

***Zukunftsmusik?* Avenir de la musique?**

Pierre Boulez

***Zukunftsmusik?* The future of music?**

Jean-Jacques Nattiez

Volume 3, numéro 1, 1992

Boulez au Canada : portrait d'impact

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902034ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902034ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Nattiez, J.-J. (1992). *Zukunftsmusik?* Avenir de la musique? Pierre Boulez. *Circuit*, 3(1), 7–22. <https://doi.org/10.7202/902034ar>

Résumé de l'article

Ce dialogue avec Jean-Jacques Nattiez reproduit l'essentiel des propos tenus sur ce sujet par Pierre Boulez à Ottawa, Montréal et Halifax au cours de sa tournée canadienne de mai-juin 1991. Le compositeur y reconnaît les difficultés du public à accepter le système de Schoenberg tout en déniait une quelconque responsabilité quant à la cassure actuelle entre la musique contemporaine et le public. Sans reconnaître l'existence d'une crise compositionnelle, il prône une attention plus grande aux problèmes de perception et définit pour lui-même l'avenir de la musique comme une musique atonale tenant compte des lois universelles de la perception mais intégrant les acquis d'écriture du sérialisme.

Zukunftsmusik ? avenir de la musique ?

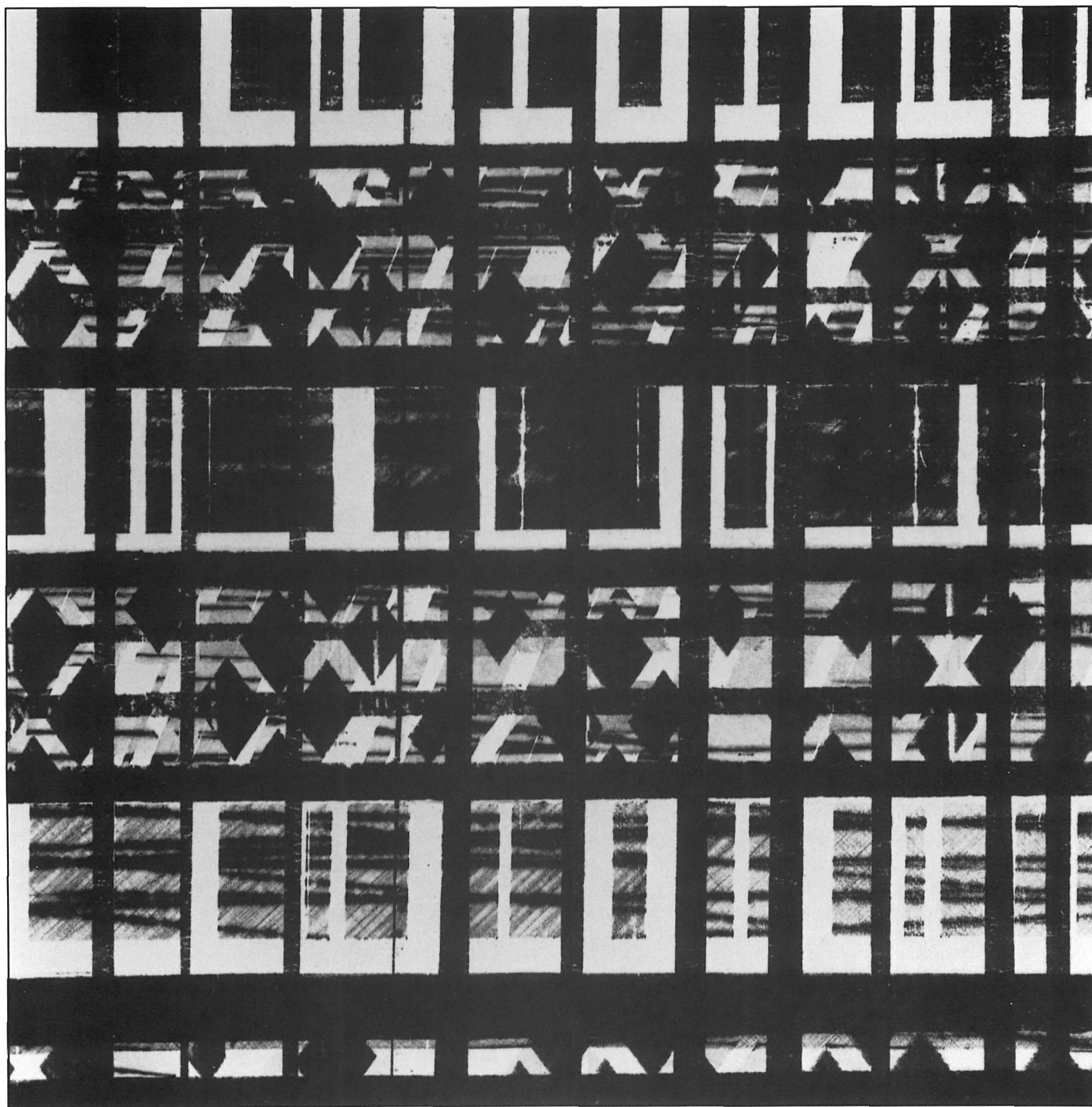
Pierre Boulez

Propos réunis par Jean-Jacques Nattiez

À vous lire, à vous entendre, on a l'impression que vous avez été, que vous êtes encore un homme fondamentalement préoccupé par l'avenir de la musique... Comment l'envisagez-vous ?

