

Exemple 8 : éléments guitaristiques dans le répertoire espagnol

RECUERDOS DE LA ALHAMBRA - F. TARREGA

Andante texture de trémolo

RAFAGA (1930) - JOAQUIN TURINA

Allegro vivo texture d'accords répétés

SCHERZO-VALS PARA GUITARRA (1909) - MIGUEL LLOBET

broderie du mi, main gauche

Allegro Vivace (e sempre scherzando)

MANGER LES SPAGHETTIS AUJOURD'HUI

Extraits musicaux d'un journal intime

Marc TEXIER

Dimanche 8 octobre 1989. — Premier concert de la saison pour les Clubs de musique contemporaine que j'organise à la radio. Gérard Frémy a conçu une préparation originale de son piano pour les *Sonates et Interludes* de John Cage. Bien éloignée des sonorités uniquement métalliques et zinguantes que l'on entend chez Maro Ajemian ou Joshua Pierce. Lui fait sonner comme il se doit gong, gamelan, wood-block, xylophone, cloche : tous ces effets de percussions imitatives voulus par Cage - mais surtout il accorde si finement les hauteurs de ces sonorités, qu'il transforme cette œuvre bruitiste en un délice de subtilité microtonale. Il me dit avoir pris en dictée musicale la version d'Ajemian afin de caler son accord sur elle, qui est l'originale. Il a aussi demandé à Cage de lui prêter quelques temps son matériel (vis, écrous, gommes) pour s'en faire le réassortiment.

A la fin du concert, il doit "dépréparer" son piano, c'est-à-dire enlever vis et boulons d'entre les cordes, quincaillerie qu'il range immédiatement dans de petits bocaux numérotés, soigneusement alignés dans sa valise. L'artiste devient alors un ouvrier. La préparation du piano, l'accord, l'écoute fine, le bri-

colage "mais pour l'art" - comme celui du hautboïste taillant ses anches - a perdu toute sa noblesse, c'est, au moment du démontage, l'acte compulsif d'un bricoleur maniaque. Il est de mauvaise humeur, car à cet instant délicat de son récital l'œuvre impose sa contingence ; le plateau du Studio 106 se transforme en comptoir du BHV.

Il est difficile de jouer de telles œuvres ; moins en raison de leur virtuosité, que de la pente qu'elles font prendre à votre carrière de soliste. Ce sont des pièces qui modifient plus sûrement le musicien qui les joue, qu'elles ne sont interprétées par lui. De devoir se déplacer avec toute sa visserie, d'être suspecté de ne plus savoir jouer du piano "normal", de tenir - avec raison - des propos sérieux sur l'effet de l'inclinaison d'un écrou entre les cordes d'un si bémol grave ; tout cela vous marginalise, fait de vous l'interprète d'une œuvre, le spécialiste d'un problème qui semble à chacun trop secondaire pour que toute une vie s'y attache.

Et pourtant il ne peut y avoir de belle interprétation de ces *Sonates et Interludes* sans justement cette rigueur d'écoute et de préparation qui est celle de Gérard Frémy. Ceci explique qu'elles soient rarement jouées : on doit trop leur sacrifier, et pas seulement du temps, un peu de dignité aussi (apparemment).

(J'ai rencontré Cage pour la première fois en 1977, quand il préparait un spectacle avec Merce Cunningham au Centre Georges Pompidou. J'étais alors embringué dans le groupe Lettriste, secte artistique dont j'ai partagé quelques mois les croyances. Je lui montrais quelques-unes de mes "œuvres", dont une - j'en ai oublié le nom : c'était un duo de souffles modulés et colorés. J'étais à la fois fier et inquiet comme on peut l'être à vingt-deux ans, et bête comme à cet âge quand on croit détenir une vérité esthétique, qui plus est, absurde. Ma tête était farcie d'idées toutes faites, celles d'Isidore Isou, sur l'évolution de l'art, la nécessité du Lettrisme, le remplacement de la musique et de la poésie par celui-ci, sur l'indiscutable nouveauté de cette démarche, qui mienne à présent, me donnait, *ipso facto*, le statut de novateur. Il a regardé ma partition, et eut un sourire désarmant : "vous parlez de nouveauté, mais là... je vois des répétitions... là... des variations... Répétition-variation, ce n'est pas nouveau, on n'en sort pas, c'est la musique, depuis toujours..." Puis d'ajouter encore, en confi-

dence : "Mais moi, vous savez, j'ai voulu échapper à cela!...". Je pense maintenant qu'il faisait référence à son utilisation du hasard, qui lui permit d'éviter ces pentes naturelles du développement que sont la répétition et la variation (ou du moins de ne pas s'en soucier). Mais à l'époque j'entendis ces propos comme une naïveté si énorme, que je les pris pour une ironie forçant mes affirmations afin de m'en faire sentir le ridicule. Mais cela me plut aussi, et me plaît encore, comme l'expression d'un désir de liberté, d'indépendance, une candeur si excessive et si touchante. C'est une utopie qui reviendrait à dire : "l'homme a deux bras, deux jambes... j'ai voulu échapper à cela". L'art a parfois besoin de telles ambitions irréalistes pour se purifier. Et c'est ce qui différencie Cage des dadaïstes : il n'est pas destructeur, son entreprise n'est pas nihiliste, elle est rêveuse. Il veut échapper à la contingence de son art, non en le niant, mais par un détachement de musicien malgré lui, une indifférence absolue aux actes de composition comme aux effets de ses actes, persuadé par avance qu'ils seront toujours les mêmes. Et puis une hiérarchie inversée : ce n'est pas la musique qui préoccupe avant tout John Cage, mais le Zen, la mycologie, la macrobiotique, les souvenirs de son père inventeur du sous-marin qui fait des bulles... Il soigne cette image de grand dadaïs qui met le doigt dans les plaies de l'art, sans avoir l'air d'y toucher.)

Mardi 10 octobre 1989. — Quand une œuvre contemporaine cite une mélodie classique ou populaire, il y a toujours cet instant délicat : lorsque la musique quitte le ventre maternel, tonal ou modal, dans la chaleur duquel nous fûmes, à l'instant, berçés. Des paradis perdus de cadences, de mélodies, d'accords parfaits, persistent dans les têtes les plus endurcies : les quitter c'est être tiré d'une rêverie par la sonnerie du téléphone. On mesure alors le chemin parcouru par la musique ; il ne nous est plus possible de faire référence à cet ancien langage sans provoquer un sentiment d'hétérogénéité, de corps étranger - ou de pastiche, ou de nostalgie, ou tout simplement de manque d'imagination et de compromission esthétique.

