Canadian University Music Review

Revue de musique des universités canadiennes

Canadian University Music Review

Nécessité d'une orientation esthétique (II)

Pierre Boulez

Numéro 7, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014087ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014087ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boulez, P. (1986). Nécessité d'une orientation esthétique (II). *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (7), 46–79. <https://doi.org/10.7202/1014087ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

NÉCESSITÉ D'UNE ORIENTATION ESTHÉTIQUE (II)

Pierre Boulez

*Grâce au travail minutieux de Joseph Häusler, le traducteur allemand de Pierre Boulez, on connaît maintenant avec précision quelles conférences furent données par Boulez aux célèbres cours de Darmstadt entre 1952 et 1965 (Boulez 1985a : 79-80). De toutes les activités de Boulez à Darmstadt, on retiendra les conférences qui ont été publiées : "Aléa" en 1957 (in Boulez 1966 : 41-56), "Sonate, que me veux-tu ?" en 1959 (in Boulez 1981 : 151-163 ; rééd. 1985b : 163-175), puis en 1960, la série de conférences dont les deux premières ont été publiées sous le titre **Penser la musique aujourd'hui** (1963). Les chapitres III et IV et la conclusion ont paru pour la première fois dans **Points de repère** (1981 : 78-94). 1961 : "Le goût et la fonction" (1981 : 32-53) et "Discipline et communication" (1981 : 114-125 ; rééd. 1985b : 117-128). 1963 : "Nécessité d'une orientation esthétique". La première partie (rééditée in 1981 : 54-77) était jusqu'à présent la seule connue. Une seconde partie du texte, exhumée récemment par Pierre Boulez de ses tiroirs, a pu être publiée pour la première fois en allemand par Joseph Häusler dans ce qu'il a légitimement intitulé **Musikdenken heute 2** (Boulez 1985a : 29-54). C'est le texte original français, resté inédit, que nous publions ici. Le rapport de Boulez au colloque de Darmstadt sur la forme dans la musique contemporaine (1965) est accessible dans **Points de repère** (1981 : 95-101). Signalons, pour être complet, les titres de cours donnés par Boulez et dont on ne connaît pas pour l'instant de trace écrite : les séminaires de 1954 et 1955, le cours de composition et d'analyse de 1956, "Possibilités compositionnelles des instruments" (1962), "Représentation du son et réalisation" et "Phraséologie et musique instrumentale" (1963).*

J.J.N.

A l'orée du périple où nous nous engageons, périlleusement — voire témérairement — , nous avons situé une borne militaire : le doute fondamental sur le projet musical lui-même, et sur tous les moyens qu'il a de se réaliser. Je ne suis assurément pas le premier à baser la structure d'une pensée sur le doute rationnel ... Mais, dans le domaine musical,

on considère souvent comme résolus des problèmes qui le sont on ne peut moins ; on accepte les héritages avec aisance, et assez rares sont les esprits portés au refus, j'entends bien un refus motivé, et non point un rejet purement passionnel. Très souvent, l'on a pu constater, en effet, des réactions parfois violentes, extérieurement, du moins, mais fort rares sont les personnalités qui mettent en question réellement, et consciemment, le pouvoir qui leur est transmis, ce don gratuit de l'histoire dont le profit est moins aisé à tirer qu'il n'apparaît de prime abord. Il ne suffit pas de nier l'existence d'autrui par des mots, mais de l'annihiler par des actes réels ... Or, cet essai d'envoûtement verbal, sur les morts, ou sur les vivants plus âgés que soi, est une pratique des plus courantes ; son manque d'efficacité n'a pas diminué le charme de ses vertus complètement illusoire, ni atténué la puissance de ses mirages pourtant bien délabrés ! Au lieu de délivrer l'esprit de handicaps sévères, on accumule ainsi les malentendus, à plaisir ; les confusions se superposent et arrivent à masquer totalement la nécessité et la vérité d'un choix. On avait cru lever des préjugés ; on n'a fait que les renforcer — et l'apparente bonne conscience est, en réalité, une lénifiante léthargie.

J'ai ainsi posé le problème de ce que l'on appelle généralement, soit avec un respect mortifiant, soit avec un rictus plus ou moins supérieurement diabolique, soit avec une indifférence feinte, soit avec un mépris ouvertement affiché, soit, encore, avec un étonnement perpétuellement renouvelé à force de naïveté, ce que l'on appelle la tradition. Mot sacré, s'il peut en être ; mot dont on se plaît à faire des usages sacrilèges. Il polarise les dévotions, ou les ressentiments ; il cristallise les énergies et mobilise un bataillon de forces contradictoires ; il aimante les uns, électrise les autres, repousse, attire ; fascine, en tout cas ... Qui n'a pas éprouvé la séduction de ce mot-clef ? Qui n'y a pas résisté ? Qui n'a pas nié ce qu'il est censé représenter ? Qui ne l'a pas injurié, maudit, béni, voué au néant ? Qui ne s'en est pas senti — secrètement ou non, mais intimement — brûlé ? Le pouvoir corrosif de cette notion recouverte par un mot anodin : tradition, ne finira pas de sitôt ! Il reste tout prêt à vous atteindre, que vous y consentiez ou non ; il reste au centre

de vos préoccupations, le supposeriez-vous éliminé de vos pensées et de votre activité. Sournement, il vicie et corrompt les rapports de vous à votre expression ; pour peu que vous y réfléchissiez, il est au centre de vos problèmes. Car il n'est point vrai que vous soyez seul responsable de vous-même, aussi désespérément tout, fait de votre personnalité un phénomène conditionné. Vous pouvez trouver cela naturel, voire bénéfique ; vous avez loisir de renâcler et de juger intolérable cette sujétion, cette sorte de "prédestination" ; le fait subsiste : quelle que soit la nature de votre réaction, vous n'échapperez pas à son emprise ! Il faut admettre la situation, en étant prêt à ne pas la subir.

Quelle sorte de sentiment le compositeur éprouve-t-il vis-à-vis de ses prédécesseurs ? A mon sens, la réaction est double, et indissociable "duplicité". Il ne pourrait exister sans eux ; il ne peut exister conjointement à eux. Je veux dire, plus précisément, que la vocation exacte d'un compositeur vient de ce qu'il a eu contact avec d'autres compositeurs : une nécessité d'engendrement s'instaure, inéluctable, qu'il est dérisoire de vouloir ignorer. (D'où le vieux rêve, repris par Klee : il faudrait se réveiller, et ne rien, absolument plus rien, *savoir* ... Rêve, certes ; il n'est même pas sûr que l'on désire le voir devenir réalité ! Il est si agréable, et si commode, de rêver à quelque chose que l'on sait pertinemment être dépourvu de toute possibilité d'existence. Cela entretient le grief, simplement ; et permet une revanche orale, puisque l'on sait, d'avance, que ce phénomène subsistera : monde onirique de la compensation.) Si pareille filiation s'avère primordiale, reconnue ou non (l'accident de la "reconnaissance" n'est qu'accessoire), il n'en reste pas moins que le compositeur se situera en s'opposant, violemment ou non (rejeter ou s'adosser, telle peut être la question ...) à ce qui l'a précédé. Pour dégager sa personnalité, il doit effectuer un réel travail de force, au cours duquel il consomme, comme un "réacteur", l'énergie éventuelle du matériel qu'il trouve à sa disposition. Plus tard, lorsqu'il aura pris possession d'un certain domaine, son attitude ne sera plus aussi soumise à cette espèce d'énergétique : les réactions deviendront moins brutes, et moins brutales,

élimineront, au fur et à mesure, un certain nombre de passions ; la vision deviendra plus "sereine", aura des bases plus généralement statistiques. La tradition, on le voit, n'inspire pas au compositeur des sentiments uniques et sans mélange ; elle déclenche en lui, plutôt, un processus évolutif se modifiant dans le temps, où les influences sont assimilées, puis transcendées, ou annihilées. La tradition conditionne la vie créatrice, mais la vie créatrice, en retour, modifie la vision première de la tradition, change même, dans le cas d'une oeuvre réussie, les perspectives initiales, et cela, d'une façon définitive ; la tradition n'influence plus, à ce stade : elle est influencée, et prend une direction nouvelle, insoupçonnée. Le relief rencontré a dirigé son cours selon des lois dont la nécessité ne deviendra apparente qu'a posteriori.

Ce mot, constatons-le, loin de recouvrir une réalité objective et unique, englobe, au contraire, un nombre incroyablement divers de points de vue les plus subjectifs qui puissent exister ; amenés à se confronter, alors que chacun d'entre eux a tendance à se prendre pour la seule vérité révélée, ils provoquent conflits et discussions puisqu'ils représentent essentiellement des conceptions individuelles de tous types : plus ou moins scolastiques, plus ou moins organiques. La vision pétrifiée d'un temps magiquement arrêté à un point arbitraire de l'histoire se heurte à une prise en charge rien moins que contemplative de responsabilités souhaitées et assumées avec une vigueur touchant à l'impiété, sinon au sacrilège ... (Pieuses mains débiles, ou gestes puissamment profanateurs, telle peut n'être pas la question !) Je n'ai parlé, volontairement, que de la tradition dans laquelle — selon laquelle — on est né, par laquelle, en conséquence, on se sent d'abord cerné, et concerné : de ce monde qui nous est donné en privilège, sans que nous ayons part au choix, de cette géographie de la culture qui nous échoit hors de notre volonté et détermination. Une de ces circonstances spécifiques de notre siècle est d'avoir agrandi notre champ de vision, donc, d'avoir augmenté les possibilités de confusion, ou d'embarras. En nous donnant le loisir de circuler dans le temps et dans l'espace — culturellement s'entend ... — en dressant nos esprits et nos sensibilités sur des récifs dont nous

n'avions auparavant qu'une connaissance béatement vague, en rétablissant la parité de droits que colonialisme ou exotisme avait porté à un point maximum de distorsion, la civilisation actuelle a modifié définitivement certaines notions, qui paraissaient pourtant les plus intangibles, à l'abri de toute contestation. Progrès, vérité, absolu, quelques hochets se sont ainsi volatilisés ... Plutôt que de progrès à sens unique, nous préférons maintenant parler de déplacements d'intérêt ; plus qu'à une vérité, nous aimons nous référer à la cohésion et la cohérence d'un système de pensée conséquent avec lui-même dans ses origines, ses moyens et ses résultats ; quant à l'Absolu, majuscule, nous le voyons comme une somme, toute relative, d'absolus, minuscules ... Non plus vérité en-deça, erreur au-delà ; mais peut-être, erreurs de chaque côté, qui contribuent à une vérité multilatérale précaire !

