

Entretien avec André Boucourechliev

François-Bernard MÂCHE : Vous avez été un familier de la Nouvelle Revue Française, et la critique demeure une de vos activités ; peut-être aimeriez-vous évoquer cette époque pour commencer notre entretien ?

André BOUCOURECHLIEV : Sans doute, et je profiterai de l'occasion pour saluer celui qui m'avait introduit dans cette tribune, et qui lui avait donné pendant si longtemps tout son prestige, Boris de Schloezer ; il était un esprit clairvoyant et un homme intègre. Son exigence esthétique passait avant tout, et s'adressait d'abord à ceux qu'il aimait. Ainsi, admirateur et ami du Stravinsky du Sacre, il fut, dans cette Revue, le plus dur censeur du Stravinsky « néo-classique » dès Mavra.

F.-B. M. : Attaques qui n'ont malheureusement pas réussi à discréditer ce type de sclérose. On le voit encore sévir tantôt sous une forme tantôt sous une autre !

A. B. : Sclérose ? Il me semble que le problème est bien plus complexe. Il s'agirait plutôt de musique au « second degré » - notion très en vogue chez les jeunes générations d'aujourd'hui. Mais le terme est celui-là même que Schloezer avait employé lorsque, il y a une quinzaine d'années, j'ai signé avec lui dans la N.R.F., une nouvelle mise au point sur Stravinsky. J'ai suscité une révision de son premier jugement, du sens de ses premières attaques. J'ai, par la suite, montré que Stravinsky a peut-être eu trois styles, mais une seule musique dont l'unité, de Noces à Threni, m'apparaît dans toute son évidence. Elle rayonne autour d'un centre, d'une Weltanschauung traduite en musique, qui est la clef de cette unité et qui est le sacré, impliquant la répudiation de tout expressionnisme. Le Sacre est l'œuvre la plus « gestuelle » de Stravinsky, mais elle est absolument à part, sans antécédents et sans descendance.

F.-B. M. : Sans antécédents peut-être, mais non sans descendance !

A. B. : Les grands analystes du Sacre, Boulez et Messiaen, ne lui ont à peu près rien pris, sinon la caution de leurs propres préoccupations dans le domaine du rythme. Le Sacre a été pour eux un miroir. Mais non un modèle.

F.-B. M. : Peut-être, mais tout Varèse est issu du Sacre.

A. B. : Varèse est peut-être le seul, avec Bartók, qui ait pris quelque chose d'essentiel dans le Sacre ; dans l'esprit en tout cas, et non dans l'écriture. Ce chef-d'œuvre reste solitaire dans l'histoire.

F.-B. M. : Stravinsky a ouvert une porte triomphale sans la franchir lui-même. Il avait peut-être peur de ce qu'il entrevoyait. Les duchesses à qui on avait, paraît-il, manqué de respect le jour du Sacre ont eu bientôt des consolations, mais le néo-classicisme est un blocage malsain, un piétinement ou une marche à reculons.

A. B. : Je n'aime pas des termes comme « malsain » en matière d'art. Qui édicte des décrets sur ce qui est « sain » ? Quant au « piétinement » : ce qui semblait piétiner hier, aujourd'hui souvent s'avère avancer. Quoi qu'il en soit de la démarche de Stravinsky, elle est aussi une ascèse, elle est aussi la quête d'un style. Or à cette époque « le style

était mort », comme a dit Schloezer. La notion même en avait été abolie... par Beethoven. Le sérialisme aura permis cette renaissance (éphémère !) d'un style commun à une époque ; mais il ne sera connu qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Stravinsky avait besoin d'un style supra-individuel, il l'a cherché dans les classiques, avant de trouver chez les Viennois, à soixante-douze ans, un champ stylistique moderne.

F.-B. M. : Toute votre activité de critique ne s'est pas appliquée au seul cas de Stravinsky...

A. B. : Évidemment pas ! En fait, lorsque j'ai accepté la tribune que m'offrait Boris de Schloezer, en 1956, il s'agissait avant tout pour moi de faire de la critique engagée.