Je ne saurais lire dans une boule de cristal. Proust disait qu'on ne peut imaginer l'avenir si ce n'est comme une caricature du présent. En ce qui concerne l'avenir, personne ne peut vraiment être compétent à ce stade-ci. Ma seule compétence porte sur le présent ou le passé. Au XVIII^e siècle, on se préoccupait surtout du présent, comme on peut le voir dans la correspondance de Mozart, par exemple, à l'exception peut-être de la musique de la Renaissance que l'on jouait encore dans les églises. C'est au cours du XIX^e siècle qu'on s'est tourné vers l'avenir : on le voyait du point de vue d'une évolution à laquelle personne ne pouvait échapper ; on le considérait même, dans la foulée des idéaux individualistes issus de la Révolution française, comme un progrès. Beethoven a été perçu comme le héros humain, une sorte de Prométhée qui agit à l'encontre des masses mais qui veut les amener avec lui dans la conquête de nouveaux mondes. Ceci explique également l'attitude du XIX^e siècle à l'égard du passé. Lorsque Wagner réorchestre Gluck, il veut que le passé soit assimilé à son présent. L'opposition entre les conservateurs qui ne voulaient rien voir changer et ceux qui souhaitaient que les choses bougent en fonction de leurs idées était très tranchée : ils concevaient le futur comme devant être nécessairement meilleur que le présent et croyaient farouchement en la notion de progrès. Tel était le cas pour Liszt et Wagner.

À partir du début du XX^e siècle, les difficultés réelles commencent, et l'individualisme des compositeurs s'est exacerbé au point que l'on a atteint les limites de l'acceptable. Certes, on avait déjà rencontré au XIX^e des problèmes de communication. Les opéras de Wagner n'ont pas été immédiatement acceptés à une époque où l'on jouait surtout les opéras



de Meyerbeer et on connaît la remarque de Delacroix qui écrit dans son *Journal* à propos des derniers quatuors de Beethoven, vers 1860 : « C'est l'œuvre d'un génie ou d'un fou. Dans le doute, je parie pour le génie. » Et cela quarante ans après la mort de Beethoven ! Jusqu'au début du XX^e siècle, la communication était lente, mais au bout d'un certain temps, le langage novateur d'un Wagner, par exemple, était tout de même absorbé. Ce fut la même chose avec Debussy, même si la première de *Pelléas* démontre que, à l'époque, les choses n'ont pas été comprises aussi facilement qu'elles le sont aujourd'hui. Quant au *Sacre du printemps*, c'est désormais une des œuvres les plus populaires du répertoire symphonique. En général, les œuvres des XIX^e et XX^e siècles ont mis quarante ans à être acceptées.

Mais Schoenberg, tout de même...

Oui, avec Schoenberg, force est de constater que ses œuvres, à partir de l'opus 16, ne rencontrent toujours aucun succès « populaire », alors que son langage a été absorbé par bon nombre de compositeurs qui lui ont succédé. On peut bien répéter que le public est paresseux, que les gens manquent de curiosité et ne veulent pas faire l'effort d'écouter quelque chose de nouveau. Mais il faut bien se demander pourquoi ce vocabulaire n'a pas trouvé son chemin auprès du public. Certes, *Wozzeck* plaît aujourd'hui, mais n'est-ce pas en grande partie à cause de la force dramatique du livret de Büchner épousé par la musique ? En tant qu'interprète, je suis suffisamment têtu pour espérer convaincre le public de la validité des œuvres que je défends. Si vous croyez à une œuvre, vous n'allez pas abandonner au bout de deux, voire trois tentatives. Mais il faut bien se poser la question fondamentale : pourquoi cette résistance ? C'est parce que, entre un compositeur comme Schoenberg et le public, il n'y a plus de vocabulaire commun. Des compositeurs comme Prokofiev, Chostakovitch ou Hindemith d'une part et ceux de l'école de Vienne de l'autre appartiennent vraiment à deux mondes différents. Pourtant, il y a bien des traits individuels dans le vocabulaire d'un Hindemith, mais son langage est plus ou moins accepté. Alors, où est la différence essentielle avec les compositeurs qui, aujourd'hui, ne sont toujours pas, je ne dirai même pas populaires, mais tout simplement acceptés ? Dans le fait qu'il faut à l'auditeur découvrir le vocabulaire en même temps que l'œuvre. Quand on entend ce que les théoriciens appellent un accord classé, même si le mélomane ou l'amateur n'en connaît pas la dénomination technique, il est immédiatement compris comme relevant d'un code général. L'objet peut bien être manipulé de toutes sortes de façons, le code de référence subsiste. Même chez Debussy, il y a extension d'objets classifiés et familiers. Avec Schoenberg, plus il a évolué dans sa réflexion

théorique, plus les objets qu'il a inventés ont dû être découverts dans le contexte immédiat de l'œuvre, sans aucune connaissance *a priori*. La forme ne faisait pas problème dans l'école de Vienne. Elle est infiniment plus complexe chez un Mahler, par exemple, que chez Webern ou dans le premier *Quatuor à cordes* ou le *Concerto pour piano ou pour violon* de Schoenberg: ici, la forme n'est pas fondamentalement différente de ce qu'elle est chez Brahms. Schoenberg a cru trouver une solution en utilisant les «cadres d'action» formels élaborés aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais le problème était de glisser un vocabulaire nouveau dans une forme qui n'était pas conçue pour lui. Il y avait disrépance entre l'intention et l'action. Quand j'écoute du Schoenberg, je pense parfois à du Brahms révisé par Kokoschka! Chez lui, le cadre est encore là, mais le vocabulaire nous échappe constamment. Le problème fondamental, c'est que quatre-vingts ans après, la situation n'a pas vraiment changé. Ces œuvres comportent, à chaque fois, trop de données originales, et face à cette abondance d'information, l'esprit ne peut plus les classer: il perd à la fois l'individualité des objets et le fil qui les relie entre eux.