En fin de compte, aussi surprenant et incongru que cela apparaisse de prime abord, il n'y a pas de tradition au sens proprement *fixé* que l'on accorde généralement à ce terme ; mais il existe un flux historique mondial dans lequel on s'insère pragmatiquement, ou selon des coordonnées théoriquement précisées. C'est à ce point de l'insertion que joue la personnalité, qu'interviennent la force et la décision dans le choix ; plus précisément, le doute, rationnellement établi, prépare l'insertion et en détermine les facteurs. Va-t-on croire que je place, en agissant ainsi, une démarche essentiellement positive sous le signe destructif de la négation et de l'incertitude ? Peut-on commencer un acte créateur par un refus ? Doit-on, même, nécessairement briser avant de reconstruire ? N'est-ce pas une erreur fondamentale de détruire pour s'affirmer ? Et, d'abord, simplement, est-ce bien utile, ou profitable ? Ne s'agit-il pas d'un complexe d'Erostrate ? Croyez-vous que brûler les "chefs-d'oeuvre", les ayant, ou non, adorés, suffira à vous faire prendre rang dans le défilé des monstres sacrés ? N'y a-t-il pas stérile puérilité à vouloir "démonter" les objets proposés dès l'abord à votre admiration ? Une certaine contemplation ne suffit-elle point à rendre compte ? Ne risquez-vous point de vous déprécier vous-même, et de vous laisser corroder, jusqu'à l'impuissance, par votre attitude de déni ? Ne trouve-t-on pas plus d'avantages dans une humilité sans

réticences ? L'orgueil de la destruction est-il payant ? Ne montre-t-on pas quelque naïveté dans l'outrecuidance, à vouloir s'ériger sur des ruines, ou sur table rase ? N'est-ce point séquelle du romantisme, et pas du meilleur, que de prendre des poses faustiennes ? Ne peut-on voir trace d'ostentation dans le geste auquel vous vous appliquez ? La rationalité de votre doute parvient-elle à masquer un pur appétit d'anéantissement ? Avez-vous l'ambition démoniaque, ou grotesque, de rester seul dans cette dissolution généralisée ? Ne redoutez-vous pas la chute, et le désarroi : Icare, Lucifer, la roche tarpéienne ? L'orgueil de votre attitude, au demeurant, ne camoufle-t-il pas une impuissance gênante à être "simple" vis-à-vis de ce qui ne devrait pas présenter de problèmes ? N'a-t-on pas constaté abondance de cas où pareil doute ne manifesta jamais sa nécessité ? Ne voulez-vous pas faire croire à l'universalité de votre situation particulière, qui doit le demeurer ? N'y a-t-il point prétexte ? N'essayez-vous pas d'entraîner dans votre catastrophe ceux que l'apparente rigueur d'un raisonnement peut séduire ? En fin de compte, n'y a-t-il pas une volonté délibérée de se créer des difficultés, soit pour se donner le plaisir gratuit de les surmonter, soit pour avoir une réserve d'excuses en cas d'échecs ? N'est-ce pas une pure action de diversion, vis-à-vis de vous-même, comme face à autrui ? Le doute n'est-il point mensonge, conscient ou non, dans le premier cas, inexcusable, dans le second, pénible ?

Ce feu croisé d'objections ne laisse pas d'être dangereux parfois. Si certaines questions ne sont guère que l'indice de la mauvaise foi considérée comme un des beaux-arts, ou de la sécurité dérangée dans l'aisance de ses pratiques, d'autres montrent clairement les périls et la vanité latente d'attitudes, où damnation et rédemption jouent un rôle trop spectaculaire pour être réellement honnête ... Le Moi sauveur, venu après une ère de ténèbres et de désolation, a toutes chances d'être ridicule, inefficace, de surcroît. Cependant que le Moi humble (avec des racines pharisaïques trop certaines, sinon avouées) ne risque pas davantage d'attirer une sympathie sans réserves. La frivolité revendiquée n'a pas meilleur partage que l'ascétisme ostentatoire, le choix

confiné à l'hédonisme, pas figure plus acceptable que la "fonctionnalité" réduite à des composantes rudimentaires et caricaturales. Puisque nous refusons le geste messianique qu'une pointe d'humour suffit à délabrer, autant que la désinvolture épuisée dans des arabesques précieuses et factices, sommes-nous, pour autant, au bout de la chaîne des objections, et avons-nous prouvé notre capacité à éviter les périls d'autre nature ? Il semble qu'écarter les attitudes extrêmes dans l'inconséquence et la parade ne résout pas la question fondamentale ; elle demeure posée, cette question : pourquoi proposer le doute au départ, et comment le justifier comme base de la connaissance ?

Je crois pouvoir répondre à cela : toute vérité qui n'a pas été confrontée radicalement avec l'expérience personnelle, toute vérité, en bref, qui n'a pas été vécue — donc remise en question fondamentalement par rapport à soi, à ses risques et périls — demeurera extérieure, et n'aura aucune conséquence dans votre pensée comme dans votre expression. On peut aussi bien dire que ne pas vivre une Vérité déjà existante équivaut à se montrer inconséquent par rapport à elle. On tombe alors dans la cohorte des idées reçues et des vérités révélées, qui ne sauraient avoir aucune influence organique sur l'établissement du moi ; l'empreinte, si elle se manifeste, demeurera obligatoirement superficielle : elle détruira vos velléités d'existence personnelle, et ne saura en rien fonder votre raison d'être. Remettre en question l'héritage des prédécesseurs n'est point nier la vérité de leur expérience et la véracité des résultats auxquels ils sont parvenus ; il ne s'agit point davantage de refuser leur existence ou d'en constater l'importance. Il faut, au contraire, établir un bilan des résultats de l'expérience, évaluer l'importance de cette existence ; alors seulement, on sera prêt à l'opération capitale : bilan, évaluation seront mis en doute non plus dans l'absolu d'une confrontation imaginaire, mais en rapport avec ses propres structures mentales ou émotionnelles. Que ce soit le langage proprement dit — découvertes morphologiques, recherches syntaxiques, explorations formelles — ou le projet esthétique — de la recherche musicale pure à la jonction avec

d'autres moyens d'expression — , tout sera soumis à une investigation radicale, en refusant catégoriquement l'automatisme de la validité dans vos rapports avec l'oeuvre devenue catégorie historique. Le doute, tel que je le conçois, est, avant tout, une dissolution aussi complète que possible de l'automatisme dans les relations avec "autrui" ; démarche qui, en vous distanciant d'une pensée autre, en démasquant le "naturel" dont toute oeuvre se recouvre lorsqu'elle a achevé d'être mouvement (toile d'araignée tissée si rapidement, parfois, qu'elle dérobe presque incontinent la véritable nature de l'objet musical ainsi absorbé), en remettant en cause le processus de développement d'une personnalité comme les étapes de sa transformation, démarche, donc, qui construit, structure votre propre univers en vous obligeant à une responsabilité consentie dans les innombrables croisements de votre devenir.

J'ai évoqué, non sans dessein, la notion — affreusement courante — de "naturel". Elle est, en effet, un des grands arguments dans cette discussion rejaillissant sans trêve sur la qualité de la création. Point de naturel, point d'art, a-t-on dit à maintes reprises ; mais on s'empresse de répliquer que art et artifice, s'ils ne sont point synonymes, ont, cependant, une racine commune. Pour peu qu'on s'y arrête, le concept de naturel est assez étrange dans un univers où tout est dû, plus ou moins, à l'artifice et à l'ingéniosité ; l'utilisation du corps sonore, à une extrémité, la théorie proprement dite, à l'autre extrémité, montrent d'abondance combien d'accommodements sont nécessaires avec la nature pour parvenir à ce fameux naturel. En tant qu'argument, il ressemble fort au Cheval de Troie. Car ses flancs de bois recèlent un nombre honorable de questions insidieuses, qu'on a toujours préféré laisser dans l'ombre propice à des développements oratoires aussi vagues que généreux (faites votre choix : la nature des choses, ou les choses de la nature ? ...). En fait, il semble que l'on trouve naturel ce dont on a pris l'habitude, soit par l'éducation, soit par l'expérience personnelle, une fois que l'une et l'autre ont cessé toute investigation active ; est-ce un paradoxe de dire que l'on considère comme naturel seulement ce que l'on a cessé de découvrir, d'*inventer* ? Une oeuvre réussie nous apparaît

ainsi trompeusement comme allant de soi, non seulement dans ses intentions, mais dans sa manière d'être, grammaticalement parlant. Ce point de vue passablement erroné induit à d'étranges méprises ; il amène parfois les individus les mieux intentionnés à fixer des limites à l'évolution d'une façon on ne saurait plus arbitraire. Saura-t-on jamais nous expliquer au nom de quel mystérieux pouvoir ils décident ainsi de ce qui est naturel, et de ce qui ne l'est pas ? Relevons simplement l'inconséquence de pareille décision et, loin de trouver les chefs-d'oeuvre naturels, creusons leur vocabulaire et explorons leurs intentions jusqu'à l'origine même. Si nous n'avons pas une Réponse ..., nous arriverons, du moins, à saisir une pensée en marche. Ce qui est, vraisemblablement, l'essentiel. Gardons-nous, avant tout, du fétichisme de la contemplation passive, ou de l'humilité consentie ; ce sont les plus efficaces anesthésiques de l'esprit critique, qui se berce d'illusions et s'endort dans l'oubli de ses pouvoirs.

