

Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet Avec Luciano Berio, Pierre Boulez et Henri Pousseur A Round Table with Luciano Berio, Pierre Boulez, and Henri Pousseur

Marc Chenard et Jean-Jacques Nattiez

Volume 15, numéro 3, 2005

Souvenirs de Darmstadt : retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902368ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/902368ar>

[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

Chenard, M. & Nattiez, J.-J. (2005). Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet : avec Luciano Berio, Pierre Boulez et Henri Pousseur. *Circuit*, 15(3), 23–52. <https://doi.org/10.7202/902368ar>

Résumé de l'article

Transcription inédite de trois tables rondes ayant eu lieu à Darmstadt en juillet 1963, dont les intervenants étaient Luciano Berio, Pierre Boulez et Henri Pousseur.

Chaque compositeur annonce les thèmes qu'il va aborder dans le cadre de ses cours. En débattant entre eux et en répondant aux questions de la salle, ces trois compositeurs abordent des questions fondamentales telles celles du métier, de la technique, du geste, du langage et de la syntaxe, de la forme, et de l'esthétique.

Au-delà des réponses provisoires qu'ils avancent, cette transcription offre une vue sur le fonctionnement ordinaire du débat esthétique et technique à Darmstadt vers la fin de la période qu'on pourrait nommer « héroïque » — avec ses enjeux idéologiques, ses rivalités et avec sa façon toute particulière de déterminer les problèmes de la création musicale contemporaine.

DOCUMENT

DARMSTÄDTER INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK
TRANSCRIPTIONS DES JOURNÉES DES 16, 18 ET 23 JUILLET 1963

Table ronde

avec
Luciano Berio,
Pierre Boulez
et Henri Pousseur

AU COURS DE L'ÉTÉ 1963, les cours d'été de Darmstadt accueillirent, outre Karlheinz Stockhausen, trois compositeurs qui donnèrent des cours d'importance : Pierre Boulez (« Nécessité d'une orientation esthétique — *Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung* »), Henri Pousseur (« Question métier — *Frage Handwerk* ») et Luciano Berio (« *Instrument und Funktion* » dans le livre de Borio et Danuser, le titre de son cours n'est donné qu'en allemand, à la différence des deux autres, et les éditeurs ne précisent pas si ses conférences ont été traduites¹). Pousseur et Boulez donnaient une version allemande de leur présentation en français. Une table ronde entre les trois créateurs avait été organisée afin de synthétiser le propos de chacun, de provoquer une confrontation de leurs points de vue et de permettre aux étudiants de poser des questions. Au cours de la séance du 16 juillet, les trois protagonistes présentèrent les idées générales de leurs cours respectifs. La deuxième fut une séance plénière où la parole fut donnée au public. La troisième séance, tenue le 20 juillet, eut lieu en l'absence de Pierre Boulez, tout comme la précédente, mais accueillit Bruno Maderna. Assez courte, elle se prolongea avec l'écoute de disques. L'enregistrement en est souvent inaudible et, pour cette raison, nous n'en publions pas ici la transcription. Dans

la quatrième séance, celle du 23 juillet, après une intervention de Berio, Boulez lui répond puis donne suite aux propositions de Pousseur exposées dans la première séance. Au cours de la cinquième (25 juillet), les trois compositeurs débattent entre eux, sans intervention du public, de la place qu'ils accordent à Webern. Ce dernier échange, fondamental, sera accessible sur le site de *Circuit* (www.revuecircuit.ca). Marc Chenard a réalisé la transcription intégrale de l'enregistrement de ces cinq séances. Jean-Jacques Nattiez en a assuré l'édition finale et y a inséré quelques notes². Il est arrivé que des questions de l'auditoire soient mal captées par le micro. Les coupures que nous avons dû faire dans cette édition sont mentionnées par « [...] ». Dans le cas où il nous a paru nécessaire d'ajouter un mot ou une expression pour rendre le sens plus clair, nous l'avons également indiqué par des crochets.

JEAN-JACQUES NATTIEZ

NdE : La transcription littérale reportait les paroles en français puis leur traduction allemande par Pousseur. De l'une à l'autre, les différences sont minimes. C'est pourquoi la présente édition enchaîne tous les passages en français. (N.D. et J.G.)

Séance du 16 juillet 1963

Pierre Boulez : Nous avons peu d'occasions de confronter nos points de vue. Alors, plutôt que de développer des points de vue parallèles qui vont chacun de leur côté et qui risquent de créer des malentendus comme ça s'est produit parfois, nous avons pensé qu'il était plus simple et plus franc de faire des rencontres à plusieurs pour tous ceux qui participent à ces cours, et on a pensé qu'il était bien de se réunir tous les deux jours et de faire le point sur les cours que vous êtes en train de suivre. C'est pourquoi nous allons procéder de la façon suivante. Pour aujourd'hui, chacun de nous va préciser ses données théoriques, parce que nous supposons bien que vous ne suivez pas tous les cours. C'est notre cas aussi. Par exemple, j'ai des répétitions pour les concerts et je ne peux pas, hélas, suivre les cours de Pousseur ou de Berio. Chacun va exposer ce qu'il fait cette année, pourquoi il le fait et dans quel but il le fait. Ensuite, nous allons confronter nos points de vue et nous vous demanderons de poser des questions, car je suppose que vous avez une masse de questions à poser que nous ne pouvons pas toutes prévoir. Mais, pour éviter le désordre ou la confusion, ou les questions mal posées, ou mal pensées, ou trop vite posées ou trop vite pensées, et pour éviter les répétitions de questions, nous allons adopter le plan suivant. Vous mettez vos questions par écrit et vous les remettrez demain à quatre heures et demie au bureau, n'est-ce pas ? Par souci d'honnêteté et de franchise vis-à-vis de tout le monde, je voudrais que les questions soient écrites avec la signature. Si vous voulez prendre la parole et expliquer votre point de vue, vous l'indiquez, et si vous ne voulez pas prendre la parole ou simplement poser une question à laquelle on peut répondre, vous le précisez également. Nous procédons ainsi, non pas pour établir un fichier de police, mais parce qu'il y aura certainement des questions qui se ressemblent, qui forment un tout, ou qui se

ramènent à un même problème. Ainsi, nous éviterons de revenir en arrière dans le désordre à des problèmes déjà posés ou incomplètement posés. Quand nous aurons les questions demain, nous ramasserons les questions en un certain nombre de points sur lesquels nous exposerons, à notre tour, notre point de vue. C'est pourquoi je vous propose cette méthode ; peut-être un peu bureaucratique et un peu lente, mais je crois qu'elle est plus sûre : elle évite les erreurs de discussion ou les discussions inutiles.

[Pousseur traduit vers l'allemand.]

Puisque Pousseur a la parole et qu'il est en si bon chemin, nous allons lui demander de commencer le premier. C'est toujours pour celui qui doit couper le gâteau en premier que les choses sont le plus difficile. C'est lui qui va commencer à expliquer ses propres idées et pourquoi il a pris ce sujet pour son cours [*« Question métier — Frage Handwerk »*], comment il le conçoit et dans quelle direction il veut aller.

Henri Pousseur : Eh bien, je vais commencer d'abord par un aveu. Lorsqu'il y a déjà pas mal de mois on a choisi les thèmes des cours, j'ai choisi un titre qui devait être suffisamment drastique pour pouvoir l'adapter à la matière telle qu'elle se présenterait à moi le moment venu. De toute façon, les questions de métier sont d'actualité et la façon dont j'ai jumelé les deux mots dans le titre me paraissait importante, puisque j'ai dit « question métier », sans faire davantage de syntaxe pour pouvoir justement faire un jeu de mots. Et, en effet, j'ai ouvert mon cours en disant, succinctement, que nous mettons le métier en question. C'est le cas, d'ailleurs, depuis longtemps. Il se forme presque un métier de la mise en question du métier et le métier lui-même est une question que l'on pose perpétuellement. Je ne peux pas développer, comme je l'ai fait dans ma première leçon, l'introduction, mais pour la rappeler rapidement, je disais : la question que l'on pose par le métier, on la pose, d'une part, aux données

sur lesquelles on exerce ce métier, pour savoir quelles sont les virtualités de ces données, quels sont leurs potentiels et on pose ces questions à la virtualité vers laquelle on oriente son projet. Il y a du « donné » en quelque sorte à deux niveaux : un donné préexistant et un donné purement virtuel vers lequel on est orienté. Les questions que l'on pose, on les pose dans ces deux directions et ces questions ne peuvent jamais se poser qu'en termes techniques, même lorsque l'on s'efforcera de donner des questions verbales, même lorsque l'on tâchera de décrire ses intentions, non plus au niveau de ce que l'on appelle le métier au sens étroit, mais à un niveau plus élevé. Encore cela, c'est aussi une technique — d'une certaine façon, c'est une mise en forme de ses intentions. Ceci à titre d'introduction.

J'ai ensuite comme intention, pour illustrer cela, pour le développer, pour l'exemplifier, d'envisager différents domaines, différents points du métier qui paraissent plus particulièrement actuels, ou qui sont plus particulièrement actuels pour moi, des points auxquels j'espère pouvoir consacrer à la fin de la deuxième partie de mes leçons certains exposés concernant les questions de périodicité que j'ai déjà amorcées assez largement l'année dernière³, c'est-à-dire la possibilité d'analyser les formes dans le temps dans toute leur généralité à partir des critères périodiques qui peuvent être extrêmement complexes, mais étant donné qu'ils ont une définition positive, cette périodicité me semble un point de départ pour une analyse pertinente. Ensuite, je compte parler de techniques, de combinaisons de techniques, d'arrangements qui posent justement des questions puisqu'on arrange des choses préexistantes. On ne les analyse pas non plus gratuitement, mais en vue d'un certain résultat qu'on devine plus ou moins. Et je tiens à mentionner ces techniques d'arrangement et le rapport entre les deux premiers points, car elles se situent au niveau opératoire, c'est-à-dire au niveau du faire, alors que l'analyse périodique se situe au niveau du *résultat* du faire.

Et enfin, il y a une question que je voudrais évoquer en terminant, parce que j'ai eu à y réfléchir particulièrement au cours de l'année dernière, c'est la question de l'unité. Qu'est-ce que l'unité? Qu'est-ce qui la fait, aussi bien du point de vue de la forme d'ensemble que dans la plus petite donnée technique, de la petite formule? Qu'est-ce qui fait l'unité d'une chose, d'un objet ou forme quelconque? Mais je ne fais pas cela dans l'espoir d'y répondre d'une manière définitive, mais juste pour essayer de gagner quelques idées là-dessus. Si je compte cependant consacrer un certain temps à ces questions, il y en a une pourtant que je compte traiter d'abord, dès ma leçon de demain et ce, d'une manière particulièrement développée, parce que j'ai eu aussi à m'en occuper beaucoup au cours de toute l'année passée par rapport à mon propre travail pratique, comme je l'avais d'ailleurs annoncé à la fin de mes cours l'année dernière et parce que je suis arrivé à certaines conclusions très partielles, très limitées cependant, mais qui peuvent avoir un certain intérêt. Je pense à la manière dont j'ai essayé de résoudre les problèmes qui se posaient à propos du métier et qui se rattachent plus particulièrement au domaine harmonique⁴. Je terminais d'ailleurs mon cours de l'année dernière en disant que le problème posé est celui de reprendre en considération des phénomènes harmoniques que nous avons exclus du langage musical pendant un certain temps parce qu'il fallait le faire, mais qu'il n'est plus utile de les exclure de nos jours d'une manière aussi radicale. Je crois que nous avons acquis maintenant des assises suffisamment solides, avec un centre de groupement esthétique si vous voulez, ou encore un autre langage suffisamment sûr de lui, pour pouvoir y intégrer des phénomènes envers lesquels nous avons dû observer une certaine prudence pendant un certain temps. On a déjà vu des phénomènes de réintégration de cette espèce à d'autres niveaux, comme au niveau morphologique plus général, et on a vu toutes sortes de références se produire dans les œuvres qui

ont été composées récemment. Au niveau harmonique, c'est relativement peu fréquent encore. Le niveau harmonique me paraît extrêmement important et je souhaite donc pouvoir prospecter cette dimension. Il m'est difficile de résumer le détail de cet exposé parce que ce serait vraiment entreprendre une description des procédés, des méthodes d'analyse, de structuration et ainsi de suite, sur lesquelles je ne peux rien dire de général, sauf au cours des entretiens mêmes. Mais *grosso modo*, il s'agit de trouver des méthodes qui permettent d'intégrer à un langage sériel, qui reste fidèle à ses prémisses esthétiques, des phénomènes harmoniques plus simples, si vous voulez, par exemple des consonances, des groupes d'intervalles, etc. qui aient leur valeur harmonique au sens strict du mot. Et c'est à ce niveau que j'ai quelques petits procédés à proposer comme exemples uniquement en guise d'illustration des méthodes et des procédés. Voilà donc, en gros, la matière de mon cours.

[Pousseur traduit ensuite en allemand ses propres propos.]

Boulez : Puisque nous sommes dans les drapeaux aujourd'hui, venons-en aux explications. Luciano Berio va nous expliquer les raisons qui l'ont motivé à choisir le cours qu'il veut donner cette fois-ci, [*« Instrument und Funktion »*] et quelle en est l'idée directrice.

