

La musique et le verbe : Mallarmé, Rimbaud, Michaux et quelques autres : entretien avec Pierre Boulez = Musik und Wort : Mallarmé, Rimbaud, Michaux und einige andere

Autor(en): **Verdier, David / Boulez, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 106

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927698>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA MUSIQUE ET LE VERBE : MALLARMÉ, RIMBAUD, MICHAUX ET QUELQUES AUTRES

PAR DAVID VERDIER

Entretien avec Pierre Boulez

Musik und Wort: Mallarmé, Rimbaud, Michaux und einige andere

Trotz ausdauernder Arbeit und einer Unmenge von Kommentaren, Theorien und Polemiken scheint die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Dichtung bis heute nicht erschöpfend beantwortet. Am 15. Dezember 2008 vertraute Pierre Boulez, seit Anfang seiner Laufbahn an den formativen Debatten und Kämpfen massgeblich beteiligt, in einem Gespräch *Dissonanz* seine Positionen und Ideen zu diesem Forschungsfeld an und trug damit dazu bei, dass sein kreatives Werden und seine ästhetischen Konzepte nun besser erwogen, gewisse geschichtliche Entwicklungen besser verstanden werden können.

Les rapports entre musique et poésie n'ont cessé d'agiter le monde artistique et de susciter de vifs débats. Dans un entretien réalisé à l'IRCAM le 15 décembre 2008, Pierre Boulez a confié à David Verdier ses positions et ses idées sur ce sujet. Un sujet qui permet de mieux comprendre certaines options esthétiques et certains choix dans la carrière et l'œuvre du compositeur français.

David Verdier : Pierre Boulez, j'aurais aimé aborder avec vous la relation entre la poésie et la musique, c'est-à-dire ce qui peut pousser un compositeur à opposer, voire « imposer » de la musique à un texte. Je débiterais, si vous le voulez, par cette citation de Mallarmé : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité ». N'avez-vous jamais été tenté par le passage à l'acte : l'écriture d'un texte poétique ?

Pierre Boulez : Non, parce que je ne m'en sens pas capable, tout simplement. Je trouve qu'il y a des écrivains qui l'ont fait beaucoup mieux que je ne pourrais le faire. De même, je n'écris pas de mémoires car je trouve justement que Proust a écrit sur l'enfance et la toute jeunesse parce qu'il est très imaginaire. Soi-même on ne l'est pas, on a de vagues souvenirs, comme ça, mais on ne saurait pas les exprimer aussi bien. Quand on se sent en infériorité, je n'y touche pas, tout simplement. Je sais qu'au point de vue du texte poétique, je n'aurais été ni à la hauteur de Char, ni à celle de Mallarmé. La poésie est une inspiration, mais en même temps aussi, un métier ; il faut un métier pour travailler le langage et ce métier, je ne l'ai pas.

Quand on regarde l'utilisation de la poésie dans l'ensemble de votre œuvre, on y distingue clairement plusieurs périodes : Char, Michaux, Mallarmé, Cummings... Vos dernières compositions marquent cependant un abandon progressif du matériau — je dirais aussi, du stimulus poétique. Comment expliquez-vous cet éloignement ?

J'aurais envie de travailler, mais pour des chœurs, pas pour des solistes en ce moment. Si je devais travailler sur un texte... j'avais pensé à Celan en particulier. Je n'y ai pas renoncé du reste, mais pour l'instant ça ne présente pas d'urgence pour moi. L'écriture instrumentale me permet davantage de m'exprimer actuellement et un texte me gênerait plutôt qu'il m'aiderait.

Vous aviez parlé, je crois, d'un projet de « cantate » à propos de Celan...

Oui, justement, pour chœur...

A partir d'un texte précis ?

