

Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Entretien avec Pierre Boulez

Philippe Albèra

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2273
Éditeur : Éditions Contrechamps
Lieu d'édition : Genève
Année d'édition : 1989
Date de mise en ligne : 22 mars 2018
Collection : Essais sur les œuvres
EAN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

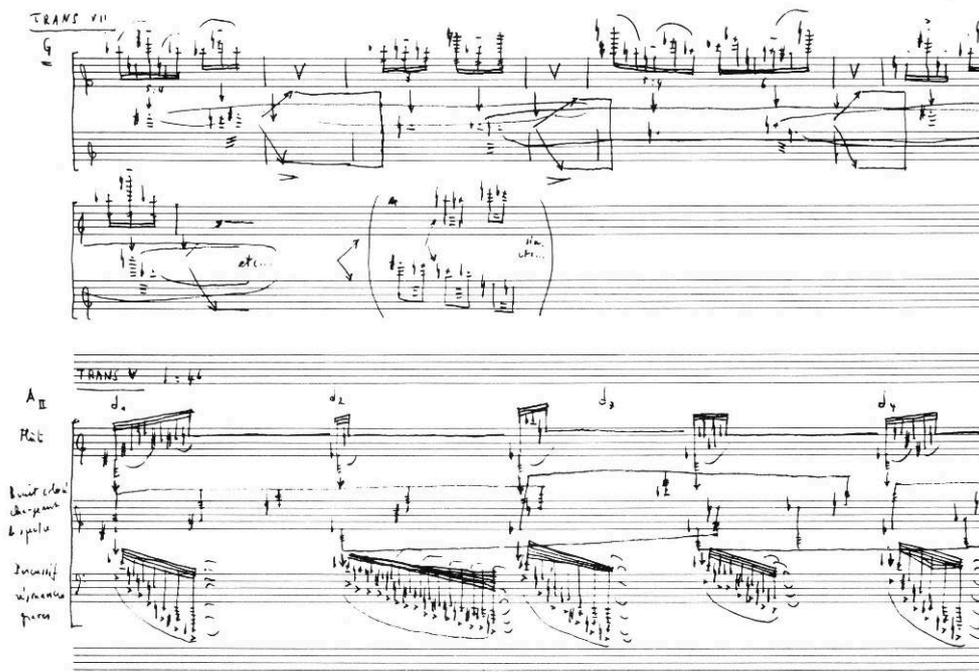
Référence électronique

ALBÈRA, Philippe. *Entretien avec Pierre Boulez* In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2273>>. ISBN : 9782940599127. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.2273>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Entretien avec Pierre Boulez

Philippe Albèra



- 1 Vous avez été, depuis vos débuts, à la recherche d'une *loi*, et votre réflexion s'est beaucoup attachée à la notion de *système*. Mais si le sérialisme, dans les années cinquante, était partagé par un groupe de compositeurs, aujourd'hui, chacun a une démarche individuelle. N'est-il pas absurde qu'un système soit le fait d'un individu isolé ?
- 2 Pierre Boulez : Il existe dans la musique d'aujourd'hui des éléments de base, même primitifs, qui sont les mêmes chez plusieurs compositeurs : les relations chromatiques, l'absence de périodicité rythmique traditionnelle, l'invention de formes qui ne sont plus basées sur des cadres préétablis. Il ne s'agit pas de règles, mais d'une attitude

générale, d'ailleurs plus souvent faite de refus que d'acceptations. C'est à partir de cela que l'on fait des choix tout à fait personnels.