Luciano Berio : Très brièvement, je vais présenter mon cours. Mon intention, c'est de procéder à une réduction à un niveau assez pratique des grands problèmes actuels. On peut apprécier esthétiquement autant les objets naturels qu'artificiels qui nous sont donnés dans la vie d'aujourd'hui. Au niveau de la musique, on peut dire, comme je l'ai proposé ce matin, qu'on peut faire n'importe quoi avec les instruments qui nous sont donnés aujourd'hui. La seule chose que nous demandons, c'est toujours d'avoir une conscience historique de la relation avec les gestes

posés sur les instruments, parce que l'équivoque esthétique est aussi basée sur cela, c'est-à-dire sur le fait que les instruments sont toujours signifiants, qu'on les utilise ou non. Comme je disais ce matin, un orchestre qui ne joue pas, un chœur qui ne chante pas, c'est un théâtre fermé, c'est aussi une institution sociologique déjà signifiante en soi. De nos jours, nous écoutons des musiques qui sont justement basées sur des données expressives préalables aux instruments dans notre contexte culturel : c'est l'aspect pour ainsi dire négatif traité dans la classe. D'autre part, je me sers de deux exemples, mes œuvres *Tempi Concertati* et *Circles*⁵, pour essayer de démontrer quelques points de départ de l'emploi des instruments, notamment les bois en ce qui concerne *Circles*, pour qu'on puisse trouver à l'intérieur de ceux-ci encore beaucoup de suggestions de nature structurelle et qu'ainsi, on puisse les intégrer. Cela me rattache au discours de Pousseur, qui en a dit davantage sur les possibilités de base pour concevoir l'instrument qui n'intègre pas seulement des gestes, mais qui prend aussi en considération une expérience passée. Par exemple, mes *Tempi Concertati* sont surtout basés sur des contrastes de densité, de dynamique, etc., des rapports entre les solos et les tutti qui, comme vous le savez tous, existent en musique depuis au moins trois siècles.

[Traduction de Pousseur et Boulez en allemand.]

Boulez : Maintenant, c'est à mon tour de m'expliquer. Je me suis jeté plutôt du côté des problèmes théoriques. J'ai déjà donné plusieurs cours et c'est dans ce sens-là que j'ai voulu changer un peu de cap cette fois-ci. Il y a deux ou trois ans du moins⁶, j'ai donné une série de cours qui s'est concentrée sur le travail technique et j'ai insisté spécialement sur tous les côtés de cette expérience technique de notre temps pour essayer d'en faire une synthèse et un résumé qui puisse donner la direction sur à peu près tous les éléments du langage, mais pas sur l'ensemble de tout ce qui peut se

faire, car c'est une somme que je n'ai tout simplement pas envisagée. Dans ce cours, j'ai donc traité de choses aussi diverses que les éléments morphologiques élémentaires jusqu'à la syntaxe, laquelle conduit à la forme, comme chacun le sait.

Lors de ce cours donné trois ans plus tôt, j'avais aussi envisagé de consacrer un chapitre à l'esthétique et à la poétique, mais le temps m'avait manqué malheureusement⁷. Comme ces conférences étaient extrêmement abstraites et théoriques, je me souviens d'avoir été obligé de recommencer certains exposés qui pouvaient paraître totalement incompréhensibles parce qu'ils étaient dénués d'exemples. Souvent, j'ai dû redoubler certains cours seulement en donnant des exemples de ma pensée abstraite. J'avais tâché, autant que possible, d'en rester aux problèmes technologiques, d'atteindre le maximum d'abstraction pour en faire une généralisation d'une pensée quelconque et non pas seulement d'une pensée musicale, mais d'arriver à des concepts suffisamment abstraits pour qu'ils puissent s'appliquer à tous les domaines de la pensée humaine. Naturellement, le grand défaut de cet exposé était un manque au niveau des conséquences, en l'occurrence les questions esthétiques et poétiques. Comme je l'ai expliqué hier, et en résumant ce que j'ai dit au tout début hier, notre génération a vraiment été très fortement traumatisée par les excès esthétiques et poétiques qui ont été commis avant elle; en effet, les seuls mots «esthétique» ou «poétique» nous hérissaient dès l'instant où on les prononçait. J'ai donc pensé que cette espèce de traumatisme devait être banni une fois pour toutes et qu'il fallait se libérer de ce genre de complexes pour attaquer le problème de fond. S'il y a des échecs dans nos expériences, je crois que c'est justement en raison du manque de pensée esthétique directe et profonde, ce qui me permet d'arriver à la conclusion qu'il faut attaquer le problème de fond. Comme musicien, je sais bien qu'il est très difficile pour nous de s'attaquer à de tels problèmes d'esthétique et de poétique, lesquels

demandent une armature intellectuelle qu'on n'acquiert pas par manque de temps ou qu'on perd tout simplement de vue, en somme pour diverses raisons reliées à l'ordre général de la pensée. C'est pourquoi je tiens essentiellement à rattacher maintenant la musique à un courant de pensée général et non à en faire seulement une esthétique musicale, mais qui soit suffisamment ancrée dans les problèmes actuels pour se cantonner dans le point de vue plus spécialisé de la pure musique. C'est pourquoi j'ai envisagé le présent cours tête baissée car je dois reconnaître que je ne suis pas capable de manier un certain vocabulaire de ces idées sur lequel je n'ai pas fait le travail soutenu requis. Comme je le dis toujours, si je ne voulais que m'exprimer par les mots, je n'aurais plus à me servir de notes. Cela dit, je sais très bien que j'offre ici une para-explication, mais il faut toujours le faire une bonne fois, car on a justement toujours évité ces concepts d'esthétique et de poétique parce qu'ils nous embarrassent et que nous ne savons pas qu'en faire. Nous pensons être arrivés au bout après avoir écrit nos œuvres et élucidé les problèmes techniques parce qu'on pense que ceux-ci portent en eux leur esthétique, mais je ne crois pas que cela soit suffisant. Il faut voir le problème à l'inverse, c'est-à-dire comment l'esthétique appuie les problèmes techniques. Il ne suffit pas non plus d'employer des mots nouveaux pour définir un problème technique; vous pouvez tout aussi bien avoir un vocabulaire nouveau pour un quelconque problème même si cela recouvre en fait des idées anciennes. Malgré toute ambiguïté de vocabulaire, vous avez donc des concepts anciens qui sont simplement rafistolés avec des mots nouveaux⁸.

Ce à quoi je veux en arriver, et vous allez le voir au fur et à mesure, c'est de poser le problème même de la conception de la musique qui, pour moi, est encore plus important en ce moment que certains problèmes spécialisés qui m'absorbent bien certainement dans la réalisation de mes œuvres, mais pas complètement cependant.

C'est pourquoi j'ai dit hier que le problème de l'esthétique repose sur un doute fondamental qui rejoint non seulement celui de Descartes, mais celui exprimé dans plusieurs philosophies contemporaines, du moins celle de Husserl, qui, à mon avis, est le fondement même de la pensée contemporaine dans ce domaine. Vous verrez dans les leçons suivantes que j'ai fondé le projet esthétique sur un doute permanent, au sens où l'on parle de révolution permanente. Et par doute permanent, j'entends ce qui met en cause tous les critères permanents et imaginables depuis ceux qui sont de nature purement technologique jusqu'aux critères d'ordre poétique justement. Une poétique, d'ailleurs, n'est pas simplement fondée sur des résultats mais sur une destruction aussi, une destruction permanente de soi-même, donc une poétique qui est à la fois négative et positive dans le sens même où elle instaure un ordre perpétuellement nouveau qui détruit sans cesse l'ancien en vous-même. Il ne suffit pas d'avoir un doute au début de la conception, mais il faut l'avoir aussi au milieu et à la fin de celle-ci. Laissez-moi vous donner l'exemple suivant. Il faut que le résidu de chaque production soit brûlé pour qu'il devienne alors un terreau de nouveau fertile. Il y a ainsi une espèce de destruction de la poétique par elle-même qui crée dans son prolongement tout un aspect positif. C'est l'expérience de ce que j'appelle s'appuyer sur le vide. Et s'appuyer sur le vide pourrait bien paraître comme un acte purement négatif. Mais en s'appuyant là-dessus et sur l'action, le phénomène esthétique consiste justement à renverser cette conception et à transformer l'acte négatif en un acte positif. Voilà pour moi la conception profonde de la musique, une conception qui ne soit pas prise comme acte pratique ou comme conception gestuelle, mais véritablement comme parfaitement intellectuelle au départ, mais qui peut alors se transmettre par des gestes. Il ne faut donc pas commencer par ces derniers, mais bien par l'esthétique et la poétique de la pensée qui, toutes deux, arrivent à se

divulguer dans le geste. En procédant donc à l'investigation de l'esthétique en général et en disant que cela pose aussi le problème de la communication par rapport à soi et à autrui, ce problème de communication est très important puisque nous savons qu'il y a de nouveau une esthétique de l'écoute à trouver ainsi qu'une autre esthétique d'écoute de concert. Cela pose le problème de la résonance des générations entre elles, le problème de l'expérience qui constitue, si vous le voulez, un choix esthétique par rapport à l'histoire et par rapport à ceux qui suivront. C'est en somme le problème du pivot, de la plaque tournante que je pose et c'est finalement le problème de la nécessité de faire quelque chose. C'est un peu comme ce que les mangeurs d'opium disent, à savoir qu'il n'y a plus de nécessité de faire un acte après la consommation de l'opium. Tout semble gratuit, aucun acte n'est plus nécessaire dans l'existence. Parfois, lorsque l'on est ancré dans le vertige esthétique, on a justement ce vertige décrit par les mangeurs d'opium, c'est-à-dire qu'on n'éprouve plus du tout la nécessité d'un acte positif en musique. Et c'est cela que je veux justement démontrer : qu'il faut aller au-delà de ce vertige pour le tourner en acte positif et trouver, dans la nécessité même du hasard, la nécessité de composer. Comme je l'ai dit une fois, le hasard se trouve absorbé comme dans un buvard. Vous absorbez le hasard et c'est justement cela qui crée la nécessité de votre expérience. C'est pourquoi je me suis lancé, et je vous le dis à mes risques et périls aussi, dans une position aventureuse, mais j'estime qu'il est absolument nécessaire de la poser dès maintenant pour donner à cette génération un profil intellectuel marqué.

[...]

Pour les questions entre nous, nous allons commencer avec celles de Pousseur à Berio.

Pousseur : Voyez, je n'ai pas pu le traduire, d'ailleurs, parce que je n'ai pas tout à fait compris le début. Tu

parlais d'une appréciation esthétique sur des phénomènes naturels et culturels.

Berio : Dans une culture dirigée et formée, on peut apprécier d'une façon esthétique un coucher de soleil, un objet artisanal et n'importe quoi, en tout cas.

Pousseur : Donc, tu veux dire que la culture oriente la perception des choses naturelles?

Berio : Absolument, oui. Cela crée un conditionnement total dont il faut se garder en même temps qu'il faut l'employer et le contrôler.

Pousseur : Tout à fait d'accord.

Boulez : Autre question?

[En allemand : question de Pousseur à Boulez, et réponse de Boulez. Boulez reprend en français.]

Boulez : La question de Pousseur était de savoir si je sépare la technique de l'esthétique. Je dois dire non là-dessus, parce qu'il n'est tout simplement pas possible de séparer complètement la pensée technique de la pensée esthétique pour la bonne raison qu'il n'y a qu'une seule individualité et que celle-ci ne peut, sauf en cas de schizophrénie, se séparer en deux pouvoirs complètement distincts. Vous savez, on a toujours tendance à prendre la pensée du compositeur comme une pensée qui ne varie jamais, tout comme son processus d'invention. Donc, quelle que soit l'œuvre conçue, le procédé va toujours être le même, c'est-à-dire, qu'on va concevoir une certaine forme de technique et un certain nombre de problèmes techniques qui entraîneront à leur tour une certaine conception esthétique et ainsi de suite. Il faut bien se rendre compte que le processus d'invention est tout à fait différent suivant les choses qu'il envisage et selon sa production même. C'est pourquoi je pense que la réflexion esthétique ne peut pas être séparée de manière absolue de la pensée technique, mais je crois tout de même qu'il y a une certaine indépendance

entre elles; en fait, je vais me servir de ce fameux mot qui a tellement été utilisé en France en politique et c'est celui d'une « interdépendance » vraiment indispensable entre les composantes. Elles sont interdépendantes, soit, mais elles sont indépendantes aussi parce que chacune a son originalité et sa propre présence. Si j'ai insisté là-dessus, c'est justement parce que notre génération — et je ne m'exclus pas du tout ici, et il n'est pas mon intention de m'ériger en juge puisque j'ai aussi participé aux erreurs de tout le monde —, notre génération a certainement eu une hantise, celle de tomber dans les erreurs poétiques ou esthétiques du passé. Nous avons d'ailleurs des exemples assez frappants de ces erreurs de conception qui nous ont conduits par moments à penser que les problèmes techniques étaient plus importants que tout et ils l'étaient en effet. En allemand, j'ai pris en guise d'exemple l'idée que tous ceux qui arrivent au moment de poser leurs choix, surtout dans les jeunes années, se prennent un peu pour Aaron qui tape les rochers de son bâton pour en faire sortir l'eau. Il est certes nécessaire d'avoir le bâton, mais il faut aussi trouver le rocher, parce qu'on peut donner bien des coups de bâton dans le vide, autrement et sans eau, bien entendu ! C'est pourquoi je pense que nous avons été traumatisés par rapport à une génération précédente et cela nous a menés vers une espèce d'hypertrophie de la technique et une croyance que l'esthétique allait suivre d'elle-même. Il va sans dire que les choses ne sont pas aussi mécaniques que cela, il y a dans cette pensée un genre de correction qui provient du don. Si vous n'étiez pas doué, vous n'écrieriez pas de musique, mais il y a dans les excès, ou plutôt les prévisions de la pensée qui se laissent aller sans se préoccuper de ce qui va suivre, une espèce de correction ou d'autorégulation, si je puis dire, qui est justement le don. Et c'est ce don qui nous a pratiquement permis de corriger dans nos œuvres toutes les choses qui n'ont pas été pensées de manière esthétique dès le départ. Mais le manque d'esthétique a

quelquefois camouflé le don et nous nous sommes retrouvés de ce fait devant des erreurs de conception. Ainsi, je ne sépare pas l'esthétique de la technique, mais je veux absolument que la pensée esthétique puisse avoir une primordialité. Je prends ici des exemples simples. Si je parle de la notion de labyrinthe dans la pensée actuelle, c'est une conception purement esthétique et qui ne trouvera sa correspondance qu'après coup dans la technique. Ce n'est pas la technique elle-même du vocabulaire qui me fera arriver à la conception du labyrinthe, mais c'est la conception du labyrinthe même qui va m'obliger à trouver un vocabulaire, une morphologie, une syntaxe, une rhétorique et tout ce que vous voudrez, pour arriver à un langage et une façon de le concevoir. Il y a des moments dans la création où la préconception est plus importante que la conception elle-même. C'est ce que je disais d'ailleurs hier en parlant des autres compositeurs, mais c'est une analyse qui se projette sur le projet musical d'un compositeur en soi. Il y a ici la motivation et la rédaction, le fait. Le fait est bien là, mais la motivation doit exister aussi. Il n'y a pas de motivation sans fait, vous me direz, mais il n'y a pas non plus de fait sans motivation.