F.-B. M. : Dans le combat néo-sériel.

A. B. : Dans le combat de ma génération, au sens large du mot, pour tous les langages, électroacoustiques ou sériels, qui étaient vilipendés et que j'ai voulu défendre avec passion lorsqu'ils avaient leur raison d'être dans le présent.

F.-B. M. : Et lorsqu'en 1963 vous avez quitté la N.R.F., c'est que la brèche était faite, le clou enfoncé ?

A. B. : Il y a quelque chose de cela. Après l'engagement, c'est la médiation qui dès lors m'est apparue comme l'attitude à adopter dans le domaine de la critique.

F.-B. M. : Quels ont été pour vous vos meilleurs articles de cette première période ?

A. B. : Peut-être l'article sur la Troisième Sonate de Boulez, et, dans un genre très différent, l'article nécrologique qu'on m'avait réclamé exceptionnellement, car à la N.R.F. on ne me demandait jamais rien... - sur Poulenc.

F.-B. M. ; Quelle corvée !

A. B. : Pas du tout ! Je tiens cet article de commande pour mon petit chef-d'œuvre dans le genre. Les contraintes ont parfois du bon. La critique, c'est aussi cela. Inutile d'ajouter que je pense chaque mot que j'ai écrit sur Poulenc.

F.-B. M. : Sans vous y contraindre, j'aimerais maintenant vous faire parler de votre activité de compositeur, et en particulier de deux grands thèmes qui s'y trouvent inscrits : la tradition d'une part, et l'ouverture de la forme d'autre part. Par exemple, votre œuvre *Faces* utilise, après tant d'autres, la formule B.A.C.H.

A. B. : Dire que la tradition est un « grand thème » inscrit dans mon œuvre est inexact et peut prêter à confusion. La citation fugace d'une cellule sonore « reconnue » ne suffit pas, tant s'en faut, à justifier la question ainsi posée. En fait, le thème de mon œuvre est de révolutionner cette tradition : par des moyens aussi non traditionnels, aussi nouveaux que possible. Mais en l'identifiant comme mienne. Au sens de lignée, à laquelle j'appartiens, dont je suis issu. Or si j'en possède les biens par héritage (ceux des révolutions précédentes, comme la révolution sérielle par exemple), j'en ressens dans le

même temps la pesanteur. J'agis pour me libérer de cette pesanteur : sans me déguiser en ce que je ne suis pas : pour m'en libérer fidèlement, si je puis dire.

F.-B. M. : Vous entendez par là les habitudes d'écriture, les automatismes ?

A. B. : Non : une tradition, c'est bien autre chose que cela : une forme de pensée collective. Je songe, en l'occurrence, à une certaine conception occidentale de la relation, du rapport et de la forme. Et c'est précisément cette notion très forte de rapport, à la base de notre tradition, qui a été mise en question par John Cage, dont l'acte essentiel n'a pas été de faire des œuvres musicales, mais de rompre cette poétique de la « relation dynamique » sans laquelle une perception de structure ne peut exister selon la tradition occidentale.

F.-B. M. : Pas seulement occidentale en l'occurrence. En dehors de la pensée animale, et encore..., toute pensée est perception de rapports, c'est son essence même. Que ces rapports soient logiques, analogiques, métaphoriques, conscients ou inconscients, ne change rien.

A. B. : Cage propose des phénomènes hors rapport à la perception ou à la contemplation de l'auditeur, qui établit des rapports s'il le désire, ou s'il le peut. Quand il n'y parvient pas, le scandale éclate. La musique de Cage est scandaleuse.

F.-B. M. : Comme la mort ou le vide.

A. B. : Dans le vide - s'il sait vous prévoir ou vous appeler - il y a vous. Pensons aux premières peintures blanches de Rauschenberg : Cage, que ce peintre considère comme un père spirituel, dit que ce sont des sortes d'« aéroports sur lesquels se posent les choses que l'on y projette ».