- 3 - Qu'est-ce que les systèmes musicaux, aujourd'hui, légalisent ? Quel contenu pourraient-on leur donner ?
- 4 Pierre Boulez : Il était déjà difficile, à la fin du dix-neuvième siècle, de lier les systèmes musicaux à une philosophie ou à une représentation du monde, comme on a pu le faire jusqu'au dix-huitième siècle. La divergence entre les mondes scientifique, philosophique et artistique s'est accentuée de plus en plus, et très peu de gens ont été capables, avec les connaissances suffisantes, d'en déduire des "systèmes". Les musiques chinoises ou indiennes, par exemple, sont vraiment rattachées à une explication du monde, à une mythologie. Mais le symbolisme et les métaphores de cette sorte ont complètement disparu de notre musique. Les progrès de la connaissance nous ont éloignés de certaines correspondances littérales. Aujourd'hui, il faut être naïf pour y revenir, ou inventer une métaphysique et une science ad-hoc.
- 5 Les concepts artistiques, toutefois, s'ils n'en dérivent pas directement, sont plus ou moins influencés par des conceptions scientifiques, philosophiques ou autres qui existent à l'état diffus ; c'est le fameux *Zeitgeist* ! Les énormes développements acoustiques, par exemple, qui ont eu lieu depuis le dix-neuvième siècle, nous empêchent de concevoir le phénomène acoustique aussi simplement qu'alors. Nous sommes aujourd'hui conscients de nombreux détails qui enlèvent toute validité aux systèmes acoustiques apparus dans le monde scientifique au dix-huitième siècle. Il est par exemple impensable, avec les analyses que nous faisons actuellement, de fonder un langage musical sur la théorie acoustique des premiers harmoniques.
- 6 - Au début des années cinquante, par exemple, aviez-vous conscience d'être dans la mouvance des sciences humaines de l'époque, et notamment du structuralisme ?
- 7 Pierre Boulez : J'en étais proche, certainement.
- 8 - Inflencé directement ?
- 9 Pierre Boulez : En ce qui me concerne, je voyais cela de suffisamment près pour savoir que nous avançons dans la même direction.
- 10 - Dans votre essai intitulé "Le système et l'idée"¹, vous dites qu'une forme qui ne revient pas sur elle-même rend impossible d'établir tout système général...
- 11 Pierre Boulez : Oui, je pourrais prendre la comparaison de l'architecture : la forme musicale était semblable autrefois à ces architectures classiques faites pour être vues sous un seul angle, dans une perspective précise. Les formes musicales, bien que le génie les ait transformées et modelées à son avantage, étaient des formes acceptées : on ne peut nier l'existence des premier et second thèmes, de l'exposition et du développement ! Déjà Beethoven a forcé de telles notions, même s'il n'a pas été suivi par les romantiques-Mendelssohn, Schumann, Brahms, et même Berlioz - qui se sont contentés d'un monde préétabli. Les derniers quatuors de Beethoven ont envahi l'écriture de Wagner assez tardivement, passé les années soixante ; mais avec Wagner, on peut se demander si c'est le dramatisme de son théâtre qui a entraîné son concept formel ou si c'est la conception musicale qui l'a conduit au non-retour dans la construction dramatique. Ce que j'appelle non-retour, c'est l'absence de répétitions littérales : chez Wagner, les retours existent, mais toujours dans des contextes différents.