J'ai commencé à choisir les textes et puis, sans vraiment renoncer, j'ai arrêté. J'ai tous les recueils de Celan dans la langue originale, parce que je trouve que c'est la meilleure. Quand j'étais très jeune, je n'avais aucune connaissance de l'allemand, donc je ne pouvais pas m'en servir. Tandis que maintenant, je connais suffisamment d'allemand pour pouvoir utiliser l'accentuation de la langue elle-même. De toute façon, je trouve que l'accentuation n'est pas vraiment le problème : un acteur, par exemple, soulignera un mot beaucoup mieux que le musicien peut le faire dans ce sens-là ; le musicien répète les choses et met de l'emphase sur quelque chose qui ne le mérite pas. Tandis que si l'on détourne l'accentuation (bien sûr pas stupidement) de sa normalité, ça peut être intéressant aussi.

Vous n'avez jamais mis en musique un texte de langue allemande. C'est intentionnel ?

Non, c'est simplement parce que l'anglais a été une langue plus proche de moi, simplement par la carrière que j'ai faite. J'ai été obligé de faire que mon anglais soit plus courant ; l'allemand se limitant à des choses très restreintes. Mais pour avoir essayé de lire Adorno, je me suis quand même mis à l'allemand pour des raisons un peu plus poussées, quoique je ne me vante pas de comprendre absolument tous les arcanes de son langage !

On peut penser que les textes qui vous intéressent doivent être suffisamment « dociles » pour que la musique puisse en « élargir » le sens. Entre deux auteurs que vous appréciez, disons Rimbaud et Mallarmé, comment s'est opéré le choix vers le second ?

Parce que Mallarmé est plus concentré que Rimbaud en général. Les meilleurs textes de Rimbaud sont discursifs. Je trouve les proses de Rimbaud (les dernières en particulier) plus intéressantes que ses poèmes — qui sont plus « traditionnels », dans un sens. Tandis que les poèmes de Mallarmé — quoique jouant aussi sur la tradition — sont beaucoup plus élaborés du point de vue des syllabes, de la sonorité de celles-ci, de la division, de la coupe du vers etc. Même si je ne m'y suis pas attaqué, ça s'est terminé par le *Coup de dés* qui est vraiment une espèce de bombe jetée dans l'univers classique, parce que rien ne reste pratiquement sauf l'utilisation des sonorités et du rythme. C'est une expérience beaucoup plus fondamentale que celle de Rimbaud. Rimbaud, aurait-il vécu d'une façon différente, aurait pu peut-être changer son langage aussi... mais son langage est avant tout courant,

discursif... ce sont les images qui sont extraordinaires, mais pas la syntaxe ; tandis que Mallarmé a tout refondu, complètement. Le vocabulaire est loin d'être extraordinaire, même si l'on voit les petites choses, disons les *Chansons* ou les adresses de lettres. On sent que le langage est malgré tout une chose très banale... mais il est tout de même pris toujours avec un certain détournement, c'est ce qui fait l'intérêt de Mallarmé, même dans les petites choses qui n'ont pas grande valeur, finalement.

Je reviendrai un peu plus tard, si vous le permettez, au Coup de dés... j'aimerais pour l'heure vous proposer deux citations de vous qui me paraissent contradictoires. Vous écrivez dans Relevé d'apprenti : « Structure, un des mots de notre époque. Il me paraît que s'il doit y avoir connexion entre poésie et musique, c'est à cette notion de structure que l'on fera appel avec le plus d'efficacité ».

Et par ailleurs, dans un entretien avec Dominique Jameux à propos de Poésie pour pouvoir, à la question « en quoi la poésie de Michaux détermine-t-elle la forme de l'œuvre ? », vous répondez : « Je dirais que la forme dans le poème de Michaux ne détermine pas grand-chose. C'est beaucoup plus une réaction irrationnelle — disons “émotionnelle” comme en anglais — au texte, que le désir d'incorporer formellement le texte à la musique ».

