

« Désormais, nous écartèlerons son visage... »
Neuf compositeurs québécois réagissent aux propos de Pierre Boulez

"From now on, we will draw and quarter him..."
Nine Quebec composers react to the statements of Pierre Boulez

Sophie Galaise

Volume 3, Number 1, 1992

Boulez au Canada : portrait d'impact

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902035ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902035ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Galaise, S. (1992). « Désormais, nous écartèlerons son visage... » : neuf compositeurs québécois réagissent aux propos de Pierre Boulez. *Circuit*, 3(1), 23–54. <https://doi.org/10.7202/902035ar>

Article abstract

In reactions ranging from violent and outright rejection to critical observation infused with respect and admiration, reactions characteristic of this postmodern epoch, composers Walter Boudreau, Francis Dhomont, José Evangelista, Michel Gonneville, Alain Lalonde, Jean Iesage, René Lussier, John Rea and François Tousignant comment upon the various opinions held by Pierre Boulez.

« Désormais, nous écartèlerons son visage... »

Neuf compositeurs québécois réagissent aux propos de Pierre Boulez

Dossier réuni par Sophie Galaise

Panser la musique aujourd'hui

Walter Boudreau

Je trouve extrêmement rafraîchissant de lire les propos d'un Pierre Boulez qui, à l'âge confortable de soixante-six ans, trouve encore le temps de tout remettre en question et, ma foi, comme à l'habitude, de semer un peu de zizanie dans un monde musical qui semble vouloir se figer dans une orthodoxie ou une autre.

On peut être ou ne pas être d'accord avec ses positions. À la limite, cela n'a pas tellement d'importance, car ce qui me frappe encore chez lui, plus qu'autre chose, c'est cette vitalité un peu acide qui tranche franchement avec l'apathie et la paresse intellectuelle de plusieurs compositeurs contemporains.

Que l'on songe un instant qu'après tout ce parcours particulièrement remarquable, jalonné d'œuvres aussi imposantes que *Le Marteau sans maître* ou *Pli selon pli*, pour n'en nommer que deux, Boulez démontre une attitude d'esprit d'une honnêteté indéniable. Voilà en effet un compositeur « arrivé », célébré internationalement (passons sur toutes ses réalisations)

qui cherche encore la Terre promise, remuant sans cesse la chaudronnée des préjugés et des idées surfaites. Bravo !

Je suis aussi particulièrement frappé de ce que, d'une part, Boulez ne réponde pas vraiment à la question posée sur l'avenir de la musique (qui le pourrait ?) et que, d'autre part, ses préoccupations actuelles semblent surtout porter sur les problèmes entourant la notion de perception, ce qui est relativement nouveau chez lui. Je le soupçonne de ne pas être téméraire au point de vouloir jouer le rôle de devin, l'expérience passée lui ayant sûrement démontré qu'il est fort difficile de prédire ce que l'avenir nous réserve.

En revanche, et c'est là ce qui me semble être le point essentiel de son discours, au-delà de toutes les considérations techniques sur les problèmes issus des expériences du passé, Boulez aborde la notion de perception avec franchise et urgence. Double bravo !

Mais ce qui m'inquiète, c'est que toutes ces considérations très valables demeurent essentiellement axées sur des problèmes de structure plus ou moins associés à la classe de composition et qu'une série de facteurs que je juge primordiaux dans l'appréciation de cette soi-disant « crise » de la musique contemporaine sont laissés pour compte. Bien sûr, les œuvres nouvelles mettent du temps à être acceptées. Bien sûr, Schoenberg et ses disciples restent terriblement difficiles à faire passer. Bien sûr qu'un code nouveau, farci d'objets musicaux curieux (dérangeants ?), n'est pas à la portée de tous. Bien sûr qu'avec le temps, environ quarante ans, les chefs-d'œuvre finissent par s'imposer, etc. Mais est-ce tout ?

Je suis un peu déçu de constater que Boulez ne fait jamais mention des problèmes soulevés par la juxtaposition contemporaine de la musique « fonctionnelle » et de la musique « pure », qui est certainement l'une des causes déterminantes du malaise chronique dont souffrent non seulement la musique contemporaine, mais aussi la musique de concert en général.

Je ne nie pas que chaque compositeur soit responsable, en partie, de la manière dont son œuvre sera perçue. Cela fait évidemment partie de ses attributs. L'histoire nous a démontré maintes fois que certains compositeurs, à une époque donnée, ont été plus sensibles que d'autres à la perception immédiate de leur musique : cela n'ajoutant ni ne retranchant *rien* à la valeur intrinsèque de leurs œuvres. D'ailleurs, Boulez se penche suffisamment sur ce problème pour que je n'insiste pas ici. Ce que le XX^e siècle nous a apporté, entre autres, avec son industrialisation exponentielle, c'est une série de transformations en profondeur dans le

comportement social des habitudes artistiques, et Dieu sait si la musique n'y a point échappé !

La musique « fonctionnelle » (par opposition à la musique « pure »), celle que l'on entend sans vraiment l'écouter, s'est développée de façon absolument démesurée avec la prolifération des nouveaux modes de communication et de transmission. Le cas précis de la chanson populaire et du vidéo-clip en témoignent dramatiquement. Le cinéma a également joué et joue toujours un rôle primordial dans le développement du rôle de second plan qui caractérise la musique fonctionnelle. Autre point important : pour la première fois de son histoire, l'homme du *XX^e* siècle est *constamment* (sinon insidieusement...) exposé à des musiques de fond soporifiques dans tous ses lieux d'activité (aéroports, bureaux, ascenseurs, etc.), ce qui nous amène à poser la question suivante : que dire de ces conditionnements ?

Je citerai ici les réactions pavloviennes multiples provenant d'associations entre images et objets sonores qui rendent l'écoute de cet art essentiellement abstrait qu'est la musique relativement plus aisée, en l'associant à des images et situations de la vie courante, donc plus faciles à décrypter. Par exemple, le caractère apparemment « triste » de l'accord mineur, « dramatique » de l'accord de septième diminuée ou « mystérieux » de la gamme par tons ne tient qu'à des représentations psycho-émotives d'objets sonores qui, en soi, ne veulent rien dire.

Il est à noter aussi, que le répertoire (le « grand répertoire »), quoiqu'à une moindre échelle, souffre d'une baisse considérable d'adhérents. Il suffit pour cela de consulter les statistiques de fréquentation de nos grands orchestres pour s'apercevoir qu'elles sont dangereusement à la baisse. Il y aurait donc également « crise » dans le domaine de la chasse gardée des œuvres utilisant un code éprouvé d'objets classés, répertoriés et identifiés à des images archétypées.

Et comme si tout cela ne suffisait pas, il faut bien s'avouer que, à tort ou à raison, nous vivons actuellement dans un monde où l'image a prépondérance sur le son. À ce titre, j'avoue être déçu par le diagnostic de Boulez qui me semble étroit, en ce sens qu'il est uniquement replié sur la composante sonore de l'équation, ne tenant aucunement compte du contexte extérieur exceptionnel qui affecte la pratique musicale à l'aube du *XXI^e* siècle.

De Palestrina à Stockhausen, je ne crois pas qu'il y ait eu d'évolution substantielle, toutes proportions gardées, d'un public féru de musique « pure ». Bien sûr, il y a eu le cas de l'Église et des cours princières, mais il ne faudrait pas oublier le rôle fonctionnel de l'ensemble de la musique

produite pour ces mécènes. Malgré la splendeur chez Bach, par exemple, d'œuvres aussi grandioses que la *Messe en si* ou la *Passion selon saint Mathieu* (œuvres utilisant du texte et fondées sur des rites et «histoires» connues), il n'en demeure pas moins que sa musique de chambre, quoique universellement appréciée (et il était grand temps après trois siècles!), est moins «populaire» auprès du grand public, sauf quelques exceptions évidemment. D'ailleurs, Boulez souligne très bien ce phénomène chez Beethoven par exemple, en comparant la *Neuvième Symphonie* aux derniers quatuors à cordes.

Je me permettrai ici de rappeler les propos de Stravinski à Robert Craft en 1958 sur l'avenir de la musique :

Il y aura probablement des sonates électriques auxquelles on pourra évidemment ajouter une ou des parties et des «Kits» de symphonie à composer soi-même à la maison, comprenant, entre autres, une série dodécaphonique avec règle à calcul pour contrôler les différents paramètres de la composition instantanée. Certainement que toute la musique sera cataloguée par états psychologiques. Elle ressemblera à la musique présente et l'homme de l'espace écouterait du Rachmaninov «Haute-Fidélité» !! (...) Les chefs-d'œuvre mis à part, il semble que la nouvelle musique sera sérielle. (Stravinski, 1958, p. 144)

Sommes-nous dans le fantasme ou la science-fiction ?

Oui et non.

Stravinski avait, à travers ses boutades, partiellement vu juste. Mais en 1958, il n'était absolument pas en mesure de prévoir l'avènement de la musique répétitive américaine, par exemple, ou le développement phénoménal de la vidéo et de l'informatique, remplaçant la règle à calculer par l'ordinateur de poche ! Alors, quelle leçon devrait-on en tirer ?

Pour ma part, et je me répète, je ne pense pas pouvoir prédire avec exactitude ce que le prochain siècle nous réserve. Pas plus que Boulez, d'ailleurs. Mais au-delà des considérations relevant strictement de la cuisine compositionnelle, il me semble que le multimédia, et plus précisément l'œuvre hybride combinant musique, hologrammes et odeurs, sera à la mode, du moins pour un certain temps. Beaucoup d'images et peu de substance.

