l'aliment premier. En effet, la matière sonore est aussi, chez lui, mémoire sonore, transcendée et imaginée, susceptible de refléter tout un passé sonore ravivant les expériences esthétiques, en référence notamment à la tradition andalouse.

Dès lors, il est possible de mieux saisir les interactions de sens entre les racines et la matière sonore et de prendre en compte le dialogue permanent qui se fait chez Ohana entre tradition et innovation. Ainsi, nous prenons conscience que son imaginaire poétique peut aussi devenir le creuset d'une énergie primordiale[367], celle-là même qui oriente la matière sonore dans une certaine direction.

---

[365] La « Tragi-comédie » La Célestine, selon la dénomination qu'en donne Christine Prost dans la sphère des différents genres lyriques, (voir La Célestine, Livret de présentation, Opéra de Paris, nº 20, 1988, p. 51) est créée le 13 juin 1988 à Paris.

[366] Jean-Pierre Peter et Marie-Christine Pouchelle, La Célestine, Opéra de Paris, nº 20, 1988, p. 15-16.

[367] Souvenons-nous que l'énergie du feu est ce qui avait permis de conférer un certain mouvement et une force incarnés dans le geste musical de Candil.

« Autrefois, nous dit Jung, c'était le feu mystérieux des alchimistes, le phlogiston, la puissance calorique inhérente à la matière, comme la chaleur originelle des Stoïciens […] (le feu éternellement vivant), d'Héraclite, qui est déjà tout proche de l'idée primitive d'une force vivifiante universellement répandue, force de croissance et de guérison et de guérison magique que l'on désigne d'ordinaire du nom de mana. » Carl Gustav Jung, Les Racines de la conscience, Paris, Buchet-Chastel, 1971, p. 62.

CONCLUSION

Au commencement de notre travail, nous nous demandions comment appréhender l'œuvre d'Ohana alors que son univers sonore pouvait sembler si « hermétique » et si personnel ! Nous avons alors supposé, à titre d'hypothèse, qu'une partie de ce constat pourrait trouver une solution si nous étudiions plus profondément, dans la sphère de ses œuvres pour guitare, la relation entre les racines et la matière sonore. Ce questionnement nous a conduit à explorer le sens profond des racines dans l'œuvre d'Ohana, à en cerner les expressions dans une analyse, avant d'envisager son rapport avec la matière sonore. Nous avons ainsi tenté de montrer qu'il en résultait une interprétation renouvelée de ses œuvres pour guitare, nous conduisant à leur reconnaître, par-delà cet ancrage profond dans la tradition mais aussi grâce précisément à cet ancrage, une portée plus universelle.

Au terme de cette recherche, quelle réponse sommes-nous en mesure d'apporter à la question qui, orientant toute notre réflexion, interroge le rapport entre les racines et la matière sonore ? Dans ce parcours, l'étude de l'introduction innovante de la guitare à dix cordes a pris une place centrale ; on a pu comprendre que cette interrogation pouvait aussi s'articuler autour de la dialectique tradition-innovation. L'instrument nourrit, en effet, une ambivalence sonore évidente entre la résonance produite par son élargissement spectral et les sonorités propres au flamenco qui peuvent s'y incorporer. Mais, on peut le reconnaître à présent, ce sont aussi ces combinaisons contradictoires qui permettent à Ohana de créer les conditions propices à la recherche d'une sonorité idéale, inscrite dans une mémoire immémoriale et un imaginaire poétique.

Notre objectif a donc été de cerner, dans le processus de composition, la manière dont les racines du compositeur — exprimées au travers de la musique andalouse — pouvaient influencer et participer ainsi à la formation d'une matière sonore innovante. Dans le cadre de ce questionnement axé autour de la problématique tradition-innovation, il nous a semblé intéressant de comprendre comment la guitare avait permis à Ohana, par sa sonorité, d'approcher une sorte d'idéal sonore.

Notre itinéraire de recherche, structuré en trois étapes princeps, a consisté en premier lieu à identifier puis à définir une source, le flamenco, afin de tenter, par le biais de cette

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

référence, de mieux comprendre comment elle pouvait incarner une expression essentielle dans son œuvre pour guitare, celle de ses racines andalouses. Si l'expression des racines, du point de vue du compositeur, ne saurait se limiter uniquement à une identité géoculturellement localisable, elle n'en demeure pas moins centrale puisque, autour de cette inspiration que nous avons définie comme « milieu » dans notre premier chapitre, se ramifie tout un ensemble d'autres références. Et, chez Ohana, bien que le syncrétisme puisse annihiler toute perspective conduisant à hiérarchiser les références en jeu, la musique andalouse n'en demeure pas moins, le foyer d'une expression primordiale et authentique. Elle nous révèle, ce faisant, le caractère anthropologique d'une œuvre dans laquelle la guitare semble partager, avec les traditions orales, une expression directe et primitive. Étudier les caractéristiques sonores de l'instrument par le prisme des catégories savantes et populaires nous a semblé particulièrement approprié pour déterminer les raisons qui fondent, chez lui, un tel intérêt pour la guitare. Cette première étape de notre recherche a nécessité d'étendre le concept de racines à tout ce à quoi elles étaient susceptibles de renvoyer chez le compositeur. Les appréhendant également à l'aune d'une mémoire immémoriale, il entend faire ainsi coexister, grâce à elles, dans son imaginaire poétique, le mythe et la tradition. C'est aussi toute cette poétique musicale qu'il compte inscrire dans la sonorité de la guitare ; un instrument dont les six cordes sont jugées insuffisantes par Ohana et Yepes pour incarner un tel idéal sonore ; ce qui les amènera à envisager son élargissement — non sans provoquer l'émoi dans la « caste » des guitaristes représentée par l'illustre Segovia. Au travers de l'élargissement spectral de l'instrument se manifeste la volonté du compositeur d'incarner tout à la fois, l'expression de ses racines andalouses et le désir de tendre vers un absolu sonore, un archétype qui s'enracinerait cette fois dans une mémoire immémoriale à laquelle il fait référence dans ces propos : « En composant, il me semble que je remonte vers des époques mythiques, je jurerais presque, à présent, que j'ai connu le jardin des Hespérides[1]… » Esquisser ainsi les propriétés sonores de la nouvelle guitare nous a permis de mieux envisager ensuite l'étude de son répertoire.

L'analyse du corpus des œuvres pour guitare, nous a semblé constituer une étape intermédiaire nécessaire entre l'exploration des racines en fonction de l'instrument ohanien, et une réflexion plus approfondie autour du concept de matière sonore. Cela nous a permis d'identifier certains archétypes et éléments caractéristiques du langage musical d'Ohana. Il

[1] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au compositeur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

s'agissait, pour nous, d'appréhender ses structures élémentaires au regard de tout un imaginaire poétique qui en constitue le premier mobile. Sinon, comment redonner aux différentes singularités de son langage musical ainsi qu'aux différents schèmes compositionnels, toute leur portée symbolique et phénoménologique ? L'approche herméneutique nous a ainsi conduit à concilier analyse et imaginaire poétique afin de mieux apprécier le phénomène sonore recherché.

Ce deuxième moment a été aussi pour nous l'occasion d'éclairer et de souligner le caractère anthropologique de l'œuvre en faisant émerger de notre analyse quelques éléments susceptibles de révéler l'expression des racines. Comment, par exemple, ne pas voir, au travers du schème compositionnel de l'incantatoire répétition-variée installé progressivement dès le début de Candil (quatrième pièce extraite du Cadran lunaire), l'incarnation du geste dansé si caractéristique de la tradition andalouse des bailes del candil ? Ohana, à l'instar de Debussy avec les éléments naturels, comme le souligne Marie-Pierre Lassus, nous invite alors à revivre en nous la corporéité du mouvement à l'origine de la pièce. Mais alors que les analyses nous permettent de relever certains gestes caractéristiques propres à refléter une inspiration, on s'est aussi interrogé sur la nature même du phénomène sonore que produisait la résonance de la guitare à dix cordes. Nous avons ainsi été conduit à nous questionner sur le concept de matière sonore et nous nous sommes demandé comment l'inspiration d'Ohana par ses racines pouvait influencer en profondeur un mouvement et une énergie. Dans l'espace de la résonance de la guitare à dix cordes peuvent coexister les sonorités tempérées et non tempérées. Le tiers de ton donne lieu à un accroissement de la densité texturale, à l'origine d'une impression de « brouillage sonore ».

Précisons que, chez Ohana, le tiers de ton se révèle par nature et par culture. Par nature, il apparaît comme le prolongement de la pensée de Debussy fondée sur une réalité spectrale ; par culture, il hérite, comme on le sait, de la musique andalouse. Convergent ainsi vers le tiers de ton ces deux influences majeures. Dès lors, la guitare élargie peut rendre compte d'une discrépance essentielle, obtenue par les battements que produisent la rencontre entre la résonance de ses cordes et le tiers de ton. Cette dernière atteste d'une rythmicité qui se joue en interne de la matière sonore. En faisant de cette ambivalence sonore le point focal de ses attentions, le compositeur rejoint ainsi les grandes questions de son époque, notamment celles abordées par Hugues Dufourt et le courant spectral. Fidèle à une indépendance revendiquée de longue date, le compositeur n'en demeure pas moins intéressé

par l'initiative des spectraux et par ce qu'il qualifie être une « véritable révolution[2] » corrélativement à la découverte de l'espace sonore. À le lire, on pourrait même croire qu'il en a eu l'intuition, à l'instar de Varèse, bien avant que ne surgissent, dans le paysage musical français, toutes ces interrogations.

> Quand j'étais très jeune, j'avais une idée spectrale de ce que j'allais faire. C'est par une pratique constante de la musique, par les associations qui se font entre certaines œuvres privilégiées et certains états, que s'est construit un univers dont j'ai découvert l'existence quand j'ai commencé à écrire. J'avais l'impression d'avoir une mémoire. C'est pour cela que je ne me considère pas comme un inventeur de musique, que je n'ai pas le sentiment d'écrire de la musique « contemporaine » [3].

À mesure qu'il se passionne pour le phénomène sonore et commence à innover en prospectant du côté de l'espace, près de dix ans après son célèbre Llanto (1950) et les esquisses de son premier Concerto pour guitare et orchestre (1949-50), Ohana inaugure une nouvelle manière de penser la matière en concevant un complexe sonore qui nous dépasse en même temps qu'il transcende aussi son créateur[4]. C'est cette couleur sonore qui exprime aussi, chez lui, la volonté de tendre vers l'archétype ; une couleur qui « signe en profondeur son auteur[5] », nous dit Agnès Charles en conclusion de sa thèse. Elle est porteuse, du fait d'une incarnation de ses racines, d'une mémoire atavique, imaginée et immémoriale.

En conclusion de cette présentation synthétique reprenant les axes princeps qui structurent notre itinéraire de recherche, on retiendra que, dans sa démarche de compositeur, Ohana tend, pour atteindre une vérité à dépasser les attributs de la matérialité pour coïncider avec l'essence de la matière sonore. Une fois transcendée, cette dernière doit permettre de révéler une part de soi-même ou, comme il le dit, « un espace intérieur[6]».

Mais que peut bien représenter la guitare au regard de l'Œuvre d'Ohana ? C'est là une question importante qui nécessiterait sans doute de prolonger ce travail. Supposer

---

[2] Maurice Ohana, entretien avec Alain Grünenwald, « T'Harân-Ngô », in Arfuyen II, 1975, p. 61-62.
[3] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au compositeur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.
[4] Si l'on se fie à ce que l'on a écrit plus tôt faisant ici référence à la question de l'autonomie de la matière sonore.
[5] Agnès Charles, Du sourcier au trouveur, op. cit., p. 511.
[6] Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit, p. 181.
Propos recueillis lors de l'émission « Au bon plaisir de Maurice Ohana », 15 février 1992, France Culture.

l'influence de l'instrument sur son œuvre serait alors lui reconnaître une place centrale au prisme d'une empreinte sonore qu'elle serait susceptible d'infuser.

Sans doute Christine Prost a-t-elle engagé la discussion bien avant nous en comparant l'orchestre ohanien à une « immense guitare ». Question que nous avons pu également effleurer en relevant, aussi bien dans les œuvres orchestrales, pianistiques que vocales, quelques empreintes caractéristiques de la guitare. Cependant, on voit aussi combien il peut être difficile de répondre à cette question tant le geste guitaristique, et notamment le rasgueado, semble avoir été « assimilé » par les schèmes dynamiques qui déterminent la vie interne de la matière sonore.

Du fait que nous faisions porter notre étude sur les œuvres pour guitare, il nous était difficile, à l'évidence, de les approcher sans embrasser tout un contexte qui, contrepointant avec la création, contribue à l'édification de l'univers sonore du compositeur. Ainsi, le caractère a priori réducteur que peut procurer une approche centrée sur les racines est largement compensé par l'éventail de questions qui peuvent en surgir et qui, se ramifiant, nous ont amené à interroger les catégories de l'imaginaire ohanien. L'enjeu, in fine, ne fut pas tant de démontrer comment la guitare a permis au compositeur d'infuser dans sa matière sonore l'expression de ses racines que de tenter de comprendre comment cette source lui permettait de tendre moins vers une géographie musicale que vers un absolu et un archétype, que nous pouvons à présent apparenter à une racine primordiale. Approcher cette vérité cela a nécessité, pour lui, de transcender ses propres racines pour intégrer, par l'imaginaire, cette racine primordiale.

On peut, en conclusion de ce travail, nous demander de quoi, l'acte de création serait-il le reflet : d'un Moi esquissant un univers propre, ou d'un univers vers lequel il ne cesserait de tendre ? Nous serions tenté de croire que l'acte de création, chez Ohana, est avant tout dirigé vers la quête d'un universel au travers duquel il peut se reconnaître. C'est là que se logent ses racines primordiales et immémoriales. Dans ce cas, l'acte de création ne renvoie plus uniquement à des territoires qui lui seraient personnels, mais à un univers qui tend en fin de compte à s'étendre bien au-delà. Dès lors, le flamenco serait à la fois le « prétexte » et la source stimulante d'une quête supérieure, celle d'un archétype absolu. Il n'est pas question, pour autant, de réduire la musique andalouse à l'expression d'une « force », aussi stimulante soit-elle, mais davantage de la considérer comme une énergie dont la matière sonore serait le creuset ou le foyer. Revenons un instant sur l'un des gestes les plus emblématiques de la culture andalouse auquel se réfère souvent Ohana : le rasgueado. Si

une violence atavique lui confère une identité, en revanche, l'appréhender comme énergie permet au compositeur de transcender les particularités du « géoculturellement localisable » : « Il ne faut pas employer la force, dit Ohana, mais l'énergie, et lui laisser le champ libre, sinon il y a de la violence mais pas d'énergie. C'est la leçon de l'Orient que je trouve très importante[7]. »

Ohana tient ainsi à inscrire l'énergie comme une donnée fondamentale et universelle à l'inverse de la force atavique du rasgueado qui, elle, renvoyant au geste caractéristique, est circonscrite à une identité géoculturelle. Révéler le geste par son universalité, cela a consisté à le transcender pour lui restituer une énergie primitive, celle-là même qui lui permet d'accéder au niveau de l'archétype. Lorsque nous posons la question à François-Bernard Mâche, il assimile sans hésiter le rasgueado à une technique[8]. Ohana, quant à lui, en transcendant la technique et le geste caractéristique et atavique, parvient à lui conférer une portée plus universelle en l'exprimant au travers d'une énergie qui doit interpeller notre nature humaine.

Qu'est-ce que Maurice Ohana a apporté à son siècle musical durant ces cinquante années de création où il a tenté d'ouvrir une voie sans jamais l'imposer ? Sa musique, en effet, ne saurait s'imposer, comme elle n'exprime rien non plus qui soit en dehors de nous. Au contraire, elle révèle, et c'est là sa force, son intérêt et son originalité, une part de notre humanité profonde, de cette nature qui sommeille en chacun de nous. Elle serait alors un bouillonnant feu poétique qui suggère et interpelle une sorte d'inconscient collectif sonore, une universalité qui peut nous donner l'intuition d'un « déjà perçu » à l'instar de la synchronicité jungienne. En cela, elle pourrait nous guider, tel ces rites de passages que l'on rencontre dans certaines sociétés primitives, jusqu'à nos racines communes, celles qui permettent de tisser un lien puissant entre nous, en nous faisant accéder à une sorte d'absolu qui se situe au niveau du mythe.

On aurait pu croire un moment l'univers sonore d'Ohana hermétique au motif qu'en oblitérant les particularités du geste caractéristique par l'élargissement spectral de la résonance de guitare à dix cordes — à l'instar du sort que le compositeur réserve au texte

[7] Maurice Ohana, entretien avec Gérard Condé, « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au compositeur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.
[8] Annexe n°3, § 10.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

dans ses œuvres vocales, depuis le fameux Tombeau de Claude Debussy, en le privant de son substrat sémantique —, il en résultait une perte de repères.

En effet, il y a bien chez lui, une inflation du sens, un infranchissable, une sorte d'ineffable qui échappe à tout effort de traduction et qui doit, coûte que coûte, triompher de l'insipide discours rationnel et du prévisible. Il nous incite, dès lors, à inventer de nouvelles façons d'approcher son univers sonore. Bien qu'il entretienne un certain mystère autour de son œuvre, le compositeur entend malgré tout offrir à l'auditeur et à l'interprète les conditions nécessaires à l'édification d'un imaginaire qui leur serait propre, tout en fournissant quelques pistes de compréhension de son langage musical — comme nous avons pu le relever dans certains articles ou même sur ses partitions, mais aussi par le témoignage des interprètes.

Nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, s'il considère la transmission comme une condition essentielle à la continuité de l'œuvre au-delà de son créateur, Ohana souhaite, par l'acte de création et comme enseignement fondamental, nous inculquer une éthique du sonore, entendue comme une manière d'être vis-à-vis du phénomène sonore, nous donnant ainsi l'espoir de devenir de bien meilleurs interprètes de sa musique. Remarquons bien que l'acception élargie du terme interprète nous conduit, en l'étendant au domaine herméneutique, à y inclure le chercheur.

Dès lors, il serait possible de reconnaître au compositeur le mérite d'avoir su nous éveiller à un état de « disponibilité permanente à l'égard de l'existence[9] », comme le dit Francis Bayer :

> Peut-être que la plus importante « leçon de musique » que Ohana ait pu nous donner, dit Bayer, c'est de nous avoir fait sentir au plus profond de nous-mêmes qu'il nous fallait vivre, en musicien, chaque instant de notre existence avec le maximum de densité personnelle et humaine, comme aussi avec la plus totale humilité à l'égard de la musique et de la vie[10].

Composer serait ainsi, pour lui, en quelque sorte, une leçon de vie qui l'engage à capter, dans le phénomène sonore, une énergie, un mouvement, un espace… une matière sonore existant déjà à l'état brut, dans la nature. Quels enseignements épistémologiques pouvons-nous tirer, à notre tour, en tant que chercheur, d'une telle conception du sonore ?

[9] Francis Bayer, in Édith Canat de Chizy et François Porcile, Maurice Ohana, op. cit., p. 215.
[10] Idem.

Nous avons tenté de rapprocher, dans notre troisième chapitre, Ohana et Bachelard, considérant l'importance que l'un et l'autre consacrent à l'imaginaire comme source de création. On peut à présent, au terme de cette réflexion, tenter d'éclairer plus avant les tenants et aboutissants de ce rapprochement au regard aussi de ce qu'Ohana nous a transmis, d'une certaine manière, au travers de son œuvre pour guitare, de son univers sonore, de son imaginaire et de sa poétique.

Expliquer l'œuvre par ses causes, c'est toujours réduire, en rendre compte en la reliant à un contexte, une époque et manquer cette universalité qui influence tant la démarche créative d'Ohana. Ce n'est plus voir la nouveauté, c'est donc manquer l'œuvre et ne pas saisir en elle une ouverture vers autre chose qui dépasse constamment ses origines. C'est sans doute vrai pour tout artiste ; ça l'est particulièrement pour Ohana :

> Aucune œuvre […] n'est définitive, n'est ni finale, comme on dit. Elle marque un tournant, ce n'est pas vrai. Elle conclut un cycle, ce n'est pas vrai ! Tout ça ce sont des locutions de musicologues ou de critiques, cela ne veut absolument rien dire. Les œuvres ne commencent jamais, ne s'arrêtent jamais […][11].

On peut ainsi reconnaître dans cette réflexion, une convergence possible entre Ohana et Bachelard. Ce dernier, prenant le point de vue du lecteur, nous « apprend à voir[12] », et c'est alors que la rêverie, la poésie, sont « délivrances » — pour emprunter le mot de Goethe. Comment le poète, que fut à sa manière Bachelard, a-t-il-pu être à la fois cet épistémologue avisé qui nous mettra en garde contre la puissance des images, nous invitant constamment à en faire l'analyse et la critique, nous conviant à « psychanalyser notre connaissance[13] », et cet amoureux de la poésie, cet explorateur des rêveries et de l'imaginaire poétique ? Ses propos nous éclairent :

> Les axes de la poésie et de la science, sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits. Il faut donc opposer à l'esprit poétique

[11] Maurice Ohana, « Le Silenciaire », film de Paul Seban, juin 1970. Source : INA.
[12] Ce que la poésie tend à faire, on le voit notamment avec Paul Éluard qui nous apprend à voir le monde de manière différente sans doute.
[13] Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004, p. 149.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

> expansif, l'esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine préoccupation[14].

La démarche d'Ohana pour tenter d'approcher la matière sonore a été pensée par rapport à ce que la science était susceptible d'apporter, mais aussi à ce que son imagination lui permettait de créer et d'envisager ; on le voit au travers de la guitare à dix cordes. Si une telle conception de la musique au prisme d'une poésie du sonore est, pour une part du moins, un héritage de Debussy, elle intéresse également aujourd'hui certains compositeurs contemporains.

Ohana laisse ainsi sur la composition française une œuvre dans laquelle pourraient se reconnaître certains compositeurs. Ce peut être le cas de Félix Ibarrondo. Bien qu'il considère son univers sonore différent de celui d'Ohana, on relève toutefois quelques points de contact entre les deux compositeurs qui, en dehors de leurs racines ibériques et d'une indépendance d'esprit manifeste, peuvent se retrouver autour d'un intérêt commun pour la guitare, de la primauté accordée à la monodie ou de la conception d'une matière qui s'autorégule dans le discours sonore. Si la question de l'énergie prévaut tout autant chez l'un que chez l'autre, notons toutefois qu'elle revêt un caractère expressif, voire explosif, chez Félix Ibarrondo, alors qu'elle est, on l'a dit, plus contenue et intérieure chez Maurice Ohana.

Dominique Lemaître partage également certaines convergences esthétiques avec l'auteur du Tiento. Au travers de l'analyse que Pierre Albert Castanet fait de la musique de Lemaître, on reconnaît certaines caractéristiques essentielles, communes à l'univers d'Ohana, comme la recherche d'un espace sonore ou ce « temps suspendu », dont il esquisse les propriétés dans son livre éponyme, titre qui aurait tout aussi bien pu convenir à un ouvrage consacré à Maurice Ohana.

> […] Obsédé par la couleur sonore tout en étant à la recherche d'un « temps suspendu », Dominique Lemaître assure également une approche texturale du matériau sonore, substance nourricière qui peut dériver d'une part de gestes réflexes, maintes fois récidivés en studio, et d'autre part des linéaments étirés, analysés dans la musique spectrale de ses aînés immédiats[15].

[14] Gaston Bachelard, « Avant-propos », La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 2017, p. 12.
[15] Pierre Albert Castanet, À la recherche du temps suspendu, Château-Gontier, éd. Aedem Musicae, 2018, p. 56.

Comment ne pas reconnaître dans cette couleur sonore, celle aussi qu'Ohana tenta d'inscrire dans les sonorités de sa guitare élargie ? Dominique Lemaître — qui a eu l'occasion de le rencontrer — nous confie, en 2015, dans la phase exploratoire de notre travail, avoir recherché, via la résonance des cordes à vide de la guitare, une couleur relativement proche de celle que l'on peut retrouver chez Ohana. Bien que Dominique Lemaître n'utilise pas une guitare à dix cordes, on peut estimer qu'au travers de cette couleur sonore, il marche ainsi sur les brisées de la quête ohanienne de la résonance[16]. C'est aussi le mythe qui l'inspire dans Séléné, duo pour guitare écrit en hommage à Ohana en 2014, prolongeant d'une certaine façon le rêve goyesque de cet « anonyme du XX^e^ siècle » qui a fait de la lune l'inspiratrice de tout un univers nocturne, présent dans quelques-unes de ses plus grandes fresques, parmi lesquelles son ultime Cadran lunaire. Cet esprit indépendant confie partager avec Ohana cette passion pour la mythologie.

Félix Ibarrondo se souvient que, malgré son appréhension exprimée, c'est Maurice Ohana qui l'incite à écrire pour la guitare la pièce Cristal y Piedra (1979). De même, c'est par le biais de la sonorité de la guitare que Dominique Lemaître a rendu hommage à Maurice Ohana.

Retenons enfin, en réponse au constat liminaire qui introduisait cette recherche, que l'une des œuvres de Maurice Ohana la plus souvent jouée reste le fameux Tiento ; une juste reconnaissance de la part des guitaristes pour un compositeur qui, probablement, sans en prendre tout à fait la mesure à l'époque, a contribué à inscrire la guitare dans l'histoire de son siècle, en lui consacrant tout un répertoire en phase avec les problématiques de son temps.

[16] Voir annexe n°5, §22-23.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

ANNEXES

Annexe n°1	Entretien avec Madame Schulman-Ohana (1919-2017)
Annexe n°2	Entretien avec Ana Yepes, chorégraphe, fille de Narciso Yepes
Annexe n°3	Entretien avec François-Bernard Mâche, compositeur
Annexe n°4	Entretien avec Tiêt Tôn Thât, compositeur
Annexe n°5	Entretien avec Dominique Lemaître, compositeur
Annexe n°6	Entretien avec Pascale Criton, compositrice
Annexe n°7	Entretien avec Stephan Schmidt, guitariste
Annexe n°8	Entretien avec Jean-Claude Pennetier, pianiste
Annexe n°9	Entretien Félix Ibarrondo, compositeur
Annexe n°10	Entretien avec Roland Halbert, poète
Annexe n°11	Programme du « gala » Maurice O'Hana (1937)
Annexe n°12	Programme de récital, Tiento par Ramón Cueto (1957)
Annexe n°13	Programme de récital d'Alberto Ponce
Annexe n°14	Partition du Tiento Manuscrit de Ramón Cueto
Annexe n°15	Correspondance entre Maurice Ohana et Abel Carlevaro
Annexe n°16	Courrier manuscrit adressé à Jacques Lonchampt
Annexe n°17	Autographe d'Ohana adressé à Claude Helffer

Annexe n°1

Entretien avec Madame Schulman-Ohana (1919-2017)

6 avril 2016, La Gaude

Madame Schulman-Ohana a été marié à Maurice Ohana de 1939 à 1959.
Cet entretien est complété par Monsieur Jeremy Gentilli (de nationalité anglaise), compagnon de Madame Léa Schulman-Ohana.
Nous avons choisi de sélectionner ici quelques passages de cette rencontre. Madame Schulman-Ohana est alors âgée de 97 ans.

A- Premier moment de l'entretien :

1. **Stéphane Sacchi** : Quand et comment vous êtes-vous rencontrés ?

2. **Léa Schulman** : Nous nous sommes rencontrés alors que nous étions au lycée. Nos deux familles se connaissaient déjà très bien. La famille Ohana était une famille d'un bon niveau social et il y avait dans leur maison de la musique tout le temps. Sa mère était une excellente chanteuse et ses sœurs jouaient du piano. Il était le cadet de la famille. Il est né à Casablanca et est devenu Français. J'ai gardé une photo de la famille Ohana.

3. **S** : Et qui reconnaît-on sur cette photo ?

4. **L S :** Là (dernier rang, de gauche à droite et deuxième homme), c'est le fils aîné de la famille. Et là, au deuxième rang, (la femme qui porte un voile) c'est « la vieille Fatima »

(assise à côté de la mère de Maurice Ohana). C'est la nourrice marocaine. Elle aidait beaucoup Madame Ohana.

B- Second moment de l'entretien :

5. **Stéphane Sacchi** : Comment décrire Ohana au niveau de sa personnalité ? Certains le disent très superstitieux ?

6. **Léa Schulman :** Oui, mais toute la famille Ohana était superstitieuse.

7. **S :** Avez-vous suivi Maurice Ohana au moment de la guerre ?

8. **L S** : Oui, je suis restée pendant toute la guerre en Angleterre. Je travaillais avec les femmes à Londres. Maurice Ohana parlait très bien Anglais. Il était citoyen Britannique du côté de son père, né à Gibraltar.

9. **S** : Vous parlait-il de la guerre ?

10. **L S :** Oui. Il a eu à cette époque beaucoup d'influences, comme celle bien sûr de Gide. Il a eu des contacts importants avec André Gide. À cette époque, il était très perturbé par la guerre. […]

11. **Jeremy Gentilli** (compagnon de Léa Schulman) : J'ai connu Maurice Ohana dans les années 1960 par l'intermédiaire d'une femme remarquable qui s'appelait Françoise Lelong décédée à vingt-huit ans. Une formidable artiste et une dessinatrice tout aussi formidable.

12. **L S** : Elle concevait des tissus d'ameublement merveilleux !

13. **J G** : Elle m'a fait rencontrer Maurice et Madame Ohana. […] Vous savez, quand Maurice et sa femme ont échappé aux Allemands et qu'ils sont passés en Angleterre, lui était pris par l'armée britannique parce qu'il parlait trois langues. Il était recruté dans le service d'« Intelligence ». Il était un élément de grande valeur.

14. **S** : On n'en parle pas beaucoup.

15. **J G** : Non, personne ne sait ces choses-là. Naturellement, pendant cinq ans, il n'a pas fait beaucoup de musique. Il ne pouvait pas. Il était dans l'armée. Il est allé à Madagascar je crois, sur le continent Africain aussi, servant De Gaulle, servant Churchill, servant Staline… comme tout le monde. Il était probablement capitaine. Mais jamais il ne me parlait de cette époque, ça l'ennuyait. Il a évoqué quelques petites choses comme ça, parce que j'étais Anglais. […] Au début, il a eu une formation d'architecte. Je considère que c'est extrêmement important.

16. **L S** : Il était très doué.

17. **S** : On retrouve ses dessins sur ses partitions. Ils portent le reflet de sa personnalité.

18. J G : La musique est une sorte d'architecture de sons vous savez.

19. S : Mais certains comparent sa musique à une sorte d'« improvisation écrite ». […] Parliez-vous de musique ou d'art en général avec lui ?

20. J G : Oui. Lui et moi avons souvent parlé des relations entre les arts. Pour lui la question de la « vitalité » en art est très importante. Mais comment cette « vitalité » va-t-elle sortir et sous quelle forme ? Sa forme musicale, était beaucoup plus imaginative. Ce n'est pas statique […]. L'architecture reste là pour des décennies. Tu fais des pyramides et c'est là pour dix mille ans. La musique est passagère. […].

