

# Anges pour l'histoire

Entretien avec **Vinko Globokar**  
compositeur

Compositeur français d'origine yougoslave, né en 1934, auteur de nombreuses œuvres employant des effectifs aussi divers que l'instrument soliste, l'orchestre ou le théâtre instrumental, tromboniste virtuose dédicataire de nombreuses œuvres contemporaines, Vinko Globokar a développé très tôt une œuvre atypique. D'abord concentrée sur le rapport de la voix et de l'instrument, du texte et de la musique, sur les gestes des musiciens et leur potentiel inventif, sa production se distingue aussi par le souci, depuis *Les Émigrés* (1982-1986), de traiter des problèmes d'ordre social et politique. Emblématiques de cette attention au temps présent, deux œuvres majeures ont récemment vu le jour, *L'Ange de l'Histoire* (2004) et *Les Otages* (2005). Vinko Globokar a accepté de répondre à nos questions sur leur genèse et les questions qu'elles soulèvent. Attaché au rôle critique de la musique, il insiste sur la singularité du témoignage qu'elle peut délivrer.

Par rapport à vos pièces plus anciennes (la série des *Discours*, *Res/as/ex/inspirer*, *Toucher*<sup>1</sup>, etc.), votre œuvre a pris depuis quelques années un tournant : vous êtes passé d'une réflexion plutôt formelle, articulée autour de questions internes au langage musical, à des œuvres qui n'hésitent pas à faire allusion à des événements collectifs, comme la guerre d'ex-Yougoslavie. Dans *L'Ange de l'Histoire*<sup>2</sup> notamment, vous prenez en charge des questions extérieures à la musique, interrogations d'ordre social et politique, ou liées à l'histoire collective. Depuis quand ce changement, et pourquoi ?

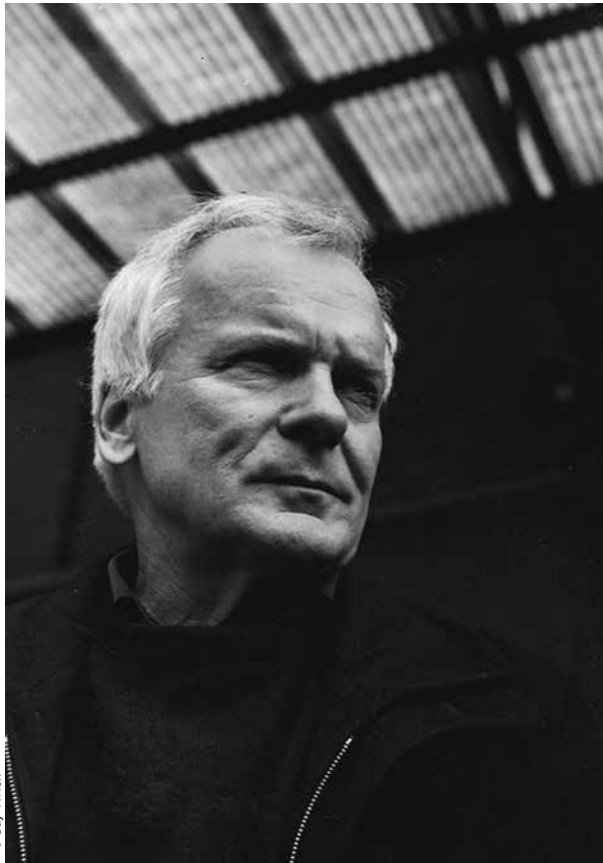
Je situerais le tournant entre 1971 et 1973. Jusque là, j'avais toujours pensé structurer les paramètres musicaux à partir et en fonction de la notion d'œuvre. Était bien sûr présente quelque chose comme la subconscience de problèmes que je voulais travailler, mais, au fond, le but que je me fixais à ce moment là était d'atteindre un niveau esthétique équivalent à celui des gens auprès desquels j'avais étudié : celui d'un Berio, d'un Kagel ou d'un Stockhausen, que je connaissais très bien et que j'estimais beaucoup. J'ai commencé à composer en 1964, donc cela représente une période d'apprentissage qui a duré 6 ou 7 ans. Le tournant est venu avec une sorte de dégoût.