Quant à la musique de concert, eh bien, ce sera toujours de la musique de concert ! Boulez sera devenu presque un classique ; on sera déjà en mesure de comparer les trois cent trente-trois interprétations différentes du *Marteau* par autant d'interprètes, dont quelques versions

« authentiques » sur des instruments d'époque ! Un nouvel hologramme « culte », très à la mode, sur la vie de Berg, en aura fait une « star » internationale, pendant que quelques vidéastes de l'*underground* s'obstineront à tenter une symbiose esthétique entre Webern et Kafka ! On ira même jusqu'à sculpter le buste du sénateur Frank Zappa, aux côtés des Washington, Lincoln et autres, sur les flancs du mont Rushmore. Le public et les sociétés de concerts (comme la SMCQ, par exemple) auront tenu le coup, et même cette dernière aura élargi ses activités substantiellement, en présentant des concerts sur la lune ainsi que dans quelques stations spatiales en orbite géo-stationnaire. Une tournée interplanétaire, prévue pour l'automne de 2092, présentera des œuvres de Serge Garant, Olivier Messiaen, Alexis Gougeon (dit « le Vieux ») et Odile Vaillancourt.

Mais que sera devenue la musique dans tout cela ? J'avoue n'en avoir aucune idée. Là-dessus, en accord total avec Boulez, je dirai que si le « matériau musical coïncide avec l'invention, la musique fonctionnera ». Mais cela nous avance-t-il à quelque chose ?

La musique appartient avant tout à ceux qui la font. Il y aura donc encore sûrement des compositeurs, des interprètes et un public, et cela, je l'espère, jusqu'à ce que l'enfer gèle ! Le reste n'est que spéculation sur le sexe des anges.

Repensons la musique aujourd'hui

Francis Dhomont

On ne le dira jamais assez : « La mode, c'est ce qui se démode. » Ainsi est-il devenu de bon ton de dénoncer la « tyrannie dodécaphoniste » et de pourchasser ses suppôts. Est-ce pour cela qu'après des décennies de règne sans partage, Pierre Boulez voit aujourd'hui son influence contestée et conspués les principes qui furent ceux de sa génération ? On se souvient peut-être du dossier, au demeurant assez fielleux, paru dans *Diapason* (Ziegler, 1990), dans lequel la période 1945-1970 est présentée, en une formule-choc, comme « les années de plomb ». Cette

comparaison douteuse avec les dictatures stalinienne et leur effondrement visait l'impact médiatique, mais il s'agissait d'un abus de langage qui cédait une nouvelle fois à la tentation manichéenne du raisonnement par « tout ou rien ».

Bien sûr, cette répudiation était prévisible. D'une part parce qu'aucun monarque n'est inébranlable; d'autre part parce que tant de superbe et de mépris ne pouvaient que déclencher, à la longue, un effet boomerang à la mesure de l'énergie initialement déployée. Cela dit, on peut penser aussi que le grand homme, pour important qu'il soit, ne méritait, lui non plus, « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». Mais on ne prête qu'aux riches, répondra-t-on.

Tentons alors de juger sur pièces. Que dit le discours actuel de Boulez — jamais indifférent, même lorsqu'il irrite? Ses modèles ont-ils fait long feu, comme le prétendent certains? Son intelligence caustique a-t-elle perdu de sa séduction ou demeure-t-elle toujours acérée? Qu'en est-il de sa lucidité dans une époque qui se détourne de la raison?

Je ne saurais me prononcer en si peu d'espace sur l'ensemble des propos qui me sont soumis, mais comment pourrais-je ne pas tomber d'accord avec la justesse de certains d'entre eux et saluer au passage des concessions qui ne basculent pas pour autant dans la palinodie?

Par exemple, lorsqu'il est question des limites de l'ascèse structuraliste et de ses règles mutilantes, que Boulez critique en rappelant toutefois que « l'acte de composition s'inscrit entre la liberté et la contrainte et garantit ainsi la richesse de l'expression » (p. 4). Ou quand il reconnaît — ce qu'il n'a peut-être pas toujours dit avec autant de fermeté⁽¹⁾ — qu'« on découvre l'œuvre au fur et à mesure qu'on la fait » (p. 13). Ou encore lorsqu'il s'en prend — cela ne plaira pas à tout le monde — à l'obsession actuelle de « détourner les objets du passé » d'une « manière simpliste et infantile » (p. 16) et de n'utiliser l'histoire « que comme un supermarché » (p. 18). Ou enfin lorsqu'il revendique la complexité tout en faisant grand cas de la *perception* dont il décrit certains mécanismes fondamentaux et rappelle quelques méthodes d'approche (pp. 19-20).

Mais ici un doute me saisit: cet intérêt subit et réitéré pour la perception, précisément, thème de réflexion cher à la phénoménologie, est-il tout à fait spontané chez le compositeur? C'est qu'en effet, si l'on excepte quelques considérations pertinentes ici et là, il ne nous avait pas habitués à une telle préoccupation; on l'attribuait plus volontiers jusqu'alors à Pierre Schaeffer qui lui a consacré, comme certains « musiciens » feignent de l'ignorer, un volumineux traité (Schaeffer, 1966) et plusieurs années de sa vie. Mais ce ne serait pas la première fois qu'une idée originale serait

(1) On peut lire cependant, à propos de *Répons*: « Je me méfie des décisions globales du type schoenbergien: il suffit d'avoir une œuvre dans la tête, et il ne reste plus qu'à l'écrire! En fait, le compositeur établit des plans puis il aborde le matériau, et tout son travail suppose une série d'allers et retours. » (Boulez et Lyotard, 1986, p. 19.) C'est « la navette du peintre » (J.-C. Thomas). Je ne résiste pas à la tentation, rien moins qu'innocente, de rapprocher cette réflexion de celle de François Delalande: « On ne peut jamais prévoir exactement ce que cela va donner: la règle d'or, c'est d'essayer. Cet empirisme de la méthode concrète a souvent été jugé comme un bricolage inadmissible. » (Delalande, 1981, p. 85.)

« empruntée » à cet auteur par le discours officiel sans qu'on lui en reconnaisse la paternité.

Et nous voici au cœur du débat, car je devine qu'en me demandant cet article, le comité de rédaction de CIRCUIT espérait me voir réagir aux propos concernant l'électroacoustique. Je ne décevrai pas cette attente, on s'en doute.

On sait que depuis ses tentatives infructueuses au Groupe de musique concrète⁽²⁾, Boulez, moins modeste en cela que Messiaen⁽³⁾, n'a pas raté une occasion d'ironiser sur le genre qu'il assimile à du « bricolage ». Faut-il rappeler également quelques opinions aussi péremptoires que peu argumentées ? Parmi d'autres, innombrables : « [les œuvres concrètes] dénuées de toute intention [sic] créatrice, elles se bornent à des montages peu ingénieux », etc. (Boulez, 1958).

Trente-trois ans plus tard, Pierre Boulez avoue ne pas avoir changé d'avis. Essayons de comprendre pourquoi, en évitant de nous en tenir, comme il le fait, au simple procès d'intention.

Il faut bien admettre avec lui, si l'on reste à la surface des choses, qu'en matière d'électroacoustique on rencontre souvent des gens « séduits par les outils technologiques sans avoir une connaissance réelle de ce qu'implique l'écriture musicale » (p. 17). Des congrès de spécialistes comme l'International Computer Music Conference, dont nous venons d'avoir un exemple à Montréal⁽⁴⁾, sont, à cet égard, tristement symptomatiques. Je crois nécessaire de souligner toutefois que les cas musicaux les plus désespérés proviennent en général des instituts les plus savants où la justification spéculative parvient rarement à combler le vide imaginaire. Nous sommes ici à des années-lumière de toute préoccupation perceptive.

Mais c'est ailleurs, à mon avis, qu'il faut chercher la raison du divorce entre Boulez et la pensée électroacoustique — je dis bien la *pensée*, car le fondateur de l'IRCAM⁽⁵⁾, pour sa part, semble convaincu que le développement de la lutherie et du *matériau* fournira à lui seul les solutions⁽⁶⁾ —, dans la nature même de celle-ci qui, dès l'origine, rompt avec la démarche traditionnelle fondée sur l'articulation des hauteurs pour s'efforcer de découvrir les lois d'organisation de ce que Schaeffer a nommé des *notes complexes*. Ces entités perceptives sont des formes fermées dont le contenu sonore et le profil dynamique échappent aux lois habituelles de la logique instrumentale⁽⁷⁾ et proviennent des sources les plus variées. Les musiques qui en résultent deviennent alors, selon François Bayle, plus morphologiques que grammaticales, s'opposant en cela aux constructions structurales de Boulez.

(2) « Je n'ai pas fait de musique électronique parce que je n'étais pas doué. » Messiaen, in « Bon anniversaire Olivier Messiaen », entrevue à Radio-France, 1988.

(3) Boulez est l'auteur de deux études de musique concrète, retirées depuis de son catalogue : *Étude sur un son* et *Étude sur un accord de sept sons*. À la même époque (1951-1952), Messiaen avait réalisée une œuvre concrète intitulée *Timbres-Durées*. (N.d.R.)

(4) Ces rencontres se tiennent chaque année, alternativement, dans une ville d'Europe et d'Amérique. La dernière conférence de l'ICMC s'est tenue à la faculté de musique de l'université McGill à Montréal du 16 au 20 octobre 1991. CIRCUIT s'en fera l'écho dans le prochain numéro. (N.d.R.)

(5) Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, Paris.

