



**HAL**  
open science

## La chanson dans l'œuvre d'Olivier Greif

Etienne Kippelen

► **To cite this version:**

Etienne Kippelen. La chanson dans l'œuvre d'Olivier Greif. Olivier Greif, d'éclat et de douleur, 39-40, p. 26-34, 2023, 2101-3691. <hal-04456370>

**HAL Id: hal-04456370**

**<https://hal.science/hal-04456370v1>**

Submitted on 13 Feb 2024

**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.



Copyright - All rights reserved



## ÉTIENNE KIPPELEN

Maître de conférences, compositeur  
Université d'Aix-Marseille/CRR d'Aix-en-Provence

# La chanson dans l'œuvre d'Olivier Greif

En 2016, la revue semestrielle *Audimat*, spécialisée dans l'étude des musiques populaires modernes, a publié un article inattendu intitulé « L'inclassique Olivier Greif<sup>1</sup> ». La place accordée au compositeur de la *Sonate de Requiem* (1978-1992) au milieu d'un numéro consacré au rock et à la chanson a même nécessité une forme d'*excusatio non petita* de la rédaction. Il a été ainsi assuré au lecteur que le musicien contemporain « en plein règne sériel [avait] pris le parti de la tonalité et de l'accessibilité via l'intégration de formes plus populaires<sup>2</sup> ». La place de cet article n'est en aucune manière galvaudée. De nombreuses œuvres d'Olivier Greif témoignent d'emprunts bigarrés au folklore populaire, aux musiques anciennes, à la chanson française, aux mantras hindous et même au rap contemporain<sup>3</sup>. Loin de s'en tenir au simple « parti de la tonalité », ses compositions retracent l'histoire de ses goûts musicaux, ceux d'un auditeur éclectique, d'un mélomane radiophonique, d'un fredonneur solitaire, attiré par toutes les formes de chanson qu'il digère, malaxe et injecte dans son œuvre. Deux modèles prépondérants se distinguent : la chanson française et la chanson populaire ancienne qui peuvent être examinés sous leurs manifestations allusives puis à travers les confrontations stylistiques qu'elles engendrent avec d'autres éléments.

## La chanson française et l'enfance

Attiré très tôt par le mélange des influences, Greif estime que « le plus grand drame de la musique savante d'aujourd'hui, c'est la perte de contact avec la et les musiques populaires<sup>4</sup> ». Pour y remédier, le compositeur multiplie les références. Certaines sont directes et franches : il s'agit de l'intégration d'une mélodie connue dans un contexte inattendu ; d'autres bien plus subliminales, opérant davantage au niveau de la stylisation et du symbole. Parmi les œuvres adhérant à la première catégorie figurent les brèves *Chansons enfantines* (1961-1973), op. 1 officiel de son catalogue. Elles témoignent d'une médiation entre la chanson française et l'évocation d'un monde infantile, notamment hérité de Ravel, l'un des compositeurs préférés de Greif<sup>5</sup>. La première des cinq pièces emprunte l'intégralité de sa mélodie à *L'homme à la moto*, chantée par Edith Piaf en 1956, un titre que Greif a entendu dans ses plus jeunes années tel que l'indique Benoît Menut<sup>6</sup>. Cette version française d'une chanson américaine, composée par Mike Stoller et Jerry Leiber, est singulière par sa déclamation presque recto tono du refrain, juste soutenue d'un ostinato de caisse claire. La mélodie esquisse sa propre harmonie en couvrant les trois hauteurs de l'accord de tonique puis un mouvement conjoint de la dominante vers le premier degré :

<sup>1</sup> Quentin Delannoï, « L'inclassique Olivier Greif », *Audimat*, n° 5, 2016/1, p. 122-144.

<sup>2</sup> Préface de l'article, non signée, p. 122.

<sup>3</sup> Cf. Benoît Menut, « L'œuvre d'Olivier Greif », in Brigitte François-Sappey et Jean-Michel Nectoux (dir.), *Olivier Greif, Le rêve du monde*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2013, p. 167.

<sup>4</sup> Olivier Greif, « Dans le jardin d'Haridas Greif », Entretien avec David Herschel, France Musique, 31 août 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=BWYhcS0tSqk>, consulté le 22 décembre 2022.

<sup>5</sup> Il lui consacre peu après un *Tombeau de Ravel* (1975) pour piano à quatre mains en miroir au fameux *Tombeau de Couperin* (1917).

<sup>6</sup> Benoît Menut, *op. cit.*, p. 151.