Est-ce que vous ne vous sentez pas un peu responsable de la cassure que l'on dénonce aujourd'hui entre le compositeur et le public?

Je ne crois pas l'avoir exacerbée plus qu'un autre. Il y a dans l'*Ulysse* de Joyce un chapitre sur les coïncidences de date. Lorsqu'on écoute ma *Sonatine* aujourd'hui, nous sommes dans la même situation que quelqu'un qui, en 1946, écouterait une œuvre de 1901. Si on compare les deux périodes, 1901-1946 et 1946-1991, on ne peut pas dire qu'il y ait eu une accélération de l'histoire aussi drastique. À chaque époque, on répète que l'on assiste à une évolution qu'on ne peut plus suivre. Quel cliché! Tout ça parce que, lorsqu'on voit un mouvement s'accélérer devant nos yeux, on manque de perspective, on voit les choses de trop près et avec trop de relief. À l'époque, je pensais franchir toutes les frontières imaginables. Aujourd'hui, avec le recul, la *Sonatine* est une œuvre plutôt gentille! Ce qui a été, à un moment donné, exceptionnel devient normal et accepté. Les œuvres abstraites de Kandinsky de 1912-1913, elles aussi, ont créé un grand choc. Il y a eu une telle soif de découverte et d'expérimentation que certains tableaux de la période cubiste de Braque et Picasso restent encore des énigmes, mais cela ne signifie pas qu'ils aient moins de valeur; ils nous rappellent simplement que l'esprit humain a besoin, à un moment donné, de franchir certaines limites. Il en va de même avec Mallarmé et Rimbaud qui ont parfois atteint des espaces inusités — que l'on n'a d'ailleurs pas dépassés. La production artistique en général n'est pas quelque chose d'uniforme: il y a en elle des points plus accessibles que d'autres, des points forts, mais aussi des points-

limites. N'est-il pas évident que, même chez Beethoven, la *Neuvième Symphonie* demeure plus attirante pour le grand public que les derniers quatuors? Je revendique pour le compositeur le droit de s'exprimer à la fois d'une manière ésotérique et d'une façon plus accessible. La contrainte est productrice pour peu qu'elle laisse le champ libre dans le moment même où on écrit.

Pourtant, on a l'impression que peut-être à partir de Rituel, à coup sûr à partir de Répons, il y a un nouveau « style Boulez » qui s'installe et qui tient davantage compte de la perception.

Certainement. Dans mes débuts, je cherchais à définir mon propre langage, voire un langage plus général que le mien propre. Sans faire coïncider exagérément les choses, rappelons-nous tout de même que c'était l'époque du structuralisme, d'un mode de pensée qui s'est reflété dans ma musique comme dans d'autres domaines. Le matériau et même l'hédonisme musical passaient à l'arrière-plan. On recherchait un vocabulaire par une espèce d'ascèse. Toute notion de volubilité avait disparu, et on se soumettait volontiers aux contraintes, car pour remplacer ce dont je ne voulais plus, j'étais prêt à sacrifier beaucoup et sans doute trop. Le vocabulaire s'est réduit et je me suis soumis aux contraintes d'un système global qui m'a privé d'une certaine liberté de mouvement au moment où j'aurais voulu en disposer.

À partir du *Marteau*, j'ai cherché à me libérer de ce genre de contraintes. Je ferai donc une grande différence entre la discipline globale et la liberté locale qui permet la liberté du geste. L'acte de composition s'inscrit entre la liberté et la contrainte et garantit ainsi la richesse de l'expression. Bach n'a pas composé que des fugues ou des canons : entre l'écriture libre et l'écriture rigoureuse, il y a un grand spectre de possibilités. Il faut savoir dominer la technique pour s'en servir. Quelques-unes des plus belles œuvres de Beethoven utilisent la technique contraignante de la fugue ; dans ses Études, Debussy obéit à des contraintes de langage extrêmement fortes, mais il a su en tirer davantage d'invention. L'ascétisme d'un Webern n'exclut pas la richesse, au contraire, de la même façon que certains tableaux de Mondrian, bien que géométriques, exercent une grande fascination. Ce que je cherche aujourd'hui, c'est une sorte d'exubérance : la technique me sert à la prolifération des idées et non à leur restriction.

En 1952, vous aviez eu une formule très dure : « Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile⁽¹⁾. » C'était même quelque peu stalinien⁽²⁾!

(1) La citation complète se lit comme suit : « Que conclure ? L'inattendu : affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque. » Extrait de « Éventuellement ... », paru en 1952 dans la *Revue musicale*. Repris in *Relevés d'apprenti* (Boulez 1966, p. 149).