Oui, ça dépend de ce qu'on veut faire. A l'époque de la première citation, je travaillais sur Mallarmé et c'est donc par la structure du vers, de la rime, de l'organisation du sonnet etc. qu'on arrive, non pas à saisir le sens, mais à regarder comment la pensée s'organise. Tandis que chez Michaux, le texte est beaucoup plus explicite, disons... « ritualiste ». Ce sont les images d'un rituel imaginaire que chacun peut transférer dans son imagination comme il le désire. Bien sûr, il y a une structure narrative et de malédiction qui se développe comme dans un rituel. Il y a une certaine structure, évidemment, mais on y réagit en la niant ou, au contraire, en la magnifiant.

J'aimerais souligner un autre paradoxe, cette fois un peu plus général et qui partirait de ce principe-là : une adéquation de la langue à la pensée produirait une impression d'ésotérisme. D'un autre côté, la compréhension immédiate serait la forme la moins riche, en même temps que nécessaire pour comprendre le sens du message. L'écriture mélismatique que vous avez utilisée a pour conséquence de perturber l'intelligibilité du texte. Cette perturbation est-elle pour vous une nécessité ?

Oui, parce que reproduire le poème en tenant compte de la

continuité du langage, ce n'est pas l'enrichir, c'est le transférer seulement. Tandis que l'enrichir, ça suppose la perte du sens que l'on connaît : on entend des mots, puis des syllabes et finalement des sonorités. C'est un « éloignement » progressif.

L'écriture mélodique est extrêmement surchargée en volutes et en arabesques. Vous perdez le sens parce que les voyelles et le centre des syllabes sont très éloignés les uns des autres, mais sont liés par cette espèce de courbe constante. Si vous considérez l'organisation syllabique, vous avez un éloignement des syllabes les unes des autres, vous ne savez pas à quoi elles appartiennent ; c'est la sonorité qui reste le seul témoin du texte. Vous avez soit cette proximité, soit cet éloignement pour faire quelque chose du texte qui donne une sorte d'évaluation par vous-même du texte d'autrui.

En faisant de la sorte, ne peut-on pas vous reprocher de renforcer l'ésotérisme du texte ?

Non, le texte reste ce qu'il est. Pendant que vous écoutez, vous n'avez qu'à le lire simplement et vous comprendrez cet éloignement. Je ne pense pas que ce soit plus ésotérique ou moins ésotérique. Il y a une divergence entre le sens immédiat et le sens plus tardif.

C'est-à-dire que vous supposez que la personne qui écoute la pièce ait pris connaissance du texte...

Qui veut connaître le texte n'a qu'à le lire d'abord.

Par rapport à la critique de Victor Hugo à l'égard de la musique (« défense de déposer de la musique au pied de mes vers ! ») ...

(rires) Moi j'ai lu « le long de mes vers... » parce que c'est le long des murs, comme des chiens qui se débarrassent de leur trop-plein.

... par rapport à cette citation, diriez-vous que la musique serait plus perméable (ou permissive) à la poésie que l'inverse ?

C'est-à-dire que la poésie se base sur un vocabulaire de tous les jours. A part quelques mots très ésotériques, la plupart du temps, vous employez les mots « table », « eau », « vase » etc. que ce soit dans un poème extrêmement ésotérique ou, au contraire, extrêmement banal. En général, vous utilisez la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire du langage courant. En musique, le sens et le langage sont tout à fait liés, tandis que dans la poésie ils ne le sont pas du tout au départ. Il y a cependant un certain filtrage par rapport au vocabulaire

courant... vous n'employez pas « les lentilles du Puy » par exemple dans une poésie... quoique peut-être...

... Ponge ?

... Oui, exactement. Il aurait pu le faire. Ce ne sont pas les meilleurs poèmes de la langue française, tout de même. C'est assez original par moment, sinon c'est assez banal. En musique, je trouve que le style c'est le sens en même temps, tandis que le style n'est pas le sens dans le vocabulaire. Le sens est complètement indépendant du style et les mots que vous employez sont les mots de tout le monde, sauf de rares exceptions. Si vous employez le mot « Ptyx » il est évident que ce n'est pas courant. Phénix... Ptyx... la rime est difficile à trouver, évidemment...