Il por - tait des cu - lot - tes des bot - tes de mo - to un blou - son de cuir noir a - vec un ai - gle sur le dos.

Exemple 1 : *L'homme à la moto*, début du refrain.

Alanguissant le tempo originel, Greif reprend cette intonation caractéristique, en substituant au ton initial de *la* mineur un lugubre *si* bémol mineur, en lien avec le sens du poème. Il s'agit certes d'une partition très brève d'un musicien âgé alors de onze ans dont les goûts et les influences transparaissent sans filtre esthétique. La citation apparaît ici telle quelle, peu travaillée par Greif qui n'en change que les paroles, la tonalité et le tempo. Refusant encore la contextualisation ou la confrontation d'univers distincts, le jeune compositeur déclare par cet *opus primum*, assumé comme tel par une légère révision en 1973, son amour pour la chanson française.

La musique de ses dernières années porte encore la trace des fredons de son enfance. La *Sonate n° 21* « *Codex Domini* » pour piano (1994) est conçue autour d'une « citation de la chanson des années 1950, *Domino* d'André Claveau. Avec ses rappels à trois octaves dans le grave, elle se transforme en une valse triste et bancale, aux accents gainsbouriens<sup>7</sup>. » À la mélodie empruntée se mêle un motif de basse dont les notes symbolisent le mot « CANCER » – maladie dont il était alors affecté – encodé selon l'écriture anglo-allemande : *do - la - sol - do - mi - ré*.



Do - mi - no Do - mi - no Le prin - temps chante en moi, Do - mi - ni - que,  
Le so - leil s'est fait beau, J'ai le coeur comme une boîte à mu - si - que.

Exemple 2 : *Domino*, première partie du refrain.



C - A - N - C - E - R

Exemple 3 : Olivier Greif, *Sonate n°21* « *Codex domini* », m. 17-25.

<sup>7</sup> Quentin Delannoï, *op. cit.*, p. 133.

Comme pour la citation de *L'homme à la moto*, Greif assombrit de nombreux bémols la partition d'origine composée par Louis Ferrari en *do* mineur. Transposée en *mi* bémol mineur, elle pourrait même révéler une autre intertextualité selon Brigitte François-Sappey :

Dans le *mi* bémol mineur des pages abyssales de Schumann, mais enraciné dans le double humus de la chanson populaire et de la prière collective, [le *Codex*] n'aurait-il pas été pour l'artiste l'œuvre de conjuration du mal qui le rongait<sup>8</sup> ?

Comme une obsession, Greif insiste sur la broderie de demi-ton qui forme l'accroche de la chanson, éliminant au passage la sirupeuse marche harmonique de la deuxième phrase et, dans un second temps, lardant la citation de silences inquiétants. La formule d'arpège, jouée initialement par l'accordéon musette, y est restituée presque telle quelle, tandis que la mélodie est copiée à l'identique dans ses inflexions, malgré sa transposition et le passage de la valse à 3/4 en une obscure barcarolle à 6/8.

Balançant entre tonique et dominante, l'harmonie demeure d'une extrême simplicité que le compositeur ne cherche jamais à amender. L'atmosphère mélancolique découle de l'irruption d'un contre-chant sombre dans le grave et de l'interruption d'une ligne mélodique obsessionnellement fragmentée et répétée. Cette partition donne à Greif une nouvelle occasion de défendre son esthétique fondée sur la citation de « mélodies populaires très "communes" [...] [correspondant] à une émotion, à une vision, très authentiques, très fortes, très personnelles<sup>9</sup> ». La question revient plus tard sous la plume de Nicolas Bacri à travers les réflexions qu'il partageait avec son aîné autour de « la pertinence de l'intégration de tournures musicales populaires, voire "vulgaires", dans des œuvres de musique savante<sup>10</sup> » et de leur rapport à la mémoire : mémoire de l'auditeur en écho à la mémoire du compositeur. Aiguillé par ces éléments, on peut augurer que cette œuvre renvoie à l'enfance du petit Olivier, le replongeant dans une situation apaisante tandis qu'il devait affronter lors de la composition du « *Codex Domini* » les affres de la maladie et d'une crise existentielle au moment de sa rupture avec le mouvement spirituel de Sri Chinmoy :

La chanson, qui fut la compagne de l'enfant lors de ses toute premières rencontres avec le monde, qui lui servit de guide, d'objet transitionnel face au langage, mais aussi d'objet contra-phobique, au sens où elle lui permit de surmonter ses peurs, peut encore remplir ses bon offices lorsque, devenu adulte, il rencontre l'angoisse<sup>11</sup>.

