

Zeitschrift:	Dissonance
Herausgeber:	Association suisse des musiciens
Band:	- (1999)
Heft:	62
 Artikel:	La tradition écartelée : un entretien de Philippe Albèra avec Pierre Boulez
Autor:	Albèra, Philippe / Boulez, Pierre
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927888

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

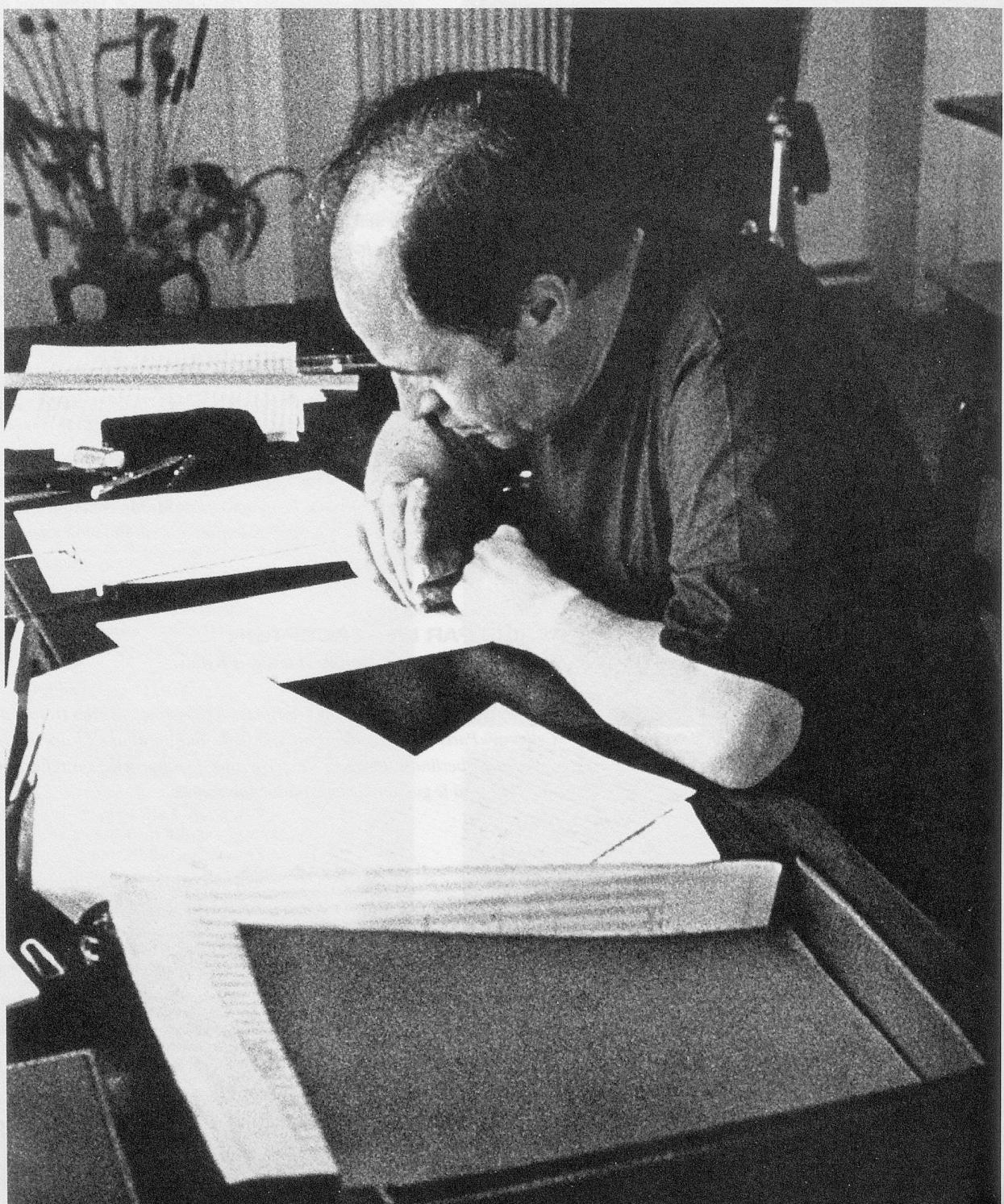
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA TRADITION ÉCARTELÉE

Un entretien de Philippe Albéra avec Pierre Boulez



Pierre Boulez à
sa table de travail

in:
Heinrich Strobel,
«Veehrterr
Meister,
lieber Freund...»,
Editions Belser

Il y avait une volonté de faire évoluer la poésie vers un autre type de poésie. Cela a été fait par des auteurs comme Artaud ou Breton, mais aussi par d'autres auteurs moins connus. Leur travail a été très influencé par l'expérience de la guerre et par le désir de créer une poésie qui puisse exprimer les sentiments et les expériences de la guerre. Ils ont cherché à créer une poésie qui puisse dépasser les limites de la poésie traditionnelle et qui puisse exprimer les réalités de la guerre de manière plus profonde et plus significative que la poésie classique. Ils ont également cherché à créer une poésie qui puisse exprimer les sentiments et les expériences de la guerre de manière plus authentique et plus réelle que la poésie traditionnelle. Ils ont également cherché à créer une poésie qui puisse exprimer les sentiments et les expériences de la guerre de manière plus universelle et plus universelle que la poésie traditionnelle.

J'aimerais que nous parlions tout d'abord des années d'après-guerre: elles semblent marquées, pour toute votre génération, par un refus déterminé de l'héritage, du passé.

Nous étions en réaction contre l'ordre établi. Si, dans la vie courante, tout le monde s'émerveillait de pouvoir retrouver ce qui avait existé avant la guerre, nous, ce qu'on ne voulait pas, c'était justement retrouver la vie musicale d'avant-guerre! Il y avait de ce point de vue un rejet total.

SURRÉALISME ET EXISTENTIALISME

Est-ce que le surréalisme, qui en tant que mouvement, avait traversé la guerre, était pour vous un modèle ou un exemple après 1945?

Non, c'était quelque chose de passé. J'avais trouvé désastreuse la grande exposition surréaliste organisée par Breton à la Galerie Maeght en 1947. Je me souviens y être allé avec des camarades, et c'est Gatti, je crois, qui m'a dit en sortant de l'exposition: «après Stalingrad et Auschwitz, on ne peut plus voir cela!» Et il est vrai que cela paraissait de la pacotille après la guerre. Breton semblait complètement déconnecté. C'est un peu comme lorsque Nadia Boulanger a repris sa classe au Conservatoire vers 1946, cela faisait «avant-guerre». Deux personnalités ont résisté dans cette génération: Henri Michaux et René Char. Les autres, comme Aragon et Eluard par exemple, faisaient des poèmes patriotiques qui ne valaient pas grand chose; Michaux avait eu une attitude réservée mais très profonde, et Char avait participé à la Résistance: il avait notamment publié les *Feuillets d'Hypnos*. Notre génération leur a fait un véritable accueil; mais Breton était pour nous de la pacotille de bourgeois n'ayant pas vécu les heures importantes de la guerre.

Comment avez-vous découvert la poésie de René Char: est-ce par hasard?

Oui, je me souviens avoir lu deux ou trois poèmes de Char dans les *Lettres françaises*, qui était alors très à gauche mais pas encore sous l'étouffoir communiste. Le nom m'était totalement inconnu, et la qualité des poèmes m'a frappé. Puis j'ai trouvé peu après sur les quais un recueil de poèmes, *Seuls demeurent*, son premier livre paru après la guerre. C'est comme cela que j'ai découvert le *Visage Nuptial*. J'ai alors tout de suite pris contact avec lui: je suis allé le voir en 1947 à l'Isle sur Sorgues. Et nous avons eu à ce moment-là une grande proximité; quand je suis parti de Paris, les liens se

sont distendus. Je n'écris pas beaucoup de lettres personnelles, et la vie m'a accaparé ailleurs...

Vous faites souvent référence à Artaud dans vos premiers textes: le surréalisme ne vous a-t-il pas tout de même influencé dans le sens d'une rupture avec le passé, et dans celui des manifestes esthétiques?

Antonin Artaud était une personnalité très impressionnante. Je me souviens l'avoir entendu réciter des poèmes lors d'une soirée organisée en son honneur à la galerie Pierre Loeb, lequel connaissait Artaud depuis longtemps. C'était en 1947. Je n'ai pas assisté en revanche à la fameuse soirée du Vieux Colombier, car j'étais pris tous les soirs chez Barrault. Cette rencontre avec Artaud fut une expérience très forte, car on sentait qu'il était décalé par rapport à une norme moyenne, si je puis dire; il y avait chez lui quelque chose de très inquiétant et en même temps d'extraordinairement riche et fascinant. Mais je ne l'ai pas connu personnellement – d'ailleurs, il est mort en 1948. Par contre, j'ai été très proche de Paule Thévenin, qui s'est occupé de l'édition de ses textes, et c'est elle qui m'a fait connaître beaucoup de ses écrits. Artaud aussi a bien passé la guerre, et c'est pourquoi il a été accepté par ma génération. Finalement, certains ont franchi cette étape grâce à leur génie, et d'autres ont donné dans la fanfreluche ou dans le patriotisme sans intérêt. Des poètes comme Benjamin Péret ou Tristan Tzara avaient eux aussi un comportement intéressant, mais c'étaient des personnalités moins fortes.