La vigilance n'est pas synonyme d'irrespect et de destruction, ainsi qu'on a tendance, trop communément, à le croire ; elle est volonté de ne pas succomber inconditionnellement à la fascination des chefs-d'oeuvre, elle est affirmation de la recherche poursuivie, de la pensée qui ne cesse d'être vivante. La vigilance est désir soutenu de confrontation, réaction organique dans la perpétuelle croissance de l'esprit. Nous sommes loin, on s'en rend compte, d'une sorte d'irrespect superficiel qui se résume en un désir naïf de s'affirmer, sans rien faire de plus, pour cela, que de jeter quelques anathèmes dont on aura oublié de vérifier le bien-fondé, que de dépenser à profusion des paradoxes parfois drôles, parfois cotonneux, que de poser en une attitude de gloriole, de ricanement, ou d'équilibre funambulesque. Que d'irrespects n'avons-nous pas vu ainsi s'effondrer, pour peu que la mode ne s'en mêle ; et qu'avons-nous découvert derrière ces fragiles façades ? Rien ! L'absence d'idées la plus totale, et le vieillissement précoce d'esprits à l'adolescence retardée. A propos de Debussy, il m'est arrivé de dire que son mérite fut grand d'avoir été autodidacte par volonté. Voilà, en effet, par où toute démarche exigeante doit passer, après une certaine période consacrée à l'assimilation. ("Nathanaël, jette ce livre", réponse adoucie

au conseil violent de Zarathoustra ... Mais qui est disposé à oublier le livre, après l'avoir jeté ? Est-ce que la mémoire se jette, elle aussi ? Nous rejoignons l'illusion rêvée de Klee : ne plus rien savoir !) J'estime, en effet, qu'immense est la différence entre ces deux attitudes : être autodidacte par volonté, et l'être par accident ; à vrai dire, elles ne sont pas seulement différentes — de nature, ou de qualité — , elles sont incompatibles, mieux, incommensurables ! Il n'est pas courant de rencontrer une forme naïve de l'anarchie, celle qui ne "sait" pas, soit parce qu'elle n'a pas eu l'occasion d'apprendre, soit parce qu'elle n'a pas saisi l'occasion à temps ; par réflexe de défiance, par excès d'assurance, par ingénuité, par témérité, par dédain, par inaptitude, par incurie, ou pour la beauté du geste, on est passé à côté du savoir, l'évitant irrémédiablement. C'est ce que j'appelle : se trouver dans la situation de l'autodidacte par accident, l'accident fût-il délibéré ! Je comparerais volontiers un tel autodidacte labourerait son champ avec un cure-dents, et qui essaierait de vous persuader que c'est efficace parce que drôle, ou insolite. Il y a preuve de confusion mentale, pas davantage. Le savoir n'est pas désobligeant, ni obligatoirement contraignant, il ne tuera pas votre originalité, n'étouffera point votre personnalité ; il ne détruira pas davantage votre visage (êtes-vous sûr, finalement, d'en avoir un, puisque vous refusez cette élémentaire épreuve de savoir acquis ?). Décidément, cette anarchie naïve n'est que pure illusion, sur soi-même, d'abord, sur les autres, très probablement ... Il est toujours aisé de refuser le savoir au nom d'une imprécise pureté originelle ; l'inconvénient, c'est que cette dernière se ramène souvent à l'assimilation hasardeuse de lambeaux culturels agrippés de-ci de-là, au vent des rencontres, au gré des latitudes ; resterait à prouver l'essentiel : établir incontestablement cette soi-disant pureté originelle. En grattant un peu la modernité apparente de cette croûte, on retrouverait aisément, me semble-t-il, quelque chose comme le mythe du "bon sauvage" rafistolé de couleurs pimpantes. Pour parler plus sérieusement, cette forme superficielle, et anticipée, du doute, montre surtout un irrespect de soi : ingénu, tant mieux ; consenti, tant pis.

Si nous refusons obstinément l'accident dans l'autodidacte, nous croyons très fermement aux prestiges de la volonté. Pour ébranler la certitude trop facilement acquise au contact du savoir assimilé, il faut avoir le goût profondément enraciné de l'aventure et de l'inconfort ; il faut désirer, par-dessus toutes contingences, partir à la recherche de soi, et ne point craindre de mettre en balance un acquis, gage de sécurité. On mesure alors pleinement la valeur de l'enjeu : la responsabilité se trouve à la base de votre action. (L'irresponsabilité, en revanche, est caractéristique de l'autodidacte par accident ; ce qui ne contribue point à rehausser son prestige, à mes yeux.) Le propos délibéré de réapprendre, retrouver, redécouvrir, renaître, enfin, passe par ce point maximum du doute qui fait éclater le savoir hérité ; c'est la descente d'Igitur ... Expérience mystique, direz-vous, dont tout le monde ne ressent point l'évidence et la nécessité ... Descendez l'escalier sur la rampe, si bon vous semble, et choisissez une heure moins sombre que minuit, si vous y tenez ; mais vous ne devez pas échapper à cette exploration pariétale ... Baptisez ce point de votre resserrement selon votre imagination personnelle ; évoquez la "fameuse gorgée de poison" ; pensez à "Nous avons passé Suez — On ne le passe qu'une fois" ; vous n'éviterez jamais l'exigence de cette expérience la plus essentielle, si vous tenez à votre conscience plus qu'à votre apparence. Plongez-vous vous-même dans l'immanence du feu, et gardez-vous d'oublier, ce faisant, la vieille histoire d'Achille et de son talon ! Point de place, à cette extrémité, pour la main maternelle ...

Sortons rapidement de ces visions poétiques ; elles risquent de nous intoxiquer ! Tant de vapeurs risquent de nous faire trébucher sur un trépied pythique et de nous égarer dans des landes propices aux maléfices de sorcières ! Nous étions partis plus modestement sur un doute rationnel, et voici que le lyrisme nous a saisis à mi-chemin au point de nous faire oublier cette rationalité qui refuse, en principe, éclairs, feu, minuit, poison, et tous les autres accessoires d'un romantisme visionnaire impénitent. Nous avons bien parlé de doute fondamental, et, certes, ce doute ne doit pas nous entraîner jusqu'à faire

douter, précisément, de notre raison ! Ainsi, voyons le problème sous un angle moins passionné, plus professionnel ; car l'obligation de parler métier nous précipite à ras de terre, depuis les hauteurs, ou les profondeurs, teintes aisément de sublime, où l'imagination n'a que trop tendance à nous ravir ... Passons à la pratique, et voyons si les desseins superbes sauront y résister. Si oui, bravo : nous pourrions ainsi nous convaincre que l'envol poétique n'était point tellement nécessaire, mais nous l'accepterons en supplément ; si non, dommage : nous aurons écouté un moment la divagation, mais nous resterons persuadés qu'il ne s'agissait que d'un épisode étranger, d'une anecdote allogène.

Passons donc à la pratique ! J'ai déjà dit qu'il nous fallait faire table rase de toutes les conceptions héritées, et affirmé qu'alors, nous serons en mesure de reconstruire notre pensée sur des données foncièrement neuves ; j'ai, en outre, avancé qu'à cette condition, nous ouvrirons un champ inexploré du choix esthétique. Série d'affirmations aussi péremptoires que téméraires. Il reste, bien sûr, à les prouver, et à convaincre de leur bien-fondé. Je m'y emploierai en me basant sur mon expérience personnelle ; je n'estime pas cela suffisant pour convaincre, au demeurant. (Je ne suis pas assez ingénu pour croire à l'irrésistible force de conviction de l'exemple personnel, car on pourra toujours m'objecter qu'il s'agit, précisément, d'un exemple personnel, perdant son sens intrinsèque à vouloir se proposer pour le modèle d'une généralisation éventuelle.) Mais je crois que ma propre démarche est le reflet d'une génération, et qu'elle n'est pas mon fait particulier ; elle se retrouve, avec des ressemblances plus ou moins grandes, des divergences assez frappantes aussi, dans un certain nombre d'individualités qui prirent conscience des mêmes problèmes approximativement au même moment, et dans un esprit global très similaire. Nous héritions, donc, d'un monde musical à l'intérieur duquel les contradictions étaient aiguës, à une période où les pures questions de langage se posaient avec une urgence toute particulière et devaient décider, d'une façon décisive, de la direction à venir. Ayant fait notre choix dans ce qui nous était proposé, plus ou moins facilement, quelquefois dans une incertitude