(2) Cette question se fait l'écho d'une observation de José Evangelista formulée lors du débat « Qu'est-ce que le postmodernisme musical ? » (CIRCUIT, vol. I, n° 1, 1990, p. 16). Le compositeur revient ci-après sur ce sujet (« Un vieux moderne »).

Stalinien?! Je répèterais encore cette phrase aujourd'hui, car j'ai bien dit «ressenti», ce qui implique une adhésion personnelle. Je n'ai pas demandé qu'on vous l'impose. C'est cela qui aurait été stalinien! Certains, d'ailleurs, après avoir reproché à cette musique d'être trop théorique, ont eu recours à l'explication sociologique: parce que toutes les idéologies — marxiste, fasciste — se sont révélées obsolètes, il était normal, disaient-ils, qu'il en aille de même avec les idéologies musicales. C'est ce qui s'appelle avoir une courte vue des choses.

Mais plus récemment, vous n'hésitez pas à affirmer que « le système de Schoenberg est une utopie formaliste sans efficacité directe » et que « l'œuvre de Webern est une illusion, une fantasmagorie formelle⁽³⁾... ».

Certainement. On doit tenir compte de ses prédécesseurs, mais j'ai dit aussi très tôt, à propos de Webern précisément, qu'il fallait qu'on «écartèle son visage». Dans *Les Paravents* de Genet, la mort est représentée par la traversée d'un paravent de papier. Ce paravent, ce sont nos prédécesseurs: ils sont devant nous, et tant qu'on ne l'a pas traversé, on n'est pas soi-même. C'est pour cela que j'ai parlé, en 1954, de «ressentir la nécessité du système sériel». Une fois qu'on a traversé le paravent, on est dans un autre royaume, mais dans le sien propre. On peut alors voir les formulations excessives du passé comme utiles à leur époque mais les reconnaître, à un moment ultérieur, comme limitées. Schoenberg, par exemple, était obsédé par l'unité de l'œuvre. Il pensait qu'elle devait entièrement découler d'une seule idée et que le compositeur est semblable à Dieu qui possède l'intégralité du monde dans sa tête au premier jour de la création. Cette idée théocratique, voire naïve, est mutilante, car en réalité, on découvre l'œuvre au fur et à mesure qu'on la fait. On ne peut l'avoir entièrement en soi: il y a l'intention mais aussi l'accident qui peut vous conduire à un résultat parfois différent de l'idée initiale. Dans des œuvres comme *Erwartung* ou *Die glückliche Hand*, Schoenberg se montrait beaucoup plus aventureux que dans les œuvres ultérieures où il tente de centraliser l'idée en ayant recours à des schémas préexistants. De la même façon, la liberté de Webern s'est inscrite dans une schématisation héritée. C'est pourquoi je dis que les formalismes ont été des utopies, car on ne peut revenir en arrière, alors que le langage devait inventer une forme, mais les compositeurs de l'entre-deux-guerres ont eu l'obsession de s'appuyer sur des formes existantes et se sont réfugiés avec plus ou moins de bonheur et de richesse dans les schémas antérieurs. Valéry n'a pas fait autre chose en proposant une sorte de copie stérile de Mallarmé.

(3) Ces formules ont été publiées dans l'article «Le système et l'idée» de 1986, repris in *Jalons (pour une décennie)* (Boulez, 1989, pp. 338, 364).

Puisque vous évoquez la forme, j'aimerais qu'on s'y arrête un instant. Penser la musique aujourd'hui est un ouvrage inachevé, et j'ai quelques fois eu le sentiment que, précisément, au cours des « années Darmstadt », vous aviez buté sur la question de la forme. Est-ce que le recours à l'aléatoire, je pense en particulier à la Troisième Sonate, n'était pas une manière de résoudre ce problème ?

Le problème de la forme a toujours été de trouver une forme adéquate à la pensée. J'ai toujours ressenti une contradiction fondamentale entre une forme qui avait eu une nécessité par rapport à un langage spécifique et un vocabulaire nouveau qui ne s'adaptait pas à une forme ancienne. J'ai eu des hésitations. L'aléatoire a représenté un moment de passage d'une forme contrainte à une forme libre. Dans la *Troisième Sonate*, j'ai utilisé des titres comme « Constellation-Miroir », « Tropes », « Séquence » qui sont très différents des termes classiques appliqués aux mouvements. Ce sont des termes de l'époque médiévale mais dont on a oublié le sens et qui, donc, peuvent désigner les nouveaux modes de pensée musicale à l'œuvre dans cette pièce. C'est par les principes de développement que je cherche à trouver une forme qui corresponde aux matériaux que j'ai mis en jeu. Dans le *Marteau* déjà, j'avais tenté de régler le problème de la forme en me fiant à la forme poétique qui m'a dicté la forme de l'œuvre. Quand on a des ennuis, on s'adresse au voisin ! J'ai composé trois cycles sur trois poèmes. Ils utilisaient un matériau d'invention différente et ensuite, je les ai mêlés de façon à former une alternance entre les différents cycles et ce que chacun exprime de façon individuelle. Je résous donc le problème de la forme en fonction des problèmes spécifiques à chaque œuvre. Je décide de la forme en fonction de l'invention, car il est impossible aujourd'hui de fonctionner par rapport à des formes préconçues et qu'on remplirait. Dans le cas de *Répons*, je m'inspire beaucoup de la forme de la spirale, qui est, à chaque instant, une forme géométrique à la fois achevée et inachevée. Il y a dans *Répons* une continuité parce que je reprends des éléments qui me font progresser, avec des gestes terminaux que je pourrai allonger et sur cet allongement, je pourrai à nouveau greffer un geste terminal. La forme n'est pas pour moi quelque chose de fini dans le temps, mais quelque chose d'infini. *Répons* est conçu comme un agrandissement qui n'est pas limité. Dans ...*explorante/fixe...*, la conception de la forme est totalement différente. Je fonctionne avec des sortes d'interversions, c'est-à-dire avec des blocs qui reviennent, qui sont signalisés de façon très précise — par leur caractère, leur registre, leur texture, leur dynamique — et qui alternent. On reconnaît les éléments, soigneusement signalisés, mais on ne sait jamais quand ils reviennent : une sorte d'aléatoire figé, car ces éléments ne reviennent pas dans le même ordre. Dans ce kaléidoscope de formes, les éléments qui