C'est exactement cela que je veux dire : quelquefois vous pouvez partir d'une motivation, c'est-à-dire d'un problème esthétique, et cela vous obligera à trouver les problèmes techniques. Il arrivera aussi à certains moments qu'un problème technique rejaillisse et qu'il vous permette de trouver une possibilité esthétique qui le justifie, par exemple dans le cas où vous avez à justifier une découverte morphologique. C'est pourquoi je reprends la comparaison faite à la fin de mon exposé. Vous avez à vous placer entre deux miroirs pour y voir une infinité d'images de vous-même. Si vous enlevez l'un d'eux, ou si vous le placez mal, vous n'avez que deux ou trois images réfléchies, peut-être une seule ou aucune. Mais s'ils sont bien placés en parallèle, vous aurez alors une infinité de projections de vous-même. De cette fertilité issue des

choses qui se réfléchissent entre elles, vous pourriez alors vous trouver devant des problèmes morphologiques qui vous conduiraient à une pensée esthétique qui rejaillit à son tour sur des problèmes morphologiques. Quant à moi, je crois que le problème esthétique doit être pensé davantage par moments et à fond aussi et ce, avant même d'aborder les problèmes techniques. Puisque nous avons maintenant des solutions techniques à peu près apparentes par rapport aux problèmes morphologiques, il n'y a donc pas de raison pour ne pas penser plus profondément la question d'une révision esthétique qui, elle, s'est faite cahin-caha, ce qui est curieux du reste, puisque nos réflexions esthétiques se sont faites plutôt en fonction d'une méthode pragmatique.

Pousseur : Je souscris pratiquement à tout ce que vous venez de dire, mais je voudrais tout de même revenir sur la formulation, si vous me le permettez. Je crois aussi que le contenu prime, n'est-ce pas ?

Boulez : Non, ce n'est pas une question... parce que vous croyez que je dis que le contenu diffère de [la forme]... C'est la distorsion qu'il faut justement éviter. Vous savez comme moi ce que Lévi-Strauss a dit sur la forme⁹.

Pousseur : Ce que vous appelez esthétique, c'est la réflexion sur le contenu d'une certaine manière, n'est-ce pas ?

Boulez : Oui.

Pousseur : Donc, si vous dites que la réflexion sur le contenu prime, c'est ce contenu qui prime en quelque sorte. Je souscris entièrement à cette assertion selon laquelle le contenu est absolument primordial et n'existe d'aucune manière sans mise en forme et sans technique. Vous pouvez mener une réflexion esthétique qui, par exemple, ne porte plus sur des problèmes de technique musicale et c'est à ce moment-là que vous arrivez à un niveau de généralité

suffisamment abstrait pour que cela puisse s'appliquer à une quantité d'expériences différentes, comme vous l'avez dit d'ailleurs, et qui déborde donc le niveau musical. À ce moment-là, vous êtes au niveau de la réflexion philosophique, mais vous utilisez un autre métier qui est celui de la pensée verbale. Il y a un autre métier en œuvre ici, n'est-ce pas ? Et vous disiez combien il est dangereux pour nous de s'en servir.

Boulez : Oui, absolument.

Pousseur : Il faut bien que nous le fassions d'ailleurs. Mais enfin, je crois qu'il n'y a pas moyen de le faire sans parler métier. Il y a, à mon avis, un passage progressif entre ces deux données interdépendantes, comme vous dites. Pour ma part, je pense à deux pôles entre lesquels il y a une circulation permanente de courant à différents états ou degrés, depuis la réflexion esthétique abstraite la plus pure jusqu'à des degrés déployés plus concrètement, comme la forme musicale, la réflexion purement technique, mais entre lesquels il est possible de se livrer à la réflexion sur les raisons qui expliquent l'association entre deux choses, entre deux sons, et comment cela peut nous conduire jusqu'à la question ultime de l'esthétique. Il n'y a donc pas moyen de dissocier ces choses.

Berio : Mais il n'y a jamais une telle sorte de déterminisme, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais une synchronisation exacte des moments esthétiques, comme il n'y a pas non plus de synchronisation exacte entre la forme et le contenu. Je suis d'accord avec ce que Lévi-Strauss dit, mais ce n'est jamais vrai en même temps, parce que la forme n'est jamais aussi le complément du contenu et vice versa. Comme on le disait hier, l'objet esthétique et l'œuvre d'art ne sont jamais la même chose, comme dans la réalité que nous connaissons, entre l'idéologie et ce qui arrive dans le monde. Si nous devons juger le socialisme, le marxisme de Khrouchtchev d'après ses actes, on est horrifié. C'est le même parallèle entre objet esthétique et œuvre.

Pousseur : Ce n'est pas à ce niveau que je voyais la synchronisation, mais à un autre niveau plus intégral, ou plus global en quelque sorte.

[Résumé allemand de ce qui précède par Pousseur et réplique de Boulez, qui enchaîne :]

Boulez : Je suis bien d'accord avec le fait qu'on ne peut pas parler sur ce contre-argument. Je dirais qu'on ne peut pas parler naturellement de contenu indépendamment d'une morphologie parce que c'est justement ce que j'ai démontré. Toutes les grandes erreurs que nous avons connues chez les générations précédentes provenaient justement de cette séparation entre forme et contenu, séparation académique que nous avons tous plus ou moins vécue à l'école au moment de rédiger nos dissertations. On nous demandait toujours de séparer le fond de la forme, et ce n'est pas juste une chose connue dans les collèges et lycées français, mais ailleurs aussi, ce qui est rassurant dans un certain sens. Je trouve que le contenu est une chose qui en est aussi la forme. Lévi-Strauss le dit en analysant certaines formes. Il a d'ailleurs écrit un article absolument extraordinaire sur les contes populaires et il a trouvé que leur forme est aussi leur contenu et qu'ils changent de forme en relation avec le contenu¹⁰. Il a analysé cette forme en les mettant vraiment en équation et celle-ci révèle pratiquement d'un coup le contenu du conte. La démonstration prouvant que le contenu est la forme était excessivement brillante. Je dirais alors que je suis tout à fait en accord avec Pousseur pour signifier que la forme, du moins le contenu, ou le projet esthétique n'est rien sans tout l'appareil technologique.

Pousseur : Mais ce rien est quelque chose, c'est ce vide dont vous parliez.

Boulez : C'est l'expérience du vide — ça, c'est autre chose qui transforme un acte négatif en un acte positif. Mais il a parlé de deux pôles dans un sens seulement, c'est-à-dire que nous avons cette électricité qui

circulait entre ces pôles, de la technologie vers la réflexion esthétique. Je veux dire que le courant qui passe entre eux est réversible aussi : la technologie peut aussi bien conduire à la réflexion esthétique ou ce que j'appelle le projet esthétique ; en même temps, avoir ce projet [esthétique] mène vers la réflexion d'ordre technique, inéluctablement.

Berio : Mais les considérations de Lévi-Strauss étaient basées sur des objets artisanaux pour lesquels il n'y avait pas l'intention de conscience de faire de l'art — c'est la grande différence ici.

Boulez : Oh non, pas du tout. Je veux simplement dire ce que Lévi-Strauss disait : le fait que le folklore n'existe pas comme chose naturelle. Il ne l'est pas du tout et il indique ainsi la direction d'une sociologie selon laquelle un objet est fabriqué et n'est donc pas naturel.

Berio : Mais il y a différents degrés de fabrication. Entre la *Recherche* de Proust et une chanson enfantine folklorique...

Boulez : Mais c'est une question de degré et pas de nature.

Berio : Mais le degré a une grande influence sur le décalage qu'il peut y avoir entre la contenu et la forme.

Boulez : Je ne le crois pas personnellement.

Pousseur : Moi non plus.

Berio : Justement, on fait de la musique parce que, comme Lévi-Strauss le dit, on n'est jamais complètement maître du matériau qu'on emploie. Le décalage est très important ici.

Boulez : Oui, mais en ce moment, nous ne sommes pas au fond concernés par la littérature folklorique, du moins, je ne me sens pas concerné par cela en tout cas. Si je m'en suis servi comme référence, c'était

simplement pour donner le point de vue de Lévi-Strauss sur la sociologie d'une forme.

Pas d'autres questions?

Pousseur : Non merci, pas maintenant.

Boulez : J'ai des questions. Et vous, Luciano?

Berio : Non.

Boulez : J'ai une question pour vous deux. Chez Berio et Pousseur, j'ai retrouvé pratiquement le même vocabulaire et je dirais que cela m'amène à une question fondamentale. Je sais qu'il y a des archétypes du geste dans la pensée et dans la réalisation qui sont inévitables — et nous avons eu une discussion là-dessus tout à l'heure. Ces archétypes sont pratiquement des gestes conceptuels permanents dans le musique ou dans n'importe quel autre moyen d'expression. Il y a donc cette permanence des gestes conceptuels que nous trouvons finalement dans tout moyen d'expression, dans toute civilisation et suivant toutes les latitudes. Peu importe la latitude de la culture où ils se produisent, cela se ramène finalement à un geste conceptuel permanent. Je simplifie le problème en ce moment parce qu'il n'est pas si facile que cela de trouver la signification exacte d'un geste conceptuel en changeant de civilisation ; autrement, nous aurions la clef de toutes les civilisations anciennes si, par exemple, les gestes conceptuels se retrouvaient aussi aisément. Mais quand nous n'avons plus cette clef de certains gestes, ceux-ci nous échappent totalement dans leur signification et dans leur expression, ou encore leur point de vue éthique, si je puis dire. Cette réflexion m'amène à poser une question par rapport à des choses dites par vous deux. Pousseur a parlé tout à l'heure de la « ré-intégration » de certains éléments et de moyens qui servent comme « ré-férence ». Je dis bien ici « ré-intégration » et « ré-férence » avec le préfixe qui implique un retour, même caché, mais un retour quand même.

Pousseur a pris toutes les précautions oratoires possibles — et je les ai bien remarquées — pour dire qu'il ne s'agit pas d'un retour exact, n'est-ce pas, mais qu'il s'agissait vraiment d'une ré-intégration — tournée vers le futur. J'ai très bien compris ceci, mais il y a tout de même le mot « référence » qui se réfère donc à ce qui a déjà existé. Vous avez dit vouloir des points de référence et réintégrer certaines références du vocabulaire même, en particulier dans les problèmes harmoniques. [...]

J'ai aussi noté chez Berio les mots qu'il a employés : « intégration », a-t-il dit (et non « ré-intégration »), d'une expérience déjà existante à la suite d'une sociologie des institutions déjà existantes. Dans un cas, il y a intégration par le contexte sociologique d'un instrument déjà existant et, dans l'autre, il y aurait une réintégration de certains éléments d'un vocabulaire. Vous avez parlé de réintégration quand vous avez dit : « Nous avons réintégré certains aspects du langage qui étaient absolument impossibles à assimiler auparavant » et vous avez justement parlé de référence pour la réintégration du langage. Alors la question que je voudrais vous poser maintenant est à deux volets. Primo : croyez-vous qu'une réintégration soit nécessaire? Secondo : comment pouvez-vous éviter le disparate qui se créera entre une réintégration et une réalisation?

[Résumé en allemand par Boulez et Pousseur et relance de Boulez à Pousseur.]

Pousseur : Comme je l'ai dit tout à l'heure, je ne pensais pas à une réintégration des fonctions grammaticales, donc de phénomènes physiques déjà valorisés par la conscience dans un certain sens. Je pensais simplement à la reprise en considération de phénomènes objectifs, ou neutres si vous le voulez, que nous avons écartés parce qu'ils varient selon une certaine potentialité de significations, pour des raisons soit naturelles, soit historiques (et il y a toujours un peu des deux à la fois, ou une gradation entre elles).

Je posais la question au niveau le plus objectif, donc le moins culturel. Par exemple, nous avons à un moment donné exclu le phénomène des fréquences doubles qui est l'octave, donc quelque chose de tout à fait objectif en soi, et l'on a fait cela pour des raisons esthétiques bien précises. Je crois en fait que c'est un bon exemple de quelque chose qui a été décidé pour des raisons musicales. Par exemple, je crois que Webern avait une conscience essentiellement technique, du moins d'après ce qu'il en a dit.

Boulez : Je vous répondrai là-dessus demain¹¹.