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Annexe n°2

Entretien avec Ana Yepes, fille de Narciso Yepes
Nantes, 15 septembre 2016

1. Stéphane Sacchi : Pourrait-on dire de Narciso Yepes qu'il est un esprit indépendant dans le paysage guitaristique mondial ?

2. Ana Yepes : Oui, il a su renouveler l'image de la guitare en s'ouvrant totalement aux esthétiques de son époque. Il a fait évoluer les limites de la technique pratiquée alors afin de rehausser la qualité de sa musique.

3. S : On peut aussi dire qu'il se montre novateur notamment dans la technique de la guitare. Quelle a été la réaction des guitaristes ?

4. A Y : Oui. Il a apporté de nombreux changements à la technique de la guitare. Par exemple, c'est bien lui qui a inventé la technique de gamme à trois doigts qui est à présent adoptée par beaucoup de guitaristes. Elle permet de jouer les gammes très vite.

5. S : Lorsqu'il fait la connaissance de Maurice Ohana, il adopte totalement son approche de la musique et l'idée de concevoir autrement la guitare. Il imagine même cet élargissement possible en ajoutant quatre cordes à la guitare.

6. A Y : Mon père a bien conçu cette guitare à dix cordes avec le luthier Paulino Bernabé. Je rappelle que dès 1969, Bernabé quitte la lutherie Ramirez III pour s'installer comme luthier indépendant. La guitare à dix cordes, contrairement à ce qui est souvent dit, est donc fabriquée par Bernabé.

7. S : Mais il répond aussi à la volonté d'Ohana d'élargir les résonances de l'instrument.

8. A Y : Oui, mais mon père rend son idée réalisable avec cette proposition d'ajouter à la guitare quatre cordes.

9. S : Quel regard votre père portait-il sur les guitaristes de son époque et en particulier sur Segovia ?

10. A Y : Mon père encourageait toujours les guitaristes à être plus exigeants vis-à-vis de nombreux détails, dont la qualité du son et les techniques pour l'obtenir, etc.
Il trouvait qu'en général de nombreux guitaristes se contentaient de peu.
Quant à Segovia, il l'admirait et le respectait, mais avait dû s'en éloigner, car celui-ci a critiqué sa technique novatrice en disant que ce n'était pas guitaristique. Du coup, il n'y a pas eu d'entente entre eux. Ils étaient dans des mondes opposés.

11. S : Qu'en-a-pensé Segovia de la guitare à dix cordes ?

12. A Y : Et bien cela faisait partie des choses qu'il a critiqué comme une invention non guitaristique. Et il ne s'est pas privé de le faire savoir parmi le cercle de ses élèves, car l'on retrouve encore aujourd'hui des guitaristes pour qui Narciso Yepes est une sorte de diable de la guitare.

Annexe n°3

Entretien avec François-Bernard Mâche, compositeur.
Novembre 2018

1. Stéphane Sacchi : Vous avez rencontré Maurice Ohana au GRM en 1962. Une période charnière où il écrit le *Tombeau de Claude Debussy* et innove avec Yepes en concevant une guitare à dix cordes. Quels souvenirs gardez-vous de cette rencontre ?

2. François-Bernard Mâche : Ma rencontre avec sa musique (le *Llanto*) était antérieure de 5 ou 6 ans. J'étais curieux de voir un musicien aussi essentiellement libre, et sa visite à un endroit si différent de ses propres options me laissait penser que, comme moi, il répugnait surtout à l'embrigadement néo-sériel. Le mépris qu'avait exprimé Boulez quatre ans plus tôt dans l'*Encyclopédie* Fasquelle (après avoir lui-même médiocrement composé au GRM) suffisait sans doute à l'intéresser à cette autre « avant-garde » sans dogmatisme.

3. S : Que représente pour vous ce que l'on appelle « matière sonore » ?

4. F-B M : Je n'emploie guère ce terme un peu vague, qui me rappelle son usage par Malraux à la Biennale de Paris 1963, après avoir assisté à la répétition d'un ballet dont j'avais organisé la musique sur des instruments Baschet manipulés par les danseuses de Francine Lancelot. Il m'avait dit : « il y a là des matières sonores très remarquables ». Je crois que sa relative indifférence envers la musique avait intelligemment trouvé une aimable échappatoire.

5. S : Vous évoquez dans l'ouvrage consacré à Maurice Ohana (E de Chizy & F Porcile, 2005) de « nombreux points de contacts » avec l'auteur d'Avoaha. Parmi ceux que vous citez, apparaît le mythe. Chez Ohana, il peut coïncider avec l'idée de rituel et constituer une inspiration exprimée notamment au travers de certains procédés compositionnels à l'œuvre (comme par exemple la répétition). Partagez-vous cette conception du mythe relativement à sa fonction et son rôle probable au niveau poïétique (Molino-Nattiez) ?

6. F-B M : C'est peut-être cela qui a conduit Ohana dans le final de *La Célestine* à reprendre presque textuellement le titre de mon *Rituel d'oubli*. Parmi les nombreux sens que peut prendre cet oxymore, il y a celui, essentiel, du rituel comme réactualisation dans le temps d'une image mythique hors-temps. Ce qui peut susciter aussi bien les narrations « mytho-logiques » que les œuvres musicales, qui visent à faire oublier qu'elles rusent avec le temps et la mémoire.

7. S : Lorsque l'on observe votre approche de l'archétype l'on sent bien qu'il est difficile de le distinguer du schème dynamique et du « génotype ». Je fais le même constat chez Maurice Ohana chez qui l'archétype se définirait comme une matrice originelle sous entendant par-là qu'à la différence de Jung qui le considère davantage au fondement de l'« image primordiale », il est probablement déjà dans le mouvement et coïnciderait ainsi avec le schème. Pourrait-on rapprocher votre conception de celle d'Ohana ?

8. F-B M : Ce n'est pas si différent de l'archétype jungien. Je le comparerais peut-être aux images des particules sub-atomiques, qu'on ne peut « voir » que lorsqu'elles laissent la trace de leur disparition sur un écran. L'archétype se cache dans l'inconscient et le langage essayant de le détecter n'a que des outils peut-être encore plus indirects que ceux de la

musique. Le paradoxe est toujours celui du temps, seul révélateur possible du « hors-temps ».

9. S : Pourrait-on résumer en disant que, relativement à l'archétype, le « génotype » est relié à notre nature humaine et à tout ce qui concerne ce que Ohana appelle une « mémoire immémoriale » ; et votre « phénotype » à la culture ? Comment, dès lors, pourrait-on situer le *rasgueado* chez Ohana ?

10. F-B M : Oui, et c'est bien là le paradoxe. Mais je ne vois pas du tout ce que la technique guitaristique vient faire là, ne sachant d'ailleurs pas ce qu'Ohana en pensait.

Annexe n°4

Entretien avec Tiêt Tôn Thât, compositeur
Paris, 16 mars 2016

1. Stéphane Sacchi : Il y a sans doute un point commun entre Maurice Ohana et vous : vos racines sont « ailleurs ». Maurice, c'était l'Andalousie. On reconnaît dans votre œuvre également à travers vos titres, tout votre attachement aux racines.

2. Tîet Tôn Thât : Je viens de très loin, je suis d'Extrême-Orient, alors que Maurice était Européen.

3. S : C'est vrai.

4. T T T : Il y a quand même la culture européenne chez Maurice.

5. S : Oui, mais en même temps on sent son attachement à la culture arabo-andalouse. Il y aurait alors un autre Orient chez Ohana…

6. T T T : En Espagne, avant le XVI^{e}, une partie est occupée par les Arabes. Ce qui a laissé une trace !

7. S : Oui et c'est sensible dans le cante jondo. On le voit notamment à travers le tiers de ton qui a tellement intéressé Maurice Ohana.

8. T T T : Oui, il m'en parlait beaucoup.

9. S : Il a hésité au début entre le tiers de ton et le quart de ton. Ce dernier le cantonnait aux échelles diatoniques.

10. T T T : Oui je crois qu'il a voulu utiliser le tiers de ton parce qu'un jour, il m'a dit, que c'était vraiment difficile de diviser en quart de ton. En partant de la gamme tempérée, le demi ton et le quart de ton sont des intervalles fixes. Alors que le tiers de ton est plus « humain ».

11. S : Il nous donne le sentiment de vouloir échapper à quelque chose de mécanique.

12. T T T : Oui, c'est ça l'idée.

13. S : Est-ce-que le fait de composer avec ses racines lui permet d'écrire une musique intemporelle ? D'atteindre une dimension universelle ?

14. T T T : Ohana est un compositeur qui ne compose pas avec l'intellect. C'est-à-dire en s'appuyant sur des formules mathématiques. Il recherche davantage l'aspect « humain » dans la musique. C'est aussi pour cela qu'il y a des choses qui ne sont pas si claires dans sa musique et qui peuvent nous sembler floues. Parfois, en l'écoutant, je pensais aux musiques de Debussy et de Ravel. Debussy compose une musique un peu « floue » aussi, alors que

Ravel, c'est très précis. Chez Ohana, l'aspect un peu « flou », lui vient des nuances. Parfois il laisse l'interprète chercher une intention. Il lui a donné seulement les notes et les signes mais il faut chercher ailleurs. Les œuvres pour orchestre de Maurice nécessitent de bien s'en imprégner pour doser la couleur qui en émane, sinon, ça ne sort pas, c'est un à peu près la même chose chez Debussy.

15. S : Comment entendez- vous l'œuvre d'Ohana ?

16. T T T : Moi, quand j'écoute une œuvre, je suis un peu comme Maurice je ne cherche pas à analyser. Parfois, on m'a posé la question sur mon travail. J'ai dit : « je ne suis pas compositeur ». Une personne en Asie qui écrit des poèmes, n'est pas un poète, c'est juste quelqu'un qui écrit des poèmes. C'est tout ! C'est la même chose en Occident, bien avant, on ne se disait pas compositeur.

17. S : On a inventé des statuts.

18. T T T : Oui, voilà. En tout cas, moi je le vois comme ça. Je fais de la musique, mais pas pour être compositeur. J'ai envie d'exprimer avec la musique, et Maurice, c'était toujours un peu la même chose. J'ai juste utilisé un *moyen* pour exprimer quelque chose de moi. C'était un point qui pouvait nous rapprocher Maurice et moi.

19. S : Et vous échangiez un peu à propos de la composition ?

20. T T T : C'est un sujet que j'évitais. Parler de mes compositions, oui, lui des siennes, également, mais souvent, l'on parlait d'autres choses. D'humanité, de pensées philosophiques. Mais on évitait de parler de musique.
Par exemple, moi j'aime la musique de Wagner, mais lui non. Je n'osais pas parler de Wagner devant lui. Un jour, on a fait une émission sur moi à la radio. J'ai comparé une œuvre de Maurice au Lohengrin de Wagner. N'ayant pas pu écouter l'émission, il m'a alors demandé de lui prêter la cassette mais je n'osais pas (rires).

21. S : Donc il n'a jamais entendu ce rapprochement Maurice Ohana-Wagner ?

22. T T T : Non ! C'est-à-dire, j'avais passé pour cette comparaison, la musique du *Tamarit*. J'ai fait le lien entre cette œuvre et celle de Wagner à cause de la tranquillité du début. Mais je n'osais pas lui faire écouter cet enregistrement d'émission à cause de cela. De Boulez, il ne faut pas parler non plus. Boulez n'était pas « en très bons termes » avec la musique d'Ohana. Comme Maurice m'appréciait beaucoup, il ne m'a jamais reproché ce rapprochement.
Une fois, j'ai eu une commande de Boulez pour l'*Ensemble intercontemporain*. Mais au même moment Maurice m'a demandé de lui écrire une réduction pour piano de *La Célestine*. Mais je n'ai pas eu le temps de le faire à cause de la commande de l'*Ensemble intercontemporain*. Il a été vraiment vexé, mais il ne m'a rien dit. Mais il était quand même présent à la création. Disons que je n'ai pas suivi la ligne imposée par Boulez, mais Boulez a quand même accepté ma musique. Mais entre Maurice et Boulez, il y avait un autre problème.

23. S : Boulez et Ohana se sont-ils rencontrés ?

24. T T T : Peut-être… mais pas en France, à l'étranger je crois.

25. S : Si l'on peut changer de sujet, je propose à présent que l'on aborde votre duo pour guitare et la manière dont votre pièce est écrite. Elle a été composée pour le duo de guitaristes Horreaux et Tréhard. Ohana avait aussi composé pour ce duo de guitaristes.

26. T T T : Oui je me souviens. Le titre était « Anonyme XXe siècle ».
Au début je ne souhaitais pas écrire pour la guitare parce que je ne connaissais pas l'instrument.

27. S : Vous-êtes pianiste ?

28. T T T : Non je ne suis pas instrumentiste. Donc je n'osais pas écrire mais ils insistaient en me demandant où j'en étais de la pièce. Au bout de quatre ans, je me suis enfin décidé.

29. S : Cela datait de 1985 !

30. T T T : Oui. J'ai quand même écrit, mais au fond, ce n'était pas tellement mon idée d'écrire pour l'instrument.

31. S : Alors j'ai bien compris que vous n'étiez pas guitariste car, j'ai vu l'utilisation de la clef de *fa* pour la deuxième guitare.

32. T T T : Oui, en fait j'ai écrit ainsi pour des raisons de commodités d'écriture. […] Moi quand je compose, j'écris toujours une série. J'écris ainsi depuis que j'ai appris à le faire au conservatoire. Depuis des années, j'écris de la musique sérielle !

33. S : Vous commencez par écrire une série ?

34. T T T : Oui, et je la développe par mouvement contraire, rétrograde etc. Et à côté de cette série, il y a une échelle de notes, comme une gamme, mais elle correspond davantage à des râgas hindous. Ce sont deux éléments qui sont associés : la série et les râgas.

35. S : Vous composez ainsi pour toutes vos œuvres ?

36. T T T : Oui, ce sont les éléments dont je me sers pour composer.

37. S : Effectivement, les séries apparaissent vraiment très clairement dans votre pièce pour guitare.

38. T T T : Messiaen utilisait également des râgas et les rythmes des *deci talas*. Mais au bout de deux ans au conservatoire, j'ai mis de côté la théorie sérielle parce que mon professeur, m'a dit : « il faut retourner en Asie pour retrouver votre style ». Il a bien vu que je n'étais pas à l'aise avec la théorie sérielle.

39. S : Il y a une démarche que l'on peut rapprocher de celle d'Ohana qui consiste à se tourner vers ses racines pour trouver l'inspiration ?

40. T T T : Oui. Mais lui, dès le début, il l'avait en lui.

41. S : C'est vrai, on a l'impression que ça fait partie en quelque sorte de son ADN.

42. T T T : Oui, c'est ça, c'est dans son sang.

43. S : Mais chez Ohana, on a le sentiment que c'est aussi toute cette magie qui accompagne cela, le chiffre 13 par exemple […]

44. T T T : Oui, il se méfiait du chiffre 13.
[…] J'ai rencontré Maurice quand je travaillais chez Jobert sur sa musique. Ensuite, nous sommes devenus amis. À cette époque, je corrigeais les partitions.

45. S : Pour revenir sur l'utilisation que vous faites de la guitare, vous utilisez aussi la guitare dans votre œuvre les *Contes de grand-mère ?*

46. T T T : Quand j'ai écrit ces contes, j'ai repris la formation du théâtre d'ombres que l'on retrouve en Asie. L'ensemble est composé d'une vièle, d'un luth et percussions, puis j'ai ajouté le violon et la guitare pour essayer de retrouver l'esprit de l'ensemble instrumental qui accompagne le théâtre d'ombres.

47. S : Et avez-vous été satisfait par la sonorité de la guitare ?

48. T T T : Oui, mais je m'en suis servi comme pour tout autre instrument : au service de mon écriture.

49. S : Mais vous n'avez rien écrit d'autre pour la guitare ?

50. T T T : Non, je vous l'ai dit, c'est difficile d'écrire pour la guitare.

51. S : Il est vrai que la question des doigtés peut poser problème si l'on n'est pas soi-même guitariste.

52. T T T : Les accords dans les musiques atonales, cela pose des difficultés aussi avec la guitare.

53. S : De quelle esthétique vous sentez-vous le plus proche ?

54. T T T : Récemment, enfin, il y a deux ans, à Grenoble, il était question de mon œuvre. On m'a demandé quelles étaient mes influences. Je leur ai dit ne pas savoir parce que j'ai travaillé avec Jolivet, or il n'y a pas de traces de Jolivet dans ma musique.

55. S : Mais malgré tout, n'avez-vous pas une esthétique dont vous sentez le plus proche ?

56. T T T : Non. Pendant plus de vingt ans, on a eu beau cherché, on n'a jamais trouvé l'influence que portait ma musique. Laurence Bancaud qui a écrit un livre sur moi et sur ma musique a mis en évidence les différentes influences de mon parcours de compositeur que je lui ai révélées. Au début, quand j'ai commencé, c'est Webern qui m'a beaucoup influencé. Et puis quand j'étais au conservatoire c'est Penderecki qui m'a beaucoup intéressé.

57. S : Ce sont des esthétiques bien différentes. Quand je vois votre manière d'écrire sur votre partition et d'agencer les motifs répétitifs on peut en effet deviner cette influence.

58. T T T : Oui, ça vient de là. […] Mais tout ça, ce sont des techniques pour composer. À mon avis, ce qui est intéressant, c'est le résultat de tout cela.

59. S : Et quand vous composez est-ce que cela vient d'une inspiration précise ?

60. T T T : ça, c'est un sujet dont j'ai souvent parlé avec Maurice. Au début, je prends un sujet ou bien un thème extra musical. Souvent, je prends des idées dans l'hindouisme, dans le bouddhisme etc. Et puis, je médite sur l'idée, et au fur et à mesure, ça me donne la forme, la structure. Après cela seulement, vient la série.

61. S : On a l'impression que l'on sort de cette spiritualité du début pour aboutir à quelque chose de très formaliste.

62. T T T : À mon avis, j'ai voulu exprimer ma conception de l'idée. Ensuite, on l'exprime avec les notes. Ce n'est pas ce qu'il y a de plus passionnant. Mais l'idée m'aide à voir les structures de l'œuvre aussi. Il faut développer l'idée pour avoir la structure.

63. S : Alors on a l'impression que la démarche de Maurice Ohana est inverse, c'est-à-dire, lui écrit et par l'écriture, il accède d'une certaine manière à une « contemplation ». Tandis que vous c'est la méditation qui permet d'accéder à l'écriture.

64. T T T : Maurice compose avec le piano. Parfois je me suis rendu chez lui et il m'a joué certaines choses. Alors que moi, je ne travaille pas avec le piano, parce que je ne suis pas pianiste. Toute ma musique est dans ma tête. Après, avec la musique atonale, il faut se méfier et vérifier certains enchaînements. À ce moment-là seulement, j'utilise le piano. Je ne joue pas par exemple les accords pour voir comment ça sonne.

65. S : Vous ne les expérimentez pas non plus ?

66. T T T : Je n'arrive pas à jouer. Les accords, oui, je vois comment ça sonne. Parfois je peux jouer une note bécarre ou dièse car le résultat sonore peut changer, alors je me sers du piano pour vérifier la sonorité que j'ai recherchée.

67. S : Tout est dans votre tête, vous entendez les notes.

68. T T T : Plutôt que les notes, des dessins.

69. S : Ah oui ?

70. T T T : Oui, je travaille comme les peintres.

71. S : La calligraphie est-elle proche de votre musique par exemple ?

72. T T T : Alors ça, cela vient de l'École de Varsovie. Si vous regardez la musique de Penderecki, et même la musique de Ligeti, parfois on devine les dessins.

73. S : Ce sont donc des représentations graphiques que vous avez en tête ?

74. T T T : En tout cas quand je compose pour l'orchestre. Pour la guitare, non.

75. S : Seriez-vous plus visuel qu'auditif ?

76. T T T : Oui, visuel. Par exemple, l'orchestration, je la vois en couleur.

77. S : C'est un autre point commun avec Messiaen.

78. T T T : Oui, peut-être.

79. S : On réussit alors à tisser les influences de votre œuvre, ça me rappelle ce que Christine Prost dit à propos de l'orchestre d'Ohana en le comparant à une « immense guitare ».

80. T T T : Pourquoi une guitare ?

81. S : Une métaphore pour signifier que le compositeur écrit sous l'influence de ses propres racines.

82. T T T : Oui mais il ne faut pas oublier qu'il était pianiste.

83. S : Pour revenir sur la question des graphiques, on peut se rappeler qu'il y a sur certaines partitions de Maurice Ohana, des dessins.

84. T T T : À présent quand vous me parlez de tout ça, je vois les rencontres possibles entre l'univers de Maurice et le mien.

85. S : Ohana garde une part de mystère dans son œuvre, on le voit au travers de sa dernière œuvre *Avoaha*.

86. T T T : Il a beaucoup aimé la culture africaine. Maurice était en Afrique pendant la Seconde Guerre mondiale. Il m'a raconté son histoire avec l'armée anglaise.

87. S : Vous en parlait-il souvent ?

88. T T T : Non, de temps en temps. Maurice, après sa mort, nous avait laissé une lettre en nous demandant de continuer à faire vivre sa musique.

Annexe n°5

Entretien avec Dominique Lemaître, compositeur

11 décembre 2015

1. Stéphane Sacchi : J'ai trouvé quelques points communs entre votre œuvre Séléné et les œuvres pour guitare de Maurice Ohana comme par exemple, cette idée de contemplation, d'intuition ou encore, la prévalence monodique.

2. Dominique Lemaître : Oui, ce sont des caractéristiques que l'on trouve, je dirais, depuis plus de vingt ans dans ma musique, une musique relativement horizontale, contemplative effectivement, peut-être orientale, zen, sans doute aussi.
Éventuellement planante pour certains ? Je vous donne tous les qualificatifs que l'on a déjà attribués à ma musique. Une musique qui se développe dans un temps suspendu. On a souvent dit cela de mes œuvres et je crois que c'est en partie vrai.
C'est pourquoi j'accepte volontiers ces termes même si je pense que l'ensemble de ma production ne peut être réduit à cela.

3. S : Je remarque également une simplicité des lignes mélodiques qui caractérise Sur *l'île* ovale de couleur bleue, parce qu'on a ce motif qui commence votre œuvre (en chantant le motif).

4. D L : Oui, effectivement. C'est un motif mélodique sur trois hauteurs : Ré, do, sol # et il débute cette œuvre.
Je pense, et j'espère, être un compositeur de « mon temps » sans pour autant refuser que la musique soit expressive.
Je ne renonce pas au lyrisme non plus. Et donc, si la musique doit parfois chanter, qu'elle chante ! Oui, que la musique chante ! Pour moi, ce n'est pas contradictoire avec la notion de « musique d'aujourd'hui ».

5. S : Avez-vous ressenti quelques difficultés à écrire pour la guitare ?

6. D L : Je fais partie de ces compositeurs, comme Ohana d'ailleurs, qui acceptent d'écrire pour la guitare, je dis cela parce qu'il y a beaucoup de compositeurs qui ne veulent pas écrire pour la guitare.
Ils considèrent que c'est un instrument à part, qu'il faut vraiment bien connaître. C'est vrai que j'en ai joué un peu sans être un virtuose.
C'est un instrument auquel il faut se plier, ce n'est pas la guitare qui doit se plier à la pensée du compositeur, je dirais un petit peu comme pourrait le faire un piano.
C'est sans doute schématique ce que je dis mais vous me comprenez. Il faut se plier aux contraintes de la guitare si on veut qu'elle sonne. Et c'est ce que Ohana savait merveilleusement faire. Ohana est un des grands compositeurs pour la guitare de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.
Même s'il n'y a pas que la guitare qui intéresse Ohana. Il était aussi un esprit indépendant. J'ai eu la chance de le rencontrer lorsque j'étais étudiant, vous avez peut-être lu la notice qui accompagne Séléné ? L'hommage que je lui ai dédié.

7. S : Oui, j'ai la partition effectivement sous la main.

8. D L : Je ne sais pas si vous avez aussi la notice de programme écrite à l'occasion de la création de l'œuvre l'année dernière ?

9. S : Non je ne l'ai pas et je ne l'ai pas vue dans la partition d'ailleurs.

10. D L : Elle n'est pas sur la partition, c'est la notice de programme du concert. On m'a demandé de présenter l'œuvre avant sa création. En substance, j'ai expliqué les raisons de cet hommage à Ohana. Il faut savoir que j'ai déjà écrit quelques hommages à des compositeurs, je dirais des artistes qui m'ont donné envie d'être compositeur en quelque sorte.
Je suis compositeur parce qu'il y a eu auparavant Ohana, Scelsi, Ligeti, Dutilleux, Feldman même si je ne les ai pas tous rencontrés. J'ai rencontré Ohana et j'ai rencontré plusieurs fois Dutilleux, pour lequel je viens d'écrire un hommage d'ailleurs, et dont ce sera prochainement le centenaire de la naissance en 2016. Il s'agit d'une pièce pour violoncelle et piano qui va être créée à New York en février et qui s'appelle Stances, hommage à Henri Dutilleux, et de la même manière j'avais composé Séléné, hommage à Maurice Ohana, et quelques années auparavant j'avais écrit Orange and Yellow, hommage à Morton Feldman […] Soit j'ai rencontré ces compositeurs, soit ils m'ont influencé par leur musique, leur esprit d'indépendance. J'insiste là-dessus ! Et d'autres compositeurs, des hommes fantastiques comme John Cage que j'ai eu la chance de rencontrer à La Rochelle. J'ai eu le plaisir de rencontrer également Iannis Xenakis à plusieurs reprises. J'ai une grande admiration pour ces grands esprits, des esprits forts. Je ne pense pas pour autant que la musique de Cage ou de Xenakis corresponde à mon écriture.

11. S : Effectivement, le rapprochement semble difficile.

12. D L : Alors que pour les cinq autres compositeurs que j'ai cités : Scelsi, Ligeti, Feldman, Ohana, Dutilleux. On a souvent remarqué la probable influence. J'ai beaucoup lu leurs partitions, et écouté les disques. Quand j'ai pu, j'ai écouté leurs œuvres dans des concerts lors de festivals. Ohana je l'ai rencontré, j'avais 18-20 ans. C'était dans les années 70 à Avignon et à Royan, j'ai suivi des Master-classes et des conférences. C'était un homme d'une grande culture, étonnant, j'ai assisté à la création de Sacral *d'Ilx*. Je me rappelle qu'il nous parlait de son humanisme, de sa culture « franco-espagnole », de son intérêt pour la mythologie, que je partage également. D'ailleurs c'est un point commun entre Xenakis et Ohana. Je suis comme eux inspiré par la mythologie gréco-latine.

13. S : Je pense à « La chevelure de Bérénice », qui est un titre commun qui relie vos deux univers poétiques.

14. D L : C'est dans la grande fresque pour guitare je crois ?

15. S : Oui c'est la cinquième pièce, de Maurice Ohana.

16. D L : Je ne me rappelais pas de cela, effectivement, et donc l'intérêt pour la mythologie. Il nous parlait aussi de son intérêt pour les polyphonies de la Renaissance, pour la culture populaire espagnole, pour le flamenco. Et il était aussi un grand connaisseur de l'œuvre de Debussy.
Il était d'ailleurs parti de la gamme par tons entiers, la gamme unitonique de Debussy pour en arriver à son échelle en tiers de tons. Il utilisait ces fameuses cithares accordées en tiers de tons. Il évitait les quarts de tons, considérés comme une extrapolation du

dodécaphonisme. Comme vous le savez, il était anti-sériel. C'est aussi pour cela, peut-être, qu'il était un homme libre. Il ne faut pas oublier qu'Ohana a eu du mal parfois à se faire entendre. Dans les années 50-60, on était en plein totalitarisme « sériel » !
Ses racines se trouvaient plutôt chez Debussy.
Considérez la musique de Scelsi que j'aime beaucoup ; ce grand compositeur Italien s'est lui aussi démarqué du sérialisme, Dutilleux également Feldman de même. Morton Feldman en riait quand il rencontrait Stockhausen à Darmstadt et que le compositeur Allemand lui demandait : « Quel est ton système ? » et Morton Feldman de répondre : « Système ? Quel système ? » (Rires).
C'est aussi je crois une des caractéristiques de mon travail. J'essaie d'être indépendant. Cela m'a peut-être joué des tours dans ma carrière. Ai-je eu tort ? Ai-je eu raison ?
Je suis toujours resté un petit peu à l'écart, je vis en province et non pas à Paris alors que presque tous mes collègues sont Parisiens. Certains créateurs n'acceptent pas les appels du pied de tels courants artistiques ou de telles écoles stylistiques et n'adhèrent à aucune chapelle. De même j'essaie de tracer mon sillon dans mon coin. C'est peut-être plus difficile, mais cela correspond probablement à mon caractère, j'ai une vie de compositeur solitaire. Des musicologues ont écrit sur ce sujet. L'originalité de mon écriture serait-elle liée à mon individualisme forcené ? [Rires].

17. S : Après, c'est vrai qu'à l'époque de Maurice Ohana, cet esprit d'indépendance était un peu nouveau puisque tout le monde se réclamait d'une école, d'une chapelle. Avec le groupe « Zodiaque », il proclamait son indépendance.

18. D L : Oui, c'est juste.

19. S : En regardant la partition Séléné, j'essayais de déceler, peut-être à tort, une éventuelle influence du langage ohanien, ce que j'ai eu bien du mal à reconnaître.

20. D L : Quand j'écris des hommages, comme ceux que j'ai consacré à Feldman, Ohana ou Dutilleux, je ne cherche pas à écrire « à la manière de… ».
Maintenant si une réminiscence volontaire ou involontaire arrive à un moment donné, je ne la refuse pas non plus. Il est certain que Ohana prenait vraiment en compte la guitare : ses possibilités sonores, la morphologie du manche, l'accord de la guitare sauf certaines pièces avec scordaturas bien évidemment.
Si vous prenez certains accords dans Séléné, c'est une pièce qui revendique qu'elle est écrite pour la guitare. Par exemple j'utilise beaucoup les cordes à vide.

21. S : Oui, tout à fait, je l'ai bien noté !

22. D L : En utilisant beaucoup de cordes à vide, c'est vraiment de la guitare ! Donc j'utilise des accords, qui sonnent - me semble-t-il - fort bien pour l'instrument parce qu'ils sont « guitaristiques ». Alors que dans Ophoïs j'avais eu recours à une scordatura (avec les deux cordes graves un demi-ton en dessous, la bémol et mi bémol), dans cette partition j'ai conservé volontairement mi, la, ré, sol, si et mi. L'instrument « avoue » être une guitare ! Et l'accord se fond plus ou moins comme un halo sonore constitué par les six cordes à vide. Et cela, on le retrouve parfois chez Ohana. Cette sonorité-là peut faire penser à du Ohana, mais ce n'est pas forcément intentionnel, je n'ai pas voulu faire des accords ou des agrégats à la Ohana. J'ai simplement voulu écrire pour la guitare sans tenter de la masquer.