- 12 - Le concept de répétition, qui fut problématique dans les années cinquante, n'a-t-il pas été traité un peu grossièrement à l'époque - je veux dire que l'on a classé toute répétition dans la catégorie de la répétition littérale ?
- 13 Pierre Boulez : Oui, certainement ; et c'est là que tout le développement s'est fait. Nous sommes partis d'une position très radicale, souvent avec des œuvres très courtes d'ailleurs, qui nous a permis d'envisager la forme selon un autre point de vue. Il y a deux ans, au Collège de France, j'ai précisément fait mon cours sur l'enjeu thématique : comment s'est transformée la notion de thème jusqu'à nos jours ? Il faut, en effet, qu'une telle notion existe, parce qu'on ne peut concevoir une musique sans thème. La musique peut être plus ou moins amorphe, le thème plus ou moins dilué ; j'ai appelé cela des coefficients thématiques : il peut y avoir une façon de concevoir qui irrigue une forme, qui permet d'obtenir une enveloppe particulière.
- 14 - Si l'on prenait des œuvres comme le *Marteau sans maître* ou la *Troisième sonate* pour piano par exemple, quels en seraient les éléments thématiques ?
- 15 Pierre Boulez : C'est très net : dans la *Troisième sonate*, ce sont les *points* et les *blocs* (blocs frappés ensemble, blocs analysés, etc.).
- 16 - N'est-ce pas plutôt une stratégie qu'un élément thématique ?
- 17 Pierre Boulez : Non, ce sont les éléments thématiques qui vous forcent à découvrir des manières d'analyser les rapports de ces blocs : on les décrit d'une certaine façon. Dès lors, la notion de thème se greffe sur la notion de *bloc*. Une surface ou un volume peuvent être décrits, alors qu'un *point* ne peut pas être traité de différentes manières : il existe en tant que tel.
- 18 - A l'intérieur des *points*, il n'y a donc aucun repère...
- 19 Pierre Boulez : Non, c'est complètement indifférencié, alors que les *blocs* sont extrêmement différenciés. A part cela, il y a d'autres enveloppes plus générales, qui sont des stratégies : les *points*, par exemple, sont toujours écrits dans le registre médian, alors que les *blocs* vont de l'extrême aigu à l'extrême grave.
- 20 - Dans *Rituel* et *Répons*, vous êtes revenu à une notion thématique plus traditionnelle, à des figures - c'est le mot que vous utilisez d'ailleurs - que l'on peut identifier facilement... Le mot figure remplace-t-il celui de thème ?
- 21 Pierre Boulez : La figure irrigue un passage. Dans une œuvre comme *Répons*, où il faut tenir compte de la durée, il y a des notions qui évoluent dans le temps. Par exemple, un élément thématique irrigue le tout : c'est une série de doubles croches régulières entendues comme telles au départ, et qui sous-tendent des changements de blocs harmoniques ; elles sont signalées de façon très audible. Dans un premier développement, cette notion est préservée, mais j'introduis des séquences de rythmes avec des petites notes qui induisent des longueurs différentes : il n'y a plus, comme au début, une différenciation purement harmonique, mais une différenciation rythmique. Dans un autre développement, les petites notes interfèrent à l'intérieur de cette figure : on perçoit sa régularité par rapport à l'irrégularité des petites notes, et le tempo doit ralentir fortement. Ainsi, cette figure a pris différents sens par l'emploi technique qui en a été fait. C'est cela qui m'intéresse : que la thématique prenne un sens différent suivant son emploi, suivant le tempo par exemple. Une figure comme celle-là apparaît dans l'ensemble de l'œuvre : les éléments reviennent dans une forme en spirale, mais non à intervalles réguliers. On doit pouvoir les reconnaître et, parfois, ne pas être sûr de les reconnaître.