L'irruption d'une chanson à la notoriété un peu élimée, avec orchestre et accordéon musette, ne saurait donc être considérée comme un simple clin d'œil au public qui partage les mêmes références culturelles. Loin de chercher uniquement la connivence avec l'auditeur et conscient de la nature marcescible de son emprunt, Greif témoigne davantage d'une auto-confiance, rappelant les souvenirs embrumés de son enfance, noircis par les angoisses de son temps.

## Le souffle de la chanson populaire

Investies par des emprunts à la chanson française, les œuvres de Greif traduisent aussi son penchant pour les chants traditionnels. L'ombre des *Folk Songs* (1964) de Luciano Berio – son professeur à New York –

<sup>8</sup> Brigitte François-Sappey, Livret du CD *Olivier Greif : Sonate pour violon et piano, Codex Domini, Wiener Konzert, Le Tombeau de Ravel*, Saphir, 2008, p. 6.

<sup>9</sup> Olivier Greif, extrait du *Journal intime*, cité dans [http://www.oliviergreif.com/catalogue/sonate\\_pour\\_piano\\_n\\_21\\_codex\\_domini/](http://www.oliviergreif.com/catalogue/sonate_pour_piano_n_21_codex_domini/), consulté le 30 septembre 2021.

<sup>10</sup> Nicolas Bacri, Préface d'*Im Volkston*, Paris, Durand, 1995, s. p.

<sup>11</sup> Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996, p. 253-254.

surplombe les *Trois chansons apocryphes* (1998), fondées sur le texte d'anciennes chansons populaires françaises pour lesquelles il compose des mélodies aux tournures volontiers archaïsantes.

Première page de ce triptyque, « La blanche biche » s'inspire, selon le compositeur d'une « complainte tragique probablement originaire de Bretagne », nommée *gwerz*. L'écriture des *Trois chansons apocryphes* intervient quelques mois après que le jeune Menut, élève de Greif, eut offert à son professeur un lot de disques de musique populaire provenant de sa région natale<sup>12</sup>. Le titre pourrait renvoyer à la chanson nationaliste de Gilles Servat *La blanche hermine* (1970), qui met en scène un autre animal fétiche des landes bretonnes à l'aune de la pureté immaculée du blanc, couleur du drapeau breton actuel comme de l'héraldique ancienne, illustrée d'une croix noire sur fond blanc.

Le texte de la deuxième pièce, « Mon mari est bien malade », s'inscrit, selon la préface du compositeur, dans la tradition des chansons de « maumariée », répandue dans l'ouest de la France, de la Normandie au Poitou en passant par l'Anjou et la Haute Bretagne. Cette présence est attestée dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle dans le Manuscrit de Bayeux<sup>13</sup>, où figure la transcription d'une centaine de chansons populaires monodiques dont les inflexions musicales et les thèmes littéraires ont inspiré les polyphonistes du siècle suivant : Clément Janequin, Claudin de Sermisy, Pierre Passereau, etc.

La mélodie choisie par Greif révèle son intime parenté avec deux chansons bretonnes, l'une issue de la tradition du pays gallo, *Derrière chez moi y a un p'tit bois*, l'autre étant *La blanche hermine*. Composée et chantée par Gilles Servat, cette chanson figurait sur un des disques offerts par Menut. Toutefois, l'influence se limite à un emprunt musical et ne vaut pas soutien de Greif aux idées indépendantistes propagées par Servat. A la place du texte faisant allusion aux victoires bretonnes sur les Français au XV<sup>e</sup> siècle et vantant la résistance des Chouans face aux troupes républicaines en 1793, Greif écrit un poème en forme de « chanson à boire » maniant un certain humour noir : une femme mal mariée se réjouit de la mort subite de son époux, regrettant seulement de perdre la pièce de drap sur laquelle il s'est éteint.

Les points communs entre ces deux mélodies (ex. 4 et 5) sont nombreux : tempo vif, structure quasi-isorythmique des propositions, anacrouse de trois degrés conjoints puis saut de quinte, mode de *la*. En réalité, l'une et l'autre ont pour modèle commun *Derrière chez moi y a un p'tit bois*, dont il n'est pas certain qu'elle ait été connue de Greif au moment de la composition des *Trois chansons apocryphes*. Celle-ci ne peut en revanche avoir été ignorée par Servat, fin connaisseur des chants populaires de son territoire. Issue de collectes réalisées dans la région de La Roche-Bernard, pays gallo à la lisière de la Loire-Atlantique, cette mélodie figure, nonobstant quelques variantes, dans le disque du chanteur à voix nue Hervé Dréan : *Chansons traditionnelles de Haute-Bretagne*<sup>14</sup>. Plus proche encore de la mélodie de Greif, nous retrouvons ce même air chanté en 1958 selon un principe responsorial voisin du *kan ha disk* (chant tuilé) dans l'arrière-pays québécois<sup>15</sup>, témoignage de la diffusion du patrimoine et de techniques vocales singulières par les immigrants bretons. Enregistrée en *fa* #, cette version monodique pour voix d'hommes a été transcrite et transposée (ex. 6) dans le même ton que la chanson de Greif ; la ressemblance est frappante :