(6) « Il n'est pas suffisant de penser, il faut aussi réaliser, et c'est cette révolution dans le domaine du matériau qui est, pour moi, la révolution essentielle. » (Boulez, 1975, p. 148)

(7) Il est intéressant de voir cette expression reprise dans le *Petit Robert* 2, 1987, Paris, p. 502, à propos de Debussy : « En substituant à la notion d'accord celle de "note complexe" [...], Debussy a suscité une nouvelle sensualité auditive. »

Celui-ci a d'ailleurs maintes fois manifesté sa répugnance pour ce « matériau non catalogué et qu'on ne pouvait pas superviser » (Boulez, 1975, p. 145) qui représentait pour lui « la principale cause d'effroi, d'impression de vertige » (*ibid*, p. 145). Il a la conviction aristocratique, opposée par exemple à celle de Kagel pour qui « la bataille pour la démocratie du matériel acoustique est gagnée⁽⁸⁾ », qu'il existe des sons nobles — lire : instrumentaux — et roturiers — c'est-à-dire assimilés aux bruits, « matériau complètement vague et qui ne propose aucune catégorie dans le temps, dans l'espace ou dans l'échelle des hauteurs » (*ibid*, p. 145); une musique digne de ce nom ne saurait s'acoquiner avec ces derniers. D'ailleurs, ne compare-t-il pas quelque part (mais je cite de mémoire) le studio de musique concrète à un atelier de cordonnerie où les compositeurs, ne sachant plus se servir de leur tête, doivent se servir de leurs mains ? Ce qui, dans son esprit, n'est pas particulièrement flatteur.

Ainsi, l'enfant terrible du sérialisme s'en tient à des principes scalaires. Estimer alors qu'il est devenu, en créant l'IRCAM, un prosélyte de la cause électroacoustique, c'est sauter un peu vite aux conclusions. Car, bien qu'il préconise sans équivoque, notamment dans les derniers moments de ces récents propos, l'invention d'un « langage adapté au matériau » (p. 22), nulle part il ne remet en question la *nature* de ce matériau ni les limites d'un vocabulaire et d'une syntaxe hérités de l'orthodoxie musicale. C'est faire ce que lui-même stigmatise, c'est-à-dire « appliquer au matériau neuf des concepts anciens » (Boulez, 1977, p. 95). Il ne reconnaît pas davantage l'existence d'une réflexion théorique déjà ancienne et d'une recherche, menée notamment au GRM⁽⁹⁾ et dans les divers groupes acousmatiques, entièrement différente de celle qui perpétue des jeux hauteurs/intervalles, tempérés de préférence, et des subdivisions métriques. La panacée qu'il propose est tout entière contenue dans un dépoussiérage du timbre des instruments traditionnels par la technologie nouvelle : changeons nos instruments, nous changerons notre pensée.

À ses yeux, l'intérêt musical de cette technologie (à laquelle il semble réduire le bouleversement esthétique de notre époque), c'est de pouvoir élargir les possibilités d'un instrumentarium dans lequel notre siècle se sent à l'étroit : « S'il est nécessaire de se tourner vers elle, dit-il, c'est parce que nous sommes confrontés aux limites des instruments » (p. 22)⁽¹⁰⁾, « depuis un siècle, sinon plus, notre lutherie est complètement arrêtée, l'évolution du matériau musical a très peu varié » (1975, p. 148). On le voit, pour Boulez, la quête de nouvelles matériologies ne saurait se concevoir qu'à l'intérieur d'une lutherie.

(8) Mauricio Kagel, entrevue réalisée par Claude Schryer pour Radio-Canada, *Musique actuelle*, diffusée le 7 avril 1990.

(9) Groupe de recherches musicales, rattaché à l'Institut national de l'audiovisuel (INA), Paris.

(10) À rapprocher de : « Je ne me tourne vers les machines pour découvrir des sons que parce que les instruments musicaux actuels ne sont pas adaptés à mes besoins. » (Varèse, 1983, p. 127)

Et en effet, à part ce coup de peinture synthétique pour colorer des instruments quelque peu défraîchis à son goût, quel choix de renouvellement reste-t-il? Soit on empile des matériaux instrumentaux en une masse inextricable, mais alors, «quelles sont les limites perceptives de cette masse et quelle lecture reste possible des détails qui la constituent?» (Deliège, 1991, pp. 65-66). Soit on va puiser dans un corpus moins codé et autrement plus vaste, en n'excluant aucun phénomène sonore *a priori*, mais alors Boulez hausse les épaules, estimant qu'on a affaire à «des objets individualisés, sans intégration dans une continuité, dans un contexte musical (...)» (p. 9). Certes, il est bien évident que l'appropriation de cette matière sauvage ne saurait se passer d'un questionnement sur de nouvelles règles d'organisation, ce que le professeur au Collège de France n'a jamais pris au sérieux.

On peut supposer que s'il écarte ainsi toute réflexion sur un matériau non réductible à des quantifications paramétriques, c'est qu'il pense que *l'instrument-de-musique* est seul capable d'ajouter «quelque chose de qualitatif» (p. 21). Et ce quelque chose, c'est l'interprétation. Sa certitude est quasi théologique. Il est donc fort improbable qu'en ce domaine, Boulez, chef d'orchestre, ait envisagé de remettre en question la tradition. Il parle ici de la bande magnétique comme d'une «camisole de force» (p. 21), mais il comparait déjà, avec autant de vigueur et de subjectivité, l'éclairage réduit des concerts de haut-parleurs à l'ambiance des «fours crématrices» (1975, p. 148)⁽¹¹⁾; et j'en passe car, pour exprimer son rejet viscéral des concerts d'où l'instrument est absent, les invectives ne manquent pas. Pourtant il écrivait en 1962: «Maintenant qu'en plus des corps sonores naturels, nous avons à notre disposition le vaste domaine des moyens électroacoustiques, on se demande en vertu de quoi les lois de résonance naturelle resteraient un article de foi.» (Boulez, 1962, p. 414). Le discours était prometteur mais pas vraiment radical: l'électroacoustique, soit, mais comme extension de l'instrument. Répons en est l'illustration réussie et prudente.

Il n'empêche: comment ne pas regretter la contradiction qui existe chez ce musicien qui se veut — et a toujours été — «absolument moderne» et qui, dans le même temps, reste sourd à l'un des seuls projets qui ait une chance de ne pas se laisser emprisonner dans le passé?

Car la modernité en musique (et je continue à y croire en dépit des slogans du moment), c'est admettre aussi que la trace fidèle des images sonores sur un support, au même titre que celle des images visuelles, est une acquisition majeure de notre siècle. Jusqu'à nos jours, rien à l'exception d'une lecture herméneutique des symboles d'une partition n'assurait la

(11) Un point de vue partial en valant un autre, il aurait pu tout aussi bien dire: la pénombre propre aux lieux de la concentration qui baigne ces concerts favorise l'acuité auditive. Ce qui semble plus crédible.

reproduction des œuvres occidentales. Il fallait donc y avoir recours. Mais maintenant, le compositeur peut s'il le désire, comme le peintre, le cinéaste ou l'écrivain, *fixer*, sans rien laisser au hasard, les plus infimes nuances qu'il destine à la perception. Ne s'agit-il pas là d'un contenu qualitatif? Au nom de quel ajout incertain faudrait-il le soumettre aux aléas de l'interprétation?

Il existe donc désormais, et cela sans aucune exclusive, une autre façon, entièrement nouvelle, de « penser la musique aujourd'hui ». Il est dommage qu'une oreille aussi fine que celle de Pierre Boulez s'obstine à ne vouloir rien entendre.

Aussi n'est-ce pas sans malice que je reprends à mon compte ce qu'il écrivait naguère « de lui à lui »:

— Vous êtes outrageusement partial!

— Admettons-le! La critique doit être passionnée pour être exacte. (Boulez, 1963, p. 7)

Un vieux moderne

José Evangelista

Le légendaire jeune loup des années 1950 s'était déguisé en agneau pour sa visite montréalaise. Tout le monde a été surpris de découvrir un Pierre Boulez très différent de l'image d'un radical intolérable. Blague à part: Boulez est tout à fait sympathique et charmant. Il est un excellent communicateur et lors des conférences, il possède une patience remarquable dans la période de questions. Mais, bien qu'il ait assoupli ses positions, il demeure presque aussi dogmatique qu'il l'était dans sa jeunesse. Confronté à ses excès verbaux du passé, il réitère sa position d'autrefois. Il peut bien proposer une exégèse de sa fameuse phrase lapidaire⁽¹⁾. Mon interprétation, c'est qu'il porte, tout court, un jugement sévère sur les compositeurs qui n'ont pas adhéré au mouvement sériel. Ainsi, Xenakis, Ohana, Reich, Scelsi⁽²⁾ et bien d'autres seraient des compositeurs « inutiles ». C'est d'ailleurs moi qui avais lancé l'étiquette de « stalinien » pour qualifier une pareille attitude (Evangelista, 1990, p. 16).

(1) « Affirmons à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque. » (Boulez, 1966, p. 149).

(2) Scelsi a écrit de la musique dodécaphonique mais il a renié cette partie de sa production.

Il est sûrement excessif de faire un parallèle entre les horreurs de Staline et les petits malheurs du compositeur d'aujourd'hui. Je dirais plutôt que la position actuelle de Boulez tient davantage du cléricalisme: hors de l'Église, point de salut! Sa référence au libertinage me rappelle les sermons des prêtres des années 1950. Quant à la « sainte » intolérance, en citant Claudel, écrivain archicatholique, je l'associe à la rhétorique des « guerriers du Christ » et à tout cet aspect belliqueux et héroïque de la littérature intégriste de l'Église catholique. Boulez parle souvent du besoin qu'il avait ressenti à une certaine époque d'adopter une approche « ascétique » de la composition. Ce n'est que plus tard qu'il se serait préoccupé de perception. Alors que Stravinski fait l'éloge de la « discipline », Boulez parle d'« ascèse ». Il y a quelque chose du vocabulaire des exercices spirituels! Enfin, il y a ce puritanisme qu'il manifeste lorsqu'il s'agit de références au passé, de collage ou de musiques d'autres cultures. Par ailleurs, je trouve que sa fameuse phrase est ethnocentrique, car elle impose une pensée d'Europe centrale à tous les compositeurs: nous avons assisté, entre 1950 et 1965, au monopole d'un idiome pratiquement universel.