Les citations dans la musique contemporaine sont d'un usage délicat, et il faut un certain systématisme dans leur utilisation, paradoxalement, pour éviter qu'elles ne prennent le pas sur la musique qu'elles devraient juste orner. Trop fortes pour être

des éléments décoratifs isolés, c'est leur accumulation qui désamorcera la prééminence des fonctions tonales. Ainsi *Les Soupers du Roi Ubu* de Zimmermann, la *Sinfonia* de Berio, toute la musique de Ives. Hier soir je présentais depuis l'Auditorium 104 une création de Gérard Zinnstag (*Anaphores*) où survient une mélodie du Caucase (et son harmonie). L'impression fut celle-ci : la Joconde dessinée sur une paire de moustaches.

Klaus Huber a bien raison de proposer simultanément sa musique et celle de Roland de Lassus dans son *Beati Pauperes II* (chaque ensemble à un bout de l'église joue sa partie indépendamment de l'autre), alors l'harmonie ancienne, le caractère irrésistiblement naturel qu'elle a encore pour nos oreilles, n'apparaît plus à titre comparatif, mais en arrière-plan - comme un calme paysage où se déroulerait une nouvelle bataille.

Lu ce matin *Sous le Signe de Halley*, dernier en date des journaux de Jünger. Ecrit à 91 ans en 1986, c'est la relation d'un voyage en Malaisie entrepris afin de revoir, une seconde fois, la Comète de Halley. Certains passages ne me semblent compréhensibles qu'à ceux qui auront longtemps fréquenté les journaux de Jünger. Il y a là des ellipses qui ne peuvent s'expliquer que par l'urgence d'une vie qui s'achève ; des raisonnements qui ne sont plus tenus, et dont seuls, l'origine - un insecte, un arbre, un visage - et l'aboutissement - un principe moral, un symbole, une pensée mystique ou politique - se juxtaposent. Et cette alternance, de phrase en phrase, d'une observation extrêmement précise, puis d'une considération hautement symbolique, si elle résume bien le mouvement de la pensée de Jünger, manque un peu de cette chair de la raison que sont les enchaînements.

L'extrême vieillesse rejoint ici l'adolescence quand l'urgence d'exister, enfin ou encore, crée des auteurs fulgurants. A ces âges extrêmes, la proximité de la vie, la proximité de la mort, resserrent le temps. On ne prend plus garde à se faire comprendre : dire suffit. Au lecteur de reconstituer ce qui n'est qu'esquissé, l'auteur n'a plus le temps ni la force de tirer des mots entre les instants de sa vie.

Il y a, dans ce livre, un passage très émouvant, où, tout à coup, Jünger évoque longuement son père. Brusque montée de sou-

venirs dont on comprend quelques pages plus loin le cheminement. Jünger se remémore le précédent passage de la Comète, en 1910, et son père qui avait réuni ses enfants pour la contempler, leur dire "parmi vous, peut-être Wolfgang verra-t-il la Comète encore une fois". Wolfgang, le cadet, fut le premier à mourir. Seul vit encore Ernst qui déplore à présent de ne pouvoir lui-même transmettre cet espoir à un petit-fils pour l'an 2062. Pourtant en 2062, on lira encore Jünger, et le flambeau aura été transmis : d'innombrables lecteurs penseront alors à lui sous la comète, car ils se sentiront de sa famille après avoir lu ce passage, et tant d'autres. Mais lui, peut-il s'en soucier, quand à cet instant il pleure encore son propre fils disparu durant la guerre, et qui aurait maintenant soixante ans, et des petits-enfants lui-même? Que valent mille admirateurs futurs face à un seul descendant qui n'a pu exister? Que l'œuvre soit une descendance, l'ouvrage, un enfant, est une pure analogie intellectuelle. Jamais nous ne tisserons avec les produits de notre esprit, ces liens qui se nouent avec les fils de notre corps. Nous ne sommes préoccupés par nos ouvrages qu'avant leur naissance, nous ne tremblons pour nos enfants qu'après. A leur mort on perçoit les différences : énervé d'avoir égaré un manuscrit, anéanti d'avoir perdu un fils. L'œuvre est comme un enfant, certes, mais elle est mise à l'Assistance Publique : aucun amour ne nous unira à elle. Je repense à ces mots de Debussy à Varèse, en 1910, à l'occasion de la naissance de Claude Varèse, première fille d'Edgard : "c'est beaucoup plus beau qu'une symphonie, et la caresse d'une enfant à soi est meilleure que la gloire!". Ce qui n'a pas empêché Varèse d'abandonner femme et enfant trois ans plus tard (ni de brûler toute son œuvre dix ans après).

Mercredi 11 octobre 1989. — Très irrité par l'article de Dominique Jameux sur Boulez dans *Libération*. A l'occasion de l'annulation de la création d'*Explosante-Fixe* prévue en ouverture du Festival d'Automne. "... le génie inventif ne travaille pas sur planning. Intimer le bouleversement à chaque fois, à date institutionnelle fixée à l'avance, et à cadence répétée, c'est s'exposer à l'alternative du bâclage ou de l'annulation : Boulez ne bâclera pas" - ce qui est risible quand on connaît le rythme de la cadence infernale ; seize ans depuis la première version de l'œuvre! mais surtout le temps et les moyens dont

Boulez a disposé dernièrement pour cette création. Il en allait de même, il y a deux ans, pour cette création de *Répons*, annoncée en fanfare, et dont pas une note n'avait changé depuis cinq ans, sinon quelques petites modifications rendues indispensables par l'évolution technique de la 4X. Il en sera de même pour cette autre création prévue pour décembre au Festival d'Automne, *Antiphonie*, dont on peut craindre - sans être grand clerc - qu'elle n'ait pas lieu.

Autre mauvaise excuse : la technique, jamais au point, toujours en retard sur l'imagination. Ce n'est pas Boulez qui est en crise, c'est la 4X qui demeure en deçà de ses désirs! Comme si toute création n'était pas un compromis entre un rêve, et les moyens dont on dispose pour le donner à entendre (et le métier du compositeur de faire oublier qu'il y a eu compromis). Bach n'a jamais invoqué le manque de temps, ou d'instrumentistes de bon niveau, et pourtant peu de ses cantates hebdomadaires ont eu à souffrir de cette hâte et de cet amateurisme. Arguer du manque de moyens s'agissant de Boulez a aussi quelque chose d'insultant pour le reste de la profession ; aucun compositeur, à aucune époque, ne fut si riche en instruments, hommes et organismes - tous à son service, tous au service de son œuvre en cours. Si Boulez n'a ni le temps ni les moyens, que peuvent dire les autres musiciens de la précarité de leur situation?