23. S : Alors à présent que vous m'en parlez, je comprends mieux et je le vois d'ailleurs à la mesure 36, c'est vrai qu'il y a une belle résonance, et cette résonance, elle pourrait faire penser à l'univers sonore d'Ohana ; tout comme cette volonté de rechercher la résonance au travers des cordes à vide.

24. D L : Oui, ce n'était pas pour « faire » du Ohana, mais c'est parce que l'une de mes préoccupations a rejoint l'une des siennes. Comme je ne cherche pas à « faire » du Dutilleux, ni dans les harmonies, ni dans l'aspect mélodique. Mais il y a quand même, de façon sous-jacente, l'envie de faire chanter le violoncelle, or, vous le savez, Henri Dutilleux a écrit de très belles pages pour cet instrument, le solo Trois Strophes sur le nom de Sacher ou le concerto Tout un monde Lointain notamment. Mes hommages ne veulent pas dire que je reprends la « grammaire » du compositeur auquel je veux rendre hommage. Je n'ai pas de contrainte. Il n'y a aucune citation, aucun accord emprunté, même adapté, maintenant, peut-être qu'inconsciemment, il y a des éléments qui font penser à… Comme c'est peut-être le cas dans Séléné.

25. S : L'un des aspects que j'avais relevé dans votre écriture, c'était ce jeu dialogué entre les deux guitares, on a des imitations.

26. D L : Oui, c'est exact.

27. S : Elles semblent se compléter dans l'échange et contribuer ainsi à former ensemble une couleur.

28. D L : […] Quand j'écris un duo pour des instruments identiques, je ne leur attribue pas des rôles différents. J'écris en imitation, j'ai testé cela avec Pulsars, pour deux flûtes, puis j'ai renouvelé l'expérience dans Orange and Yellow pour deux altos et enfin dans Séléné pour deux guitares. Quand j'écris pour des duos homogènes, je joue sur la gémellité.
Gémellité des instruments parce que l'on a deux instruments identiques en face de soi, et gémellité aussi dans l'écriture. Il n'y a pas un instrument qui tient le premier rôle et l'autre le second, le premier éclaireur, le second suiveur.
Il y a une forme de dialogue effectivement, c'est une suite d'échos, c'est un jeu de questions-réponses, ce sont des sonorités jouées dans le prolongement etc.

29. S : Cette résonance est très ohanienne, peut-être traduit-elle cette volonté d'être dans la contemplation à travers cette résonance, je ne sais pas, peut-être que j'extrapole.

30. D L : Oui, la résonance est de toute façon, quelque chose de très important chez moi. La résonance d'une part et les sons entretenus d'autre part. La guitare, comme vous le savez bien, vous qui êtes guitariste, ne permet pas en principe d'entretenir le son. Donc j'écris des trémolos par exemple ou j'utilise un archet comme dans Ophoïs. Quant à la résonance, on dit toujours que la guitare possède une résonance courte, mais ce n'est pas contre-nature. Il s'agit de développer et prendre en compte un autre aspect de l'instrument…

31. S : J'ai trouvé un autre point commun, cette fois au niveau de la musique vocale, c'est vrai que dans votre œuvre Sur *l'île* ovale de couleur bleue, le traitement de la voix d'un point de vue sémantique, est à peu près similaire au traitement du texte que fait Ohana. La voix chante des phonèmes.

32. D L : Oui et en grande partie j'ai emprunté cela à Scelsi. En fait, pendant longtemps je me suis méfié de la voix, dès mes premières années d'écriture, parce que je me disais « je vais être obligé de mettre un poème en musique », et je vais perdre ma liberté de compositeur. Parce que le poème a déjà un début, un milieu, une fin… une histoire. Il possède une signification et une direction. Et le compositeur doit en tenir compte. Même si après j'ai appris à le faire.
Ensuite, j'ai travaillé avec le poète Alexis Pelletier, qui m'a donné des textes presque sur mesure. Mais une grande partie de ma musique vocale est écrite avec des phonèmes de manière à garder cette liberté d'écriture. Dans Sur une île ovale de couleur bleue j'ai composé la partie vocale et le quatuor à cordes comme si c'était une œuvre sans texte, sans syllabe. J'ai donc d'abord écrit les notes et ensuite j'ai choisi les phonèmes de manière à ce qu'ils colorent les notes du mieux possible. […] Donc cela n'a aucun sens bien sûr, mais cela joue sur vos sens. Ce que dit la chanteuse n'a pas de signification, mais donne une direction et donc un sens. Même si j'ai beaucoup parlé précédemment du temps suspendu, les notions de changement progressifs et de contrastes font partie aussi de ma réflexion compositionnelle.
Et puis il y a le mystère. L'énigmatique. Dans Sur *l'île* ovale de couleur bleue, je me suis inspiré de la tapisserie « La Dame à la licorne » et cette dame de la fin du XVème siècle, si elle chante, que va-t-elle nous dire ? Il ne fallait pas, à mon avis, que cela soit compréhensible. […] L'énigmatique est une source de motivation dans l'écriture, et quand je suis retourné voir La Dame à la licorne au musée de Cluny à Paris, j'ai été émerveillé par cette impression forte et mystérieuse qui se dégageait de ces tapisseries. Il m'arrive souvent de mettre en musique, des œuvres visuelles. J'ai déjà mis quatre ou cinq peintures en musique. J'ai en quelque sorte « fait sonner » ces tableaux.

33. S : Nous sommes alors dans l'inexprimable.

34. D L: La musique est l'art de l'indicible je ne sais plus quel philosophe a dit cela…

35. S : Jankélévitch parlait d'ineffable, je pense qu'on est à peu près dans cette idée-là ?

36. D L : Voilà.

37. S : Ohana est aussi dans cette idée, dans cette philosophie de l'ineffable, il ne cherche pas à justifier un langage musical. N'est-on pas aussi dans cette idée avec votre œuvre ?

38. D L : C'est probable. Son humanisme et sa personnalité m'ont marqué. J'admets tout à fait l'idée d'une influence parce que ce serait stupide de ne pas le reconnaître. On ne se construit pas tout seul, on se construit toujours grâce aux autres, ceux qui nous ont précédés, ceux que l'on a rencontrés.

39. S : Ohana considérait que la guitare à 6 cordes était « inviable ».

40. D L : J'aime beaucoup sa pièce Anonyme XX^{ème} Siècle, écrite pour deux guitares. Evidemment elle est beaucoup plus « pleine » qu'avec une seule guitare, et là aussi je me sens concerné par ces propos. Mes dernières pièces pour guitares sont toutes pour deux guitares ! Avant Séléné, j'ai composé deux pièces pour une soprano et deux guitares, ce sont des petites pièces de 4 à 5 minutes. Et c'est vrai qu'avec une guitare seule, en cela je rejoins un peu Ohana, on est un petit peu « à l'étroit ». Avec deux guitares, on dispose d'une polyphonie extraordinaire, de possibilités vraiment plus grandes. J'ai écrit une pièce pour

guitare seule, c'était ma première œuvre. La pièce *D'un* lointain souvenir a été jouée par plusieurs guitaristes : Thierry Mercier, Arnaud Dumond, Marie-Thérèse Ghirardi etc. et j'avais reçu une distinction pour cette partition lors d'un concours de composition, c'était à mes débuts. Cette composition est l'opus 1 dans le catalogue de mes œuvres éditées. Je me rappelle d'un article paru dans une revue pour guitare à l'époque, disant qu'il y avait déjà des influences ohanesques. (Rires). Je vous parle de cela, c'est une pièce composée au début des années 80. Ce n'est évidemment pas la pièce la plus importante de mon catalogue, parce qu'en trente ans mon écriture a bien sûr beaucoup évolué, mais elle existe et fait partie de mon histoire.

41. S : Elle est composée en 1982 ?

42. D L : Oui, c'est ma première pièce qui a vraiment été jouée, rien à voir au niveau du langage avec Séléné, il faut bien qu'il y ait une première œuvre (rires).
C'était une période durant laquelle j'écoutais beaucoup la musique de Ohana.

43. S : Oui donc c'est une source d'inspiration.

44. D L : Cela peut servir de ressort, de vitamines (Rires).
[…] J'ai beaucoup évolué comme je vous le disais en 25-30 ans, mais nos structures mentales, celles qui nous font vivre et vibrer, ne changent pas beaucoup. On vieillit, mais les moteurs de nos stimuli ne changent pas ; notre inspiration artistique reste la même dans ses origines.

45. S : Séléné a été créée en quelle année en fait ?

46. D L : Composée en 2014, et créée, c'est à dire jouée pour la première fois en public, en 2015.

47. S : Et qui l'avait créée ?

48. D L : André et Monique Sirois. C'est un couple de guitaristes qui enseignent dans la région normande. […] Ils vont la rejouer en mars, ce sera la deuxième audition publique […].

49. S : Pourquoi est-elle intitulée Séléné ?

50. D L : Parce que Ohana était particulièrement intéressé par les titres qui commencent par un S. Et je me rappelle d'une émission de radio où il a dit : « Oh j'aurais voulu écrire Syrinx, mais Debussy me l'a pris… » (Rires). Et donc il a composé Sacral *D'Ilx*, Signes, Syllabaire pour Phèdre ….

51. S : Si le jour paraît…

52. D L :Il y a aussi Sibylle. J'avais entendu Sibylle à Avignon, une pièce pour soprano, percussion, et bande magnétique, j'avais entendu Signes également à Avignon. Très beau aussi. Et donc je lui ai rendu hommage, et je me suis appliqué à prendre le nom d'une divinité mythologique commençant par un S. Et comme elle représente la lune, j'ai pensé aussi au Cadran lunaire. Je l'ai donc appelée Séléné, comme la divinité de la lune, c'est un clin d'œil supplémentaire.

53. S : D'accord, oui ce sont deux clins d'œil en un en fait.

54. D L : Enfin vous voyez, tout y était…(Rires). J'ai essayé d'aller jusqu'au bout dans la connivence, avec ces créateurs que j'apprécie beaucoup. On se forme grâce au rayonnement et aux résonances émises par les étoiles et ces compositeurs ont marqué notre époque. Vous me parliez tout à l'heure d'Édith Canat de Chizy et de Félix Ibarrondo. Ils étaient, je crois, très proches de Maurice Ohana, et étaient eux aussi édités chez Jobert d'ailleurs, parce que la maison Jobert était un peu la maison Ohana. J'ai un peu connu Mme Jobert, la grand-mère de Tristan de Céleyran. Mme Jobert n'aimait pas la guitare. Donc les œuvres pour guitare de Ohana, sont éditées chez Billaudot et non pas chez Jobert ! Il y a de très belles œuvres d'Ohana qui sont éditées chez Jobert sauf les œuvres pour guitare ! Elle disait, paraît-il : « Non Maurice, s'il y a de la guitare, je n'en veux pas. » Donc il confiait la pièce à un autre éditeur.
J'ai travaillé avec Tristan de Céleyran pendant une dizaine d'années chez Jobert, il a été mon éditeur principal à une période où j'ai beaucoup composé, de 1997-98 jusqu'à 2007. Ensuite les éditions Jobert ont été rachetées par les éditions Lemoine.
Même si je compose principalement pour ensemble ou orchestre, je continue d'écrire pour la guitare avec plaisir en l'intégrant à différentes formations.

Annexe n°6

Entretien avec Pascale Criton

12 janvier 2016 - Paris

1. Stéphane Sacchi : Au regard des domaines de l'ethnomusicologie (avec le groupe GRTO)[1] et de la création, que peut recouvrir pour vous la microtonalité ?

2. Pascale Criton : Je ne sais pas si la microtonalité recouvre quelque chose de très historiquement cerné ? Je pense que c'est encore très incertain. L'histoire de la microtonalité n'est pas très écrite. J'ai édité un livre récemment autour des écrits de Wyschnegradsky[2], qui a été l'un de mes professeurs, une de mes rencontres importantes. Ce n'est sans doute pas le mot qu'il employait pour son compte, bien que certains de ses écrits tentent de retracer le parcours historique de la microtonalité, notamment celui de l'Europe de l'Est, de l'Allemagne et de la Russie. Il faut noter que Ton en allemand, ne désigne pas uniquement l'idée de tonalité, mais plus largement le son. Donc, déjà, on remarque avec la traduction française une déviation du mot vers l'idée de « tonalité ». Et puis, il y a une autre histoire de la microtonalité en Amérique du Sud avec Carrillo qui a une approche très différente au début du XX^{e} siècle. Plus tardivement, se situe dans les années 30 le courant américain (Amérique du Nord) avec Charles Ives et surtout Harry Partch. Mais on peut dire que dans les années 20, 30, 40, l'Allemagne reste le pôle qui centralise le plus d'initiatives. Mais tout cela, il faut bien le dire, reste très ténu. Je me suis rendue au Canada l'année dernière où j'ai rencontré Robert Hasegawa, un musicologue spécialisé sur la question de la microtonalité qui enseigne à l'Université de Mc Gill (Montréal). Il s'intéresse notamment à la génération de compositeurs américains dans la filiation de James Tenney. En France, il y a Tristan Murail qui appartient au courant spectral, et Georg Freidrich Haas en Autriche. Aux Etats-Unis, il y a aussi un véritable courant autour de la microtonalité. Mais le mot microtonalité doit être employé avec beaucoup de précautions vous savez.

3. S : Il recouvre beaucoup de choses aussi…

4. P C : Voilà, je pense qu'il faut faire attention à l'emploi de ce terme parce que ce n'est pas comme si l'on savait de quoi on parle précisément. Il faut le définir. Je pense qu'Ohana apporte une proposition… A-t-il-eu seulement connaissance de tous les travaux effectués autour de la microtonalité avec Wyschnegradsky par exemple ? Wyschnegradsky probablement, parce qu'il était à Paris… Après, du point de vue de l'ethnomusicologie, je ne sais pas, c'est très vaste…

5. S : Il n'y a pas de lien ?

6. P C : J'ai fait une étude sur la pratique du chromatisme dans les cultures de chasseurs-cueilleurs habitant la forêt équatoriale en Afrique de l'Ouest. Les pratiques non tempérées des instruments sont souvent liées à des niveaux de langage et des formes de sémiotiques. Ces formes de langage ne cherchent pas à établir des échelles de « justesse » en termes

[1] Groupe de Recherche sur la Tradition Orale, Abidjan, Côte d'Ivoire.

[2] Ivan Wyschnegradsky.Libération du son - Ecrits 1916-1979, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton, Lyon, Symétrie, 2013, (528p) ; Prix des Muses 2014, fondation Singer-Polignac (Prix du document).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

d'intervalles. Bien que l'accord des instruments soit important, il ne se base pas du tout sur des questions de nombres. Les musiciens se repèrent donc autrement, et ce qui doit sonner juste pour eux – bien qu'il ne s'agisse pas de « langues à tons » – ce sont des pratiques liées à des systèmes de signes porteurs de sens, des « métalangues ». Un des liens qui m'intéressait beaucoup était celui de l'intonation liée à la voix et à la parole, à l'idée de fluctuation corrélée au langage et de langue vocalisée. Non pas de langue du point de vue de la sémantique et de la racine des mots, mais plutôt au sens d'expression phonique et au regard d'une certaine souplesse. C'est cela qui m'interrogeait. Je relève tout de même que les cultures animistes, notamment en Afrique, mais pas seulement, sont davantage liées à des « matrices rituelles » qu'à des systèmes musicaux hiérarchiques, dans le sens d'une spéculation autour des intervalles.

7. S : Alors l'idée de justesse, parce que vous l'avez évoquée, est en fait assez complexe à saisir. Ces peuples recherchent une certaine « justesse » ou « vérité » au travers d'une sonorité ? Alors cela nécessite finalement de redéfinir ce que peut bien signifier la « justesse », au regard des peuples (africains).

8. P C : C'est une justesse ! La justesse n'est pas portée sur l'intervalle mais repose sur un équilibre intonatif. En fait, l'intervalle est souple… relativement souple. Donc la justesse existe, mais différemment d'une justesse mesurée en termes de battements qui caractériseraient les intervalles d'un tempérament.

9. S : Nous ne sommes donc pas sur une justesse « quantifiable » ou objective pour qualifier la justesse ?

10. P C : Non. Et en fait, cela continue de m'interroger et de m'intéresser. La précision, en fait, n'est pas d'un seul type… la précision ou l'exigence. Parce que l'exigence amène forcément à préciser quelque chose qui n'est pas uniquement définissable en termes de nombres. Dans les années 70, je me suis intéressée à l'ethnomusicologie grâce à Claude Laloum, qui était à l'époque l'un de mes professeurs – très intéressant – à l'Université de Vincennes. Très intéressant parce qu'il nous demandait de faire un effort d'ouverture pour essayer d'élaborer une autre idée des formes, lesquelles pouvaient provenir des formes sociales, des formes collectives, du contexte environnemental…

11. S : Et sociologiques aussi ?

12. P C : D'écologie, d'éthologie, je dirais.

13. S : Et Constantin Brăiloiu s'était lui aussi intéressé à tout cela ?

14. P C : Claude Laloum était davantage proche de Gilbert Rouget, que nous avions rencontré ensemble avant sa mort d'ailleurs. Laloum nous avait demandé de lire certains textes de domaines extra-musicaux. Il nous avait fait lire Gilbert Simondon afin d'approcher les concepts d'hylémorphisme et de métastabilité, des concepts qui n'appartiennent pas au domaine de la musicologie mais qui m'ont particulièrement intéressée. Ce sont mes années de jeunesse et de prospection. Beaucoup de compositeurs, comme Ligeti, se sont intéressés aussi à cela.

15. S : Ohana a considéré que le tiers de ton était assez proche du chant profond andalou, le fameux cante jondo. Il estimait aussi que le tiers de ton était plus naturel que le quart de ton enfermé dans une division scalaire issue du tempérament. Qu'en pensez-vous ?

16. P C : Pour ma part, je trouve que le système des quarts de ton est assez rugueux. Il y a pas mal d'intervalles qui frottent. Le quart de ton est plus dur, surtout lorsqu'il s'agit d'un tempérament égal. Le tiers de ton a, en revanche, plus de composantes…

17. S : De souplesse ?

18. P C : Oui, c'est ça, il est plus souple, plus doux…

19. S : La première pièce pour guitare composée par Ohana, curieusement, utilise le quart de ton. Il l'obtenait sans désaccorder la guitare mais en demandant au guitariste de remonter la corde au moment de le jouer. Philippe Leroux, de son côté, a écrit des pièces dans lesquelles il demande au guitariste de désaccorder sa guitare, de façon à ce que l'on puisse utiliser le quart de ton dans la sonorité de l'instrument. N'y a-t-il-pas dans toutes ces démarches, une part d'expérimental ?

20. P C : Je dirais que rien ne doit être établi à l'avance quand on travaille dans ce domaine, il y a forcément un côté expérimental. Certains compositeurs refuseront de se pencher sur toutes ces problématiques parce que l'on tâtonne, cela prend du temps. Il faut aussi rencontrer les musiciens qui voudront bien s'aventurer dans cette direction… Donc le compositeur qui entre dans cette démarche est déjà dans l'expérimental. Il y trouve un certain intérêt et en tire une connaissance s'il considère que cela vaut le coup de le faire... Ainsi une part esthétique se constitue « en faisant ». On n'a pas toujours une esthétique a priori. En tout domaine, lorsque l'on se place du point de vue du « faire », il faut chercher… Disons qu'aussitôt que l'on commence à chercher quelque chose qui se trouve un peu en dehors des standards préétablis, forcément, l'on forge une idée… peut-être un espoir…
Moi j'ai envie de vous dire que, expérimentation et création vont ensemble. L'esthétique se forme, avec l'expérimentation. L'esthétique est dans la décision : « Là, je renonce à cela… ou je préfère cela… ».
J'ai écrit des pièces pour le piano en 16e de ton[3] de Carrillo — instrument qui se trouvait entre les mains de Jean-Étienne Marie, l'un de mes professeurs. C'était au tout début des années quatre-vingt. J'ai écrit plusieurs pièces pour cet instrument par la suite, ce qui m'a permis de me familiariser, de construire une écoute, des repères et en quelque sorte, une approche personnelle. Un jour, Didier Aschour[4] est venu me voir, il recherchait des partitions de Carrillo mais, au moment de partir — je pense qu'il le raconte quelque part — je lui ait dit, « vous savez, j'ai écrit une pièce pour un piano comme celui de Carrillo… ». Je lui ai alors fait écouter la pièce Mémoires. Je pense qu'il a été aussitôt saisi par cette musique. Quinze jours après, il m'a contactée et m'a proposé un système d'accordage en 16e de ton adapté à la guitare, me demandant d'écrire une nouvelle œuvre pour cet instrument. La ritournelle et le galop a été l'occasion passer du piano à la guitare et de poursuivre l'idée sonore développée dans Mémoires. À ma connaissance, personne n'avait eu auparavant l'idée d'accorder une guitare de cette façon !

21. S : Pour résumer, quelle serait votre conception de la microtonalité ? Et de quoi s'est-elle nourrie ?

---

[3] Mémoires (1982), Déclinaison à *l'ombre* des choses familères (1985), La forme incontournée (1985).
[4] Guitariste, dédicataire de La Ritournelle et le galop (1996) pour guitare accordée en 1/16e de ton.

22. P C : Ma définition de la microtonalité et des micro-intervalles s'est beaucoup nourrie dans les années 75-85, de l'approche spectrale. Elle s'est constituée avec les modèles développés à l'époque à l'IRCAM en « analyse synthèse » qui permettaient d'analyser et de reconstituer des « profils » de timbres selon la distribution des composantes du son. Je me sens beaucoup plus proche de cette définition du son, analysé à partir de ses composantes, que d'une conception qui partirait de l'intervalle – bien que l'intervalle puisse m'intéresser aussi sur le plan de la structuration et de l'articulation.
Les petites différences de fréquences agissent sur le timbre, mais pas seulement. Elles agissent aussi sur les caractéristiques d'attaques, sur les comportements de résonance, les masquages, les effets acoustiques d'intermodulation, enfin sur une somme de petites transformations qui constituent de fait le « jeu des composantes » au niveau micrologique. C'est bien cela qui m'intéresse. Certes, les intervalles entrent en jeu à un moment dans l'articulation « supérieure », mais ils ne sont pas, comment dire, l'objectif au niveau micrologique. Les intervalles « micrologiques » entrent le plus souvent en jeu pour façonner des différences morpho-dynamiques, pour produire des micro-variations et des effets de sonorité et pour explorer ce que j'appellerais des comportements acoustiques. On ne peut pas dire que l'on perçoive nettement ces intervalles en tant que tels, à l'écoute, mais ce sont des variables de transformation active. D'ailleurs, ces petites variations peuvent altérer des intervalles que l'on connaît bien (tierces, quintes) et par exemple les déplacer imperceptiblement, les faire « respirer » entre une marge maximale – minimale…

23. S : Irait-on jusqu'à supposer que l'idée de continuum sonore ait pu vous effleurer ?

24. P C : Concernant l'idée de continuum, je pense que Wyschnegradsky m'a fait réfléchir… Cela dépend si l'on parle de continuum en tant que catégorie, comme il peut en être question lorsque l'on s'intéresse à la hauteur et que l'on parle de continuum de hauteur, ou si on évoque l'idée de continuum de rythmes ou de continuum de timbres. On a essayé d'approcher ces notions dans les années 80 - 90. Mais à chaque fois que l'on emploie le terme de continuum, il est nécessaire de préciser continuum de… quelque chose. Cela induit l'idée d'une continuité plus large …C'est un peu comme si on parlait d'une continuité de lumière blanche, ou un continuum de spectre complet de la lumière, à la différence d'une variation dans une catégorie, un classement d'ordre.

25. S : Dans un ordre un peu infini quand même.

26. P C : Oui. Par contre, je pense que continuum, du coup, doit prendre un « s ». Il y en a plusieurs. Quand on parle du continuum comme une espèce d'entité qui serait un « Tout », une totalité de tous les sons, à ce moment-là, comme le fait remarquer Wyschnegradsky, on est obligé de faire des choix si l'on veut composer. Composer va d'abord consister à couper. On va se demander : « Que coupe-t-on ? Comment ? Pourquoi ? ». La définition que Boulez propose du continuum[5] et qui reprend en quelque sorte celle de Wyschnegradsky[6], tend à nous montrer que la question du continuum est aussi la question de la coupure. Le tiers de ton est une discontinuité, le quart, le seizième, le demi-ton… ce sont des discontinuités qui expriment la possibilité du continuum.

27. S : Quels sont les grands concepts ou principes compositionnels qui vous lient à Deleuze ?

[5] Dans Pierre Boulez, Penser la musique *aujourd'hui* (1965)
[6] Dans Ivan Wyschnegradsky, La loi de la Pansonorité (1953)

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

28. P C : J'ai connu Deleuze à une époque où je suivais ses cours. Un jour, il a demandé parmi les étudiants présents, quels seraient ceux qui pourraient travailler avec lui sur la question du chromatisme. C'est spontanément que j'ai levé la main et que je me suis proposée. À la fin du cours il m'a fait signe de venir le voir. Par la suite, je me suis moi aussi ouverte à la philosophie.
Pour ce qui est du concept de rhizome, il faut être prudent avec ce terme.

29. S : Comment définir ce terme ?

30. P C : Le rhizome est à considérer comme un développement sans structure hiérarchique extérieure.

31. S : Peut-on dire qu'il soit impulsé par une énergie première ? Vous employez le terme de force plutôt que d'énergie.

32. P C : Énergie et force sont très proches, ils peuvent désigner la même chose, mais dans force au sens où je l'entends, on a en plus l'idée de quelque chose qui va venir s'opposer, un peu comme une tension.
Concernant l'idée de rhizome, j'ai écrit une pièce pour deux violoncelles[7] dans laquelle les deux violoncelles interagissent selon des connexions rhizomatiques, par leurs échanges gestuels ouverts.

33. S : Ohana parlait de technique du vitrail et non de forme ou de structure. Comprenez-vous ce terme ?

34. P C : Oui, la technique du vitrail, c'est une très belle expression qui correspond bien à des éléments qui, agencés ensemble par « raccordements », donnent naissance à une forme globale. Je pense aussi à Feldman dont le père était tailleur à Brooklyn, qui lui aussi était très inspiré par des techniques de « raccordement », assez proche du vitrail. Il comparait certaines de ses œuvres à un travail de patchwork et faisait référence à la variation des motifs dans les tapis orientaux. Jean-Yves Bosseur en parle bien, avec beaucoup de poésie d'ailleurs.

35. S : Pourquoi les titres Ritournelle et le Galop et Mobile ?

36. P C : La Ritournelle et le galop est le titre d'une œuvre en hommage à Gilles Deleuze, lors de sa mort[8]. Ce titre fait aussi référence à l'un de ses cours de mars 1984 qui m'avait beaucoup impressionnée, dans lequel il avait formulé les notions de ritournelle et de galop, et que j'ai rapporté dans un article[9]. C'est toujours difficile de trouver des titres… Je commence souvent à composer avant d'avoir pensé au titre. Le titre Mobile est lié à la notion de mouvement développée dans la pièce.

[7] Plis pour deux violoncelles (2006)
[8] La Ritournelle et le galop (1996) pour guitare accordée en 1/16e de ton.
[9] Pascale Criton " A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop " dans Gilles Deleuze, une vie philosophique, Eric Alliez (dir.), Institut Synthélabo, Paris, PUF, 1998, p. 513-523.

Annexe n°7

Entretien avec Stephan Schmidt, guitariste
Le 28 novembre 2015 à Paris
(La veille Stephan Schmidt donnait un récital dans la capitale)

1. Stéphane Sacchi : Quand et comment cette rencontre avec Maurice Ohana a-t-elle eu lieu ?

2. Stephan Schmidt : Avec lui en personne ou avec sa musique ? Parce que ce sont là deux choses complètement différentes.

3. S : On peut dire avec sa musique peut-être…

4. **Stephan Schmidt** : Tout d'abord, hier soir, alors que je donnais mon récital, j'ai pensé à Ohana, et j'ai vraiment « souffert » de son absence.

5. S : Ah oui ?

6. Stephan Schmidt : Oui, parce qu'il était un personnage d'exception et on peut s'estimer privilégier d'avoir pu rencontrer des hommes comme lui. La première fois que j'ai entendu sa musique — je suis né en Allemagne du sud —, c'était avec Luis Martin Díego (qui se proposait pour le poste de l'Université de musique) et c'était bouleversant. J'ai découvert une autre planète. Cette découverte m'a changé, c'est difficile à dire, mais d'une certaine manière ça m'a changé la vie. Je me suis rendu compte avec la guitare qu'il y a une multitude de manières de rechercher des expressions. Elles permettent de dépasser de très loin les limites de l'instrument.

7. S : Alors je pense aussitôt à *Enueg* quand vous me parlez des limites de l'instrument.

8. Stephan Schmidt : Oui, ou même Aube (Alba), on le retrouve moins dans le Tiento. C'est la première pièce qu'il ait écrite. Dans les autres pièces, Planh, on le ressent. Toutes ces pièces sont magnifiques, et je voulais jouer cette musique.

9. S : Et ensuite, la rencontre a eu lieu bien après, dans les années 90 ?

10. Stephan Schmidt : Il y a eu un « colloque » autour de la guitare quand j'étais encore à l'école, en 81 ou 82, je ne sais plus. C'est à ce moment que je l'ai rencontré pour la première fois ; et je lui ai joué le Tiento. Il semblait content, j'étais heureux. À la suite de cette rencontre, je voulais absolument me rendre à Paris, je ne savais pas comment. J'ai pu décrocher une bourse pour faire des études ici. Et mon professeur m'a proposé d'aller le rencontrer chez lui. J'ai alors vraiment hésité, j'ai eu peur avant de me décider de le contacter. À l'époque, il y avait des cabines téléphoniques. Je me trouvais dans une cabine, au beau milieu de Paris, et je me suis dit : c'est maintenant ou jamais. J'ai alors appelé, et il y a eu cette voix un peu rigide « Oui, je n'ai pas le temps vous savez. Mais bon, venez ! ». On a pris rendez-vous. Je me suis rendu à son domicile dans le XVI$^{e.}$

11. S : Rue Delestraint ?

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

12. Stephan Schmidt : Oui voilà, et il m'avait alors prévenu : « on se donne 15 minutes pour se voir ». Je suis resté au final près de quatre heures chez lui ! On a échangé, c'était super. C'était une rencontre incroyable. On a parlé de l'histoire de la guitare, du fait d'être jeune guitariste, d'un tas de sujets. Il est allé au piano parce que l'on parlait des problèmes des pièces, je veux dire de leur conception. Le temps a filé sans que l'on s'en rende compte.

13. S : Vous avez gagné votre temps !

14. Stephan Schmidt : Oui. Et à la fin il m'a même proposé de me faire entrer à la Cité des Arts. Parce que je lui disais qu'à la cité universitaire, c'était difficile.