Pousseur : Oui, d'accord. Mais fondamentalement, le choix demeure encore esthétique. En dernière analyse, la raison pour laquelle on a choisi telle ou telle démarche technique est une raison d'ordre « profond ». Et je mets bien ce mot entre guillemets comme précaution oratoire pour souligner le fait que des dispositions techniques ont été prises ici. Cependant, je pose la question : est-ce que les raisons qui existaient à ce moment, et même encore à l'époque de nos premiers balbutiements, tiennent toujours aujourd'hui ou n'ont-elles plus cours maintenant? Ou, au contraire, faut-il envisager la nécessité de reprendre en considération certains de ces éléments? Je ne vais pas répondre à cette question ici, mais je voudrais plutôt répondre à la question posée par Boulez. Je sais bien qu'il est impossible de considérer les éléments dans leur neutralité absolue car ils ne sont pas neutres en partant et même naturellement, étant donné que nous avons un rapport physique et psychologique avec eux. Par ailleurs, l'histoire les a chargés des utilisations que l'on en a fait, ces utilisations étant conditionnées par ce qui précède. Toujours est-il que l'histoire les a chargés davantage de significations. Comme nous sommes dans l'histoire et comme nous sommes encore extrêmement conditionnés par ce qui nous a précédé, ces éléments sont d'autant plus chargés de significations. Pour répondre alors à Boulez, j'affirme qu'il faut envisager une ré-intégration, même de ces fonctions grammaticales

valorisées par la conscience opératrice au cours de l'histoire. Je crois qu'il faut trouver le moyen pour qu'elles ne nous conduisent pas à un « disparate », c'est-à-dire à une chute ou un retour en arrière, donc à un mouvement purement rétrograde. Je dis qu'il le faut et ce, pour différentes raisons. D'abord, on peut l'éprouver au niveau purement technique, mais ce n'est pas mon propos à ce moment, mais il y a un fait d'ordre général, d'ailleurs beaucoup remarqué dans les milieux de la sociologie et de la philosophie, et c'est celui qui semble indiquer que notre époque est la première de notre histoire — et il me semble que cela n'ait jamais existé auparavant — qui se tourne vers le passé pour le prendre en considération dans toute son étendue et qui continue à lui donner une telle valeur. Il me semble que toutes les époques antérieures de la civilisation occidentale — du moins dans l'histoire que nous connaissons comme telle — se sont définies ou bien en rupture avec le passé, ou bien en une continuité absolue avec elle. Nous sommes bien au contraire dans un état de prise de conscience de la multiplicité issue du passé. Nous avons donc des passés différents historiquement et géographiquement; nous avons une multitude, une relativisation et une pluralité de passés derrière nous et nous sommes aussi dans un rapport d'extrême intérêt envers ces passés. Nous ne les rejetons nullement mais nous sommes très intéressés par eux. On peut évidemment avoir plusieurs attitudes devant cet état de choses. On peut avoir des regrets, on peut dire que c'est la preuve que notre civilisation vieillit et que nous sommes sur le point de mourir, etc. En revanche, une jeune civilisation se tournerait vers l'avant et ne serait pourtant pas préoccupée par son passé. Par exemple : si nous voulons nous régénérer, il faudrait oublier tout cela et se tourner davantage vers l'avenir. Cependant, je ne crois pas que cela soit possible, qu'un tel mouvement de détour ne peut pas être commandé par une simple décision arbitraire; elle ne peut pas être un acte de volonté, momentané et rationnel, mais un acte organique et

qui se développe peu à peu. Ensuite, et davantage, je pense que ce mouvement progressif — et en donnant ici au mot « progrès » une signification pas trop esthétique —, ce mouvement n'est pas séparable de ce mouvement, non pas régressif, mais rétrospectif d'une certaine façon, ce qui veut dire : qui prend en considération le passé. Je pense au contraire que c'est par un mouvement d'appropriation de ce passé, de domination, de maîtrise ou d'absorption de celui-ci, qu'un mouvement vers l'avant peut le mieux se réaliser. Prenons Joyce comme exemple : son œuvre est nourrie par le passé entier, mais elle projette tout de même des lumières vers des régions inconnues. L'histoire semble nous mettre au moins au seuil d'un état de généralisation tout nouveau. On doit être capable de construire un langage qui soit suffisamment général pour réintégrer, entre autres, toutes les fonctions passées. Pour cela, je crois que nous avons senti par rapport au travail de nos prédécesseurs — et peut-être nous-mêmes — la nécessité progressive de définir un noyau esthétique — encore que le mot soit peut-être trop faible pour la chose — et que l'on puisse respecter ce noyau que nous cherchons, trouvons ou opérons. La démarche technique doit alors être au service de cela.

Ce cœur esthétique a été défini, je le crois, d'une manière exemplaire, cela ne peut pas être de l'absolu. Mais nous pouvons malgré tout parler tout en laissant entendre l'absolu, en parlant d'une multiplicité de choses qui coexistent et qui, en quelque sorte, constituent un équilibre en suspension, comme les sons, les notes dans l'harmonie de Webern où il n'y a plus de convergence d'indications sur un ou des sons principaux qui sont au même niveau de relation et où il y a distribution de l'intérêt ou de la valeur, pourrait-on dire, sur tous les points d'une manière égale. Donc, il y a ici relativisation et pluralisation des valeurs, l'absolu étant laissé dans le silence. On a tellement parlé de silence à propos de la musique de Webern, mais je crois que ce n'est pas parce qu'il y a des silences

au point de vue graphique, ni même du point de vue auditif, c'est parce que cette musique s'édifie véritablement sur ce vide qu'est le silence, qu'est le vide, si vous voulez. Cependant, Webern réalise cet équilibre, comme je le disais, dans un milieu très limité qui est justement ce qui lui reste après l'écroulement de la technique traditionnelle. Il prend alors les plus infimes éléments qui ont justement mis en question le langage traditionnel de la manière la plus radicale, par exemple les dissonances extrêmes, les septièmes majeures, pour ne prendre que des exemples simples, et il en fait alors les fondements de son propre équilibre. Bien sûr, il y a des étages de structures plus élaborées chez Webern, et je ne prends qu'un exemple ici, mais ça reste tout de même à l'intérieur d'un champ limité. À partir de cela, et déjà dans ses dernières œuvres, on a fait certains progrès, mais s'ils sont limités ou réduits à certaines directions, on a étendu le champ de possibilités. On a fait de nouvelles découvertes, par exemple, dans le domaine du bruit, des sons complexes, etc. à partir de l'harmonie webernienne; on a en quelque sorte affermi ce noyau poétique, soit en le définissant, soit en le réalisant. On lui donnait des réalisations musicales — ce qui est certainement le plus important — et je crois qu'on a fait naître en même temps de nouvelles nécessités, de nouveaux besoins. Pour ne prendre qu'un exemple bien grossier de nouveau : pour réaliser des formes plus amples — et non seulement en longueur ou en épaisseur si je puis dire, mais aussi dans le champ des différenciations mises en œuvre dans une forme —, donc pour réaliser des formes plus amples, il faut disposer de moyens de définition, c'est-à-dire, de délimitation plus forts. Il faut pouvoir définir à un certain moment des unités formelles plus délimitées, c'est-à-dire, plus finies, plus simples, plus périodiques ou que sais-je. Et je disais justement à ce propos qu'il y a déjà des phénomènes de ré-intégration qui sont exemplaires à mon avis. Je pose donc la question à ce niveau-là pour assurer au contraire la réalisation de

ce noyau esthétique qui se transformera lui aussi, bien sûr, avec la transformation technique. Mais pour continuer à le réaliser davantage, à l'approcher davantage à d'autres niveaux ou à d'autres échelles, si vous le voulez, je demande s'il est nécessaire d'envisager la reprise en considération de phénomènes techniques élargis. Encore une fois, la préoccupation qui doit absolument dominer pour qu'on ne retombe pas en arrière et pour s'assurer de ce mouvement en soi de découverte, c'est de respecter cet énoncé esthétique et poétique dont Webern reste une définition exemplaire à mon avis.

[...]

Séance du 18 juillet 1963¹²

Question de la salle — M. Poslawski : M. Berio nous a parlé d'une discrédance qui existerait entre la conception et la réalisation, alors je voudrais lui demander à quoi il attribue cette discrédance ou cette imprécision.

Berio : Je crois qu'il faudrait discuter et observer les objets ou les situations particulières des œuvres. Il y a une raison à cette discrédance, tout à fait générale ou humaine que j'avais déjà mentionnée, à savoir que l'homme n'est pas ce qu'il fait, il n'est jamais complètement maître des matériaux qu'il emploie. Il y a aussi une espèce de désynchronisation entre l'observation des matériaux dirigés ou vus en fonction des buts précis; de plus, il y a la situation historique et l'emploi occupé par ces matériaux. Cela veut dire qu'on ne travaille jamais avec des matériaux vierges; il y a toujours un aspect des matériaux qui a déjà été employé et cela donne une impossibilité de contrôle total. C'est cela aussi qui donne la raison d'être de la musique et de l'art en général. Si nous contrôlions exactement tous les matériaux que nous employons, on en ferait des objets de consommation, comme des sièges, micros, tables, mais pas de la musique.

Poslawski : Puis-je poursuivre ma question?

Pousseur : Il n'y a pas lieu de traduire, peut-être?

Poslawski : Ah oui, bon.

[Traduction par Pousseur.]

Poslawski : On peut donc considérer que cette imprécision du matériau, son historicité, son imprévisibilité, que toutes ces choses-là peuvent être incorporées dans la conception de la composition.

Berio : Bien sûr.

Poslawski : Mais cela fait partie de la conception dans ce cas.

Berio : Ah oui.

Poslawski : Alors qu'advient-il de cette discrepance entre conception et réalisation?

Berio : Il y a des moyens de contrôle structurel tout de même. Car enfin, on a affaire avec la perception, avec des moyens que nous héritons et d'autres que nous inventons pour structurer les compositions. Mais il y a toujours une partie du matériau qui nous échappe.

Poslawski : Oui, justement. Je peux les penser dans ma conception...

Berio : C'est de la métaphysique, ça. Je sais que, dans telle situation, il y a un aspect de la qualité du matériau que je ne peux pas contrôler, je le sais bien. C'est la même chose.

Poslawski : Oui, je pense par exemple à l'historicité, comme l'emploi de citations ou que sais-je...

Berio : C'est autre chose parce qu'on emploie...

Poslawski : Même si Pousseur a essayé de le faire pendant son cours, je crois que ça rejoint un peu ce que vous voulez faire, non?

Berio : Je crois en tout cas qu'on est en train de discuter des éléments harmoniques en particulier, par

exemple, c'est-à-dire de relever dans les morceaux des aspects harmoniques qui étaient typiques et de les transposer, ou les englober dans de nouvelles situations. En tout cas, les aspects harmoniques ont été significatifs dans une situation typique de langage, mais au moment où on les extrait, cette conception du langage qui les a générés est alors perdue. Mais à propos de l'autre question, je vous dit ceci, et qui est clair pour moi. Imaginez un grand tableau que tout le monde va voir dans un musée bien connu et tous les critiques écrivent quelque chose là-dessus. Mais, un jour, on s'aperçoit tout d'un coup que c'est un faux. Dès ce moment, je vous assure que tous les esthéticiens, critiques et le public ne voudront plus voir ce tableau. C'est donc dire que les raisons d'être d'une œuvre sont toujours très complexes et sont toujours très étalées sur plusieurs couches de connaissance et de rapprochements.

Poslawski : Oui, d'accord, mais l'œuvre reste la même.

Berio : Mais non. Ce n'est pas une œuvre, c'est une copie. Vous voyez, on peut même avoir une discrepance au sein d'une même œuvre, entre l'original et sa copie exacte.

Poslawski : Oui, parce qu'il y en a deux dans ce cas-là.

Berio : Mais alors on peut voir cette discrepance entre différents aspects qualifiés du matériau. Il y a des aspects plus attachés à une certaine période de l'histoire. Alors les instruments de composition que nous avons ne permettent jamais de contrôler jusqu'au bout ce que nous manions. Il y a toujours un point limite.

[Pousseur traduit; Peter Stadlen¹³ pose une question, qui est ensuite traduite par Pousseur.]

Pousseur : M. Stadlen demande si tu crois que l'œuvre a perdu de sa valeur du fait que l'on a démasqué le faussaire, ou qu'on a découvert que c'était un faux, alors que certains spécialistes avaient au

contraire porté le jugement qu'il s'agissait du plus beau Vermeer, comme dans le cas [des faux Vermeer réalisés par] Van Meegeren¹⁴.

Berio : Bien sûr qu'elle a perdu de la valeur. Elle est devenue un objet d'artisanat maintenant.

Question de la salle : Est-ce qu'il y a pour vous une différence entre l'artisanat et l'art?

Berio : C'est exactement cela : l'œuvre d'art n'est jamais reliée à soi-même ou n'a jamais un rapport simple ou causal. Par contre, il y a toujours une espèce de relation entre l'œuvre d'art et la réalité. Si je sais que cette relation est fausse, je m'en fous, je refuse l'œuvre comme art, c'est tout. On peut dire que si la copie de l'original possède un espoir d'arriver à être une œuvre d'art, elle se détachera de plus en plus de l'original. Une mauvaise copie de l'original n'est plus de l'art comme l'est la véritable copie de l'œuvre.

[Pousseur traduit les propos de Berio.]

Berio : Mais il ne faut pas trop se faire dérouter par les moyens de la vie contemporaine en tout cas, c'est-à-dire avec un peu de publicité pour que l'objet devienne un objet esthétique. On vit dans un temps où les génies inconnus n'existent plus. Par exemple, si Rimbaud débarquait à Addis Abeba, les caméras de la télé seraient là au bout de cinq minutes.

[Pousseur traduit Berio ; suit une question en allemand à peine audible sur la destruction de la valeur par la publicité.]

Pousseur : Oui, la publicité est tout de même capable de détruire la valeur comme dans ce cas-ci, puisqu'elle rend public le fait que c'est un faux, alors que si cela n'avait pas été fait, on continuerait à l'admirer. Pour ma part, je crois que ça met en cause la notion même de la valeur qui est justement dans notre monde absolument colorée ou teintée par la

notion de valeur commerciale. Les deux sont difficilement séparables en ce moment.

Question de la salle : Je me demande ce que cela a à faire avec la proposition, parce que je vois qu'il peut y avoir un certain manque de traduction entre la conception et la réalisation. Si une copie de la Mona Lisa est parfaitement faite et qu'elle repose sur une conception de contrefaçon, techniquement parlant, la réalisation n'a aucune importance et cela pourrait simplement être une question financière plutôt que compositionnelle.

Berio : Mais non, une Mona Lisa bien faite se rapporte à une idée précise du bien-faire.

Question de la salle : Mais en quoi cela affecte-t-il la composition? Si j'ai une conception, je suis conscient de ma technique au moment de la réalisation. Mais qu'est-ce que cela fait du point de vue du métier? Je ne comprends pas.

Pousseur : Justement, le point de vue du métier seul ne suffit pas dans ce cas-ci, tout simplement. Si vous limitez le point de vue au métier, c'est de l'artisanat à ce moment-là. Il n'y a pas cette responsabilité esthétique dont parlait Boulez.

[Suivent des échanges inaudibles entre Pousseur, Berio et la salle.]

Question de la salle — Maryvonne Kendergi¹⁵ : Je voudrais revenir sur la question de l'œuvre d'art que M. Berio a soulevée précédemment. Pour transposer cette question sur le plan musical, il faut dire que la copie textuelle et exacte d'une œuvre musicale nous conduit déjà à une forme de problème. Comme je ne suis pas compositeur, je le dis tout de suite, je ne parle pas du tout en termes de technique compositionnelle, mais bien au point de vue de l'auditeur que je représente. La copie musicale se fait ou bien sous forme de citation, ou bien sous forme de re-composition...