Cette génération de compositeurs nés dans les années vingt-cinq est morte avant l'âge, tuée par ses excès d'intellectualisme et d'idéologie. Stockhausen, Nono, Boulez : trois idéologues de la musique. Un mystique, un politique, un formaliste. A vingt ans, avec l'outrecuidance de ceux qui détiennent la vérité, ils ont décidé de l'avenir de l'art. A soixante, avec la mauvaise foi de ceux qui se sont moult fois contredits, ils mettent sous coupe réglée le monde musical, se permettent les dédicaces croisées, les entre-congratulations, exploitent leur fond de commerce esthétique, font croire que leur dérive actuelle est la continuation critique et lucide de leurs œuvres de jeunesse : elle n'est que le ressassement exténué - ou artificiellement exalté - d'une erreur ancienne. C'est la fin des dinosaures. Boulez, frappé de stérilité, réorchestre éternellement des piécettes de conservatoire qu'un autre eut jetées à vingt-cinq ans, puis en appelle à Wagner pour justifier cette étrange exhumation. Il se fait entendre à chaque fois un peu plus académique - c'est-à-dire toujours plus maître de son

orchestre, et toujours plus vide d'idées nouvelles - : il mourra confit dans son savoir et son pouvoir. A ce stade, la glorification du "Métier" c'est la négation de "l'Art".

Du métier, Nono n'en a jamais eu, mais des idées à revendre, et de la générosité aussi, qui malheureusement fut dépensée à défendre une cause indéfendable : le communisme. Aujourd'hui, brisé par la maladie, il tente une ultime reconversion. Plus de slogans, le silence ; plus de Che, de Fidel, de certitudes, mais Hölderlin, la folie, le doute ; plus de voie tracée, mais le chemin qui se trouve en marchant. Seulement il ne maîtrise plus ses compositions, nous propose de pâles resucées des œuvres de Morton Feldman, encore plus déshabitées s'il est possible, encore plus disloquées par des moments de sidération stupide. Minimalisme ou extinction de voix? Quant à Stockhausen, emporté par son rêve heptalogique et démiurgique (*Licht*) - encore Wagner - c'est naïve logorrhée. Triste débâcle, séquelle des excès de l'avant-gardisme des années cinquante, mais aussi du "théorisme" de ces trois compositeurs qui ont cru avec trop de force aux idées simples, et promu les prêt-à-penser d'après-guerre sans l'humour et le détachement d'un Berio, sans le sens de la relativité des systèmes de pensée d'un Zimmermann, ou, comme Ligeti, sans avoir souffert d'une véritable dictature et connu les idées dogmatiques pour ce qu'elles valent : des meurtres en puissance. Voilà trois auteurs, auxquels j'ajouterais Klaus Huber, qui ont usé de tant d'esthétiques qu'ils ont finalement forgé la leur - et jamais contraint d'autres à les suivre.

Lundi 23 Octobre 1989. — Suite d'un Festival d'Automne toujours aussi mondain et à forte dominante IRCAM/EIC pour le public et la programmation. Hier, James Dillon avec *Überschreiten* dont l'originalité du début est gâchée par un développement fastidieux - œuvre dont on ne perçoit plus tout à coup la forme tant le compositeur met d'insistance à exploiter son idée jusqu'au bout.

Un incompréhensible *Concerto pour piano* de Ligeti où celui-ci hésite entre Stravinsky, Bartok, Ravel, Dutilleux, Gershwin, et *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas! l'ensemble n'ayant même pas cette autorité de la facture, ces lignes froides et claires qui demeurent le charme du néo-classicisme.

Ce concert de créations parisiennes se termine par une œuvre

de chef d'orchestre (qui sonne bien, mais on ne sait jamais où elle va) faisant illusion à être ainsi présentée dans un si médiocre entourage : *Pflicht und Neigung* de Michael Gielen - par ailleurs le plus admirable des chefs pour la musique contemporaine, depuis que Bour, aveugle, ne dirige plus.

Jeudi 9 Novembre 1989, studio 113. — J'interviewe un ami compositeur dont je connais la musique, les goûts. Je sais les questions qu'il faut poser. En entrant dans le studio, il s'arrête un instant devant le piano, joue quelques mesures de Scriabine, puis vient à la table. Nous bavardons à micro fermé, buvons notre café, sommes en confiance : tout doit aller au plus vite. Cet enregistrement est une formalité dont je prévois la teneur. Le rouge s'allume. Le magnétophone tourne. Je pose ma question.

Je parle, mais, tout à coup, la sueur coule abondamment sur mon front, je lis une incompréhension panique, réciproque, dans le regard de mon interlocuteur. Il répond, cependant. Je relance, mais nous ne nous écoutons plus, nous ne discutons plus : nous sommes pris par l'obligation de parler. Puisque la bande défile, nous poursuivons vaille que vaille, un quart d'heure durant, cet étrange dialogue, mus par la nécessité d'émettre des sons qui s'organisent selon une syntaxe réflexe, qui ont peut-être un sens, mais il est involontaire, et nous échappe, à nous qui prononçons ces paroles. Des mots appellent d'autres mots, forment des phrases, miment le raisonnement, et notre esprit, déconnecté, comme tétonisé devant ce serpent vocal, tente encore de maîtriser l'anxiété qui monte peu à peu ; l'angoisse devant la fuite des idées, devant le temps qui passe et qu'il faut occuper, et nos bouches qui s'agitent sans pouvoir communiquer.

Ce n'est pas tant, je pense, la formulation, que le timbre de ma voix, qui, mal maîtrisé, nous a soudain crispés dès la première question. Un grain particulier, dans mes paroles, a brisé notre entente. Une trahison intime du pharynx, révélant une inquiétude méconnue, fut instantanément contagieuse. Nos deux voix blanchissent, s'assèchent, rapent : forçant le ton pour passer outre ce dérèglement de la phonation, nous perdons le fil du discours. Les idées les plus simples, parce que je me concentre sur leur intonation plutôt que sur leur énoncé, me deviennent obscures, leur expression, verbeuse. J'ai perdu le tempo ; ces

silences, ces hésitations, ces reprises propres à la conversation : j'accélère la parole pour masquer la dérive de la pensée, et les mots se bousculent en panne d'idées. L'accélération même, empêche que je me reprenne.