extrême, nous étions en possession des points de départ, mais il subsistait un nombre impressionnant de contradictions que nous étions décidés à réduire par la rigueur. Seule la rigueur, du reste, pouvait nous être utile à “réduire” une situation inégalement enchevêtrée. Elle a été souvent perçue de l’extérieur comme un intolérable fanatisme, et rejetée, par conséquent, comme la marque d’un esprit de clan, comme le symbole choquant d’un esprit de chapelle, d’un esprit d’“école” poussé au-delà de toute mesure équitable. De l’extérieur, la rigueur a toutes les chances de passer pour fanatisme et intolérance ; car on ne cherche pas à en pénétrer les raisons d’être, à en comprendre l’impérieuse nécessité. Souvent, les réformateurs apparaissent, d’abord, comme des gêneurs dont le rigorisme et l’austérité ne peuvent apporter que des catastrophes indésirables dans un certain “ordre des choses”, qui n’est, bien souvent, qu’un affreux désordre auquel le laisser-aller nous a sensiblement accoutumés — l’indulgence aidant, on peut considérer seulement sous l’angle du sacrilège toute velléité de refuser ce désordre comme impropre au développement de la pensée. On préfère souvent, pour sa commodité, un chaos de semi-vérités et d’erreurs flagrantes ; l’assainissement, en détruisant un monstrueux amoncellement, dérobe les possibilités de se camoufler. Il n’y avait donc point de trace de fanatisme dans la rigueur à laquelle nous étions déterminés, mais une volonté fort raisonnable d’éliminer le désordre, d’aller à la recherche d’une vérité profonde du langage, de faire face aux ultimes conséquences dont nous avions saisi les prémices. Le défi n’avait point part à une telle investigation, où il n’aurait vraiment eu que faire ; le défi n’est qu’apparence aux yeux de qui ne se sent pas impliqué par une recherche vitale. Si l’on peut parler de défi, c’est bien plutôt à nous-mêmes que nous le jetions. Qu’allions-nous gagner dans l’aventure, sinon remettre en cause les quelques certitudes auxquelles nous étions, tant bien que mal, parvenus ? Mais le désir de “partir” est plus fort que n’importe quelle autre considération ; et nous savions, confusément peut-être, mais profondément, que cette passe étroite et malaisée devait être franchie si nous voulions réaliser nos ambitions et découvrir un monde nouveau. Vue rétrospectivement, cette saison du doute, si je puis dire, commença sans une trop grande conscience des périls qu’elle comportait ; elle

s'avéra, en fin de compte, d'une importance capitale quant aux décisions auxquelles elle nous conduisit. Seule cette expérience directe, exaltante à certains moments, éprouvante à d'autres, nous rendit pleinement conscients de la responsabilité du compositeur dans l'établissement de son langage. Beaucoup de lois dont nous n'avions jamais vérifié l'importance parce qu'elles nous semblaient "naturelles" dans le contexte de notre héritage, nous apparurent soudain sous l'angle le plus abrupt. Le changement brutal de point de vue nous amenait à réfléchir sur les questions les plus fondamentales de la perception en musique, envisagée sous les catégories les plus diverses : perception des hauteurs, perception des durées, et plus généralement, du temps, perception de la forme, et des éléments qui concourent à son existence. Les relations les plus simples comme les plus complexes devaient être reconquises sur le vide, voire sur l'absurde. Tous les clichés furent, par là-même, impitoyablement éliminés comme éléments hétérogènes. Oui, ce fut une lutte serrée ! Comment avons-nous procédé ? En anéantissant, autant que possible, la part purement "personnelle", accidentelle, de la composition. Curieux point de départ, dira-t-on, qui implique, en quelque sorte, une auto-mutilation volontaire ; aurions-nous été possédés par l'ambition de Klingsor ? On nous a souvent mis en garde, des années après l'expérience, d'ailleurs. Il est drôle de voir comme ces sollicitudes plus ou moins intéressées apparaissent régulièrement lorsque le problème est depuis longtemps résolu ! On nous a reproché, entre autres, de tomber dans ce péché mortel : l'abdication du compositeur, et la fuite devant la responsabilité. On nous a vaillamment mis en garde, en nous signalant les périls de l'automatisme, et l'inintérêt qu'il peut y avoir à concurrencer la machine sur ce terrain car elle en sortira inévitablement victorieuse ; la qualité ne comptant plus, elle gardera le privilège de la vitesse. Tous ces conseils viennent certainement d'hommes intelligents, sinon bien disposés ; ils oublient, cependant, que nous avons également quelques capacités dans ce domaine, et que leurs objections, ou la plupart d'entre elles, étaient présentes à nos esprits avant que nous ne commencions notre immersion dans le doute numérique. Nous avons néanmoins tenté ce qui nous semblait irrémédiable, en pleine connaissance de cause. A ces contradicteurs-carabiniers citerai

encore Pascal, qui, à propos des objections de je ne sais trop quel jésuite, écrivait ces lignes d'une belle actualité : "J'aurais à le prier de remarquer sur ce sujet que, quand un sentiment est embrassé par plusieurs personnes savantes, on ne doit point faire estime des objections qui semblent le ruiner, quand elles sont très faciles à prévoir, parce qu'on doit croire que ceux qui le soutiennent y ont déjà pris garde, et qu'étant facilement découvertes, ils en ont trouvé la solution puisqu'ils continuent dans cette pensée." Puisque nous étions conscients et de l'"abdication", et de l'"automatisme", qu'est-ce qui nous a fait surmonter ces objections primaires, et aller de l'avant dans une direction si propice à la controverse et à l'égarement ? Pour en venir à mon cas personnel, j'écrivis dans ces années d'"épuration" mon premier livre de *Structures*, pour deux pianos ; il comporte trois pièces, et l'une d'entre elles, seulement, a donné prétexte à de nombreux commentaires, analyses ou études, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'étaient pas particulièrement perspicaces. Non point que l'analyse elle-même fût inexacte ! Pouvait-elle l'être, d'ailleurs ? Le matériel en est fort simple, et j'en avais donné moi-même toutes les clefs ; comme travail de détective, on était en droit d'attendre mieux ... ; l'analyse de la seconde pièce, par exemple : il est "curieux" (symptomatique ...) que personne ne s'y soit attaqué. Deux raisons, peut-être : la difficulté de l'analyse ; et, encore plus, le fait que les conclusions tirées auraient été totalement à l'encontre de ce que l'on avait déduit de la pièce initiale !

La première erreur de tous les commentaires — elle est de taille — consiste à ne pas avoir situé la pièce initiale dans le contexte d'ensemble des *Structures* ; la seconde est d'en avoir ainsi tiré des conclusions passablement fausses par rapport, non point à ce que j'ai voulu faire, mais rien à ce que j'ai fait réellement. Je n'ai parlé de cela que pour mémoire, d'ailleurs, car je voulais seulement lever le handicap d'idées

qu'on a cru miennes pour différentes raisons, et selon diverses circonstances. J'en viens à présent à la réalité de cette expérience que je puis décrire avec un détachement certain, car elle est maintenant vieille de plus de dix ans, ¹ et elle a été transcendée par d'autres expériences encore plus essentielles. (Celle-là n'agissait que sur le langage ; d'autres ont remis en cause l'expression elle-même, mais j'y reviendrai plus loin.) L'idée fondamentale de mon projet était la suivante : éliminer de mon vocabulaire absolument toute trace d'héritage, que ce soit dans les figures, les phrases, les développements, la forme ; reconquérir, peu à peu, élément par élément, les divers stades de l'écriture, de manière à en faire une synthèse absolument nouvelle, qui ne soit pas viciée, au départ, par des corps allogènes, tels, en particulier, la réminiscence stylistique. L'idée secondaire du projet consistait à unifier les aspects de la langue restés jusqu'alors dans un état de contradiction que je ressentais comme particulièrement pénible ; il ne m'était pas agréable de devoir trouver un système de hauteurs chez un compositeur, un principe rythmique chez tel autre, une idée de la forme chez un troisième : face à cet état de choses, la nécessité la plus urgente me semblait être l'unité de tous les éléments du langage, fondus au creuset d'une même organisation, responsable de leur existence, de leur évolution, et de leurs inter-relations. L'ambition était grande, on peut le voir ; il fallait ne douter de rien pour se jeter à corps perdu dans un projet d'aussi vastes conséquences. Mais comme je ne pouvais voir de solution dans un quelconque et morne compromis, force m'était de "fuir en avant" ...

Reprenons et développons chacune de ces deux idées. Serais-je en mesure de vous décrire leur chronologie, et d'établir l'antériorité de l'une par rapport à l'autre ? La question n'a pas, en soi, un intérêt exceptionnel, car il est fort probable que l'une entraînant l'autre, je n'eus

¹ Ce texte, rappelon-le, a été présenté en 1963 au Cours de Darmstadt et traite du premier livre des *Structures*, pour deux pianos, composé en 1951-52 (N.d.E.).

guère loisir de choisir l'ordre d'urgence, de calculer les droits de priorité ! L'unification du langage impliquait un renouvellement total des valeurs "sémantiques" ; la mise en question du vocabulaire à tous les stades m'obligeait à la recherche d'une profonde unité. Le titre lui-même dit assez clairement quel était mon propos de base. De quelle manière allais-je pouvoir m'y prendre pour éliminer de mon vocabulaire toute trace d'héritage ? En confiant à des organisations chiffrées le soin de prendre en charge les différentes étapes du travail créateur. Ayant choisi un état de matériel *déjà donné*, je lui donnai, par l'intermédiaire d'un réseau de chiffres, une parfaite autonomie, sur laquelle je ne devais plus intervenir que d'une manière non engagée, extérieure, ne dérangeant aucunement ces mécanismes automatiques. J'insiste sur l'aspect *déjà donné* du matériel choisi ; car je n'avais même pas l'intention d'intervenir au départ, ce qui annihilait n'importe quelle velléité de choix personnel : distinction ou refus. (Je me permets de rappeler, en effet, que ce premier livre se basait sur un des modes de la pièce de Messiaen intitulée "Modes de valeurs et d'intensités.") Je développai, donc, les virtualités d'un matériel qui avait été vu dans une seule dimension ; et je creusai, plus spécialement, dans le sens d'une extension unifiée. Artificiellement, certes, et en procédant selon une convention commode — l'arbitraire étant moins gênant, en cette circonstance, que la commodité — , joignant d'une façon plus extérieure qu'intrinsèque les différents constituants d'un son, mais donnant une solution efficace, quoique provisoire, à cette question de synthèse devenue absolument nécessaire. Spécialement dans la première des trois pièces, la convention était "mise à nu", en attribuant la même densité à chaque plan sonore, plus encore, la même "gravité". Le langage était étroitement muré dans un réseau de possibilités résolument délimité ; d'aucuns pourront encore penser qu'il s'agissait plutôt d'une camisole de force, et que, pour obliger le langage à s'épanouir dans une direction nouvelle, point n'était besoin de méthodes si contraignantes : je persiste à croire que cette expérience ne fut réellement fondamentale que dans la mesure où elle atteignit directement les frontières de l'absurdité logique ... A tel point j'étais conscient de cela que, immédiatement après avoir écrit la pièce, je lui donnai pour épigraphe le titre d'un tableau de Paul Klee : *Mo-*

nument à la limite du pays fertile. Toutefois, l'obligation de devoir trouver des épigraphes pour les deux autres pièces, ainsi que l'évidence par trop clairement soulignée des intentions personnelles me firent renoncer à tout parrainage explicite. (Ai-je eu tort ? Je ne le pense toujours pas, malgré la profusion de commentaires plus ou moins écervelés qui suivit ...)