Deux aspects de la pensée de Boulez, à savoir l'intolérance et le scientisme en musique, ont eu un grand impact, pas toujours positif, dans les milieux musicaux, y compris au Québec. Je peux témoigner personnellement de ce que j'ai vécu à Montréal dans mes années d'études en composition, au début des années 1970. À cette époque, on s'est appuyé sur Boulez pour adopter une position très catégorique sur ce que *devait être* la nouvelle musique. Parce que je ne sentais pas la nécessité d'adopter la technique sérielle, j'étais perçu comme rétrograde. Plusieurs collègues d'études qui, à l'époque, étaient considérés comme avancés sur le plan esthétique ne possédaient que quelques rudiments de formation classique. Encouragés par leur professeur, ils se lançaient dans des compositions de sérialisme généralisé qui nécessitaient beaucoup de calculs. Curieusement, aucun de ces collègues d'il y a vingt ans n'est aujourd'hui compositeur. Boulez devrait savoir que, jusqu'à un certain point, il a contribué à ce que plusieurs malentendus se répandent. Par exemple, cette approche scientiste où il emploie l'arithmétique et la théorie des ensembles pour les manipulations sérielles (cf. *Penser la musique aujourd'hui*) a été interprétée trop souvent comme un « alibi » pour la composition⁽³⁾. Les compositeurs se trouvaient des systèmes, très attrayants sur papier, qui en réalité remplaçaient les vraies décisions compositionnelles. Il faut dire que Boulez fait toujours la distinction entre les stratégies de composition aux niveaux macroscopique et microscopique, et aussi entre écriture rigoureuse et écriture libre. Il donne beaucoup d'explications sur l'écriture rigoureuse, mais il ne donne presque jamais de détails sur les

(3) C'est Morton Feldman qui employait cette expression pour parler de quelques systèmes de composition.

décisions «libres», ce qui peut créer un malentendu. Mes collègues d'autrefois se sont fait dire que l'écriture devait être rigoureuse, et c'est là l'origine de cette caricature de la musique contemporaine comme quelque chose d'intellectuel et d'aride. Or, Boulez est loin d'être un compositeur aride (hormis quelques accidents de parcours). Il fait partie de la tradition française et, plus particulièrement, il est un héritier de Debussy et de Ravel. Sa superbe sensibilité lui a permis de vivre avec ses calculs et de prendre toujours des décisions libres qui façonnent son discours note à note.

On a dit de Cage que sa pensée et ses écrits ont peut-être eu plus d'impact sur d'autres compositeurs que sa propre musique. Il serait plutôt un grand penseur qui a permis que des talents aussi différents que LaMonte Young, Wolff, Riley, Reich, Lutoslawski et tant d'autres puissent s'épanouir. Je perçois Boulez comme l'opposé de Cage : sa pensée sera peut-être plus éphémère alors que sa musique restera avec force.

Je reviens maintenant au titre de mes commentaires. Boulez représente cette attitude des milieux musicaux européens des années 1950 et 1960 où les vérités étaient claires : la prétention d'imposer à tout le monde la même démarche ; la conviction que le langage de l'époque représentait un progrès par rapport au passé ; un manichéisme rassurant qui permettait de porter des jugements, souvent à la légère⁽⁴⁾ ; un militantisme embarrassant à l'image de celui des «apôtres» gauchistes, etc. Boulez n'est certainement pas responsable de tous ces maux, mais il a créé de la confusion chez beaucoup de compositeurs. Il m'apparaît comme peu sensible aux nouvelles réalités d'aujourd'hui. Dans le monde actuel, les dogmes d'autrefois tombent les uns après les autres. Le rôle même de la musique moderne de tradition classique est de moins en moins clair. Des compositeurs flirtent avec le rock, le jazz et les musiques d'autres cultures. Même les retours au passé, d'ailleurs très controversés, se multiplient. Somme toute, les confortables catégories d'autrefois ne sont plus valables. S'il fallait résumer en une phrase la différence essentielle entre les années 1950 et 1960 et le présent, ce serait que, maintenant, nous possédons une plus grande liberté et pas de complexe de culpabilité. Autrement dit, je déplore que Boulez ne puisse pas accepter qu'à partir du «libertinage», des retours au passé, des emprunts à d'autres cultures et d'autres péchés de ce genre, puissent surgir de nouveaux chefs-d'œuvre ! Bien au contraire, il continue de répéter ses idées de toujours et manifeste un grand dédain pour toutes ces expériences «impures» d'aujourd'hui⁽⁵⁾. En l'entendant et en le lisant, je me suis senti plus postmoderne que jamais !

Cher monsieur Boulez, heureusement que, lorsque je suis trop agacé par vos propos, j'écoute *Pli selon pli*. Alors, je vous pardonne tout.

(4) Je me souviens, lors de la création d'une œuvre d'un compositeur classé comme traditionnel, de la consigne que s'étaient donnée quelques étudiants avant le concert : « Il faut huer la pièce d'Untel. »

(5) Quel contraste avec l'attitude d'un Ligeti qui se remet en question alors qu'il a plus de soixante ans et qui est capable de découvrir Nancarrow et les rythmes africains. Cela nous a donné des chefs-d'œuvre comme les *Études pour piano*. (Cf. «Entretien avec G. Ligeti», *Salabert-Actuel*, mai 1990.)

Ce qui doit sortir

Michel Bonneville

Belle entrevue, vraiment! Très riche! On y trouve d'intéressantes informations sur les préoccupations et les recherches formelles de Boulez: la forme de la spirale inspirant celle de *Répons*, les interversions de ...*explorante/fixe*... et, surtout, le bel aveu du besoin d'«exubérance» que Boulez ressent aujourd'hui, juste retour des choses après les années d'ascèse. Passons vite sur la discussion autour de l'authenticité, qui ne semble être là que pour titiller les baroqueux. Les théories là-dessus sont une chose, les résultats musicaux (les interprétations) qui en dérivent sont parfois, à mon avis, magnifiques et rafraîchissants, et peu nous importe enfin qu'à l'époque on ait joué de cette façon ou non. N'oublions pas le plaisir que nous avons à écouter Gould, qui ne vise pas spécialement l'authenticité!

Il y a aussi de très belles remarques sur le matériau, les techniques de composition, la technologie et le langage, sur la relation entre les recherches concernant le matériau et l'évolution du langage. Boulez parle de «nouveaux univers», d'une «nouvelle aire imaginative» ouverte par ces recherches. Revoilà le fameux dogme de la Nouveauté! Et pourtant, avec Boulez, j'y crois. Peut-être pas tout à fait dans les mêmes termes, mais j'y crois. On a déploré le mythe de la nouveauté lorsqu'on la recherchait pour elle-même, à tout prix, pour épater, scandaliser. Du même coup, on a voulu justifier tout un retour aux «valeurs universelles», à des «critères éternels de la Beauté», voire «à ce qui plaît vraiment à un être humain normal», afin de dénigrer une bonne fois pour toutes le travail, que dis-je, les exagérations, les abus, les errements des explorateurs invétérés du sonore, ces marginaux qu'on devrait maintenant laisser croupir dans un coin et priver définitivement des pouvoirs politiques qu'une conjoncture sociale aberrante a pu un jour leur confier (reste d'utopie hippie ou soixante-huitarde)...

J'y crois parce que je juge essentiel qu'on *personnalise* son apport au monde. C'est peut-être très Teilhard, Mounier, catho des années 1945 (je suis né en 1950, l'année sainte...), mais... Au-delà de l'affirmation (parfois agressive) par la négative, par l'opposition (au passé, aux parents, à l'académisme et au conservatisme ambiants — Boulez en 1945! —, etc.), il y a (plus sereine et moins obsessive) *l'affirmation par choix*, pour sentir qu'on est une personne différente, qu'on n'est pas un numéro dans l'anonymat multiplié par six milliards, que notre apport est unique. Trouver