Blanc insupportable : mon esprit contemple à présent, paralysé, l'inanité de ses propositions, perdu entre une phrase juste dite – qu'il n'entend plus –, et un mot à dire – qu'il ne retrouve plus – et qui, le retrouverait-il, n'aurait plus de sens. Les mots deviennent ces planches fragiles de Valéry, posées en travers d'un ravin, et que, passant d'une idée à l'autre, l'on doit emprunter le plus prestement possible de peur qu'elles ne rompent au moindre appesantissement. Un mot n'a de sens que le temps de le dire ; et c'est le temps, justement, qui dans cet interview, s'épaissit jusqu'à pétrifier mon raisonnement. Je ne comprends plus ce que je dis, non qu'une réflexion soutenue ait infirmé le sens préalable de mes propositions, mais parce que ma parole, incessamment fixée par la bande magnétique, acquiert, ainsi enregistrée, un poids qui interdit cette vivacité de propos, que j'aurais eue dans une conversation habituelle, affirmant tout, et son contraire, c'est-à-dire brillant d'intelligence. Les mots, ici, ne s'envolent pas, ils pèsent. La conscience de cette permanence bride la pensée. Le temps ne s'écoule plus, insensible, portant la discussion : il entrave mes paroles dans un cauchemar où elles marchent, *immobiles à grand pas*.

Cette angoisse, passagère, elle naquit, je suppose, de la sensation, très physique, de l'irréversibilité et l'unidirectionnalité du temps. C'est ordinairement une idée, ce fut, tout à coup, une présence ; non plus un flux mais de la glue. J'en ressentais le cours, comme un poisson entraîné dans un tuyau. Sensation qui peut aller jusqu'à la sidération et que vient accroître cette schizophrénie intellectuelle qu'on appelle la conscience. Car le dédoublement intérieur qui permet de se voir agir, est aussi le plus sûr frein à notre action. S'entendre parler, alors que l'on discute, conduit à se taire. Mieux : substitue à une activité réflexive, une activité réflexe. Il n'y a plus concordance entre le temps des choses (la parole) et le temps intérieur (la pensée).

Mon esprit semble rétif au temps présent. Si je dois me tenir immobile pour discuter quelques instants, il s'évade. Comme s'il souffrait d'être simplement actuel, là, adhérant à la conversation que je tiens. Ce n'est pas que la réflexion l'appelle, qu'une pensée l'agite irrépressiblement malgré le dialogue :

c'est simple impatience, fourmillement qui l'empêche de rester en place, lui fait préférer le rien, des fantasmes d'idées, la fuite à la communication, à la concentration. Prurit que rien ne calme, sinon la musique. (Du moins quand je parviens à bien l'entendre, anticipant ses mouvements afin de simplement rester d'aplomb sur cette vague de sons qui progressent et se brient. J'ai alors une attention sans défaut, une présence - cette présence que je ne puis conserver longtemps dans la vie quotidienne -, et pourtant, contrairement à l'anxiété de la discussion précédente, j'éprouve alors le sentiment d'une intense liberté. L'esprit surfe sur les sons, je fais corps avec le temps qui passe, j'éprouve la jouissance presque physique d'une virtuosité dans le maintien de l'équilibre intérieur.)

Mardi 28 Novembre 1989. — L'invention du dodécaphonisme par Schönberg s'insère dans une logique historique. Le modèle de Kuhn (des inventions scientifiques) s'applique ici. Continuité (chromatisme donne égalité des douze sons) et rupture paradigmatische (plus de fonctions tonales). De même, les équations d'Einstein sont une généralisation de celles de Newton - et se réduisent à celles-ci, à la limite. La masse d'un objet en mouvement est égale à sa masse au repos, tant que sa vitesse reste négligeable devant la célérité lumineuse. Moyennant cette approximation, les équations d'Einstein sont tout à fait utilisables dans le cadre de la dynamique newtonienne. Pareillement Schönberg propose d'analyser la musique tonale comme un cas restrictif de sa théorie des douze sons. Mais s'il y a extension d'un principe de Newton à Einstein, et, disons, de Bach à Schönberg ; il y a aussi rupture, et radicale. Car, bien sûr, l'idée que la masse d'un objet (ou le temps) soit relatif, variant en fonction de la vitesse, est non seulement en contradiction totale avec la théorie newtonienne où c'est une constante, mais plus encore, relève d'une nouvelle conception du monde et de sa physique. Semblablement la musique dodécaphonique repose-t-elle sur un nouveau paradigme, non seulement irréductible au paradigme tonal, mais son exact contraire : égalité des notes contre polarisation, variation continue contre répétition, sérialisme contre thématisme, etc. Pourtant, malgré ce changement du tout au tout, Schönberg agit en homme du XIX^e siècle, responsable vis-à-vis du passé, son attitude n'a rien à

voir avec les révolutions esthétiques proposées à la même époque par Marinetti puis par Dada. Feu au musée, égout dans les bibliothèques... Ceux-là, si on pousse (un peu trop loin) la comparaison scientifique, seraient les Heisenberg de l'art, introduisant l'incertitude (le non-sens) au cœur même de l'activité créatrice.

Boulez, lui, est un autre cas de figure, mélange de Table Rase et de respect de l'histoire. Il impose le sérialisme à proprement parler sans raison musicale, mais avec beaucoup de sens politique. C'est un coup d'état et non la conséquence d'une évolution esthétique. Car rien, dans cette musique d'après-guerre, ne justifie le recours au cautele sériel, le néo-classicisme (déjà passé de mode) n'induit pas - esthétiquement - la musique serielle, sinon, justement, à titre de réaction. Ce n'est pas la musique qui pousse Boulez à son coup de force, mais le climat musical. Et ce qu'il propose? Comment ne pas voir que c'est déjà, en 1945, obsolète et inapproprié! Et tant qu'à pourfendre le néo-classicisme - chose nécessaire - il eût mieux fallu repenser radicalement la problématique musicale, adopter une attitude proche de celle de Varèse, ou de Debussy. Mais voilà, le problème de Boulez est d'aller vite, une esthétique toute faite fera l'affaire, moyennant une extension de ses principes. Il suffit ensuite d'affirmer haut et fort que c'est là exigence absolue, et que tout compositeur qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile, etc. Le monde musical stupéfié par le brio de la non-démonstration ne s'est jamais posé la question centrale : mais pourquoi donc la solution qui convint à la musique viennoise du début du siècle, et qui dut par la suite être largement aménagée par ses promoteurs eux-mêmes, conviendrait-elle à la musique européenne de 1945, et sous une forme encore plus orthodoxe, généralisée au mépris de toutes les lois acoustiques? Car quel est l'apport du sérialisme darmstadtien par rapport au sérialisme webernien : que des absurdités musicales, des séries de timbres, des séries de modes de jeux, des séries de séries, des séries de tout ce qui n'est pas sérialisable n'étant pas organisé en groupe, au sens mathématique.