Le première pièce, telle que je viens de la décrire, se présente plus comme une sorte de "mise entre parenthèses" de la langue musicale, dans ses moyens comme dans ses fins, dans sa grammaire comme dans son usage expressif ; elle refusait presque le timbre, en tant que tel, comme gênant dans son interposition entre la pensée et la réalisation. Des idées pour ainsi dire abstraites ne pouvaient se réaliser que par un moyen instrumental aussi délié que possible de contingences "réalistes" ; c'est pourquoi je choisis le piano, de tous les instruments, celui qui se rebelle le moins, certes, aux usages les plus extrêmes qu'on est amené à en faire. Il sonne "bien", dans tout cas, ne présente pas de disparité ingrate, offre la plus grande disponibilité de registres et de dynamiques, permet les plus grandes acrobaties dans la conduite des parties ; bref, c'est l'instrument idéal pour une telle épure, une semblable épuration. Le piano n'était point tellement employé comme corps instrumental pour ses qualités directes, mais bien plus pour ses absences de défaut, si j'ose dire ! L'utilisation de deux instruments donnait une solution idéale à tous les problèmes purement pratiques qui pouvaient surgir en cours de route. Sur ce plan-là, également, il s'agissait, non moins qu'ailleurs, d'une volonté déterminée de ne pas intervenir sur la matière musicale elle-même, de la laisser se mouvoir dans une sorte d'autonomie ne requérant aucunement l'attention, ou l'invention dirigée. De tous côtés, ne pouvaient rendre compte de mes intentions, de mon projet, que des états du fait sonore jouissant d'une sorte d'indépendance selon leurs propres mécanismes d'existence. L'automatisme d'une structure sérielle unifiée répondait à l'inertie du moyen de transmission, à l'occasion d'un matériel de départ "préfabriqué". En tant que telle, la volonté du compositeur lui-même se trouvait, dans la pièce d'"exposition", totalement annihilée ; elle se décrirait

assez bien par l'adjectif dont on qualifie certain béton : on pourrait parler de volonté "précontrainte". Comme conséquence de cette succession de postulats, il est bien évident que la forme ne pouvait naître que du *jeu* des diverses catégories du son "mises en structure" ; ce sont les variations de rapport, très généralement parlant, qui établiraient l'évolution formelle et seraient responsables d'une ordonnance globale donnant son sens aux schémas partiels. De plus, les notions persistantes de l'héritage "classique" condensées en cette opposition, avouée ou latente, de contrepoint et d'harmonie, se trouvaient absolument volatilisées. On devait nécessairement parler de dimensions horizontale ou verticale, les deux étant rendues catégories réversibles par le joint de la densité et de la coïncidence dans le temps. Par moments, s'instaurait une pure dimension que j'ai appelée, plus tard, diagonale ou oblique, voulant indiquer par là sa participation à deux états de fait, et sa situation d'intermédiaire, mieux, de véritable médiatrice. Cette dimension diagonale ne se référait plus explicitement à la succession ou à la superposition, mais mettait en jeu une répartition, d'un type beaucoup plus général, moins spécialisé dans ses fonctions syntaxiques. Ces modifications dans les données, et les visées, de l'univers des sons proprement dits, et cette mise en question radicale de la syntaxe des hauteurs sonores, à tous les étages de la hiérarchie, à chaque étape de leur invention dans la dialectique linguistique, trouvaient, comme on peut l'imaginer, un strict équivalent dans le monde des durées. La notion de métrique, par elle-même, n'avait plus d'existence réelle, car toute la pensée rythmique était basée sur une "accumulation" de durées ; ces dernières dépendaient, certes, d'une unité première, mais leur organisation ne dépendait d'aucune combinaison privilégiée. J'emploie spécialement dans cette intention le mot "durée" car il suppose un temps chronologique antérieur au temps vécu, et d'importance supérieure par rapport à lui. L'organisation du temps selon une métrique régulière plus ou moins travaillée, voire selon une métrique irrégulière et foncièrement dissymétrique en son principe, l'utilisation même de cellules rythmiques ou de tout autre procédé d'organisation se fondant sur des rapports de valeurs, supposent, pour ainsi dire, une expérience du temps vécu comme principe de base. Ici, il s'agissait avant tout d'un temps

seulement et strictement évalué chronologiquement, n'ayant aucune vertu "physiologico-acoustique", d'une notion de la durée réduite à un état d'avant la perception, si je puis m'aventurer dans un pareil vocabulaire. De ces valeurs-durées inexistantes dans la "préconscience" de l'oeuvre, la seule fonction du tempo allait pouvoir donner un contenu sémantique, "idéologique" même ; quant à l'interaction des organismes : tempi, et valeurs absolues (valeurs-modèles), elle devait assumer à elle seule la vie rythmique, aidée en cela par la densité d'utilisation des structures, conçues indépendamment les unes des autres. La rythmique globale provenait donc, non point d'une organisation périodique à quoi se réfère le temps, mais d'une statistique de la rencontre. Le repère le plus important par quoi nous arrivons à jauger le temps, était, par conséquent, dérobé à la perception : elle en était réduite à se fonder sur une autre catégorie, où les points de comparaison n'existent délibérément plus, mais où la seule approche possible consiste en une évaluation de la proximité ou de l'éloignement par la densité en constante évolution. La perception du temps recevait, de ce fait, un choc particulièrement rude, car on bousculait une des habitudes les plus ancrées dans le subconscient : sorte d'oscillation pendulaire. Poussant l'expérience dans toutes ses directions, la dynamique prenait part à la remise en question de l'univers sensoriel. Les nuances, comme on les avait appelées avec juste raison, étaient nées, avant tout, de la nécessité d'un geste purement expressif, voire dramatique ; qu'il s'agisse d'une mise en scène acoustique, les nuances étaient inscrites pour "porter" le texte, et faire comprendre plus démonstrativement le sens de l'écriture, en somme, donner une efficacité plus aiguë aux implications affectives d'une oeuvre. En donnant à la dynamique le même mode de structuration qu'aux hauteurs et aux durées, je battais en brèche, dès le départ, la résonance purement affective ; en fait, je supprimais délibérément la possibilité d'un tel geste, expressif ou spectaculaire, pour rétablir le niveau dynamique dans sa pure fonction de coordination acoustique. Cela se produisait par l'intermédiaire d'une dynamique "ponctuelle", sans exemple auparavant, à part de rares traces chez Webern, encore qu'elles soient liées très fortement à la clarté de la mise en place, plus qu'à une intention proprement et spécifiquement acous-

tique. Une grande vitesse de renouvellement dans les niveaux dynamiques excluait la "cohérence" du geste, telle qu'on l'avait toujours conçue, bridait son apparente cohésion, et donnait l'impression d'une pulvérisation furieuse de la continuité. L'oreille était si totalement habituée à écouter des dynamiques linéaires, et non ponctuelles, que ce fut un des aspects les plus insolites de l'expérience. Si l'on veut prendre une comparaison, banale, certes, mais parfaitement évocatrice, au lieu d'avoir une source de lumière relativement continue, malgré quelques sautes de niveau plus ou moins brusques, on avait affaire à un scintillement assez imprévisible, où des unités lumineuses s'allumaient et s'éteignaient sans pouvoir nous donner, au moment même, l'impression d'une source repérable. Ce nouvel emploi, purement acoustique, non dans ses relations intrinsèques mais dans son parallélisme de structure avec hauteurs et durées, délié de tout geste, faisait — elliptiquement dit — "cligner les oreilles" ... Et, de même que temps et durée s'interagissaient, ainsi dynamiques et profils d'attaque se combinaient en une dialectique qui achevait la déroute de la perception habituelle.

Ainsi, tous les éléments se combinaient dans une sorte d'apesanteur la forme elle-même était non directionnelle, et je ne peux mieux la décrire que comme représentant un lambeau de possibilités au milieu d'une éternité d'autres combinaisons éventuelles. Le mécanisme très précis laissé pareillement à lui-même conduisait à la probabilité : ce qu'il fallait ... *démontrer*. On n'a pas manqué de dire, évidemment, qu'à partir de ce principe j'aurais pu développer une musique à la durée pratiquement illimitée ; il est évident que des milliards de combinaisons existent à partir des mêmes données, il est non moins évident que je ne les ai pas écrites ! Non point par manque de patience, ou par manque de temps : quelques ordonnateurs électroniques auraient pu m'aider à en venir relativement à bout ! Mais, comme le titre prévu, et retiré, le suggérait, je tenais à rester "à la limite du pays fertile" ; comme frontière avec les myriades de l'infertile, j'estimais trois minutes suffisantes (ce qui ne signifie pas, pour autant, que trois minutes soient, pour moi, le seuil de l'éternité ! ...) D'un autre côté, ce n'était pas pour le simple charme d'arriver à des situations inconnues que je me livrais à cet essai.