- 22 - N'y a-t-il pas là, à travers l'élément thématique, une reconquête de la dimension du temps par rapport aux œuvres des années cinquante, qui étaient davantage basées sur des concepts de spatialisation que sur des concepts proprement temporels ?
- 23 Pierre Boulez : Oui, absolument ! J'ai appelé cela le temps indéterminé. Les dimensions des œuvres de l'époque étaient toutes variables, on avait l'impression de découper des tranches de temps arbitraires : on pouvait les faire plus ou moins courtes, plus ou moins longues... Ce qui, dans une telle situation, me paraît intéressant (je désire le réutiliser de façon intentionnelle), c'est qu'à un moment donné, les formes ne sont pas nécessaires ; elles n'ont plus ni début ni fin. J'ai utilisé cela dans *Répons* à un moment où les solistes interviennent avec un accord de fond, qui subit des modifications de timbres pendant huit à dix minutes. Les machines déroulent cet accord selon un certain automatisme, mais on ne l'entend pas forcément : il apparaît quand les solistes jouent suffisamment fort, et disparaît à d'autres moments ; c'est comme si l'on ouvrait et l'on fermait alternativement une fenêtre sur cet accord. C'est une situation amorphe. J'aimerais, dans cette perspective, développer la conjonction du formel et de l'informel.
- 24 - Comment se fait-il qu'ayant reconquis cette dimension du temps, vous n'arriviez pas à trouver une conclusion aux œuvres que vous avez composées dans les dix ou quinze dernières années ?
- 25 Pierre Boulez : A cause de la notion de spirale, d'un temps "infini"... Les formes que j'écris actuellement ont cette tendance : là où elles s'arrêtent, elles sont complètes, mais je peux ajouter un autre anneau à la spirale, et c'est encore complet. Dans *Répons*, par exemple, la fin restera identique, car il faut un signe final. Mais je la déplace au fur et à mesure, et je sais comment l'œuvre va se poursuivre.
- 26 - Pourquoi, dès lors, passer à une autre œuvre avant d'avoir mis le dernier anneau à celle que vous composez ?
- 27 Pierre Boulez : Parce que je suis poussé par les nécessités. *Eclat/Multiples*, par exemple, a été abandonné au moment où j'avais beaucoup de travail comme chef. Mais cela reviendra : j'ai déjà deux fois plus de musique que ce qui est disponible ! C'est écrit, à part la fin justement !
- 28 - Vous dites que "l'obsession du constant renouvellement de la chose proférée entraîne la perte du message"...
- 29 Pierre Boulez :... Cela se rattache à la question de la mémoire. On ne peut pas percevoir quelque chose qui est sans mémoire. S'il y a constamment des messages nouveaux, et qu'on ne puisse pas les référer à des antécédents, on perd tout intérêt. C'est très simple : ou bien vous avez des informations trop prévisibles, et vous vous ennuyez parce que vous savez comment les choses vont se passer, ou bien vous avez beaucoup trop d'informations imprévisibles, et vous vous ennuyez aussi parce qu'une information de plus ou de moins ne vous intéresse plus, vous ne pouvez pas être responsable vis-à-vis d'elle. Ce qui est important, c'est d'avoir une information mesurée permettant de s'intéresser à ce qui va suivre, de rapporter une information à quelque chose d'antérieur, ou de savoir qu'une information nouvelle prendra son sens plus tard. Il y a une sorte d'allée et venue de la perception et de la mémoire dans l'œuvre. Cette préoccupation, chez moi, existe déjà dans le *Marteau sans maître*. Dans la seconde pièce, commentaires de "Bourreaux de solitude", le début régulier est limité dans la dynamique ; le milieu est très déséquilibré au point de vue des dynamiques (le xylophone joue dans les extrêmes avec des rythmes inégaux) ; la fin combine les deux

écritures. Les deux seules œuvres qui sont vraiment volontairement indifférenciées sont *Structures/* (et encore, la seconde pièce cherche à créer des différenciations) et *Polyphonie X*. Mais on a vu que la perception, dans de tels cas, ne marche pas !