Ressentez-vous une incommunicabilité dans le fait que des gens qui ont une grande culture littéraire ignorent tout de la musique contemporaine ?

Oui... j'ai connu Char, qui pratiquement ne connaissait rien à la musique contemporaine. Michaux était quelqu'un qui s'y intéressait. Cela ne veut pas dire que Char était moins bon que Michaux. Cela vient de la culture des gens au départ ; je suppose que celle de Char n'a pas été favorisée. Mais dans bien d'autres cas aussi, vous avez des peintres qui sont complètement fermés. Viera da Silva était une femme peintre extraordinairement ouverte à la musique, qui s'y intéressait et venait au concert. André Masson était un peintre lui aussi extrêmement sensible à la musique, mais des littérateurs comme Breton étaient archi-sourds, c'est comme ça. C'est à la fois dans les gènes et dans l'éducation... et dans la modification des gènes par l'éducation, ou la non-modification (rires)...

A propos des imprécations délirantes d'Antonin Artaud, vous évoquez la volonté du musicien d' « organiser le délire ». Quel sens précis donnez-vous à cette formule ?

Pour moi, le délire est un rituel qui vous embarque dans un degré de conscience différent de la conscience quotidienne, par conséquent ce n'est pas une chose qu'on improvise simplement. Quand vous remarquez dans les cérémonies religieuses, même les plus païennes, qui subsistent encore dans certaines communautés noires au Brésil ou en Afrique, vous avez des rituels qui sont tout à fait organisés où la perte de conscience est vraiment très progressive et très organisée et puis, tout à coup, quand on se rend compte que cela peut être dangereux pour les autres et pour la personne elle-même, vous avez ce qu'on appelle, au Brésil, un « père de saint » ou une « mère de sainte » (« padre de santo » ou « madre de santa ») qui impose les mains et la personne se calme immédiatement. C'est extraordinaire de voir dans ces cérémonies comme l'excitation par le son, par le bruit et par la vitesse rythmique peut engendrer une sorte d'excitation physique, extravagante même. Ça fait partie du rituel, mais quand c'est dangereux, on arrête... et puis on recommence. Il y a donc une sorte d'organisation du délire. Rimbaud c'est ça : c'est écrit très froidement et en même temps à chaud ; quand la température est telle que vous avez l'impression que c'est froid.

Vous vous associez souvent à l'idée que la musique pour vous soit un rituel. D'ailleurs, l'une de vos pièces porte ce titre-là...

Oui, en effet la musique est un rituel. C'est un rituel laïc maintenant, mais c'est une sorte de rituel, oui.

Je reviens à la poésie et à l'obsession pour la pureté formelle chez quelqu'un comme Mallarmé. Revenir sur certaines

œuvres pour les modifier participe-t-il d'une volonté de les perfectionner et de les « purifier » ?

Non, ce n'est pas seulement ça. Pour moi, c'est le fait que je n'ai pas donné aux idées tout le développement dont elles seraient capables. C'est-à-dire qu'il y a une prolifération des idées qui n'a pas encore abouti et qu'il faut faire aboutir comme l'idée du « rhizome » de Deleuze... Je m'intéresse davantage à cette transgression de la limite qu'au « polissage ».

A propos de ce « rhizome », vous utilisez également des notions de « greffe » ou « prolifération » comme principe moteur de l'évolution d'une pièce. Avez-vous lu, par exemple, La métamorphose des plantes de Goethe ?