Je ne songeais point à mettre en doute les prestiges de l'imagination, et je ne pensais point à me méfier spécialement de la mienne, comme étant trop chargée d'hérédité et incapable, de ce fait, de réagir victorieusement aux microbes de la tradition inoculés, bon gré, mal gré, par notre contact permanent avec une culture pleine de "germes" (un bouillon de culture, si l'on me permet cet affreux jeu de mots !) ; cette volonté de créer des situations imprévues et imprévisibles n'entraînait point encore dans mon propos. Car, de tout façon, l'émerveillement à si bon compte m'est un plaisir passablement fade ; et fabriquer des "machines à inconnu" suppose qu'on a mis l'inconnu au départ, requiert donc, non point le ravissement étonné du badaud contemplateur de soi-même, mais un mélange singulièrement plus détonant de négation et de contrôle. Cela viendra par la suite, lorsque les éléments du langage auront été déjà purifiés par le feu, et qu'il faudra accéder à un aspect plus élevé du doute, dont nous sommes en train de décrire le stade premier. Pour le moment, j'en reviens à l'essai du premier livre de *Structures* et à ses conséquences directes. La première pièce, ou "exposition" (à la manière destoutes premières mesures de l'Op. 24, de Webern, dans l'absolu et l'inévitable des combinaisons qu'elles "exposent"), achevée, je me trouvais en mesure de tirer certaines conclusions, directement utilisables ; d'autres conséquences, non moins importantes, se révélèrent par la suite. Parmi les premières, ayant constaté, précisément, l'état d'apesanteur où se trouvait le matériel sonore employé, l'état de dilution quasi totale où se trouvaient figures, phrases, développements, forme, broyés qu'ils avaient été par le concept de série généralisée, mon projet le plus immédiat allait être de reconstituer à partir de ce néant toutes les qualités de morphologie, de syntaxe et de rhétorique nécessaires à l'apparition d'un discours organique ; l'avantage de mon projet s'affirmait dans le fait que ces qualités devaient être reconquises *après* une expérience fondamentale, et qu'elles s'en trouveraient, donc, irrémédiablement autres. Au lieu de rester confiné à une répartition égale à chaque instant, de laisser sans cesse clignoter les signaux sonores, j'imprimais une *direction* volontairement, en créant des zones privilégiées spécialement dans la durée, mais aussi la hauteur et la dynamique. De telles caractéristiques amenaient, d'abord, des

courants où la matière sonore, encore indifférenciée, s'unifiait en un aspect extérieur défini ; ainsi, la genèse du langage commençait par une phase élémentaire de regroupement dirigé, encore qu'agissant sur un matériau pratiquement amorphe. J'effectuai cette étape dans la troisième pièce, encore fort proche de la première, mais définitivement différente par l'intervention, à un stade primitif, de l'individualisation. Ce processus allait se poursuivre amplement avec la deuxième pièce, où tous les éléments du langage devaient être pratiquement récupérés. Je formais des figures par l'interférence des valeurs : durées et hauteurs ; un certain nombre de sons, en effet, se trouvant inclus dans une seule durée, cela m'amenait nécessairement à diviser cette durée par le nombre de sons choisis, et ainsi — très mécaniquement, au début — à ré-introduire dans le temps une division de la durée par laquelle on puisse à nouveau le mesurer ; la dynamique étant considérée comme enveloppe de chaque figure, voire d'un groupe de figures, et non point toujours comme la marque individuelle d'un son, elle jouait un rôle lié davantage à des structures générales que concerné par des phénomènes particuliers. Il était alors loisible d'organiser des phrases en liant certaines figures à d'autres au moyen de caractéristiques communes, définies soit comme simple portion de l'ensemble des caractéristiques, soit par réduction de cet ensemble à un nombre restreint de paramètres *fixés*. La volonté du compositeur accusait de plus en plus son empreinte en élaborant les directives selon lesquelles le matériau sonore devait évoluer, en lui déterminant une direction, un sens, sinon encore une signification. De ces figures incorporées dans des phrases, on pouvait passer au stade du développement, c'est-à-dire que l'on allait organiser non point l'apparition, la disparition ou la réapparition d'éléments entièrement constitués, mais organiser de tels phénomènes à partir des *constantes* génératrices des phénomènes eux-mêmes. Je crois qu'une découverte était ainsi réalisée, qui allait avoir une importance considérable dans l'établissement d'un nouveau sens de la forme : la pensée musicale ne devait plus s'appliquer à transformer des données pour les éloigner de leur aspect premier, puis les rendre à cette forme originelle (le duel des deux idées-individus si cher au romantisme, dégénéré en une convention débile, avait perdu toute raison d'être) ; elle agirait, désor-

mais, sur des entités non *réalisées* au départ de l'oeuvre, et ferait en sorte de découvrir en cours de route les différents aspects du possible — aspects impliqués naturellement au départ, mais non ouvertement exprimés. L'existence de l'oeuvre devait ainsi révéler l'essence de ses structures internes ; et non point, comme auparavant, l'essence des structures musicales, préexistante, suscitait l'existence de l'oeuvre, cas particulier d'un phénomène généralisé. On réalisera l'importance de ce renversement dans le processus mental, à partir duquel un certain nombre de notions globales, celle de forme, en particulier, devaient être entièrement repensées : aucun schéma ne pouvait plus exister antérieurement à l'oeuvre, car il entraînait inexorablement une distorsion entre le maniement des éléments premiers du langage et l'organisation supérieure qui devait les prendre en charge et leur donner une signification. Il fallait absolument, et nécessairement, que chaque oeuvre crée sa forme à partir des possibilités virtuelles de sa morphologie, qu'il y ait unité à tous les niveaux du langage. Ainsi, nous étions ramenés à vérifier les concepts esthétiques sur la forme, l'expression, à repenser la signification du problème musical en soi.

Dans cette volonté déterminée de laisser les automatismes du langage assumer toutes les fonctions musicales, il n'y avait point seulement doute au sujet de la validité de l'état présent de ce langage, mais il y avait peut-être bien plus, un doute profond sur la nécessité d'un projet musical quelconque, même s'il n'a pas été parfaitement conscient. Ouvertement décidé à remettre en question le vocabulaire jusque dans ses racines, je pense que je ne l'étais pas moins à m'interroger, d'une façon détournée, sur l'urgence même d'écrire. Naturellement, c'est une interrogation plutôt embarrassante, et on ne peut guère se la poser directement sans être d'assez mauvaise foi ; on est mille fois tenté d'esquiver la vérité, et la réponse sera, vraisemblablement, plus ou moins truquée. Il fallait donc nécessairement prendre un biais pour cela, et choisir un terrain où il n'était pas possible de tricher ou de ruser. En sacrifiant à peu près totalement ses pouvoirs personnels, en essayant l'abdication temporaire, il semble bien que le compositeur soit définitivement amené à valider, ou rejeter, tels ou tels aspects et implications du projet musi-

cal : sorte d'expérience du "vide" dont je reparlerai dans quelques instants. Pour en rester maintenant à des conséquences plus immédiates et plus étroitement circonscrites, je veux résumer cette expérience, et en établir un bilan. Fut-il positif ? Je le pense, malgré tous les aspects infertiles qui apparaissent de prime abord, dont l'infertilité extérieure est le fait d'esprits peu dispos à la réflexion, moins enclins à la critique qu'au dénigrement ...

Certes, cette "crise" engendra bien des déboires, car l'austérité fut contraignante pour certains qui y perdirent leur ingénuité, ou qui revinrent brusquement en arrière, affolés par les conséquences trop rudement essentielles ; mais qu'y faire ? Le problème ne coïncidait pas avec la philanthropie ! On a pu sourire, aigrement ou non, sur cette ascèse, et avancer qu'elle donna des résultats quelque peu "ascétiques", en vérité ... Je fus vraisemblablement le premier qui dénonça la vanité de l'expérience si elle ne visait que des objectifs mécanistes, pour ainsi dire, mais je dénonçai comme stérile de la poursuivre selon des gestes automatiques, ce qui était fort loin de la rejeter, comme on l'a cru parfois, ou de la considérer seulement sous l'angle de l'inutilité et de l'absurdité. Ne serait-ce que pour ce qu'elle nous a appris, il n'aurait pas été vain de tenter pareille aventure ! Outre ce côté strictement didactique, elle nous a amenés à percer à jour les motivations plus ou moins honnêtes des tenants d'un vague libéralisme, et à rejeter les solutions purement pragmatiques parce que sans issue, voire sans gloire ... Elle nous a, au demeurant, ouvert des horizons totalement neufs sur la conception profonde de l'oeuvre, sur le projet même de composer, ainsi que je l'ai dit. Après avoir vu l'élémentaire d'aussi près, il n'était plus guère possible de se bercer d'illusions sur les rhétoriques d'héritage et le conformisme qui laisse arriver les événements selon une vertu appelée instinct, en fait simple machine à réminiscence. La signification de la musique, son écoute devaient en subir un profond et durable remaniement auquel il devenait impossible de se dérober. Ce furent là les conséquences les plus fondamentales, mais passablement indirectes, car, auparavant, il fallait tirer des conclusions immédiates

sur l'écriture elle-même, devoir des plus impérieusement urgents à s'imposer à notre conscience.

Toute une exploration, parfois rationnelle, parfois illuminée, allait prendre son essor ; à certains moments, un point très particulier requerrait notre effort, d'autres fois, il était nécessaire de procéder à un regroupement de trouvailles. Avant tout, il fallait progresser, et ne pas se laisser paralyser par la solidité de résultats déjà probants, mais loin d'être suffisants dans un contexte très général. Bref, il fallait continuer à douter ...