- 30 - Il me semble qu'à cette époque, il y avait chez vous une volonté d'objectivation du discours musical, un besoin, qui existe toujours, me semble-t-il, d'épurer l'œuvre de tout ce qui serait ambigu, hétérogène et non maîtrisé...
- 31 Pierre Boulez : Non, je crois que l'objectivité n'était pas notre principe d'existence. Elle a obsédé Stravinsky et, dans une certaine mesure, Ravel : mais ce n'était pas du tout notre position. Comme j'ai toujours détesté la musique néo-classique, cette espèce d'objectivation ne m'intéressait pas. J'ai toujours considéré, au contraire, que nous devions être subjectifs. Mais je voulais qu'il existe une pensée par rapport au langage : le langage ne s'invente pas au fur et à mesure, par des "coups de génie". Au contraire, c'est la mémoire qui fournit le coup de génie. Il faut aller radicalement dans la recherche d'un certain type de lois personnelles par rapport au langage, de sorte que ce que vous voulez dire soit dit d'une façon adéquate.
- 32 - Vous avez tout de même une démarche extrêmement rationalisante, qui évacue ce qui pourrait déranger, troubler l'ordre créé...
- 33 Pierre Boulez : Non, c'est une façon commode de résumer les choses ! Ma pensée compositionnelle est beaucoup plus complexe. Les concepts aident à se diriger ; ils sont résumés d'une façon très rationnelle par rapport à l'emploi qui en est fait. C'est comme un guide : il ne vous fournit pas la saveur d'un pays que l'on veut visiter ! Pour moi, les écrits théoriques sont comme une sorte de carte géographique par rapport à la réalité. C'est une réflexion en fonction de quelque chose d'autre ; vous avez d'ailleurs pu observer que j'ai rarement fait des analyses moi-même !
- 34 - Pourquoi ne parvient-on pas à élever le discours verbal au niveau du sens musical, mais seulement au niveau d'un système qui peut produire aussi bien des chefs-d'œuvre que des œuvres mineures ?
- 35 Pierre Boulez : Je crois que le jugement esthétique ne peut se formuler qu'en termes purement subjectifs, assez vagues d'ailleurs ; il serait prétentieux de vouloir décrire une mélodie de Mozart pour ce qu'elle est : si on vous en fournissait les éléments, vous ne la trouveriez pas ! C'est la même chose en littérature : ce n'est pas parce qu'on fera l'analyse grammaticale, sémantique ou rhétorique d'un poème, qu'on va en expliquer la beauté ! Vous pouvez analyser une œuvre que vous ne connaissez pas, et devant laquelle vous êtes perdu, mais lorsque vous posez la question du "pourquoi", et plus seulement celle du "comment", vous êtes complètement dans le noir. Pourquoi le thème de la "Grande Fugue" est-il ce qu'il est ? Ce n'est pas le fait d'en dénombrer les intervalles qui vous le dira ! Et le thème n'est qu'un élément : il faudrait parler de l'écriture, de l'architecture, et de toutes sortes de choses qui ne sont pas vraiment analysables ! La seule analyse que j'aie publiée, celle du *Sacre*, était liée à mes préoccupations de l'époque : je crois que Stravinsky n'a jamais pensé, en écrivant l'œuvre, aux permutations de valeurs que j'y ai trouvées, et que je voulais y trouver. J'ai d'ailleurs dit, à l'époque, qu'une analyse ne pouvait servir que si elle était subjective !
- 36 - Que vous apprennent les analyses que l'on fait de vos œuvres ?
- 37 Pierre Boulez : Je ne les lis pas : elles intéressent ceux qui les font, mais pas moi. Premièrement c'est du passé, et je ne tiens pas à me revisiter sans cesse ; deuxièmement, cela ne me sert pas à grand-chose...

- 38 - Les termes “liberté de description” et “aura” qui sont apparus dans vos derniers textes, et qui consignent un espace de liberté d’invention par rapport à la rigueur du système, sont-ils précisément cette part de subjectivité qui échappe à toute analyse ?
- 39 Pierre Boulez : La notion de “liberté de description”, je l’ai trouvée avec le *Marteau sans maître*. Je n’ai plus conçu la série comme un ensemble de notes singulières, de *points*, mais comme des *blocs d’accords*. J’ai commencé par la troisième pièce, qui est monodique ; j’avais des blocs superposés qui étaient chaque fois différents et qui me permettaient de faire des mélismes à volonté, d’écrire les mélodies que je voulais, et de sortir du carcan de la suite de sons isolés. Ce qui m’a intéressé, dès lors, c’est le rapport entre des notes déterminées par un système, et celles qui ne lui appartiennent pas, que j’appelle des notes intersticielles. En écrivant à partir de systèmes très déterministes, où il n’y avait plus de règle verticale, nous avons perdu le sens de l’appoggiature, du retard, de l’anticipation, des notes étrangères à l’accord, etc. C’est-à-dire tout ce qui constitue un enrichissement du vocabulaire de base, et qui l’affecte, lui donne sens. Dans *Répons*, il y a, au contraire, énormément de ces éléments. Certains accords reviennent, mais avec des emprunts aux accords voisins ; des figures s’inscrivent dans des registres parallèles mais avec des rythmes différents. Ce sont des structures qui sont déstructurées, qui sont travaillées de manière à acquérir une très grande souplesse d’emploi, et à accueillir toutes sortes de greffes. Par exemple, pour aller d’une note à une autre, j’invente des échelles qui acquièrent une fonction de liaison. C’est ce que j’appelle l’“aura” : la liaison d’une note à une autre, ou d’un accord à un autre, est faite par des moyens pensés sur le moment même, en fonction de leur insertion à l’intérieur d’un contexte donné. Dans *Répons*, toutes les cadences de solistes sont bâties sur de grandes notes pivots, et tout le reste est intersticiel, inventé à l’instant où j’en ai besoin : vous avez ainsi un tissu harmonique très cohérent sur lequel se développe ce tissu intersticiel.
- 40 - La structure harmonique renvoie-t-elle à un schéma préexistant ?
- 41 Pierre Boulez : C’est un schéma que j’invente au fur et à mesure, qui est pensé en fonction du développement. Cette architecture, qui est très forte, je la revêts de toutes sortes d’éléments qui la rendent plus complexe, plus intéressante.
- 42 - N’y a-t-il pas une part d’utopie dans le fait de devoir inventer à la fois “sa” langue et son propre style ?
- 43 Pierre Boulez : On n’invente pas la langue à proprement parler : beaucoup d’éléments et de principes sont dans l’air du temps, ils sont non dits...
- 44 - Mais vous refusez catégoriquement ce qui est “hérité”, vous avez toujours voulu couper de façon radicale avec le passé ?
- 45 Pierre Boulez : Les éléments hérités n’ont aucun intérêt, il faut les transformer ! Je suis très perméable à ce que les autres font ou ont fait, mais je l’incorpore. Je déteste le collage, les influences non digérées, etc. Ce qu’il faut, c’est absorber les influences, prendre leur substance, et s’en servir de façon personnelle.
- 46 - Comment se fait-il alors que vous dirigiez et enregistriez une œuvre comme *Sinfonia* de Berio qui est aux antipodes d’une telle position ?
- 47 Pierre Boulez : Je trouve cela très bien fait, très habile...
- 48 - C’est un point de vue artisanal...