Le courant existentialiste, malgré ou à cause de Leibowitz, ne vous a pas marqué?

Il y avait en effet une jonction Sartre-Leibowitz, mais qui n'était pas très forte à vrai dire. Vous savez ce que je pense de Leibowitz, et je n'ai pas changé d'opinion: un épigone est un épigone! Quant à Sartre, c'était certes un homme très généreux, mais il a pris tellement de positions politiques dilettantes qu'il était difficile de le suivre: la générosité ne suffit pas! J'admetts difficilement, encore aujourd'hui, qu'un intellectuel puisse dire n'importe quoi sur n'importe quel sujet. Car sa crédibilité est complètement sapée! Quelqu'un qui n'a aucune notion d'économie ou aucun contact avec le monde du travail, et qui donne son opinion en ces domaines, cela n'intéresse personne, et surtout, cela n'a aucune validité. Ce n'est pas parce qu'on écrit bien qu'on peut parler d'économie politique: cela demande une éducation, et de s'y consacrer pleinement.

NÉOCLASSISME ET SÉRIALISME

En lisant vos premiers textes, on a l'impression que vous aviez quatre ans d'avance sur votre génération: vous êtes le seul, entre 1948 et 1952, à écrire des essais qui prennent position à la fois sur l'héritage – Schoenberg et Stravinsky, Debussy et Webern – et sur les questions compositionnelles, notamment en ce qui concerne la série. Cette avance perdure par la suite, car vous soulevez des problèmes qui anticipent l'évolution de votre génération.

Il faut dire que je suis plus âgé que Stockhausen de trois ans! Mais on doit reconnaître à Leibowitz le fait qu'il ait implanté l'Ecole de Vienne à Paris. C'est ce que j'ai dit ailleurs d'une façon un peu cruelle: il a été comme une passerelle d'avion lorsque l'avion s'est envolé; il est resté sur le tarmac. Mais la passerelle était utile. Ses articles sur Schoenberg, dans des revues comme *Polyphonie*, sont très poussiéreux, et il n'est jamais sorti de là, mais il a fait connaître cette musique, même si c'est d'une façon un peu primitive, et sans aucune réflexion esthétique. C'est d'ailleurs ce qui me gênait le plus à l'époque: il n'y avait aucun jugement critique, nous étions dans l'hagiographie perpétuelle. L'*Ode à Napoléon* était mise sur le même plan que *Pierrot lunaire*. Et c'est pourquoi j'ai foncé contre lui. Pourtant, ce n'est pas vraiment critiquer un compositeur que de faire remarquer la différence de qualité ou d'importance entre ses œuvres. Chez Beethoven, la *Bataille de Wellington* n'est pas au même niveau que le *Quinzième Quatuor*! Je ne suis pas pour démolir les gens à tout crin – j'ai passé pour un iconoclaste qui s'en prenait à tout le monde -, mais je pense que l'esprit critique aide à avancer. Je dois dire que j'admire énormément le Stravinsky des *Noces* ou du *Sacre du printemps*; en revanche, *Appolon musagète* me paraît non seulement une fausse piste, mais quelque chose de pitoyable. Je le dis aussi de Picasso: ses femmes dans le style de Ingres, ce n'est vraiment pas extraordinaire! On dit qu'il a su se renouveler: au contraire, il s'est appauvri. J'ai récemment vu à la télévision le film de Clouzot sur Picasso: c'est pour moi une démonstration terrible, car on voit une grande virtuosité, et derrière, le vide total de la pensée et de la réflexion. Et je trouve cela épouvantable. Il y a des films qui sont accablants. Je vais peut-être vous faire sauter en l'air, mais j'ai vu récemment le film de Leni Riefenstahl sur les *Partei Tage* de Nuremberg: voir la façon dont Hitler parlait est quelque chose de terrible. On a censuré ces films, parce que c'était de la propagande, mais si on les voit, cela devient une charge accablante contre la démagogie d'un homme qui disait n'importe quoi et dont même les gestes sont d'un mauvais acteur. Dans le film sur Picasso (évidemment, je ne fais aucun rapport entre le film de Riefenstahl et celui de Clouzot!), j'ai trouvé désespérant de voir comment un homme qui a été d'une invention formidable à un moment donné peut tomber dans une espèce de gestuelle sans rime ni raison. Car la virtuosité, c'est quoi? Si elle n'est pas au service de la pensée, elle n'est rien.

Avez-vous parlé à Stravinsky de vos difficultés à accepter ses œuvres néo-classiques, et vous a-t-il répondu à ce sujet?

Je lui en ai parlé bien sûr, mais pas d'une façon désobligante, d'autant plus que c'était un homme extraordinairement sympathique, vivace, et même très drôle. Il m'a dit une fois: «vous n'aimez pas ma période néo-classique, mais vous verrez, un jour, vous y viendrez». Eh bien, je n'y suis toujours pas venu, et je crois que je n'y viendrai jamais. Car plus je prends du recul, plus mes opinions sont ancrées dans l'ana-

lyse de cette situation, et non dans une attitude épidermique. Les solutions qu'on pensait alors avoir trouvées sont des fuites, et non des solutions.

A part cette remarque que vous rapportez, vous a-t-il donné des motivations plus profondes pour ses choix d'alors?

Non, je crois qu'il n'avait pas envie de fournir des motivations. Il ne voulait pas en parler, et moi non plus du reste. On parlait plutôt des grandes œuvres, ou des pièces qu'il était en train de composer.

Votre rapport à Schoenberg a été tourmenté: on connaît vos prises de position dans les années cinquante, et en même temps, c'est un compositeur que vous avez beaucoup défendu, puisque c'est l'un de ceux que vous jouez le plus; je me demande dans quelle mesure il ne représente pas pour vous un problème permanent, un mélange de fascination et de rejet, comme Wagner le fut pour Debussy, c'est-à-dire une figure obsédante à laquelle il faut se mesurer sans cesse...

Lorsque j'ai écrit «Schoenberg est mort», un titre qui a fait scandale, ce n'était pas: «Schoenberg est mort», point d'exclamation, mais point, tout simplement point. Cela voulait dire: Schoenberg étant mort, il fallait aller plus loin. C'est en effet comme Debussy avec Wagner: il y eut un moment où le culte de Wagner était si étouffant, à cause des épigones, que Debussy dut trouver le sens de résister à cette influence, et de trouver son chemin propre. C'est la même chose pour moi avec Schoenberg. Mais les opinions se modifient petit à petit. Webern me fascinait en 1945, car c'était un langage complètement nouveau; à ce moment-là, Berg me semblait une sorte d'achèvement du romantisme, et cela ne m'intéressait pas particulièrement; et puis la pensée labyrinthique de Berg m'est apparue comme beaucoup plus intéressante qu'une certaine naïveté de Webern, que j'admire par ailleurs, mais à laquelle je n'adhère plus comme avant. Les opinions changent! La musique de Schoenberg est tellement bien composée qu'elle ne peut que susciter l'admiration. Même dans une pièce comme l'*Ode à Napoléon*, qui n'est pas sa meilleure œuvre, il y a une science de la composition extraordinaire. Je dis souvent que *Moïse et Aaron* et l'*Ode à Napoléon* sont les deux œuvres néo-classiques que Hindemith n'est jamais parvenu à écrire. Il y a chez Schoenberg une telle profondeur dans le maniement du langage néo-classique, les œuvres sont si bien agencées, et le langage tient si fort par lui-même, que l'on ne peut faire autrement que le respecter. Bien des œuvres d'autres compositeurs sont tombées dans l'oubli, car elles n'avaient pas la solidité du langage schoenbergien.

Dans ces mêmes années, à la fin d'un article assez technique sur le sérialisme, vous dites que «la musique doit être hystérie et envoûtements collectifs, violemment actuels – suivant la direction d'Artaud»; vous dites aussi, dans une lettre à Cage de 1950, qu'«il nous reste à aborder le vrai <délire> sonore». Comment ce programme a-t-il été réalisé dans vos œuvres de cette époque, et est-il toujours d'actualité?