Pousseur : D'imitation? À la manière de?

Kendergi : D'imitation ou de re-composition, comme Stravinsky avec Pergolèse...

Pousseur : Ah oui, mais ce n'est pas une copie, ça...

Kendergi : Alors je voudrais poser la question de la copie musicale, non pas à propos de la valeur qu'elle a, mais de la place ou du rôle que peut apporter la reprise d'une musique antérieure par quelqu'un d'aujourd'hui.

Pousseur : À qui de nous deux posez-vous la question?

Kendergi : À qui voudra bien répondre.

Pousseur : Je vais d'abord traduire votre question en allemand.

[Pousseur traduit.]

Pousseur : Non, non, enfin, c'est un exemple, écoutez ... De toute façon, tout le monde sait que c'était cela. Il n'y a pas de mystère ici.

Kendergi : Je voudrais juste donner une précision à ma question : c'est parce que la copie d'un classique n'apporte rien dans ce cas-là. La reprise d'une œuvre musicale peut apporter quelque chose pour le langage musical.

Pousseur : Ça existe dans les arts plastiques aussi. Quand ce n'est pas une copie exacte de Van Gogh ou Vermeer, je ne sais pas... c'est un peu comme une reprise variée à ce moment-là.

Kendergi : Dans ce cas-là, c'est un peu comme Picasso reprenant Delacroix¹⁶.

Pousseur : C'est la même chose que Stravinsky reprenant [Pergolèse]... oui, c'est exactement la même démarche.

[Pousseur traduit.]

Berio : Madame, vous avez oublié le fait que toutes les fois qu'on interprète une œuvre, on la copie aussi.

C'est la grande différence entre musique et peinture. Et comme toutes les actions humaines, elles sont irréversibles également. Maintenant, on joue ou on écoute Mozart d'une façon différente. La copie musicale peut avoir un sens ou bien pédagogique, comme on le fait au Conservatoire, c'est-à-dire, prendre un moment historique de la musique et faire l'expérience technique de toutes les étapes principales; ou alors, c'est une façon de conserver l'histoire, comme chez Stravinsky, mais ce n'est pas une copie dans son cas.

Pousseur : Non justement.

Berio : C'est plutôt une interprétation de l'histoire et de certains objets historiques. Pour ce qui est du reste, je ne sais quoi dire.

[Pousseur traduit les propos de Berio.]

Question de la salle : Quand M. Berio dit que l'interprète fait seulement une copie, je ne suis pas d'accord.

Berio : Mais c'est une métaphore.

Pousseur : Non, parce qu'il a dit que c'était une interprétation aussi.

Berio : Oui, oui.

Question de la salle : Ce qui est quand même une création pour eux. C'est quand même par submersion de l'individu....

Berio : Oui.

Pousseur : Beaucoup plus que dans le cas du faux.

Question de la salle : Le faux, c'est seulement de l'artisanat. L'interprète n'est pas seulement un artisan...

Pousseur : Mais non.

Question de la salle : Et vous, [qu'en pensez-vous,] M. Pousseur?...

Pousseur : Je suis à peu près de l'avis de Berio. On peut développer cette notion de se situer par rapport

à l'histoire. Je suppose que Boulez reviendra sur cette question-là parce que d'après ce que nous avons dit tous les deux, il va certainement nous poser des questions à ce sujet-là. Il est aussi possible que je vais l'anticiper, mais je vais tout de même vous dire cela et on pourra y revenir.

Je crois qu'on peut dire de nouveau que c'est une question de degrés. On ne peut jamais rien dire sans emprunter au passé et aussi peu que ce soit. On ne peut pas parler sans utiliser de quelque manière un vocabulaire, même si l'on réduit son matériel de la manière la plus radicale, comme nous l'avons fait il y a de cela une dizaine d'années, dans ce que l'on appelait la musique sérielle généralisée, où on a vraiment réduit les dimensions à ce qu'il y a de plus rudimentaire (la hauteur, l'intensité, etc.) pour établir des structures tout à fait strictes et automatiques à partir de ces dimensions très simples. Malgré tout, on utilisait cependant des instruments qui avaient tous une charge de significations, par exemple. Par l'automatisme des déroulements, cela donnait lieu à certaines figures qui pouvaient se référer à nos habitudes auditives, soit directement, soit indirectement, en s'y opposant, mais c'était encore une référence. Dans un autre sens, toutefois, le fait d'entendre un son se réfère aussi à toute votre existence. Il y a donc le fait que vous avez une voix, des oreilles et que tout cela a un rapport avec la totalité de vos facultés et que tout cela est chargé de significations. Je crois qu'il n'est pas possible de parler sans se référer à la totalité de la culture qui vous porte ou qui vous précède. Depuis ces faits très élémentaires jusqu'à la recomposition d'une œuvre en entier, c'est-à-dire le fait de prendre une œuvre et de la réécrire en y apportant des modifications qui vous mettent en cause par rapport à elle, tout cela implique une question de degrés. Parmi ces degrés, on trouve la citation, soit d'un fragment précis d'une œuvre, soit d'un type de fonction appartenant à un langage donné, notamment dans *Agon* de Stravinsky. À ce que je sache, il ne s'agit pas de fragments précis, mais il

emploie des citations d'une façon tout à fait extraordinaire, celles-ci appartenant aux XIV^e, XVIII^e et XX^e siècles; avec elles, il arrive presque à composer sérieusement avec des moments de l'histoire. Donc, il y a toutes sortes de degrés et de manières de se situer par rapport au passé. Si j'ai dit que nous avons une attitude nouvelle par rapport au passé — du moins il me le semble dans notre civilisation d'aujourd'hui —, c'est justement dans cette possibilité qu'elle trouve ce côté positif, cette possibilité d'utiliser consciemment le passé comme vocabulaire.

[Pousseur traduit sa réponse.]

Pousseur : Nous pourrions prendre une petite pause ici. Je suppose que Boulez sera là dans dix minutes et que nous pourrions poursuivre le débat. Je crois que nous risquons d'entrer dans le vif du sujet sans lui et ce n'est pas utile, je le crois, parce que nous risquons de devoir nous répéter. Monsieur a-t-il une autre question?

Question de la salle : M. Berio nous a fait écouter son œuvre *Circles* aujourd'hui. Cette œuvre fait appel à la langue anglaise, mais telle qu'il l'utilise, on arrive à une intériorisation de celle-ci et même parfois à une destruction. C'est-à-dire, même si on comprend de temps en temps quelques mots d'anglais, on ne peut pas dire de façon générale qu'il y a un langage défini. De ce point de vue, je pose d'abord une première question : passe-t-on à ce moment-là d'un langage conceptuel à un autre qui est émotionnel? De plus : l'œuvre passe-t-elle d'un plan moderne à un autre de nature primitive? Car les primitifs emploient surtout le langage émotionnel... D'autre part, si par cette utilisation du langage, on atteint un certain « imitationnisme » comme cela a déjà été présenté dans les œuvres de Joyce à la fin de sa vie, voyez-vous un genre de langage universel émotionnel qui exclut les particularités de la sémantique du langage?

[Pousseur traduit.]

Berio : Pourriez-vous me dire ce que vous entendez par « langage universel » ?

Question : Je veux dire un langage qui serait composé d'un nombre de mots qu'on peut utiliser partout, avec des concepts définis.

Berio : On dit ça. Les poèmes de e. e. cummings présentent des particularités, c'est-à-dire une échelle très large de composition, mais aussi de formulation et de destruction¹⁷. Cela veut dire que tout ce qui est présenté et écouté comme destruction des mots est déjà inclus dans la conception poétique de cummings, dans le deuxième poème en particulier. Je n'ai rien touché dans le poème. En fait, je l'ai choisi justement en raison de cette échelle très large de compréhension du texte, partant du premier qui est très simple, au second un peu plus élaboré puis au troisième qui est très complexe. J'ai essayé de reproduire, d'élargir et de développer cette largeur dans l'échelle de compréhension. Ce matin, on a justement commencé à en parler un peu et on continuera aussi la prochaine fois pour arriver au centre du problème. Il y a des degrés d'élaboration de ce texte, alors il peut arriver qu'il y ait des endroits où on peut l'écouter tout simplement comme geste émotionnel. C'est vrai, il y a des endroits où les situations sont prédéterminées et d'autres où cela n'a rien à faire. Bien sûr, c'est assez varié en termes de qualité d'écoute, et la pièce commence de façon tout à fait conventionnelle, où on y trouve un geste tout à fait historique, comme je l'ai dit ce matin, soit la voix accompagnée par la harpe. Mais on passe peu à peu vers une espèce d'exploration de paysages, passant au travers de situations plus ou moins complexes. Mais ce qui semble le plus complexe du point de vue de la perception, peut être le plus simple, comme au moment où il y a une espèce de relation tout à fait primitive d'actions entre la voix et les instruments. Ce que je fais, c'est une écoute à une seule couche et basée sur une seule référence. Mais je n'approuve pas l'intention de faire

quelque chose qui ressemble à un langage universel, chose à laquelle je ne crois pas du tout.

[Pousseur traduit.]

Berio : Je peux ajouter que je lui souhaite de ne pas écouter la musique en général de cette façon-là.

Question de la salle : À certains moments, cependant, on ne peut pas dire que c'est de l'anglais, du français, de l'italien ou quelque langue que ce soit, puisque tout est détruit.

Berio : Bien sûr, parce que c'est un emploi musical, cela devient un matériau musical. Mais c'est une façon assez primitive d'écouter, donc ce n'est pas la musique qui est primitive mais bien la façon de l'écouter.

Pousseur : C'est l'écoute d'une onomatopée, comme il en existe d'ailleurs dans les chansons populaires, c'est le domaine des tra la la la, mais en plus élaboré bien entendu, mais de la même nature, je crois.

[Pousseur traduit. Suit une question que Pousseur traduit.]

Pousseur : Monsieur pose la question de la perceptibilité des ordres sériels mis en œuvre dans les structures musicales. Il constate le fait que l'ordre sémantique est détruit, alors que dans l'autre cas, des séries seraient mises en œuvre, c'est-à-dire des ordres relationnels qui ne seraient pas perceptibles. Monsieur demande si je pense personnellement que les structuresérielles que je mets en œuvre sont toujours perceptibles ou si elles ne le sont pas. Dans le cas où elles ne le sont pas, il me demande si je ne trouve pas cela regrettable ou non, ou est-ce une question sub-consciente ou de quoi peut-il s'agir.

C'est un phénomène assez général, mais pour ma part, je crois que ce que je mets en œuvre est perceptible. Dans la mesure où nous sommes justement maîtres de notre matériau naturellement, ce qui est toujours limité, je crois qu'il y a adéquation entre les

schémas de forme, ou les moyens rationnels que je mets en œuvre pour composer et le résultat auditif... Je crois qu'il suffit de l'écouter pour l'entendre, cette structure sérielle... mais j'imagine que, dans certains cas, il peut y avoir une dissociation qui ne soit pas nécessairement regrettable; il peut exister certainement des cas où des structures un peu plus rationnelles de cette espèce (des moyens d'articulation, des schémas, etc.) sont mises en œuvre pour arriver à manipuler le matériau, que ce soit simplement des moyens d'opération de la part du compositeur pour arriver à un certain résultat ou que celui-ci se dégage de la gangue rationnelle à partir de laquelle elle a été engendrée. C'est possible. De toute façon, je crois qu'il en reste quelque chose et ce quelque chose reste perceptible. Je crois qu'il n'y a pas différence entre le résultat et la façon dont il a été produit. Il peut y avoir faute de la part de l'auditeur ou du compositeur s'il n'y a pas de perception consciente : ou bien l'auditeur n'a pas les moyens de perception qui lui permettent de saisir les différences qui rendent ces structures actuelles, si vous le voulez — ou bien le compositeur a travaillé avec des moyens sériels non efficaces. Si vous travaillez sur une certaine durée avec des séries de douze sons uniquement, sans mettre en œuvre des critères de différenciation autres, ça deviendra simplement ennuyeux pour votre audition, vous n'écoutez pas, vous ne percevrez, mais votre perception n'est pas intéressante, ça peut arriver aussi. Voilà.

Berio : Ça dépend aussi de ce qu'on sérialise.

Pousseur : Oui, bien sûr, c'est ce que je veux dire pratiquement. Ça dépend à quel niveau. Ça dépend surtout si les structures sérielles sont suffisamment générales, si elles ne sont pas trop primaires.

[Une voix non identifiée pose une question en allemand, à la quelle Pousseur répond, puis il traduit.]

Pousseur : On a posé la question de savoir, au cas où ne nous saurions pas que les variations de Webern

ont été composées par des moyens sériels, si nous serions en mesure de les reconnaître. Je dis oui, certainement, mais ça dépend évidemment du degré de formation. Un auditeur ou quelqu'un qui considère la chose sur le papier ou surtout par audition et qui n'a pas la formation technique qui lui permettra de faire une analyse, ne remarquera pas que c'est sériel dans ce sens-là, mais il aura tout de même une certaine nature de perception s'il a déjà entendu des types de musique comme cela. Donc, s'il sait qu'il s'agit de musique sérielle, il l'entendra comme cela. Quant à l'homme de métier qui connaît la technique sérielle, il pourra la reconnaître comme cela en regardant la partition ou en l'écoulant, parce qu'il reconnaîtra les types de symétries, etc., et verra que c'est fait avec des séries. Il n'y a pas moyen de faire autrement. Monsieur a ensuite posé la question : si la technique sérielle n'avait pas existé, est-ce que les variations de Webern auraient pu ne pas être composées? Quand même, je dis non. Évidemment pas. Peut-être quelqu'un aurait pu venir avec l'idée de composer cette pièce comme cela, mais à ce moment-là, cette personne aurait inventé la technique sérielle. C'est tout.

[Question en allemand, Pousseur traduit.]