15. S : Oui, et quel choix avez-vous fait ?

16. Stephan Schmidt : Et deux jours après, une rencontre a eu lieu avec la directrice, je crois qu'elle s'appelait Madame B.
Mais cette musique, j'avais tellement envie de la faire vivre, de comprendre ce qu'elle contenait de mystère et ce qui la rendait à la fois si présente. C'est tout cela qui est difficile dans cette musique. Je suis sûr que vous vous êtes posé les mêmes questions, parce qu'il y a beaucoup d'aspects non révélés. Pour ceux qui ont l'habitude de parler de construction cela est déroutant.

17. S : Au niveau formel vous voulez dire ?

18. Stephan Schmidt : Oui, la forme, on est déstabilisé, on est complètement perdu. Très souvent j'ai rencontré des gens qui me disaient : « Alors c'est quoi cette musique ? ». Si on veut parler de cette musique, on n'y arrive pas. Il faut l'écouter et il faut la vivre. Il a trouvé une manière de construire. Elle semble construite et pas improvisée. Mais il s'est appliqué à lui-même tout un système d'écriture qui, à la fin, doit retrouver une recréation immédiate du moment, une force non structurelle et non verbale. C'est un peu compliqué à dire, mais c'était aussi pour moi au début très difficile parce que les indications qu'il me donnait pour interpréter certains rythmes, ou pour jouer certains tempi, étaient parfois un peu contradictoires. Il était par contre très clair quand cela ne correspondait pas à ce qu'il souhaitait.

19. S : Je retrouve derrière vos propos également ceux de Jean-Claude Pennetier. Il recherchait à la fois la précision, une grande maîtrise rythmique, mais quand on était trop précis et que l'on manquait de liberté, c'était pour lui aussi un problème. Il y avait cette ambivalence-là.

20. Stephan Schmidt : Oui. Parce qu'il voulait de la précision dans le jeu et à la fin il concluait en disant : « Ce n'est pas ça, c'est trop précis, c'est trop juste ».

21. S : Ah oui ?

22. Stephan Schmidt : Il faut, par exemple, trouver ce rythme de *tiento* qui est fondé sur un balancement si particulier. Et quand on le jouait comme c'était écrit, alors, il déclarait : « c'est trop juste », et à l'inverse, quand on était trop libre : « c'est trop libre ». Mais avec le temps, je considère à présent qu'il a fait preuve d'une précision incroyable. Je ne sais pas, je peux parler seulement pour moi, mais je considère que son œuvre contient une sorte de tension « écrite ». La précision a malgré tout besoin d'être sentie. Il y a d'autres choses qui

demeurent de l'ordre d'une intention.

23. S : Une élasticité ?

24. Stephan Schmidt : Oui, mais élasticité c'est trop faible, c'est une élasticité sous tension. J'ai pu comprendre ce qu'il voulait quand j'ai entendu du vrai flamenco. Et là, j'ai eu la chance de rencontrer Frédéric Deval qui était aussi un grand ami de Maurice Ohana. Frédéric Deval que je n'ai pas vu depuis longtemps malheureusement.

25. S : Donc écouter le flamenco, pour vous, c'était une bonne entrée en matière pour pénétrer dans l'univers d'Ohana et comprendre finalement ce qu'il voulait ?

26. Stephan Schmidt : Je ne sais pas. Je ne sais même pas si j'ai finalement bien compris quelque chose du flamenco, mais j'ai cru comprendre que le concept « d'élasticité dans la tension » n'est pas une sorte de « relaxation », c'est une sorte de variabilité dans une structure extrêmement stricte. Cette idée contradictoire, parce que dans le flamenco les rythmes sont extrêmement stricts et en même temps, les interprètes doivent être libres dans leur manière de s'exprimer, c'est compliqué !

27. S : On retrouve aussi cela dans le jazz, non ?

28. Stephan Schmidt : Oui.

29. S : Cette liberté presque totale, dans un certain cadre. Est-ce que les musiques traditionnelles, certaines tout du moins, comme le flamenco, ne sont pas conçues ainsi ?

30. Stephan Schmidt : Oui, et je n'aimerais pas exclure la musique classique, parce que quand on la joue bien, quand on la travaille, on a les mêmes sensations (…). D'ailleurs, même aujourd'hui, l'improvisation revient dans le monde classique. Dans la musique baroque, par exemple, on recommence à improviser ! Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il a choisi un « chemin » très personnel, et je trouve dans cette contradiction entre précision et liberté, qu'il était finalement très en avance sur son temps. Parce qu'il a abordé certaines choses que les musiciens n'avaient pas encore envisagées.

31. S : Est-ce que Ohana vous a laissé pour l'enregistrement de ses pièces pour guitare totalement libre dans votre proposition d'interprétation ? Est-il intervenu ?

32. Stephan Schmidt : Quand l'enregistrement est sorti, il était déjà mort. J'ai quand même fait un enregistrement avant, en sa présence. C'était pour préparer. C'était à Lyon à l'époque, mais il était déjà assez…

33. S : Assez malade ?

34. Stephan Schmidt : Oui. Mais cet enregistrement, je l'ai bien préparé avec lui. J'étais très heureux parce que j'ai adoré sa musique et pour moi c'était un véritable honneur d'avoir été choisi pour jouer ses pièces. Aussi, assez souvent, j'étais invité pour représenter sa musique lors de concerts. Mais je crois aujourd'hui que je la jouerais différemment.

35. S : Si vous deviez enregistrer à nouveau ?

36. Stephan Schmidt : Je ferais sans doute des choses très différentes. Plus dans le sens de ce qu'il cherchait.

37. S : C'est vrai ? Vous pensé avoir mûri cette idée de sonorités qu'il pouvait rechercher ?

38. Stephan Schmidt : Oui, parce que la sonorité qu'il recherchait était plus rude, sèche, or je suis un guitariste classique. Il n'aimait pas cette culture classique.

39. S : Peut-on parler de violence dans les sonorités ?

40. Stephan Schmidt : Oui, de violence. Une sorte d'expression profonde qui sort. Le son flamenco ! Mais Ohana n'a pas écrit pour une guitare flamenca, mais pour une guitare classique. Alors c'est une contradiction, on s'en rend compte dans le mouvement « *Chevelure de Bérénice* », dans « Planh » ou « Temple ». Or, cette contradiction ne peut pas correspondre avec la sonorité d'une guitare flamenca. Il y a beaucoup de passages qui ont besoin de la sonorité d'un guitariste classique.

41. S : Et les résonances.

42. Stephan Schmidt : Oui les résonances. Il recherchait une culture de sons différente. Il l'envisageait sous la forme d'une évolution du son. Il avait besoin de ça. En même temps, il aimait cette violence. Quand je repense à tout ça, j'aimerais aujourd'hui, prendre le temps pour revenir sur tout ça et rejouer les pièces autrement. Parce que je crois que j'aurais une autre idée des pièces, en recherchant des sonorités plus dures, plus sèches dans certaines parties. Cette contradiction, je sens que je la possède à présent de manière un peu plus concrète.

43. S : Et qu'avez-vous pensé des enregistrements d'Alberto Ponce ? Avez-vous voulu vous démarquer ou vouliez-vous être dans la continuité par rapport à ce qu'il avait proposé ?

44. Stephan Schmidt : À cette époque-là, j'étais élève, je voulais imiter, comment dire … Être reconnu et apprécié. En principe être capable d'imiter, cela n'est pas suffisant pour être reconnu comme un artiste à part entière. Mais pour moi quand j'ai fait l'enregistrement, j'ai senti que j'avais déjà pris de la distance. C'est une sorte de fin de vie de l'œuvre, une sorte de commencement d'envisager une autre manière d'interpréter. Je souhaite que si d'autres guitaristes veulent jouer ces pièces, qu'ils puissent retrouver l'esprit que Maurice Ohana a tenté d'incarner. Cette contradiction entre beauté cosmique du son, l'évolution du son, sa dureté, sa profondeur et sa violence sont pour moi essentiel.

45. S : Il avait apporté des modifications par rapport à sa partition ou vous a-t-il encouragé à jouer telle qu'elle était écrite ?

46. Stephan Schmidt : Oui, Il y avait des petites modifications à apporter. Il avait repéré des erreurs sur la partition, des choses qu'il voulait changer après coup qui, même aujourd'hui, ne figurent pas sur la partition.

47. S : On a le sentiment d'une œuvre qui continue à évoluer même après l'écriture avec Ohana. On a l'impression que l'œuvre continue à vivre.

48. Stephan Schmidt : C'est vrai mais pas trop quand même.

49. S : Pas trop ?

50. Stephan Schmidt : Il savait très bien ce qu'il faisait. Il était très sûr de ses choix et des changements qu'il souhaitait réaliser. On le voit avec Carlevaro, lorsqu'il lui avait écrit son *Concerto* et que par la suite, il transforme sa partie centrale en une *Sarabande pour clavecin*. Mais cette histoire, c'était avant qu'il ne rencontre d'autres interprètes comme Alberto Ponce. D'ailleurs, j'ai eu des cours avec Alberto Ponce sur la musique d'Ohana. C'était fabuleux. *Si le jour paraît…*, je l'ai travaillé avec lui et c'était des moments incroyables. Je me souviens avoir oublié à l'un de mes cours la partition. Alors, on a travaillé sans partition. Il connaissait toutes les notes ! Moi aussi. Même aujourd'hui, je serais capable d'écrire toute la pièce.

51. S : Ah oui ?

52. Stephan Schmidt : Oui sans problème.

53. S : Cette œuvre vous a marqué à ce point ?

54. Stephan Schmidt : Oui… Bon, en général, je n'ai pas de problème de mémoire. Quand je joue la pièce, c'est que je la connais. Mais pour revenir à ce cours donné par Ponce, je dois dire que c'était impressionnant parce qu'on n'avait pas de partition, mais on savait se repérer, et on parlait de mesures précises situées sur une page précise.

55. S : C'est de la mémoire visuelle ?

56. Stephan Schmidt : Oui, les deux, mais pour moi, cela relève de plusieurs choses : c'est visuel, physique, émotionnel. On l'a travaillée ensemble. J'avais la pièce entière en tête et c'était très impressionnant car lui aussi ! On l'a travaillée entièrement comme cela.

57. S : Et l'inspiration andalouse est-elle perceptible dans la pièce ?

58. Stephan Schmidt : Ça c'est difficile parce que l'on peut avoir du mal à repérer cette inspiration pour la musique andalouse chez Ohana ! Et je crois que chercher à la reconnaître c'est peut-être faire fausse route parce qu'il l'a vraiment transformée. Mais c'est une inspiration dans la création. Mais parfois, c'est très concret. Parfois ce ne sont que des motifs mélodiques ou rythmiques, voire même des granulations. Mais ce n'est pas sûr que cela aide de se dire : « voilà, écoutez, ça c'est une partie qui devrait sonner flamenca », et tout le monde dirait : « Ah, ça sonne flamenca » (rires).

59. S : Et la guitare à dix cordes, est-ce que ça n'a pas été justement un peu contradictoire pour lui qui était tellement influencé par le *cante jondo*. Il connaissait la guitare de Montoya et tout cet univers. Est-ce-que ce n'est pas finalement surprenant d'imaginer qu'il puisse « dénaturer » l'instrument en lui rajoutant quatre cordes ? Et est-ce que ce n'est pas ambivalent d'avoir la tradition d'un côté et l'innovation de l'autre ?

60. Stephan Schmidt : C'est exactement ce que j'ai dit un peu plus tôt. Il essayait d'assembler « des choses » qui ne vont pas toujours ensemble. Alors il a créé ce nouvel instrument pour ouvrir sa voie. Parce qu'en vérité, c'est une guitare avec laquelle on peut créer des sons vraiment beaux et différents de tous ceux que l'on obtient avec une guitare à six cordes. Et en même temps, elle s'éloigne de l'idée flamenca… Voilà… Parfois, les plus

belles questions de la vie n'ont pas de réponses. (Rires).

61. S: Qui est à l'initiative finalement de ce projet de guitare à dix cordes ? Est-ce que c'est Yepes, ou est-ce que c'est Ohana ? Ou est-ce que c'est une réflexion commune d'après vous ? Est-ce que vous avez des éléments là-dessus ?

62. Stephan Schmidt : Je ne sais pas. Ce que je sais c'est que c'est vraiment Maurice qui voulait cette sonorité, parce que le décacorde vous savez, ça existait déjà au XIX^e^. Et cette idée de rompre et d'ajouter des cordes n'est pas nouvelle. Mais son idée, c'était l'accord.

63. S : Et qu'est-ce que cela apportait ?

64. Stephan Schmidt : C'est tout justement ça. Il a ajouté le *do* en septième corde, et après il a repris des cordes *si bémol*, *la bémol, sol bémol*… ça c'est Maurice. C'est impossible que ce soit Yepes parce que ça n'a rien à faire avec le monde de Narciso Yepes.

65. S : C'est la résonance par sympathie qui est avant tout recherchée.

66. Stephan Schmidt : Oui, la résonance par sympathie, oui mais c'est davantage que la sympathie, c'est un nouveau monde. Et Yepes, en principe…(silence), il n'a jamais joué les pièces. Il n'y a pas d'enregistrement.

67. S : Il a enregistré le *Tiento* et le *Concerto*.

68. Stephan Schmidt : Oui le *Tiento* est une œuvre pour une guitare à six cordes. Mais le monde de Maurice Ohana, ce n'est pas le *Tiento*. Le *Tiento*, c'est un début, avant qu'il n'envisage la transformation de l'instrument avec *Si le jour paraît… . Si le jour paraît…*, c'est génial ! C'est un peu une comète qui est tombée du ciel. Ça n'a rien à voir avec le *Tiento*.

69. S : Ce sont deux univers différents le *Tiento* et *Si le jour paraît…* ?

70. Stephan Schmidt : Oui, ce sont deux mondes.

71. S : On peut dire que son écriture a évolué à partir des années soixante ?

72. Stephan Schmidt : Je ne sais pas si elle a évolué, parce que l'idée d'évolution ce n'est pas non plus son idée. Je crois qu'il a *trouvé* ! Parce qu'après il n'a plus changé, il n'a pas travaillé dans le sens d'une évolution. C'était une idée qu'il avait, il a trouvé une manière de la faire naître. Comme tout le monde, j'ai eu envie de lui demander de m'écrire une pièce pour guitare. Mais il m'a répondu : « Tu sais, tout ce que j'ai dit sur la guitare… je ne peux plus… ». Et puis, il a écrit un duo.

73. S : Oui, le duo *Anonyme XX^e^ siècle*.

74. Stephan Schmidt : Je l'ai joué avec Luis Martin Díego quand il venait tout juste d'être écrit. Mais ce n'est quand même pas la même chose que *Si le jour paraît…* !

75. S : C'est quelque chose de différent par rapport à tout ce qu'il a fait ?

76. Stephan Schmidt : Oui.

77. S : Et cette guitare à dix cordes, après Ohana, est-ce qu'elle avait finalement encore un avenir ?

78. Stephan Schmidt : Non. Pour être brutal et franc, non, pas vraiment. J'en joue souvent. J'ai interprété les pièces de Bach avec la guitare à dix cordes. Pour moi, c'était pendant des années un univers que je souhaitais absolument maîtriser, mais je ne voulais pas m'enfermer dans un monde, celui de la guitare à dix cordes. C'est pour cela que je joue aussi de la guitare romantique. La guitare à dix cordes, c'est une guitare qui lui appartient. Il l'a créée pour sa musique. Pourquoi envisager un avenir autre pour cet instrument ? Pour quelles raisons ? Je ne sais pas.

79. S : Au moins pour rejouer ses pièces.

80. Stephan Schmidt : Oui, cela, il faut le faire à tout prix. Je possède toutes les pièces pour guitare à dix cordes écrites par d'autres compositeurs, et ce n'est pas la même chose. Il y a une pièce de Bruno Maderna que j'ai jouée souvent, elle convient tout à fait, c'est une bonne pièce, mais ce n'est pas comparable !

81. S : Et à l'inverse, rejouer le répertoire de Maurice Ohana avec une guitare à six cordes, est-ce-que ce serait quelque chose d'envisageable, du moins si l'on cherchait à « démocratiser » un peu son œuvre ?

82. Stephan Schmidt : Je ne crois pas à l'art de la démocratisation pour être honnête parce que démocratisation peut vouloir dire aussi : « il faut réduire à tel niveau ou tel autre ». Je ne sais pas, il y a des pièces qui fonctionnent très bien avec l'instrument à 6 cordes, et que j'ai jouées pendant mes concerts, même après avoir découvert la guitare à dix cordes. Par exemple, *Planh*. Je trouve qu'elle sonne mieux sur une guitare à six cordes. La brutalité qu'il souhaite incarner et certains aspects très directs dans l'expression, fonctionnent mieux sur une guitare à six cordes. Je crois que c'est quelque chose que l'on ne retrouve pas sur la dix cordes. C'est moins direct. C'est pour cela que j'adore jouer certaines pièces sur la six cordes.

83. S : On voit dans les mouvements rapides, peut-être effectivement qu'une guitare à six cordes pourrait interpréter ces phrases de manière plus claire ?

84. Stephan Schmidt : Oui les *falsetas* sont plus claires.
Pour revenir sur le problème de la démocratisation, vous savez, c'est aussi une question d'éditeur et de finances. Alors Maurice disait surtout à l'éditeur : « Qui doit jouer ces pièces et qui doit acheter les partitions ? »

85. S : Oui, je me suis toujours posé la question, c'est l'éditeur qui proposait de temps en temps une version à six cordes ?

86. Stephan Schmidt : Ah oui, bien sûr.

87. S : Je pense au *Cadran lunaire.*

88. Stephan Schmidt : Tout juste, je voulais le dire ; pour le *Cadran lunaire*, il était prévu que ce soit jouable par des guitares à six cordes.

89. S : Il sentait qu'il y avait un blocage ?

90. Stephan Schmidt : Oui, c'est normal, il était fier de ses pièces, il espérait les voir jouées, il avait vu que la guitare à dix cordes, ce n'est pas si simple.

91. S : Est-ce que ça n'a pas été justement sa réponse d'imaginer un duo avec Anonyme XX^{e} siècle pour deux guitares à six cordes ? Et une œuvre qui n'a pas encore été éditée qui s'appelle *Estelas* ?

92. Stephan Schmidt : Là, il y a une histoire avec…

93. S : Estelas ?

94. Stephan Schmidt : Oui (Rires). Je ne sais pas. Je trouve que les duos sont une sorte de réminiscence à quelque chose, mais ce n'est pas une pièce qui me convienne.

95. Stephan Schmidt : Ohana voulait être reconnu. Reconnu non pas pour être célèbre, mais reconnu pour lui-même. Et ça, c'est souvent très dur. Et pour lui aussi c'était difficile en France, parce qu'il était connu mais il n'est jamais devenu vraiment célèbre. Il y avait Henri Dutilleux qui était un de ses très grands amis et qui a fait une carrière énorme. J'ai rencontré Dutilleux lors d'un concert que j'ai eu l'honneur de donner pour Maurice. Lorsque l'on découvre ses pièces pour orchestre, on se rend compte que c'est difficile de rentrer dans son monde. Je crois qu'il a souffert de ça.

96. S : Il y a une sorte de solitude autour de Maurice Ohana.

97. Stephan Schmidt : Oui, la solitude, je crois que c'est quelque chose qu'il a connu, qu'il a vécu. Il n'a pas souffert de la solitude, je crois qu'il a souffert que l'on n'ait pas su reconnaître la qualité de son œuvre.

98. S : C'est ce que tout le monde dit. Tous les compositeurs que je rencontre justement, me parlent de cette injustice par rapport à cette absence de reconnaissance.

99. Stephan Schmidt : […] Et pour moi qui connais aujourd'hui presque tout son répertoire, je considère *Si le jour paraît…*, comme un monument, un monolithe. Pour moi, c'est une pièce gigantesque qui va rester.

100. S : Alors j'évoquais *Estelas*, vous avez entendu parlé de cette pièce qui n'a pas été éditée ?

101. Stephan Schmidt : Je connais un peu l'histoire de cette pièce, mais Maurice était très contrarié avec cette pièce.

102. S : Ah oui ?

103. Stephan Schmidt : Oui, il ne voulait pas qu'elle soit éditée, il a essayé d'empêcher Carlevaro de la jouer parce qu'il a dit : « Ce n'est pas ma pièce ! ».

104. S : Il l'a créée (Carlevaro).

105. Stephan Schmidt : Oui mais Maurice était mécontent.

106. S : Oui, parce qu'en 1989 il a dû le savoir forcément.

107. Stephan Schmidt : Oui, il a dit : « Ce n'est plus ma pièce, ce n'est pas ma pièce ». Je voulais à l'époque savoir ce qu'il y avait dans cette pièce.

108. S : Parce qu'elle était différente esthétiquement des autres. Il est vrai que dans le *Cadran lunaire*, dans *Candil*, il y a aussi cette forme d'ostinato.

109. Stephan Schmidt : Je crois en cette formule : « Le droit d'auteur ». Ce n'est pas un droit législatif seulement, c'est également un droit de regard. Et c'est pour cela que quand un compositeur dit : « Ce n'est pas ma voix, je n'aimerais pas que ce soit publié ou joué », je crois qu'il faut respecter aussi cela. C'est une question de principe.

110. S : Et parmi toutes les pièces d'Ohana, quelle est celle qui vous a posé le plus de difficultés ?

111. Stephan Schmidt : *Jondo*.

112. S : C'est vrai ?

113. Stephan Schmidt : Très facile à dire. Parce que Jondo, d'une certaine manière, c'est injouable, c'est tellement difficile, il faut de la profondeur, il faut la propreté, il faut l'ambiance, il faut tout cela et ça ne marche pas sans cela. Je l'adore, vraiment, elle est d'une violence, d'une profondeur ! Pour moi elle est redoutable, mais j'ai travaillé jour et nuit pour réussir, pour convaincre.

114. S : J'ai une toute dernière question. Est-ce que vous continuez à interpréter les pièces de Maurice Ohana ? Est-ce qu'elles font parties de votre répertoire ?

115. Stephan Schmidt : Oui. Bon, c'est peut-être exagéré, mais je les ai dans ma tête tous les jours. Quand j'ai rencontré pour la première fois Maurice Ohana, il m'a donné comme conseil : « Pour un jeune musicien, il faut trouver et choisir des pièces qui peuvent vous accompagner toute votre vie ». Il n'y en a pas beaucoup dans la musique. Heureusement j'en ai trouvé certaines qui, pour moi, peuvent m'accompagner toute ma vie même si je ne les joue pas souvent. J'ai joué Maurice Ohana en Allemagne, et je vais continuer à le jouer jusqu'à la fin de ma vie puisque c'est une partie de ma vie. J'ai eu la chance de le rencontrer. Jouer les pièces de quelqu'un d'autre, c'est cosmique, on entre dans une idée, dans un esprit.

116. S : Dans un univers ?

117. Stephan Schmidt : Univers. C'est la même chose quand on joue Bach, quand on le travaille, c'est comme boire de l'eau fraîche, c'est quelque chose qui apporte beaucoup à sa musique aussi. Je suis très heureux d'avoir rencontré cette musique. Maurice Ohana a tenté de faire quelque chose entre l'aspect verbal et la tradition et c'est très fort ! Hier, j'ai vraiment souffert de son absence pendant mon concert.

Annexe n°8

Entretien avec Jean-Claude Pennetier

Nantes, le 6 Février 2016, dans le cadre de la Folle journée de Nantes

1. Stéphane Sacchi : Merci Monsieur Pennetier de m'avoir accordé cet entretien.

2. Jean Claude Pennetier : Cela me fait plaisir de parler de Maurice et de participer à ce que l'on ne l'oublie pas.

3. S : Et qu'est-ce qui explique cet oubli d'après vous ?

4. J C P : C'est peut-être le point commun entre Fauré et Maurice Ohana. Ce sont des compositeurs qui ont leur propre évolution. Ils sont assez peu intégrés dans le courant historique de la musique. Ils créent leur propre chemin et je pense que cela contribue à les isoler.

5. S : Oui les gens ont toujours besoin de repères. Quand les jalons s'effacent, on a l'impression que les compositeurs disparaissent.
Alors ma première question concernait une émission sur France Musique que j'ai écoutée, où vous interveniez et qui s'appelle « Joyeux anniversaire Maurice Ohana ». Vous disiez combien Maurice Ohana était exigeant quant au choix de ses interprètes. Alors, il vous a confié ses 24 Préludes, que vous avez créés le 20 novembre 1973 à l'Espace Cardin.
Vous disiez que pour bien jouer sa musique, il faut entrer dans son univers.

6. J C P : Alors Maurice n'était pas le genre de compositeur à être content d'être joué. Pourtant, il y en a qui seraient heureux que l'on interprète leurs œuvres. Lui était exigeant. Alors, quand j'ai créé ses 24 Préludes, j'étais à une période de ma vie d'interprète où, que ce soit en solo ou bien dans des ensembles, je jouais de la musique contemporaine. Et donc, au moment de prendre connaissance de son œuvre, je l'ai lue à travers ce prisme-là. J'ai souvent raconté cette histoire, mais un jour, je me rends chez lui — je l'avais croisé auparavant, mais ne le connaissais pas vraiment — et lui joue la première portée du premier Prélude. Là, il m'arrête net. Il me dit : « Quelle horreur ! On dirait de la musique contemporaine ! ». (Rires). Et c'est à ce moment- là que j'ai dû "rétropédaler", si j'ose dire, et repartir, non pas de ma culture ambiante, propre à cette époque-là, mais de sa culture à lui.
Alors pour parler de son univers, naturellement je dirais, c'est un homme du sud. Ce qui vient de Saint-Germain en Laye, trouve difficilement grâce à ses yeux. (Rires).

7. S : Ce qui est intéressant, c'est qu'il est le premier compositeur à vraiment s'intéresser à la guitare, même si Boulez avait composé le Marteau sans maître.

8. J C P : Sa façon de concevoir la création est très instinctive.

9. S : Alors quand vous dites que vous êtes entré dans son univers, vous avez pris connaissance de ses autres œuvres en dehors des 24 Préludes ? Comment êtes-vous finalement entré dans cet univers ?

10. J C P : Par lui, par les rencontres personnelles. En l'entendant parler, évoquer son univers, naturellement, c'était le flamenco, Padre Soler, et les musiques africaines ou encore le jazz.

11. S : Le cante jondo ?

12. J C P : Oui. En fait, tout cet univers dont j'étais moi très éloigné. La musique de Maurice n'est pas une musique psychologique, c'est une musique qui fait davantage appel au sens du rituel, des forces archaïques, de quelque chose d'incantatoire, de magique ! Il ne l'a pas connu, mais je pense qu'il aurait adoré le musée des Arts Premiers de Paris. C'est complètement lui. Il avait en plus un goût pour le piano ! Il m'a appris à aimer le piano en tant que tel. Il avait un rapport avec l'instrument très physique, et très charnel. J'ai aimé le piano à cause de tout son répertoire. Un répertoire royal ! Mais, l'instrument en tant que tel, n'était pas ce qu'il y avait de plus important à ses yeux. Maurice comparait le piano à une grande boîte noire où sont enfermées des sonorités mystérieuses. Il avait chez lui un piano Steinway des années 1900-1910 qui avait un son un peu granitique et pas facile à jouer. Il avait un son puissant. Il aimait cette couleur. Et là où on est aidé pour comprendre son univers, c'est en voyant son physique. C'est un homme grand, puissant, qui avait une espèce de stature… et des grandes mains !

13. S : Ce qui signifie un toucher particulier.

14. **J C P** : Oui, absolument.

15. **S** : Tout cela signifie qu'il est aussi difficile de le jouer sans rentrer dans son univers, vous vous y êtes entré, et vous disiez même que lors d'un concert, il avait annoncé qu'il ne pouvait pas venir. À ce moment-là, vous êtes - vous libéré du modèle ?

16. J C P : Oui, c'est quelque chose qui pour moi est très fondateur du rapport que j'ai avec les textes. Parce que quand j'allais chez lui, j'étais empreint d'une culture qui n'était pas ma culture. Et je me suis rendu chez lui en lisant sa partition telle quelle. Or, j'étais dans le contresens ! Donc, j'ai dû entrer dans sa pensée. J'allais chez lui tous les 8 jours, et quand j'ai enregistré le disque, j'étais ses mains. Il y a qu'une seule ligne que je ne suis pas parvenu à interpréter exactement, c'est dans le neuvième Prélude, c'est cette phrase-là (montrant le 4° système de la page).
Finalement, peu à peu, étant rentré dans cet univers, j'avais pris ma liberté, et un jour, j'ai dû les rejouer sur Paris. À ce concert, on m'avait dit : « malheureusement, il ne sera pas là… ». Je me suis alors dit : « Raison de plus pour mes les approprier ». Donc, juste avant que je n'entre en scène, on m'apprend que : « finalement, Maurice est là ». J'ai réfléchi en deux secondes, et me suis dit : « Est-ce que je reviens en arrière et fais exactement comme sur le disque ? ».

17. S : C'était un peu tard ?

18. J C P : Oh non. Mais, je me suis dit, les dés sont jetés ! Et après le concert, il m'a pris dans ses bras et m'a dit : « Maintenant, ils sont à toi ! ». Autant ma liberté d'avant allait à contresens, autant cette fois que j'avais repris son œuvre, je redevenais libre. Et je pense que c'est la même chose pour tous les compositeurs.

19. S : Oui, et il y a une forme de renoncement aussi ?

20. J C P : Je pense que c'est quelque chose qui m'a beaucoup appris.

21. S : Est-ce que l'œuvre a un peu « évolué » depuis sa création en 1973 ?

22. J C P : Il n'y a qu'une seule chose qui avait été modifiée. À un endroit, je ne sais plus, je lui avais dit : « Ce que vous me dites, ce n'est pas ce qui est écrit… ». Il a aussitôt corrigé et la partition a été imprimée avec la correction. Je possède le manuscrit avec sa correction. C'est bien la seule chose qui a été changée.

23. S : Donc tout ce qui relevait des intentions, des phrasés, des nuances… était déjà écrit. On peut imaginer aussi que c'est ce qui nourrit le travail entre le compositeur et l'interprète. Parce que, pour la guitare, par exemple, c'est souvent le cas.

24. J C P : Oui mais parce que les compositeurs n'étaient pas guitaristes, alors que là, il était pianiste. Ce n'est pas comme un compositeur qui cherche avec un interprète, comme Ravel avec Tzigane.

25. S : Sur le quatrième Prélude, il y a une difficulté rythmique, qui a dû certainement poser problème.

26. J C P : Oui, tout à fait.

27. S : À la main droite, on sent une liberté alors que la main gauche est extrêmement précise.

28. J C P : Alors, pas vraiment. On a parlé de rythme avec Maurice. Une fois j'ai pris l'expression « rythmez librement » au pied de la lettre, c'est à dire que j'ai fait un peu ce qui me passait par la tête. Alors là, il m'a dit : « C'est pas du tout ça ! »
Je lui ai interprété aussi une version parfaite, si j'ose dire, exactement comme c'est écrit. Il m'a alors dit : « Non ! ce n'est pas assez libre ! ». Enfin, c'est une musique dans laquelle il faut bien distinguer la rythmique, de la métrique. L'identité de la figure rythmique, doit être respectée. Et c'est ce que l'on appelle, chez lui, une écriture neumatique.