Lundi 18 Décembre 1989. — Suarès (dans son portrait de Ronsard) : "une musique purement intellectuelle est un simple jeu de patience : toute décadence de la musique conduit à ces parties d'échecs sonores".

Lundi 12 mars 1990. — A Madrid pour un entretien avec Luis de Pablo. Le soir de mon arrivée, création de son opéra, *Le voyageur indiscret*, au Teatro La Zarzuela, équivalent de notre Salle Favart. Bien que loin de tout épicentre musical, j'aperçois quand même quelques figures connues de l'internationale de la musique contemporaine, tel Claude Lefèvre, directeur du Festival de Metz. Les Espagnols sont un peuple à la politesse rude, et m'étant mieux placé que ne l'autorisait mon billet, je fus sèchement rappelé au respect des numéros par un ouvreur sans aménité. Pour avoir trop fréquenté la Méditerranée italienne, j'en étais venu à assimiler la latinité à une sorte de facilité de vivre, une civilisation où la gentillesse rend supportable le laissez-aller et la débrouillardise. Rien de cela ici, les Espagnols sont les Germains du Sud.

Espagnol aussi, on ne peut plus, le livret bunuélien de Vincente Molina Foix sur lequel De Pablo a écrit son opéra. Un homme à la cinquantaine, quitte enfin sa mère, et va chercher l'amour successivement auprès de deux femmes : une amante éternelle, puis une femme de science créatrice d'androgynes, qui toutes deux l'ont sollicité par lettre. Après de multiples péripéties qui ont une importance plus scénique que dramatique, il finit par retourner chez maman. Les costumes sont magnifiques, exceptionnelle la mise en scène. Par une série de décors qui se déboitent les uns des autres, agrandissant progressivement l'espace, Simón Suárez le metteur-en-scène, suggère le départ puis le retour dans le giron familiale de ce *Voyageur Indiscret*. Impressionnante prestation de la mezzo-soprano Sharon Cooper (la scientifique) qui tient à elle seule le deuxième acte. Mais fatigue du voyage, spectacle trop long, orchestre imprécis, je n'apprécie pas véritablement cette œuvre où pas une note ne semble en place, ni juste. D'autant plus où c'est un orchestre de chambre : à un ou deux instrumentistes par pupitre les fausses notes ne sont pas masquées ; comme De Pablo use aussi d'instruments naturellement détempérés, des steel-drums, vous flottez sur une musique sans amers. De Pablo semble si habitué à ce genre d'à-peu-près qu'il se dit très content de cette première.

13 - 14 - 15 mars 1990, Madrid. — Quand on entre chez Luis De Pablo, dans un clair et vaste appartement sous les toits d'un immeuble bourgeois, tout proche de cette place où Tirso de

Molina fit naître le mythe de Don Juan, on est accueilli par une sonnerie-chant-d'oiseau, puis on pénètre dans une bibliothèque digne d'un spécialiste de littérature comparée. Il y a là, dans chaque pièce, sur chaque mur, et dans les six langues qu'il pratique - l'espagnol, le français, le portugais, l'italien, l'anglais et l'allemand - l'essentiel et le superflu de toute la culture européenne, des romans, d'innombrables poèmes, des essais, des catalogues d'expositions, des monographies, des éditions d'œuvres complètes, des livres de cuisine ; tout ce qu'un homme avide de culture peut avoir lu en soixante ans d'existence. Cinq minutes de discussion avec le maître des lieux vous convainquent que tous ces livres forment l'infime partie de sa culture, et beaucoup d'autres ouvrages ne sont plus ici ayant été offerts (je repartirai moi-même avec des poèmes "créationistes" de Gerardo Diego). Mais cet appartement n'a rien d'un sombre cabinet d'érudit ; le soleil illumine violemment des murs blancs, l'encadrement des portes, qui, vitrées, laissent circuler la lumière, est peint de couleurs claires et pures : jaune, rouge, bleu, vert. Les rayonnages eux-mêmes sont de simples échelles métalliques supportant des plateaux, et d'un blanc laqué dont la sobriété unifie le bariolage des reliures. Tout ici respire une façon naturelle de vivre parmi l'accumulation des objets de culture tout en refusant de poser à l'artiste ou au penseur. Seule pièce où je ne pénétrerai jamais pendant les trois jours de notre entretien, mais que je devine à travers sa porte vitrée : le bureau aux rayonnages portant une infinité de partitions, une simple planche sur tréteaux lui sert d'écritoire, un synthétiseur complète l'appareillage. Enfin décorant le haut des murs de chaque pièce, ciel libre de cette maison-bibliothèque, sont exposés de nombreux instruments de musique d'Océanie, d'Asie ou d'Afrique, qui montrent que son intérêt musical se porte encore au-delà de l'Europe, et que sa culture musicale n'est pas réductible à la Méditerranée, mais veut embrasser le monde entier.

Sa femme, Martha Cardenas, peintre dont l'atelier jouxte la cuisine, partage son activité entre de grandes toiles abstraites, aux signes pastels à peine perceptibles sur des fonds violents (orange, mauve, vert pomme) qui ne me disent rien ; et des dessins à l'encre de Chine, qu'elle trace au pinceau, devant modèle, d'un geste unique et vif. Ce sont des silhouettes dansantes résumées à l'abstraction de leur mouvement, étonnantes de spontanéité. Des danseuses, des chats, des taureaux, parfois

des tamaris pliés par le vent, le plus souvent saisis dans un élan et réduits à l'arcature de leur forme. C'est moins le trait que la liberté avec lequel il a été tracé qui lui importe, me dit-elle. Il y a quelques chose de calligraphique dans cet art de créer des signes, d'apercevoir dans un être vivant la forme qui en symbolisera le mieux la dynamique. Comme nous passons longtemps à regarder dans ses cartonniers, et que j'ai l'air d'apprécier, elle me laisse choisir l'un d'entre eux. C'est l'hospitalité espagnole : je me suis invité, je repars avec deux cadeaux.