<sup>12</sup> Communication personnelle de Benoît Menut qui lui apporta notamment des disques de Gilles Servat et de Yann-Fañch Kémener.

<sup>13</sup> Alice Tacaille, *L'air et la chanson : les paroliers sans musique au temps de François I<sup>er</sup>*, Mémoire d'habilitation à diriger les recherches, Université Paris Sorbonne, 2015, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-02299475>, p. 78, consulté le 22 décembre 2022.

<sup>14</sup> Hervé Dréan, *Chansons traditionnelles de Haute-Bretagne*, CD AEPÉM, 2019. Notons qu'il existe aussi d'autres versions chantées et dansées de cette mélodie en ternaire.

<sup>15</sup> Gilles Perreault et René Bonnière, Film documentaire *Au pays de Neufve-France*, « En r'venant de Saint-Hilarion », 1960, Office national du film du Canada, <https://www.onf.ca/film/en-rvenant-de-st-hilarion/>, consulté le 31 octobre 2021.



Exemple 4 : Gilles Servat, *La blanche hermine* (1970), m. 1-4.



Exemple 5 : Olivier Greif, *Trois chansons apocryphes*, « Mon mari est bien malade » (1998), m. 9-14.



Exemple 6 : Chanson haut-bretonne *Derrière chez moi y a un p'tit bois*, version québécoise de Saint-Hilarion, hiver 1958.

Ce parfum d'intemporalité embaumant cette mélodie protéiforme a certainement séduit le compositeur, bien que la chanson de Servat demeure de facture plus sommaire, avec sa marche descendante en quintes parallèles, tandis que celle de Greif déroule un entrelacs d'accords velléitaires, qui accompagnent une mélodie rendue abrupte par la nuance *fortissimo* et les accents placés sur chaque note. Ce *moto perpetuo* frénétique se transforme en une véritable toccata chromatique de doubles croches alternées entre les deux mains, dont la densité croît au fil des trois strophes. Greif semble tant apprécier cette mélodie qu'il la reprend en *ré* à la fin (m. 198-213) du dernier mouvement de son *Trio* pour violon, violoncelle et piano (1998). Le compositeur l'harmonise de la même manière, avec une nuance apothéotique, lui affectant de plus une doublure épiciée à la neuvième mineure inférieure, jouée par le violoncelle dans l'aigu.

Dès 1997, grâce à sa rencontre avec le jeune Menut, Greif semble happé par l'influence celte, coïncidant avec l'irruption dans le monde de la chanson grand public d'une vague portée par les rockeurs bretons de Matmatah, dès 1995, par le rap celtique de Manau, n° 1 des ventes d'album au printemps 1998 avec *La tribu de Dana*, paraphrase du célèbre *Tri Martolod*, ou encore par le guitariste quimpérois Dan Ar Braz et son groupe international L'héritage des Celtes, choisi pour représenter la France à l'Eurovision 1996. Quelques années plus tôt, Alan Stivell, hérault nationaliste du rock celtique depuis les années 1960, avait contribué à relancer le succès de ces musiques avec son album *Again* (1993), compilant les tubes du folklore breton interprétés par une large équipe d'instrumentistes et de chanteurs rock et traditionnels. En même temps que le quintette à vent – dont la « ritournelle » de piccolo évoque quelque *jig* imaginaire –, Greif compose le *Livre des saints irlandais* (1997). La première mélodie, une quiète chanson dans un rigoureux mode de *ré*, « ressemble à s'y méprendre à de la musique traditionnelle irlandaise<sup>16</sup> », preuve de l'intérêt particulier du compositeur pour le patrimoine populaire celte et ses modes anciens.