Je pense qu'il y avait là une influence d'Artaud assez nette, en reprenant même son vocabulaire. Je ne parlerais plus ainsi aujourd'hui. Mais dans ma dernière œuvre, *Sur Incises*, il y a beaucoup d'énergie, beaucoup d'influx nerveux, qui doivent passer dans le public. Je trouve en effet que la contemplation doit être compensée par une dynamique profonde. Dans les derniers quatuors de Beethoven, il y a des mouvements lents extraordinairement beaux, qui sont une forme de statisme, un moment de contemplation, presque un «arrêt sur images», pourrait-on dire, mais il y a aussi des moments qui sont d'une rythmique absolument féroce, et plus même que dans les pre-

mières œuvres. Je crois que lorsqu'on parvient à maîtriser une certaine matière musicale, on désire la projeter davantage qu'auparavant. Je comparerai cela avec l'écriture chez Proust ou chez Joyce: plus Proust avance dans son roman, plus il réfléchit sur le roman et l'œuvre d'art, et moins il accorde de place à l'anecdote. L'anecdote est en revanche importante au début, quand il décrit Illier ou les différents personnages de la *Recherche* comme les Verdurin, etc. Ce moment de réflexion sur l'art, sur le roman, sur la musique aussi, est beaucoup plus extraordinaire que le début, c'est évident! Il en va de même chez Joyce: *Ulysse* constitue un grand développement par rapport à *Dubliners* – la forme romanesque y est rénovée, par une autre façon d'envisager la technique du roman, de raconter les choses, ou de se raccrocher à une œuvre mythologique comme l'*Odyssée*; avec *Finnegan's Wake*, il démolit le vocabulaire, et le reconstruit avec des moyens différents – il va de plus en plus profond! Il y a une dynamique de l'invention qui se crée par elle-même, parce que vous n'avez pas envie de recommencer ce que vous avez fait, naturellement, mais aussi parce que vous insistez sur les mêmes idées, ce qui vous oblige non seulement à découvrir des moyens nouveaux, mais aussi de nouvelles perspectives et une autre façon d'envisager la création.

Pourrait-on dire que cette réflexion sur l'écriture, sur la forme même du langage, est la condition du compositeur moderne, qui ne peut pas se contenter d'écrire ses œuvres «spontanément»?

Mais c'était le cas déjà pour Mozart! Si vous regardez la grande édition critique de ses œuvres, vous voyez qu'à un moment donné de sa vie il a fait toute une série d'essais de fugues, de contrepoint, de chorals, et d'imitations de Haendel: il voulait se charger d'un certain héritage, l'assumer à sa manière, et quand on voit le choral des deux hommes armés dans la *Flûte enchantée*, on trouve vraiment une façon d'écrire très différente. De même, Beethoven revient à des techniques plus serrées, plus exigeantes. Quand il écrit dans la fugue de l'opus 106 : «fugue avec quelques libertés», il fait sauter cette forme, il brise la contrainte en même temps qu'il la crée. Ces œuvres sont pour moi des œuvres phares. De même, quand Bach écrit à la fin de sa vie les *Variations Mitzler*, ou l'*Art de la fugue*, cette œuvre où il se passe d'ins-

trument – c'est une œuvre de réflexion pure -, je crois qu'il s'agit d'un grand moment de la pensée musicale.

L'idée qu'Adorno avait avancée à la fin des années quarante, selon laquelle il était «barbare d'écrire encore des poèmes après Auschwitz», et que l'époque ayant fait naître à l'intérieur de l'humain l'inhumain, il fallait peut-être donner l'apparence de l'inhumain pour accomplir l'humain, cette idée existait-elle pour vous, au-delà de cette formulation philosophique?

Je crois que si Adorno s'embarrasse parfois dans sa dialectique, il exprime ici une idée juste, très juste même: lorsqu'il dit qu'on ne peut pas passer ce siècle sans avoir eu l'expérience d'Auschwitz, c'est en effet évident, et cela correspond à ma réaction tout à l'heure à propos du surréalisme, sur ce qu'il n'est plus possible d'accepter. C'est toute une société de divertissement qui paraissait à ma génération, d'un certain point de vue, impossible. Mais on ne peut pas rester sur une connotation négative. Lorsqu'on a touché le fond, il faut remonter, tout simplement. Les conséquences de cela, c'est Beckett écrivant *Godot* ou *Fin de partie*. Il y a là une vision pessimiste et caricaturale, mais en même temps, si ces gens existent, c'est qu'ils ont d'une certaine façon nié le néant, si je puis dire. Cela était très important pour moi. C'est ce qui fait la différence avec le théâtre de Sartre, qui est finalement épisodique, alors que Beckett résume son époque. Il ne suffit pas, en effet, de faire une pièce sur la torture, comme Sartre dans *Morts sans sépulture*: car c'est une caricature. De même, on ne peut pas faire une pièce anti-communiste, etc.: cela passe avec le temps. Ce qui est le plus réussi dans le théâtre de Sartre, c'est *Huis-clos*, qui pose une problématique intemporelle, et qui s'applique donc à toutes les situations; quand il a voulu coller à son époque, il a fait du théâtre de boulevard, avec des idées peu substantielles. Alors que le théâtre de Beckett, comme celui de Genet, fait réfléchir; il a finalement détruit tout ce théâtre anecdotique, aussi engagé soit-il. C'est un peu comme les compositeurs de ma génération qui se sont tournés vers le Parti Communiste: c'est tout à fait légitime en soi, mais problématique à partir du moment où ils faut accepter des recommandations culturelles, écrire des mélodies que l'on peut chanter, faire des variations sur un air populaire, composer des cantates, etc.

Pierre Boulez et
Igor Stravinsky à
Baden-Baden,
1957

in: Heinrich
Strobel,
«Verehrter
Meister, lieber
Freund...»,
Editions Belser



SÉRIALISME ET POSTSÉRIALISME

La subjectivité qui existe chez Beckett ou chez Artaud ne se retrouve pas dans votre musique ou dans celle de Stockhausen à cette époque, c'est-à-dire dans ce contexte sériel extrêmement rigoureux. On a le sentiment que vous ne vouliez pas exprimer le sujet, mais quelque chose qui le dépasse...

Il y eut en effet une réaction par rapport au langage, au vocabulaire. On avait vu tellement d'exemples de créateurs ayant coulé parce qu'ils n'avaient justement pas réfléchi au langage! Et puis nous étions plus royalistes que le roi, il fallait faire encore mieux, ou davantage, que Schoenberg: d'où cette préoccupation d'organiser le vocabulaire. On a dit que cela avait à faire avec le structuralisme: oui, car c'était dans l'esprit du temps, mais je pense que c'était surtout une manière de se prémunir contre les réminiscences, la volonté de trouver un langage personnel et en même temps impersonnel. Je ferai en ce sens une analogie avec le cubisme. Lors d'une exposition récente à Bâle centrée sur Braque et Picasso, on voyait que ces deux peintres venaient de deux univers très différents, mais se rencontraient à un moment donné à tel point que même le conservateur du Musée de Bâle me disait avoir du mal à faire la différence entre leurs tableaux. C'est partiellement vrai pour les papiers collés, et cela vaut pour une année ou deux, tout au plus. Entre Stockhausen et moi, il y eut un moment semblable: si l'on fait entendre quelques instants prélevés dans ses premières pièces pour piano ou dans mes *Structures I*, il est très difficile de dire quel est le compositeur: le vocabulaire est similaire, le geste est très proche, et donc le résultat l'est aussi. C'était une époque à la fois de recherche et de discipline. Mais on s'est vite tendu compte que cette discipline devait être assouplie. Je me souviens qu'après avoir écrit le premier livre des *Structures*, la première chose que j'ai faite, c'est d'écrire la troisième pièce du *Marteau sans maître*, c'est-à-dire une double mélodie pour voix et flûte. Je me disais qu'on ne pouvait pas aller beaucoup plus loin dans la voie de la rigueur que ce que j'avais fait avec *Structures I*, et il fallait que la musique redeienne expressive, qu'elle ne reste pas un objet, fabriqué certes de façon extraordinaire, et qui exprimerait seulement la violence ou la tension, mais qu'il fallait retrouver un horizon plus large. J'ai été personnellement très vite conscient de cela, dès 1952. C'était pour moi une nécessité d'en sortir, et ce fut une délivrance.

On peut d'ailleurs le lire dans vos textes de l'époque, même si cela n'a pas été souvent relevé!