29. S : Ça se conçoit plutôt par groupes de notes, c'est ça ?

30. J C P. : Puisqu'un neume n'est pas son par son, mais pour deux notes, il pouvait y avoir 3-4 neumes, selon le cas.

31. S : Quand on parle de neumes, c'est donc le rapport des notes entre elles, et les figures rythmiques qui en dépendent.

32. J C P : Voilà, c'est ça. Et donc tous les rythmes écrits de façon moderne, doivent suggérer une sorte de forme. Dans ce quatrième Prélude, c'est vrai que le piège, c'est de faire d'une part « solfégiquement » ce qui est écrit et, d'autre part, n'importe quoi. Donc, il faut prendre au sérieux cette notation au regard de ce qu'elle implique. Ce qui m'interroge le plus dans la musique de Maurice, c'est qu'il y a une part de tradition orale.

33. S : Cela se ressent-il dans son écriture piano ?

34. J C P : Ah oui, et on peut faire un contresens si l'on n'est pas au courant.

35. S : Parce que c'est vrai qu'il y a des traits que l'on peut sentir dans la musique du cante jondo, d'ailleurs à un moment, il est indiqué : « fouettez comme un rasgueado ». Alors, est-ce que l'on peut « fouetter » au piano comme un rasgueado ?

36. J C P : C'est juste une inspiration, ce n'est pas en termes de technique.

37. S : Oui, je comprends bien, mais comment l'interprète s'en empare ?

38. J C P : Ce n'est pas si mystérieux. Il y a une part de transmission orale qui est au-delà de ce qui est écrit. Aujourd'hui, je ne peux plus jouer les Préludes en entier essentiellement à cause d'un moment (me montrant sur la partition les premiers accords du 11ème prélude). Ce passage nécessite de grandes mains. J'ai donc transmis tout le travail que j'ai fait avec Maurice Ohana à un jeune pianiste qui s'appelle Nathanaël Gouin, pour qu'il les joue. Il les interprète formidablement bien. Je lui ai transmis tout cela pour qu'il garde précieusement ce que Maurice m'avait lui-même transmis. Charge à lui de faire son miel de tout cela et de transmettre ce qui, hélas, n'apparaît pas sur la partition.

39. **S** : On est donc bien dans la transmission orale !

40. **J C P**. : Oui, c'est ça.

41. S : Cela ressemble beaucoup à ce que Maurice aimait finalement. Vous êtes devenu passeur d'idées, comme en Afrique avec les griots. Pourrait-on, de la manière dont vous le décrivez, considérer votre rôle comme cela ?

42. J C P : Oui, et dans la musique arabo-andalouse, il y avait des « noubas » entières, qui se transmettaient oralement la musique.

43. S : Pourrait-on jouer Maurice Ohana sans avoir saisi tout cet univers ?

44. J C P. : On ne pourrait pas bien le jouer. Dieu merci, nous sommes quand même plusieurs à l'avoir connu et souvent, ceux qui le jouent, l'ont connu par les interprètes. Sûrement un jour, je reviendrai sur le travail que j'ai fait avec Maurice Ohana. Pour l'instant, je transmets…oralement !

Annexe n° 9

Entretien Félix Ibarrondo, compositeur
Asnières sur Seine, le 10 octobre 2015

1. Stéphane Sacchi : Comment et quand avez-vous rencontrez Maurice Ohana ?

2. F I : On s'est rencontré en 1970. Je crois l'avoir dit assez souvent, mais dès la première rencontre, on s'est lié d'amitié. Il a été pour moi un ami très proche jusqu'au dernier jour de sa vie. J'allais souvent le voir chez lui à Paris. Maurice vivait dans un tout petit appartement, presque de la taille de cette pièce. À gauche, il y avait une sorte de petite bibliothèque, là son lit, son piano Steinway et sa cuisine. Il restait très souvent chez lui. Il travaillait sans relâche.

3. S : Il avait aussi une maison à Carnac.

4. F I : C'est vrai. Il aimait bien la Bretagne, il y découvrait les éléments naturels, comme le vent, et tous ces éléments qui l'inspiraient beaucoup, un peu comme Debussy. Et cette esthétique l'a beaucoup intéressée.

5. S : Vous avez des racines communes ?

6. F I : Je crois que Maurice était plus ibérique que français, même si Debussy était essentiel pour lui. On partage des racines musicales, c'est vrai. Je n'ai pas approfondi la question du *cante jondo* comme Ohana, mais je porte cela en moi. Toute ma musique, si on veut l'analyser, bien qu'elle soit très différente de celle de Maurice, porte cette empreinte. On retrouve bien ces racines communes.

7. S : On sent à travers son écriture une recherche de simplicité, qui s'exprime au travers de la monodie.

8. F I : Oui. Il n'y a pas de recherche technique en tant que telle chez lui. La technique peut d'ailleurs cacher une certaine pauvreté intérieure, un manque d'inspiration. Bien que la technique soit aussi très importante. Il avait une expression souvent directe. Un peu comme le *cante jondo*. Mais pour moi, Maurice, c'était aussi la contemplation.

9. S. : Et comment qualifieriez-vous son rapport à la guitare ?

10. F I : Ah oui, c'est pour lui tellement naturel. On pourrait dire que cet instrument est essentiel pour lui. Il le sentait tellement ! On parlait tout le temps de cela. Il s'en est nourri dans toute son œuvre. Mais quand on regarde la musique d'Albéniz, c'est la même chose, il s'est totalement imprégné des sonorités de la guitare pour composer. La musique d'Albéniz sonne très bien au piano, c'est l'une des plus pianistique qui soit, mais la source, c'est d'abord une source rythmique, celle de la guitare. Mais Ohana était pianiste avant tout. Le piano était vraiment son instrument.

11. S : Il aimait aussi la poésie de Lorca.

12. F I : Oui c'était essentiel pour lui. J'ai ici le livre de poésie de Lorca qui appartenait à Maurice. Il a annoté l'ouvrage pour son *Llanto por la Muerte Ignacio Mejías*. Aussi dans ce recueil de poèmes de Lorca "El Divan de Tamarit", il s'en inspire dans son *Concerto* pour

violoncelle.

13. S : Ce sont ses racines. Mais que peuvent-elles bien représenter pour lui ?

14. F I : Il était, comme tout artiste en fait, profondément de quelque part, avec quelques racines qui sonnaient en lui, dans sa musique, dans ses sons. D'ailleurs, maintenant que l'on en parle, il faut préciser que le son chez Maurice, le son orchestral, était un peu le reflet de lui-même. Il y avait cette rondeur. Ses sonorités, finalement, sont un bon portrait de lui et de ce qu'il était. Même sa façon de jouer du piano avec toutes ces résonances. Quand j'y pense maintenant, on peut faire le même rapprochement avec d'autres compositeurs : Stravinsky aux traits si anguleux et à la musique parfois si sèche.

15. S : Votre œuvre *Cristal y piedra* écrite pour la guitare ne vous relie-t-elle pas à Maurice Ohana ?

16. F I : Oui. Maurice est un jour venu me voir et m'a dit : « Félix, il y a un concours pour guitare, ce serait bien que tu écrives une pièce ». Je lui ai alors répondu, effrayé, « mais Maurice, je n'ai jamais écrit pour cette instrument ». Il a insisté, alors, j'ai écrit *Cristal y piedra*. C'était ma première pièce pour la guitare. Ensuite, il y a eu *Pakeruntz* pour deux guitares et puis après je n'ai plus cessé d'écrire pour cet instrument.

17. S : Quand on analyse l'œuvre on voit qu'il y a un élément embryonnaire, une première cellule qui tourne autour de *do, do#* et *ré.* Ensuite l'œuvre se développe pour retrouver à la fin cette première cellule qui avait donné naissance à l'œuvre. Alors j'ai pensé à ces deux matières contenues dans votre titre, le cristal et la pierre. Est-ce que votre processus de composition n'est pas inspiré de cette transformation de la matière ?

18. F I : Oui, tout à fait. J'essaie toujours, dans mes œuvres de donner une certaine cohérence.

19. S : Parliez-vous parfois de composition avec Maurice Ohana ?

20. F I : Oui. Et je savais ce que Maurice appréciait ou pas dans ma musique. On était très différent. Maurice contemple, il s'interrompt. Moi, je ne m'arrête jamais. Maurice écoute la couleur de chaque son. D'une certaine façon, la musique d'Ohana a une empreinte « française ». Par contre ma musique est influencée par mon professeur, Max Deutsch, élève de Schönberg. La cohérence et la forme sont pour moi très importantes.

21. S : Si vous deviez qualifier la personnalité de Maurice Ohana, d'un mot, que diriez vous ?

22. F I : Maurice était un grand solitaire.

Entretien du 2 juillet 2018
Asnières sur Seine

23. Stéphane Sacchi : On compare souvent la musique de Maurice Ohana à une improvisation écrite. Qu'est-ce que cela évoque pour vous ? L'idée d ' « autonomie » de la matière sonore chez Maurice Ohana vous paraît-elle juste ?

24. Félix Ibarrondo : Je ne partage pas cette idée d´*improvisation écrite*. Je pense plutôt que Maurice était, c'est mon avis, réflexif par nature. Même s'il ne souhaitait pas suivre les normes établies, il a pu s'en servir lorsqu'il en a eu besoin, mais sans en devenir esclave. Par contre, l'idée d'autonomie était très importante pour lui.

25. S : En quoi est-ce que cela consiste selon vous ?

26. F I : Et bien, dans le son, la matière génère de la matière. Je crois que l'on peut résumer cela ainsi.

27. S : On a l'impression chez Ohana, que la matière sonore peut se nourrir de sa propre substance. Est-ce bien cela ?

28. F I : Oui, je me reconnais aussi à travers ce processus. Par exemple, dans beaucoup de mes pièces, vous pouvez trouver cette idée. Nous avons une première note, puis une deuxième qui en génère une troisième ... et enfin l'accord. Je crois que l'on a là une illustration de ce que peut représenter cette idée. On voit très bien cela chez Dutilleux.

29. S : Ah oui ?

30. F I : Oui Dutilleux fait partie du même monde. Il y a par exemple cette partition « *Tout un monde lointain* », je ne sais pas si tu la connais ? On part aussi d'un son et la musique se déduit tout naturellement de cela ensuite.

31. S : Tout cela hérite sans doute de Debussy ?

32. F I : Oui, c'est l'héritage de Debussy mais pas seulement. On a cette conception aussi chez Chopin. On le voit dans la *Barcarolle* que Maurice adorait jouer.

Annexe n°10

Entretien avec Roland Halbert, poète

Nantes, 17 août 2018

1. Stéphane Sacchi : Est-ce plutôt sur le terrain de la guitare ou de la poésie que vous avez échangé avec le compositeur ?

2. Roland Halbert : C'est plutôt en lien avec le domaine de la poésie. Nous parlions de Lorca, Alberti, Louise Labbé, Villon… mais aussi de la copla andalouse et du haïku japonais. Ohana avait bien connu le poète franco-libanais Georges Schehadé (il citait par cœur certains de ses vers : « C'est par les jardins que commencent les songes de folie… »). Schehadé a écrit des poèmes courts qui sont de l'ordre de la pure merveille et aussi l'admirable *Récit de l'an zéro,* une sorte de conte poétique qu'Ohana a mis en musique. Une pièce qu'on entend rarement, hélas. Pour ma part, j'aime beaucoup la brièveté suggestive de Schehadé et je suis passionné par l'art du haïku ; je tente d'écrire ces brefs éclats de sensation. Le haïku est une forme extrêmement condensée de poésie : seulement 17 syllabes scandées en trois séquences de 5 /7 /5 mesures. On est dans l'impair et dans la suggestion, dans le moins-dire. Écrire des haïkus, c'est un peu sortir du « tempérament ».

3. S : De quel tempérament parlez-vous ?

4. R H: Du « tempérament » du vers classique, de l'alexandrin, de ses douze syllabes qui, parfois, tournent à la l'emphase ou au ronron poétique. Je trouve qu'il y aurait d'ailleurs un lien intéressant à faire entre la métrique du haïku et l'intérêt de Maurice Ohana pour les rythmes épitrites à sept temps (trois croches suivies de deux noires). Un rythme très important pour lui.

5. S : Parce que l'on peut en sortir également en considérant l'impair au regard de la division du ton en trois avec le tiers de ton. Un intervalle qu'affectionnait particulièrement Maurice Ohana.

6. R H : Oui, peut-être.

7. S : Vous avez rendu un très bel hommage à Maurice Ohana dans la revue *Les Cahiers de la Guitare* (n° 45, 1er trim. 1993). Vous faites référence à ses deux cycles pour guitare, *Si le jour paraît*… et *Cadran lunaire*.

8. R H : Oui, vous savez, Maurice Ohana parlait de guitare « élargie » à propos de sa guitare à dix cordes. Pour lui, l'élargissement harmonique était quelque chose de capital.

9. S : Vous parlez aussi, dans votre hommage de « rythmes souterrains » en référence à la pièce *Saturnal*.

10. R H : Oui je voulais évoquer cette *mémoire immémoriale*, très importante pour lui.

11. S : Des rythmes qui accompagnent les fêtes antiques romaines sans doute ?

12. R H : Oui, les saturnales romaines. Mais nous parlions aussi de la poésie du tango, du blues
qu'il considérait comme un « folklore universel », Et Ohana revendiquait l'anonymat artistique. N'oublions pas qu'il a signé sa dernière œuvre pour deux guitares *: Anonyme XX^e^ siècle.*

13. S : On peut rapprocher cette guitare élargie de la guitare de la perception « élargie » telle qu'elle est abordée par Bergson. Le monde est fait de toute sorte de phénomènes sonores qui nous échappent. C'est un peu, au sens leibnizien, tout ce que l'on perçoit sans vraiment apercevoir. Tout ce qui, au fond, appartient aux « petites perceptions », *in fine*.

14. R H : Oui, ce sont des pistes philosophiques à creuser. Je me souviens, alors que j'étais dans sa maison de Carnac, soudain son chat entre dans la pièce. Ohana s'interrompt. Son animal était très important pour lui. On aurait dit que c'était une personne à part entière. Il lui parlait comme on s'adresse à un être humain. C'est alors qu'il attire mon attention sur le dialogue, sorte de contrepoint animal, entre le chat et le merle du jardin. « Vous entendez, Roland ? » me fait-il remarquer. C'est une perception très debussyste de la nature.

15. S : Vous faites référence également dans l'hommage que vous lui rendez, à Gaulcem Faidit en référence à *Planh* et à Girault de Bornelh pour la pièce *Aube (Alba)*. Ces références venaient-elles de lui ?

16. R H : Je ne sais plus, mais ces titres sont empruntés à la poésie médiévale, aux troubadours, à la lyrique occitane qui passionnaient Ohana. On le voit avec *Enueg*, *Planh* etc. Nous évoquions ensemble ces formes anciennes qu'il a perpétuées et rendues si vivantes. Le nom de Gaulcem Faidit (le fait et le dit !) est revenu lors de notre discussion autour de la pièce *Planh* et aussi le nom de Pierre de Vic, moine de la région d'Aurillac, à propos de l'*enueg*, une forme de sirventès. L'approche d'Ohana est essentiellement poétique et nourrie de poésie.

Annexe n°11

Programme du « gala »
Maurice O'Hana, La Argentinita, Ramón Montoya

SALLE PLEYEL
252, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS

DIMANCHE
28 FEVRIER 1937
à 21 heures

Au benefice de la Societe Mutuelle
de Retraite des Anciens Combattants
de l'Union Federale de la Region Parisienne

GALA de DANSES et CHANTS ESPAGNOLS

ARGENTINITA

avec la collaboration de

Ramon MONTOYA

et avec le concours de

Maurice O'HANA, pianiste

ENCARNACION LOPEZ, appelée en Espagne **ARGENTINITA**, parce qu'elle était née en Argentine, à Buenos-Ayres, débuta à Madrid à l'âge de six ans.

Elle est réellement la plus grande danseuse de l'Espagne; non seulement à cause de sa technique extraordinaire, mais aussi parce qu'elle a étudié le folklore espagnol, allant chercher dans le peuple même de chaque province d'Espagne les thèmes de ses chants de ses danses et ses caractéristiques.

Pour sa rentrée à Paris, **ARGENTINITA** a composé un programme qui constitue une intéressante sélection de musique purement espagnole.

Aux danses des grands maîtres de la musique moderne qui se sont inspirés des motifs populaires, comme Granados, Albeniz, Falla, elle a ajouté quelques interprétations de zarzuelas, ce genre typiquement madrilène de la fin du 19e siècle (Breton, Barbieri) et enfin, le « flamenco », ce style populaire incomparable où elle est accompagnée à la guitare par le plus fameux des guitaristes espagnols, **RAMON MONTOYA**.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

la boite a musique

133, boulevard raspail
PARIS

ARTE CLASICO FLAMENCO

Une collection de 6 disques réunis en un luxueux album, accompagné d'une importante notice sur l'art musical flamenco, vient d'être publiée par « **Arte Clasico Flamenco** » en une édition de la Boite à Musique.

Cette collection donne une idée d'ensemble de ce magnifique folklore andalou, recueilli et présenté par **Ramon Montoya**, le plus célèbre guitariste flamenco.

Une très importante notice documentaire accompagne cet album.

CÒMPOSITION DE L'ALBUM :

BAM 101 - Soléa - La Rosa (Alegria).
— 102 - Taranta - Granadina.
— 103 - Siguiriya - Fandango - Buleria.
— 104 - Rondena - Guajira.
— 105 - Tango - Malaguena.
— 106 - Minera - Farruca - Alegria.

L'Album complet de 6 disques 30 c/m avec notice, en vente :
133, Boulevard Raspail .. Paris-VI^e^, au Prix de 210 francs.

Un 7^e^ disque sera vendu indépendamment de l'album en question et qui ne fait aucunement double emploi avec les six précédents, mais qui en éclaire en quelque sorte le sens.

En effet, les deux pièces qui y sont enregistrées peuvent être considérées comme la source même de toute la musique andalouse.

DISQUE B.A.M. N° 107
Collection « Arte Clasico Flamenco »

SOLEA à deux guitares (Ramon Montoya et Amalio Cuenca)
SIGUIRIYA GITANA N° 2 (Ramon Montoya)

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. Sonate ..... SCARLATTI
   Piano : **M. O'HANA**
2. Danza N° X ..... GRANADOS
   ARGENTINITA
3. Triana (Suite Iberia) ..... ALBENIZ
   ARGENTINITA
4. Soleá ..... MONTOYA
   Guitare : **RAMON MONTOYA**
5. Mazurca de la Verbena de la Paloma (Madrid 1890) .... BRETON
   ARGENTINITA
6. Rondeña ..... ALBENIZ
   Piano : **M. O'HANA**
7. Danza del Fuego (de « L'Amour Sorcier ») ..... M. DE FALLA
   ARGENTINITA
8. Pan y Toros (Sélection) ..... BARBIERI
   ARGENTINITA
9. Granainas ..... R. MONTOYA
   Guitare : **RAMON MONTOYA**
10. Caña (Chant ancien des Gitanes) .....
    Alegrias (Danse populaire) .....
    ARGENTINITA et **RAMON MONTOYA**

ENTR'ACTE

DEUXIEME PARTIE

1. Letrillas de Lope de Vega .....
   Musique populaire XVI^e^ siècle.
   Costume de l'Alberca (Salamanque).
   ARGENTINITA
2. Danza de la Pastora (Danse de la Bergère) ..... E. HALFFTER
   M. O'HANA
3. Mallorca ..... ALBENIZ
   ARGENTINITA
4. Rondeña ..... MONTOYA
   Guitare : **RAMON MONTOYA**
5. Deux Tangos de Cadix (XIX^e^ siècle) ..... POPULAIRE
   ARGENTINITA et **RAMON MONTOYA**
6. Albaicin ..... ALBENIZ
   Piano : **M. O'HANA**
7. Jota de Alcañiz (Aragón) ..... FONT
   ARGENTINITA
8. Guajiras ..... MONTOYA
   Guitare : **RAMON MONTOYA**
9. Fête de Noël à Jerez (Bulerias, Danse gitane) ..... POPULAIRE
   ARGENTINITA et **RAMON MONTOYA**

Piano GAVEAU

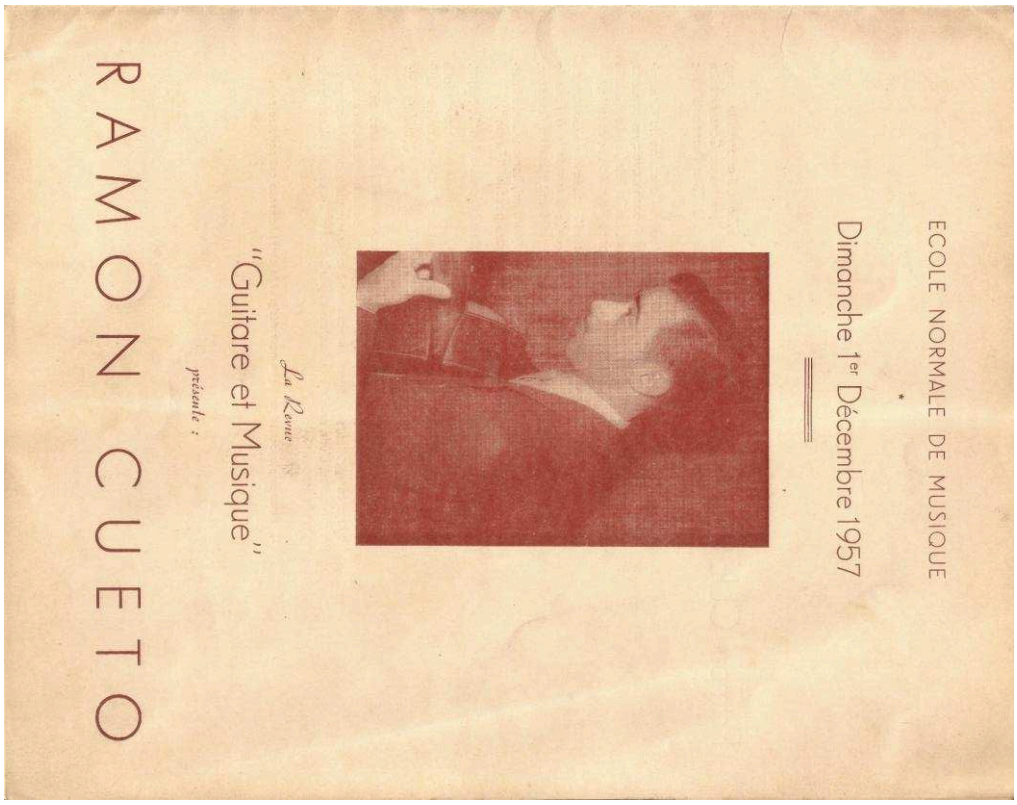
Le costume de Mme ARGENTINITA, dans la Danse N° X, de Granados, est exécuté par la Maison **PAQUIN**

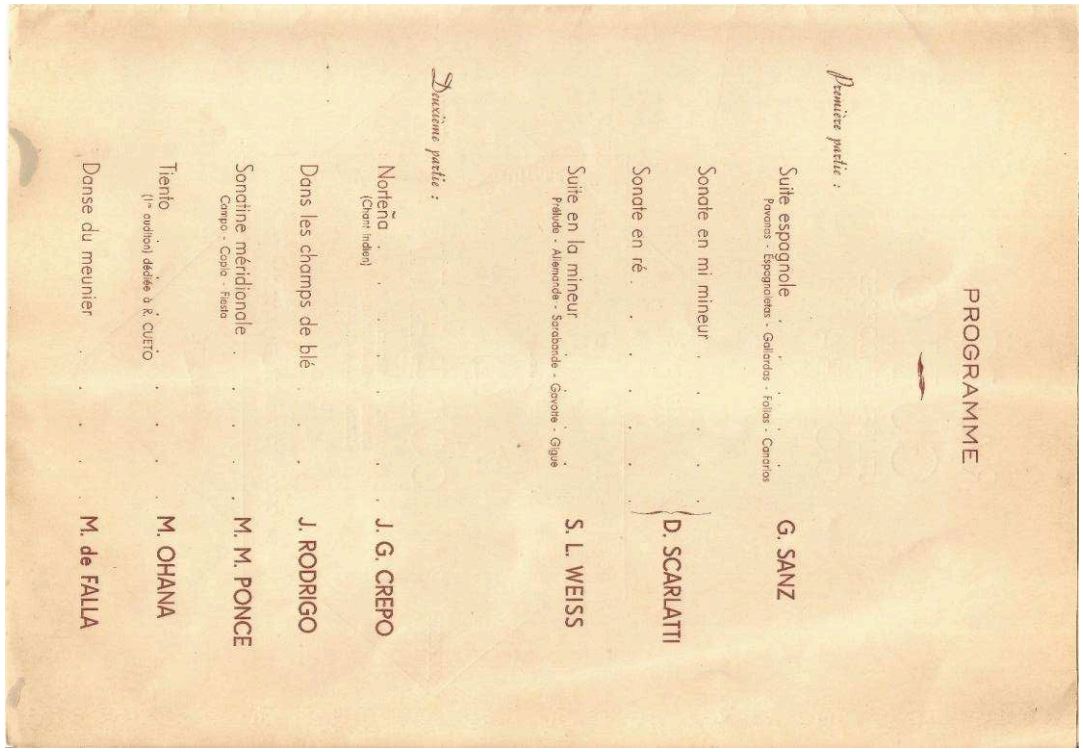
Représentant exclusif de Mme ARGENTINITA : FELIX DELGRANGE,
18, Rue La Boétie, PARIS (Anjou 57-21).

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Annexe n° 12

Programme de récital.
Première création mondiale du Tiento par Ramón Cueto (1er décembre 1957)
Avec l'aimable autorisation de Michel Grizard





Ramon CUETO

est né à Barcelone en 1932, dès l'âge de 7 ans, il apprend le piano, à 14 ans il est attiré par la guitare classique, rentre au Conservatoire où il travaille cet instrument avec ROSA RODES et l'harmonie avec Henri Ainaud.

A 19 ans, il obtient le prix Tarrega, attribué à l'occasion du 43e anniversaire de la mort du maître à la suite duquel il donne quelques concerts, il travaille la vihuela et la guitare ancienne avec Emilio Pujol, se lie d'amitié avec le jeune virtuose Narciso Yepes qui lui donne de précieux conseils.

Il vient en France en 1955, il se produit à l'Académie de Guitare de Paris, collabore à la revue *"Guitare et Musique"*; il rencontre à Paris le compositeur espagnol Mauricio Ohana avec lequel il fait plusieurs émissions.

Dans le programme qu'il nous donne aujourd'hui, Ramon Cueto interprète une œuvre que Mauricio Ohana a composé pour lui "Tiento".

"Tiento" c'est ainsi que les anciens vihuelistes appelaient la "Toccata".

Au début et à la fin de ce morceau, M. Ohana laisse percevoir la folie d'Espagne. En passant par des rythmes et des lignes mélodieuses de Tiento (1) de telle façon qu'il arrive avec l'emploi du quart de ton à imiter la voix humaine.

La musique de M. Ohana a toujours un caractère très personnel car il n'emploie pas les thèmes et rythmes populaires de la même façon que les autres compositeurs espagnols, il parvient à créer une atmosphère étrange et surprenante, d'une extrême puissance et parfois avec de simples éléments une grande émotivité.