Si je reviens un instant encore à cette immersion dans les nombres, et au périple accompli dans le domaine du jeu pur des structures, ce sera pour lever une dernière hypothèque, résoudre une ultime contradiction, répondre à une apparente contradiction. J'ai mis en garde, en effet, contre les obsessions du nombre, le fétichisme de la comptabilité, les périls du catalogue prenant la place de l'imagination. J'ai relevé, également, les dangers d'une certaine "philosophie" tenant lieu d'expérience réellement musicale, ou les risques encourus à vouloir laisser l'esthétique résoudre les problèmes de langage. Et, certes, je ne désavoue aucune de ces mises en garde. Mais on m'opposera alors ma propre attitude, où le doute, tel que je l'ai expliqué, se base, précisément, sur l'ultime recours au pouvoir des nombres, et sur une qualité presque "mystique" de l'expérience du vide ! Si je ne "crois" plus aux nombres, et à leurs prestiges, n'est-ce point par dépit, désillusion, ou désaveu ? Si je garde une irrépressible méfiance vis-à-vis de positions philosophiques se réclamant précisément d'un état originel de vide, n'est-ce point réaction, retour, ou rétraction, "retirement" ? Non, je puis l'affirmer, il n'entre aucun désir de revenir en arrière dans mon attitude ; et j'ai peur qu'en considérant mes points de vue trop superficiellement, on ne comprenne ma pensée à ce sujet totalement au rebours de ce qu'elle signifie réellement. Je ne rejette ni l'emploi des nombres, ou, plus exactement, des rapports chiffrés, ni l'état de vide ; je m'élève contre leur emploi superficiel et inconséquent. Les chiffres ne sont, en quelque sorte, qu'une "goutte de nuit", et l'"état de vide" doit être, sous

peine d'inanité, transformé, transcendé en un acte positif. Si je proteste, en conséquence, c'est contre des expériences qui n'ont pas été menées à bout de course, et entraînent, de ce fait, des points de vue partiellement, voire totalement erronés (cela dépend de la correction naturelle effectuée par l'instinct ...), séduisants de prime abord, soit par leur sérieux, soit par leur ingénuité, mais révélant rapidement leurs failles, faiblesses, incohérences, sophismes et autres tares originelles dans leur confrontation avec le fait musical même. C'est le manque de rigueur que je suis amené à suspecter quelle que soit l'apparence revêtue, fût-elle sous le masque de la logique la plus solidement construite ; c'est, en fait, la stérilité due à ce manque de rigueur, preuve d'imaginations en état de malaise, et non point d'inquiétude !

Qu'est-ce, en effet, que l'inquiétude, sinon une vigilance stricte appliquée à soi-même, et le refus permanent de se laisser prendre à ses propres pièges ? Car je pourrais bien dire, et comme on l'accepterait parfois avec soulagement, que l'expérience du doute est nécessaire une seule fois, profondément, et qu'il suffira de cette illumination pour donner un sens à toute la suite de son évolution ! Pense-t-on vraiment s'en tirer à si bon compte ? Peut-on imaginer qu'il existe une seule rencontre, et qu'on en aura terminé avec le jugement de soi, pour paraphraser Artaud ?

Pour prolonger ces considérations, et saisir un comportement dans sa généralité absolue, j'aimerais parler du doute constant comme condition essentielle de l'évolution de la pensée musicale, et de cette expérience continue du vide devenu positif (je reprends ici les mots de P. Souvtchinsky à ce sujet). Tout musicien désireux de "se renouveler" a conscience de cela, et réalise pratiquement cette expérience permanente, même s'il ne l'a jamais formulé. Tout musicien venant de franchir une étape importante a besoin de brûler, pour ainsi dire, les résidus de son travail ; ainsi il s'éprouve lui-même, et vérifie que ses possibilités sont demeurées intactes ; il s'agit d'une opération paysanne, presque, non point reliée au pur phénix ! Il brûle part de lui pour enrichir son terreau, et lui donner pouvoir de nouvelle fertilité. Opération de salu-

brité, et de rendement ! Mais elle n'est point sans risques ; car nous avons des exemples de "renouvellement" qui furent de simples reniements, ou des mutilations volontaires. Il ne saurait être question, en l'occurrence, d'avoir, si l'on me permet cette expression, le complexe de Boris, je veux dire l'obsession de l'héritier-fantôme qui vous réduit à la méconnaissance de vous-même, et vous lance dans une ronde de rajeunissements rien moins que faustiens. Il ne saurait pas davantage être question d'être malade de soi, et de se réduire, par auto-punition, à l'absurdié de situations insolubles. "Brûler ses vaisseaux" peut inciter au combat, en vous forçant, sans recours possible, à l'unique destin qui reste disponible ; mais l'opération a des chances égales de vous acculer, sans rémission, à la déroute. L'ostentation, provoquée par la peur, ou revendiquée par faiblesse, est la principale cause de la plupart de ces opérations, où le doute a le grand inconvénient d'être une force purement irrationnelle, sans indice d'être maîtrisée.

Quelle sera donc la nature d'un doute productif, et dans celui que je veux vous proposer, n'entre-t-il point une bonne dose de schizophrénie ? Comment imaginez-vous cette impossible situation : à la fois réaliser, et douter de sa réalisation ? N'y a-t-il point une incompatibilité de principe, et cette absurdité dont j'accuse si légèrement autrui, n'est-ce pas à mon tour de la revendiquer pour moi-même ? J'admets la schizophrénie, mais point l'absurdité ! phénomène qui a toutes les chances de laisser incrédule l'observateur réticent ; il lui semble parfaitement impossible de croire et de douter dans le même temps : les deux notions lui apparaissent si absolument contradictoires, antinomiques, qu'il ne peut imaginer leur intégration dans un processus de création. Pourtant, n'est-ce point là le "coeur du problème" esthétique ? Engagement dans l'oeuvre, et distance par rapport à elle sont complémentaires, ce qui exige, parfois, une sorte d'humour supérieur ... (beaucoup plus exigeant que le simple humour de diversion dont on abuse passablement !) Qu'on n'aille surtout pas rapprocher cela du trop fameux "sourire à travers les larmes", abominable cliché sentimental destiné à satisfaire je ne sais quels instincts banalement pervers ! Aucune complaisance de ce style n'entre dans mon propos !

Ainsi que je l'ai énoncé plus haut, le compositeur, au début de son aventure personnelle, consomme, tel un "réacteur", l'énergie potentielle qu'il découvre autour de lui, dans ses prédécesseurs, intégrés pas cette force magnétique que l'on appelle tradition. Mais il ne peut s'agir que d'un phénomène d'amorce, préliminaire à sa propre combustion. Dès lors, il devra procéder d'une façon plus exigeante : apprendre à s'appuyer sur le vide, et que ce soit la condition essentielle de sa propulsion. Ce vide qu'il aura réalisé une fois en considérant face à face la tradition, il faudra qu'il le renouvelle par rapport à sa tradition personnelle pour continuer à *inventer*. Ce doute sera rationnellement entretenu dans l'ensemble des relations qu'il établit avec l'expression musicale : les éléments les plus strictement grammaticaux y seront soumis, ainsi que l'aspiration poétique, que l'on traite avec beaucoup trop d'égards, vu les innombrables qui fleurissent à son sujet, comme la sincérité, le naturel, l'humanisme, la vérité impondérable, vocabulaire préféré de ces artistes que Baudelaire appelait, non sans une amère et cruelle dérision, les "enfants gâtés". Loin de la mascarade, de la complaisance, de la peur atavique, de la présomption, de la dérision, de la duplicité, je considère comme essentiel l'acte de créer cette expérience, renouvelée continûment, du vide devenu un élément positif ; elle seule peut nous épargner des erreurs futiles, nous garder des pièges subtils, et, en fin de compte, nous forcer aux choix déterminants. Pourquoi cette cruauté envers soi-même, a-t-on déjà objecté ? Ce ne peut apparaître comme "cruauté" qu'aux yeux de qui se laisse conduire beaucoup plus sûrement à l'anéantissement par un vague pragmatisme libéral basé sur le laisser-faire. Rien n'est plus corrosif pour le don, en effet, que cette négligence à son endroit, je serais presque tenté de parler de mépris ... Seule l'exigence sans cesse renaissante montre le respect du don naturel, et lui fournit l'élan nécessaire à son épanouissement. Il n'y a rien de pire, à ma connaissance, que l'habitude prise du "merveilleux". Quoi de plus "merveilleux", au demeurant, que le don ? Pourrais-je jamais songer à le déconsidérer en le consignant à des besognes qui ne sont pas de son niveau ? Ne faut-il pas maintenir haut l'exigence pour lui donner la possibilité de s'accomplir ? Son existence même est en jeu, et ses pouvoirs, à plus forte raison ! Non seulement l'expérience du vide ne sau-

rait l'annihiler, mais il saura y puiser une capacité renouvelée, une faculté d'invention réactivée.

Une contradiction semble demeurer au centre de mes exigences, cependant ; car j'ai bien souvent évoqué la rationalité du doute, et écarté avec vigueur un certain ordre de réactions purement passionnelles, dont j'ai dénoncé le manque de conséquence. J'ai écarté, d'autre part, l'autodidacte par accident pour laisser place entière à l'autodidacte par volonté. J'ai donc impliqué dans l'activité du compositeur une rationalité essentiellement fondée sur un vouloir délibéré, en écartant pratiquement la source affective de ses choix. N'est-ce pas une analyse incomplète, et ne doit-on pas faire entrer en ligne de compte cet élément, disons "passionnel" ? En revanche, le doute est mené, au contraire, non pas comme une froide opération de contrôle et de révision (fût-elle déchirante, ou réjouie !), mais comme une sorte d'acte frénétique où l'exorcisme semble jouer un rôle plus important que la seule mise en question. N'y a-t-il pas une passion excessive, sinon suspecte, à vouloir ainsi "tout" réviser, et descendre à l'abîme ? Et, finalement, comment conciliez-vous cette lucidité froide avec ce besoin brutal ? Ne peut-on trouver, là encore, trace de schizophrénie ? d'une espèce de fanatisme à l'apparence glacée et inoffensive, mais néfaste, catastrophiquement, quant à ses résultats ? (J'entends déjà les exemples historiques venir à la rescousse, entre autres, Robespierre, toujours cité en pareil cas, avec Savonarole et autres seigneurs de ce domaine ...) Certes, il s'agit bien d'une détermination, où la volonté tient une place évidente ; mais, à vrai dire, si je n'ai pas parlé directement des sources du choix, c'est que je me suis précédemment expliqué sur la prise en charge de l'histoire, qui est un acte "passionnel" non moins que "réfléchi" ; je tiens pour assuré que la prise en charge de sa propre personnalité n'en diffère aucunement, sous cet angle de la rationalité aiguillée — aiguillée, tout aussi bien — par la passion. Il n'y a là, au demeurant, aucun signe d'intolérance, mais concomitance de deux facultés en une besogne les requérant, pratiquement, à égalité. Le compositeur devrait donc être obligatoirement un Janus, avec une tête-cerveau, et une tête-coeur ? L'affreuse comparaison ! Ne sépa-