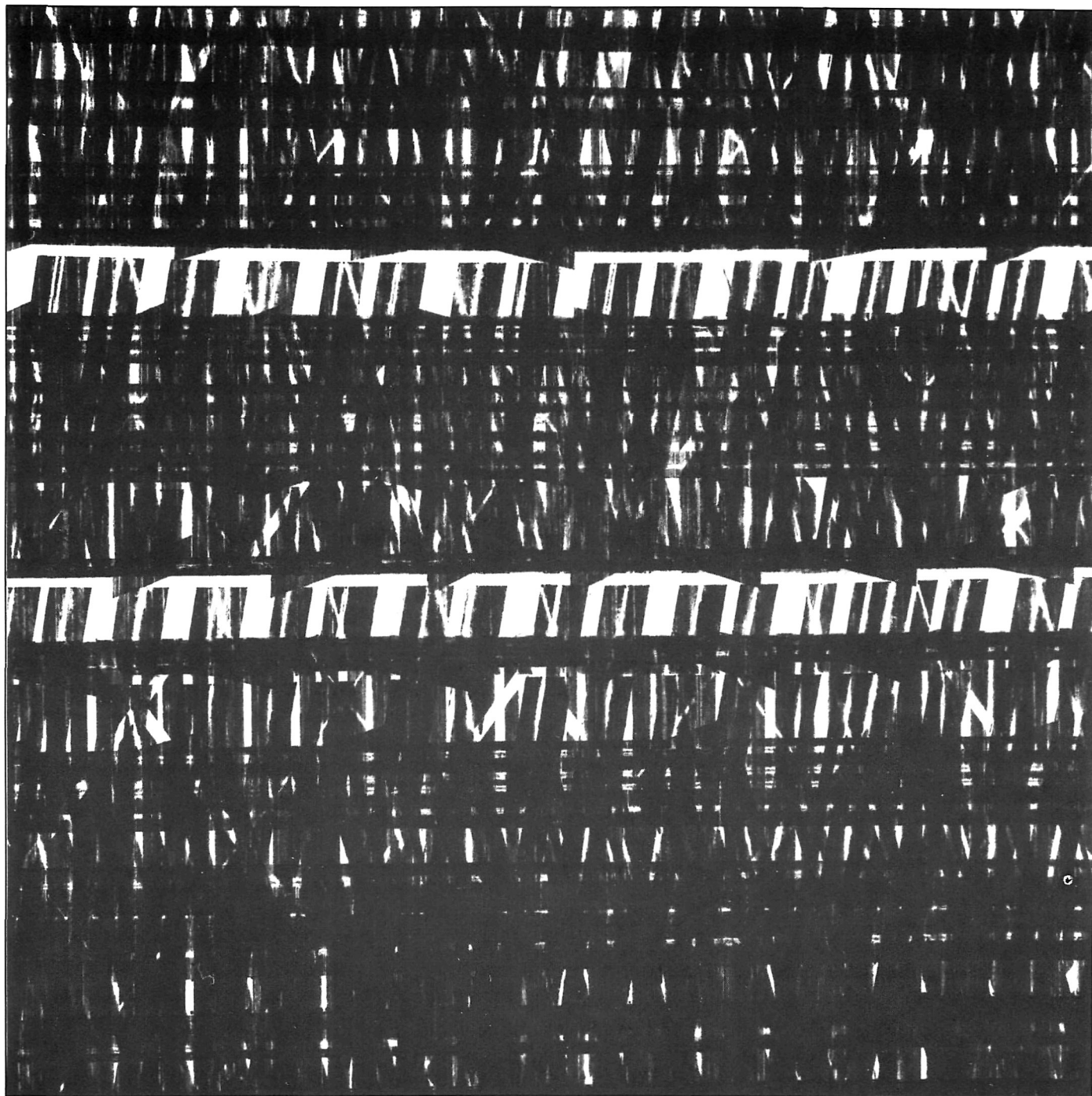
son langage, sa voie: préoccupation de chacun, de chaque artiste, questionnement qui agite sourdement l'être. «Être ou ne pas être...» (la «forte personnalité» dont parle Boulez), voilà le fondement de la question de la nouveauté!

Choisissons notre matériau, notre «créneau», notre «sujet de recherche». Limitons-nous. Et, si ce matériau est déjà connu, déjouons, puisqu'il s'agit de personnaliser, les clichés qui lui sont liés, à l'instar des postmodernes. Cherchons, essayons d'autres règles, une autre syntaxe. La personnalisation est dans le matériau et son utilisation. Pensez à Vivier, à Rea, à Evangelista, à Tremblay, Messiaen, Reich, Cage; à Riopelle, Molinari, Pollock; à Gaudi, Bofil, Klee; à Jean-Pierre Perreault; à Gauvreau, Mallarmé, Butor.

«Se créer soi-même, de toutes pièces? artificiellement? Et mon moi profond, ce que j'ai en dedans et qui veut s'exprimer?» disent les romantiques ou conservateurs. «Ne croyez-vous pas que je personnalise en me servant de matériaux déjà éprouvés pour exprimer *ce que je suis?*» Oui, oui, il y aura toujours un petit quelque chose de nouveau, une couleur unique dans ce que vous écrirez. Nous sommes un peu plus loin que le pastiche, et il n'y a eu qu'un seul Berg, un seul Messiaen, un seul Bartok. Et je ne peux pas prédire si l'avenir vous donnera raison ou non. Non plus que je ne nierai que certaines de vos pièces me donnent du plaisir (Sibelius!). Disons que c'est une question de degré: vous êtes moins personnels que d'autres. Et disons que la découverte de nouveaux jardins continue de m'enthousiasmer davantage. C'est d'ailleurs peut-être à cet aspect de votre œuvre que je serai sensible, à ce petit coin de personnalité qu'on aperçoit, là, unique.

Je pourrais servir la même mienne salade à certains électro-popeux pour qui la nouvelle technologie électronique ne sert qu'à reproduire le sirop hollywoodien, accessibilité oblige (qu'est-ce qu'on peut entendre comme #@\$%?&* musicale dans certains jurys!). Oui, se choisir, se faire, se limiter, pour découvrir que tout un univers se cache là-dedans. Et s'exprimer...

Pour en finir, si cela se peut, avec ce vieux débat, il s'agit ici d'une attitude qui cherche à concilier recherche et expression. (Le verbe «s'exprimer» revient à plusieurs reprises dans les propos de Boulez!) Dans la musique la plus neutre ou la plus froide (certains Cage, Feldman, Reich, Kondo, etc.), il y a une expression, ne serait-ce que celle du choix d'avoir voulu une telle musique! Et si l'on veut absolument qu'elle représente un sentiment, eh bien, la froideur, la dureté, l'indifférence ou encore la perception de notre propre côté «minéral» (!) ne sont-elles pas du



domaine de l'humain ? Vouloir absolument vider ses tripes sur la table est du domaine de la psychothérapie, pas de l'art. Cependant, tout nouveau matériau, choisi plus ou moins arbitrairement comme « sujet de recherche », renferme des domaines inexplorés de notre propre réalité humaine (émotive, intellectuelle, etc.). Le monde est tout à coup vu d'une autre façon ; cette nouvelle façon d'agencer les sons ou les notes change notre écoute.

Hubert Reeves : « L'artiste étend la palette de la nature. [...] Son mode d'action ressemble singulièrement à celui de la nature. Comme elle, il associe des éléments simples pour obtenir des éléments nouveaux, munis de propriétés émergentes. Comme elle, il travaille sur un mode ludique dans des espaces de liberté propices à l'éclosion de l'imprévisible. [...] La nature essaie tout, ne se prive de rien, ne se censure jamais. Elle est boulimique d'expériences nouvelles. En cas d'échec, elle ne pleure jamais sur les pots cassés. Elle repart "bille en tête". [...] Si, dans son activité favorite, la nature ne s'impose pas de limites, on voit mal pourquoi l'artiste s'en embarrasserait. Tel pourrait être le conseil esthétique à dégager de la réinsertion de l'activité artistique dans le cadre de l'évolution cosmique. » (Reeves, 1990, pp. 148-149).

Les limites... Retour à l'entrevue de Boulez. La recherche ne saurait donc admettre comme unique le système sériel, toute ressentie que pourrait être sa nécessité chez certains (qui voudraient peut-être aussi voir l'Histoire (Boulez, ou d'autres gens en place) valider immédiatement leur choix... Ce serait aller à l'encontre de tout ce dont je viens de parler (personnalisation, liberté créatrice). La recherche continue, via les postmodernes. Et il s'agit toujours d'« écrire une musique qui ait de la cohérence, de l'intérêt et de la sensibilité sans retourner au passé ». Mais il ne sert à rien d'essayer d'arrêter la musique au « vocabulaire qui résulte des recherches [des soixante-dix premières années] du XX^e siècle », « aux acquis [...] de l'écriture élaborée depuis Schoenberg ». C'est déjà trop tard : la recherche est déjà ailleurs, les postmodernes ont déjà ressenti d'autres nécessités... MAIS (*bis*), l'attitude des sérialistes (paléo-, néo- ou ?-) face à la musique, leurs œuvres et la grande variété de moyens techniques qu'ils ont développés constituent sans doute l'un des héritages les plus riches qu'on nous ait légués et que certains de ces pionniers continuent d'ailleurs d'accroître (et de plus en plus magistralement : *Répons!*) pour que le legs soit encore plus considérable. Jeter par-dessus bord cet héritage avec mépris ou par ignorance, sans avoir « écartelé son visage », sans l'avoir digéré et cherché à entrevoir les possibilités qui demandent à naître de lui, ce serait... dommage. Très dommage. Si l'on revient à la mélodie, à la consonance, aux modes, au thématisme, au *beat* (à la pulsation rythmique continue), etc., que ce soit alors dans un esprit résolument

post-moderne, post-sériel, à partir de cet héritage. Les principes sériels pour régir une néo-tonalité? La numérogie sérielle pour concevoir de nouvelles mélodies modales ou pour régir de nouvelles formes de type répétitif-évolutif? Imaginez d'autres hybrides. De nouvelles cohérences se cherchent et se trouvent.

Reste la question de la recherche par opposition à l'accessibilité (refrain connu), et celle de la « crise de la musique contemporaine » qui s'ensuivrait, en raison du vocabulaire. Crise que d'aucuns veulent régler en revenant aux « valeurs universelles » (voir plus haut) et d'autres en flirtant avec le populisme. Réaction dont on peut s'attendre à ce qu'elle s'affirme (après des années d'hégémonie avant-gardiste) et que l'Argent en appuie les manifestations. Non, le compositeur-chercheur, celui qui, cherchant d'autres Beaux, fait aussi porter ses recherches sur le véhicule de ce Beau, c'est-à-dire sur le langage, ce compositeur n'a pas à prendre sur son dos l'entière responsabilité d'un tel état de fait. Mais son goût peut-être un peu naïf pour le nouveau, pour l'unique, est une passion, partagée par ses interprètes, et c'est cette passion qui pourra convaincre les autres (les jeunes surtout) « par le dedans », plus qu'une critique idéologique pédante : en jouant dans le « jus » des œuvres, en les chantant, en les sifflant, en les dansant, en les dirigeant impeccablement ou en les commentant avec chaleur. La culture « savante » est une réalité nécessaire, et la jouissance de ses manifestations, de ses raffinements, subtilités et profondeurs est réelle.