1) Nous employons ici ce terme pour désigner le chant flamenco qui porte ce nom.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Annexe n° 13

Programme de récital d'Alberto Ponce

LAVAL - 10 MAI 1969

PROGRAMME

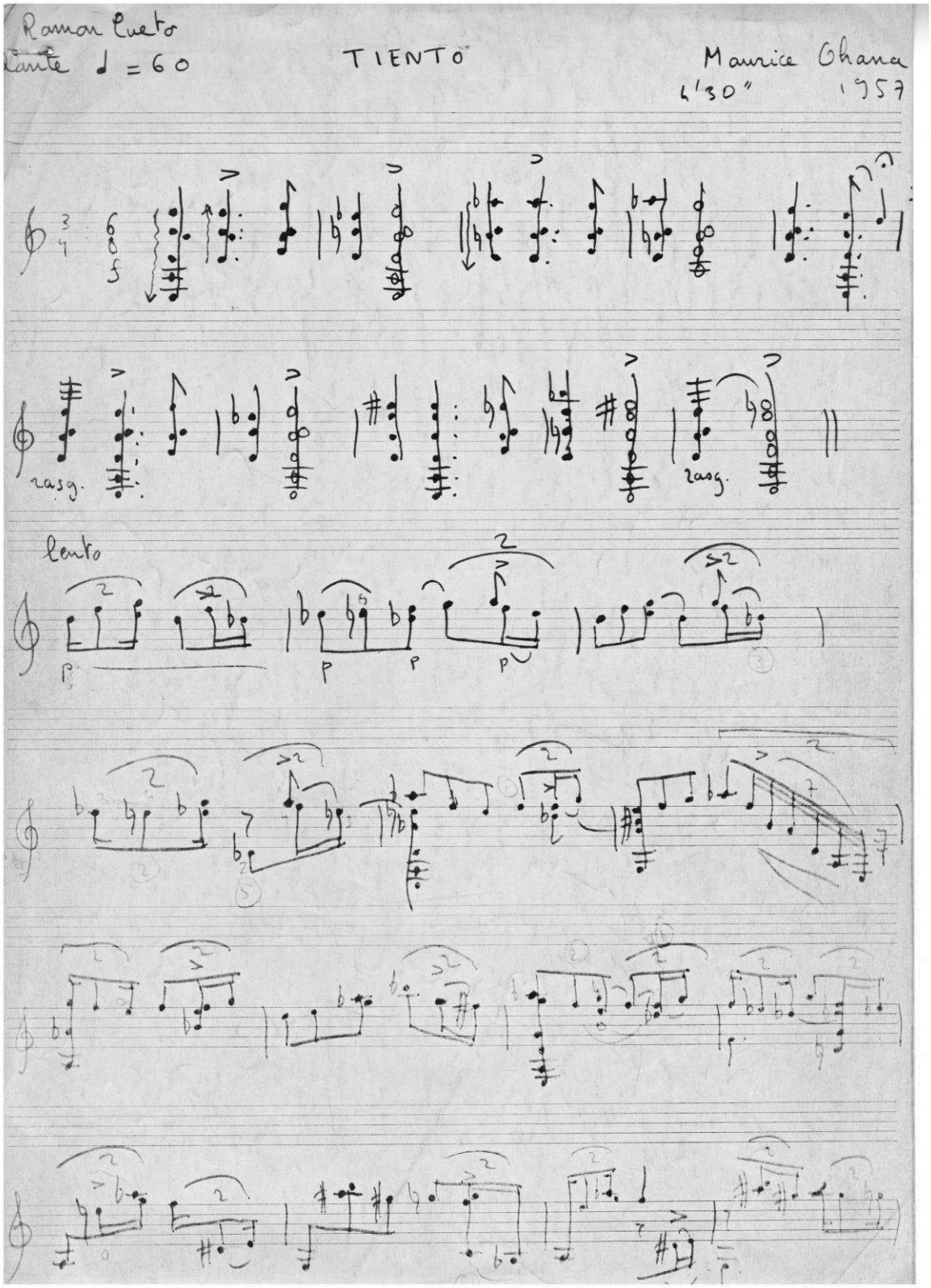
PREMIERE PARTIE		DEUXIÈME PARTIE	
Pavana - Fantasia	L. MILAN	*En los trigales*	J. RODRIGO
En Avila mis ojos	Anonyme	*Hommage à Debussy*	M. de FALLA
Dindirindin	»	*El Pano moruno*	M. de FALLA
Pavana - Villancico	D. PISADOR	*Nana*	»
Triste estaba el rey David	A. MUDARRA	*Cancion*	»
Ay triste que vengo	J. Del ENCINA	*Los tres tambores*	E. PUJOL
Gallarda - Fantasia	A. MUDARRA	*Garrotin y Soleares*	J. TURINA
De Antequera sale el moro	Morales FUENLLANA	*El tralalà y el punteado*	E. GRANADOS
Madonna mia fa	D. PISADOR	*El mirar de la Maja*	
Guardame las vacas - Cancion		*El Majo discreto*	
del Emperador	L. NARVAEZ	*Cancion y Danza nº 2*	A. RUIZ PIPO
Una matica de ruda	Anonyme	*Tiento*	M. OHANA
De los alamos vengo	FUENLLANA	*Cantares*	J. TURINA

IMPRIMERIE
DE LA
Mayenne
15, rue des Tisserands
53 - LAVAL - Tél. 90-08-76
*
Composition linotype
Impression typo et offset
Brochage mécanique
PÉRIODIQUES
PUBLICITÉS
JOURNAUX
ANNUAIRES
Imp. de la Mayenne, Laval

ANA-MARIA
MIRANDA
"Chants à la Cour
de Charles-Quint"
Groupe d'instruments anciens de Paris
Dir. : ROGER COTTE
30 A 051
A PARAITRE
Les Lieder de Mozart
CHRISTIAN IVALDI, piano
DISTRIBUTION CBS DISQUES
ARION
ALBERTO
PONCE
Récital de Guitare
Œuvres de : MANUEL M. PONCE,
H. VILLA-LOBOS, J. RODRIGO,
M. DE FALLA, TURINA,
A. RUIZ PIPO, M. OHANA.
30 A 064

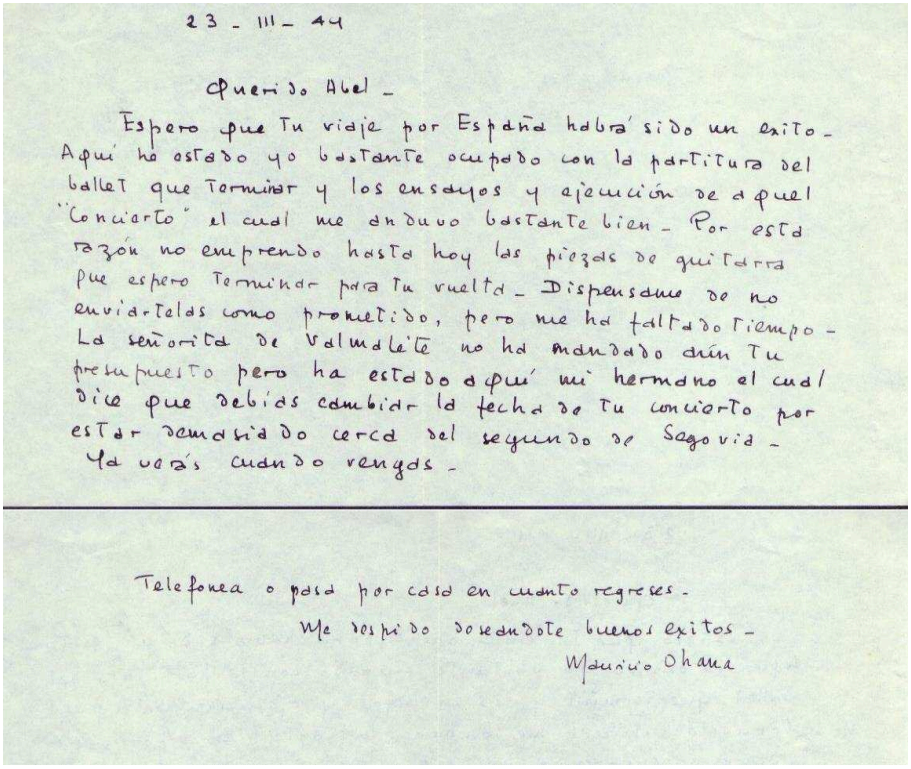
Annexe n° 14

Partition du Tiento
Manuscrit de Ramón Cueto (1er décembre 1957)
Avec l'aimable autorisation de Michel Grizard



Annexe n° 15

Correspondance entre Maurice Ohana et le guitariste Abel Carlevaro.
Lettres confiées par Alfredo Escande.
Avec son aimable autorisation.



23 - III - 44

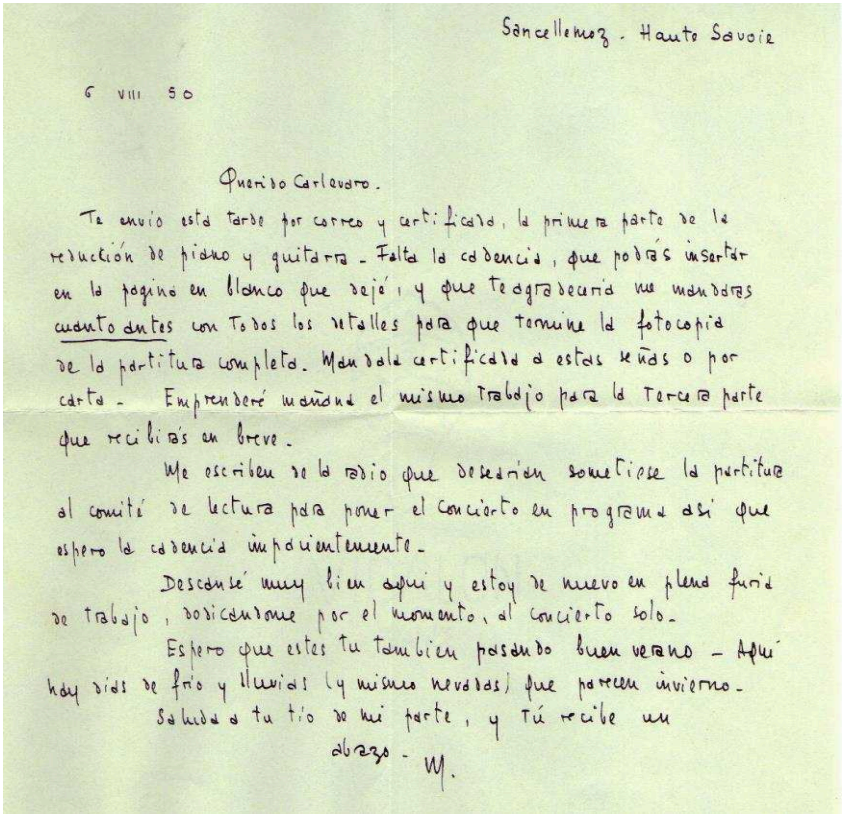
Querido Abel -

Espero que Tu viaje por España habrá sido un exito - Aquí he estado yo bastante ocupado con la partitura del ballet que Terminar y los ensayos y ejecución de aquel "Concierto" el cual me enduvo bastante bien - Por esta razón no emprendo hasta hoy las piezas de guitarra que espero Terminar para Tu vuelta - Dispensame de no enviartelas como prometido, pero me ha faltado Tiempo - La señorita de Valmalete no ha mandado aún Tu presupuesto pero ha estado aquí mi hermano el cual dice que debias cambiar la fecha de Tu concierto por estar demasiado cerca del segundo de Segovia - Ya verás cuando vengas -

Telefonea o pasa por casa en cuanto regreses -

Me despido deseandote buenos exitos -

Mauricio Ohana



Sancellemoz - Haute Savoie

6 VIII 50

Querido Carlevaro.

Te envio esta tarde por correo y certificado, la primera parte de la reducción de piano y guitarra - Falta la cadencia, que podrás insertar en la pagina en blanco que dejé, y que te agradeceria me mandaras cuanto antes con Todos los detalles para que termine la fotocopia de la partitura completo. Mandala certificada o estas señas o por carta - Emprenderé mañana el mismo trabajo para la Tercera parte que recibirás en breve.

Me escriben de la radio que desearian someterse la partitura al comité de lectura para poner el Concierto en programa asi que espero la cadencia impacientemente -

Descansé muy bien aqui y estoy de nuevo en plena furia de trabajo, dedicandome por el momento, al concierto solo -

Espero que estes tu tambien pasando buen verano - Aquí hay dias de frio y lluvias (y nieves) que parecen invierno -

Saludos a tu tio de mi parte, y Tú recibe un abrazo - M.

10 de julio de 1950
(a partir del matasellos)

Sanatorium de Sancellemoz
Haute Savoie

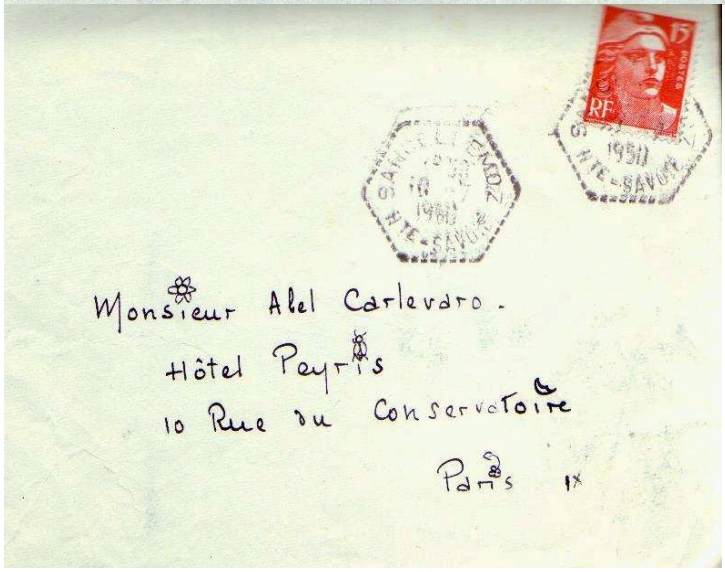
Querido Carlevaro.

Con agradecimientos Te devuelvo lo adjunto - No os envidio: Este lugar es bellísimo, coronado de nieves, y me parece ideal para el descanso y los Trabajos que me propongo - Parece que os estáis asando en Paris - Aquí, a pesar de Tener días de sol, de noche hace frío, y oigo hablar con horror de los festejos parisienses -

Mi mujer sigue muy bien y celebra la feliz conclusión del Concierto, deseándonos mucho exito con él - Como te dije, empezaré por la parte de piano y guitarra que te enviaré a Barcelona.

Cariños a los amigos y no dejes de informarme de Tus andanzas -

Tuyo M. Ohana



Monsieur Abel Carlevaro -
Hôtel Peyris
10 Rue du Conservatoire
Paris IX

28 IX

Querido Carlevaro -

Recibo al momento Tu carta, celebrando que hayas quedado conforme con la versión final del Concierto - Solo me falta la cadencia que aún no he recibido, para concluir el primer Tiempo (es decir la partitura) y espero que no Tardará porque pienso someterla a la dirección de programas de la radio la semana que viene - Si algunos detalles decidimos cambiar, no influirán sobre el conjunto de la obra así que puede ir a la comisión tal como está - El ultimo Tiempo lo instrumenté en contrastes, muy ligero de masa orquestal en acompañamiento, y muy cargado al contrario, en las partes de orquesta sola - Creo que quedará bien -

Estaré en París el martes 3 de octubre y espero que me llames en seguida que llegues para dar la ultima mano al labor -

Supongo que habrás pasado un verano agradable; nosotros aquí Tambien, y en breve saldrá para París mi mujer, ya curada -

Hasta pronto, y de recuerdos de mi parte a tu tío -

Un abrazo de M. Ohana

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

54 Rue de Rennes VIe

2 XII 50

Querido Carlevaro.

Siento mucho que no regreses a París para poner la ultima mano al concierto, el cual, como sabes, hace Tres meses que esta Terminado. Habia pensado darlo el 12 de noviembre y lo aplazé al 10 de diciembre pero ahora veo que no será posible Tocarlo antes del año proximo pues ya sabes que una vez empezada la estación, los programas estan hechos y no se puede arreglar nada. En cuanto a ir yo a Barcelona, Te agradezco la invitación pero será imposible, pues no tengo ni Tiempo ni medios de hacerlo. ¿Como es que no puedes venir antes de Tu partida?

Por otro lado, varias personas a quien he Tocado trozos del concierto estan muy interesadas y he recibido una proposición de hacer una Transcripción para clavicordio, que Tal vez acepte si es que no veo posibilidad de que lo Toques hasta dentro de un año. Cambiaré las cadencias (haciendo otras nuevas) y creo que no quedará mal.

Segovia me pidio a conocer el concierto y pasó aqui un buen rato mirandolo. Me dijo que lo encontraba bien, pero no sé lo que andará diciendo de él, por donde va.

Veo amenudo a Sergio, el cual me parece un artista sensible e interesante Tanto por su pintura como por sus notes de musico. Tambien he visto a Tosar. El homenaje a Falla (de Castro) esta terminado.

No dejes de dar noticias de Tus proyectos. Yo me marcho por un mes a ver a mi madre y al regreso, a eso del 20 de enero pasaré por Madrid.

Espero que nos veremos en breve y entre tanto recibe un abrazo.

M. Ohana

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Casablanca 14 1.51 182 Boulev. d'Anfa

Querido Carlevaro.

Recibí Tu carta que me mandaron de París. No sé si me va a ser posible pasar por España al regreso de aquí pues Tengo quehaceres en París que me es imposible aplazar y va a retrasarme mucho el estar ocho días en Madrid.

¿Como no has encontrado medio de venir tú a París aunque sea por dos semanas?

El concierto, como te Tengo dicho, esta esperando desde octubre, y si no nos ponemos de acuerdo para dar una primera ejecución, no sé cuando se podrá hacer, puesto que Te marchas.

Yo tendré que quedarme en esta hasta el 27, Teniendose que celebrar una reunión con mis cuatro hermanos. En seguida después, ud a eso del 2 de febrero, marcho a París de donde no me podré mover hasta Semana Santa.

Si veo algun modo de regresar por España, aunque no pase más que Tres días en Madrid, Te avisaré en seguida, y si nó, pues tú decidirás si es que vale que vengas hasta París o nó.

Tengo noticias de los amigos, Todos ellos sufriendo del invierno y de la epidemia de grippe.

Hasta pronto, espero.

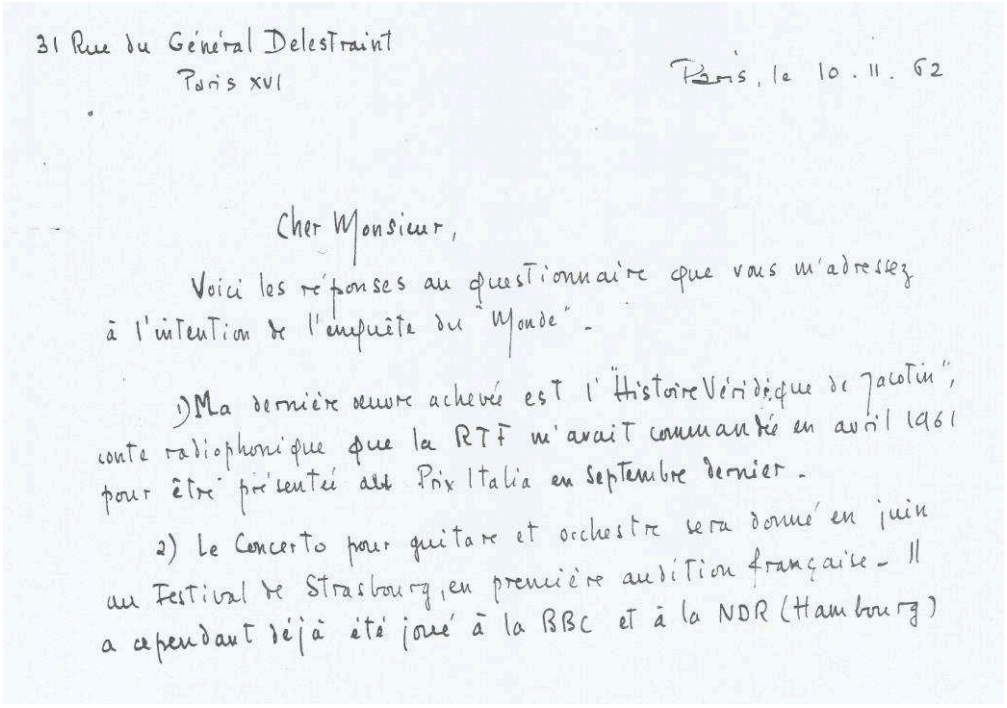
Recibe un abrazo

M. Ohana

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Annexe n° 16

Courrier manuscrit adressé à Jacques Lonchampt, datée du 10 novembre 1962
(Courrier conservé dans les fonds de la Médiathèque Gustav Mahler)



31 Rue du Général Delestraint
Paris XVI

Paris, le 10.11.62

Cher Monsieur,

Voici les réponses au questionnaire que vous m'adressez à l'intention de l'enquête du "Monde".

1) Ma dernière œuvre achevée est l'"Histoire Véridique de Jacotin", conte radiophonique que la RTF m'avait commandé en avril 1961 pour être présenté au Prix Italia en Septembre dernier.

2) Le Concerto pour guitare et orchestre sera donné en juin au Festival de Strasbourg, en première audition française. Il a cependant déjà été joué à la BBC et à la NDR (Hambourg)

Encore qu'il m'arrive de ne pas partager certaines de vos opinions, je suis heureux de saisir cette occasion pour vous encourager à pertinemment avec encore plus de vigueur et même d'agressivité dans la ligne générale qui est la vôtre. Elle me paraît bien orientée et fort nécessaire face au niveau et à la teneur de la majorité des articles ou des critiques qu'on lit en ce moment.

Nombre de vos confrères nous donnent à penser que l'art est facile et la critique, point du tout.

Veuillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments bien sincères.

Maurice Ohana

il y a peu de temps.

3) je travaille simultanément à quatre ouvrages dont le plus avancé est un "Tombeau de Claude Debussy" pour piano, cithare en ⅓ de ton, voix, et orchestre de chambre.

Des trois autres l'une est une œuvre pour grand orchestre, l'autre une suite de pièces pour guitare, et la troisième une suite pour cithare en ⅓ de ton.

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Annexe n ° 17

Autographe d'Ohana adressé à Claude Helffer

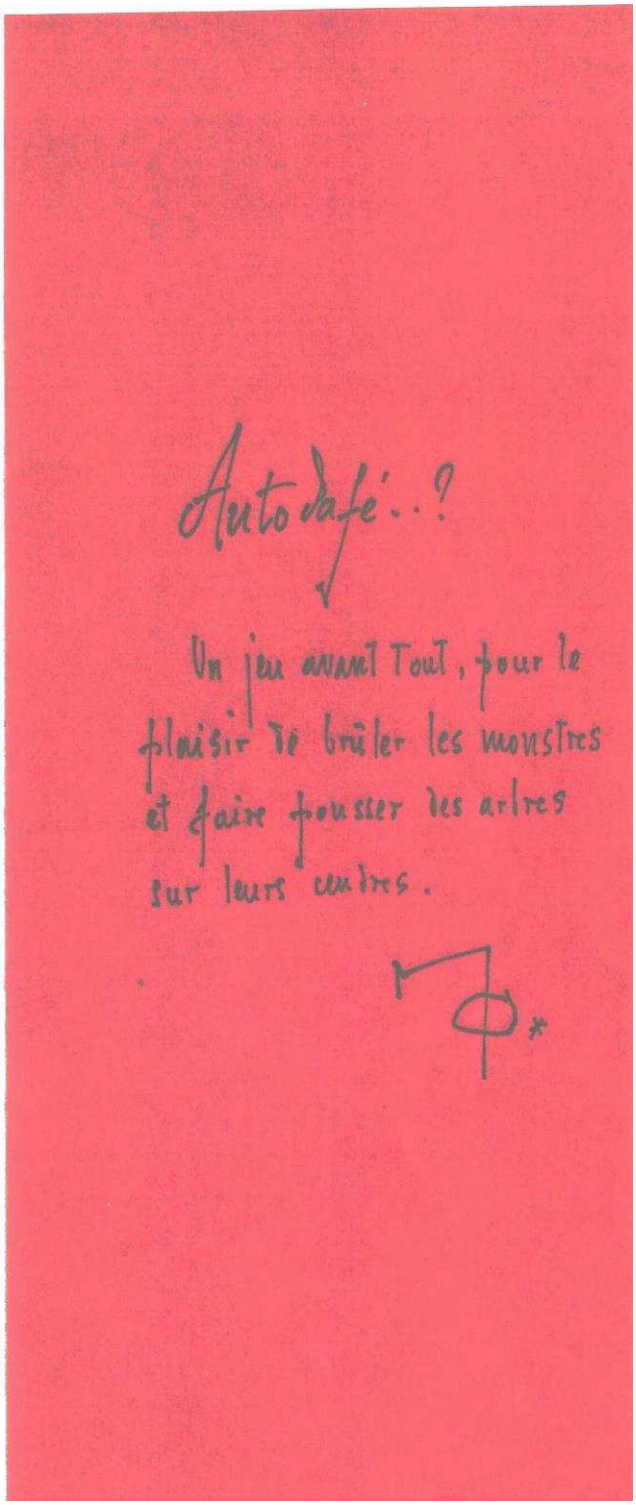
autodafé

Cet ouvrage — le plus récent de son auteur — est une somme d'expériences à la fois théâtrales et musicales dont certaines remontent à près d'une quinzaine d'années.
C'est en effet en 1958 que Maurice Ohana et Yves Joly ont mis en scène et réalisé un théâtre de marionnettes (les unes géantes, les autres de taille plus réduite) avec le concours d'une troupe de comédiens-chanteurs pour donner sous les murs de Carcassonne « Les Tréteaux de Maître Pierre », de Manuel de Falla, et le « Guignol au Gourdin », de Fédérico Garcia Lorca, avec une partition de Maurice Ohana. Serge Baudo était au pupitre et cette première expérience qui préfigurait l'orientation du théâtre actuel, en dépit du succès qu'elle obtint, resta sans lendemain.
D'autres expériences sur le théâtre radiophonique et sur la voix humaine sont venues, au cours de ces dernières années, enrichir l'éventail de moyens d'expression dont « Autodafé » est la synthèse.

Complexe en apparence, elle ne vise en réalité qu'à rétablir entre le théâtre musical et le public le lien naturel et essentiel qui a existé aux époques privilégiées de cet art.
Le texte écrit en plusieurs langues (ce qui assure la couleur phonétique souhaitée par l'auteur à certains moments) est ordonné selon une chronologie sans relation avec celle des épisodes historiques qu'il évoque. C'est pourquoi nous donnons épisode par épisode le déroulement de l'œuvre.

Prologue

Variation vocale sur le mot FEU en diverses langues; le feu qui sera aussi l'image finale de l'ouvrage.



SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Monographies

ANDIA Rafael, *Labyrinthes d'un guitariste*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BOIS Mario, Le Flamenco, Paris, Marval, 1994.

CANAT DE CHIZY Édith et PORCILE François, Maurice Ohana, Paris, Fayard, 2005.

CHOJNACKA Élisabeth, Le clavecin autrement, Paris, Michel de Maule, 2008.

CRIVILLE I BARGALLO Josep, Historia de la música española, El folklore musical, Madrid, Alianza Editorial, 1983 p. 193.

DEVAL Frédéric, Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989.

ESCANDE Alfredo, Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra, Aguillar, 2012, p. 214.

GARCIA LORCA Federico, Les Berceuses, Paris, Allia, 2018.

GARCIA LORCA Federico, Jeu et théorie du Duende, Paris, Allia, 2015.

GAVOTY Bernard et LESUR Daniel, « Maurice Ohana », Pour ou contre la musique moderne ?, Paris, Flammarion, 1957.

GIL Henri, *Poema del Cante Jondo réévaluation d'une poétique en devenir*, Bordeaux, PUF, 2008.

GOBIN Alain, Le Flamenco, Paris, PUF, 1975.

JANKELEVITCH Vladimir, Debussy *et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1989, p. 181.

JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 41.

JANKELEVITCH Vladimir, « Albéniz », La présence lointaine, Albéniz, Séverac, Mompou, Paris, Seuil, 1983.

KOSMICKI Guillaume, Musiques savantes : de Ligeti à la fin de la guerre froide (1963-1989), Marseille, Le Mot et le reste, 2014.

LEBLON Bernard, Le flamenco, Paris, Actes Sud, 1995.

LEMOGODEUC Jean-Marie et MOYANO Francisco, Le flamenco, Paris, PUF, 1994, p. 41.

LES AMIS DE MAURICE OHANA, *L'Œuvre de Maurice Ohana*, Catalogue Complet, Paris, 2005.

LOPEZ RUIZ Luis, Guide du flamenco, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 105.

MACHE François-Bernard, « Les universaux en musique et en musicologie », Le sonore et *l'universel, Écrits au tournant du* XXI^e^ siècle, Paris, Archives contemporaines, 2018.

MACHE François-Bernard, Musique au singulier, Paris, Odile Jacob, 2001.

MAIRENA Antonio, "El concurso de Granada de 1922; la Ópera flamenca", Las confesiones de Antonio Mairena, Sevilla, Universidad de Sevilla, col. De Bosillo, n°53, 1976, p. 30-34.

MOLINA Ricardo et MAIRENA Antonio, Mundo y formas del cante flamenco, Séville-Grenade, Libreria Al – Andalus, 1971, p. 173 et 211.

POCHE Christian, La musique arabo-andalouse, Paris, Actes Sud, 1995.

RAE Caroline, The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000.

ROSSY Hipolito, Teoria del cante jondo, CREDSA, 1968, p. 97.

ROY Jean, « Maurice Ohana », Musique française, Paris, Nouv. Debresse (Présences contemporaines), 1962.

Écrits de Maurice OHANA

OHANA Maurice, « Deux œuvres de Manuel de Falla », in Journal musical français, n°22, 22 octobre 1953.

OHANA Maurice, « Tiento », notice de présentation, in Los Gitanillos de Cadiz, chants populaire andalous, Le club Français du Disque,1956.

OHANA Maurice, « Géographie musicale de l'Espagne », in Journal musical français, n°47, 8 mars 1956, p. 7

OHANA Maurice, « Géographie musicale de l'Espagne », in Journal musical français, n°48, 15 mars 1956, p. 8.

OHANA Maurice, « Horizons espagnols », in Festival de Montauban, Cahier n°6, 1962, p. 11.

OHANA Maurice, « Les paradoxes de la musique contemporaine », in Musiques en questions, n°1, Février 1980, p. 9.

OHANA Maurice, « Le Minotaure à 83 dents », in Nouvel Observateur, n° 1119, du 18 au 24 avril 1986, p. 8.

OHANA Maurice, « Préface », Frédéric Deval, in Le Flamenco et ses valeurs, Paris, Aubier, 1989.

Revues-Articles

ANCELIN Pierre, « Entretien sur l'art actuel », in Les lettres françaises, 17 septembre 1964.

ANDIA Rafael, « Le mystère Narciso Yepes », in Guitare Classique, n° 52, Mars-mai 2011, p. 25.

BABIN Pierre, « Maurice Ohana : Le compositeur et le secret du temps », in *L'Autre Journal*, n°9, 23 avril 1986, p. 72.

BAYER Francis, « André Gide et Maurice Ohana », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°71, juillet 1986, p. 13.

BAYER Francis, « Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana », in Esprit, n°3, Mars 1985, p. 55-56.

BOLBACH Pascal, « Maurice Ohana et la guitare, Entretien avec Alberto Ponce », in Les Cahiers de la Guitare, n°2, 1982, p. 10.

Cadieu Martine, « Comment écrivent-ils la musique aujourd'hui ? », in Diapason n°253, septembre,1980, p. 42.

CONDE Gérard « Maurice Ohana, Hommage de Radio-France au composteur », in Le Monde, 24 avril 1986, p. 20.

DELPHINUS, « Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare… », in Diapason, n° 187, mai 1974.

DEVAL Frédéric, « L'art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.

DUMOND Arnaud, « Défense et illustration de la musique contemporaine, Le Cadran lunaire de Maurice Ohana », in Les Cahiers de la Guitare, n° 9, 1984, p. 36.

GOTTLIEB Jay, « Regards croisés », « Maurice Ohana le musicien du soleil, » in Le Monde de la Musique-Télérama, cahier n° 2, 1994, p. XIX.

GRÜNENWALD Alain, « T'Harân-Ngô. Conversation avec Maurice Ohana », in Arfuyen, n°2, 1975.

HALBREICH Harry, « Harmonie et timbre dans la musique instrumentale », in La Revue musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, 1986, Richard-Masse, p. 60.

LACAVALERIE Xavier, « Ohana au plus haut des cieux », in Télérama n°1893, 23 avril 1986.

LANGHAM SMITH Richard, "Ohana on Ohana: an English Interview", in Contemporary music review, vol. 8, part. 1., Hardwood Academic Publishers, dec. 1986, p. 129.

LYON Raymond, Le Courrier musical de France, n°62, 15 avril 1978, p. 42.

MACHE François-Bernard, « Les mal entendus », in La Revue Musicale, n^{os}314-315, Paris, Richard-Masse, 1978.

MARCEL Odile, « L'usage de la parole », Maurice Ohana*, miroirs de l'œuvre,* in La Revue Musicale, triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 93.

MARCEL Odile, « L'Ibérisme de Maurice Ohana », Maurice Ohana, Essais études et documents, in La Revue Musicale, n^{os} 351-352., Paris, Richard-Masse, 1982.

MARTI Jean-Christophe, « Anonyme XX^{e} siècle », in *L'Avant*-scène Opéra, hors-série n^{o} 3 A, 1991.

MASSIN Brigitte, « La solitude du compositeur de fond », in Le Matin de Paris, 1er août 1986, p. 18.

MONTREMY (de) Jean-Maurice, « Maurice Ohana, un modèle archaïque », in La Croix, 3 novembre 1983, p. 17.

PAQUELET Christine, « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », in Analyse Musicale, n° 56, 3^{e} trim., 1987, p. 56-58.

PROST Christine, « Maurice Ohana le musicien du soleil », in Le Monde de la Musique-Télérama, cahier n°2, 1994, p. 12.

PROST Christine, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 52.

PROST Christine, « Poétique musicale de Maurice Ohana », in La Revue Musicale, Triple numéro 391-392-393, Paris, Richard-Masse, 1986, p. 108, 116 et 127.

RAE Caroline, « Symbolism and allegory », in The Music of Maurice Ohana, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 54-56.

REIBEL Guy, « La musique vocale et chorale de Maurice Ohana », in La Revue Musicale, triple numéro 391-392-393, Richard-Masse, 1986.