F.-B. M. : Yves Klein me disait, lui, que ses monochromes bleus peignaient de l'immatériel ; et pourtant j'observais que leur beauté venait d'abord de leur rapport, dans le champ de la mémoire, avec des siècles de bariolage, et sur le mur, avec la blancheur de la pièce. Sauf peut-être dans l'expérience de l'extase, l'indifférencié est encore perçu comme une différence. Cage est le drapeau d'une opposition, on l'invoque par rapport aux autres.

A. B. : On peut toujours établir des rapports. N'est-ce pas cela aussi la liberté ? D'aucuns disent encore la participation. Cage dit « l'irruption de la vie ». Moi je dis que j'aime écrire le silence. De temps en temps.

F.-B. M. : Avec ou sans silence, on ne peut guère s'empêcher d'établir des rapports.

A. B. : Dans l'Amérique actuelle, il y a des auditeurs, des musiciens, qui passent outre ce rapport, et dès lors la nature de la perception change. C'est la poétique de l'instant captif.

F.-B. M. : L'instant rejoint l'éternité... Peut-être, mais rien n'est moins révolutionnaire qu'une pareille proposition.

A. B. : Cage n'est ni un agitateur ni un artiste. C'est bien plutôt un catalyseur (il se définit ainsi), qui a peu d'idées, mais fondamentales.

F.-B. M. : Le ton sur lequel vous en parlez laisse penser que vous lui devez quelque chose ?

A. B. : Je dois en effet à mon contact avec l'Amérique d'avoir échappé à ce que j'ai appelé la pesanteur de ma tradition. Je reste européen, Je ne suis pas « cagien », mais quelque chose d'important a pénétré de là ma façon de penser la musique.

F.-B. M. : Et cela nous amène à parler de l'aléatoire.

A. B. : Je dirais plutôt de l'« ouverture du rapport », de sa polyvalence. A l'époque des œuvres à formants mobiles comme le Klavierstück XI de Stockhausen et la Troisième Sonate de Boulez, c'est-à-dire vers 1956, ce qu'Umberto Eco a appelé la poétique de l'indétermination était à la fois « dans l'air » et plus ou moins inscrit dans l'évolution de la poétique occidentale; mais sans les Américains, la naissance et l'évolution de cette poétique ne se seraient pas produites de la même manière chez un Stockhausen ou un Boulez. Lorsque celui-ci écrit son article Aléa (dans la N.R.F. où, sans le nommer, il vise Cage pour, en fait, reprendre à son propre compte un certain nombre d'idées qu'il attaque, c'est le signe que quelque chose d'important vient de se déclencher parmi les musiciens sériels : réveillés, à retardement, par les tranquilles scandales de Cage, ils se sont mis à réfléchir, et ils ont trouvé dans la nature du langage sériel - le plus contraignant en apparence - les fondements mêmes d'une ouverture du dit langage. L'idée sérielle (une vieille lune, n'est-ce pas ?...) était celle d'un ordre que nulle condition préexistante ne régentait, d'une structure auto-déterminée, sans causalité, sans orientation, sans finalité a priori, et donc toujours relative en l'œuvre; on a pu alors en déduire que si les relations structurelles sont relatives, les formes où ces structures sont mises en jeu peuvent être également relatives, c'est-à-dire variables, plurielles dans leurs existences possibles. En somme, le système contenait en lui son éclatement, sa polyvalence, sa labilité. Et du coup l'indéterminisme trouvait sa place historique toute marquée dans un grand mouvement historique qui le prépare depuis le baroque, Mallarmé, Joyce et aussi Calder et Pollock.

F.-B. M.: Pourquoi l'impulsion a-t-elle alors été mieux acceptée en Amérique au départ ?

A. B. : Parce que les Américains ne sont justement pas tributaires d'une tradition, parce qu'ils sont beaucoup plus disponibles aux phénomènes qu'aux relations entre les phénomènes, tant en peinture qu'en musique.

F.-B. M.: Comment votre propre pratique de la forme ouverte se situe-t-elle dans ce courant historique ?