reviennent sont assez immobiles mais la façon de les employer est mobile. Pour cela, je me suis inspiré des *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinski qui sont construites sur ce principe. Il y a un geste initial et un geste terminal, mais tout le développement central est fait de manière kaléidoscopique. Dans *Dialogue de l'ombre double*, il y a également un geste initial et un geste final, mais au milieu, la succession peut se produire dans un ordre différent, entre les strophes jouées sur la scène et les «transitoires» qui sont enregistrées et diffusées par haut-parleur. Pas question donc de remplir des formes *a priori* : l'invention consiste constamment à détruire ses propres cases.

Mais en 1952, vous avez dit, formule que vous avez reprise et adaptée récemment, « il n'y a de création que dans l'imprévisible devenant nécessité⁽⁴⁾ ». Cette phrase, très belle, pose tout de même un problème, car vous l'avez proposée dans l'article « Éventuellement » qui fait l'exposé de cette série généralisée que vous avez abandonnée très rapidement. Ce qui vous apparaissait comme une nécessité à cette époque a vite été rejeté par vous-même comme n'étant pas une vérité...

(4) In « Éventuellement » (1952). Repris in Boulez, 1966, p. 174.

Je n'ai jamais prétendu trouver des vérités éternelles, mais des vérités de transition qui m'aident à progresser. Plus on avance, plus on a besoin de recycler ses idées. La série généralisée, elle aussi, a été une utopie, mais la confiance excessive en la numérologie nous a aidés à franchir un pas, car elle nous a permis de découvrir des univers qu'autrement nous n'aurions pas connus. On avait confiance dans les chiffres parce qu'on croyait à une sorte de vérité supérieure qui éviterait de tomber dans un langage trop personnel. Nous vivions le fantasme de l'anonymat et cherchions à établir un langage universel dans lequel l'intervention personnelle aurait été aussi minimale que possible. Ce qu'il faut, c'est renoncer au fétichisme des outils. La contrainte est utile tant qu'elle vous excite à produire un geste. Si elle vous coupe les bras, la contrainte est nuisible. Mais je préfère ces moyens faux qui nous ont aidés à avancer à des moyens « vrais » qui vous laissent sur place.

Où qui vous font retourner en arrière !

Oui. On a même prétendu que l'échec du système sériel venait de ce qu'on avait cru pouvoir se débarrasser du langage tonal, et l'on en a déduit qu'il fallait se retourner vers l'histoire. Mais c'est comme si on allait chez un antiquaire et que, y trouvant une trompette, on la change en une lampe. Évidemment, on a transformé la trompette en quelque chose d'autre, mais pas de façon très inventive. Telle est l'attitude du néo-classicisme d'un Stravinski ou, plus récemment, du néo-romantisme. On peut