ROY Jean, « Maurice Ohana sculpteur d'ombres », in Téléramonde, n° 162, 1993, p. 62.

RUSSOMANNO Stefano, «Trois Graphiques per chitarra e orchestra di Maurice Ohana», in Rivista di chitarra, n° 24, janv.1996, p. 22.

SCHNEIDER John, Conversation with Narciso Yepes, Soundboard, GFA, 1984, p. 67.

SEGOVIA Andrés, "More Strings ?", in The American Guitar, Review 39, New York, summer 1974, p. 2-4.

SNITZLER Larry, "Narciso Yepes, The 10-string guitar: overcoming the limitations of six strings", Guitar player, 1978, p. 42.
TAMAYO Arturo, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 62.

VIDAL Pierre « Rencontre avec Maurice Ohana et Narciso Yepes », in Musica Disques, n° 147, Juin 1966, p. 9.

Thèses

CASAGRANDE Christophe, *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres* instrumentales de Maurice Ohana, thèse de doctorat, Université de Lille, ANRT, 2003.

CHARLES Agnès, Du sourcier au trouveur : une étude de la musique vocale de Maurice Ohana, thèse de doctorat, Université de Tours, 2001.

PROST Christine, Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana. Université d'Aix en Provence, 1981.

Corpus secondaire

Monographie

BERGSON Henri, « La perception du changement », La pensée et le mouvant, Paris, Félix Alcan, 1934.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, *Essai sur l'imagination du* mouvement, Paris, Corti, 2016.

BACHELARD Gaston, « La Rythmanalyse », La dialectique de la durée, PUF, Paris, 5ème éd. 2013, p.136.

BACHELARD Gaston, « Le complexe d'Empédocle », La Psychanalyse du feu, § 2, Paris, Gallimard, 1985, p. 43.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination des* forces, Paris, Corti, 1965, p. 153.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1947.

BACHELARD Gaston, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939, p. 110.

BACHELARD Gaston, Le Nouvel esprit scientifique, Paris, PUF, 1934.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1932, p.104.

CASAGRANDE Christophe, Maurice Ohana *ou la musique de l'énergie*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2013.

CASTANET Pierre Albert, À la recherche du temps suspendu, À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXIe siècle, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2018.

CASTANET Pierre Albert, Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine, Château-Gontier, Michel de Maule, 1995, p. 309.

GINER Bruno et PORCILE, François, *La musique pendant la guerre d'Espagne*, Paris, Berg International, 2015, p. 161-168.

HOFFELE Jean-Charles, Manuel de Falla, Paris, Fayard, 1992.

JUNG Carl Gustav, *L'âme et la vie*, 1963, Paris, Buchet/Chastel, 2015.

JUNG Carl Gustav, Synchronicité et Paraselsica, Paris, Albin Michel, 1988.

JUNG Carl Gustav, La *dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1974, p. 140.

JUNG Carl Gustav, Les racines de la conscience, 1971, Paris, Buchet/Chastel, 2013.

JUNG Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Paris, Folio essai, 2000, p.163-164.

JUNG Carl Gustav, « Ma vie », in Souvenirs, rêves et pensées, 1961, Paris, Gallimard, 1973.

LASSUS Marie-Pierre, Gaston Bachelard musicien, Une philosophie des silences et des timbres, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

LASSUS Marie-Pierre, « Avant-propos », Pensée mythique et création musicale, Actes du colloque autour de Maurice Ohana, le 2 et 3 avril 2001, Lille, Lassus-PUCG, 2006.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », in Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009.

SCHAEFFER Jean-Marie, *l'expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p.18.

STREIFF Gérard, « Les Français sont-ils à la Villa Medicis ? », in *Adam Saulnier journaliste d'art à l'ORTF*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 59.

WEARING John Peter, *The London Stage 1930-1939: A Calendar of play and players*, Vol. III, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., London, 1990, p. 954 et 1012.

Revues

AROM Simha, « “Du pied à la main” : les fondements métriques des musiques traditionnelles d’Afrique centrale », in Analyse musicale, n°10, 1er trim.1988, p. 17.

AUBERT Laurent, « L’essence du cante flamenco, entretien avec Calixto Sanchez », in Cahiers de Musiques Traditionnelles, n° 4, Genève, Georg,1991, p. 260.

BRIDOUX-MICHEL Séverine, « Autour de Concrete PH », Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Giorgos Zervos (eds.), Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis, Athens, May 2005.

CONDE Gérard, « Le “Folklore imaginaire” de Federico Mompou. Gérard Condé », in Le Monde, 30 avril 2011.

COURT Raymond, « Musique et mouvement », in Analyse Musicale, n°8, 1987, p. 16.

CRUTCHFIELD Will, “Luciano Berio speaks about virtuosos and Strings”, in New-York Times, 13 janvier 1989, p. 3.

DELAPLACE Joseph, « L’écriture comme présence du passé dans la musique du XXe siècle », 2016.

DEVAL Frédéric, « L’art Jondo », in Le Monde de la Musique, cahier n°2, 1994, p. IX.

DONNIER Philippe, « Flamenco : structures temporelles », in *Cahiers d’Ethnomusicologie*, 10 | 1997, 127-151.

DONNIER Philippe, « Le flamenco falsifié », in Analyse Musicale, 1988, 2e trim., p. 30-35.

FRIEDERICH Daniel et LEIPP Émile, in *Bulletin du Groupe d’Acoustique Musicale* n° 92, juin 1977.

HALBERT Roland, in Les Cahiers de la Guitare et de la Musique, n° 45, 1993, p. 10.

MOREAU Anne Laure, « L’incidence de la guitare dans l’œuvre de Picasso », in Les Cahiers de la Guitare, n°52, 1994, p. 33.

MOLINO Jean, Le singe musicien, Paris, Actes Sud/INA, 2009.

NATTIEZ Jean-Jacques, « La recherche des universaux est-elle incompatible avec l’étude des spécificités culturelles ? Réflexions sur l’ethnomusicologie selon John Blacking **»,** in Ethnomusicologie et Anthropologie de la Musique, Volume 38, n° 1, 2014, p. 218.

NATTIEZ Jean-Jacques, « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale », in Protée, vol. 25, n°2, automne 1997.

SACCHI Stéphane, « La guitare dans les ensembles instrumentaux du XXe siècle », Les Cahiers de la Guitare, n°69, 1999, p. 36-38.

SAVAGE Patrick et BROWN Steven, « Pour une nouvelle musicologie comparée », in *Revue Anthropologie et Sociétés,* n°38, 2014, p.193.

VALLEJO Polo, « Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie », in *Cahiers d'Ethnomusicologie, (Anciennement Cahiers de Musiques Traditionnelles)*, n°17, 2004, p. 6.

Thèses

DELAPLACE Joseph, *Le présent du passé : citations et répétitions dynamiques dans l'œuvre* de György Ligeti, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2005.

DONNIER Philippe, Flamenco, structures temporelles et improvisation, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre. 1996.

ORDONEZ FLORES Eva, La danse flamenca, thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, 2001.

JAMBOU Louis, Caractéristiques générales du tiento, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1974, p. 133.

KAZANDJIAN Fred, The concept development of the Yepes ten-string guitar: a preliminary investigation, University of Cape town, 1992, p. 246.

LE GALL Vincent, La musique savante pour guitare flamenca de 1956 à nos jours, thèse de doctorat, Université de Rouen, 2005.

NAHOUM Jacques, Le triton dans les musiques populaires primitives, thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne, 1964, p. 15.

Bibliographie générale

Monographie

AGNEL Aimé, Le vocabulaire de Jung, Paris, Ellipses, 2011.

ALBERA Philippe, « Entretien avec György Ligeti », in Musiques en création, Paris, Contrechamps, 1997, p. 77.

ANDIA Rafael, *Labyrinthes d'un* guitariste, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 62.

BACKES-CLEMENT Catherine, Claude Lévi-Strauss ou la structure et le malheur, Paris, Seghers, 1970.

BAILLET Jérôme, Gérard Grisey*, Fondements d'une écriture,* Paris, L'Harmattan, 2000, p. 11.

BAYER Francis, De Schönberg à Cage. *Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique* contemporaine, Paris, Klincksieck, 1987, p. 9 et 201.

BENJAMIN Walter, Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires, trad. par J. Poirier et C. Jouanlanne, Paris, PUF, 2001, p. 39.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de* sa reproductibilité technique, version de 1935, *Les œuvres vol. III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.

BERGSON Henri, La conscience et la vie, Paris, Magnard, 2013, p. 60.

BERGSON Henri, Matière et mémoire, Paris, Gallimard, 2012, p. 124-125.

BERGSON Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience,1889, Paris, PUF, 2007.

BERIO Luciano, Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis, Genève, éd. Contrechamps, 2010, p. 70-71.

BERLIOZ Hector, Chapitre I, « La Guitare », *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Lemoine, 1855.

BLACKING John, Le sens musical, Paris, Minuit, 1973, p. 91.

BRETON André, Point du jour, Paris, Gallimard, 1934, p. 203.

CAMPODONICO Luis, Falla, Paris, Seuil, 1959, p. 94.

CARBONEL Marie-Hélène, Federico Garcia Lorca, Poète de la ligne, Roquebrune-Cap-Martin, du Compás, 2009, p. 10.

CARPENTIER Alejo, Le partage des eaux, 1956, Paris, Gallimard, 2016.

CHAILLEY Jaques, *Expliquer l'Harmonie*, Lausanne, Rencontre, 1967.

CHARNASSE Hélène, La guitare, Paris, PUF, 1985.

COURT Raymond, *Le musical, Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 215-216.

DANIELOU Alain, Traité de musicologie comparée, Paris, Hermann, 1959, p.122.

DEBUSSY Claude, Monsieur Croche, Paris, Gallimard, p. 296.

DELAPLACE Joseph, *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, Rennes, PUR, 2014, p. 205.

DELAPLACE Joseph, György Ligeti*, Un essai d'analyse et d'esthétiques musicales*, Rennes, PUR, 2007.

DELEUZE Gilles, Le bergsonisme, Paris, PUF, 1993, p. 4.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Rhizome », in Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux, Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, « L'"Essai sur l'origine des langues" », in De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967.

DUFOURT Hugues, La musique spectrale, Une révolution épistémologique, Paris, Delatour, 2014, p. 24.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969, Paris, Dunod, 1992.

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*,1969, Paris, Gallimard, 2014.

ELIADE Mircea, Aspects du mythe, Paris, NRF/Gallimard, 1963, p. 15.

EVANS, Tom, Le grand livre de la guitare de la renaissance au rock. Musique, histoire, facture, artistes, Paris, Albin Michel, 1979.

FALLA (de) Manuel, Écrits sur la musique et les musiciens, Arles, Actes Sud, 1992, p. 136-137.

FREUD Sigmund, « Le retour infantile du totétisme », in Totem et tabou, 1913, Paris, Gallimard, 1993, p. 280.

GARCIA LORCA Federico, Poésies 1921-1927, Paris, Gallimard, 1966, p. 151.

GAUTIER Jean-François, Claude Debussy, La musique et le mouvant, Arles, Actes Sud, 1996, p. 123.

GOUBAULT Christian, Claude Debussy la musique à vif, Paris, Minerve, 2002.

HAMILTON Édith, La mythologie, Alleur (Belgique), Marabout, 2007.

HEIDEGGER Martin, Chemins qui ne mènent nulle part, 1949, trad. Wolfgang BROKMEIER, Paris, Gallimard, 1980, p. 27.

HODEIR André, La Musique étrangère contemporaine, Paris, PUF, 1954, p.6.

JAMEUX Dominique, « Le Marteau sans Maître », Pierre Boulez, Paris, Fayard, 1984, p. 351.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 11-18.

JANKELEVITCH Vladimir, « La volonté de savoir », Le je-ne-sais-quoi et le presque rien, Paris, Seuil, 1980, p. 28.

JANKELEVITCH Vladimir et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 210.

JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

JUNG Carl Gustav, « Ma vie », Souvenirs, rêves et pensées, 1961, Paris, Gallimard, 1973.

LAUXEROIS Jean, « Adorno et "la question de la technique" », Jean-Paul OLIVE (dir.), in *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 215.

LEIBNIZ Gottfried, Wilhelm, *Préface aux Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, Gallimard, 2008.

LEIBOWITZ René, Le compositeur et son double, Paris, Gallimard, 1986.

LEIBOWITZ René, Introduction à la musique de douze sons : les Variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg, Paris, L'Arche, 1949.

LECOURT Dominique, Bachelard. Le jour et la nuit, Paris, Grasset, 1974, p. 79.

LE QUELLEC Jean-Loïc, Jung et les archétypes, Auxerre, éd. Sciences-Humaines, 2013, p. 9.

LEVI-STRAUS Claude, « I- Du mythe au roman - Les saisons et les jours », in *L'origine des manières* de table, 1968, Paris, Plon, 2009, p. 71.

LEVI-STRAUS Claude, « L'astronomie bien tempérée », in Le Cru et le Cuit, 1964, Paris, Plon, 2009.

LEVI-STRAUS Claude, La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.

LEVI-STRAUS Claude, Tristes Tropiques, 1955, Paris, Plon, 1984

LEIPP, Émile « Les instruments à cordes », in Acoustique et musique, Paris, Masson, 4e éd., 1989, p. 170-178.

LIGETI György, « Between Science, Music and Politics », cité par : Karol BEFFA, in György Ligeti, Paris, Fayard, 2016.

LOUVIER Alain, *L'orchestre*, Paris, PUF, 1978.

MACHE François-Bernard, « La musique dans le mythe », Musique – Mythe – Nature, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015, p. 20.

MACHE François-Bernard, Un demi-*siècle de musique… Et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 102.

MATRAS Jean-Jacques, Le son, Paris, PUF, 1982, p. 16.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Avant-propos », in Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 2017, p. 7.

MORFAUX Louis-Marie et LEFRANC Jean, « archétype », Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, Paris, Armand Colin, 2007, p. 39.

NATTIEZ Jean-Jacques, Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique, Paris, Actes Sud, 2008, p. 101.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975

PROUST Marcel, Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, 1979.

ROUGET Gilbert, La musique et la transe, Paris, Gallimard, 1990.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « De la mélodie », *Essai sur l'origine des lang*ues, 1781, Paris, Flammarion, 1993, p. 105-106.

SACCHI Jean-Charles, Sur le développement des théories scientifiques, *De l'aporie de l'incommensurabilité à la dimension pragmatique de la découverte*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 82-83.

SARTRE Jean-Paul, *L'*Être et le Néant, Paris, Gallimard, 1943, p. 260.

SECHAUD Évelyne, « Préface », Didier ANZIEU, Le Moi peau, Paris, Dunod, 1995, p. 1.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

SCHNEIDER John, The contemporary guitar, Lanham (USA), Rowman et Littlefield, 2015, p. 226.

SCHOPENHAUER Arthur, « Des rapports de la connaissance intuitive et de la connaissance abstraite », Le Monde comme volonté et comme représentation. Paris, PUF, 2017. p. 75

SCHOPENHAUER Arthur, « doctrine de la représentation abstraite », Le monde comme volonté et comme représentation, Paris, PUF, 2014, p. 210.

THIBAUDIER Viviane « Archétype », Le vocabulaire de Jung, Paris, Ellipses, 2011.

VARESE Edgar, Écrits, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 174.

VAUTRIN Cécile, Helmholtz du son à la musique, Paris, Vrin, 2011.

VIRET Jacques, « La modernité musicale d'un point de vue éthique », *La musique à l'esprit* enjeux éthiques du phénomène musical, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 123-40.

WOLFF Francis, Pourquoi la musique ?, Paris, Fayard, 2015, p. 68-69.

WORMS Frédéric, « Élan vital », Le vocabulaire de Bergson, Paris, Ellipses, 2005.

ZOURABICHVILI François, « Deleuze », Jean-Pierre ZARADER (dir.), Le vocabulaire des philosophes, Ellipses, 2016, p. 906.

ZURLETTI Sara, « Le concept de matériau musical chez Th. Adorno », Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 243.

Revues

BARRAQUE Jean, « La mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes. Essai de méthodologie comparative : La forme musicale considérée non plus comme un archétype mais comme un devenir », in Analyse Musicale, n°12, juin 1988, p. 15.

CICCONE Albert, « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », in Cahiers de psychologie clinique, n°17, 2001/2, p. 81.

HENNIGER-VIAL Mireille, « Nature et fécondité des archétypes mythiques liés aux deux paramètres du temps et du rythme », in Analyse Musicale, n°54, 4e trim. 2006, p. 96.

Notices de disques

BERNARD Michel, Maurice Ohana, Trois Graphiques, *Œuvres de guitare par Alberto Ponce*, Alberto Ponce/Orchestre Philarmonique du Prado/Daniel Chabrun, L.P. Arion, ARN 38 240, 1974.

CANAT DE CHIZY Édith, « Intermezzo : "Hommage à Maurice Ohana" par Michèle Larivière », texte accompagnant le CD Sundown Dances, AT 34 117, Paris, Actes Sud, 2004, p.15.

FINK Michael, Concierto de Aranjuez, Academy of St Martin in the fields, Sir Neville Marriner, p. 14.

FOURES Olivier, Pierre Hantaï-Scarlatti 4, Mirare, 2004, p. 3-5.

HALBREICH Harry, Office des Oracles, opus 111, 1999, p. 11.

HALBREICH Harry, Maurice Ohana, *Douze Études d'interprétation*, Jean-Efflam Bavouzet piano, Florent Jodelet percussion, Paris, Harmonic Records, 1993, p. 8.

HALBREICH Harry, « Un clavecin ibérique », « Maurice Ohana, Le Clavecin », Timpani, 2008, CD : 1C1161.

RUBIO Manuel, « Au son des castagnettes "La Argentina", " La Argentinita" », ILD, 642210, 2001, p. 4.

PROST Christine, Avoaha, Paris, Opus 111, 1994, p. 8.

VIDAL Robert-J., Cinq siècles de guitare en Espagne, Vol. 1., Disque Deutsche Grammophon, 139 365, 1970.

Programmes de concert

OHANA Maurice, programme des « Nuits de la Fondation Maeght », 31 juillet au 7 août 1966.

GRISEY Gérard, programme du Festival Musica 96, Ressources Brahms – Ircam.

HALBREICH Harry, La Célestine, Opéra de Paris, n°20, 1988, p. 47.

Partitions

BOULEZ Pierre, « Préface », Le Marteau sans maître, Londres, Universal Edition, 1957, p. XV.

OHANA Maurice, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Paris, Billaudot, 1966

OHANA Maurice, Signes, Paris, Amphion, 1967, p. 24.

OHANA Maurice, « Lento », Tiento, Paris, éd. Billaudot, 1968.

OHANA Maurice, Si le jour paraît…, Paris, Billaudot,1971.

OHANA Maurice, Les Trois Contes de *l'Honorable Fleur*, Paris, Jobert, 1978.

OHANA Maurice, Chiffres de clavecin, Paris, Jobert, 1981.

OHANA Maurice, Cris pour 12 voix mixtes, Paris, Jobert, 1982.

OHANA Maurice, Le Cadran lunaire, Paris, Billaudot, 1983.

OHANA Maurice, *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984.

OHANA Maurice, « Avant-propos » in, *Douze Études d'interprétation*, Paris, Jobert, 1984.

OHANA Maurice, Anonyme XX^{e} siècle, Paris, Billaudot, 1993.

OHANA Maurice, La Célestine, Paris, Billaudot, 1993.

Encyclopédies

BADURA-SKODA Eva, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Stanley Sadie, 1980, p. 586-592.

BAILLY Anatole, Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 2000.

BLAS VEGA José et RIOS RUIZ Manuel, Diccionario enciclopedico ilustrado del flamenco, Madrid, 1988, Cinterco, 2^{e} éd. 1990, p. 748.

BLAY Michel (dir.), Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, Larousse, 2013, p. 47.

CORBIN Solange, « La théorie primitive », Roland MANUEL (dir.), Histoire de la musique 1, Tours, Gallimard, 1986.

DAUPHIN Claude, Le Dictionnaire de musique de Rousseau : une édition critique, Bern, Peter Lang, 2008, p. 416.

HONEGGER Marc, Technique, formes, instruments, Paris, Bordas, 1976, p. 369.

HOURCADE Annie, « Archétype », Michel BLAY (dir.), Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, Larousse, 2013, p. 47.

LALANDE André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1962.

Traités musicaux

BOSSEUR Jean-Yves, Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1996, p. 164.

DANIELOU Alain, Traité de musicologie comparée, Paris, Hermann, 1959, p. 76.

GEVAERT François-Auguste, *Traité général d'instrumentation*, Tome I., Paris, Eschig, 1954, p. 210.

LA BORDE (de) Jean-Baptiste, Essai sur la musique moderne et ancienne, Tome I, Paris, 1780, p. 20

LAVOIX Henri Marie François, Histoire de *l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, 1878.

MESSIAEN Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie,* Tome VI, Paris, Leduc, 2001, p. 30.

MESSIAEN Olivier, Traité de ry*thme, de couleur, et d'ornithologie,* Tome III, Paris, Leduc, 2001.

Sitographie

BONTEMS Vincent, « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard », Fabula / Les colloques, Penser le mouvement, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2599.php, 2015.

DEVAL Frédéric, Le Flamenco et ses valeurs : Une identité en question, Fondation Royaumont, article publié dans le cadre du colloque des 7 et 8 juin 2002 p. 5. Document mis en ligne : https://www.royaumont.com/medias/pdf_colloques/colloque_leflamencoalaquestion_part1_royaumont_2002. pdf.

FURNISS Susanne, « Artur SIMON, éd., Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne],

14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, URL : http://ethnomusicologie.revues.org/179, p. 3.

KULULUKA Anakesa Apollinaire, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, URL : http://ethnomusicologie.revues.org/1832, p. 10.

MANESSE Laurence, « Autour du concept d'expérience chez Benjamin », Appareil, 18 April 2013. URL : http://journals.openedition.org/ appareil/1172 ; DOI : 10.4000/appareil.1172.

RAYMOND Jean-Marie, « Le dernier témoin de la tradition », *Interview d'Alberto Ponce*, Mardi 1er juin 2010. Avec son aimable autorisation. http://jean-marie.raymond.im/2010.

SOLOMOS Makis, « Rythme, temps et émergence : sur quelques enjeux de la musique récente », Christian DOUMET et Aliocha WALD LASOWSKI (dir.), *Rythmes de l'homme,* rythmes du monde, Hermann, 2010, p. 53-74. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769917/document.

Colloques

CRITON Pascale, « Vers une pensée des multiplicités », Gilles Deleuze *: les enjeux d'une* pensée-musique, CDMC, 16 novembre 2010.

Claude Debussy*, Montage et démontage de l'espace et du temps*, Sous la direction de Jean-Paul OLIVE et Muriel JOUBERT, Université de Paris 8, 26 octobre 2018.

Colloque d'Acoustique musicale, Harmonique 7 et ses Problèmes, Marseille 1958, CNRS, 1959.

MACHE François-Bernard, Maurice Ohana *l'oiseleur*, Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.

REIBEL Guy, Maurice Ohana *l'oiseleur*, Journée d'étude du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 14 février 2013.

Documents radiophoniques

CHOJNACKA Élisabeth, « Le rythme et la raison », France Culture, le 20 mars 1989.

DEVAL Frédéric, « Le flamenco », Les Imaginaires, France Musique, 5 juin 1993.

GOBIN Alain, « Le flamenco », France Culture, 21 mai 1975.

JANKELIVITCH Vladimir, « La pensée vivante d'Henri Bergson », France Culture, 2e partie, 14 janvier 1966.
LUCIA (de) Paco, « La matinée des autres », France Culture, 4 avril 1979.

MORENTE Enrique, "La matinée des autres", Par Frédéric DEVAL, Katia OCHMIANSKY et Jean DELORON, Madrid, France Culture, le 3 avril 1979.

OHANA Maurice, « Un amour de Don Juan », comédie d'Alexandre Arnoux, 24 avril 1960, France 3 Nationale, RTF.

OHANA Maurice, « Médée l'enchanteresse », Œuvre radiophonique, ORTF, Société des Comédiens Français, France Culture, 12 septembre1964.

OHANA Maurice, « France Musique reçoit », 10 mai 1968, France Musique.

OHANA Maurice, « Les compositeurs vus par eux-mêmes », France-Culture, 7 septembre 1971.

OHANA Maurice, « Sibylle de Maurice Ohana », France Musique, 16 juin 1973.

OHANA Maurice, « Concert débat de France Musique », France Musique, le 10 octobre 1973.

OHANA Maurice, entretien avec Martine Cadieu, « La musique espagnole », France Musique, 18 mars 1975.

OHANA Maurice, entretien avec François SERRETTE, France Musique, 9 mai 1977.

OHANA Maurice, « La matinée des autres », Frédéric Deval, Katia Ochmiansky et Jean Deloron, Madrid, France Culture, 3 avril 1979 (1ère diffusion).

OHANA Maurice, interviewé par Christine Prost lors de l'émission radio « Espagne, flamenco, Lorca », France Musique, 15 novembre 1982.

OHANA Maurice, « Perspectives du XXe siècle », France Culture, 19 janvier 1984.

OHANA Maurice, « Parcours du sacré avec Maurice Ohana », France Musique, 27 et 28 février 1986.

OHANA Maurice, « La Célestine, opéra de Maurice Ohana – 5 », « Le matin des musiciens », France Culture, 24 juin 1988.

OHANA Maurice, « La guitare et les racines populaires », France Culture, 5 juillet 1975 dans le cadre du Festival d'Avignon, entretien avec Gérard Aufray. Au programme de cette soirée sont diffusées des œuvres de Pisador, Mudarra, Milán, Narvaez, l'Hommage à Debussy et deux pièces de Brouwer.

OLIVIER Michael, « Music Weekly », BBC3, 10 juin 1984.

PENNETIER Jean-Claude, « Joyeux anniversaire Maurice Ohana », France Musique, 22 septembre 2013. https://www.francemusique.fr.

PROST Christine, « Le rythme et la raison », France Culture, 22 mars 1989.

ROY Jean, lors de l'émission radiodiffusée : « Maurice Ohana, Espagne, Lorca », France Musique, 15 novembre 1982.

YEPES Narciso, entretien avec Myriam SOUMAGNAC, France Musique, 26 février 1967.

YEPES Narciso, « Mémoire retrouvée », France Musique, 27 juillet 1996.

film-reportage

SEBAN Paul, « Maurice Ohana - Le Silenciaire », 1971.

Index

A

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund, 344, 345, 348, 483, 485
Agnel, Aimé, 65, 480
Aguila, Jesus, 88
Albéniz, Isaac, 25, 27, 36, 38, 71, 181, 182, 191, 207, 252, 311, 312, 349, 350, 454, 473
Albèra, Philippe, 81, 480
Alonso, Odón, 177, 178
Ancelin, Pierre, 17, 153, 233, 234, 272, 295, 296, 297, 299, 332, 345, 346, 362, 475
Andia, Rafael, 6, 7, 74, 77, 83, 84, 85, 89, 90, 128, 131, 132, 146, 153, 155, 160, 191, 199, 207, 226, 227, 473, 475, 480
Ansermet, Ernest, 129
Anzieu, Didier, 484
Aphrodite, 51
Arcas, Julián, 111, 210
Arendt, Hannah, 233
Argentina, (Antonia Mercé y Lucque), 69, 70, 485
Argentinita (La), (Encarnacion Lopez Julvez), 13, 29, 68, 69, 70, 71, 187, 252, 278, 287, 396, 459, 485
Aristote, 363, 369
Arom, Simha, 22, 43, 44, 73, 284, 285, 479
Aron, Jean-Paul, 338
Aubert, Laurent, 79, 199, 479
Aufray, Gérard, 89, 112, 118, 149, 168, 169, 212, 237, 261, 371, 394, 490

B

Babin, Pierre, 347, 352, 475
Bacàn, Pedro, 19
Bachelard, Gaston, 10, 14, 52, 62, 143, 144, 215, 240, 277, 278, 302, 303, 304, 313, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 348, 374, 375, 376, 386, 387, 393, 396, 397, 398, 399, 412, 413, 477, 478, 483, 487
Backès-Clément, Catherine, 50, 480
Badura-Skoda, Eva, 190, 486
Baeza, Angel, 111
Bailhache, Patrice, 328, 329
Baillet, Jérôme, 480
Bailly, Anatole, 54, 338, 486
Balandier, Georges, 146, 147, 151
Barraqué, Jean, 136, 485
Bartók, Béla, 20, 36, 37, 81, 87, 88, 92, 109, 127, 349, 372, 379
Bastion, Simon-Pierre, 355
Bavouzet, Jean-Efflam, 140, 249, 485
Bayer, Francis, 140, 150, 295, 340, 342, 348, 349, 377, 411, 475, 481
Beauvert, Thierry, 68, 355
Beethoven, Ludwig van, 95, 109, 149, 352
Beffa, Karol, 38, 483
Benjamin, Walter, 51, 118, 119, 151, 391, 481, 488
Beretti, Michel, 68, 355
Berg, Alban, 70, 87, 232, 478
Bergson, Henri, 135, 136, 161, 309, 310, 313, 337, 339, 374, 378, 458, 477, 481, 484, 489
Berio, Luciano, 93, 94, 95, 98, 133, 338, 479, 481
Berlioz, Hector, 93, 127, 481
Berlowitz, Béatrice, 377, 482
Bernabé, Paulino, 133, 228, 401, 420
Bernard, Anthony, 186
Bernard, Michel, 77, 118, 149, 168, 169, 235, 384, 394, 485
Bick, Esther, 385
Bizet, Georges, 8, 82
Blacking, John, 73, 268, 271, 365, 366, 368, 479, 481
Blas Vega, José, 64, 142, 143, 170, 171, 196, 486
Blay, Michel, 54, 59, 382, 486, 487
Bobri, Vladimir, 130
Bois, Mario, 83, 84, 194, 199, 355, 473
Bolbach, Pascal, 74, 79, 80, 81, 86, 92, 96, 131, 138, 155, 157, 158, 175, 177, 186, 284, 387, 475
Bontems, Vincent, 387, 487
Bororo, 22
Borrow, George, 84, 275
Bosco, Henri, 277, 395
Bosseur, Jean-Yves, 317, 341, 440, 487
Boucourechliev, André, 22
Boulez, Pierre, 87, 88, 89, 90, 102, 109, 128, 300, 343, 421, 424, 439, 450, 482, 486
Brăiloiu, Constantin, 48, 437
Bream, Julian, 126
Brelet, Gisèle, 391, 392
Breton, André, 59, 481
Bridoux-Michel, Séverine, 333, 479
Brokmeier, Wolfgang, 342, 482
Brouwer, Leo, 110, 112, 212, 490
Brown, Steven, 365, 480
Bruck, Charles, 187
Bruegel, Pieter, 300
Brussel, Robert, 82
Bruzeau, Maurice, 69