Mais qu'est-ce qu'une musique ésotérique? Serait-ce celle où les procédés de composition ne sont pas audibles? Mais est-ce que cette audibilité est bien nécessaire, si par ailleurs le résultat sonore est intéressant, surprenant, inouï, émouvant même? Ou alors, serait-ce plutôt la musique qui ne respecte pas « les règles universelles [...] de la perception », garantes de l'accessibilité?

Dans *Trope de la Troisième Sonate* de Boulez, si nous ne percevons pas les subtils changements de tempo, c'est en partie dû à l'écriture rythmique de l'œuvre : ésotérisme donc sur ce point. Par contre, nous percevons à l'audition de l'œuvre complète une annulation des contrastes et des climax, un flou formel résultant, par exemple, du peu de temps laissé à ces climax pour imprégner la mémoire de l'auditeur. On dirait une improvisation, une espèce de grand mouvement lent où aucune courbe dramatique ne vient vraiment s'affirmer. Voilà une attitude esthétique, à prendre ou à laisser, mais qui semble ne plus satisfaire le Boulez d'aujourd'hui, puisque dans *Répons* (comme il l'avait fait par exemple dans le deuxième livre des *Structures*, avec les soudains *solis* virtuoses), il crée des

signaux, et surtout de grandes courbes formelles qui marquent l'auditeur (par exemple, l'incroyable « Marche funèbre »!).

Ce serait donc cela, l'accessibilité: l'effet? l'impact sur l'auditeur?... Il y a des compositeurs qui n'arrivent pas à se libérer de l'influence des « grands maîtres » et s'en remettent constamment à des effets et impacts bien éprouvés, mais qui sonnent faux et empruntés parce que sans originalité, sans radicalité (au sens étymologique de ces termes). Il y en a d'autres, au contraire, qui prennent des années pour se libérer de la question du vocabulaire, pour renouer avec la notion d'impact.

Autre sujet brûlant de ces propos: la musique électroacoustique, qui ne serait pas assez « composée », « marché aux puces de sons intéressants mais non intégrés dans une continuité ». Boulez a probablement en tête de jeunes débutants ou néophytes, mais pas Dhomont, Savouret ou Daoust. J'espère... Il parle aussi du carcan imposé par la bande dans les musiques mixtes. Heureusement que d'autres en ont quand même tiré d'heureux résultats (*Kontakte!*). Autre bonne discussion à poursuivre...

Mais j'ai déjà dépassé l'espace qu'on m'allouait. Ah! les limites... Mais comment taire ce qui doit sortir? Vous dites? Il était question d'avenir de la musique? Oh pardon... Mais Boulez lui-même... Vraiment très riche, cette entrevue.

P.S. Dites-moi: avez-vous, en écoutant, disons, Vivier, Rea, Evangelista, l'impression d'un « bazar d'objets trouvés »? Ou encore d'un « rapiécage de morceaux du passé »? N'y trouve-t-on pas, justement, cette « écriture suffisamment complexe pour que l'intérêt » d'un amateur éclairé tel Boulez « soit satisfait et que les découvertes se renouvellent à chaque audition »?

De qui, de quels modèles les postmodernes « écartèlent-ils les visages »?

De lui à moi à vous

Alain Lalonde

Je voudrais relever quelques passages des propos de Boulez qui ont éveillé quelque(s) réaction(s) en moi.

Il y a bien peu de choses authentiques dans ces reconstitutions musicales, mais beaucoup de Viолlet-le-Duc! C'est pourquoi parler d'authenticité stylistique n'est qu'une plaisanterie.

Pourtant, j'aime bien ces interprétations où l'on s'efforce de retrouver les moyens propres à une époque mais en les amenant au maximum de leurs possibilités et en les faisant revivre, en leur redonnant une âme, un souffle vital. J'aime certainement moins les lourdeurs ampoulées d'un Bach servi à la sauce sirupeuse hyper-romantique...

S'est-il posé la question face à l'interprétation de ses propres œuvres dans quelques dizaines d'années ou plus? Pour être fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit, ne devra-t-on pas alors retrouver les pratiques sous-tendues par les signes particuliers utilisés dans la notation de ses œuvres? Cette position n'est-elle pas en contradiction (au moins apparente) avec toute son approche d'interprète où on se doit d'exécuter avec toute la précision requise les signes et seulement eux, ce qui nous a valu notamment une interprétation magnifique du Marteau sans maître, où, de la précision du jeu de toutes les indications naissait l'émotion à tous les moments?

En réalité, on découvre l'œuvre au fur et à mesure qu'on la fait.

Cette position ne serait-elle pas à rapprocher de l'approche électroacoustique dans la manière que celle-ci a de soupeser les possibilités d'un objet ou d'une source sonore à travers l'élaboration même de l'œuvre?

(À propos des compositeurs de musique électroacoustique :)

On a pu voir des gens peu cultivés musicalement être séduits par les outils technologiques sans avoir une connaissance réelle de ce qu'implique l'écriture musicale.

Toutes ces approches diverses développées depuis la naissance de l'électroacoustique et toutes les œuvres qui en sont nées ne seraient donc que fumisteries? N'y a-t-il pas des fumistes aussi dans les musiques instrumentales et vocales, qu'elles soient sérialisantes, structuralistes, postmodernes ou que sais-je?

Une bande est une chose morte parce qu'on ne peut rien ajouter au code purement quantitatif qu'elle contient.

Il me semble que c'est là sous-estimer grandement toutes les qualités des matériaux qui peuvent être stockés sur la bande (ou tout support) et, de plus, avoir peu de considérations pour les paramètres variables lors de la diffusion, tels que *la dynamique et l'espace* et même le timbre : si ce ne sont pas des *dimensions structurales* (cela est déjà hautement contestable, car elles peuvent l'être dès l'élaboration, même pour des musiques instrumentales!), ce sont certainement dans ces contextes des *dimensions* hautement importantes! (Et pourtant, je ne suis vraiment pas le mieux placé pour me porter à la défense de l'électroacoustique sur support fixe et sans ces interprètes dont la présence humaine m'est chère et nécessaire!)

Jugement sublime de délicatesse et de subtilité :

Les emprunts aux civilisations extra-occidentales : attitude marquée d'un relent de colonialisme...

Ne seraient-ce pas plutôt toutes ces musiques à « gros beats pesants », colonialistes et impérialistes, marteaux-compresseurs du temps, de la sensibilité et de la pensée? (Tiens donc! Aurais-je moi aussi un certain talent pour les jugements péremptoirs?) N'est-ce pas de toute façon émettre un jugement bien global sans se soucier d'aller vérifier dans les œuvres ce que peuvent générer ces métissages de cultures?

Il fallait qu'on « écartèle son visage » (à propos de Webern).

Il nous faudrait donc maintenant (si ce n'est déjà fait!) écarteler celui de M. Boulez, mais justement, est-ce nécessaire? Doit-on absolument obéir à ses préceptes? La coexistence n'est-elle pas possible dans le respect mutuel? Est-il besoin de renier les autres pour devenir soi-même? ou n'est-il pas plutôt souhaitable d'apprendre à se définir soi-même à travers notamment les contacts avec les autres et par l'affirmation de soi? Mais pour cela, point n'est besoin d'écraser l'autre: il suffit de prendre notre propre place, notre propre espace, sonore et autres (parabole socio-politique à peine voilée!) et surtout de l'affirmer clairement. Le

milieu musical, spécialement de création, a grandement besoin de poser ces gestes, dans une société — le Québec — qui donne l'impression, malgré ses «pétages de bretelles» en faveur de notre culture «distincte», de vouloir laisser croire qu'il n'y a en définitive pas de création artistique, surtout musicale, vraiment active qu'il vaille la peine d'encourager (aucun programme de commandes au ministère des Affaires culturelles du Québec).

Boulez n'a donc pas perdu sa faculté de «trancher», de susciter, provoquer des réactions. Il s'agit tout de même de quelqu'un qui a vécu, agi, réfléchi intensément, à une période charnière de l'histoire de la musique (mais ne le sont-elles pas toutes plus ou moins?) et qui continue de le faire très activement. Il est certes un des grands maîtres à penser du XX^e siècle, non seulement en musique, mais aussi par une approche englobante de l'expression humaine via notamment les canaux artistiques et scientifiques (pensons à l'IRCAM). Par ces biais, il touche aux dimensions tant sociales que politiques. C'est peut-être là qu'il est le plus contestable, ayant accaparé une part immense de pouvoirs en France, peut-être quelquefois au détriment de certains autres (je pense notamment à Xenakis), mais au moins l'a-t-il fait de façon très agissante et avec une vision des buts à poursuivre.

Les multiples manifestations de la présence de Boulez à Montréal furent d'excellentes occasions de faire le point sur nos «classiques du XX^e siècle», et sur une approche marquante par son engagement total et sans compromis qui mène à ses plus profondes conséquences une recherche face à l'expression artistique et au langage musical qui en découle. En cela, je ne vois pas une attitude élitiste ou hermétique, mais bien un comportement responsable, propre à nous encourager à prendre d'autant plus fermement et profondément position dans nos propres choix quant à nos moyens d'expression et d'action artistiques, donc, en même temps, sociaux et politiques.

Merci, monsieur Boulez.