Luis de Pablo a une barbe poivre et sel, qui paraît d'autant plus fournie que lui répond une calvitie. Petite taille, confortablement vêtu d'un jogging noir chez lui (mais hier soir, en ville, pour la création de son opéra, il avait un costume couleur muraille avec gilet, et si vieillot que dans mon souvenir je lui vois même des guêtres crème) : Landru jovial, aux yeux pétillants sous des sourcils broussailleux, d'une extrême gentillesse et urbanité. Il a un regard calme, pénétrant, perspicace et bienveillant. Lors de la discussion, il a l'élégance de toujours interpréter votre question dans le sens d'une plus grande profondeur et précision ; puis c'est à cette question-là, que vous n'avez pas su exprimer, mais qu'il devine informulée, qu'il répond alors, excédant la portée de vos mots, et sans rien dans la voix qui fasse sentir la condescendance d'une leçon de finesse. Il est rare qu'une telle culture s'accompagne d'une si parfaite absence d'arrogance. J'apprécie d'autant plus cette noblesse intellectuelle, que mon interview est mal préparée. C'est avec une certaine honte que je découvre avoir sous-estimé cet homme. Lui avoir proposé un entretien, dans la plus extrême urgence (mon émission est dans un mois). S'étonnant au téléphone de ma hâte à vouloir le rencontrer absolument cette semaine - alors qu'il est très occupé par la création de son opéra - il n'a pas pris ombrage de ma demande cavalière, et ne tentera jamais de me faire comprendre qu'il fait un effort pour moi, dont je devrais lui être reconnaissant.

Cette disponibilité vis-à-vis des autres, de tous les autres, de toutes les cultures et les modes de pensées, est le trait fondamental de sa personne comme de sa musique. Son œuvre est fondée sur cette passion et ce respect envers les formes d'art, si éloignées soient-elles, si dissemblables apparemment, et entre lesquelles il excelle à dévoiler des similitudes, tout en souhaitant qu'elles conservent à jamais leur authentique différence. Dans son abondante production, car il écrit autant

qu'il lit, - cent-vingt opus composés en un peu plus de trente ans - on trouve des hommages à Tomas Luis de Victoria, Claude Debussy, Beethoven, Schönberg, Mompou, la musique iranienne, le Nô, la flûte mélanésienne, et des textes de Vicente Aleixandre, de Pessoa, d'Ibn Gabirol, de Gongora, de Leopardi, les *Epigrammes* de Martial, des écrits aztèques... Dans son œuvre il a synthétisé ce qu'on trouve réuni sur les rayonnages de sa bibliothèque, accroché aux murs de son appartement : c'est la malle d'un circumnavigateur des cultures.

Si tous les compositeurs occidentaux ont emprunté quelques plumes colorées, qui au gamelang, qui au zARB, à la biwa - c'est toujours au titre de l'exotisme et afin de mieux affirmer la primauté du langage occidental. Luis de Pablo, lui, emprunte rarement de manière littérale aux traditions extra-européennes. Il n'utilise pas ces instruments mais s'inspire constamment du geste de l'instrumentiste. Ses mélodies, par exemple, sont toujours travaillées dans leur épaisseur, non pas pour de rigides pleins et déliés, mais comme le fait, avec son souffle, le joueur de flûte Shakuhachi, variant le timbre, le grain, la ténuité... Par l'instrumentation, l'harmonie, l'usage de micro-intervalles, il obtient toute la souplesse du coup de pinceau d'un calligraphe Chinois. A la réflexion, c'est plus qu'une influence, c'est proclamer partout que la découverte de ce monde infiniment varié des musiques ethniques a été pour lui une véritable révolution copernicienne, qui prive de fait la musique occidentale de cette place centrale qu'elle s'est toujours accordée. Et loin de regretter qu'elle ne soit plus au centre, il se réjouit de pouvoir mêler sans plus de hiérarchie toutes les traditions dans le melting-pot de son œuvre. Aucun éclectisme pourtant.

Pour comprendre comment cet homme, si ouvert, ait pu autrefois défendre cette esthétique si exclusive, le sérialisme, il faut revenir en 1950, et se poser la question "comment peut-on être espagnol?". C'est le problème auquel Luis de Pablo s'est très tôt trouvé confronté. Comment être espagnol et pourtant être un compositeur crédible sur la scène internationale, en cette époque d'après-guerre où il commence à se faire connaître? D'autant plus que la mode est bien passée des musiciens nationalistes, des chantres du folklore de leur pays, et que l'époque est à l'uniformisation musicale, aux langages et aux techniques standardisés de Darmstadt à Paris, de Milan à Utrecht.

Comment vaincre l'habitude de jugement qui veut que quand on est compositeur, et, ni français, ni allemand ou italien - à la rigueur anglais ; votre musique soit perçue avant tout comme tributaire d'une tradition folklorique, que votre nation vous colle à la peau tant et si bien que votre art n'en est plus que l'expression *sui generis*. Luis de Pablo n'a jamais eu l'intention de sacrifier son imagination aux sons des castagnettes, ni d'abandonner son libre-arbitre à une quelconque fatalité nationale. Sa réponse sera très simple, et très en avance sur la politique : pour être espagnol sans que votre musique ait à en souffrir, il faut être européen, écrire la même musique que partout en Europe l'on écrit, se faire jouer sur les grandes scènes européennes (Darmstadt, Paris et Donaueschingen) - il faut aussi tenter de hausser le public madrilène jusqu'à cette musique-là (ce qu'il fera en créant festivals et ensembles : *Tiempo y Musica*, *Aléa*, Festival de Pampelune). Il lui faut repousser Manuel de Falla par Anton Webern.

Si la musique espagnole, qui fut ressuscitée au XIXe siècle grâce au musicologue et folkloriste Pedrell, s'est un jour émancipée de ses danses, des saetas, ou du flamenco, - si elle est devenue adulte - c'est grâce à Luis de Pablo qui plus que tout autre a fait le sacrifice des facilités musicales de l'Espagne éternelle.