Non. J'ai lu d'autres textes de Goethe, mais pas celui-ci. Mais ce que j'ai appris une fois, à l'occasion d'un cours de mathématiques et de formes organisées à l'IRCAM, c'est qu'on peut réduire la forme d'une branche d'arbre à celle de sa feuille, et que tout ça dépend d'une seule formule mathématique. Je trouve cela extraordinaire. « Comment peut-on réduire ? ». Ça m'intéresse. C'est ce que Klee a trouvé, sans la formule mathématique. Il a trouvé que la plante elle-même ou l'arbre quand il se développe a une grande forme exactement à l'image de sa petite forme.

Le titre de la pièce Sur incises fait-il davantage allusion pour vous à une technique horticole, lapidaire ou une forme rhétorique ?

Bien sûr, c'est une forme rhétorique, mais ce à quoi je pense aussi — mais ça porte une autre dénomination — ce sont les entailles en marqueterie. Quand une texture est faite d'entailles différentes, mais qui ont une forme par elles-mêmes et qui se répondent, c'est ce à quoi je pensais exactement — mais également les virgules qui ensèrent une incise dans une phrase.

En plus de la « greffe » et de l'autocitation — greffes que vous faites proliférer — il vous arrive de dissimuler une citation d'un autre compositeur dans vos propres œuvres. Quel intérêt y a-t-il à la rendre non-reconnaissable ?

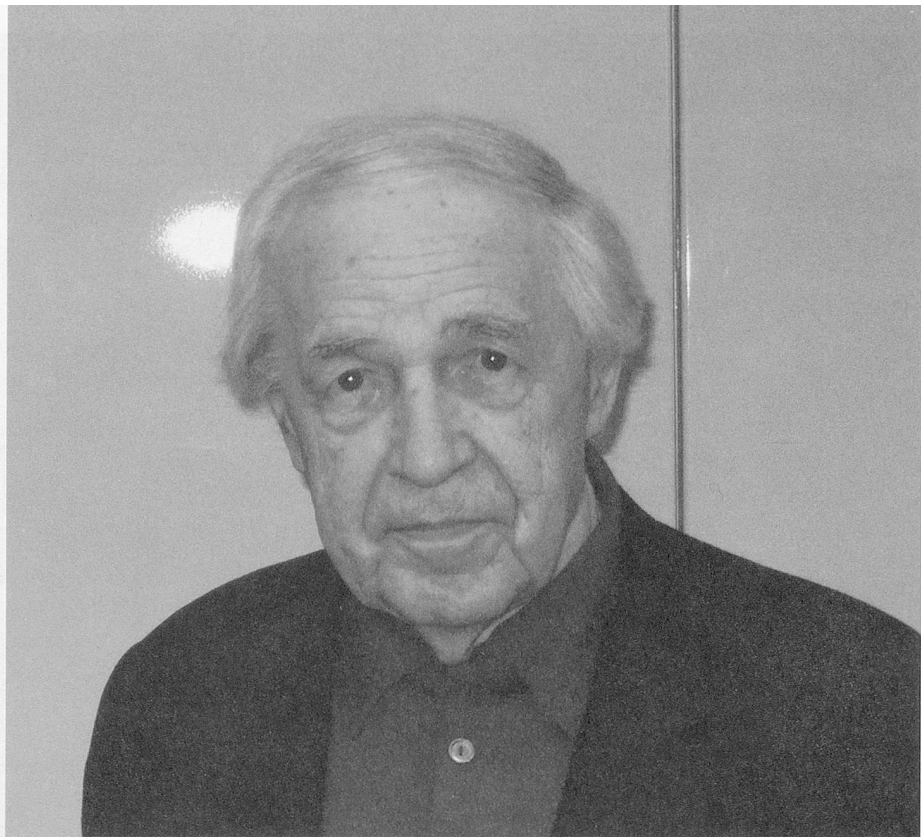
(Rires) Simplement parce que je suis le prédateur et que je me la suis appropriée. C'est devenu la mienne et non plus la sienne. Je n'aime pas les citations en général, sauf si elles sont faites avec un certain degré de sarcasme... comme la *Sinfonia* de Berio. J'aime beaucoup faire ça parce qu'il y a une sorte de vue de l'Histoire du 20^e siècle avec toutes les citations, et en même temps il y a un certain sarcasme, une certaine ironie dans tout ça. Berio prend des choses qu'il transforme suivant le rythme de Mahler et qu'il déforme. Je trouve ça très bien fait, d'abord, et c'est très astucieux. Mais ça n'a pas d'autre but que de créer une œuvre en soi — car les quatre autres mouvements sont beaucoup plus intéressants que celui-là — celui-là est intéressant par ses manques justement.