Je voyageais beaucoup dans les festivals, et j'ai trouvé triste la musique qui s'y faisait. J'ai alors composé une pièce extrêmement agressive, pour piano, percussion et 9 instruments, une espèce de pièce absolument sauvage et impolie. Elle s'appelait *Vendre le vent* (1973). Ça veut bien dire ce que ça veut dire ! A ce moment, une sorte de virage s'est amorcé : je me suis mis à écrire la musique que je voulais écrire. J'ai en quelque sorte remis les chevaux devant la charrue, en me demandant *pourquoi* j'écrivais. J'ai alors commencé à choisir des thèmes qui me semblaient importants : de temps en temps des thèmes sociaux, politiques, mais aussi d'autres thèmes, psychologiques ou poétiques. Dès lors que vous choisissez un thème, celui-ci dicte *absolument* tous les paramètres de la musique - tous, qu'il s'agisse des paramètres musicaux ou de l'organisation formelle de la pièce, le fait qu'elle exige un orchestre ou une formation de chambre, une flûte à bec, etc.

*L'Ange de l'Histoire* aborde le thème du communisme, de la guerre, de la démocratie... Comment cela est-il venu ?

C'est que je suis un homme d'aujourd'hui : je lis les journaux, j'observe les événements sociaux. C'est ce que je ressens qui

me dicte ce que je dois faire. Ce n'est pas un choix artificiel, cela répond à une nécessité. Ainsi, j'ai commencé *L'Ange de l'Histoire* en partant de deux thèmes antagonistes : d'un côté un système démocratique qui se transforme lentement en une sorte de dictature, de l'autre, simultanément, un ordre démocratique qui se détériore, mais cette fois sous le coup de la montée du nationalisme. Je répondais alors à une commande du festival de musique contemporaine de Donaueschingen. Quand j'ai terminé la pièce je ne connaissais pas le texte de Benjamin, et c'est un ami à Berlin qui m'a dit : je crois que ce que tu es en train de faire, ça a affaire avec l'Ange de l'Histoire



© Guy Vivien

de Benjamin<sup>3</sup>. J'ai regardé le texte, et je me suis dit que ça valait peut-être la peine d'y réfléchir et de prolonger le projet c'est comme ça que j'ai commencé la deuxième partie, en sachant qu'il y en aurait aussi une troisième.

**Vous avez eu l'impression de reconnaître dans le texte de Benjamin une vision de l'histoire que vous partagiez ?**

Plusieurs choses me semblaient frappantes : le fait d'être soufflé par un vent et d'être emporté à reculons vers l'avenir. C'est une image extrêmement forte pour une musique. Au fond je n'ai jamais eu de difficulté à prendre un thème et à le mettre en musique. Au départ je me disais qu'il y avait peut-être des thèmes qui ne s'y prêtaient pas. Mais chaque fois que j'ai pris un thème et décidé de le transposer vers la musique, j'ai toujours réussi. Prenez par exemple Richard Strauss, avec sa musique à thème, sa *Symphonie domestique* par exemple. Il disait : " Je suis capable de tout représenter en musique, même une cuillère ". C'était faux ! Il vivait au XXème siècle, mais son langage était celui du XIXème, un langage figé : il ne pouvait pas s'amuser à mettre une bombe au milieu d'une pièce de musique. Ça ne se faisait pas, il fallait qu'un orchestre joue des notes. Tandis qu'aujourd'hui vous pouvez choisir n'importe quel thème, mais aussi utiliser n'importe quel moyen. Si la musique ne parvient pas à dire ce que vous voulez qu'elle dise, vous avez recours au théâtre, au film, aux acrobates, à des animaux...

**Pour les deuxième et troisième parties de *L'Ange de l'Histoire*, par exemple, qui ont été écrites à partir du texte de Benjamin, comment avez-vous procédé ?**

Dans la deuxième partie, par exemple, un des deux orchestres est soumis à un traitement de transformation électronique des sons en temps réel. J'avais décidé qu'il y aurait les quatre guerres de Yougoslavie. Qu'est-ce que j'ai fait ? j'ai divisé l'orchestre n°2 en neuf groupes de musiciens, et pris quatre assistants qui doivent se promener entre les neuf groupes, selon un chemin prescrit : ils ont un temps limité pour aller d'un point à un autre. Seulement, comme des " perchmen ", ils sont libres de braquer leur micro où ils le veulent : sur un violon, qui verra ses sonorités soumises aux transformations électroniques, puis ailleurs... Ils peuvent aller très vite pendant

la première partie du trajet, puis s'arrêter pendant une minute... Tout est aléatoire. Et c'est précisément ce que je veux suggérer : que dans la guerre, tout est loterie. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi ce dispositif électronique très labile, sans cesse parcouru d'accidents illogiques. C'est une technique que je n'utiliserai plus jamais !