Greif perpétue au fond une tradition séculaire de la musique française consistant à plonger ses racines dans le terreau populaire. Musiciens longtemps restés provinciaux, André Campra, Jean-Philippe Rameau ou Michel Corrette s'en faisaient déjà l'écho dans leurs œuvres. Le XIX<sup>e</sup> siècle en quête d'une paysannerie traditionnelle et revigorante a connu une effervescence de collectes qui n'a épargné aucune région depuis le décret Fortul de 1852, prescrivant la notation des chansons dans le but de « de légitimer la musique populaire comme une gloire nationale<sup>17</sup> ». Le volontarisme de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, sollicitant un mandat de la jeune Troisième République pour collecter des chansons bretonnes<sup>18</sup>, voisine

<sup>16</sup> Benoît Menut, *op. cit.*, p. 161.

<sup>17</sup> Rémy Campos, « De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République », in Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feynerou, *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013, p. 91.

<sup>18</sup> Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Paris, Lemoine, 1885.

avec celui de Julien Tiersot<sup>19</sup>, auteur d'une anthologie remarquable, et de tant d'autres musiciens cheminant, carnet de notes à la main, dans les provinces françaises.

Encouragés de concert par la Schola Cantorum et le Conservatoire de Paris, des générations de compositeurs ont assuré l'intégration de chansons dans le répertoire savant, au moyen de citations, d'harmonisations, de paraphrases ou de variations, procédés que l'on retrouve intégralement chez Greif. Pratiquée au moins jusqu'à Francis Poulenc – lequel avait déjà mis en musique la *Pernette*, troisième des *Chansons apocryphes* greifiennes –, la citation d'un matériau de tradition orale n'a que rarement été déconnectée en France d'une tendance conservatrice à travers laquelle l'opposition entre une musique savante, écrite, parisienne et patrimoine populaire, oral, provincial est aujourd'hui déjouée au profit d'une opposition esthétique entre les tenants d'une vision éclectique de la création, non téléologique de l'Histoire, et ceux qui ne voient dans ces mélodies qu'une tentative d'entraver une modernité éloignée des références trop manifestes et des « objets trouvés<sup>20</sup> ».

## La chanson, de l'allusion au symbole

Greif mobilise également la chanson comme allusion et comme symbole d'une vocalité originelle, spontanée. C'est le cas du quintette à vent *Ritournelle* (1998) qui renvoie d'une manière un peu oblique à l'esprit de la chanson. Quelques mois avant les *Trois chansons apocryphes*, Greif emprunte le layon déjà labouré par Berio de la musique de chambre pour instrumentistes parlants et/ou chantants. Comme dans le quintette à vent *Opus Number Zoo* (1951-1970), dont la seconde version ouvre en 1970 la voie à ce principe d'écriture<sup>21</sup>, Greif entraîne ses instrumentistes sur les pentes escarpées du chant et de la déclamation, peu après un premier essai dans le quintette pour piano et cordes « *A Tale of the World* » (1994-1996). Au cours de cette partition de grande envergure, le compositeur exige des instrumentistes qu'ils récitent ou chantent, en même temps que se déroule le fil musical, des textes d'auteurs très divers issus du monde hindou (Baghavad Gîtâ ou « Chant du Seigneur »), de Marcel Proust, de Norbert von Hellingrath, de Friedrich Hölderlin et du poète japonais du XVII<sup>e</sup> siècle Matsuo Basho. Préoccupé par la recherche d'un juste équilibre entre la voix et l'instrument, Greif dicte ainsi ses prescriptions aux interprètes :

Je ne répéterai jamais assez combien les textes parlés qui émaillent la partition ne sont pas censés être « récités » avec le commentaire des instruments pour toile de fond sonore – comme dans un mélodrame – mais doivent être dits de façon à former avec les lignes musicales un contrepoint au sein duquel texte et musique sont à parité<sup>22</sup>.

Il n'y a aucune raison de supposer que cette démarche ne doive s'appliquer également à *Ritournelle*, bien que la partie textuelle soit plus restreinte. La référence à *Opus Number Zoo* ne dépasse cependant guère l'hommage subtil d'un disciple à l'égard de son ancien professeur et se limite à l'irruption de la voix des instrumentistes. La bonhomie enfantine du quintette de Berio ne pénètre guère *Ritournelle*, à l'aspect souvent hiératique et angoissant. De plus, l'écriture instrumentale de l'Italien, aux confins du tonal et de l'atonal, ne saurait être comparée à la cantillation modale, fondement de l'écriture chez Greif. Le premier mouvement invite les membres du quintette à déclamer un texte de Gilles Deleuze sur la ritournelle, concept digressif source de nombreuses exégèses musicologiques<sup>23</sup> qui a irrigué l'avant-garde musicale, de

<sup>19</sup> Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon-Heugel, 1889.

<sup>20</sup> Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 190.