Permettez-moi de revenir au Coup de dés. Ce texte a servi de support à la composition de votre troisième sonate — un support essentiellement théorique d'ailleurs. Pourquoi ne pas avoir envisagé une utilisation plus directement « vocale » du texte lui-même ?

Parce que je trouve que ce texte est très difficile et que je n'avais pas le moyen de faire une typographie de la musique qui corresponde à celle de l'œuvre. Vraiment, c'est très difficile, et je ne vois pas comment je peux faire. Alors, je l'ai fait dans Cummings, parce que la typographie y est beaucoup plus simple, c'est une typographie descriptive, tandis que là,

Pierre Boulez
(2008)

Photo :
David Verdier



c'est une typographie de la pensée et c'est beaucoup moins commode.

Stravinski faisait — non sans humour — un parallèle entre musique et calligraphie. Accordez-vous une importance à l'aspect graphique d'une partition ? D'une manière générale, l'effet de disposition du texte par rapport au blanc de la page vous interpelle-t-il ?

Oui, ça m'a interpellé. Je m'en suis méfié, car on a tendance dans ces moments-là à être hypnotisé par une sorte de maniérisme, le maniérisme de la mise en page. Ça a beaucoup eu cours dans la musique, il y a quarante ans, dans les années 1968-70. Je l'ai utilisé moi-même, mais je m'en suis méfié en me disant « oui, c'est très joli, mais il ne faut pas se laisser absorber par ça ». Ce qui est important pour moi, c'est le dispositif du temps, ce que j'ai appelé, du reste, le temps pulsé, le temps lisse et le temps strié. Mais c'est notre typographie à nous musiciens, car la musique est à percevoir dans le temps, et donc c'est cette dimension-là qui est notre graphisme.

Je pensais également au fait que lorsqu'on se recule, on voit apparaître des formes dans le Coup de dés.

Oui, tout à fait, mais il y a une façon profonde de le faire comme Mallarmé et puis il y a une façon comme Apollinaire, c'est toute la différence.

Je cite à nouveau Mallarmé dans Les Poèmes d'Edgar Poe (1888) : « Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint ». Vous avez intitulé Improvisations votre cycle sur Mallarmé en référence au choix laissé à la soprano de déterminer elle-même son interprétation à certains moments, mais dans un cadre très strict ! Ce titre était-il une provocation ? Quel statut réel accordez-vous à l'improvisation ?

Non, j'ai fait *Improvisations* parce que les deux premières ont été élaborées très vite, très rapidement ; c'étaient des *improvisations*, vraiment au sens littéral du terme. Pour la troisième, c'est tout le contraire, elle a été élaborée sur un long parcours et avec beaucoup de difficulté parce que je l'ai modifiée. Je me suis rendu compte qu'il y avait des choses qui n'étaient pas possibles ou qui risquaient de rater presque tout le temps. Ce n'était plus une *improvisation*, ça donne l'impression d'être improvisé et ça ne l'est pas. Ce que j'aime beaucoup, c'est l'illusion de l'improvisation. La seule dimension qui n'est pas fixée, c'est celle du temps, non pas dans la succession, mais dans le fait qu'il est libre et se manifeste simplement sur les résonances des instruments. Vous avez tout de même cette distance du temps qui n'est pas fixée complètement, qui est à l'intérieur d'une *possibilité* de temps... au moins de ce point de vue-là, ça mérite le terme d'« improvisation ».