Vous nous avez dit, quand nous nous sommes rencontrés pour la première fois, que lorsque vous composiez une nouvelle pièce, vous commenciez par écrire un texte, un texte dont vous " déduisiez " ensuite la musique. En quoi consiste cette déduction ?

Le problème c'est qu'il n'y a pas de clé ou de truc. Vous commencez avec un texte, qui à son tour vous donne l'idée de faire une autre chose. Chaque thème impose un traitement nouveau, un discours nouveau. Il n'y a rien qui puisse servir deux fois. Je pourrais vous dire devant chaque partition : là j'ai fait comme ça, ici comme ça. Mais il n'y a pas de " truc ", il n'y a pas de système. Je vous donne une explication, je pourrais vous en donner une autre.

Ce texte de départ, fait-il l'objet d'un travail d'écriture ?

Pour *Les Otages*<sup>4</sup>, par exemple, vous avez "l'exposition des antagonistes", puis "l'envahissement progressif", puis "le conflit", puis "l'entrée de O. dans le théâtre", puis "l'envahissement du théâtre", puis "le discours instrumentalisé", puis "le minage du théâtre". Il y a l'attaque, les pleurs... Après il y a les systèmes : chaque antagoniste possède son propre système harmonique, rythmique... Le discours initial est "instrumentalisé".

Vous partez donc d'une trame narrative très précise.

Oui. Mais à la fin vous entendez de la musique, et rien d'autre. Une musique pareille, je ne pourrais pas l'inventer en compilant les paramètres musicaux, en choisissant de mettre ici un *forte*, là un *piano*, d'aller ici dans les aigus, là dans les graves... La forme entière de l'œuvre est déterminée à partir du texte de départ. Plus je m'avance dans l'œuvre, moins j'ai de marge de décision. De temps en temps, je change de petites choses de détail, mais en gros, l'œuvre est faite dès le début.

Vous avez donc une écriture très rigoureuse, très déterminée,

qui laisse peu de place à l'arbitraire. Et en même temps, c'est une forme de nécessité particulière, puisqu'elle est déduite de quelque chose d'extérieur à l'œuvre - en l'occurrence les étapes d'une prise d'otages. C'est très différent par exemple de la musique sérielle, où tous les éléments de l'œuvre sont déduits à partir de combinaisons des sons de la série de départ.

Oui, du moment qu'il y a cette histoire qui est racontée, elle peut inclure n'importe quelle technique d'écriture, si cette technique est nécessaire au propos. Il m'arrive d'utiliser un passage sériel, mais par exemple je le fais lorsque je veux montrer la désorganisation : comme rien ne s'y répète, je trouve que c'est le meilleur moyen de montrer par exemple un homme qui ne sait plus où donner de la tête.

Il y a donc quand même une part de liberté, dans la mesure où c'est vous qui choisissez de donner telle ou telle forme musicale au thème. Ce choix s'opère en fonction d'exigences d'expressivité ?

Je dirais plutôt que c'est mon expérience personnelle qui intervient. J'aime certaines choses, j'en aime moins d'autres mais je les emploie quand même, pour montrer que je ne les aime pas. Le choix s'opère intuitivement.

Vous dites que vous voulez " montrer " un homme qui ne sait plus donner de la tête. Peut-on dès lors parler d'une intention mimétique ou " représentative " ? Vous adressez-vous à l'auditeur en essayant de lui donner une impression précise ? Par exemple, dans *Les Otages*, essayez-vous de donner une impression d'enfermement ?

Personnellement, j'ai horreur d'être didactique et d' "expliquer". Pour *Les Otages* par exemple, quand j'ai eu fini, je me suis posé la question et je me suis dit : la meilleure chose c'est de ne rien dire. Mais je ne pouvais quand même pas dire : je ne veux rien dire ! Alors j'ai demandé à mon ami Edoardo Sanguinetti, qui savait de quoi il s'agissait, d'écrire une dizaine de vers sur *Les Otages*. Je crois que de toute façon, n'importe quel auditeur peut en écoutant se faire son propre cinéma. Les gens comprennent en écoutant que quelque chose est dit, même s'ils ne savent pas exactement quoi. Il y a dans la pièce une

4

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 3

Cl. 3

Fg. 2

Kfg

Hr 1  
mit Hand auf Mundstück schlagen

Hr 2  
4  
auf Mundstück

Trpt 1  
slap

Trpt 2  
slap

Pos. 1  
open

Bs Pos.  
mit Hand auf Mundstücke schlagen

Klav.