Collage

René Lussier

Zukunftsmusik, Pierre Boulez
avenir de la musique ?
Propos réunis par Jean-Jacques Nattiez

Tout d'abord,

Je ne saurais lire dans une boule de cristal.

Ma seule compétence porte sur le présent. Pour ce
qui est de l'avenir, personne ne peut vraiment être compétent à ce
stade-ci.

Nous voici à un moment de l'évolution où l'avenir de la musique n'est
pas clair du tout.

imaginer l'avenir

une caricature du présent.

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

Je déteste le côté archivistique de l'histoire morte. Je
déteste cette pseudo-tradition de l'authenticité, analogue à ce qu'est
le meuble Henri II.

Cette idée que le
passé ne doit pas être oublié mais reconstitué me semble représenter
une étrange maladie de notre civilisation.

Quant il n'y a plus de distorsion possible,
il n'y a plus d'interprétation.

Nous sommes obsédés par l'immense mémoire
historique de notre époque.

une camisole de force empêchant tout mouvement.

l'esprit humain a besoin, à un moment
donné, de franchir certaines limites.

Je revendique pour le compositeur le droit de s'exprimer à la fois d'une manière ésotérique et d'une façon plus accessible.

Je suis suffisamment têtu pour espérer convaincre le public de la validité des œuvres que je défends.

La musique d'aujourd'hui doit tenir compte des difficultés que le public rencontre dans l'écoute d'une œuvre.

dans la foulée des idéaux individualistes

j'étais prêt à sacrifier beaucoup et sans doute trop.

il y a un grand spectre de possibilités.

des points forts, mais aussi des points-limites.

il faut bien se demander pourquoi ce vocabulaire n'a pas trouvé son chemin auprès du public.

problème

fondamental

Mais il n'y a crise que lorsqu'on ne peut la résoudre. Or si crise il y a, le mot ne peut avoir pour moi qu'un sens positif, un sens de progression.

C'est pourquoi je crois que la musique devrait évoluer.

vers une écriture suffisamment complexe pour que l'intérêt et les découvertes se renouvellent à chaque audition, mais qui permette à la perception d'être satisfaite.

les difficultés réelles commencent

on ne peut revenir en arrière

et

Quand on a des ennuis, on s'adresse chez le voisin !

la mort est représentée par
une courte vue des
choses.

il est impossible aujourd'hui de fonctionner par
rapport à des formes préconçues et qu'on remplirait, car en réalité, on
découvre l'œuvre au fur et à mesure qu'on la fait.

et c'est le nouveau matériau qui ouvre
une nouvelle aire imaginative.

mais le vocabulaire nous échappe constamment.

Il nous faut inventer un langage adapté au matériau et en
même temps qu'on provoque son évolution, il faut provoquer celle du
langage. deux
miroirs placés l'un en face de l'autre et qui se reflètent à l'infini.

L'acte de
composition s'inscrit entre la liberté et la contrainte.

La
contrainte est utile tant qu'elle vous excite à produire un geste. Si
elle vous coupe les bras, la contrainte est nuisible. Mais je préfère
ces moyens faux qui nous ont aidés à avancer, à des moyens "vrais" qui
vous laissent sur place.

Je n'ai jamais prétendu trouver des vérités éternelles, mais des
vérités de transition qui m'aident à progresser.

Plus on avance, plus on a besoin de recycler ses idées.

L'invention consiste à détruire

constamment

ses propres cases.

Ce que je cherche aujourd'hui, c'est une sorte d'exubérance

Non serviam

Jean Lesage

Vaine moquerie. Le vide habitera tous ceux qui tissent le vent.

James Joyce

Je ne crois pas en Boulez.

Je ne crois ni au progrès en musique, ni à la finalité de l'art. La notion d'utilité ou d'inutilité d'une composition, jugée en regard de sa « nécessité » historique, me semble découler d'une idéologie bornée, réductrice, poussive. C'est la gratuité de l'art, son insoumission aux déterminismes d'une époque qui lui donne sa force révolutionnaire, son pouvoir subversif.

Qu'on nous laisse ce dernier refuge de liberté!

Les *Vier letzte Lieder* de Strauss sont contemporains de la *Deuxième Sonate* de Boulez: cela n'enlève ni ne donne de valeur particulière aux deux œuvres; nous les écoutons et les estimons chacune pour ce qu'elles offrent. Les batailles de chapelles comme celles qui opposèrent, par exemple, partisans de Brahms et Wagner, ou de Schoenberg et Stravinski, peuvent bien recéler quelque vertu divertissante; elles n'en demeurent pas moins, en dernière analyse, des querelles de bouffons. L'esprit humain est vaste et insatiable. Il doit puiser pour se nourrir dans l'infinie variation des manifestations du réel. Chostakovitch ou Stockhausen, Messiaen ou Barraqué, Xenakis ou Rihm, Boulez ou Britten, l'authentique création ne s'enferme pas dans des «ismes». Nous n'avons pas besoin de directeurs de conscience ou de barbons paternalistes pour nous ouvrir «des voies possibles vers l'avenir», pour nous «aider à avancer». Avancer vers quoi? Conformisme du futur ou conformisme du passé: kif-kif bourricot!

Armé de son sens aigu de l'histoire (il l'aura acquis dans sa jeunesse en même temps que sa carte du PC), monsieur Boulez continue de jeter des anathèmes à tout ce qui ne gravite pas autour de son avant-gardiste ombilic. Dans le texte qu'on vient de lire, il pourfend les compositeurs qui puisent leur matériau dans l'histoire, il proscriit toute revalorisation de la tonalité: «manque d'invention», «manière simpliste et infantile». S'en trouvent ainsi stigmatisées: les dernières œuvres de Ligeti depuis *Le Grand Macabre*, celles de Kagel: *Vox Humana?*, *Finale*, *Troisième Quatuor*, etc., les œuvres de Luka Lombardi, Clarence Barlow, Alfred Schnittke, Steve Reich, Wolfgang Rihm, Claude Vivier, Denis Bouliane,

John Rea, etc. Tous seraient des « invalides de la nostalgie » ? Il me semble que leur travail a contribué, au moins tout autant que celui de monsieur Boulez, à nous faire « découvrir des univers qu'autrement nous n'aurions pas connus ». Peut-être monsieur Boulez devrait-il lui-même se méfier de la nostalgie, celle de la glorieuse et sécurisante époque où tous professaient une foi militante et unanime en la modernité.

On apprend par ailleurs que monsieur Boulez n'a « pas vraiment » changé d'opinion sur l'électroacoustique, depuis le temps du « bricolage » et du « marché aux puces », car « on a pu voir des gens peu cultivés musicalement être séduits par les outils technologiques sans avoir une connaissance réelle de ce qu'implique l'écriture musicale ». On a pu voir le contraire aussi, tout comme on a pu voir des imbéciles écrire de la musique sérielle inepte, et d'autres, plus brillants, en composer de la bonne. Disons simplement qu'il serait prudent de ne pas faire sauter les studios électroacoustiques sur la base de tels arguments. Je persiste humblement à croire que les Varèse, Stockhausen, Dhomont, Ferrari, Bayle, Savouret, Daoust ne sont pas exactement « des gens peu cultivés musicalement » et que leur « connaissance réelle » du métier de compositeur ne saurait être mise en cause.

Inutile d'insister longuement sur la quasi-infinité de sons ou d'objets sonores dont dispose l'électroacousticien. On y déniche autant d'« objets individualisés » du type tam-tam que de sons « neutres » du type « *ré d'un hautbois ou d'un violoncelle* » qui prendront ou non, selon la volonté du compositeur « de nombreuses significations en fonction des différents contextes » (on me pardonnera d'avoir eu à énoncer ce truisme).

Monsieur Boulez « déteste tout autant cette pseudo-tradition de l'authenticité », en matière d'interprétation, car « l'authenticité stylistique n'est qu'une plaisanterie ». Voilà à quoi se résume l'apport des Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood et Trevor Pinnock pour les dinosaures de la modernité. Et si ce souci de l'authenticité n'avait précisément d'autre but que de donner un nouveau souffle à l'interprétation de la musique ancienne ? Il suffit d'écouter une seule des réalisations de ces interprètes pour être convaincu d'emblée que leur approche n'a rien de muséologique, que l'authenticité est pour eux un moyen, non pas une fin, que la sensibilité propre à notre époque ne peut s'épanouir pleinement dans ces œuvres que dans la mesure où on les a débarrassées des scories de la tradition romantique en interprétation. Ici comme ailleurs, la pertinence de la démarche doit d'abord être appréciée en fonction du résultat sonore, plutôt que d'une hypothétique, brumeuse et pontifiante signification socio-historique.

Pour conclure, disons que nous avons trouvé fort plaisante la citation de Claudel dans la bouche de monsieur Boulez. Prévoyant et réfléchi, monsieur Boulez, que l'avenir préoccupe beaucoup, tente sans doute de se faire quelque allié en paradis.