Oui, et au moment de la polémique lancée par Xenakis, j'étais déjà sorti de cette phase du sérialisme. Il est amusant pour moi de voir la façon dont on rend compte de cette période: on dit que j'ai brisé les choses, mais en fait, je n'ai rien brisé du tout, car j'avais déjà compris qu'il fallait évoluer, et surtout, j'étais passé par là. Je me rendais bien compte que les critères de perception et d'organisation étaient très différents. C'était déjà le problème des analyses de Schoenberg par Leibowitz: on sentait bien qu'il n'était pas suffisant de compter jusqu'à douze pour rendre compte des œuvres, et que nous n'allions pas trouver ainsi la clé de Schoenberg! Il était aussi évident que des œuvres comme les pièces de l'opus 33 (dodécaphoniques), étaient moins bonnes que celles de l'opus 11, ou la *Suite opus 29* que le *Pierrot lunaire*, ou encore les *Variations opus 31*, qui sont pourtant d'un très haut niveau, que les *Pièces opus 16! Erwartung* est plus novateur que *Moïse et Aaron...* Il y a un moment donné où la discipline vous coupe les ailes, tout simplement. En se référant à une époque où la discipline était très forte dans la musique,

comme à l'époque baroque par exemple, on constate qu'il existe à la fois une dimension libre et une dimension obligée. Il y a des fugues, des canons, etc., comme on le voit chez Bach, c'est-à-dire une écriture à partir d'une discipline contraignante, et puis des préludes tout à fait libres. En réfléchissant à cela, je me suis bien dit qu'on ne pouvait pas éternellement écrire des canons ou des formes «obligées», mais qu'il fallait avoir aussi une dimension éclatée, une dimension libre. Toutefois, il faut un cadre d'action. Lorsqu'on cherche quelque chose, il est souvent utile de faire des exercices qui obligent à se restreindre, à savoir comment déduire logiquement; il est possible ensuite de tordre cette logique, de lui faire rendre ce qu'elle ne veut pas rendre. Cela peut donner une imagination que l'on n'aurait pas eue autrement. Car l'imagination est malgré tout très liée à la mémoire: elle ne fonctionne jamais toute seule. C'est une fonction de la mémoire détournée de son objet. Ce que l'on a entendu reste en soi, et on en fait quelque chose d'autre; mais parfois, il faut prendre l'autre bout du tunnel, aborder un problème purement technique, essayer de le résoudre, et alors on peut trouver une solution qui aide à la réalisation. Si je n'avais pas fait cette étude détachée de l'expression du désir d'écrire, je n'aurais pas trouvé la solution.

Vous parlez à plusieurs reprises dans vos textes du début de la beauté de l'objet sonore en soi, notamment à propos de Webern. N'y a-t-il pas ici une relation plus irrationnelle à la sonorité par rapport à l'aspect constructif du langage musical, si souvent souligné dans le cadre du sérialisme. Et ne pourrait-on pas dire que vous avez substitué une filiation Debussy-Webern à l'opposition canonique entre Schoenberg et Stravinsky?

Chez Stravinsky aussi les sonorités sont très belles, de même que dans le meilleur Schoenberg! L'orchestre de l'opus 16 est très beau, comme celui des *Altenberglieder* de Berg. Cela m'agace lorsqu'on parle en France de la lourdeur chez Wagner, car il y a des passages dans *Parsifal* ou dans le *Ring* qui sont orchestrés de façon absolument merveilleuse, et même de façon plus aventureuse que celle de Berlioz, même si Berlioz est à la naissance de l'orchestre moderne. Wagner a su employer l'orchestre avec une finesse extraordinaire, ce qui fait d'ailleurs pour moi le cauchemar de ses œuvres en tant qu'interprète: il faut avoir une très grande trajectoire et soigner la montagne de détails qui existe dans la partition. L'opposition habituelle entre la tradition française et la tradition germanique ne me paraît pas valable. Mendelssohn est peut-être le premier à avoir fait des orchestrations très intelligentes et transparentes, très inventives. Je crois qu'il y a chez les compositeurs une variété de dons qui ne se recouvrent pas. Liszt savait admirablement employer le piano, surtout dans la première moitié de sa vie, alors que les quelques essais de Wagner dans ce domaine sont véritablement sans intérêt: sa sonate qui date de *Tristan*, c'est-à-dire d'une période de grande invention chez lui, en *lab* majeur comme le centre de la grande scène d'amour de *Tristan*, est sans comparaison avec l'opéra. Il y avait manifestement quelque chose qui l'inspirait dans le chant, dans le texte, à tel point que certaines introductions aux actes ne sont pas ce qu'il a écrit de mieux: je pense au deuxième acte de *Siegfried* par exemple, qui n'a rien à voir avec le prélude du premier ou du troisième acte de *Parsifal*, qui sont au contraire des chefs-d'œuvre, ou les ouvertures comme *Tannhäuser* et *Lohengrin*, qui sont quasiment des pièces de concert. Les Français n'ont pas l'apanage de la belle sonorité, dont ils se vantent toujours. Chez Webern aussi il y a un très grand soin de la sonorité: on peut difficilement faire mieux dans l'utilisation de l'orchestre que son opus 6.

«Sur Incises»
(Kl 3, Hf 3, Mar,
Schlgz 3; 1996–98)

Partition
(Manuscript:
photocopy)
Fondation Paul
Sacher Bâle,
Collection
Pierre Boulez



Comment avez-vous découvert Webern, justement: uniquement par la lecture, ou à travers le choc des auditions concrètes?

Par les partitions et par les exécutions; mais les deux ne collaient pas ensemble! Je trouvais les partitions fascinantes, car cette écriture était alors totalement inconnue, au point que j'ai recopié certaines partitions (on ne pouvait pas les obtenir, car elles n'étaient la plupart du temps pas imprimées!). Mais les exécutions étaient surprenantes en comparaison de ce que l'on pouvait lire: elles étaient extrêmement médiocres, pour ne pas dire plus. Il existait deux personnes dévouées en ce sens: René Leibowitz et Max Deutsch; mais ils étaient loin d'être des modèles! Bien sûr, les musiciens français n'étaient pas très familiers avec ce style, ce qui posait des problèmes instrumentaux et techniques particuliers. Mais s'ils avaient été confrontés à quelqu'un d'un haut niveau professionnel, ces problèmes auraient pu être surmontés. Or, le niveau professionnel n'était pas là. Les exécutions repoussaient les gens, ce que

je comprends, tellement c'était mauvais. Et cela a eu une influence capitale sur moi, car je me suis dit qu'au cours de mon existence, je voulais au moins essayer de faire entendre cette musique représentative de la modernité, et qu'elle soit jouée non seulement correctement, mais de façon convaincante. C'est un des moteurs de mon existence.

En fait, vous devez beaucoup à Leibowitz!

Oui, si l'on veut! Il était le modèle de ce qui peut éloigner les gens de la musique. Par rapport à cela, Bartók était beaucoup mieux défendu. Je me souviens des exécutions du quatuor Vegh, qui avait donné l'intégrale de ses quatuors après la guerre: c'était d'un tout autre niveau! La pauvre Ecole de Vienne a terriblement souffert d'exécutions inadéquates.

Ce qui vous avait frappé chez Webern, c'était la dimension sonore ou la dimension constructive?

C'était la transparence, la lisibilité de l'écriture, et l'utilisation de ces phrases extrêmement courtes avec beaucoup de

silences, la confusion des voix qu'on ne parvient plus à suivre tant elles sont enchevêtrées. J'ai été fasciné par cette clarté de l'écriture. J'ai commencé à diriger ses œuvres au moment des concerts du Domaine Musical, en 1954-55, mais j'ai aussi suivi le travail de Rosbaud en assistant aux concerts et aux répétitions du Südwestfunk entre 1955 et 1958; j'ai vu alors comment on pouvait jouer cette musique, et j'ai vraiment fait mon éducation à ce moment-là. Il y avait aussi certains concerts de Scherchen, mais ils n'étaient pas toujours très convaincants: Scherchen dirigeait bien les œuvres qu'il aimait, comme la *Sérénade* de Schoenberg ou sa *Symphonie de chambre* opus 9; c'était là son univers. Mais le monde de Stravinsky était plus éloigné de sa propre culture: notamment au niveau de la pulsation; c'était aussi le cas pour Furtwängler.

Durant les années quarante et cinquante, vous vous êtes lié très fortement à deux personnalités: John Cage et Karlheinz Stockhausen. Pourriez-vous me dire ce qui vous a réuni à un moment donné, mais aussi ce qui vous a séparé à un autre moment de façon assez nette?

Il n'y eut ni cassure entre nous, ni coup d'éclat, mais une distance progressive. C'est normal: plus on s'approfondit soi-même, plus on se sépare des autres. C'est un peu comme dans le chapitre d'Anna-Livia Plurabelle de Joyce, lorsque les deux protagonistes se parlent au-dessus du fleuve, et qu'ils sont de plus en plus loin... Cela doit arriver, et il serait absurde de le regretter. Ce qui m'a attiré chez Stockhausen, c'est son tempérament: il avait un tempérament de découvreur, c'était une personnalité. Je le pilotais dans Paris où il est arrivé en 1951 je crois. Nous nous sommes donc vus très souvent, nous avons échangé nos idées: nous avions beaucoup en commun. Nous sommes restés en phase assez longtemps, jusqu'aux années soixante. Mais il y avait des aspects qui m'intéressaient moins dans sa démarche, même si le la trouvais toujours fascinante. A un moment donné, le jugement critique est important; j'ai peut-être moi-même trop d'esprit critique, et même autocritique, mais si l'on veut progresser, il me semble qu'il est préférable de s'épargner des expériences dont on voit qu'elles ne mènent nulle part.