Bs. guit

Sch. I  
MARIMBA

Sch. II  
claves

auf Mundstück

auf Mundstück

auf Mundstück

sorte de flux dramatique qui ne laisse pas les gens indifférents. A Tokyo, lors de la création, la pièce a provoqué beaucoup de discussions.

Vous gomez le référent, mais vous faites en sorte qu'on comprenne qu'il y a un référent...

Il faut bien voir que la musique est l'art le plus abstrait : un son ne veut rien dire. Quelqu'un disait : un son ne peut être ni catholique ni communiste. Mais il y a quand même quelque chose qui compte beaucoup dans un son : l'intention, la manière dont vous le jouez. Selon que vous le jouez dans un hôpital psychiatrique ou dans une soirée privée du VIème arrondissement, il n'a pas du tout la même signification.

Dans la première partie de *L'Ange de l'Histoire*, par exemple, comment avez-vous choisi de suggérer la dégénérescence de la démocratie en dictature ?

Il y a énormément de gens dans la démocratie : le début est une sorte de " bordel " sonore, tandis que la fin qui décrit la dictature est beaucoup plus homophonique. Donc il y a bien une sorte de transition. Mais ça ne veut pas dire pour autant que les gens comprennent !

Certains compositeurs, poussés par ce souci d'expressivité politique, semblent tomber dans une certaine naïveté : Philippe Fénelon dans son opéra *Salammô*, par exemple, pour représenter un régime conservateur, utilise une musique tonale...

Non, il est tellement impossible que la musique signifie une seule chose !...

En même temps, il y a dans *L'Ange de l'Histoire* des moments qui sont très référencés : on entend des chars, une fanfare...

Oui, la fin de la première partie est un envahissement de bruits de chars, qui peu à peu recouvrent tout. Plus vous voulez être clair dans le propos, plus vous devez faire appel à des choses extérieures à la musique. J'aurais tout aussi bien pu utiliser le théâtre.

Ces éléments extra-musicaux sont-ils une concession, voire

une impureté ?

Ils sont une nécessité : s'il n'y avait aucun élément concret dans une pièce d'une heure et demie, ce serait trop éprouvant. Et après tout qu'est-ce que ça veut dire, " impureté " ? Moi, je considère peut-être qu'un bruit de char est beaucoup plus beau que le son d'un trombone ! C'est seulement notre culture qui nous fait considérer que le char est quelque chose de " dégueulasse " et qu'un son de hautbois est beau. C'est une question de convention.

À travers cette dimension expressive, on retrouve une question que vous travaillez depuis longtemps, notamment dans toute la série des *Discours* : celle du rapport entre musique et langage.

Les *Discours* portent davantage sur la question de la perception du discours. Par exemple dans *Discours II*, pour cinq trombones, j'ai étudié l'analogie entre le son du trombone équipé de différentes sourdines et la couleur des voyelles. Dans

### Otages

per Vinko

se dico ostaggi, senti, ma che cosa  
ti viene in testa, a te ? (guarda, lasciamo  
anche l'hospes, va bene, non cerchiamo  
etimi, origini) : in una corrosa  
materia, sporca e quasi cancerosa,  
forma di carne informe, un subadamo  
fatto è poliglia e fango, in un ricamo  
di stracci di epidermide grumosa:

(quasi un Fautrier, per capirci, tradotto  
in gemiti di strilli, tra stridoni  
straziati) : è questo che rivedo, sotto  
polpe di suoni, colori di orrori  
crostosi, ritmemi di osso cotto  
in spappolati tumori, rumori :

Edoardo Sanguineti

*Discours III*, il y a toujours un texte écrit au-dessus de la partition ; et l'instrumentiste doit penser au texte en jouant la musique et faire comme s'il le disait, même s'il joue et ne parle pas. Dans le *Discours IV*, c'est la question de ce que perçoit le destinataire qui est abordée.

Comment caractériseriez-vous la spécificité du langage musical par rapport au langage parlé ?