- 49 Pierre Boulez : Oui, mais la tendance qui consiste à utiliser des citations ou des musiques populaires - par exemple, chez Berio, dans *Coro*, qui est déjà beaucoup plus complexe que *Sinfonia* - ne me touche pas beaucoup personnellement. J'ai besoin d'inventer les choses moi-même, ou alors il faut que ce soient des cultures très lointaines qui sont complètement coupées de moi : j'ai ainsi beaucoup pris aux musiques de Bali ou du Japon.
- 50 Ce qui m'a intéressé chez les Japonais, c'est leur conception du temps : je m'en suis approché, par exemple, dans la *Troisième Improvisation sur Mallarmé*, où il existe une influence très directe en ce sens, quoique très élaborée. Un passage de *Répons* a été influencé par des sonneurs de cloches en Angleterre qui font des permutations très intéressantes avec cinq ou six cloches - c'est une technique tout à fait passionnante ! Mais je suis sûr que personne ne pense à cela ! Moi seul le perçois.
- 51 - Pourquoi, en tant que chef, ne faites-vous plus beaucoup de créations ?
- 52 Pierre Boulez : Faute de temps. Je crois que j'ai beaucoup donné, et je trouve que c'est maintenant aux autres d'agir !
- 53 - Mais vous "donnez" toujours beaucoup en vous occupant de différents organismes musicaux : qu'est-ce qui vous empêche de vous consacrer uniquement à l'écriture ?
- 54 Pierre Boulez : Le fait que ces organismes existent, et il faut s'en occuper. Qui pourrait les assumer professionnellement ? Si mon nom disparaissait, les subventions diminueraient. Il faut donc leur laisser le temps de s'affermir : on n'abandonne pas un jeune enfant aux intempéries ! D'autre part, je n'aurais jamais pu écrire *Répons* si je n'avais pas créé ces organismes, car il n'en existe aucun équivalent ailleurs...
- 55 - Vous auriez écrit une autre œuvre...
- 56 Pierre Boulez : Oui, mais je voulais écrire *Répons*. Et cela a créé tout un mouvement de pensée qui m'oblige à faire un peu de "gymnastique".
- 57 - Quel est le programme de recherches que vous envisagez à l'IRCAM pour les années à venir ?
- 58 Pierre Boulez : L'utilisation de plus en plus perfectionnée du temps réel, afin de parvenir, avec la technique, au niveau de la structure de la musique : qu'on ne soit plus obligé de simplifier la pensée. Faire aussi que la synthèse des sons soit plus perfectionnée et, enfin, que le langage symbolique qui sert au compositeur soit plus facilement compréhensible et manipulable.
- 59 - Le mélange des sources naturelles et artificielles vous semble toujours aussi inéluctable ?
- 60 Pierre Boulez : Ah oui, parce qu'il y a beaucoup de choses que vous ne pourrez jamais faire avec les instruments ! Si vous voulez utiliser des échelles changeantes de façon intentionnée, avec des intervalles inégaux ou plus restreints, vous êtes bloqué par toutes sortes de problèmes matériels, alors que votre oreille perçoit ces différences. Je ne considère pas du tout la technologie actuelle comme un fétiche, mais elle me donne la possibilité d'inventer des univers sonores qu'on ne peut obtenir avec des instruments traditionnels. Cette conjonction du nouveau matériau et de l'impulsion de l'instrumentiste - laquelle n'est pas chiffrable parce qu'elle comporte une grande part non mesurable - me paraît nécessaire. La nouvelle œuvre musicale, comme l'architecture nouvelle, proviendra d'un mélange de pensée et de matériau. A défaut