bien détourner les objets du passé de leur fonction première, mais c'est une manière simpliste et infantile de considérer les choses. Nous sommes obsédés par l'immense mémoire historique de notre époque. Non seulement nous conservons les objets du passé — dans les bibliothèques, dans les musées, ce qui est légitime —, mais on a la prétention de *reconstituer* le passé, et je déteste cette pseudo-tradition de l'authenticité, analogue à ce qu'est le meuble Henri II 1900 par rapport aux meubles de la Renaissance. Il y a bien peu de choses authentiques dans ces reconstitutions musicales, mais beaucoup de Viollet-le-Duc ! Évidemment, le texte fournit la donnée de base, mais dès qu'on va un peu plus loin, est-on sûr, vraiment, de savoir comment la musique était jouée, quelle était l'intonation ? Quand on écoute les enregistrements des années 1920 et 1930, on a une idée de ce qu'était la pratique il y a soixante-dix ans : on n'était pas aussi exigeant qu'aujourd'hui. Si, en si peu de temps, la notion d'intonation a tant évolué, on imagine sans peine ce qu'il en est par rapport à la musique composée il y a deux ou trois siècles ! J'ai entendu un enregistrement de Knappertsbusch des années 1950 où il ne se soucie même pas d'avoir les pizzicati des violoncelles et des contrebasses joués ensemble ! On ne peut plus supporter cela aujourd'hui, mais apparemment ça ne gênait personne à l'époque. Permettez-moi un exemple personnel. Quand *le Marteau sans maître* a été créé en 1955, l'école de percussion en Allemagne était relativement faible. Les gens avaient l'habitude de jouer avec deux baguettes. Aujourd'hui, on le fait avec quatre, et l'exécution en est bien plus aisée. Devrait-on, pour des raisons d'authenticité, retourner à l'exécution avec deux baguettes ? Certainement pas. On voit bien avec cet exemple ce qu'a d'absurde la notion d'authenticité. Faut-il se fier aux interprétations de Stravinski par Stravinski pour connaître le Stravinski authentique ? Disons-le franchement : ses disques nous apprennent surtout qu'il n'était pas un bon chef d'orchestre. Et le tempo ? Quel était le sens de la vitesse il y a deux cents ans ? Nous connaissons la durée d'exécution de la *Tétralogie* et de *Parsifal* en 1876 et en 1882 parce que Wagner l'a fait consigner, mais c'est tout ce que nous savons. Et le style ? Un style n'est connu qu'à travers des transformations successives, la mémoire ne transmet que ce qu'elle veut bien transmettre, et c'est pourquoi parler d'authenticité stylistique n'est qu'une plaisanterie. La transmission par imitation n'engendre que du maniérisme et non le contenu réel. Cette idée que le passé ne doit pas être oublié mais reconstitué me semble représenter une étrange maladie de notre civilisation. On doit se sentir assez fort pour dire : « Je me saisis du passé parce qu'il me parle à moi aujourd'hui et je l'intégrerai à mon époque. » Je rappellerai le mot de Berg au moment de *Wozzeck* : « Je désire que la musique d'aujourd'hui soit interprétée avec autant de soin que la musique du passé et que la musique du passé soit jouée comme la musique d'aujourd'hui. » Je déteste le côté

archive de l'histoire morte. L'histoire doit être en mouvement et je souscris à la formule d'Eliot: «Une œuvre nouvelle, si elle forte et valide, transforme toute la chaîne des œuvres qui l'ont précédée.» Par rapport au présent, l'histoire bouge constamment, car elle n'est pas faite d'une liste figée de chefs-d'œuvre intouchables. Telle le Phénix, la bibliothèque du passé doit être brûlée pour renaître chaque jour de ses cendres.

On ne peut pas reprocher aux compositeurs de musique électro-acoustique de rester tournés vers le passé. Pourtant, dès l'avènement de la musique concrète, vous l'avez qualifiée de « bricolage », et le studio, de « marché aux puces⁽⁵⁾ ». Avez-vous changé d'avis ?

Pas vraiment. Car on a pu voir des gens peu cultivés musicalement être séduits par les outils technologiques sans avoir une connaissance réelle de ce qu'implique l'écriture musicale: ils peuvent découvrir des objets et des sons intéressants, mais qui demeurent des objets individualisés, sans intégration dans une continuité, dans un contexte musical, sans correspondance entre eux comme les objets exposés dans un musée. Le problème de ces objets est analogue à celui des instruments à percussion. Par exemple, le son d'un tam-tam est en lui-même merveilleux, bien plus complexe, acoustiquement, que le *ré* d'un hautbois ou d'un violoncelle. Mais il n'est pas suffisamment neutre, pas assez anonyme, trop individuel, pour s'intégrer dans une syntaxe. Vous l'entendez une fois, ça va. Deux fois, ça passe. Une troisième fois, ce n'est plus supportable! Le *ré*, en lui-même, n'est pas terriblement important. Ce qui est intéressant, c'est qu'il peut prendre de nombreuses significations en fonction des différents contextes.

Alors, reposons la question : que faire ?!

Nous voici à un moment de l'évolution où l'avenir de la musique n'est pas clair du tout, où on pratique une sorte de libertinage. Certes, je suis pour la liberté, mais à la condition de ne pas la confondre avec la paresse d'esprit.

Quelle est votre marge de tolérance ?

Assez étroite, en effet, et j'endosserais volontiers la formule de Claudel qui affirmait que la tolérance, il y a des maisons pour cela! On n'a plus affaire à des œuvres, mais à des choses disparates mises ensemble, souvent de manière absurde, comme c'est le cas dans l'architecture post-moderne qui emprunte un fronton au style de Michel-Ange et le greffe sous une forme simplifiée au sommet d'un immeuble sans que cela ait le

(5) Cf. l'article de l'*Encyclopédie Fasquelle* (1958) sur la musique concrète. Repris in *Relevés d'apprenti* (Boulez, 1966, pp. 285-286).

moindre sens. Pourquoi? On n'en sait rien! Mais le principe est toujours le même: l'histoire n'est utilisée ici que comme un supermarché où l'on peut trouver n'importe quoi: des carottes XVIII^e siècle, du chocolat XIX^e ou du papier hygiénique!

Mais vous admirez beaucoup, cependant, une œuvre comme la Sinfonia de Berio...

La grande différence entre la manie actuelle du collage et le mouvement de la *Sinfonia* où il y a recours, c'est que Berio adopte un point de vue critique vis-à-vis de l'histoire et en se fondant sur un texte qui commande tous ces collages. De plus, il ne l'a fait qu'une fois, non pour proposer un style ou, plus exactement, une manière, mais pour adopter une position critique. Il est le seul à avoir réussi cette agrégation du passé avec astuce et virtuosité, là où ailleurs on ne le fait que par manque d'imagination.

Vous reconnaissez donc qu'il y a bien aujourd'hui une crise de la musique contemporaine?