Je dirais simplement que si j'avais voulu que tout soit toujours compris, je n'aurais pas été musicien. Parce que la musique dilue la substance. On ne peut pas la percevoir de façon univoque. Dans une salle, s'il y a mille personnes, il y a mille interprétations. Cela dépend de ce que chacun est, de ce qu'il a lu, entendu. Du moment que la chose est abstraite, il y a tout un domaine qui entre en jeu qui est beaucoup plus de l'ordre de ce qu'on sent.

Nous avons eu l'impression en écoutant votre musique que c'était comme si quelqu'un nous parlait dans une langue étrangère. Est-ce cela que vous cherchez à créer comme impression ?

Oui, peut-être, pourquoi pas ? je suis d'accord avec ça, aussi bien qu'avec quelqu'un qui dirait qu'il ne comprend rien du tout, ou qu'avec quelqu'un qui dirait " pff..., c'est trop simple ". Avec l'âge, la chose à laquelle je crois que je suis arrivé, c'est que... au fond je m'en moque. Je me dis : je fais ces choses presque pour mon plaisir. Et plus je suis rigoureux avec moi-même, plus j'ai de plaisir et de chances d'être compris. Une sorte de perte de responsabilité : je crois qu'elle est extrêmement fertile. Je pense que toute personne qui a un certain pouvoir ne peut pas être artiste. Parce qu'elle est trop pleine de son importance, elle est trop obligée d'être responsable.

Concernant le témoignage, quelle peut être la force de la musique par rapport aux autres médiums ou aux autres langages ?

Jusqu'à vers 1950, il n'y avait que de la musique sans autre intention que la musique. Vers cette date, il y a eu des gens qui ont commencé à considérer que la musique pouvait avoir un rôle social et politique. Adorno par exemple. Rôle social, ça veut

dire aussi rôle critique. Critique envers quoi ? D'abord envers soi-même. Cela signifie par exemple que vous ne rabâchez pas tout le temps la même chose, que vous n'écrivez pas à la chaîne. Cela implique également l'honnêteté, si vous vous trompez à l'intérieur du plan d'une pièce, de ne pas dire : tant pis, ça ne s'entendra pas, mais de déchirer les pages ; parfois quinze, vingt pages, un mois de travail. C'est donc d'abord une autocritique. La deuxième chose, c'est d'être critique au sein de l'environnement artistique : accepter certaines choses qui vous entourent, en refuser d'autres. Mais la chose la plus difficile, c'est de croire que votre musique améliorera la condition humaine : les gens qui croient ça sont honnêtes et méritent le respect. Même s'ils n'auront jamais de preuves que ça a marché !... C'est une conviction qu'il est nécessaire de posséder, mais qu'on ne peut jamais vérifier.

Quelle est la force de la musique vis à vis de l'histoire, par rapport à d'autres médiums artistiques ?

Le fait d'être abstraite. Il n'y a jamais eu de musicien qui ait fini en prison ou pendu à un arbre. En revanche, des écrivains ou des réalisateurs de cinéma, beaucoup. L'idée ne viendrait à personne de lancer la fatwa contre Salman Rushdie s'il était musicien.

Et ça, paradoxalement, ça peut devenir une force ?

Oui. À condition que la musique soit radicale. Ce qui n'est pas si fréquent, même au sein de la musique contemporaine. La radicalité véritable est rare. Je crois que moins le témoignage sera poli, plus il sera utile.

Votre pièce *Les Otages* est née au départ d'une simple commande pour orchestre, sans autre indication. C'est vous qui avez décidé d'en faire quelque chose sur la prise d'otages de Beslan (c'est bien de cela qu'il s'agit ?). Pourquoi ce choix ? Et pourquoi, paradoxalement n'en dites-vous rien ?

Je n'ai jamais dit qu'il s'agissait de la prise d'otages de Beslan. La seule explication donnée à l'auditeur est un poème de Sanguinetti, écrit pour la pièce et qui n'évoque pas explicitement Beslan. Parce qu'autrement ça devient de la simple propagande. Ce qui est intéressant, ce n'est pas de s'occuper de

cette prise d'otages en particulier, mais du phénomène dans sa dimension universelle. Avec *Les Emigrés*<sup>5</sup> c'est la même chose : ça n'aurait pas de sens de parler seulement des émigrés du Bangladesh ou d'un endroit précis. Le fait est que depuis que l'humanité existe, les émigrés sont ceux qui tirent la courte paille.