On sent que c'est par politesse que Luis de Pablo dit aimer le dernier Manuel de Falla, et il ne cite guère, non plus, Granados ou Albeniz : en fait la tendresse de Luis de Pablo se porte principalement vers Tomas Luis de Victoria, et plus près de lui, vers deux compositeurs espagnols injustement sous-estimés : Federico Mompou dont il aime la concision et la pureté et dont il fut l'ami. Roberto Gerhard dont le destin l'intrigue, car ce Suisse Espagnol qui mourra Anglais fut successivement l'élève de Pedrell puis de Schönberg et passa sa vie entre ces deux chaises musicales : le folklore espagnol, la série viennoise. Ce qui intéresse peut-être Luis de Pablo chez Gerhard, au-delà de quelques chef-d'œuvres comme la *Quatrième Symphonie* ou *Libra*, c'est de contempler chez un compatriote les désastres d'une indécision stylistique à laquelle il aurait pu, lui aussi, succomber.

Deux compositeurs qui ne sont pas de la même génération, Maurice Ohana et Luis de Pablo, se croisent malgré leur différence d'âge, au seuil du sérialisme. Ohana qui eut maille à tirer avec le sérialisme orthodoxe de Paris, le combat par un

retour aux sources, et ses sources à lui sont espagnoles. Cela donnera naissance au *Llanto por Ignacio Sanchez Méjias* sur le poème de Llorca, et plus épuré dans leur hispanité le cycle des *Canticas* d'après Alphonse le Sage. Luis de Pablo, au contraire, qui ne veut pas devenir un musicien folkloriste, opte pour le sérialisme. Et l'on voit donc deux hommes, d'égal caractère et de même talent, prendre chacun le chemin contraire, mus en fait par un semblable désir d'indépendance, le même besoin de ne pas être comme on voudrait qu'ils soient.

Comme Franco Donatoni, Luis de Pablo est un compositeur tardif, en raison même de son passage libératoire, mais aussi stérilisateur, par le sérialisme. Il s'est inséré dans ce courant esthétique pour s'abstraire de sa nationalité mais ce fut au prix de sa personnalité. Quand plus tard, John Cage, proposera le hasard et le renoncement à la composition-comme-acte-volontaire : il suivra cette nouvelle mode avec d'autant plus de facilité qu'il a déjà fait le sacrifice de lui-même. Son évolution est strictement parallèle à celle de Franco Donatoni : tous deux ont erré du sérialisme à l'aléatorisme. N'ayant jamais fait partie de la frange agissante du sérialisme darmstadtien, ils ont suivi leurs contemporains comme si c'étaient leurs maîtres : ainsi ont-ils pris pour longtemps le pli de l'épigone. C'est aux alentours de 1977, c'est-à-dire de leur cinquantaine, qu'ils débutent véritablement leur œuvre, après avoir usé de tous les stratagèmes de l'oubli-de-soi (suivre l'esthétique de l'époque, nier l'acte créateur, composer par engagement politique, écrire selon des procédures mécaniques), ils ont enfin acceptés ce qui fait leur spécificité et leur génie : la composition comme pratique artisanale pour Donatoni, dont la musique est maintenant un arbre en croissance ; l'œuvre métissée mais non éclectique, dévoilant les similitudes entre les cultures, pour De Pablo.

Il rappelle ce mot de Max Deutsch, son professeur de composition (et lui-même élève de Schönberg) : "la morale de l'artiste c'est la qualité de l'œuvre".

Madrid est une ville inappétente comme une pâtisserie durcie depuis un siècle. Crème pétrifiée, apothéose du style bourgeois. Imagine-t-on que Paris ait été entièrement victime du Baron Haussmann, mais avec en plus une surenchère de

volutes, un baroquisme de banquier déchaîné, une démesure quasi végétale dans la surcharge des décorations statuaires : c'est Madrid. Dégénérescence industrielle de ce baroque de pierre qu'on peut encore admirer dans le portail du Musée Municipal, mais sans plus de grâce. Même la fameuse Plaza Mayor, malgré son équilibre, est sans charme ; et triste ce double appareillage de briques et de granit qu'on voit partout.

Première semaine de Septembre 1990, Abbaye de Royaumont. — Ferneyhough a la chevelure et la barbiche de Buffalo Bill. Il parle un français incertain dont il agrémente les mots de terminaisons latines prononcées à l'anglaise. Il n'est question que de *contrapunctous*, d'*optimous*, d'*expérioum*. Ceci, et l'onctuosité de sa voix, ses propos d'une spéculatation quasi scolaire, son geste de joindre les mains sur le haut de sa poitrine en reposant le menton sur les pointes de ses index, en fait une sorte de scribe gothique égaré loin de Canterbury. Arrivé tôt le matin de San Diego (dix-sept heures de voyage), Brian Ferneyhough s'enferme toute la journée dans sa chambre. Chacun pense qu'il se repose. Non. Il écrit son *Quatrième quatuor à cordes* (avec voix, comme le *Deuxième* de Schönberg) qui doit être impérativement fini pour octobre (les Arditti le créeront en novembre). Passant le soir devant sa chambre, en compagnie de Caroline, nous le voyons surgir dans le couloir, ébouriffé, clignant des yeux comme un hibou éveillé en plein jour. Il demande très gentiment à changer de chambre.

- Celle-ci ne vous convient pas?

- Si, si, elle est très confortable, mais je préférerais une chambre avec de l'eau.

- Vous n'avez pas d'eau! Mais il faut prévenir le plombier...

- (un peu gêné d'insister) Excusez-moi, mais une autre chambre serait mieux, tout de même, parce qu'ici, il n'y a pas de robinet!

- C'est tout à fait impossible! On ne fait pas de travaux en ce moment... Vous permettez qu'on jette un coup d'œil à votre salle-de-bain?

- (D'autant plus affirmatif qu'il sent à présent que nous ne le croyons pas) Je vous assure, il n'y a pas de robinet ; d'ailleurs il n'y a pas de salle-de-bain non plus!

- (Cette fois-ci, Caroline pousse fermement la porte) Vous permettez?

Et entrant, de constater (comment en aurait-il été autrement) que la salle-de-bain est toujours à sa place - avec sa douche, son lavabo, ses robinets, et l'eau qui en sort - derrière la seule et immanquable porte du dégagement qui mène à la chambre. Ferneyhough n'a pas l'air interloqué par sa distraction ; ce genre d'étourderie doit être fréquent. Il nous explique qu'il a vainement cherché la salle-de-bain depuis ce matin ; qu'en désespoir de cause, n'osant pas nous déranger, il est allé se renseigner à la réception, où, ne sachant qui il est, ni qu'il dispose d'une chambre, on l'a conduit aux douches communes des cuisiniers de l'abbaye.