Nous savons aussi que les pouvoirs politiques de monsieur Boulez font l'objet de vives contestations dans tout Paris. Nous n'avons pas voulu en faire écho ici, cela ne nous concerne pas. Qu'il soit tout de même permis à Paul Gauguin d'ouvrir cette piste de réflexion : « Les hommes estimables sont ceux qui se refusent à la fois d'obéir et de commander, les autres je n'en fais pas mes amis. »

La Liberté guidant le peuple John Rea

On ne peut certainement pas dire de Pierre Boulez ce qu'il a lui-même dit de John Cage il y a quelques années : « *Rafraîchissant mais pas très intelligent. Sa fraîcheur provient en fait d'une absence de connaissance*⁽¹⁾. » Quelle audace ! Bien sûr ! Pourtant, lorsqu'on entend parler le maître — ou qu'on lit ses textes, ce qui est presque la même chose — on en vient malgré soi à se faire la même réflexion qui a fait dire à Colette au sujet de J. S. Bach (!) : « *Cette sublime machine à coudre...* » Peut-être est-ce la raison pour laquelle, au cours de toutes ces années, personne n'a jamais pensé à poser à Boulez la question que Richard Strauss posa un jour à Paul Hindemith : « *Pourquoi composez-vous de la musique atonale ? Vous avez pourtant du talent...* » On se demande si cette question non posée aurait élucidé l'une des déclarations les plus obscures — et audacieuses — de Boulez, datant d'une période antérieure de sa carrière (carrière largement dépourvue de déclarations obscures, Dieu merci) : « *Si l'on me démontrait que Schubert a vraiment fait de la musique, cela signifierait que moi, je n'en ai pas fait.* »

(1) Toutes les citations en italique sont tirées du livre d'Alain Surrans, *Jeux de massacre*, Paris, Éditions Bernard Coutaz, 1988.

Néanmoins, Boulez n'a jamais prétendu trouver des vérités éternelles, comme il l'explique dans ces propos, mais des vérités de transition qui l'aident à progresser. C'est pourquoi certains observateurs, comme Bernard Gavoty, ont eu tendance à voir en ce progrès spécial quelque

chose de complètement différent : « *Ce n'est pas à lui qu'on reprochera d'avoir une idée fixe pour la raison qu'il en change tout le temps, avec un sens prodigieux de l'opportunisme.* »

Tout ce que Boulez a jamais voulu est une musique saine et vigoureuse : « une musique qui ait de la cohérence, de l'intérêt et de la sensibilité sans retourner au passé ». Rappelez-vous : « l'invention consiste constamment à détruire ses propres cases ». Dieu nous préserve que, pour les futurs musicologues, Boulez incarne ce que John Field pensait de Frédéric Chopin, « *un talent de chambre de malade* », un maître-penseur dans la chambre de malade qu'est l'Europe à perpétuité. Ce qui n'empêche pas les propositions de Boulez de paraître de temps en temps très « vieux jeu » (si l'on me passe l'expression), comme le cri de guerre des futuristes au tournant du siècle qui tentaient de ressusciter une Europe très fatiguée — et très malade : « Telle le Phénix, la bibliothèque du passé doit être brûlée pour renaître chaque jour de ses cendres. »

Je ne peux m'empêcher de me rappeler un commentaire que passa Morton Feldman lors d'une conférence publique à Francfort à laquelle j'assistais (printemps 1984). Entre autres choses, il parla des différences entre les compositeurs nord-américains et européens : « Boulez fait partie de ces compositeurs à l'ancienne qui sont des solutionneurs de problèmes. En fait, il est le dernier compositeur du XIX^e siècle... »

Rendre à César... François Tousignant

Difficile de répondre à un texte si large et si varié. Surtout quand, ne nous le cachons pas, il s'agit de répondre à un phare de la musique actuelle (et j'emploie sciemment le mot). Quelques propos vont de soi — la perspective historique, le « problème Schoenberg », une certaine évolution de la musique — et il sera sage de ne pas s'y arrêter. J'aimerais m'attarder à deux points du discours et conclure en en ajoutant un troisième. D'abord, la question du vocabulaire. Voilà. La question est posée.

Peu importe le style ou le langage d'un compositeur, son vocabulaire paraît primer. Est-ce bien vrai ? Si j'hésite (plutôt refuse) à m'engager sur un terrain où Chostakovitch et Hindemith seraient pris à partie, et s'il est indéniable que les idées et les techniques de la Seconde école de Vienne nous sont plus que chères, je pense néanmoins qu'il faut poser la question du vocabulaire de façon plus nuancée. Hormis Stravinski, pensons à Bartok, Prokofiev, Messiaen, qui posent la question : hors de Schoenberg, point de salut ? Peut-être y a-t-il, ignorée et intangible, la question si indéfinissable mais combien brûlante de la sensibilité contemporaine. Car c'est bien elle qui oriente, informe et nourrit le vocabulaire. Avec toute son urgence, elle préside à son choix, elle crée l'insatisfaction face à la redondance et force la voie au renouvellement, peut-être même au dépassement, même si le choix du vocabulaire n'est pas un acte d'« originalité ». On parle beaucoup des découvertes de Schoenberg. Il disait avoir entrouvert plusieurs voies et n'en avoir suivi qu'une, la sienne. Ce qui permet d'entrevoir la musique de Ligeti comme toute tributaire de l'opus 16 sans que jamais il ne renie sa sensibilité propre, sa sensibilité (ou son goût) l'amenant sur des chemins très personnels.

Cet exemple, pour mauvais qu'il soit, m'amène à une prise de position double, qui peut engendrer une saine dialectique. Oui, il faut mieux connaître et exploiter davantage ces objets de vocabulaire que nous lègue la première moitié du siècle, mais pourquoi diable les compositeurs de ma génération — le vocabulaire actuel — devraient-ils se limiter à ses seules acquisitions, même modifiées par le truchement de la technologie, voire aux développements qu'en ont tirés les compositeurs de la génération nous précédant ? Autant Wagner a pu apprendre de Beethoven et organiser un monde nouveau, autant il n'a pas craint d'augmenter le vocabulaire, notamment dans le *Crépuscule*. On peut dire de même de Schoenberg, Stravinski et Scriabine. Nous revendiquons le droit à de nouveaux objets sonores.

C'est pourquoi le jugement sur la musique électroacoustique me paraît trop sévère et injuste ! Il y a des œuvres ratées, j'en conviens, mais avec ses nouvelles grilles d'analyse et de perception, cette musique est une explosion de vie, un souffle de jeunesse et une véritable *expression* de la *sensibilité* contemporaine. Même si on n'aime guère l'« école de Schaeffer », il faut lui reconnaître son rôle de canalisateur de cette sensibilité (on le voit très bien à regarder les jeunes électroacousticiens) dans ce qu'elle a de plus fragile. *The game of trial and error...* Peut-être devrions-nous examiner notre vocabulaire à la lumière des jeux de charade des Juifs et des Orientaux.

Le problème de la forme ensuite. Sans m'éterniser, je crois que notre époque est sur la bonne voie pour le résoudre, en ce qu'elle semble revenir (« on revient toujours ») à cette source de revitalisation de la musique : l'opéra. C'est de lui, de la mise en expression de la sensibilité de l'époque qu'il définit, que sont venus les nouveaux langages expressifs et leur nouvelle mise en forme, ainsi que les nouveaux modes de perception et de compréhension. C'est en suivant et en encourageant davantage cette « dramatisation » de la musique que s'ouvriront les chemins des nouvelles formes. Et ce parce que même ses plus vulgaires acquis purent toujours être transcendés en œuvres plus abstraites. Je crois intimement qu'il a toujours guidé le présent de la musique et orienté son avenir.

Il reste autre chose, qu'on ne dit guère aujourd'hui : il faut avoir la foi, la foi en quelque chose de plus satisfaisant que l'immédiateté de la satisfaction instantanée. Peut-être Beethoven avait-il raison, lui qui, au début d'une de ses œuvres les plus intellectuelles, nous a lancé : *Von Herzen – Möge es wieder — zu Herzen gehen*. Et le cœur et l'oreille sont des sens plus imaginatifs et plus créateurs quand ils entrent en un rituel sans compromis avec la raison. D'où la réponse sensible du musicien propulsant la musique, en multiples éclats, vers son devenir.

BOULEZ, P., 1952 : « Éventuellement », *Revue musicale*, n° 212, mai 1952, pp. 117-148 ; repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 147-182.

BOULEZ, P., 1958 : « Concrète (Musique) », *Encyclopédie Fasquelle de la Musique*, tome I ; Repris in *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 285-286.

BOULEZ, P., 1962 : « L'esthétique et les fétiches », in Samuel, C. (éd), *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 401-415 ; repris in *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1985 (2^e édition), pp. 17-31.

BOULEZ, P., 1963 : *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Éditions Gonthier.

BOULEZ, P., 1975 : *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil.

- BOULEZ, P., 1977 : « Invention/Recherche », *Passage du XX^e siècle*, première partie, IRCAM, Centre Pompidou, janvier-juillet 1977, pp. 85-97.
- BOULEZ, P. et LYOTARD, J.-F., 1986 : « La réflexion créatrice, entretien avec Pierre Boulez », in Samuel, C. (éd.), *Éclats/Boulez*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- DELALANDE, F., 1981 : « Incidences pédagogiques et sociales de la musique électro-acoustique », *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 2, pp. 84-93.
- DELIÈGE, C., 1991 : « Dans les dédales du "tour de force" », *Circuit*, vol. 1, n° 1, pp. 65-66.
- DI GIROLAMO, Joseph, 1990 : « Entretien avec G. Ligeti », *Salabert-Actuel*, n° 13, avril-mai-juin 1990, pp. 7 et 10.
- EVANGELISTA, J., 1990 : Interventions à la table ronde « Qu'est-ce que le postmodernisme musical ? », *Circuit*, vol. 1, n° 1, pp. 15-19, 22-23.
- REEVES, H., 1990 : *Malicorne*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, P., 1966 : *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil.
- STRAVINSKI, I., 1958 : *Conversations with Robert Craft*, Harmondsworth, Pelican Books.
- VARÈSE, E., 1983 : *Écrits*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- ZYGEL, J.-F., 1990 : « Musique contemporaine : Le grand tournant », dossier réalisé par Jean-François Zygel, *Diapason*, n° 362, juillet-août 1990.

