

À l'écart des grandes villes (1967)

Conversation avec Jean-Yves Bosseur

La scène se passe devant une fenêtre située en face des Invalides. Feldman se saisit d'un cintre qui ressemble assez à un bicorne, et se le met sur la tête.

– Pour la plupart des compositeurs, Boulez, c'est Napoléon, non ?

[J'ai répondu que tous ne vivaient pas sous l'emprise de Boulez ; qu'il y avait aussi celle de Stockhausen.]

– Bah ! Stockhausen, c'est Bismarck, voilà tout !

– Y a-t-il des œuvres qui vous aient influencé ?

– J'aime toutes les musiques qui ne sont pas agressives, qui vous permettent d'entendre ce que vous voulez bien entendre : Josquin, Machaut, Mozart.

– ... et des œuvres littéraires ? Mallarmé, Artaud, Char...

– Non ! Juste de la musique !

– Vous êtes proches des théories orientales ?

– Je suis un Oriental. *[Rire]*

– Le silence joue-t-il un rôle dans votre musique ?

– Ma musique est dans le silence. C'est tout ce que je peux dire. Pour prendre un terme à la mode, c'est une mystique !

– Quel sens donnez-vous au temps musical ?

– *[Long silence]* Je ne le comprends pas.

– Parmi les paramètres musicaux, y en a-t-il que vous privilégiez ?

– Objection ! Si vous employez ces termes-là devant Morton Feldman, ça veut dire que vous voulez penser sa musique dans

un autre contexte ; donc, si vous préférez, cette question ne m'est pas applicable.

– Sentez-vous une évolution dans votre travail ?

– Aïe ! un autre mot, « évolution », que l'on ne peut pas m'appliquer. Je ne pense pas appartenir à une continuité musicale.

– La *Momentform* ?

– C'est comme un gosse qui joue ; d'abord, il joue avec des soldats de plomb, et puis il en a marre ; il va trouver sa poupée ; et puis il la balance ; et puis il revient à son petit train. C'est ça, la *Momentform*.

C'est l'idée de l'immédiateté de ce que vous entendez, sans l'obstruction d'une quelconque dialectique. Mais, quand vous parlez de *Momentform*, vous pensez à Stockhausen, hein ? [*Petit air malicieux*] C'est vrai, hein ?

– Oui.

– Eh bien, Stockhausen fait une dialectique de cet état que certains d'entre nous trouvent tout naturel ! Vous saisissez ?

[*Je dois avouer que je ne saisis pas bien.*]

– C'est simple ; on n'a pas besoin de faire un système pour vivre dans le présent.

– Quels sont les problèmes qui se posent, d'après vous, à la plupart des compositeurs d'aujourd'hui ?

– Les problèmes sont toujours personnels, jamais collectifs.

– Quelles sont les qualités que doit posséder un jeune compositeur ?

– Du cran. Les jeunes sont impatients, ils veulent tout ; ce problème de tout avoir, c'est ce avec quoi ils ont vécu ; et c'est la raison pour laquelle ils n'obtiendront pas grand-chose.

En dehors de la musique, ils veulent faire de la vie, une vie collective ; pour un artiste, ce n'est pas possible. Cette idée, c'est mon dernier vestige de compositeur démodé : travailler dans la solitude.

– Que pensez-vous de la génération qui a suivi celle de Boulez ?

- Après Boulez, ça devient du pré-Boulez ; sans philosophie.
- Que pensez-vous de l'influence de Cage ?
- Que pensez-vous de l'influence de Socrate ?
- Un grand homme, assurément !
- Oui, mais ils l'ont tué.
- Alors, vous croyez que Cage va être... ?
- C'est ce qui se produit ; parce qu'on l'accepte.
- Que pensez-vous de La Monte Young ?
- En art, je ne décourage jamais ce qui est « *composive* ». Si vous faites quelque chose une fois, c'est « *composive* », deux fois, c'est « *imposive* ».

Chercher des corrélations entre ma musique et, disons, la peinture de mes amis, ça ne peut être intéressant qu'obliquement. C'est un problème de tempérament plus qu'autre chose. Par exemple, les tempéraments d'artistes comme Rothko, Pollock, Kooning, Klein sont très proches du mien. Leurs recherches me sont très intimes.