Selon Flaubert, le style (et par conséquent la technique de l'écrivain) est au service d'une vision. Je pense à des éléments qui ont disparu de votre œuvre (l'écriture en quarts de tons, le sérialisme absolu, la bande magnétique, etc.). Vos dernières œuvres témoignent-elles d'une vision sur certains points « moins spéculative » ?

« Moins spéculative », d'une certaine façon, oui, parce qu'il y avait des choses difficiles, absurdemment difficiles et qui n'ont aucun rendement ; mais c'est le réalisme auquel je fais face et auquel je peux faire face aujourd'hui d'une manière beaucoup plus armée qu'auparavant. Je me rends compte de ce qui a un rendement et de ce qui n'en a pas du tout. D'un autre côté, je n'ai jamais cessé de spéculer, mais de la même manière. Je n'aime pas les systèmes qui, dès l'abord, vous enferment ; c'est-à-dire les systèmes « théocratiques » comme je les appelle. Le système de Schönberg est un système théocratique absolu. Et moi ce que j'aime rencontrer en cours de

route quand je développe, c'est l'accident qui vous détourne de votre chemin et qui vous oblige à revenir par des territoires différents. L'accident de composer est pour moi une chose extrêmement importante, justement parce que vous n'allez pas droit vers un but que vous vous êtes fixé à l'avance. Vous pouvez avoir fixé votre trajectoire, mais il arrive que cette trajectoire soit complètement déviée par des phénomènes que vous rencontrez, des phénomènes auxquels vous ne vous attendiez pas, et ça, c'est important. Vous leur donnez l'importance qu'ils méritent au moment où vous les rencontrez. C'est ce que j'appelle « mes objets trouvés à moi ».

J'aimerais à présent aborder le thème de la voix, car on peut difficilement à mon avis séparer la question de la poésie de sa vocalisation. Je remarque que vous refusez d'expérimenter avec la voix les transformations en temps réel que vous réalisez dans des pièces comme Anthème 2, par exemple. Par là, vous optez pour la virtuosité strictement instrumentale. Peut-on envisager que la technologie (4X ou autres) puisse proposer de dépasser à la fois le problème de la bande enregistrée et également le carcan mélismatique / syllabique ?

Je ne l'ai pas beaucoup utilisée parce que ça ne m'intéresse pas énormément, c'est-à-dire que ça m'intéresse dans une œuvre de théâtre, mais pas dans une œuvre de concert où je trouve que ça n'a pas sa place. Par exemple, tous les phénomènes que Berio a utilisés, principalement dans des pièces qui sont théâtrales ou bien qui appartiennent à ces œuvres théâtrales d'opéra, ou bien des œuvres théâtrales de concert comme *Circles* sur les poèmes de Cummings. A l'époque où j'ai essayé de travailler la voix, il y a cinquante ans, avec le poème de Michaux *Je rame...* vraiment, ça sonnait quelquefois comme un téléphone mal réglé, c'est ce qui m'a empêché d'aller plus loin... pour le moment en tous cas.

Pourtant, aujourd'hui, il y a des pièces parfaitement maîtrisées comme Etymo de Luca Francesconi, pièce réalisée d'après des poèmes de Baudelaire avec voix et électronique...

En cinquante ans la technologie a fait des progrès absolument énormes.

Et cette évolution ne vous pousse pas à retenter l'expérience ?