Quant à Cage, que j'ai connu en 1949, c'est-à-dire au moment où je basculais vers l'excès de structuralisme, il apportait quelque chose de très rafraîchissant. C'était quelqu'un de très intuitif, malgré les systèmes qu'il échaffaudait, qui sont d'ailleurs une sorte de bricolage. Ce qui m'a tout de suite intéressé chez lui, c'était la sonorité, notamment l'idée du piano préparé, cette création d'une gamme qui ne serait pas seulement une gamme de hauteurs, mais aussi une gamme de timbres, où hauteurs et timbres sont liés. C'était réalisé d'une façon artisanale, certes, et si l'on jouait un peu fort, les accessoires sautaient des cordes où ils avaient été placés, mais le point de vue était très intéressant.

LA MUSIQUE EXTRA-EUROPEENNE ET SON INFLUENCE

Cela vous a marqué pour l'idée de la formation du Marteau sans maître?

Oui, certainement. Son univers sonore a compté: non seulement le piano préparé, mais aussi les œuvres pour percussion qu'il m'avait fait entendre sur disque. C'était le seul exemple en ce sens depuis Varèse, qu'on ne jouait d'ailleurs jamais à l'époque (Leibowitz ne s'intéressait pas du tout à cet aspect de la modernité). Lorsque j'ai découvert Cage, j'ai découvert un univers sonore qui était l'antinomie de celui de l'Ecole de Vienne. C'était une sorte de contre-poison. Un autre contre-poison, à l'époque, fut l'écoute des

musiques non européennes, que j'ai connues par l'intermédiaire d'André Schaeffner et de Gilbert Rouget. Cela m'a beaucoup influencé du point de vue de la sonorité et du point de vue du sens de l'œuvre d'art. Une œuvre d'art a-t-elle vraiment une validité si elle n'est pas incluse dans la société? Dans l'Europe du Moyen Age, une musique n'avait de sens que si elle avait une fonction. Or, la musique s'est détachée de ses fonctions progressivement. Et dans les musiques non européennes, on pouvait apprêhender cette fonction comme à l'origine, y compris dans des musiques savantes comme celles de l'Inde, de la Chine ou du Japon. Cela correspond en fait à la liturgie dans l'église catholique romaine. J'ai toujours été fasciné par les musiques d'autres civilisations, mais je n'aime pas leur importation, qui est un réflexe colonialiste: je trouve cela épouvantable. Si l'on accepte de regarder les choses en face, donc de voir qu'il existe d'autres civilisations extrêmement productives ayant abouti à des résultats tout à fait importants, il est alors nécessaire de réfléchir à leur propos, et de se demander pourquoi cela nous intéresse, quelle est la conception du temps, des intervalles, etc., liée à leurs musiques. On en tire alors une leçon très profonde, car cette musique ne vient pas seulement de l'extérieur, mais elle passe à travers vous.

Cette absence de fonction de l'œuvre actuelle ne s'est-elle pas aggravée?

Elle n'en avait pas plus à l'époque. Je dirais au contraire que cela s'est amélioré, car après la guerre, il y avait des institutions importantes comme la Radio qui n'avaient aucune conscience de leur mission, et il n'exista pas de groupes de musique de chambre. Avec le Domaine Musical, nous avons constitué pour la première fois un groupe se consacrant à la musique contemporaine, et encore était-il fait de bric et de broc, avec des demandes d'argent privées. Mais nous avions une politique déterminée, nos programmes n'étaient pas seulement un salmigondis pour faire plaisir à tout le monde et à personne. C'est ce qu'on nous a reproché du reste: avoir une idée qui nous conduisait à jouer certaines œuvres et pas d'autres! On parle maintenant des concerts du Domaine Musical comme de quelque chose de très important, et cela m'amuse, car il y avait au début quatre à six concerts en tout et pour tout par année. Nous n'avions pas les moyens de faire plus. Mais nous avions l'appui de l'étranger, notamment des radios allemandes, qui prenaient en charge une grande partie des frais dans le cadre de nos collaborations. C'est ainsi qu'on a pu inviter Stravinsky ou Rosbaud, et qu'on a pu jouer les *Gruppen* de Stockhausen pour la première fois à Paris.

L'idée autour de laquelle vous tournez dans vos œuvres depuis très longtemps, celle de l'œuvre comme rituel, provient-elle de cette problématique de la fonction sociale de la musique que vous venez d'évoquer, et de l'influence des musiques non européennes?

Ce qui me gêne, c'est la solution pour tout le monde: qu'une œuvre ne nécessite pas un environnement spécifique, mais que l'environnement oblige l'œuvre à rentrer dans son cadre. On voit ainsi toutes ces scènes frontales, avec les mêmes dispositions... Au XVIII^e siècle, on ne connaissait pas cette standardisation, et il suffit de se reporter aux *Concertos Brandbourgeois*, avec leurs effectifs chaque fois différents, pour le constater; le public, par exemple, était souvent placé autour des musiciens. Evidemment, à partir du moment où la salle de concert s'est établie, il fallait un point de vue, un regard, et que les musiciens soient visibles pendant qu'ils jouent. Il fallait, comme pour le théâtre à l'italienne, une scène. Lorsque la société s'est développée, la standardisation

de l'orchestre s'est imposée: les bois par deux, puis par trois, puis par quatre; les cuivres ont pris progressivement plus de place, puis la percussion, etc. Mais tout cela tenait dans un cadre provenant de la fin du dix-neuvième siècle, au moment où les grandes salles de concert sont nées. Ce dispositif était commode. Et il y eut une véritable inflation avec les orchestres de Strauss ou du Schoenberg des *Gurrelieder* (qui réclame 10 cors!), laquelle a engendré chez ceux-là mêmes qui l'avaient provoquée une sorte de réaction: que l'on pense, chez Schoenberg, au *Pierrot lunaire* après les *Gurrelieder*, ou chez Stravinsky, à l'*Histoire du soldat* après le *Sacre*. Il y eut alors une volonté de ne plus se référer à un modèle. On le perçoit aussi chez Schoenberg dans les *Lieder* opus 22, avec ses six clarinettes et très peu de cordes, ou chez le Stravinsky des *Noces* ou de la *Symphonie des Psaumes* et des *Symphonies d'instrument à vent*. Il y eut une sorte de rébellion contre l'inflation de l'orchestre et contre les groupements standards, qui s'est encore développée avec ma génération: la formation du *Marteau sans maître* n'existe pas auparavant! Il y a beaucoup d'exemples de cette nature. Je ne veux pas dire par là qu'il faille se débarrasser de l'orchestre, y compris dans cette disposition frontale, parce que l'instrument offre encore beaucoup de ressources, mais je dis que les œuvres doivent créer leur propre environnement. Cela entraîne un peu la musique du côté du théâtre. Il ne s'agit pas de demander aux musiciens de faire les acteurs, ce qu'ils font très mal d'ailleurs, comme on a pu le voir dans le développement du théâtre musical autrefois, mais de disposer le son autrement par rapport au public. J'ai personnellement deux œuvres qui demandent une telle disposition: c'est *Rituel* et *Répons*. La seule fois où j'ai pu donner *Rituel* convenablement, c'est dans la salle de la Villette: les groupes étaient placés derrière le public, autour de lui, et chacun avait son individualité: le public a dès lors des points de vue différents, ce qui donne tout son sens à la pièce. Mais ce genre d'expériences a été réalisée au théâtre par des gens comme Peter Stein à la *Schaubühne* de Berlin, ou Chéreau à Nanterre; ils ne se sont contentés ni l'un ni l'autre de la disposition à l'italienne.

VERS LA CONTINUITÉ DE LA FORME

Le problème de la continuité est devenu pour vous très important. Vos premières œuvres étaient fondées sur des ruptures, des changements brusques, alors qu'aujourd'hui, les œuvres s'inscrivent dans une continuité à grande échelle.

Je vais vous faire sourire, mais c'est l'influence de Wagner et de Mahler. C'est là peut-être mon sentiment francophobe: je trouve les Français merveilleux dans les cloisonnements, il réalisent des choses superbes, comme des émaux cloisonnés, mais on voudrait qu'il y ait aussi la grande trajectoire. Et pour moi, s'il existe une influence de mon séjour en Allemagne et des œuvres que j'ai dirigées, c'est celle-là: avoir une œuvre qui tienne le coup pendant quarante minutes sans que l'on s'arrête. Car il y a là quelque chose d'important. On peut faire trois minutes merveilleuses, pleines de raffinement, comme Webern ou Debussy, mais on ne peut pas rester devant son miroir, ou dans une grotte: il faut aller vers un paysage beaucoup plus large. Et ce n'est pas facile! Surtout lorsqu'il n'y a plus de fonctions évidentes, comme c'était le cas auparavant, encore que chez Wagner, les fonctions ne sont pas toujours faciles à trouver, et chez Mahler non plus. Le finale de la *Sixième Symphonie*, pendant longtemps, fut pour moi difficile à suivre; il est devenu plus évident à partir du moment où je l'ai dirigé. Ce qui m'intéresse, c'est la

longue trajectoire. C'est peut-être une des choses qui a le plus changé chez moi.