<sup>21</sup> Contrairement à la version originelle pour deux cors, deux clarinettes et récitant de 1951. Cf. Patrick Otto, « Écritures d'*Opus Number Zoo* de Luciano Berio », *Musurgia*, vol. XI 1-2, 2004, p. 96.

<sup>22</sup> Olivier Greif, *Journal intime*, cité dans [http://www.oliviergreif.com/catalogue/quintette\\_pour\\_piano\\_et\\_cordes\\_a\\_tale\\_of\\_the\\_world/](http://www.oliviergreif.com/catalogue/quintette_pour_piano_et_cordes_a_tale_of_the_world/), consulté le 30 septembre 2021.

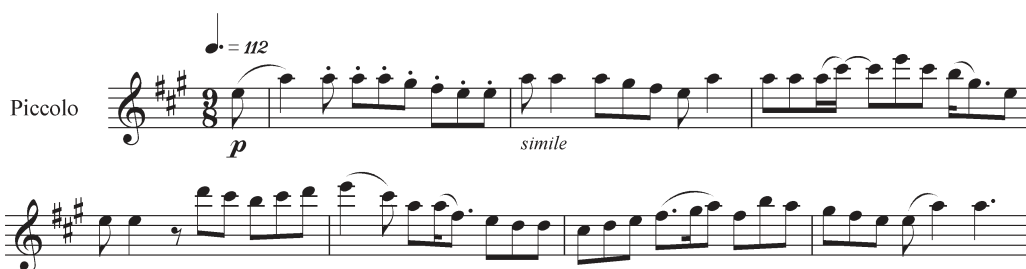
<sup>23</sup> Voir entre autres François Decarsin, « Chaos - Milieux - Rythmes », *Filigrane : Deleuze et la musique*, n° 13, Sampzon, Delatour, mai 2011 ; Sylvio Ferraz, « La formule de la ritournelle », in Pascale Criton et Jean-Marc Chauvel (dir.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Lyon,

Messiaen à Boulez, de Stockhausen à Bedrossian, en passant par Murail, Bayle et Barraqué<sup>24</sup>. On retiendra notamment que le principe de répétition en musique participe, selon le philosophe, à l'instauration d'un territoire, qu'il soit temporel, spatial ou mnésique<sup>25</sup>. Pour autant, il est troublant de voir ainsi récupéré par un compositeur présenté comme postmoderne<sup>26</sup> le concept-phare en musique d'un penseur qui n'a jamais caché son enthousiasme pour l'avant-garde la plus expérimentale. L'intervention sur le temps musical, passablement houleuse, qu'il commet à l'IRCAM en 1978 sous l'œil autoritaire de son fondateur Pierre Boulez<sup>27</sup>, affirme sans équivoque une vision intellectuelle, abstraite sinon aride de la création musicale, en désaccord complet avec celle de Greif, guidée en premier lieu par « la nouveauté éternelle de l'émotion<sup>28</sup> ». S'il constitue certes un hommage à Deleuze récemment disparu, le titre constitue avant tout un point d'amarrage de l'œuvre au monde de la chanson, particulièrement concerné par l'esprit de la ritournelle :

La chanson, par ses accointances doubles avec la voix parlée et la mélodie chantée, pourrait bien être le genre de prédilection de l'homme en quête de délimitation de son territoire symbolique [...]. Lorsqu'il se limite, dans le genre de la chanson, à une simple ligne vocale et à son accompagnement, le petit air deleuzien imprègne les consciences et délimite le territoire artistique à l'intérieur de la mémoire. La ritournelle obsédante de la chanson, ce fredon que l'on siffle chez soi, caractérise mieux que dans tout autre répertoire, l'appropriation de l'objet<sup>29</sup>.

Le compositeur entend ce concept de ritournelle à travers la persistance d'une expression musicale attachée aux éléments mnésiques, et en particulier à la mélodie qui forme le matériau principal des trois brefs mouvements du quintette. « Je suis un musicien figuratif » déclare-t-il, précisant accorder une importance particulière aux mélodies « que l'on peut reconnaître, qui peuvent être mémorisées et donc, dans le cours d'une œuvre, prévues d'avance<sup>30</sup> ».

Les autres instruments déploient en effet un contrepoint de deux lignes polymodales et polymétriques. Véritable ritournelle du premier mouvement, reprise dans le finale éponyme, la mélodie énoncée par le piccolo se divise en plusieurs incises entrecoupées de silences. A l'image d'une tarentelle douloureuse à trois temps, elle apparaît à cinq reprises, reprise quasiment à l'identique par ce même instrument.