La dernière fois que nous nous sommes vus, vous avez dit en parlant des deux grands orchestres de *L'Ange de l'Histoire* : " je ne peux pas sauver le monde avec une flûte à bec ". Est-ce que la musique a la tâche de sauver le monde ?

[Rires] Oui, je l'espère !...

Cela veut dire qu'il y a un espoir de toucher très profondément l'auditeur ?

Oui, absolument. Ce n'est pas par hasard que *L'Ange de l'Histoire* se termine par la partie " Espoir ". Je ne suis pas quelqu'un de particulièrement optimiste, j'essaie d'observer dans ce monde les choses positives, mais aussi les choses négatives. Ce serait faux de n'avancer que les choses positives. La dialectique est quelque chose de très important.

Comment ce projet de témoigner par la musique est-il accueilli dans le champ contemporain ?

Ça dépend des pays. En France ma musique est presque absente depuis quinze ans : elle n'est jouée que deux fois par an peut-être. En revanche en Allemagne elle est très souvent jouée, dans tous les festivals. En Slovénie aussi. Ce serait malhonnête d'essayer par tous les moyens de l'imposer. Je pense plutôt : si vous n'en voulez pas, tant pis pour vous !

Le témoin, c'est étymologiquement celui qui reste sur le lieu, qui parle depuis ce lieu. Quel rôle a joué votre propre destin d'émigré dans cette question du témoignage ? Par exemple dans la genèse d'une œuvre comme *Les Emigrés* ?

Mes grands-parents étaient émigrés en Amérique. Mon père a quitté la Yougoslavie à 20 ans pour devenir mineur en France. A treize ans j'ai quitté la France pour aller faire mes études secondaires en Yougoslavie. Je suis revenu en France à 21 ans, mais en tant que Yougoslave. A 30 ans je suis parti en Allemagne

pour une durée de 12 ans. Je suis revenu ici, puis suis reparti aux Etats-Unis pour 3 ans. Après j'ai été ici à l'IRCAM, et je suis reparti enseigner en Italie pendant 18 ans, puis pour 10 ans à Berlin, et maintenant me revoici en France. Alors des choses sur les émigrés de tous pays, j'en connais. Les files d'attente au commissariat, les paperasses, j'en ai vues...

Le fait de composer sur ces thèmes, cela répond à une volonté de revivre certaines choses ? de prendre au contraire de la distance ?

Dans le cas des *Emigrés* c'est sans doute le besoin de prendre de la distance. J'ai vécu des histoires de racisme absolument incroyables. Je jouais à Paris dans un groupe de 4 trombones qui faisait de la variété, etc. Et puis quand j'ai eu 29 ans, j'ai dû aller faire mon service militaire en Yougoslavie. Quand je suis revenu à Paris j'ai été boycotté par les trombonistes, qui me reprochaient de n'avoir pas fait mon service en France. C'était en 1964, j'ai dû partir en Allemagne au bout de 2 ans, car je ne gagnais plus ma vie. Pour cette pièce je crois que c'était le besoin d'exorciser. Mais il n'y a pas deux cas semblables.

*Propos recueillis par  
Lambert Dousson et Sylvain Prudhomme*

1- *Discours III* (1969), pour 5 hautbois ; *Res/as/ex/inspirer* (1973) pour trombone solo ; *Toucher* (1973), pour un percussionniste ; *Discours VI* (1982), pour quatuor à cordes ; *Discours VII* (1987) et *VIII* (1989-1990) pour quintette de cuivres. Enregistrements disponibles CD Musikado, " Aulos ", 2004.

2- *Der Engel der Geschichte* (2004) pour deux orchestres, deux chefs, dispositif de transformation électronique en temps réel et bande pré-enregistrée (90 minutes). L'œuvre est composée de trois parties d'une demi-heure chacune : I. Zerfall (Destruction) ; II. Mars ; III. Hoffnung (L'espoir).

3- Walter Benjamin, " Sur le concept d'histoire ", (1940), traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. " Folio / Essais ", 2000, p.434.

4- *Les Otages* (2005) pour orchestre.

5- *Les émigrés* (1982-1986), pour narrateur, soprano, quintette vocal, et ensemble. Enregistrement disponible CD Harmonia Mundi, " Musique Française d'Aujourd'hui ", 1991.



© Bertrand Lauprêtre

Vinko Globokar en juillet 2005, à la Grange de la Dime - La Vineuse