A. B. : Les cinq Archipels qui sont au centre de mon œuvre n'auraient pas été possibles sans cette prise de conscience de la poétique de l'indétermination, telle qu'elle a d'abord été pratiquée par les Américains. J'y ai pris ce qui a trouvé en moi une résonance, ni plus, ni moins. Je ne suis pas, bien entendu, le protagoniste ou l'inventeur de cette poétique mobile, mais je vais essayer de préciser où me semble se situer la contribution

spécifique des Archipels à la poétique d'aujourd'hui. Il y a dans ces œuvres, où tout est noté mais où rien n'est inscrit, à la fois la liberté la plus extrême et paradoxalement la contrainte la plus extrême. Ce qui est noté, c'est d'abord une typologie musicale, des caractères de densité, de rythmes, d'intensités différenciées, d'attaques, de registres, etc., et cette typologie s'étend, du point de vue de la notation, du plus abstrait au plus concret. À un extrême, on est proche du graphisme, et à l'autre on a des structures parfaitement définies. Entre les deux, une très grande variété de degrés dans la définition et l'indétermination.

F.-B. M. : Et ces degrés dépendent de la nature de l'œuvre ou de celle de l'interprète ?

A. B. : Ah, justement, c'est là tout le problème. Ils sont rédigés de façon que la nature de l'œuvre et l'interprète en soient les éléments indispensables et indissociables. En somme, dans une structure d'Archipel j'essaie de rédiger la virtualité ; non pas tous les possibles, mais de prévoir ce que sera le comportement d'une structure livrée à un interprète libre et responsable. La formulation la plus générale que je puisse donner des Archipels, c'est que j'essaie d'organiser un univers et de le donner à l'interprète pour qu'il l'incarne. J'essaie d'organiser les comportements possibles d'un univers, entre les mains d'un interprète.

F.-B. M. : Ou de plusieurs interprètes, parfois ?

A. B. : D'un ou de plusieurs interprètes bien sûr.

F.-B. M. : N'est-ce pas assez différent ? Peut-on prévoir la psychologie d'un groupe, sa façon de réagir collectivement ?

A. B. : L'œuvre doit être ouverte à cela. Les tempéraments individuels s'y expriment pleinement, et cependant l'œuvre reste là, reconnaissable. Je crois que c'est justement sur cette rencontre - ou plutôt cette consonance entre les interprètes - qui est toujours une, finalement, dans son extrême diversité, que se situe la spécificité des Archipels.

F.-B. M. : Pour les œuvres d'orchestre, le problème se retrouve donc au seul niveau des chefs qui jouent chacun de leur orchestre comme d'un instrument complexe ?

A. B. : Oui, c'est cela, mais à l'intérieur de chaque partie individuelle, il y a encore des choix.

F.-B. M. : Il n'y a donc plus d'exécutants, mais uniquement des interprètes ?

A. B. : Les deux. Ils sont moins des exécutants que pour une œuvre de Stravinsky, et davantage que pour une pièce de Cage.

F.-B. M. : Est-ce que cette pratique rejoint partiellement celle que Xenakis a proposée à deux orchestres, en application de la théorie des jeux, dans *Duel* en 1959 ou dans *Stratégie* quelques années après ?

A. B. : Non, pas du tout. Dans *Stratégie*, il y a un champ probabiliste mathématique tandis que les *Archipels* reposent sur une organisation proprement musicale, qui tente de cerner une pluralité de possibles.

F-B. M.: Une organisation qui finalement fait appel au « goût » de l'interprète ?

A. B. : Elle fait appel à tout. A la nature humaine, musicale, intellectuelle, réflexive, au plus primaire et au plus élaboré ; dans un contexte de réciprocité lorsqu'on a affaire à un groupe ; et, comme dans *Archipel IV*, où l'interprète est seul, dans un perpétuel présent en mouvement, conditionné par son vécu précédent et se projetant déjà vers l'avenir.

3 octobre 1973

Nouvelle Revue Française n° 253, janvier 1974, Paris, Gallimard.