rons point ainsi les têtes, même pour les unir en buste équivoque. Je ne puis, pour ma part, séparer ce double aspect de moi-même : n'éprouvons-nous pas, à titre égal, le désir de la rationalité, comme la rationalité du désir ? La personnalité n'oscille-t-elle pas autour de ces deux pôles ? J'exclus donc la seule passion comme incapable d'organiser des réactions qui sont condamnées à en rester à un stade des plus élémentaires et des moins profitables ; sur elle, on ne peut rien fonder de solide et de durable ; trop de subjectivité nuit, et vous en êtes alors réduit à pousser des cris de délivrance qui, pour déchirants qu'ils puissent être, n'en concernent pas moins que vous seul (c'est peut-être assez, à vos yeux, mais autrui juge généralement d'une manière fort différente !), vous portant à vous placer au coeur d'une situation dramatique, éminemment, dont vous n'êtes, toutefois, pas maître. Bien sûr, vous pouvez nier par humour, ou par violence — l'un et l'autre sera diversement apprécié, selon que vous vous adresserez à des humoristes, ou à des violents — le résultat, quoi qu'il en soit, restera le même : pauvre, jusqu'au rien ..., et cette théorie de cautères qu'il faudra appliquer sur votre esprit de bois ! Pénible, tout cela, et pas excessivement drôle ! Comme ce délire est maigre ! C'est le refuge de tous les autodidactes par accident ; regardez-les : ils ont trouvé leur lot de masques ! ... Mais, la seule raison ? Je ne l'exclus pas moins : c'est le recours de ceux qui ne seront jamais des autodidactes par volonté ! Ici, plus de cris, certes ; peu d'humour même. On étudie, ou plutôt, on se transmet un savoir sans se donner la peine de le considérer ; on schématise volontiers, le schéma apparaissant le meilleur parangon de toutes vertus. Que reste-t-il de cette application modèle ? Rien que poussière analytique, élément infertile s'il en est. Une raison avec un souffle de vie a, vraisemblablement, présidé à vos choix initiaux mais, au fur et à mesure de l'étude, la vitalité de vos décisions s'est évanouie ; il n'est resté qu'un point de vue "mécaniste" sur un matériel plus exigeant. Tout sens critique a disparu de vos préoccupations ; pour peu que la logique — même si elle est parfois superficielle — ordonne analyses et pensées, vous voilà satisfait, toute autre interrogation vous paraissant superflue, sinon parfaitement incongrue. Le respect, voire la terreur, devant l'exemple vous semble justifié du moment que la sécurité d'un raison-

nement — ou d'un sophisme — vous enferme et vous protège contre des écarts ou des faiblesses auxquels vous n'avez pas la moindre envie de vous livrer. Masque, là aussi ; non moins pénible et pas plus drôle : encore moins ingénieux, peut-être, et dépourvu de toute séduction et de toute surprise ...

Parez-vous à droite, parez-vous à gauche ! Que reste-t-il, alors ? L'insipide centre ? Celui pour lequel tout ne saurait être qu'excès ? Aux yeux duquel la mesure est le bien suprême, qui saura vous garder de tous les périls inconsidérés et inutiles à affronter ? Ce centre qui n'est point fermé aux audaces pourvu qu'elles soient raisonnables ? Bel avenir du compromis que vous allez nous proposer ! C'est ainsi qu'on voit généralement la situation : statique ; d'un côté, les excès irraisonnés, de l'autre, la sagesse trop raisonnée ; fléau de cette balance, l'audace tempérée. Cette vue conventionnelle est si bien incrustée dans la plupart des esprits (et pas seulement en musique, hélas !) qu'elle imprègne les actes et jugements qui se veulent les plus indépendants, les plus dégagés de l'"état de choses". J'ai évoqué, précédemment, ces deux pôles à partir desquels notre esprit pourrait établir sa rotation : le désir de la rationalité, et la rationalité du désir. L'invention, la découverte, le choix ont besoin de cette position dynamique pour s'affirmer, se réaliser ; seul, le mouvement est capable d'assurer l'équilibre, vu l'étroit polygone de sustentation sur lequel repose l'acte créateur. Ainsi du doute : s'il a des racines affectives indéniables, s'il s'établit à partir de la rationalité, le mouvement lui donnera une signification, sans laquelle il court les nombreux dangers que j'ai énumérés. Le choix affectif doit être réellement assumé et contrôlé pour ne point laisser la part belle à la pure complaisance de soi ; il doit être analysé pour que les motifs n'en demeurent pas obscurs, pour que les conséquences en soient tirées avec efficacité ; il doit passer à l'épreuve du refroidissement, si je puis dire, oui, il doit être trempé, l'enthousiasme, à lui seul, menant dans la majorité des cas, à l'incohérence, par l'aveuglement ou la désillusion, peu importe ; en fin de compte, le choix affectif doit être *ratifié* pour acquérir sa pleine légitimité, et aussi bien son pouvoir réel : car la principale raison d'être d'une détermination dans le choix est qu'il soit

productif. En échange, la rationalité ne saurait s'assimiler à un scalpel de l'investigation, à un outil de travail, objet mort et indépendant de notre personnalité ; elle est un pouvoir vivant, part de nous, si indissociablement liée à notre activité qu'elle en répercute les fluctuations affectives, non, toutefois, en les "gouvernant" à sens unique, mais en les "corrigeant" dans le même temps qu'elle en reçoit l'impulsion nécessaire (presque un mécanisme d'auto-régulation, où la correction dépend de l'impulsion, et donne ainsi naissance au meilleur "régime"). L'interaction de rationalité et d'affectivité se fonde, à mes yeux, sur un mouvement incessant, et non sur une séparation des catégories mentales dans une hiérarchie statique et figée, où les préséances et les prééminences auraient une importance primordiale. Il y a donc une souple dialectique de la pensée, et du doute, en particulier, qui nous évite les explosions inutiles, les désagréments prématurés, les ralentissements pernicieux ou les arrêts de combustion catastrophiques ... Elle donne à notre esprit, et à notre sensibilité, la meilleure vitesse de croisière selon les zones que nous sommes appelés à traverser, soient-elles extrêmement turbulentes, soient-elles parfaitement calmes ! Je crois que toute autre forme de structure mentale implique, en quelque sorte, une maladie, car l'organisme a tendance, en échappant à cette régulation, à se détruire par le feu ou par l'eau, je veux dire par une combustion irraisonnée et improductive de la masse d'énergie qu'il a à sa disposition ou par un envahissement d'eau dormante où sombrent ses réflexes les plus élémentaires. (Le détraquement du don, qu'on a pu observer chez certains génies, ne provient-il pas exactement de cette cause, suivie des mêmes effets ?) Cette régulation de soi-même, pour autant qu'elle fonctionne de façon satisfaisante, fait tomber bien des objections, et un grand nombre de questions plus ou moins insidieuses perdent leur raison d'être, de ces objections et questions dont nous avons donné un résumé comme portique à notre quête du doute. Non ! Ni Erostrate, ni Icare, ni Lucifer, ni Faust ! Ni goût des ruines, ni fascination du néant, ni orgueil de destruction, ni appétit de catastrophe, ni prosélytisme de la solution finale ! Point de mythe, point d'auto-suggestion, point d'hallucination collection, point de masques, point de gesticulation, point de mensonge, point de diversion ! Rien de l'impuissance, du

terrorisme, de la gratuité, de l'inconscience, du prétexte, de la séduction austère, de la réticence automatique, d'un masochisme de la difficulté, de l'ostentation, du pharisaïsme, de l'incertitude entretenue, du sacrifice et de la sacrification des monstres, de la dépréciation de soi, de la méconnaissance d'autrui, de la naïveté calculée, de la ruse, de l'outrecuidance, de la pose, de l'ambition démesurée ! Point d'anti-convention, lorsque la convention a été vidée de son sens ; pas de rigorisme, la rigueur se chargeant de dénoncer l'hypocrisie des ascèses feintes. Non ! Non à ce carrousel de l'illusion !

Prenons garde d'oublier que le but de notre recherche était : comment fonder son projet esthétique. Pour effectuer cette démarche, il fallait procéder par élimination, afin de trouver une nécessité nouvelle à tous les éléments de la langue musicale ; cette nécessité doit être remise en cause à chaque étape importante de l'évolution personnelle, de manière à effectuer une synthèse qui évite la pure routine. J'ai insisté, chaque fois que l'occasion se présentait, sur l'omniprésence du projet esthétique, puisque le doute lui-même révisait les conceptions les plus générales aussi bien que les éléments particuliers. C'est de ce problème que nous devons maintenant nous préoccuper en détail, afin de voir concrètement comment, et pourquoi, le projet esthétique est seul capable d'unifier le langage, ainsi que le doute avait été l'unique moyen d'arriver à une synthèse originale.

RÉFÉRENCES

BOULEZ, P.

1963: *Penser la musique aujourd'hui*. Lausanne : Gonthier.

1966: *Relevés d'apprenti*. Paris : éditions du Seuil.

1981: *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois éditeur et éditions du Seuil.

1985a: *Musikdenken heute 2*. Mayence : Schott.

1985b: *Points de repère*. Paris : Christian Bourgois éditeur et éditions du Seuil, 2e édition.