Pousseur : Monsieur se demande ce qu'il advient si un compositeur qui s'est préoccupé très longtemps de technique sérielle décide un jour de ne pas s'en servir du tout dans une nouvelle composition. Aura-t-elle toujours une allure sérielle?

Je dirais qu'il lui est impossible de faire complètement abstraction de sa technique, même s'il n'utilise aucun schéma particulier ou qu'il écrit d'une manière déterminée. Il doit écrire des intervalles et des rythmes qui ont une forme déterminée, c'est-à-dire celle qu'il veut. Et justement, s'il a jusqu'alors fait usage de la technique pure par conviction, parce qu'il voulait précisément ces formes-là, eh bien il va continuer — il n'y a aucune raison de faire autrement.

Ce n'est pas distinct de la question purement pratique, ni même de l'intuition.

Séance du 23 juillet 1963

Boulez : Nous voilà donc de nouveau à trois, mais pas pour très longtemps, parce que Berio a maintenant une répétition dans la Stadthalle à cinq heures et il faut qu'il soit là pour ses *Tempi concertati*. Il nous fait savoir d'abord qu'il s'excuse pour cela et que ce n'est pas par mauvaise volonté ou par désir de non-contact qu'il part, mais vraiment parce qu'il a une répétition. Nous commencerons donc par lui et il exposera ses arguments en réponse aux questions que je lui ai posées l'autre jour sur son cours et sur les idées qu'il en avait tirées. Pousseur donnera la traduction de ses arguments en allemand après. Donc, en français d'abord, puis ensuite la traduction allemande.

Berio : M. Boulez s'était objecté à l'idée de réintégrer des éléments de l'histoire aujourd'hui. En premier lieu, je voudrais dire que j'aurais souhaité à tout le moins être présent à la classe de M. Boulez hier, parce que celle-ci apportait en fait la réponse à sa propre question. Mais on peut aller d'un autre côté : j'ai le sentiment que le passé, ou l'histoire en général, s'impose de trois façons différentes : comme refus, comme une présence effective ou comme une dialectique. Il faut tout de suite dire que, même quand elle s'impose comme un refus, c'est une chose totalement momentanée, parce que peu importe ce que nous faisons, le passé que nous employons est toujours dans l'histoire, donc il y a présence des matériaux historiques. Quand elle s'impose comme présence effective, nous avons le grand exemple d'Igor Stravinsky, le premier musicien qui, en face de ce bagage incroyable de l'histoire issue de notre civilisation orientée vers sa préservation par des musées et salles de concerts, a composé cette présence de l'histoire en l'interprétant aussi. Mais quand on refuse

l'histoire, même momentanée, on peut appeler cela du néo-dada, puisqu'on veut établir seulement une espèce de comportement personnel et momentané aussi avec l'histoire et les matériaux. Je crois qu'on ne peut pas échapper au fait que le passé esthétique, que la culture en général, demande à la musique et aux arts en général des réponses que la musique peut donner seulement après avoir fait un compromis avec le passé et l'histoire. Si on veut faire une différence dans les œuvres entre ce qui est essentiel et accidentel, à chaque fois que nous écoutons ou regardons une œuvre, il faut aussi la faire par rapport à l'histoire. Dans l'histoire de la musique de ce siècle, on a eu des exemples extraordinaires et très importants du point de vue historique quant à leur intention de se détacher d'un passé. On a des points de repère très importants, comme certaines œuvres de Schönberg. Ou encore il y a la tendance à concevoir des œuvres musicales d'une durée très courte, comme les premières pièces de Webern et certaines de Schönberg, ou on peut aller dans les *Structures* de Boulez.

Mais dans ces cas-là, c'est toujours un détachement de l'histoire qui sert de pont pour une nouvelle expérience éventuelle dans laquelle on peut reconnaître très clairement de nouvelles solutions ou approches par rapport au passé. Si nous regardons l'œuvre de Boulez même, nous pouvons voir beaucoup de réintégration — et je n'aime pas beaucoup ce mot, car ce n'est pas exact ici — mais c'est un nouveau regard sur l'histoire dans ses œuvres mêmes. Par exemple, ce qui m'a toujours frappé dans *Le Marteau sans maître*, c'est le sens de la cadence que j'aime à la fin de la pièce, mais qui n'est pas fait avec les moyens linguistiques typiques de la musique tonale, mais avec d'autres moyens. Il y a une espèce de circulation avec le timbre continu des graves opposé à la flûte, qui indique une espèce d'apaisement de la situation. On pourrait trouver beaucoup de relations avec des gestes qui font place à une relation avec l'expérience passée. Pour le moment, c'est tout.

[Pousseur traduit.]

Boulez : Je vais maintenant reprendre les éléments. Je ne vais pas recommencer à raconter tout ce que j'ai dit hier¹⁸, mais il y a un moment donné où l'on doit passer par une expérience du zéro, ou de ce que j'appelle du vide, c'est-à-dire, faire le vide pour trouver un nouvel état d'être. Cette expérience passe par un état d'apesanteur et on doit se trouver de l'autre côté de cet état, mais on récupère certains éléments de cet autre côté d'une autre façon. Ce que je disais hier, cette expérience que nous avons faite une certaine fois, a changé totalement notre prise de conscience générale de tous les moyens musicaux possibles et imaginables¹⁹. Naturellement, on a confondu en général la dialectique de la modernité avec cette seule expérience, et c'est là où gît le malentendu : on a voulu voir dans cette expérience une expérience qui peut se prolonger pendant des siècles. L'erreur est justement de n'avoir pas compris que cette remise en cause des éléments fondamentaux du langage musical était vraiment une remise en cause qui apportait une dialectique positive pour intégrer des éléments aux dimensions plus vastes. Il ne s'agit pas seulement de la dimension, et j'entends bien de la dimension dans le temps, mais celle de la conception aussi. C'est vrai, on prend toujours l'exemple de Webern — et aussi celui de mes *Structures* — pour démontrer qu'il s'agit en effet d'œuvres où la grande forme ne peut s'exprimer que par des moyens restreints, lesquels sont gênants au bout d'un certain temps, parce qu'ils ne visent pas la totalité des gestes conceptuels que l'on peut faire. Il faut donc trouver un langage qui puisse être responsable de tous ces gestes conceptuels et pas seulement de certains gestes qui constituent le tranchant d'un couteau. Il y a une très belle expression de Claudel qui dit qu'une fois la pomme partagée par le couteau, personne ne saura en regrouper les parts, ou quelque chose de ce genre. Si bien que l'opération de couper un fruit annule l'unité du fruit pour

jamais. C'est ça que nous avons fait à un moment donné : nous avons pris le couteau et avons coupé dans cette espèce de filament d'histoire assez tordu, et finalement, on ne peut plus rejoindre les deux choses maintenant, sauf par la pensée.

Naturellement, à partir de deux morceaux d'un fruit coupé, vous pouvez toujours reconstituer un fruit, mais vous ne pouvez pas le faire pour qu'il redevenue en réalité un seul. C'est pour ça que l'expérience a été déterminante et, naturellement, il est nécessaire d'avoir beaucoup plus de courage et de distance vis-à-vis de son geste et de ne pas prendre des vessies pour des lanternes, c'est-à-dire de voir ce qui est vraiment apparu dans cet instant-là et de concevoir la dialectique musicale comme susceptible d'un nouveau geste positif et non de rester perpétuellement comme un geste négatif, qui n'a aucune conséquence. Comme je l'ai dit hier, ce qui me gêne le plus dans un certain nombre d'attitudes, c'est le manque de conséquence et de rigueur et, finalement, ce que j'appelle la gesticulation et non le geste. Comme on l'a dit, la musique est faite d'un certain nombre de gestes, ou la pensée même, en général, est aussi faite d'un certain nombre de gestes. Quels que soient la culture, la civilisation ou le point de vue, nous avons toujours un schéma. Il y a ici des gens qui ont écrit des choses sur la structure du cerveau et on trouve des articles très intéressants à ce sujet aussi, mais ces gens ont prouvé que les structures mentales choisissent toujours les mêmes circuits préférentiels pour s'extérioriser. La musique n'échappe pas du tout à ce phénomène. Il y a un certain nombre de circuits préférentiels que vous retrouverez à la racine de la pensée musicale japonaise, hindoue, du Moyen-Âge ou actuelle. Il y a toujours un certain nombre de fonctions conceptuelles primitives, je dirais, qui sont absolument à la base de toute expression musicale. Il faut s'en rendre compte et on ne doit pas se boucher les yeux devant un tel phénomène et avoir recours au réflexe de l'autruche

en danger. Il faut voir les choses telles qu'elles sont, se poser les problèmes tels qu'ils sont et non comme on voudrait qu'ils soient la plupart du temps.

[Boulez traduit ses propos, puis il poursuit :]

Comme Berio l'a dit, il y a trois attitudes vis-à-vis du passé : le refus, la présence effective ou l'art de la manipulation du passé, et puis une dialectique qui cherche à prendre des éléments qui ont une connexion plus évidente avec le passé. Donc, il y a trois stades : le stade du négatif pur et simple, le stade de la combinaison et le stade de la dialectique transcendée. Pour moi, ce sont les trois stades d'un jeu avec le passé.

Berio a cité en guise d'exemple de la manipulation du passé, le cas de Stravinsky. Je vous citerai cependant un cas que je trouve plus évident, parce que la récupération de Stravinsky se passait aussi avec des éléments même du langage passé, que je dirais... un peu distordus. Pour ma part, je citerai le cas de Schönberg. Samedi²⁰, vous aurez peut-être entendu la *Sérénade* que j'ai fait jouer et je crois que dans celle-ci, se montre au plus vif la récupération d'un monde ancien par le compositeur. On y voit clairement comment cette manipulation combinatoire du passé peut s'extérioriser seulement en combinant la rationalité et l'irrationalité de la musique sur une autre base que si on la prend en propre. Je me souviens très bien de ma propre réaction vis-à-vis de cette *Sérénade* douze ans avant : quand je commençais à lire le premier mouvement, je jetais déjà la partition, parce que ça m'énervait de trouver, par exemple, des rythmes pointés. Naturellement, je prenais cela mal, parce que je prenais la valeur d'un rythme pointé en soi et je trouvais cela bête. En soi, un rythme pointé repris maintenant est bête parce qu'il n'a plus de raison d'être dans la dialectique de la musique actuelle. Mais ce que je n'avais pas vu à cette époque et ce dont je me suis aperçu après, c'est justement ce jeu du monde musical actuel avec le monde passé, c'est-à-dire cette

espèce de virtuosité dans la manipulation combinatoire chez Schönberg.

Mais, à ce moment-là, je fais une remarque : Schönberg l'a fait avec une très grande virtuosité, non pas seulement dans l'écriture, qui est évidente, mais une virtuosité intellectuelle aussi, car le monde de la *Sérénade* se rapproche beaucoup pour moi du monde de Musil. Je ne sais pas si vous avez lu son roman *L'homme sans qualités*, en particulier. Je vous conseille de le lire si vous voulez comprendre vraiment le monde de Schönberg tel qu'il peut se concevoir. La sociologie de ce monde est finie, tout comme son expression et sa puissance, et tout ça passe dans la musique. Pour donner un amalgame autour de tout cela — et c'est le plus fort amalgame aussi —, il y a cette ironie sur lui-même et le langage. Cette ironie est combinée avec une sorte de sentimentalité qui affleure. Tantôt, vous avez l'ironie pure, tantôt vous avez celle qui est mêlée de sentimentalité, puis il y a aussi des cas où la sentimentalité prend le dessus comme dans la romance sans parole, le sixième et avant-dernier mouvement de la pièce. À mon avis, ce sont les variations au troisième mouvement de la *Sérénade* qui marquent au plus fin degré l'ambiguïté entre un monde fini, où il y a cette ironie sur soi-même, et cette touche de sentimentalité en même temps. Mais je dis bien que seul un moyen étranger, c'est-à-dire un moyen disons purement « littéraire », peut rendre compte de cette récupération. Stravinsky appartient à une génération — et non seulement en musique, mais en peinture et en littérature aussi — qui a voulu vraiment anéantir le passé tout en pratiquant cette manipulation combinatoire sur le passé pour lui donner un dernier sens, si vous voulez, pour essayer de le garder une dernière fois, parce qu'on sent très bien que tout cela fiche le camp des mains. C'est comme si vous essayiez de retenir de l'eau, vous pouvez fermer vos doigts comme ça, mais faites un geste, et l'eau fuit. C'est exactement le sens que ces œuvres ont à mon avis : les compositeurs se rendent

compte de cela, mais ils le font quand même parce qu'ils ont une grande dose d'ironie et de sentimentalité à propos d'eux-mêmes. Grâce à ce seul procédé, il est possible de récupérer des éléments d'un monde fini. Mais alors, est-ce que la présence d'un monde nouveau permet l'ironie? Ça c'est une chose qui reste tout à fait en question. Je doute bien qu'on trouve chez Webern une seule minute, un seul instant ou une seconde d'auto-ironie.

Pousseur : Peut-être un peu dans le dernier mouvement de l'opus 24.

Boulez : Non. C'est de la légèreté, c'est du scherzando, mais Pousseur dit qu'on pourrait la trouver dans le troisième mouvement de l'opus 24. À mon avis, je ne pense pas que ce soit de l'auto-ironie, mais un scherzo qu'il a pensé d'une autre façon et où il y a une certaine tradition qui se reflète immédiatement dans l'esprit «scherzo».

Pousseur : Il y a un peu d'humour à la clé peut-être.