d'une telle démarche, soit le matériau bloque la composition, soit la pensée est insuffisamment forte pour l'organiser. Et si j'ai une certitude, c'est bien celle-là !

61 - Comment appréciez-vous le fait que le monde intellectuel ne se soucie apparemment pas le moins du monde des problématiques musicales contemporaines ?

62 Pierre Boulez : Que voulez-vous que j'y fasse ? Je ne peux pas me modeler sur les aspirations ou le manque d'aspirations des intellectuels ! Le dernier entretien que j'ai eu avec Foucault portait justement là-dessus, sur la paresse des intellectuels et sur le fait qu'ils s'accommodent fort bien d'une musique de fond au lieu de rechercher une musique qui corresponde au niveau de leur pensée. Voyez un journal représentatif comme *Libération* : quelle place offre-t-il à la culture, à la musique d'aujourd'hui, et plus encore à la poésie ? Car la situation de la poésie est peut-être encore plus frappante que celle de la musique : les deux derniers poètes qui sont lus ont pour noms Michaux et Char... Les autres ont un sort beaucoup plus triste !

63 - Vos propres références, sur ce plan, n'ont guère évolué : vous invoquez toujours les noms de Joyce, Char, Klee, etc.

64 Pierre Boulez : Dans le roman, par exemple, Butor a su apporter un renouvellement, mais cela ne s'est guère poursuivi. Les romans actuels sont très retardataires par rapport aux œuvres importantes de la première moitié du siècle ! Et un homme comme Claude Simon n'est plus très jeune ! C'est pour cela que mes références ne changent pas beaucoup : si je voyais quelque chose de neuf, je sauterais dessus !

65 - Vous n'avez pas le même sentiment dans le domaine de la musique ?

66 Pierre Boulez : Non. Je trouve que la musique est plus agitée. J'écarte évidemment le retour au romantisme qu'on trouve chez les Allemands ou dans l'école minimaliste, laquelle, selon Carter, correspond à une pensée très réactionnaire. Je place l'espèce de primitivisme des répétitifs au niveau de Carl Orff. C'est un peu comme la période de l'entre-deux-guerres : la musique y était d'une légèreté à ne pas exister ! Certes il y a cette tendance actuellement, mais en France moins qu'ailleurs. La musique y est encore une recherche, même si celle-ci est parfois simplificatrice. Le néo-romantisme n'est pas une recherche, il n'est rien du tout !

67 - Faut-il que la musique soit une recherche ?

68 Pierre Boulez : Elle ne peut pas être réactionnaire. Il y a eu une période de recherche et de table rase après la guerre, qui était due en partie aux conditions sociales de l'époque. Mais, de toute façon, on ne peut pas rester en arrière. C'est toute la société qui veut cela, notamment à l'intérieur du domaine scientifique et technique, où il existe une évolution de la pensée extrêmement rapide, et où des changements radicaux ont lieu.

NOTES

1. Boulez Pierre, "Le Système et l'Idée", in *In Harmoniques* n° 1, Paris, décembre 1986, p. 62-p. 105.