

Voyage au fil de l'œuvre

Le compositeur partage avec l'architecte la gageure de mettre en œuvre des matériaux nécessairement hétérogènes en vue d'affirmer, par leur assemblage, une cohérence supérieure d'une évidence souvent indémontrable. La beauté qui peut s'expliquer n'atteint que la moitié de son but, l'art et la foi se rejoignent dans le goût du mystère.

Créée à la salle Pleyel en mai 1988, la *Missa cum júbilo* (1981-1983) de Gilbert Amy avait frappé tant par la spiritualité qui se dégageait de ses vastes proportions, que par des liens subtils avec un archaïsme inattendu sous la plume d'un musicien d'avant-garde. Était-il saisi, comme le malheureux Orphée, par la tentation fatale de se retourner pour regarder la beauté disparue ?

On peut penser au contraire que son regard se portait vers l'avenir en passant outre les barrières dogmatiques d'une esthétique trop encombrée d'interdits pour être longtemps innovante. La religion, par définition, relie ce qui n'a pas lieu d'être séparé ; composer une œuvre religieuse implique de chercher le lien non dans l'autorité du passé mais dans sa permanence atemporelle. L'archaïsme n'est qu'une façade s'il ne parle pas des origines.

Stravinsky avait choisi d'écrire *Œdipus Rex* en latin parce que cette langue morte lui semblait un gage d'éternité. Dans ses *Litanies pour Ronchamp* Gilbert Amy a voulu faire succéder le français moderne au latin d'église avant de conclure sur une hymne byzantine. C'était, implicitement, une façon d'affirmer qu'il se situait dans un présent émancipé du passé dont il ne rejette pas les fruits.

Sur le plan du langage mélodique cela se traduit par la cohabitation des modes grecs du plain chant, de la tonalité beethovenienne teintée de couleurs (hypo)lydiennes [ton de Fa avec Si naturel] dans l'*Adagio* du XVe Quatuor placé au centre des *Litanies*, de la gamme par tons entiers et de divers modes non classés jusqu'à l'atonalité polarisée ou non.

De même, sur le plan rythmique, la pulsation mobile de la cantillation grégorienne laissée à la discrétion experte des chantres alterne avec des carrures rythmiques strictement irrégulières à la manière de Stravinsky tandis que des éléments aléatoires (une cloche tube frappée toutes les 8/10 secondes) se superpose au souple « Je vous salue Marie » vocalisant sans valeurs précises.

Quant au choix des voix — l'instrument primordial et éternel — des percussions, vieilles comme le monde mais toujours symbole d'actualité, et du quatuor à cordes,

quintessence de la tradition occidentale moderne, il va dans le même sens d'une ouverture à partir de références très fortes.

Le choix même d'écrire des *Litanies*, un terme qui, dans son acception triviale, suggère une suite monotone de répétitions, était à la fois un défi au dogme de la non répétition en vigueur dans la musique savante issue de l'école de Vienne et une ouverture aux forces négligées du processus incantatoire. Avec une invention constante, Gilbert Amy a concilié les deux en laissant à l'auditeur curieux le soin de déceler d'incessantes variations non pour le plaisir limité de les recenser mais parce qu'elles concourent à la vie interne de la composition. On ne trouvera donc ici que quelques indices pour nourrir le voyage au fil de l'œuvre.

« Écoute »... l'antienne initiale *Audi filia* a été choisie à dessein ; la note sur laquelle s'appuie la ligne de chant est un Sol, une note dont les retours saillants seront nombreux au long des *Litanies*. Le *Kyrie*, qui commence sur un Sol brodé, use des douceurs de la gamme par tons entiers avant de se chromatiser et de s'écarteler dans le *Christe* ; un rassemblement des voix à l'unisson laisse place à une coda implorante.

Après la miséricorde du Christ, le *Pater de cœlis* invoque celle de la Trinité. Le caractère et l'écriture vocale proches du *Kyrie* initial y font pendant avant d'aborder la grande litanie *Sancta Maria* qui s'adresse cette fois à la Vierge. De par ses dimensions et sa répétitivité, ce texte lançait un défi que Gilbert Amy a relevé en superposant les strophes pour les imbriquer dans la polyphonie ; seuls « Sancta Maria, ora pro nobis » percent distinctement. Les différences d'écriture vocale (recto-tono, motif obstiné : Lab Sol Ré) et de distribution (hétérophonie, contrepunt, *parlando* etc.) ou instrumentale (traits de violon, entrée des percussions) révèlent au moins cinq sections conçues chacune différemment sur le principe répétition/variation propre aux litanies.

Très développé aussi, le *Pater æternam* assume au contraire toutes les répétitions en faisant dialoguer le chantre (fixé sur la note Sol) et le chœur qui ne répond jamais à l'identique « te rogamus ». Une longue pédale de Do donne l'impression d'un temps indéfiniment suspendu avant que des trémolos de vibraphone de plus en plus riches et puissants ne mènent à la conclusion.

Écho de ces prémonitions, le prélude instrumental à l'*Agnus Dei*, d'un dramatisme intense, tourne autour d'un Sol qui sera le point de départ d'une polyphonie dense à cinq voix à laquelle les instruments ajoutent des doublures ou des quintes supérieures. Les trois « Agnus » superposés en un seul, concluent dans la douceur.

Avec le repons *Felix namque* commence la section en plain chant des *Liturgies*. L'hymne *O gloriosa Domina* offre une phrase de quatre membres ; elle sera chantée quatre fois ; chacun de ces membres, transposé aux cloches, servira de transition. Par ailleurs, les reprises de l'hymne sont contrepuntées par les notes du premier membre, chantées en valeurs longues. Les cordes rediront ensuite la mélodie en valeurs brèves ; la seconde fois avec le *glockenspiel*.

Après le *Dignare* et la *Lectio* non notés, puis la polyphonie austère du *Gaude Maria*, la plume de Gilbert Amy s'est glissée discrètement sous l'*Inviolata* avant de s'épancher dans le grand *Adagietto* pour vibraphone. Centré sur le Do (et le Sol), il comporte une seconde section vive, contrastante, puis une reprise très développée (*Double*) de la première.

Le dessin initial (Do, La, Sol, Do, Fa, Sol) du *Molto Adagio* de Beethoven, avec lequel débute la seconde partie, se retrouvera dans la cellule du *Je vous salue Marie* qui, avec ses reprises et ses avatars, irrigue toute la prière. Une cloche tube sonne le Sol hors du temps et les voix féminines offrent un soutien harmonique comme dans *O gloriosa*. De même, le postlude au quatuor reprend la prière, mais si variée (et brouillée par des sons harmoniques) qu'un n'en reconnaît plus que l'élan.

Il n'est pas possible d'évoquer synthétiquement la grande variété d'invention chorale (à 8 voix) et instrumentale de *Dès le commencement*. Résumer *Comme un cèdre* à du « néo-grégorien orné » serait en méconnaître la beauté pure inspirée par l'idée d'élévation. *Venez vers moi* qui joint deux à deux, en octaves, les hommes et les femmes, cache ses complexités sous une puissante plénitude. Après une transition vive et brillante (*glockenspiel* et quatuor) dispensatrice d'énergie, *To Prokasthan* est une reprise variée du *Je vous salue Marie* justifiée par la proximité des textes. Enfin, après une transition qui réaffirme le Sol, le quatuor reprend, en la développant, la polyphonie de *Venez vers moi*.

Gérard Condé