C

Cadieu, Martine, 19, 54, 131, 139, 140, 273, 305, 362, 378, 381, 389, 475, 489
Cage, John, 133, 342, 343, 345, 430, 481
Calyx, 242
Campodónico, Luis, 35, 36, 481
Canat de Chizy, Edith, 5, 6, 12, 18, 20, 30, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 47, 49, 69, 71, 99, 106, 114, 115, 118, 126, 134, 137, 139, 140, 145, 149, 150, 152, 158, 160, 168, 169, 174, 184, 185, 224, 227, 229, 231, 235, 238, 246, 248, 262, 272, 288, 297, 307, 319, 324, 342, 344, 345, 357, 360, 370, 380, 391, 394, 408, 411, 435, 473, 485
Cano, Manuel, 170
Carbonel, Marie-Hélène, 374, 481
Carlevaro, Abel, 12, 104, 126, 127, 129, 154, 165, 181, 182, 183, 184, 445, 448, 465, 473

Carpentier, Alejo, 114, 115, 481
Carrillo Trujillo, Julián, 166, 167, 168, 436, 438
Carulli, Ferdinando, 114
Casagrande, Christophe, 11, 302, 477
Casals, Pablo, 181, 182
Castanet, Pierre Albert, 7, 196, 330, 338, 413, 478
César, Jules, 247
Chabrier, Jean-Claude, 82, 84
Chabrun, Daniel, 77, 235, 485
Chacón, Antonio, 75, 171
Chailley, Jacques, 171, 327, 354, 359, 360, 481
Charles, Agnès, 6, 11, 71, 90, 136, 137, 172, 187, 197, 249, 256, 259, 261, 301, 308, 333, 408, 436, 477
Charles, Daniel, 333
Charnassé, Hélène, 101, 102, 109, 110, 481
Chojnacka, Élisabeth, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 136, 139, 148, 151, 158, 173, 473, 489
Chopin, Frédéric, 71, 109, 140, 247, 295, 358, 377, 456
Ciccone, Albert, 385, 485
Cluzel, Raphael, 140
Cocteau, Jean, 68, 355
Cohen, Leonard, 78
Colomb, Christophe, 351
Condé, Gérard, 18, 36, 215, 248, 341, 358, 362, 388, 406, 408, 410, 475, 479
Conil, Florian, 74
Constant, Marius, 99, 110
Corbin, Solange, 31, 32, 487
Coste, Napoléon, 114
Court, Raymond, 241, 283, 363, 479, 481
Criton, Pascale, 125, 325, 326, 334, 341, 354, 436, 440, 488
Crivillé i Bargallo, Josep, 194
Crutchfield, Will, 94, 479
Cueto, Ramón, 13, 169, 461, 464

D

Dali, Salvador, 70, 264
Dalmonte, Rossana, 94, 95, 133, 481
Damian, Jean-Michel, 49, 160
Danhauser, Adolphe, 149
Daniélou, Alain, 267, 271, 481, 487
Dauphin, Claude, 180, 487
De Falla, Manuel, 80, 87, 482
De Goya y Lucientes, Francisco José dit Francisco de Goya, 50, 187, 218, 224, 225, 226
De La Borde, Jean-Baptiste, 250, 251, 487
De la Matrona, Pepe, 19, 79, 306
De Lucia, Paco, 86, 156, 489
De Milán, Luis, 30, 97, 112, 171, 175, 190, 212, 490
De Montremy, Jean-Maurice, 87, 151, 476
De Paula, Manuel, 19
De Saussure, Ferdinand, 22
De Torres, Antonio, 79, 101, 110
Debussy, Claude, 6, 8, 11, 17, 71, 80, 82, 83, 86, 87, 90, 92, 99, 108, 109, 112, 127, 134, 136, 139, 141, 146, 150, 151, 160, 166, 167, 174, 175, 191, 192, 203, 209, 211, 212, 215, 223, 228, 231, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 247, 257, 268, 269, 272, 273, 276, 277, 278,279, 280, 286, 302, 311, 322, 323, 326, 341, 346, 348, 350, 357, 358, 359, 363, 364, 372, 376, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 407, 411, 413, 421, 423, 430, 431, 434, 454, 456, 473, 481, 482, 485, 488, 490
Delaplace, Joseph, 22, 137, 269, 324, 348, 479, 480, 481
Delerue, Georges, 86
Deleuze, Gilles, 289, 306, 307, 334, 439, 440, 481, 482, 484, 488
Deloron, Jean, 31, 38, 44, 78, 79, 95, 331, 352, 489
Delphinus, 8, 9, 40, 73, 89, 90, 93, 107, 109, 112, 119, 126, 127, 141, 189, 190, 212, 220, 222, 224, 229, 232, 233, 238, 250, 321, 336, 338, 387, 475
Derrida, Jacques, 138, 482
Descartes, René, 323, 359
Deval, Frédéric, 13, 18, 19, 31, 34, 38, 39, 42, 44, 64, 71, 78, 79, 83, 95, 256, 261, 262, 265, 316, 331, 352, 395, 443, 473, 475, 479, 487, 489
Diego, Luis Martin, 154, 246
Donnier, Philippe, 32, 194, 211, 479, 480
Doumet, Christian, 303, 488
Dufourcq, Norbert, 364
Dufourt, Hugues, 118, 119, 122, 125, 134, 135, 166, 302, 320, 322, 323, 326, 330, 332, 335, 338, 340, 341, 343, 360, 362, 363, 365, 407, 478, 482
Dukas, Paul, 109
Dumas, Stéphane, 388
Dumond, Arnaud, 271, 434, 475
Durand, Gilbert, 11, 20, 24, 55, 64, 65, 203, 482
Durey, Louis, 232
Dutilleux, Henry, 322, 430, 431, 432, 448, 456

E

Eliade, Mircea, 49, 61, 62, 482
Elie, Benjamin, 118, 119
Elosegui, Miguel, 69
Enrique El Mellizo, né Jiménez Fernández, Francisco Antonio Enrique, 171
Éros, 278
Escande, Alfredo, 12, 104, 127, 129, 165, 181, 182, 184, 465, 473
Evans, Tom, 79, 482

F

Feldman, Morton, 341, 345, 430, 431, 440
Fender, Leo, 110
Février, Jacques, 71, 149, 450, 474
Fink, Michael, 173, 485
Fisk, Eliot, 126
Fleta, Ignacio, 113
Florentz, Jean-Louis, 37, 81
Fourés, Olivier, 97, 485
Fourier, Jean Baptiste Joseph, 329
Franco, Enrique, 187, 226, 232, 385
Freud, Sigmund, 380, 384, 482
Freyermuth, Sylvie, 138
Friederich, Daniel, 101, 124, 133, 479
Frühbeck, Rafael, 187
Furniss, Suzanne, 487

G

Garcia Lorca, Federico, 8, 34, 69, 70, 75, 76, 78, 82, 85, 86, 97, 103, 108, 115, 132, 140, 145, 187, 188, 189, 195, 197, 202, 232, 247, 263, 264, 278, 288, 374, 375, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 387, 388, 454, 457, 473, 481, 482, 489, 490
Gardel, Carlos, 173, 352
Gautier, Jean-François, 276, 482
Gavoty, Bernard, 5, 473
Géryon, 53

Gevaert, François-Auguste, 102, 109, 487
Ghiglia, Oscar, 126
Ghirardi, Marie-Thérèse, 87, 434
Gibson, 110
Gide, André, 140, 295, 377, 418, 475
Gil, Henri, 75, 76, 82, 145, 202, 263, 473
Giner, Bruno, 70, 232, 478
Glasson Deschaumes, Ghislaine, 13, 71
Gobin, Alain, 79, 81, 198, 473, 489
Goethe, Johann Wolfgang, 85, 412
Goléa, Antoine, 6
Gomez Velez, Manuel (Manolo de Huelva), 69
Gonzáles Climent, Anselmo, 177, 178
Gottlieb, Jay, 18, 137, 139, 140, 141, 180, 265, 273, 475
Goubault, Christian, 82, 269, 278, 279, 482
Granados, Enrique, 71, 181, 182, 283
Grande, Félix, 29, 116, 238, 373
Greco, José, 70
Grisey, Gérard, 118, 323, 324, 341, 480, 486
Grizard, Michel, 13, 461, 464
Grünenwald, Alain, 9, 53, 60, 299, 337, 346, 347, 389, 395, 402, 408, 475
Guattari, Félix, 482
Guelette, Thomas, 70

H

Halbert, Roland, 158, 457, 479
Halbreich, Harry, 38, 39, 64, 97, 105, 107, 185, 209, 223, 242, 249, 252, 264, 325, 357, 363, 364, 475, 485, 486
Hamilton, Édith, 272, 482
Hanslick, Edouard, 195
Hantaï, Pierre, 97, 485
Hauser, Hermann, 126
Hayrabedian, Roland, 172, 249, 358
Heidegger, Martin, 341, 342, 482
Heinich, Nathalie, 51
Helffer, Claude, 12, 108, 186, 390, 394, 395, 472
Henniger-Vial, Mireille, 485
Henry, Pierre, 90, 338
Hercule, 53
Hermann, Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 267, 271, 303, 481, 487, 488
Hirbour, Louise, 115, 116, 326
Hodeir, André, 178, 364, 482
Hoffelé, Jean-Charles, 6, 90, 197, 256, 259, 261, 308, 478
Honegger, Marc, 180, 190, 487
Horreaux, Jean, 91, 425
Hourcade, Annie, 54, 59, 382, 487
Hugo, Victor, 37, 388

I

Ibarrondo, Félix, 90, 91, 137, 336, 338, 413, 414, 435, 454, 456

J

Jacob, Max, 20, 21, 23, 55, 56, 68, 161, 355, 367, 474
Jambou, Louis, 171, 480
Jameux, Dominique, 102, 482
Jankélévitch, Vladimir, 25, 27, 36, 38, 191, 247, 300, 301, 310, 311, 312, 347, 349, 350, 372, 377, 433, 473, 482
Jodelet, Florent, 140, 249, 485
Jolas, Betsy, 342
Joubert, Muriel, 239, 488
Jousse, Marcel, 366, 482
Jung, Carl Gustav, 20, 53, 54, 55, 57, 58, 62, 63, 65, 226, 234, 246, 265, 266, 298, 306, 372, 373, 378, 383, 396, 398, 399, 403, 421, 478, 480, 483, 484

K

Kagel, Mauricio, 338
Kali'na (ou Kalina), 51
Kazandjian, Fred, 113, 117, 130, 131, 480
Klee, Paul, 374
Kosmicki, Guillaume, 6, 473
Kululuka, Anakesa Apollinaire, 141, 488
Kusturica, Emir, 226

L

Labé, Louise, 271
Lacan, Jacques, 392
Lacavalerie, Xavier, 7, 10, 75, 76, 306, 343, 362, 475
Lacote, René, 114
Lagoya, Alexandre, 131, 165
Lalande André, 54, 487
Landowska, Wanda, 99
Langham Smith, Richard, 31, 42, 43, 238, 322, 381, 382, 475
Larivière, Michèle, 6, 358, 485
Lassus, Marie-Pierre, 143, 144, 148, 240, 248, 270, 285, 393, 407, 478
Lautréamont, (né Isidore Lucien Ducasse dit Comte de Lautréamont), 143, 144, 477
Lauxerois, Jean, 344, 345, 348, 483
Lavoix, Henri Marie François, 102, 487
Le Couteux de Caumont (Général), 47
Le Gall, Vincent, 7, 71, 75, 81, 84, 97, 111, 156, 172, 194, 195, 196, 198, 199, 275, 355, 480
Le Quellec, Jean-Loïc, 55, 483
Le Sage, Alphonse X, 20, 355
Leblon, Bernard, 32, 194, 196, 252, 473
Lecourt, Dominique, 483
Lefranc, Jean, 55, 57, 483
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 314, 337, 339, 340, 483
Leibowitz, René, 483
Leif, Joseph, 303
Leipp, Émile, 102, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 168, 169, 363, 479, 483
Leiris, Michel, 387
Lejeune, Honoré, 71
Lemaître, Dominique, 109, 330, 413, 414, 429, 478
Lemogodeuc, Jean-Christophe, 30, 31, 34, 45, 75, 84, 116, 170, 257, 351, 473
Léon, Georges, 115, 118, 149, 168, 169, 394
Les amis de Maurice Ohana, 46, 107, 131, 474
Lesur, Daniel, 5, 36, 140, 174, 287, 473
Lévi-Strauss, Claude, 22, 46, 48, 50, 51, 145, 177, 268, 363, 368, 480, 484
Lévy-Bruhl, Lucien, 145
Ligeti, György, 6, 37, 38, 81, 99, 137, 151, 228, 269, 324, 325, 427, 430, 437, 473, 480, 481, 483
Llobet, Miguel, 90, 109
Lonchampt, Jacques, 224, 390, 470
Louvier, Alain, 109, 319, 324, 357, 360, 483
Lupot, François, 113
Lyon, Raymond, 361, 400, 476

M

Mach, Ernst, 328, 329
Mâche, François-Bernard, 5, 10, 11, 20, 21, 23, 24, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 74, 76, 84, 145, 147, 206, 209, 215, 230, 259, 272, 290, 297, 300, 333, 338, 360, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 377, 385, 392, 402, 410, 421, 474, 476, 483, 488
Maderna, Bruno, 131, 132, 447
Mahler, Gustav, 12, 186, 390, 394, 470
Mairena, Antonio, 19, 29, 75, 78, 142, 143, 170, 177, 178, 197, 474
Malipiero, Gian Francesco, 109
Mallarmé, Stéphane, 87, 386
Manesse, Laurence, 151, 488
Marcel, Odile, 7, 19, 59, 389, 476
Marie, Jean-Étienne, 141, 438
Marín, Rafael, 111, 210
Marsyas, 242
Marti, Jean-Christophe, 5, 6, 9, 10, 18, 21, 28, 32, 33, 36, 41, 52, 68, 129, 136, 140, 145, 149, 166, 187, 307, 322, 325, 333, 343, 345, 346, 351, 352, 356, 358, 367, 376, 379, 381, 391, 394, 400, 476
Martin, Franck, 128, 129, 233
Massin, Brigitte, 56, 58, 228, 356, 476
Matras, Jean-Jacques, 266, 483
Mauss, Marcel, 195
Médée, 103, 220, 221, 489
Merleau-Ponty, Maurice, 393, 483
Mertz, Kaspar, 114
Messiaen, Olivier, 238, 280, 323, 425, 428, 487
Miereanu, Costin, 338
Minotaure, 58, 118, 353, 380, 381, 401, 474
Miroglio, Francis, 338
Molina, Ricardo, 177, 178, 197, 474
Molino, Jean, 22, 23, 73, 144, 145, 146, 195, 364, 366, 421, 478, 479
Mompou, Federico, 36, 181, 182, 191, 312, 473, 479
Montoya, Ramon, 8, 13, 19, 29, 40, 41, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 89, 93, 96, 106, 107, 111, 121, 142, 157, 158, 188, 196, 210, 224, 228, 252, 287, 303, 330, 331, 355, 378, 385, 396, 445, 459
Moreau, Anne Laure, 77, 479
Morente, Enrique, 78, 352, 489
Morfaux, Louis-Marie, 55, 57, 483
Moyano, Francisco, 30, 31, 34, 45, 75, 84, 116, 170, 257, 351
Mozart, Wolfgang Amadeus, 149
Mudarra, Alonso, 30, 112, 171, 212, 490
Muñoz, Rafael, 177, 178
Murail, Tristan, 110, 436

N

Nahoum, Jacques, 267, 270, 369, 480
Nambikwara, 22
Nattiez, Jean-Jacques, 22, 23, 48, 144, 195, 268, 366, 368, 421, 478, 479, 484
Navez, Hugues, 131
Nono, Luigi, 338

O

Ochmiansky, Katia, 31, 38, 44, 78, 79, 95, 331, 352, 489
Ohana, Fortuna Mercedes (née Bengio), 29, 382
Ohana, Maurice, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 465, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 485, 486, 488, 489, 490
Ohana, Moses Jamu, 29
Ohana, Simon David, 29
Olive, Jean-Paul, 239, 345, 348, 483, 485, 488
Olivier, Michael, 490
Ombatapo, 51
Ops, 272
Ordonez Flores, Eva, 480
Otto, Rudolf, 65

P

Paganini, Niccolò, 85
Paquelet, Christine, 37, 40, 330, 356, 357, 362, 476
Pâris, Jehanne, 36, 149
Pavón Cruz, Pastora dit La Niña de los Peines, 73
Pedrell, Felipe, 32, 70, 75
Peña Dorentes, David, 97
Penderecki, Krzysztof, 228, 426, 427
Pennetier, Jean-Claude, 151, 152, 153, 154, 178, 442, 450, 490
Peter, Jean-Pierre, 140, 295, 296, 403
Peterson, Oscar, 101
Picasso, Pablo, 77, 479
Pinheiro Dos Santos, Alberto, 332
Pisador, Diego, 112, 212, 490

Poché, Christian, 43, 116, 474
Poe, Edgar, 386
Ponce, Alberto, 73, 74, 77, 86, 91, 92, 132, 153, 154, 155, 156, 157, 224, 226, 227, 235, 384, 444, 445, 463, 475, 485, 488
Porcile, François, 5, 12, 18, 20, 30, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 47, 49, 69, 70, 71, 99, 106, 114, 115, 118, 126, 137, 139, 140, 145, 149, 150, 152, 158, 160, 168, 169, 174, 184, 185, 224, 227, 229, 231, 232, 235, 238, 246, 248, 262, 272, 288, 297, 307, 319, 324, 342, 345, 357, 360, 370, 380, 391, 394, 408, 411, 421, 473
Pouchelle, Marie-Christine, 295, 296, 403
Presti, Ida, 131, 165
Prost, Christine, 8, 9, 11, 12, 17, 18, 20, 31, 41, 51, 52, 56, 60, 61, 67, 99, 103, 140, 179, 180, 195, 197, 205, 206, 212, 219, 224, 239, 273, 274, 302, 304, 312, 313, 315, 316, 346, 351, 370, 382, 383, 403, 409, 428, 476, 477, 485, 489, 490
Proust, Marcel, 373, 388, 484
Proust, Pascal, 118, 119
Prunières, Henry, 90
Pujol, Emilio, 113, 132
Pythagore, 359

R

Rachmaninov, Sergueï Vassilievitch, 6
Rae, Caroline, 8, 11, 28, 29, 45, 46, 49, 381, 382, 474, 476
Rameau ,Jean-Philippe, 359, 360, 362
Ramirez, Amalia, 132
Ramirez, José, 111, 113, 132, 133, 223, 229, 315, 420
Ravel, Maurice, 71, 109, 127, 364, 423, 452
Raymond, Jean-Marie, 157, 241, 283, 361, 363, 400, 488
Reibel, Guy, 476, 488
Ricœur, Paul, 154, 379
Rimski-Korsakov, Nikolaï Andreïevitch, 85, 108, 109
Rios Ruiz, Manuel, 64, 142, 143, 170, 171, 196, 486
Risset, Jean-Claude, 302, 303, 341
Rivière, Claude, 147
Rodrigo, Joaquín, 127, 128, 156, 173, 184, 192, 259
Rossy, Hipolito, 80, 81, 474
Rostand, Claude, 6
Rouanet, Jules, 43
Rouget, Gilbert, 24, 45, 143, 147, 156, 437, 484
Rousseau, Jean-Jacques, 143, 145, 180, 190, 207, 484, 487
Roussel, Albert, 109
Roy, Jean, 6, 8, 86, 140, 187, 188, 208, 382, 474, 476, 490
Rubio, Manuel, 70, 485
Ruiz de Galeterra, Gabriel, 69
Russomanno, Stefano, 108, 476
Ruwet, Nicolas, 22, 241

S

Sabicas, Agustín Castellón Campos, 85, 142
Sacchi, Jean-Charles, 484
Sacchi, Stéphane, 479
Sánchez Mejías, Ignacio, 64, 65, 69, 70, 212, 237, 262, 264, 273, 387, 486
Sánchez, Calixto, 199
Sanlúcar, Manolo, 172, 385
Sartre, Jean-Paul, 484
Satie, Érik, 109, 297
Saturne, 50, 116, 247, 251, 272
Saulnier, Adam, 47, 478
Sauveur, Joseph, 359
Savage, Patrick E., 365, 480
Scarlatti, Domenico, 71, 97, 98, 252, 485
Scelsi, Giacinto, 228, 430, 431, 433
Schaeffer, Jean-Marie, 29, 230, 377, 380, 478, 484
Schaeffer, Pierre, 111, 166, 229, 230, 302, 332
Schmidt, Stephan, 83, 96, 139, 154, 155, 156, 157, 158, 178, 231, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449
Schmitt, Florent, 109
Schneider, John, 92, 93, 119, 121, 154, 180, 476, 484
Schoenberg, Arnold, 87, 88, 102, 109, 129, 363, 483
Schopenhauer, Arthur, 25, 298, 484
Schubert, Franz, 109
Schulman, Léa, 6, 8, 13, 28, 382, 417, 418
Schumann, Robert, 149
Seban, Paul, 5, 28, 49, 412, 490
Séchaud, Evelyne, 484
Segovia, Andrés, 93, 98, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 183, 186, 188, 406, 420, 476
Serette, François, 20
Sherenté, 50
Simondon, Gilbert, 437
Snitzler, Larry, 132, 476
Solomos, Makis, 302, 303, 333, 479, 488
Sor, Fernando, 114
Sosigène, Alexandrin, 247
Soumagnac, Myriam, 40, 41, 113, 370, 490
Stockhausen, Karlheinz, 228, 323, 338, 343, 431
Stravinsky, Igor, 20, 37, 66, 88, 109, 127, 129, 134, 392, 455
Streiff, Gérard, 47, 478
Stumpf, Carl, 365
Sylva, 45, 50, 63, 116, 159, 247, 248, 271, 272, 274, 275, 306, 370, 400

T

Taïra, Yoshihisa, 89, 90
Taleb, Abderrahim, 116
Talegas, Juan, 177, 178
Tamayo, Arturo, 187, 476
Tárrega, Francisco, 109, 111, 169
Theremin, Léon (Termen Lev Sergueïevitch), 115
Thibaudier, Viviane, 55, 484
Tiby, Ottavio, 172
Tieffenbrucker, Wendelin, 113
Tiêt, Tôn Thât, 90, 423
Torre, Manuel, 35
Torres, Norberto, 211
Tréhard, Jean-Marie, 91, 425
Tupi-Kawahib, 22
Turner, William, 84

V

Vaggione, Horacio, 302, 303
Vallejo, Polo, 265, 480
Van der Leeuw, Gerard, 148
Van Gucht, Georges, 342
Varèse, Edgar, 37, 98, 114, 115, 116, 134, 320, 326, 336, 408, 484
Vautrin, Cécile, 328, 329, 484

Vidal, Pierre, 19, 29, 75, 127, 184, 188, 189, 221, 226, 227, 477
Vidal, Robert-J., 485
Viret, Jacques, 88, 364, 484

W

Wagner, Richard, 127, 424
Wagogo, 265, 480
Wearing, John Peter, 69, 71, 478
Webern, Anton, 87, 88, 102, 109, 269, 426
Williams, John, 126
Wolff, Frédéric, 484
Worms, Claude, 111, 210, 309, 484

X

Xenakis, Iannis, 333, 334, 430, 479

Y

Yepes, Ana, 133, 420
Yepes, Narciso, 9, 11, 13, 19, 29, 75, 81, 92, 93, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 154, 155, 160, 169, 170, 177, 178, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 298, 326, 336, 401, 406, 420, 421, 446, 475, 476, 477, 480,490

Z

Zarlino, Gioseffo, 359
Zayas, Marius, 69
Zilberberg, Claude, 387
Zincali, George, 84
Ziryâb, 116
Zourabichvili, François, 289, 307, 484
Zourabichvili, Nicolas, 136, 137, 264
Zurletti, Sara, 485

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 3
INTRODUCTION 5

CHAPITRE I 15
1 Éléments de méthodologie 17
2 Les racines ohaniennes, un complexe comme « milieu » 27
3 Les racines africaines, une terre des « lointaines origines » 37
4 La racine primordiale, reflet d'un temps mythique 45
5 Racines ataviques et « matrice originelle » 51
6 Place, rôle et fonction de l'archétype 54
Synthèse de la première partie (chapitre I) 67
7 La guitare, l'instrument d'une tradition 68
8 Tradition et innovation 74
9 Le flamenco, une philosophie du sonore 83
10 « Je ne suis pas guitariste, mais je trouve à travers la guitare » (Maurice Ohana) 90
11 « Cousinage » entre le clavecin et la guitare 97
12 La guitare ohanienne, une identité sonore modélisée 108
13 La quête de résonance 112
14 Le Minotaure à dix cordes 118
15 La guitare élargie, entre fascination et controverse 126
16 Fondements anthropologiques de l'œuvre pour guitare 135
17 Vocalité de la guitare au prisme d'une « script-oralité » 138
18 Transmettre et interpréter 146
Synthèse du premier chapitre 161

CHAPITRE II 163
1 Introduction à l'étude des œuvres pour guitare 165
1.1 Évolution du langage ohanien 165
1.2 Soleá, introduction dans l'univers sonore de la guitare 167
2 Tiento 169
2.1 Croisement des sources 170
2.1 Un « rubato » andalou 176
2.2 La genèse de l'œuvre pour guitare 179
3 Trois Graphiques, une œuvre enracinée dans la tradition andalouse 181
3.1 Présentation de l'œuvre au prisme de son contexte de création 181
3.2 De la tradition à la couleur ohanienne 188
3.3 Cadenza, libération du geste atavique 190
3.4 Les formes du flamenco des Trois Graphiques 194
3.4.1 Farruca 196
3.4.2 Siguiriya 197
3.4.3 Bulería 199
3.4.4 Tiento (Graphique de la Bulería et Tiento) 201
3.5 Concision structurelle 202
3.6 La couleur des Graphiques 207
3.7 Articulation des éléments structurels dans les Trois Graphiques 215
3.8 Rôle, fonction et place de l'orchestre relativement au jeu soliste de la guitare 218
4 *Si le jour paraît…* la libération de l'espace sonore 224
4.1 Enueg, l'exploration du phénomène sonore 229

4.2 20 Avril (Planh), « soleil central » ... 232
4.2.1 Au centre, l'humanisme ... 232
4.2.2 L'archétype du centre ... 235
4.3 L'influence de Debussy ... 237
4.4 De la source à la couleur ohanienne, le processus de variation ... 241
5 Le Cadran lunaire, mythique et atavique ... 246
5.1 Saturnal ... 249
5.1.1 De la symbolique des sons, à la naissance de « l'agrégat-monde » ... 250
5.1.2 L'incantatoire et la pensée mythique ... 255
5.2 Jondo ... 261
5.3 Le triton, une couleur archétypale ... 267
5.4 Sylva ... 271
5.4.1 La croissance du végétal ... 272
5.5 Candil ... 275
5.5.1 Inspirations ataviques et poétiques ... 277
5.5.2 Polysémie du temps ... 279
5.6 Synthèse sur le Cadran lunaire ... 288
Synthèse du deuxième chapitre ... 290

CHAPITRE III ... 293
1 Introduction au troisième chapitre ... 295
2 L'approche intuitive du phénomène sonore ... 296
3 La matière sonore in modus vivendi ... 301
4 L'immobile et le mobile ... 312
5 La matière sonore et le tiers de ton ... 317
6 Brouillage harmonique ... 327
7 Le rythme interne de la matière sonore ... 332
8 L'autonomie de/dans la matière sonore ... 336
8.1 Processus d'autorégulation ... 339
8.2 La matière sonore libérée, une idéologie ... 344
9 À la recherche d'un universel au fondement de la culture andalouse ... 353
9.1 Par culture ... 354
9.2 Par nature ... 356
9.3 L'universel ... 365
10 La symbolique de l'arbre ... 370
11 Poétisation du temps-matière ... 374
12 Mémoire et matière sonore ... 377
13 La matière mythique ... 380
14 Le langage ohanien porteur d'un imaginaire ... 389
14.1 Imaginaire et langage ... 389
14.2 Mouvement et imaginaire ... 393
14.3 L'univers sonore et l'imaginaire ohanien ... 397
Synthèse du troisième chapitre ... 402

CONCLUSION ... 405
ANNEXES ... 415
Annexe n°1 ... 417
Annexe n°2 ... 420
Annexe n°3 ... 421
Annexe n°4 ... 423
Annexe n°5 ... 429
Annexe n°6 ... 436
Annexe n°7 ... 441
Annexe n°8 ... 450
Annexe n° 9 ... 454
Annexe n°10 ... 457
Annexe n°11 ... 459

Annexe n° 12 461
Annexe n° 13 463
Annexe n° 14 464
Annexe n° 15 465
Annexe n° 16 470
Annexe n ° 17 472
BIBLIOGRAPHIE 473
Index……..……...491

SACCHI, Stéphane. Des racines à la matière : l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice OHANA - 2019

Des racines à la matière : l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice Ohana

Mots clés : Racines, matière sonore, imaginaire poétique, guitare, flamenco.

Résumé

Comment aborder la musique de Maurice Ohana et quel sens donner à l'usage qu'il fait de la guitare dans son œuvre ? Dans cette recherche, nous tenterons de cerner en quoi la guitare tient une place si particulière et si essentielle au regard de l'ensemble de son œuvre. Elle est, en effet, porteuse de tout un univers culturel et symbolique et contribue à nourrir l'imaginaire poétique du créateur intemporel qu'est Maurice Ohana. Cet univers poétique et atavique irisé d'une arborescence d'influences est, chez le compositeur, tout à la fois une source d'inspiration et d'innovation. La guitare à dix cordes qu'il a introduite dans ses deux cycles : *Si le jour paraît…* et *Cadran lunaire*, lui permet d'opérer sur la matière sonore, un travail de création qui donne lieu à une œuvre originale dont la compréhension nécessite l'exploration d'un héritage culturel fortement imprégné du *cante jondo* et de la culture andalouse. Entre tradition et innovation, oralité et écriture, l'œuvre pour guitare entretient avec la matière sonore, une relation qui donne sens au processus de compréhension de l'œuvre de Maurice Ohana.

From roots to matter : the sound universe of Maurice Ohana's guitar works

Key words: Roots, sound material (matière sonore), poetic imagination, guitar, flamenco.

Abstract

How to approach the music of Maurice Ohana and what sense should we give to the use he makes of the guitar in his work? In this research, I will try to understand how the guitar holds such a special and essential place in his work as a whole. In fact, it carries a whole cultural and symbolic universe and contributes to nourishing the poetic imagination of the timeless creator Maurice Ohana. This poetic and atavistic world of a tree of influences is, in the composer's mind, both a source of inspiration and innovation. The ten-string guitar that he introduced in his two cycles — *Si le jour paraît…* and *Cadran lunaire* — allows him to operate on the sound material ("matière sonore"), a creative work that gives rise to an original work whose understanding requires the exploration of a cultural heritage strongly imbued with *cante jondo* and Andalusian culture. Between tradition and innovation, orality and writing, the work for guitar has a relationship with the sound material ("matière sonore") that gives meaning to the process of understanding of Maurice Ohana's work.

Dessin sur la première de couverture : signature de Maurice Ohana, d'après la *Revue musicale* n°351-352.

Imp. Service Reprographie - Rennes 2