Boulez : Mais ce n'est pas un humour au second degré. L'humour de Webern est au premier degré tandis que celui de Schönberg est vraiment du second degré, tout comme celui de Stravinsky d'ailleurs. Quand cette ironie, ou cette sentimentalité sur l'ironie, disparaît, c'est-à-dire quand vous avez toujours des jeux de miroirs du deuxième ou du troisième degré, vous n'avez plus une compréhension directe de la musique mais une compréhension qui résulte de jeux de miroirs. Cela montre une totale chute, tant pour Schönberg que Stravinsky du reste. Quand vous avez certaines œuvres comme *Apollon* ou bien les *Variations*, op. 31 de Schönberg, ce sont des œuvres mort-nées parce qu'il y a simplement essai de récupération directe sans second ou troisième degré, ni même un premier. Il n'y a plus moyen de récupérer, parce que vous tombez dans une manipulation combinatoire directe des éléments sans intention. L'autre jour, Pousseur a cité l'exemple de

Joyce, et cela m'a fait sourire parce que je l'ai noté trois secondes avant qu'il ne le dise, en particulier le chapitre sur la naissance du langage. J'ai aussi cité ce chapitre si extraordinaire dans un des articles que j'ai écrits²¹. Dans ce chapitre, Joyce décrit la naissance d'un enfant dans une maternité par la naissance du langage depuis la première époque du langage jusqu'à l'époque actuelle. Ce sont des choses qui peuvent se faire justement comme des citations, comme des extraits d'un monde, mais il faut justement voir cela toujours au second degré et non au premier. À mon avis, une récupération au premier degré est absolument impossible dans cet état-là.

[...]

La première chose dite par Pousseur et qui doit être mise en question, c'est l'usage d'intervalles sans aucune référence grammaticale. Il s'agit ici d'un premier point très délicat. Un intervalle est une notion purement physiologico-acoustique et qu'on peut mesurer parfaitement, donc il n'y a pas de raison pour que des intervalles soient chargés d'une spécificité esthétique ou d'une particulière expression. Cependant, nous avons toujours vu que, suivant les civilisations, par exemple, les intervalles sont toujours liés à une signification morale, ou en ont une de nature éthique; il y a une éthique des intervalles et de leur assemblage qui était très forte. Nous avons des souvenirs très forts et, comment dirais-je, des remarques absolument partout. Dans le cas de Platon qui parle de la musique, par exemple — et je ne suis pas le premier à le citer —, il voulait la bannir de la cité, parce que c'était justement une cause de trouble. Chaque fois, la musique a été liée dans ses modes à des états spécifiques de l'être comme dans l'Antiquité par exemple; on disait que le mode lydien était lascif, mais je demande maintenant qui se sentirait porté à la lascivité en entendant le mode lydien.

C'est donc quelque chose de purement conventionnel qu'on avait à ce moment-là, groupé sur ces intervalles, et la lascivité était dans le mode lydien. Le

mode dorien, au contraire, était celui du combattant, c'est-à-dire celui de la fierté et de la virilité. Maintenant, nous pourrions peut-être échanger les concepts et cela reviendrait exactement au même. Vous savez très bien que dans la musique de l'Inde, une certaine suite d'intervalles, un certain mode, certains talas ou certains ragas, sont liés avec certains phénomènes et il y a un certain tabou à propos de certains emplois d'intervalles. Par exemple, vous ne pouvez pas employer certains intervalles le matin ou à une certaine période de l'année, ou pour une autre période du jour ou de l'année. Quand nous voyons maintenant les intervalles liés dans une tonalité, il vous suffit de lire le traité de Berlioz, par exemple, pour trouver tout à fait étonnant le mode d'être de chaque tonalité. Par exemple, le mi bémol est glorieux, le do dièse est féminin, le fa dièse est pastoral, évidemment — tout le monde le sait! Ça reste encore une espèce de convention des intervalles que nous avons. Nous voyons donc qu'il est très difficile pour une civilisation musicale de laisser les intervalles comme des choses purement acoustiques et que ceux-ci s'intègrent dans un monde de la sensorialité, de la sensualité et l'appréhension morale plus généralement parlant. C'est à tel point qu'on a voulu toujours éloigner la musique, ou la plier à des idéologies, qu'elles soient chrétienne, indienne ou communiste aujourd'hui; il y a toujours eu cette espèce de lutte entre une idéologie et la musique, parce que celle-ci entre très mal dans un contexte idéologique étant donné qu'elle est chargée beaucoup plus d'affectivité. Si les intervalles étaient purs, on pourrait les charger de toutes les idéologies possibles et inimaginables et, au contraire, ce serait aussi possible sans moyens d'expression. On voit finalement que le contraire s'est toujours passé, parce que l'idéologie n'entre pas dans les intervalles, si je puis dire, mais l'expression, l'esthétique et l'éthique rentrent immédiatement dans les intervalles.

Donc je suis d'avis qu'il est très difficile de parler d'intervalles déliés de toute référence grammaticale,

c'est-à-dire de parler des intervalles purs. Là-dessus, Pousseur a cité la fameuse octave qui a poursuivi tous les compositeurs depuis 1910-1911 à peu près, et on sait que l'émancipation de la tonalité est venue justement de ce refus de l'octave, donc celle-ci a joué le rôle de plaque tournante dans l'évolution de la musique à l'heure actuelle. Elle n'a pas seulement joué ce rôle à l'heure actuelle, mais vous savez très bien aussi qu'elle l'a joué quand on est passé de la modalité à la tonalité. Cette octave a vraiment servi à ces deux piliers de l'évolution de la musique occidentale. Pousseur a demandé en particulier si on ne pouvait pas récupérer l'octave en tant que réalité objective, déliée de tout style ou de toutes les fonctions tonales que nous lui connaissons, par exemple, ou encore de toute sa signification, non seulement historique, mais momentanée aussi. Hier, je lui ai cité l'exemple de la quinte : si vous faites une quinte dans le grave, par exemple, ça appelle immédiatement à votre esprit une tonique ou une dominante, parce que la quinte suppose immédiatement dans l'inconscient, et même dans le conscient, pratiquement, puisque vous entendez des harmoniques, l'échelle harmonique naturelle. Donc l'accord parfait est une chose qui, quand il apparaît subitement dans des œuvres dites aléatoires, est tellement aléatoire que, tout d'un coup, il se produit de beaux accords parfaits sur des points d'orgue. Cela prouve justement à quel point elles sont aléatoires et jusqu'à quel point l'aléatoire est peu prévu. Donc, il est difficile de récupérer des éléments déliés de toute référence grammaticale, comme l'a dit si bien Pousseur. Si nous nous référons ici à la *Gestalttheorie*, les intervalles eux-mêmes sont plus prégnants à ce moment-là que la forme globale qui les enserme. C'est à ce moment-là que je dirais que la forme est d'une trop faible prégnance par rapport à ces intervalles, ceux-ci se dirigeant, historiquement, harmoniquement ou acoustiquement, dans une direction que la forme globale refuse. Donc, ces intervalles ne peuvent être pris

et transmis que sous certaines conditions stylistiques précises auxquelles nous allons réfléchir.

[Boulez se traduit]

Pousseur : Je voudrais d'abord corriger jusqu'à un certain point l'interprétation que vous avez donnée de mon discours de l'autre jour. Je n'ai pas parlé de réintégrer les intervalles sans référence grammaticale, c'est-à-dire que j'ai distingué au départ entre une considération des intervalles qui soit aussi objective ou aussi détachée que possible des fonctions historiques, disons, et, au contraire, une prise en considération qui tienne compte de ces fonctions historiques. J'ai dit que même cette dernière m'intéressait. J'ai dit que nous reviendrions plus tard sur la première possibilité, celle de considérer les intervalles autant que possible dans leur nature. Ceci dit, et je l'avais d'ailleurs sous-entendu très rapidement à ce moment-là, on ne peut absolument pas séparer nettement les différents degrés de signification qui sont attachés à certains éléments, comme des intervalles, des groupes de ceux-ci, des accords ou d'autres phénomènes. On ne peut donc pas les détacher définitivement, mais tout de même, vous venez d'en donner un très bel exemple. Il y a des moments où une certaine signification qui était attachée à un système objectif donné se détache complètement, puisque le mode lydien n'a plus de signification lascive pour nous. On peut dire qu'il y a différentes couches, différents degrés de sémantisation des éléments qui partent de la structure tout à fait objective de l'intervalle, et que l'on peut considérer tout à fait à froid si vous le voulez : le fait que l'octave est l'intervalle le plus simple du point de vue numérique est un fait qui a son importance et vous ne niez pas le fait qu'il y a des intervalles plus simples, comme vous venez encore de le dire, n'est-ce pas ? Donc, c'est une donnée significative très importante. À partir de ces données les plus brutes, ou élémentaires, une partie est non seulement rattachée à la nature physique des choses mais aussi à la

structure de notre oreille qui, comme vous disiez, constitue des échelles de résonance naturelle immédiatement à partir de certains intervalles — et j'ai d'ailleurs fondé tout mon cours sur ces faits-là. Donc, nous avons un niveau physiologique très général qui fait que, par exemple, même si la quinte a pu être valorisée de façon bien différente dans différents langages musicaux, elle apporte tout de même avec elle un potentiel de signification qui est constant et qui sera alors interprété différemment du fait du contexte. Il y a ensuite des niveaux de signification qui sont donnés par les cultures et les contextes linguistiques dans lesquels les éléments sont intégrés, comme dans le cas d'un mode donné auquel on attribue une signification donnée à un moment de l'histoire. Il est extrêmement difficile pour nous de porter une valeur de jugement sur la question de la lascivité du mode lydien parce que nous ne savons que très imparfaitement ce qu'était la musique faite dans le mode lydien. Tout ce que nous savons, c'est la structure de l'échelle et c'est pratiquement tout. Mais il y avait d'autres phénomènes liés à cela aussi.

Boulez : Mais nous connaissons la musique de l'Inde.

Pousseur : Nous connaissons la musique de l'Inde. D'accord. Mais il y a à ce moment-là liaison de cette structure significative avec tout un contexte culturel que nous ne possédons pas et on ne voit pas à ce moment-là quelles sont toutes les références dont nous avons besoin pour saisir la valeur significative de tel élément. Donc, cet élément-là perd pour nous sa signification à ce moment, ce qui veut donc dire qu'il est possible de le considérer en dehors de cette signification. Il y a d'autres raisons qui interviennent comme le fait que le mode lydien se soit éventuellement estompé dans sa valeur, et ainsi de suite. Donc, il y a différents niveaux de sémantisation des éléments que nous pouvons prendre en considération. Le propos dans mon cours est au moins double, comme je vous l'avais dit, ou encore il a été pensé à partir de

possibilités principales ou de pôles, si vous voulez. Essayez d'aller à la racine même de la signification des intervalles, de leurs groupements ou des accords, etc., donc à ce point de départ physico-physiologique (dont vous avez parlé comme moi aussi) et à partir duquel je crois que toutes les autres significations se sont d'ailleurs développées. Le fait que notre musique traditionnelle donne une valeur si privilégiée à l'accord parfait n'est pas une pure convention ; il y a un pourcentage de conventions qui s'ajoutent sur la simplicité effective de ce phénomène, donc il y a ici un développement à partir d'une donnée objective.

Il y a une espèce de sublimation du phénomène ou d'amplification de sa valeur, amplification qui est soit inter-subjective par une espèce de convention, soit au contraire par la structure d'ensemble dans laquelle on l'intègre, donc par le contexte qui fait que cet accord est encore renforcé par le contexte tout entier. Peut-être est-il opposé à des accords plus dissonants, etc., alors si vous avez des accords plus consonnants, comme dans la musique de la Renaissance, il y a déjà une moins grande polarisation, n'est-ce pas ?

Boulez : Je voulais seulement dire entre parenthèses que, au fur et à mesure que l'on s'éloigne de notre langage qui nous est très familier, nous repérons de moins en moins ces conventions. Par exemple, si nous considérons la musique du Moyen-Âge, nous pouvons déjà beaucoup moins repérer les conventions que dans la musique du XIX^e siècle qui nous est plus familière.

Pousseur : Absolument d'accord, mais il reste quelque chose qui est beaucoup plus constant ou stable.

Boulez : Mais puis-je vous poser juste une petite question entre parenthèses aussi ? Enfin, c'est toujours la question de savoir lequel est le premier, l'œuf ou la poule. Est-ce que les intervalles ont été créés par la musique ou est-ce la musique qui a [été] créé [par] les intervalles ?

Pousseur : Oui, bien sûr, mais j'y ai déjà répondu, je crois.

Boulez : Oui, c'est très difficile de démêler ces...

Pousseur : De les démêler complètement, on n'y arrive pas, je suis bien d'accord. Nous n'arriverons jamais à entendre une quinte déliée de tout le contexte historique qui est le nôtre, ça je suis bien d'accord. Comme nous sommes aujourd'hui en présence du fait qu'il y a un si grand nombre de langages différents, cela nous permet, par des méthodes tout à fait rationnelles, ou des méthodes d'interrogation des différents langages, de voir quel rôle la quinte joue dans différents langages, soit européens à différents moments de l'histoire, soit non européens, et ainsi arriver à découvrir diverses constantes ou stabilité de certains éléments. C'est une chose qui peut alors être prise en considération. Comme je vous dis, je m'efforce de réfléchir, d'une part, sur ces valeurs aussi objectives que possibles mais qui ne le sont jamais tout à fait ; d'autre part, je m'efforce aussi de réfléchir sur les différentes couches ou stratifications sémantiques accrochées par l'histoire à ces données. Par rapport à l'utilisation du passé par nos prédécesseurs, je voudrais dire, d'une part, que le passé vers lequel se tourne Schönberg en particulier est un passé extrêmement réduit où il manipule vraiment le XIX^e siècle, tandis que Stravinsky a déjà une échelle...

Boulez : Parce qu'il y a plus de temps.