Exemple 7 : Olivier Greif, *Ritournelle*, « Præludium », Mélodie de piccolo.

Cette mélodie en *la* majeur répétée cinq fois s'oppose par son tempo allant et sa métrique binaire à la seconde ligne, attribuée au cor et composée en mode de *ré* sur *do*. Son profil particulièrement conjoint évoque quelque cantillation sacrée, ponctuée à son issue d'un mélisme cadentiel, s'échappant du septième

Symétrie, 2015 ; John Raby, *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*, Thèse de Doctorat sous la direction de Lezeck Brogowski, Université de Rennes 2, soutenue le 31 janvier 2015.

<sup>24</sup> Cf. Pascale Criton et Jean-Marc Chauvel (dir.), *op. cit.*. La majeure partie de cet ample ouvrage collectif applique la pensée deleuzienne aux compositeurs d'avant-garde mentionnés subséquentement. Seuls deux des vingt-six articles concernent des répertoires différents, comme les musiques répétitives américaines.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 384.

<sup>26</sup> Cf. dans ce volume, Sarah Léon, « Olivier Greif et le postmodernisme », p. 35.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, Conférence « Le temps musical », IRCAM, 1978, <https://www.youtube.com/watch?v=IYfhwRmyw9Y>, consulté le 22 décembre 2022. Voir en particulier à 10' la vive réaction de Boulez à la question impromptue d'un auditeur suivie du grondement de la salle.

<sup>28</sup> Olivier Greif, *Journal*, Jean-Jacques Greif (éd.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2019, p. 127.

<sup>29</sup> Etienne Kippelen, *Chanson française et musique contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 43.

<sup>30</sup> Olivier Greif, « Dans le jardin d'Haridas Greif », *op. cit.*

vers le sixième degré avant de revenir à la tonique. Ceci évoque la fameuse cadence Landini, fréquente de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au début du XV<sup>e</sup> siècle. Ici l'inspiration populaire voisine avec les subtilités de l'*Ars nova* :



Exemple 8 : Olivier Greif, *Ritournelle*, « Præludium », Mélodie de cor.

Pourtant, comme dans « *A Tale of World* », subsiste le problème épineux de l'interprétation et de l'équilibre entre voix et instrument. La bonne exécution du deuxième mouvement, articulé autour d'un hymne à la vierge chanté par le quintette en anglais médiéval, est particulièrement délicate, flûtiste et clarinettiste devant chanter tout en s'accompagnant au tambour. S'il ne s'agit pas expressément d'une chanson, Greif sollicite la déclamation ou le chant de voix non travaillées, que l'on retrouve plus fréquemment dans la chanson française que sur les scènes de l'art lyrique.

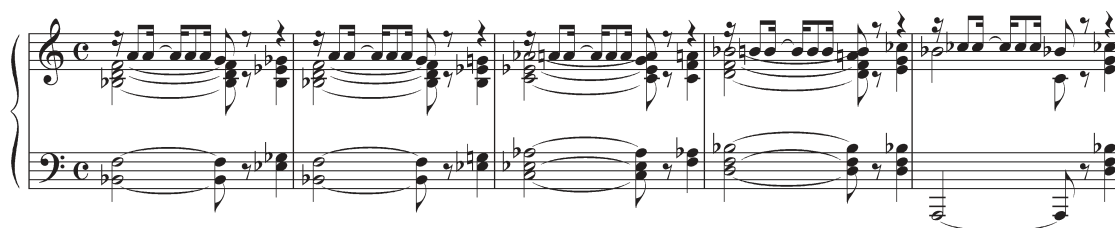
Comme l'œuvre de Berio, *Ritournelle* se heurte aux mêmes fragilités interprétatives. Comment garantir une déclamation distincte et professionnelle de la part d'instrumentistes peu habitués à cet exercice ? Comment s'assurer d'une intonation juste et d'une voix claire alors que les pratiques vocales des musiciens du quintette se sont probablement limitées aux mélodies solfiées des cours de formation musicale ? Or, ce que l'on pourrait considérer comme une imperfection évoque symboliquement les voix éraillées, hâves et fragiles de certains chanteurs populaires, dont la spontanéité revendiquée et l'absence de culture vocale lyrique fait office de marqueur esthétique.