Pour le moment, non, parce que c'est très difficile de transformer la voix, étant données les voyelles et surtout les consonnes... Par exemple, si vous transformez les sons d'un instrument résonnant, ça va pratiquement tout seul, alors qu'avec les instruments qui ont un son tenu, c'est-à-dire avec un frottement d'archet ou alors avec le souffle, c'est beaucoup plus difficile parce que dans la transformation vous avez le bruit, une partie composante du son. Ce mélange avec le son peut être vraiment horrible lorsque la proportion bruit-son est exagérée, alors même que vous l'acceptez dans un son naturel. Avec la voix, c'est la même chose. Quand vous approchez trop près d'un micro, les labiales sonnent trop fort... le « t » le « b » le « s »... vous avez des problèmes de consonnes, même avec un micro normal, alors imaginez cela amplifié par des transformations...

Un autre de vos projets qui reste pour l'instant au bord de la route, c'est le projet de l'opéra. Alors, je ne vous poserai pas la question classique : « quand vous déciderez-vous à en écrire un ? ». Je ressens personnellement cette question récurrente comme une tentative de vous enfermer dans ce que Barthes appelait un « mythe social », comme si le compositeur d'aujourd'hui devait impérativement composer un opéra.

Oui... quand j'étais jeune l'opéra était pratiquement le lieu où ne pas aller. Depuis, il y a eu le snobisme de l'opéra et beaucoup de compositeurs, du reste plus jeunes que moi, se sont livrés à l'opéra et même Stockhausen a passé vingt ans de sa vie pour un opéra, Dieu sait ! Enfin, ce n'est pas ce que nous avons à discuter (*rires*)...

Il y a quelque chose qui ne fonctionne pas tant que dans un « théâtre musical », (pour utiliser un terme moins connoté que « opéra »), je n'aurai pas la possibilité d'avoir des configurations acoustiques et matérielles qui ne soient pas toujours cette espèce d'antinomie : la scène, la fosse, le public. Quelle a été la grande trouvaille de Wagner ? C'est naturellement d'avoir écrit le *Ring*, mais également d'avoir créé la salle de Bayreuth. On joue Wagner dans des théâtres à l'italienne, ce théâtre de l'illusion bayreuthien n'a pas été imité ailleurs. Il y a une espèce de paresse dans le monde de l'opéra à créer quelque chose de nouveau ; par exemple, depuis la guerre, spécialement, les metteurs en scène comme Patrice Chéreau, Peter Stein ou Peter Brook ont utilisé des lieux « indépendants » du théâtre tel qu'on le conçoit banalement, et ça a fait progresser la mise en scène tout simplement parce que le rapport acteur, public et pièce n'a pas été le même. Moi qui ai vu ces deux générations Barrault-Vilar, par exemple, et Chéreau-Peter Stein, je vois la différence énorme qu'il y a entre concevoir un lieu théâtral et accepter un lieu théâtral. Les gens de la génération Barrault-Vilar ont accepté un lieu théâtral ; chez Vilar, il y avait davantage d'évangélisme social, ce que n'avait pas Barrault, mais il y avait tout de même l'acceptation d'un lieu. Même quand il a créé Avignon, le lieu était transformé en « Eux et Nous ». Et en musique on a essayé. Je ne sais pas si vous avez vu la mise en scène de *Boris Godounov* par Joseph Losey, il y a quinze, vingt ans. Il voulait que la tragédie soit primordiale. On avait mis les chanteurs devant, la fosse était couverte, il y avait des moniteurs, l'orchestre était tout au fond sur une espèce de kiosque qui tenait à la fois de Vichy et d'une couronne impériale très agrandie. Comme vous le savez, les chœurs jouent un rôle très important. Quand les acteurs chantaient on entendait l'orchestre un peu lointain, mais enfin, il y avait une certaine balance ; mais quand les chœurs chantaient tout près, on n'entendait qu'eux et plus rien du tout. Les conditions acoustiques sont rigoureuses. S'il y avait cet ensemble scène, fosse et salle, c'est qu'il y avait une fonction acoustique pour cela. Wagner a déjà commencé à la modifier et si l'on voulait modifier cette relation-là, il faudrait penser à l'acoustique et non pas écrire simplement pour un lieu différent.