Comment définir ces tempéraments, ces attitudes ? Ils sont, en tout cas, fondamentalement différents des tempéraments européens. Tenez, prenez un peintre français – puisque c'est un entretien français –, deux même : Delacroix, Poussin. Ils ont imaginé l'art comme une machine incroyable. D'ailleurs, Delacroix a parlé de sa peinture comme d'une machine. Et, alors, il la fabrique indéfiniment, cette machine incroyable où tout est pensé, où tous les éléments sont en rapport les uns avec les autres.

À présent, prenons les Américains : l'artiste lui-même, *a priori*, est la machine, parce qu'il fait ; tout est en lui, d'abord, et puis il pénètre dans son œuvre. Sa création n'est pas la machine, c'est quelque chose d'autre ; une dialectique s'y trouve comprise. Nous vivons dans une grande virtuosité, non dans une machinerie, dans la tentative forcenée de tout expliquer.

C'est fou le nombre de contresens qui ont été faits sur la philosophie de Cage. On a pris trop littéralement ses pensées ;

vous savez, quand il parle de l'art compris dans la vie, les deux ne faisant plus qu'un, quand il dit que tout est musique, eh bien ! on peut découvrir que, dans sa musique, tout n'est pas de la musique : il se sert d'instruments, de micros de contact, il ne s'empare pas de la volière de Messiaen ; vraiment, il y a beaucoup de vie qu'il laisse de côté, il ne prend pas Mallarmé, Char, Artaud. Manifestement, on ne trouve pas ça dans sa musique. Vous voyez bien, il existe un décalage, une discrédance entre ce qu'il dit et ce qu'il fait – juste l'illusion.

Sincèrement, je ne pourrais pas vivre dans mon art. Dedans, j'y mourrais. Compris ? J'aime bien vivre, bien manger, j'aime vivre vite, parce que dans mon art je me sens mourir très, très LENTEMENT.

– Quel est le meilleur public ?

– Je ne sais qu'en penser ; chacun écoute pour différentes raisons ; on vous apprécie pour des raisons absurdes, on vous déteste bêtement – ce n'est pas pour dire, mais le public me surprend plus que je ne les surprends moi-même par ma musique.

– Harmoniquement, comment travaillez-vous ?

– Vous connaissez l'expression « jouer d'oreille » ! Vous savez, ces gens qui s'assoient à un piano et... Moi, je compose d'oreille, voilà. Boulez, dit-on, ne s'intéresse pas nécessairement à la manière dont une œuvre sonne ; il met plutôt l'accent sur la construction d'une œuvre. Moi, je m'intéresse seulement à ce que je perçois.

– Qu'est-ce que vous pensez des compositeurs qui s'enferment dans une technique, dans un système ?

– C'est comme les types de quarante ans qui vivent encore dans les jupes de leur mère.

– Donnez un conseil à un jeune compositeur !

– Vous connaissez la *Montagne magique* de Thomas Mann ; Il y est dit : « Adieu ! Tu vas vivre maintenant, ou tomber. Tes chances sont faibles. » Ça, c'est l'unique point de rencontre de l'art avec la vie.

Cage étudiait avec Schönberg. Un soir, Schönberg lui a dit : « Je me demande pourquoi vous persévérez, vous n'avez aucun sens de l'harmonie. Et, si un compositeur ne possède pas ce sens-là, c'est comme s'il se cognait la tête contre un mur. » Et Cage répondit : « Alors, je passerai le restant de ma vie à me cogner la tête contre un mur ! » Ça, c'est intéressant : comment on peut composer et continuer, sans dialectique. Même quelqu'un comme Kierkegaard, que l'on pourrait imaginer moins dialecticien qu'Hegel – non, il l'était sans doute plus –, croyait ne pas pouvoir penser avant d'avoir la dialectique au bout de ses doigts. Moi, je suis né autrement : je suis incapable de penser si je n'ai pas chassé toute trace de dialectique du bout de mes doigts. La dialectique n'a rien à voir avec la logique, n'a rien à voir avec la raison ; c'est juste une idée fixe, rien.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Je dois avoir une autre idée, encore une autre idée, plus grande celle-là, puis une autre, et ça devient une morale. Je quitte une idée pour une autre, je quitte la forme d'hier pour celle de demain, pour la « forme momentanée ». C'est une morale, que de vivre dans un monde d'idées mouvantes.