Pas vraiment. Il n'y a crise que lorsqu'on ne peut la résoudre. Or je suis un optimiste impénitent et si crise il y a, le mot ne peut avoir pour moi qu'un sens positif, un sens de progression. Je suis convaincu que les crises et les difficultés sont faites pour être résolues et qu'elles le seront de toute façon, par moi ou par un autre. Pour moi, à une époque où le moment de l'idéalisme des années 1950 est dépassé, la question est de définir comment écrire de la musique aujourd'hui, une musique qui ait de la cohérence, de l'intérêt et de la sensibilité sans retourner au passé. La musique d'aujourd'hui doit, avec un vocabulaire qui résulte des recherches de la première moitié du XX^e siècle, tenir compte des difficultés que le public rencontre dans l'écoute d'une œuvre. Si on veut accomplir un progrès réel dans la situation de la musique contemporaine, il ne faut pas oublier la perception des auditeurs, mais sans rien abandonner des acquis et de la complexité de l'écriture élaborée depuis Schoenberg. Je ne suis pas très convaincu de l'efficacité des recherches psycho-acoustiques faites en laboratoire, en particulier lorsqu'elles travaillent sur la perception de notes isolées d'un contexte musical réel. L'articulation, la vitesse, la manière de soutenir le son d'une note, tout cela est capital du point de vue de la perception du timbre, par exemple. Il est beaucoup plus important de faire confiance à l'expérience musicale personnelle, dans mon cas à mon expérience de chef d'orchestre.

Je sais que la perception musicale est essentiellement verticale, et il est important de savoir à quelle vitesse fonctionne la perception. L'écoute horizontale oblige à annuler la perception des autres aspects de la substance musicale. Dans la perception verticale, on est obligé d'arpéger l'objet mentalement. L'auditeur fait la même chose, mais inconsciemment. Il m'est apparu évident, par exemple, que la musique contrapuntique est constamment contrôlée verticalement, en particulier avec une collection très simple d'accords. Mais l'écriture serait pauvre si on en restait là, d'où la grande quantité d'exceptions admises dans le contrepoint et qui enrichissent ses normes rigoureuses. L'oreille fait la différence entre cette identité verticale et l'exception qui passe entre ses mailles. Pour le vocabulaire actuel — qui est indépendant de cette présomption de contrôle puisqu'il n'y a plus de règles générales —, il faut proposer le contrôle par un certain nombre de phénomènes qu'on introduira dans la composition, en particulier en laissant le temps à l'auditeur d'écouter. D'où l'existence de procédés, d'ailleurs simples, utilisés fréquemment par les compositeurs, ce que j'ai appelé les enveloppes et les signaux. S'ils ne les utilisent pas, il y a des difficultés de perception.

Ce n'est donc pas de l'abandon du système tonal que viennent ces difficultés. Le problème tient à la facilité ou à la difficulté de perception d'un objet quelconque. On comprend très rapidement les accords classés parce qu'on dispose du code. Mais avec des accords plus complexes, il faut donner davantage de temps pour absorber le contenu de cet accord. Varèse le savait fort bien intuitivement : il répétait plusieurs fois les accords qui échappent totalement aux classifications connues. Debussy traite en parallèle les accords non classés, et la perception est satisfaite parce qu'on comprend immédiatement le parallélisme : à chaque fois, l'information n'a pas besoin d'être contrôlée. *Le Sacre du printemps* a été facile à assimiler parce que les accords complexes, ceux de la *Danse sacrée* par exemple, reviennent soit comme références polaires sur lesquelles se concentre la perception, soit comme transitions entre ces références. Berg, à la fin de sa vie, constata aussi que, dans le cadre du langage sériel, la perception était difficile avec des objets constamment renouvelés. Aussi construisit-il ses séries de façon à ce qu'elles permettent d'engendrer des accords connus. Le *Concerto pour violon* en est sans doute le meilleur exemple. Non pas comme un compromis entre musique tonale et musique non-tonale, mais comme une œuvre dans laquelle la perception peut s'orienter elle-même grâce à des objets qu'elle connaît déjà.

Si l'objet est peu complexe, peu de temps suffit à l'auditeur pour le percevoir ; si c'est un objet plus complexe, il faut lui donner davantage de temps. Comment ? Par deux moyens : par l'extension de l'objet sur une

certaine durée, ce qui permettra à l'oreille de l'enregistrer, ou par la répétition de cet objet, quelquefois avec des variations de timbre par exemple, mais de façon que l'auditeur le perçoive comme un signal. Une forme musicale peut se définir par quelque chose de continu et qui avance dans le temps, et des différenciations dans les moments de son évolution. Mais quand une forme est complexe, il faut donner des signaux, des points de repère, comme dans la forme classique où on trouve des moments alternés d'ordre et de désordre, le retour à l'ordre étant indiqué par ce signal bien précis qu'est le retour du premier thème.

C'est pourquoi je crois que la musique devrait évoluer, non pas dans la direction d'un bazar d'objets trouvés, ce qui n'a aucun intérêt, mais vers une *écriture* suffisamment complexe pour que l'intérêt et les découvertes se renouvellent à chaque audition, mais qui permette à la perception d'être satisfaite. Comment cela sera-t-il possible ? En respectant les règles universelles qui, à chaque moment de l'œuvre, rendent possible la perception.