Pourrait-on dire que vous recherchez par là une nouvelle forme de narrativité?

Oui, et c'est là encore l'influence de Proust et de Joyce: le long terme.

Vous évoquez souvent Joyce: mais votre lecture en reste à la question de l'écriture en soi; vous refusez son utilisation de styles différents, qui a tant fasciné des compositeurs comme Berio ou Zimmermann.

C'est vrai, mais je suis sûr que la musique n'exprime qu'elle-même. Et pour moi, il ne peut y avoir un vocabulaire de citations. Car la citation, c'est l'objet lui-même, vous ne pouvez pas le déformer. Quand vous avez chez Joyce des espèces de slogans publicitaires transformés, vous savez que ce sont des slogans publicitaires, mais comme ils datent de soixante ans, vous ne savez plus ce qu'il en était. Et c'est la différence entre un vocabulaire de mots et un vocabulaire de musique: dans la musique, vous savez tout de suite ce que c'est. Dans *Sinfonia*, lorsque Berio cite Mahler, vous le reconnaissiez immédiatement. J'admire beaucoup cette œuvre par ailleurs, car elle est faite avec une grande virtuosité, un grand brio, et elle est très drôle à diriger. Pousseur a tenté cela aussi avec Schumann, mais c'est encore plus difficile, car il s'attaque au texte lui-même, et il cherche à le modifier.

Mais en dehors de la citation, ne peut-on imaginer des types d'écriture différenciés, qui appartiendraient à l'histoire sans être réservés précisément à des œuvres?

Ce sont des citations malgré tout, qu'il s'agisse de citations imaginaires ou réelles. C'est là où l'on voit que le vocabulaire musical ne se prête à rien en ce sens. Si vous écrivez un enchaînement de *do* mineur à *lab* majeur par exemple, vous direz: «Ah oui, c'est du Schubert!» Automatiquement, vous avez des connotations. Une septième diminuée en trémolo, et vous êtes dans l'opéra du dix-neuvième siècle! Cela paraît toujours comme un corps étranger. Lorsque je vois les papiers collés de Braque et Picasso, je trouve cela très beau, mais si je m'approche, je regarde ce qui est écrit sur le journal, et je lis: «La concierge a tué son voisin». Donc, je me rapproche de l'anecdote. C'est drôle, mais en même temps, quelque chose ne me convient pas.

Ne pourrait-on pas toutefois retrouver l'équivalent de ce qui existait dans la musique classique ou baroque, avec le style sérieux, le style de danse, etc.?

Oui, mais c'était dans un même vocabulaire. Alors qu'aujourd'hui, vous devez changer de vocabulaire. Ou alors vous faites comme Pousseur dans *Votre Faust*, vous commencez avec la chevauchée fantastique et vous finissez avec Webern; mais cela me rappelle les plaisanteries au temps de nos études au Conservatoire, où l'on prenait un thème que l'on jouait «à la Beethoven», «à la Mozart», etc. Pour moi, ce n'est pas d'une grande attirance: ce sont des trucs!

Vous dites que la musique n'exprime qu'elle-même...

Je veux dire que dans son vocabulaire, elle ne peut s'en référer qu'à elle-même; si elle se réfère à un autre type de vocabulaire, elle se réfère à un autre système de coordonnées, et cela ne marche pas.

De ce point de vue, vous êtes en complet déphasage avec votre époque!

On peut dire que je suis puriste. Et je le suis en effet. Ce qui me gêne, c'est le pittoresque et le superficiel.

À PROPOS DE «SUR INCISES»

Votre dernière œuvre, *Sur Incises*, sonne comme un gamelan imaginaire: est-il faux de penser que cette tradition non européenne a eu une influence sur cette pièce, notamment dans sa spécificité sonore et dans la conception du temps qu'elle met en jeu?

Oui, vous avez raison. Lorsque j'étais très jeune, j'étais fasciné par les musiques non européennes, notamment à cause de leurs spécificités sonores. Dans le *Gagaku* japonais, par exemple, il y a une conception phénoménale du temps et des sonorités. Lorsque j'ai entendu pour la première fois la musique de Bali, en 1945 (c'était sur un disque 78 tours – je n'ai jamais été à Bali!), ce qui m'a fasciné, c'était la sonorité, la qualité et la résonnance de la sonorité, la vitesse de jeu, et la conception du temps par longues périodicités. Peu de temps après, est venu au Théâtre Marigny un gamelan balinais, et je trouvais passionnant de voir le joueur de tam-tam qui marquait le temps à intervalles très lents, pendant que les autres jouaient très rapidement, de sorte que par cette sonorité même, il montrait en quelque sorte le temps. Et j'ai toujours été envieux vis-à-vis de la capacité de ces musiciens à réaliser des *accelerandos* sur des périodes très longues, de trois à quatre minutes, qui s'arrêtent brusquement. De même, il y a dans *Sur Incises* des passages extrêmement rapides où le mouvement devient tellement insupportable qu'il y a un arrêt brusque. Je crois qu'est restée chez moi une persistance de cette impression vis-à-vis des musiques balinaises, notamment dans mon goût pour les instruments résonnantes, qu'on trouve dans plusieurs de mes pièces; c'est le cas notamment dans *Répons*, avec les six instruments placés autour du public. Je trouve l'univers des instruments résonnantes fascinant, car la sonorité peut être entretenue par des figures ou par la vitesse, et on peut analyser son propre mouvement d'extinction – on l'entend mourir. Les instruments résonnantes sont capables de vous donner une pulsation, et à d'autres moments, ils n'existent que dans la sonorité pure. Lorsqu'on dirige de telles pièces, on ne dépend plus d'un temps chronométré et arithmétique, mais de la sonorité elle-même; ainsi, lorsque vous avez une sonorité ample, il faut attendre qu'elle se dissipe avant de continuer: il y a différentes résonnances, et ce sont elles qui donnent l'impulsion – c'est une impulsion, et non une pulsation – ou une forme d'inertie. En ce sens, il n'y a pas chez moi cette forme d'importation exotique que je déteste par ailleurs, mais en allant plus profond, l'appropriation, l'utilisation de la structure de base des musiques de ces autres civilisations. C'est ainsi que je conçois l'influence en général. C'est pourquoi chez Schoenberg, si le style et la formulation ne m'intéressent plus, je reste attaché à la façon de composer. L'influence doit être transcendée et passer à travers votre personnalité.

Sur Incises possède une disposition particulière des neuf instruments. Les pianos, au centre du dispositif, jouent à l'évidence un rôle principal, secondés par les claviers situés juste derrière, mais les harpes, qui sont placées à l'avant, semblent avoir une fonction secondaire, comme si les autres instruments sonnaient à travers elles. Pouvez-vous me parler de cette hiérarchie des timbres?

Sur Incises est basé sur une pièce virtuose pour piano seul, destinée à un concours: la vitesse y jouait un très grand rôle, avec une introduction où la sonorité était importante.

Lorsque j'ai songé à étendre cette pièce, un peu comme on laisserait une graine germer de façon organique, j'ai pensé à un piano soliste et un groupe instrumental. Et puis j'ai trouvé

qu'il fallait rester à l'intérieur d'une sonorité homogène, et j'ai pensé à la fois à Stravinsky et à Bartók; le choix de trois pianos n'est pas venu d'une moyenne entre l'effectif des *Noces* et celui de la *Sonate pour deux pianos et percussion*, mais du fait que nous avons trois pianistes à l'Ensemble InterContemporain! J'ai donc fixé ce nombre-là. Je ne voulais pas une trop grande masse, mais des individus qui peuvent se répondre. J'ai ensuite pensé que la percussion était indispensable pour modifier la sonorité des pianos, et j'ai choisi des instruments à sons fixes, qui peuvent s'intégrer au piano, y compris les cloches-tubes ou les steel-drums, pour lesquels j'ai une véritable passion depuis que j'ai entendu dans les Antilles des orchestres composés de ces instruments – ils ont une merveilleuse sonorité! Enfin, comme j'aime beaucoup la combinaison des harpes et du piano, que j'ai déjà utilisée dans les *Improvisations sur Mallarmé*, j'ai pensé ajouter trois harpes: on n'imagine pas la puissance sonore de trois harpes! Evidemment, elles ne peuvent pas concurrencer les pianos, mais elles sont là pour souligner les accents, pour changer la sonorité et pour créer des mélanges au point que l'on ne sache plus qui joue. Il y a aussi les combinaisons liées à cette formation de 3 x 3 musiciens, et qui permet de jouer sur des trios homogènes ou hétérogènes. C'est un peu comme une partie de tennis à trois! Les morceaux de la pièce originale qui subsistent sont dans le piano central, qui a l'ensemble des registres, tandis que les deux autres pianos sont tirés l'un vers l'aigu, l'autre vers le grave. Mais c'est une vue un peu simplifiée des choses.