Pousseur : Il y a plus de temps, sans doute, mais je ne veux pas porter de jugement moral sur ces deux personnages maintenant, mais je veux dire que l'échelle sur laquelle s'applique certaines de ses idées est beaucoup plus vaste, et dans ses dernières œuvres comme *Agon*, l'échelle est déjà extrêmement vaste. Comme nous sommes en mesure d'avoir une vaste échelle sur le plan historique, nous sommes d'autre part capables d'avoir une échelle perpendiculaire, ou une échelle géographique, comme vous en avez vous-même fait

mention l'année dernière en parlant de votre *Marteau sans maître* — en faisant référence à certaines musiques qui vous avaient impressionné en composant votre œuvre, comme les musiques d'Orient ou d'Amérique latine. Ce sont là aussi des éléments sémantiques qui viennent jouer [leur rôle]. Ces éléments vont prendre une valeur variable avec l'auditeur, bien sûr; il est probable que pour une personne du Guatemala, *Le Marteau sans maître* aura une résonance différente que pour quelqu'un d'ici ou [quelqu'un] qui n'a jamais entendu de musique latino-américaine. Il y aura donc une variabilité de signification, ce qui sera une chose très très heureuse d'ailleurs. Alors nous sommes devant un passé extrêmement élargi, au moins dans deux dimensions, et nous nous trouvons de ce fait même devant la possibilité d'utiliser un éventail d'expressions beaucoup plus large. La position de Schönberg ne pouvait être qu'une position d'ironie parce qu'il se tournait vers ses valeurs bourgeoises ou victoriennes qui étaient celles du XIX^e siècle finissant. Justement, je crois que la *Sérénade* en est un très bel exemple; c'est vraiment la musique bourgeoise et sûrement petite-bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, pour ne pas dire de tout ce siècle, qu'il caricature d'une certaine façon. Bien qu'ironique, la musique de Stravinsky l'est beaucoup moins parce qu'il y a, à certains moments, des élaborations d'une tout autre espèce, mais qui comportent toujours des brins d'humour élaborés au second ou au troisième degré parce qu'ils s'en prennent au potentiel significatif des choses. Mais il ne semble pas que ce soit dicté par la seule ironie. Par exemple, il y a toutes ces œuvres que l'on pourrait appeler byzantines, comme le *Canticum Sacrum*, etc.

Boulez : Ce n'est pas à celles-là non plus que je faisais allusion.

Pousseur : C'est pourtant une œuvre dans laquelle il y a aussi des références historiques mais qui ne jouent pas sur le plan de l'ironie.

Boulez : Je crois que c'est plutôt une coïncidence qu'une référence en fait.

Pousseur : Ah oui? Enfin, je continue. D'une part, élargissement du champ de vision et élargissement de l'éventail expressif que cela donne; d'autre part, possibilité par les moyens sériels, entre autres, par ces moyens que nous avons gagnés à partir de la remise en question générale effectuée au cours de ces dernières décades, pour intégrer les éléments de telle sorte qu'ils soient éventuellement dégagés de leur contexte et, si on le veut, pour qu'ils puissent jouer une nouvelle fonction structurelle. Il y a donc possibilité de constituer des réseaux suffisamment prégnants pour soit faire bifurquer la prégnance des intervalles, soit l'utiliser, ce qui est la même chose d'ailleurs. Si vous considérez Webern, celui-ci n'utilise pas que des intervalles chromatiques; il utilise des intervalles qui, pris tout seuls, seraient consonants, mais il les fait jouer l'un contre l'autre, il les relativise l'un par l'autre. Par exemple, une tierce majeure par une tierce mineure, avec la différence du demiton. Il faut donc interpréter cette relativisation des intervalles entre eux comme un petit exemple qui peut nous mettre sur la piste d'un système plus général. C'est ça que je cherche. Je crois que cette attitude envers les possibilités d'harmonies consonantes, que ce soit l'octave, la quarte ou des choses beaucoup plus complexes, et qui ont été éliminées depuis 1910 comme vous le dites, est une de ces mises en parenthèses que vous avez mentionnées hier, qui a été particulièrement longue et durable, mais qu'il me paraît maintenant important de remettre en cause pour porter sur elle un doute fondamental. C'est justement une de ces expériences de la mise en cause qu'il n'y a plus de raison de prolonger et de vouloir dépasser.

[Pousseur traduit ses propres propos. S'ensuit un échange entre Pousseur et Boulez en allemand sur le rapport au folklore, chez eux, et chez Stravinsky.]

Pousseur : Je viens tout juste d'ajouter que, dans mon travail pratique ainsi que dans le cours que j'ai donné, mon propos est de rendre possible par une petite contribution personnelle ces possibilités — comme cela se fait pour une œuvre dramatique. Comme le disait Boulez, cela constitue une raison supplémentaire, mais un auxiliaire aussi, du fait que toutes les nécessités significatives que l'œuvre dramatique fait naître, rendent, entre autres, plus légitime tout ce réalisme harmonique.

Boulez : Je ne voudrais pas répondre à tout ici, parce qu'il y a encore pas mal à faire. Cependant, je voudrais dire que, en effet, on a trouvé dans mes pièces des instruments en particulier d'abord et certains points de vue sur la musique que je ne pouvais pas avoir en Europe. C'est certain. Depuis que le livre de Malraux a fait des ravages partout²², et Dieu sait les ravages qu'il a entraînés, on parle toujours de la relativité des cultures maintenant, de l'idée que nous sommes dans une ère où nous pouvons voyager dans le temps, dans l'espace et je ne sais pas trop quoi encore, et que nous avons, pour la première fois, découvert toutes les civilisations vraiment anciennes de tous les continents et latitudes, choses qui nous ont donné un sens de la relativité de la civilisation en nous orientant vers une civilisation relative dans un univers relatif qui peut, lui aussi, supporter bien d'autres possibilités. Il est évident que cette idée a fait des ravages, mais qu'elle ne doit pas être prise tout de même au pied de la lettre. Je suis sûr que si on interrogeait chacun entre quatre yeux, comme on dit, et on leur demandait quelle civilisation est la meilleure, chacun répondrait « la mienne », bien naturellement. Il y a une question de générosité qui intervient comme une couverture et chacun tient en fait à sa civilisation. De ce fait, chaque civilisation a son éthique, ses forces et ses pouvoirs. C'est pour ça que je trouve qu'on ne peut pas attacher beaucoup d'importance à cela, parce que cela peut nous mettre dans

un certain bain, rendre notre point de vue relatif et faire se rendre compte qu'il y a autre chose. Au fond, nous supprimons et l'exotisme et le colonialisme de la pensée. C'est ça qu'il faut voir, parce que, au fond, l'exotisme et le colonialisme, qui se réduisent finalement à la même chose, étaient des handicaps terribles pour pouvoir juger d'autres civilisations. Que le point de vue soit élargi et que nous considérions plus les autres civilisations que la nôtre comme des sous-produits, voire inexistants, il y a, disons, un changement de point de vue agréable. Mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue ce que Lévi-Strauss disait dans *Tristes tropiques* aussi, à savoir que les civilisations sont en plein épuisement et qu'elles ne peuvent plus rien apporter. Parce que la civilisation occidentale a tout de même pour soi d'être un virus qui se propage à une telle vitesse que même ses virus les plus nuisibles ne se propagent avec la même vitesse. Si vous mettez un juke-box au centre de l'Afrique noire, comme l'a raconté [André] Schaeffner²³ par exemple, et que vous faites passer des disques de variété, eh bien, vous trouverez, cinq ans plus tard, la musique du pays complètement détruite et transformée par les germes des pays occidentaux. Cela prouve donc que notre culture est encore très virulente par ses mauvais côtés, si je puis dire. Donc, il faut être bien conscient du fait que le regard généralisé sur le monde ne doit pas nous faire perdre de vue que nous sommes notre propre civilisation, que nous le voulions ou non ; sans cela, nous versons à notre tour dans le désir d'exotisme, c'est-à-dire de tous les petits Rimbaud qui sont nés depuis et du vrai. Ce sera ça pour conclure aujourd'hui.

[...]

NOTES

1. Cf. Borio, G. et H. Danuser (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, vol. III, p. 620.

2. Ce travail s'inscrit dans le cadre des recherches que Jean-Jacques Nattiez a menées en 2000 à Darmstadt grâce à un prix-bourse de l'Alexander von Humboldt-Stiftung. Il remercie chaleureusement Wilhelm Schlüter pour son accueil à Darmstadt et pour lui avoir fait parvenir ce document.

3. Le cours de Henri Pousseur, donné en juillet 1962, s'intitulait «Allgemeine Periodik» (Borio et Danuser, *op. cit.*, vol. III, p. 614). La conclusion de son livre, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale* (Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles, 1970), s'intitule : «Vers une périodicité généralisée» (p. 241-290).

4. Pousseur a consacré un essai substantiel à ce problème : «L'apothéose de Rameau : Essai sur la question harmonique», *Revue d'esthétique*, vol. XXI, n° 2-4, 1968, p. 105-172 ; cf. aussi «La seconde apothéose de Rameau : Au-delà de la polémique», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 45-70.

5. Un enregistrement de *Circles* a été présenté au public des cours le 23 juillet 1966 et les *Tempi concertati* étaient au programme du premier concert des «Tage für die neue Musik», le 24 juillet, interprétés par Severino Gazzelloni, Jacques Ghestem, Alfons et Aloys Kontarsky (Borio et Danuser, *op. cit.*, p. 623).

6. Boulez fait ici allusion aux conférences données en 1960 sur le thème «Penser la musique aujourd'hui — *Musikdenken heute*» dont une partie a été réécrite et a donné lieu au livre qui porte le même titre (*Pierre Boulez. Musikdenken heute 1* (trad. all. de J. Häusler et P. Stoll), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. V, Mayence, C.B. Schott's Söhne, 1963).

7. On constate effectivement que ces deux thèmes ne figurent pas dans la liste des cours donnés en 1960 (cf. Borio et Danuser, *op. cit.*, p. 605). Toutefois, en 1961, Pierre Boulez présente «Le goût et la fonction» et «Discipline et communication», (cf. Borio et Danuser, *op. cit.*, p. 611), publiés dans *Points de repère I — Imaginer*, J.-J. Nattiez et S. Galaise (éd.), Paris, Christian Bourgois éditeur, 1995, respectivement p. 379-390 et p. 507-528). À noter que, en préface à son cours «Nécessité d'une orientation esthétique» présenté en 1963, Pierre Boulez annonce verbalement qu'il a en tête de réaliser un ouvrage où il serait question d'esthétique, et du sens et du style de l'œuvre.

8. Les conférences auxquelles Boulez vient de faire longuement allusion, données sous le titre «Nécessité d'une orientation esthétique» cf. Borio et Danuser, *op. cit.*, p. 620, ont été présentées à Darmstadt, selon les cassettes communiquées, les 15, 17, 21, 22,

24 et 26 juillet 1963. Elles avaient déjà fait l'objet des Appleton Lectures à l'Université Harvard en avril-mai. Le texte, dans la version que Pierre Boulez a souhaité publier, est accessible dans son intégralité, en allemand, dans «Musikdenken heute 2», *Darmstädter Beiträge für neuen Musik*, n° 6, 1985, p. 29-54 ; en français, dans *Points de repère I — Imaginer, op. cit.*, p. 529-579.

9. Boulez fait ici allusion à la phrase de Lévi-Strauss qu'il a déjà citée dans *Penser la musique aujourd'hui* (éd. fr., *op. cit.*, p. 31) : «Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la mise en structure des structures locales, en quoi consiste le contenu.»

10. Allusion à l'article de Lévi-Strauss «La structure des mythes», *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chap. XI. C'est le mythe d'Œdipe qui sert d'exemple à l'anthropologue dans cet essai.

11. En réalité, Boulez n'est revenu discuter avec ses collègues qu'à la quatrième séance, celle du 23 juillet publiée ci-après.

12. En l'absence de Pierre Boulez, cette séance consiste en un échange avec la salle sur les présentations du 16 juillet.

13. Pianiste et critique musical né en Autriche et émigré en Angleterre (1910-1996), Stadlen a créé les *Variations*, op. 27 de Webern en 1937 ; cf. l'introduction de Nicolas Donin à l'article de Stadlen «Le malentendu pointilliste», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. XV, n° 1, 2004, p. 27-39 (introduction, p. 27-29).

14. «Dans les années 30, Van Meegeren avait décidé de se consacrer à l'étude de la technique de Vermeer. L'ayant maîtrisée, il peignit toute une série de toiles qu'il fit vendre — pour des raisons évidemment plus destinées à satisfaire son ego que la rapacité des marchands de tableaux — comme s'il s'agissait d'authentiques chefs-d'œuvre de Vermeer dont on avait depuis longtemps perdu la trace. Son succès d'avant-guerre fut tel qu'il continua sous l'occupation allemande à vendre des toiles en grande quantité à des collectionneurs privés du Troisième Reich. À la libération, on l'accusa de collaboration, ainsi que d'avoir participé à la liquidation de trésors artistiques nationaux. Pour sa défense, Van Meegeren confessa être l'auteur des trésors en question, qui perdaient dès lors toute valeur d'après les critères du monde présent. Cet aveu déclencha la fureur des critiques et des historiens qui avaient authentifié les fruits de son travail. Il fut alors condamné pour contrefaçon d'œuvres d'art et mourut quelque temps plus tard en prison.» Glenn Gould, «The Prospects of Recording», *High Fidelity Magazine*, avril 1966, repris dans *The Glenn Gould Reader*, Tim Page

(dir.), New York, Vintage Books, 1984, p. 341; trad. fr. : « L'Enregistrement et ses perspectives », *Le dernier puritain, Écrits I*, Bruno Monsaingeon (dir.), Paris, Fayard, 1983, p. 75-76.

15. Musicographe canadienne née en 1915, longtemps professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et cofondatrice de la Société de musique contemporaine du Québec.

16. En 1954 et 1955, Pablo Picasso peint une série de tableaux qui revisitent *Les Femmes d'Alger* (1834) d'Eugène Delacroix.

17. En 1960, Berio compose *Circles*, pour voix de femme, harpe et deux percussions, sur trois poèmes tirés de *Poems 1923-1954* du poète américain e. e. cummings.

18. Dans son cours du 22 juillet, inclus dans la série « Nécessité d'une orientation esthétique ».

19. Il s'agit du passage par la série généralisée.

20. Au cours du concert du 20 juillet 1963, Boulez a dirigé la *Sérénade*, op. 24 de Schönberg.

21. Cf. « Sonate "que me veux-tu" », P. Boulez, *Points de repère I – Imaginer*, op. cit., p. 432.

22. Il s'agit probablement du *Musée imaginaire* (1947).

23. André Schaeffner (1895-1980) a fondé le département d'ethnomusicologie du Musée de l'homme de Paris et en assumé la direction de 1929 à 1965. S'intéressant aussi bien à Debussy et Stravinsky qu'aux musiques de tradition orale, auteur de l'histoire *Origine des instruments de musique* (1936), il a écrit de nombreux articles et entretenu une importante correspondance avec Pierre Boulez (Paris, Fayard, 1998).