## La chanson au cœur de la confrontation stylistique

Après la chanson française de son enfance et les musiques traditionnelles bretonnes, Greif s'inspire du rap dans l'une de ses dernières partitions, *Portraits et apparitions* pour piano (1999). Son « Portrait n° 8 : Hip-hop story – Jan Pieterszoon Sweelinck » confronte les riffs du hip-hop à un cantique du XVII<sup>e</sup> siècle, rappelant le procédé du collage polystylistique cher à Alfred Schnittke. Le texte du choral – « Wir glauben alle an einen Gott » –, est riche de significations, au regard de sa crise spirituelle vécue par Greif durant les années 1990. La référence au hip-hop paraît cependant lointaine, cantonnée à la présence du mouvement perpétuel et de hoquet figurant l'ahan d'une scansion imaginaire. Le choral au contraire se déploie dans toute la matière musicale, au moyen de procédés académiques d'augmentation et de variation ornementale. Le « Portrait n° 10 : Rap für Stephan » amplifie cette inspiration. La déclamation recto-tono et syncopée du rap se retrouve dès la mesure 18, au moment où « des accords de piano à la cadence chaloupée rappellent les beats du rap West Coast de la fin des années 1990, en remplaçant parfois une section d'accords par une note seule<sup>31</sup> ». L'introduction ancrée dans un *mi* bémol mineur certes sombre (le même ton schumannien que la *Sonate n° 21*) a pour effet d'accroître par contraste l'irruption du motif rap (ex. 9). La dissonance subite du *la*, du *sol* puis bientôt du *si*, heurte rudement un mur d'accords implacables dans le ton principal. Notons aussi l'usage caractéristique de la note bleue (m. 20), à savoir la superposition d'une tierce majeure et d'une tierce mineure, véritable « tic de langage<sup>32</sup> » de Greif tout au long de son œuvre. La note bleue assure la pérennité d'usages tonals propres au début du XX<sup>e</sup> siècle, à travers une signature stylistique transcendant la diversité des emprunts. Le compositeur introduit ensuite (ex. 10) les gammes vives et ascendantes à la basse (m. 59), ressemblant à celles de son « Portrait n° 8 ».

<sup>31</sup> Quentin Delannoï, *op. cit.*, p. 131.

<sup>32</sup> Benoît Menut, *op. cit.*, p. 174.



Exemple 9 : Olivier Greif, *Portraits et apparitions*, « Portrait n° 10 : Rap für Stephan », m. 18-22



Exemple 10 : Olivier Greif, *Portraits et apparitions*, « Portrait n° 10 : Rap für Stephan », m. 59-61

La deuxième section ouvre derechef un univers riche en matériaux anachroniques. Dans un souci de choc des contraires, l'emprunt au rap est confronté au choral « Allein Gott in der Höhe sei Ehr », publié par Nikolaus Decius en 1523, et harmonisé par Bach. Après une longue phase d'exposition monodique, grave et lente du thème ancien, Greif superpose les deux modèles dans une dense conclusion, puissante opposition émotionnelle et dramatique, que le compositeur atteint régulièrement dans ses œuvres de la maturité.

## Conclusion

Louvoyant entre citation de chanson française, stylisation de rap, ou paraphrase de mélodie bretonne, le compositeur témoigne d'un penchant pour une multiplicité postmoderne des inspirations, au premier rang desquelles se situe la chanson, envisagée dans sa plus large acception. « Je ne cherche que l'émotion en musique, au sens le plus élevé du terme<sup>33</sup> », s'enthousiasme-t-il, jetant ainsi un pont entre sa musique et le genre de la chanson, elle aussi provoquant une émotion directe, elle aussi attachée à la prégnance mélodique du refrain.

La dimension transverse de l'œuvre d'Olivier Greif lui a parfois permis de dépasser le cadre restreint des mélomanes attirés par la création contemporaine. Chansons françaises ou populaires et autres musiques actuelles cohabitent aisément avec une écriture savante, souvent modale ou d'obédience tonale. Menut rappelle qu'à l'écart des cours et lors de dîners, Greif fredonnait volontiers des chansons, invitant ses amis à lui donner la réplique, confirmant que l'homme a souvent besoin de « chanter en compagnie des autres [...] pour se rassurer<sup>34</sup> ». Peut-être cette dimension singulière pourra-t-elle contribuer à éclairer le sentiment principal, un certain désarroi face à l'existence – dont témoignent beaucoup d'œuvres sombres ou véhémentes – qui a dominé sa vie. Greif reste certainement l'un des compositeurs français de sa génération les plus engagés sur la voie de la transversalité des sources et du mélange des genres dans ses œuvres, interpénétrées par les affluents savants et populaires de la musique.

<sup>33</sup> Olivier Greif, « Dans le jardin d'Haridas Greif », *op. cit.*

<sup>34</sup> Philippe Grimbert, *op. cit.*, p. 254.