Pourrait-on dire que vous prolongez dans cette œuvre l'écriture des harmoniques et de la troisième pédale propre à la Troisième Sonate, dans le sens de ce que l'on pourrait appeler une analyse des sonorités de l'instrument par les percussions et les harpes?

Oui, j'ai beaucoup privilégié les sonorités mixtes; et j'ai par ailleurs utilisé ce que j'appelle le prestige de la vitesse. Je vais plus vite que la perception! Dans la seconde partie, il existe des contrastes entre des moments très lents, que l'on peut écouter, et des passages très vifs, que l'on n'a pas le temps d'écouter. Ce qui est intéressant, c'est que dans le premier cas vous pouvez reconnaître les éléments, alors que dans le deuxième, même si tout est construit sur des accords qui se déplacent et que l'on peut repérer, vous êtes incapable de suivre le détail, tant cela est rapide. C'est comme un phénomène d'optique: il y a des stries, mais elles se renouvellent si vite que l'on n'a pas le temps de les analyser en tant que telles; elles font sur l'oreille un effet semblable à celui de la persistance rétinienne. Il y a quelque chose qui se crée par la vertu de la vitesse: ce n'est pas du chaos, mais une impression trop rapide pour être perçue comme telle.

Ce qui me paraît frappant dans cette œuvre, en plus du souci de la longue trajectoire, c'est le sentiment d'être emmené tout d'abord dans une forme très directionnelle, en raison de ce mouvement extraordinairement rapide et virtuose, puis d'être tout à coup égaré dans des chemins plus complexes, avec des moments de grande immobilité... Comment s'est construite, si le mot est ici valable, ces temporalités divergentes?

Il y a une construction, mais elle n'est pas volontaire, elle n'a pas été décidée avant la composition proprement dite. Je modifie le plan au fur et à mesure, sinon, c'est un peu comme si l'on avait un buffet avec des tiroirs qu'il faut remplir consciencieusement: la prévisibilité est sans intérêt. Il y a des passages très longs dans la vitesse, tout à coup interrompus par des solos souvent assez courts. Tout le début, par exemple, est repris dans des développements insérés, d'où le titre de la pièce. Dans cette grande continuité de la vitesse, il

«Sur Incises»
 (Kl 3, Hf 3, Mar,
 Schlgz 3;
 1996–98)
 (Manuscript:
 photocopie)

tiré de: «Pour
 Paul Sacher»
 (1998)

[Duplicata
 originaux de tous
 les compositeurs
 dont les œuvres se
 trouvent déposées
 à la fondation,
 reliés en un
 volume;
 Cadeau du
 conseil de
 fondation et de
 l'administration
 de la Fondation
 Siemens à
 Paul Sacher,
 Munich,
 18.06.98]

Un peu rapide, mais sans tracé, pas intention d'apprécier les accords plus que la dynamique ou la note

Flute 1
 Flute 2
 Clarinet 1
 Clarinet 2
 Bassoon 1
 Bassoon 2
 Trombone 1
 Trombone 2
 Trombone 3
 U. Horn - Tromp.

laissez le pitch sans temps accent
un peu moins rapide que la note
laissez le pitch sans temps accent
un peu moins rapide que la note

un peu et à mesure, temps assez peu le rythme tout-même

3. Utilisez plus lent pour le Vibraphone & très léger (pas triste)

laissez le tempo

Un peu plus lent que l. Vibraphone 2

laissez le tempo

laissez le tempo

sur Incise / 2.9.

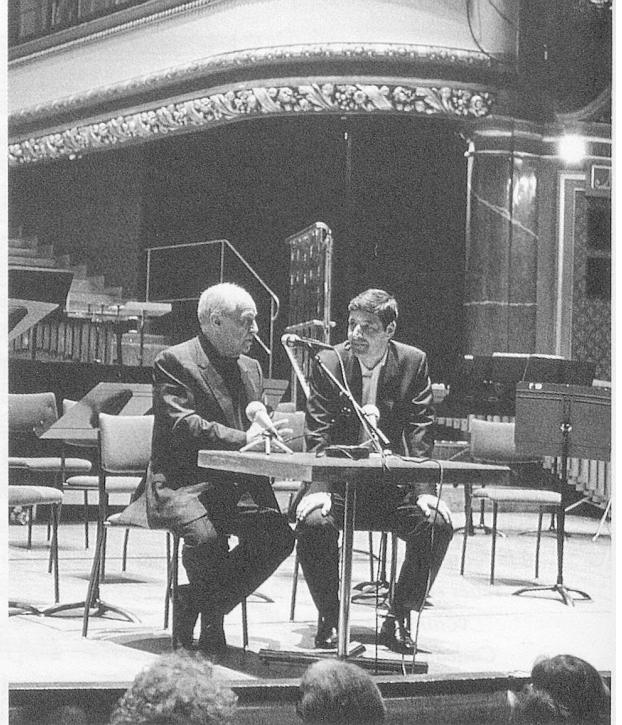
y a ces incises avec un caractère complètement différent. Même si l'on ne sait pas vraiment où l'on va, il y a tout de même un sens de l'orientation, car les apparitions des idées très lentes se font dans un ordre inverse au début et à la fin; au début, il y a la persistance d'une seule note qui revient au milieu, et à la fin, il y a ces accords répétés et une coda où les idées sont ramenées dans le désordre, comme des réminiscences dont on ne retrouve pas l'enchaînement logique. On ne sent pas la musique de la même façon lorsqu'on a une pièce de trente secondes ou de quarante minutes, et on ne peut pas l'écrire de la même façon: il y a des trajectoires qui exigent une certaine forme de développement.

Pourrait-on dire que vous cherchez à faire une synthèse, ou un dépassement, de la forme vécue chez Debussy, qui s'est souvent exprimée dans des pièces brèves, et de la Durchführung allemande, où il y a une conséquence à partir d'une idée première, une déduction comme vous aimez le dire?

Oui, et j'aimerais employer ici le mot cher à Gilles Deleuze, celui de rythme, ces racines qui en se prolongeant donnent naissance à plusieurs plantes. C'est ce type de développement qui m'intéresse: un développement qui peut surgir et donner uneousse ou une autre, à l'intérieur d'une continuité. Cette conception de Deleuze m'a beaucoup intéressé; je l'avais d'ailleurs utilisée pour moi-même auparavant, et l'on s'est retrouvé sur cette conception du dévelop-

Pierre Boulez
s'entretenant
avec Philippe
Albèra
(Genève,
Victoria Hall,
Octobre 1999.

Photo:
Jean-Elie Battista



nement qui mêle en effet l'instantané et la trajectoire. Je crois que ce sens de la trajectoire avec le sens du moment, ou du momentané, définit mon évolution la plus récente.

Une des caractéristiques de la pièce, c'est l'extrême virtuosité du jeu. Quelle est pour vous la vertu de la virtuosité?

J'aime beaucoup la virtuosité. Lorsqu'on mentionne le mot, on pense immédiatement à Liszt, qui reste en ce domaine le grand modèle. Il y a toutefois plusieurs sortes de virtuosité: la virtuosité manuelle en est une, celle de l'écriture en est une autre. *L'Art de la fugue* de Bach représente un type de virtuosité qui se situe à l'extrême opposé de la virtuosité manuelle. Ce qui m'intéresse dans ce concept de virtuosité, c'est celui de transgression. J'aime l'idée de pouvoir franchir des limites qu'on croyait infranchissables. C'est d'ailleurs ainsi que l'on progresse: lorsque l'impossible devient possible. Il existe une virtuosité d'organisation, du point de vue contrapuntique, chez Webern, par exemple dans la *Symphonie* opus 21, qui transcende une certaine forme d'organisation. J'aime aussi la virtuosité manuelle, car c'est une manière pour l'esprit d'aller plus loin. Elle vous pousse en effet à inventer quelque chose d'autre. Et comme j'ai à ma disposition des virtuoses, je les utilise: je trouve en effet que la qualité personnelle compte beaucoup.

J'ai pensé que vous alliez me parler du geste. La dimension visuelle dans votre pièce est en effet très prégnante, et je me demandais s'il existe un rapport entre le geste virtuose, non seulement dans la vitesse d'exécution, mais aussi dans la qualité des sonorités, et la notion de figure, qui est réapparue dans votre musique depuis de nombreuses années.