Ne craignez-vous pas, puisque vous êtes déçu des résultats des recherches expérimentales, que vous vous fondiez en réalité sur une oreille exceptionnelle, la vôtre ?

Je ne crois pas que les principes qui gouvernent mes propres mécanismes de perception soient différents de ceux de l'amateur de musique ou du mélomane. Simplement, mon écoute est davantage professionnelle. Et c'est pourquoi je crois pouvoir m'appuyer sur l'expérience que j'ai acquise dans la pratique de la direction d'orchestre, en particulier au cours des répétitions.

Mais l'avenir de la musique, c'est aussi le développement de la technologie à laquelle vous consacrez beaucoup d'énergie à l'IRCAM.

Oui. S'il est nécessaire de se tourner vers elle, c'est parce que nous sommes confrontés aux limites des instruments. Un violon, par exemple, a été conçu à la fin du XVII^e siècle, et celui qui l'a inventé ne pouvait évidemment pas prévoir ce que Stockhausen en ferait. Il y a eu également l'extension des possibilités de l'instrument, de sa périphérie, en particulier des instruments à vent, avec l'usage des sons multiphoniques. Tout cela constitue des extensions, mais rapidement limitées. C'est pourquoi, très tôt, je me suis intéressé à la combinaison de l'instrumental et du non-instrumental. Le problème, c'est qu'on était obligé de stocker l'information électro-acoustique sur la bande et on dépendait de son déroulement inexorable. Seuls la dynamique et l'espace restaient modifiables, mais si ce sont là des dimensions importantes, ce ne sont pas des dimensions

structurales. On obtenait bien la synchronisation, mais elle restreignait pour ne pas dire annihilait toute flexibilité dans l'interprétation (intensités, accents, dynamiques, tempi). Quand il n'y a plus de distorsion possible, il n'y a plus d'interprétation. Une bande est une chose morte parce qu'on ne peut rien ajouter au code purement quantitatif qu'elle contient. Or l'intérêt du geste du musicien, c'est qu'il ajoute quelque chose de qualitatif aux données quantitatives encodées dans une partition. La bande était comme une camisole de force empêchant tout mouvement. J'ai donc voulu, notamment lorsque j'ai commencé à écrire *Répons*, que la technologie s'adapte aux propriétés de l'interprétation, et non l'inverse. C'est ainsi que, à l'IRCAM, on a développé le *score follower*, le « suiveur de partition », de façon à ce que les programmes contrôlant le son électro-acoustique dépendent de l'exécutant de la musique instrumentale et soient déclenchés par des moments particuliers du texte musical.

Pour moi, le problème essentiel, c'est que le matériau musical coïncide avec l'invention. Aussi longtemps que cette coïncidence n'existe pas, la musique ne peut fonctionner convenablement. Si on compare le travail du compositeur avec celui de l'architecte, on réalise que, sans le matériau (l'acier, le béton, le verre), l'architecte ne peut concevoir un bâtiment, et c'est le nouveau matériau qui ouvre une nouvelle aire imaginative. Mais cela n'est possible que grâce également à l'intervention des ingénieurs, sinon les nouveaux bâtiments s'effondreraient. En musique, le moment est venu pour cette interaction entre compositeurs et ingénieurs, et pour l'expansion du matériau. Il faut tenir compte, dans l'œuvre, de l'évolution du matériau afin qu'il fasse partie intégrante de l'invention, car l'invention est limitée par l'état actuel des instruments. Il nous faut inventer un langage adapté au matériau et en même temps qu'on provoque son évolution, il faut provoquer celle du langage. Entre les deux, l'interaction est comparable à celle de deux miroirs placés l'un en face de l'autre et qui se reflètent à l'infini.

Les instruments que nous utilisons encore aujourd'hui sont porteurs de leur culture d'origine. Il n'est pas question de brûler les instruments, et les instruments hérités du passé produisent des sons acoustiquement très complexes qu'il n'est pas question de chercher à synthétiser. C'est pourquoi il faut combiner les instruments traditionnels dont nous disposons avec la technologie nouvelle et que l'on réussisse ainsi à produire une musique qui corresponde à notre imagination d'aujourd'hui, c'est-à-dire qui engendre des objets qui se développent en toute liberté dans des directions nouvelles. À l'époque de la composition sérielle, jusque dans les années 1950 et 1960, la pensée était beaucoup trop négative et contraignante : ne pas répéter ceci, éviter cela. Si on conçoit, au contraire, le matériau

comme quelque chose de positif pour s'exprimer soi-même, l'imagination fonctionnera et orientera la musique vers un avenir encore incertain, certes, mais qui ne restera pas prisonnier d'un passé mort.

Qu'attendez-vous de ces nombreux jeunes compositeurs qui viennent vous montrer leurs partitions ?

Tout d'abord que leurs œuvres témoignent d'une technique, d'un métier bien assuré, mais aussi d'une personnalité forte. J'ai rappelé plus haut que, très tôt, il m'était apparu nécessaire d'écarteler le visage de Webern. Cela vaut aussi par rapport à moi-même. J'attends d'un créateur authentique qu'il me résiste, pourvu que son invention, même si elle est encore maladroite, ne soit pas un rapiéçage de morceaux du passé mais ouvre des voies possibles vers l'avenir.

BOULEZ, P., 1966 : *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil.

BOULEZ, P., 1989 : *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