Un artiste doit se jeter quelque part, y rester collé, et ne pas chercher le salut... et les idées. C'est ça ; la « forme momentanée ». « Ah oui ! mais... », diront les Français, « Baudelaire a insisté sur la tyrannie du moment. » D'accord... C'est vrai, je suis tyrannisé à chaque instant... dans mon art, seulement. [*Rire*] Sans doute les Français sont-ils tyrannisés à chaque instant, dans leur vie, mais certainement pas dans leur art. [*Rire méchant*]

– Êtes-vous stimulé par les moyens électroniques ?

– Est-ce que ma musique peut stimuler les moyens électroniques ? [*Rire*] Je n'en sais rien ; je n'aime pas les sons électroniques : c'est comme une belle femme... chauve.

– Avec quels instruments aimez-vous travailler ?

– J'aime les instruments qui ont un certain caractère anonyme, qui peuvent se métamorphoser facilement pour entrer

dans le monde de ma musique. Si vous voulez savoir toute la vérité, les instruments me jettent dans l'embarras. C'est comme le temps musical : je ne le comprends pas. J'entends un son : un instrument le produit, par exemple par le souffle, le change, lui donne sa couleur propre, détruit son caractère abstrait, ou sa réalité. L'orchestration ne m'intéresse pas en ce sens ; ce qui m'intéresse, c'est que des instruments produisent des sons beaux, et non pas que des sons beaux mettent en valeur des instruments. C'est ce qui me donne beaucoup de difficultés.

Il me faut trouver un compromis entre les sons et les instruments ; je déteste faire cela. Le problème est psychologique : il y a des instruments, il y a ma musique et il faut ajuster les deux.

On pourrait me demander pourquoi je n'invente pas d'autres instruments ? Je n'en ai pas eu le temps.

Quand nous écoutons un enregistrement, nous acceptons le compromis, l'enregistrement n'est pas la réalité de ce qu'est la musique : c'est plus gros que nature. L'enregistrement agrandit, regarde la musique à travers un microscope. Mais, moi, ce que je veux, c'est écouter la musique à travers un télescope.

– Pensez-vous que votre musique puisse agir sur le public comme une drogue ?

– J'ai toujours pensé que les drogues pouvaient vous procurer du bien-être.

– Alors, vous ne pensez pas que votre musique... ?

– Non. Je crois que l'hypnotisme se produit lorsque les gens écoutent de la musique, c'est-à-dire très rarement. [Rire] Cette expérience leur est si étrange !

– Qu'est-ce que vous pensez du pop'art ?

– Réalisme socialiste pour riches !

– D'après vous, la vie musicale parisienne, par exemple, n'est-elle pas complètement sophistiquée ?

– Pas plus qu'au Congo ! Il ne faut pas trop s'en faire. L'année dernière, Cage était invité par l'Université d'Honolulu. Quand il en est revenu, je lui ai demandé : « Comment ça se passe

là-bas ? » ; et il m'a répondu : « Ils sont en retard d'une heure sur nous ! » La vie musicale de grandes villes comme Paris, Londres, New York, Moscou (Moscou est une grande ville, vous savez !) est entortillée dans la politique artistique du pays. Sagement, je dirais qu'un artiste ne peut jamais s'élever au-delà de la politique de son pays. Telle politique, tel art. Prenons une ville comme Paris, qui a sa propre politique. Tous les jeunes compositeurs peuvent être entraînés dans sa politique.

Je trouve que, plus on se rapproche des grandes villes, plus on constate que *l'intelligentsia* y est rigide, blasée. Vivre à Paris, ou à New York, c'est comme avoir un passeport pour la stupidité. New York n'est pas différente de Paris ; New York possède sa propre fierté. Les gens sont *de* New York, ils *sont* New York ; ce qu'ils entendent ne peut être mauvais. Je viens de Grande-Bretagne, j'y ai passé trois semaines. Je suis parti d'Écosse : un public averti ; là-bas, on connaissait ma musique. Et puis, je suis descendu, descendu, de plus en plus près de Londres. Cambridge : stupide !

C'est pourquoi il faut se tenir à l'écart des grandes villes ; trop de choses ; trop de choses stupides...

Traduction : Jean-Yves Bosseur.

Paru dans la *Revue d'Esthétique*, « Musiques nouvelles », XXI/2-4, Klincksieck, Paris, 1967-1968, pp. 3-8.