Dans une longue trajectoire, vous ne pouvez pas éviter d'avoir des figures reconnaissables. Ce ne sont plus des thèmes, où l'on présente une figure monopolisante qui attire l'attention par son individualité, et que vous pouvez dépecer, si je puis dire, comme Wagner le fait si bien (il prend un thème et utilise ensuite seulement quelques intervalles). Chez moi, c'est plutôt une matrice de gestes et de figures, et à partir de là, je fabrique des éléments qui ont la même origine mais prennent des formes différentes; c'est une espèce de thème virtuel, mais reconnaissable par des caractéristiques précises. Seulement, ces caractéristiques peuvent

aller dans un sens ou dans un autre, monter ou descendre, être plus ou moins rapide, etc. Je trouve que ces matrices sont plus malléables que les thèmes, qui une fois établis, même s'ils sont augmentés, ou dédoublés, apparaissent toujours comme quelque chose de réel, alors que la matrice est virtuelle. Nous parlions de virtuosité, et je peux dire que *Sur Incises* n'est pas commode à diriger. Je ne l'ai pas écrite bien sûr pour mettre le chef en valeur, mais c'est le geste du chef qui organise le tout. Les passages rapides sont évidemment difficiles, car il ne faut pas se tromper dans les mesures, mais je pense que les moments libres sont plus difficiles encore, car c'est le chef qui a la vision du tout, et donne les départs, parfois de façon presque négligeante, comme des signaux. Il faut que les musiciens se sentent à la fois en sécurité et libres, de sorte que le geste devient un geste collectif, et non un geste uniquement individuel.

LA VIE MUSICALE ET L'AVENIR DE L'ORCHESTRE

J'aimerais revenir à Schoenberg: l'Ode à Napoléon a été écrite comme un témoignage contre le nazisme, et notamment contre Hitler, comme une façon d'intervenir dans l'époque; vous-mêmes dites que la musique n'exprime qu'elle-même, mais vous êtes en même temps très actif socialement en tant que chef ou organisateur. Quel est pour vous l'impact de l'œuvre dans le domaine social?

La musique est très ambiguë, car si vous n'avez pas les mots, vous ne savez pas ce qu'elle signifie. Boris de Schloezer l'avait relevé dans son *Introduction à Jean-Sébastien Bach*. Il demandait ce qui comptait dans la musique religieuse: le *credo*, ou l'affirmation? Vous pouvez dire *Non credo* avec la même conviction, et si vous ne connaissez pas le latin, la conviction passera tout aussi bien. La musique transmet votre force de conviction, mais c'est le texte qui la précise. Schoenberg a rendu cela très compréhensible, notamment à travers le texte et les références à Beethoven, et l'on comprend que le mépris de Byron pour Napoléon renvoie à celui de Schoenberg pour Hitler; mais il aurait pris un texte de Victor Hugo à la gloire de Napoléon – «Morne plaine, comme une onde qui bout dans une urne trop pleine...», la musique n'aurait pas changé. La musique n'a pas une

utilité sociale dans ce sens-là. Il existe une autre œuvre de Schoenberg que je trouve plus convaincante, c'est le *Survivant de Varsovie*; c'est une œuvre beaucoup plus touchante que l'*Ode à Napoléon*. L'utilisation de l'allemand, c'est-à-dire la propre langue de Schoenberg, comme langue du nazisme, alors que le texte est en anglais, est aussi très frappante comme une forme de désacralisation de la langue allemande; à la fin, vous avez le peuple juif qui chante le «Schlomo Israël». Là, ce n'est plus une allusion, mais une description directe. Et cela pourrait s'appliquer à tous les opprimés, à bien des communautés dans le monde, hélas, et pas seulement aux Juifs pendant la Seconde Guerre. Mais là aussi, le texte aide à comprendre la musique: celle-ci constitue une réaction émotionnelle de Schoenberg par rapport à ce texte. Vous sentez cette émotion, mais elle n'est justifiée que quand vous prenez connaissance du texte. C'est pourquoi les musiciens ont toujours été mal vus des pouvoirs politiques: de l'Eglise ou des autorités staliniennes par exemple. Lorsqu'on impose des directives, c'est un échec. Car vous pouvez transmettre vos émotions, mais vous ne pouvez pas transmettre un dogme. Dans la musique religieuse, vous ne pouvez pas transmettre le contenu du dogme, mais seulement la force de votre croyance. Lorsqu'un homme aussi émotionnel que Beethoven écrit le credo de la *Missa Solemnis*, les passages les plus convaincants sont ceux du «*crucifixus passus est...*»; créer une émotion en musique sur le dogme pur est pratiquement impossible, et on voit que Beethoven a été gêné par cette expression du dogme.

Vous avez fondé l'Ensemble InterContemporain il y a plus de vingt ans, et vous dirigez les plus grands orchestres à travers le monde: est-ce que la forme de l'ensemble devrait être, dans le futur, plus au centre de la vie musicale, au même titre que les orchestres, ou même à leur place?

J'ai beaucoup réfléchi à ces problèmes lorsque j'étais à la tête d'orchestres comme le BBC Orchestra ou le New York Philharmonic. Mais je pense que cela dépend beaucoup de l'imagination du chef d'orchestre et du directeur musical. Sans imagination, le public n'avance pas, alors que s'il est conscient de la nécessité de faire comprendre un répertoire nouveau, bien des choses deviennent possibles. La littérature pour grand orchestre reste une littérature indispensable, et elle couvre une grande partie du patrimoine; mais l'orchestre traditionnel, modèle fin dix-neuvième, est désormais coincé entre deux entités qui se développent de façon très forte: d'un côté, les partisans de l'authenticité empiètent sur tout un répertoire qui rend difficile au grand orchestre certaines exécutions, comme celles de Bach par exemple; la musique baroque est devenue l'affaire des spécialistes. Cela inclut Mozart et va même jusqu'à Berlioz, avec certaines exagérations d'ailleurs. Cette influence grandit, et «mange» une partie du répertoire. D'un autre côté, les compositeurs contemporains, et cela commence avec Stravinsky et Schoenberg, refusent la standardisation, et écrivent pour des formations diverses, parfois plus petites, plus malléables, moins coûteuses; sur le terrain contemporain, l'orchestre se voit aussi rogner dans ses prérogatives, si bien qu'il est réduit à un répertoire qui va grossso modo du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle à peu près. C'est peu, surtout par rapport à tout ce qu'il est possible d'écouter grâce au disque notamment. Avec l'orchestre de la BBC, j'ai essayé de scinder l'orchestre en des groupes indépendants: l'un jouait avec John Eliot Gardiner des œuvres baroques et classiques (Mozart, Haydn), tandis qu'un autre, avec moi, jouait des œuvres contemporaines dans un autre lieu.

A New York, j'avais également réussi à diviser l'orchestre en deux: un groupe de quarante musiciens d'un côté, et un

autre d'environ soixante-dix musiciens de l'autre. Lors d'un festival Schoenberg, certains musiciens jouaient des pièces de musique de chambre, si bien que nous avions trois entités fonctionnant en même temps. C'est une question d'organisation, de stratégie, de tactique. Avec certains aménagements, l'orchestre a encore beaucoup d'avenir devant lui: mais il doit s'assouplir, devenir plus flexible. La musique contemporaine doit faire partie du répertoire; il faut jouer les œuvres à plusieurs reprises, régulièrement. Certaines pièces ont été jouées plus de cinquante fois par les musiciens de l'Ensemble InterContemporain, si bien qu'évidemment, ceux-ci apparaissent très à l'aise. Il faut que le répertoire contemporain devienne quelque chose de naturel, grâce à l'habitude, sans pour autant devenir une forme de routine!

Pour vous, qu'est-ce que la tradition?

Pour moi, la tradition n'existe pas, elle est ce qu'en fait chaque individu. Naturellement, l'éducation compte au départ, mais elle existe pour qu'on l'écartèle. La culture, comme on dit, ce sont tous les livres que l'on a lus et que l'on a rejettés. La culture musicale, ce sont toutes les partitions que l'on a lues et que l'on a brûlées (symboliquement s'entend).

Cet entretien avec Pierre Boulez a été réalisé en deux temps: une première partie fut enregistrée à Paris, le 6 octobre 1999, à l'issue d'une répétition; une seconde partie s'est déroulée en public, le 11 octobre, lors d'un concert de l'Ensemble InterContemporain dirigé par Pierre Boulez. Le concert comportait des œuvres de Schoenberg et de Boulez (Sur Incises).

Ce double entretien fera l'objet d'une série d'émissions diffusées par Espace 2 entre le 6 et le 10 décembre 1999, dans le cadre des «Mémoires de la musique» (10 h - 11 h, 23 h - 24 h).