J'ai une sympathie immédiate pour cet homme, dont la vie intérieure est si riche qu'il semble pouvoir se suffire à lui-même en tout lieu, qui n'a presque plus de curiosité pour le monde qui l'environne, et encore moins de sens pratique. Mais quel esprit spéculatif! On ne peut pas échanger deux mots avec lui, qu'il ne vous tire vers quelque abstraction, qu'il ne vous impose un effort de conceptualisation pour seulement suivre une conversation de salon. Un jour que pendant son cours de composition il affirmait que sa musique était parfois informelle, un élève lui demanda ce qu'il entendait par là, car il ne voit rien d'informel dans son œuvre. Et Ferneyhough de donner un exemple. Au *paper-board*, se couvrant théâtralement les yeux de la main gauche, il griffonne rapidement une portée, et toujours sans regarder ce qu'il fait, y pose quelques notes avec leurs valeurs rythmiques. Cela n'a pas de sens musical. Puis examinant ce qu'il vient d'écrire au hasard, il se propose de le développer devant nous comme un thème donné. Il y a là un gribouillis de quintolet : le chiffre cinq sera donc le principe unificateur. Il voit aussi une symétrie brisée dans ce que sa main a tracé au hasard : il en amplifiera le principe. Et nous laissant tous à chercher encore sur la portée ce qu'il vient d'y trouver, il écrit déjà quelques lignes de musique exploitant, dans une imbrication complexe, les prémisses d'ordre et de structure qu'il a révélé dans ce jet aléatoire de notes, toujours justifiant ce qu'il fait, parsemant le tableau d'exemples de développements possibles mais auxquels il renonce par manque de place, s'échauffant pour terminer finalement en nous laissant entendre qu'il pourrait aussi bien continuer. Ce n'est pas une seule musique qu'il se sent capable d'extraire de ce rien initial, mais autant qu'il veut et que son esprit dans l'instant a déduit. La démonstration, pour absurde qu'elle soit, est assez époustouflante. Je

me sens confondu devant une telle faculté d'abstraction, qui me fait mesurer ma propre inintelligence comme à l'exercice des mathématiques. Il y a là une faculté qui est chez lui exacerbée : une aptitude computationnelle hors du commun, qui fut sans doute celle de Bach et de tous les grands polyphonistes. Mais aptitude à laquelle ne se réduit pas son génie, car il la partage aussi avec ces simples d'esprit, les calculateurs prodiges capables d'extraire instantanément des racines cubiques de n'importe quel nombre, ou d'apercevoir des séries cachées dans une suite aléatoire de chiffres.

C'est donc cela ce qu'il appelle l'informel de sa musique : ce que le hasard a parfois glissé dans son œuvre et qu'il a dû justifier après coup. D'ailleurs on m'a dit qu'écrivant ses partitions directement au propre, il laisse parfois, par inadvertance ou fatigue, se glisser des erreurs de notation. Quand on connaît la complexité, la surcharge diacritique de sa musique (et la perfection de sa graphie qu'on ne peut distinguer d'une gravure), on comprend que pour quelques notes erronées il ne veuille pas tout reprendre de sa page d'écriture. Aussi il procède comme à l'instant devant nous : développant son erreur comme si elle n'était pas une erreur mais une petite incartade volontaire, une faille intentionnelle dans le déroulement logique de son développement, et qui trouvera sa raison d'être dans les mesures suivantes où il infléchit sa musique de manière à justifier rétrospectivement sa faute. La main de Ferneyhough dérape, mais son esprit garde le sens de l'équilibre.

Beaucoup de musiciens sont animés d'une inquiétude quand au chaos du monde, qu'ils tentent de vaincre par l'organisation de leurs notes. Quand cette inquiétude est très vive, la musique devient très construite. Quand cette angoisse est de plus nourrie (ou calmée) par la lecture des philosophes, vous obtenez Ferneyhough : une vision du monde exprimée par les sons.

Chez les sériels, l'œuvre devait se plier à un stricte déterminisme. C'est la boutade de Webern : "quand la série est choisie, la pièce est achevée", c'est-à-dire que la musique n'est rien d'autre qu'une construction déduite d'un ordre simple. Dans la musique de Ferneyhough (où le degré de construction est équivalent, sinon supérieur) rien de tel : c'est le désordre qui fait le lit de l'ordre. Le hasard qui est rendu nécessaire. Parfois, à l'inverse, c'est par l'enchevêtrement des structures simples et prédéterminées qu'il génère le chaos, l'imprévisible. Il dialectise l'ordre et le désordre, écrivant une musique

que l'on dit à tort post-série : anti-série serait plus exact, car elle n'est pas déterministe mais complexe.

Quand j'ai fait une petite interview de lui pour la radio, il s'est spontanément défini comme le Dernier des Modernes. Non pas qu'il se place à la pointe de l'évolution musicale - il n'y a aucune idée de progrès dans sa notion de la modernité - mais parce qu'il refuse ce qu'on appelle la post-modernité. Citant Habermas, il compare les compositeurs de cette tendance à des petits enfants qui jouent parmi les ruines de la culture, sans connaissance du milieu où ils se trouvent, sans responsabilité vis-à-vis de lui, pour qui un caillou, ou un fragment de marbre d'un chapiteau ont la même valeur. Attitude dont il dénonce l'absence d'éthique, plutôt que l'absence de projet esthétique. Il veut garder une attitude critique vis-à-vis de la culture, récuse qu'il y ait égalité d'intérêt pour un musicien d'aujourd'hui entre tous les styles.

Jeudi 27 Septembre 1990. — La musique est toujours érotique, la littérature, enfantine. L'une est affaire de sensualité et d'amour, l'autre de souvenirs. Je ne connais pas de grands compositeurs au tempérament froid. Amour terrestre ou amour mystique. Les deux grands mythes de la musique parlent de satisfaction amoureuse : Don Giovanni - assouvissement sexuel ; Orphée - l'amour fou qui sacrifie l'être aimé pour une dernière caresse du regard.

Vendredi 12 Octobre 1990. — A Genève, deux jours pour Extasis, festival de musique contemporaine qui a le nom immérité d'une pilule aphrodisiaque. Programmation aberrante qui multiplie dans un même concert des œuvres si semblables qu'elles s'annulent toutes, et jouées par des professionnels à la technique d'amateurs. Ils enfilent devant un public clairsemé une litanie de pièces de théâtre musical, toutes plus minimalistes les unes que les autres, vides d'idées scéniques, interprétées sans conviction, chantées faux, dirigées imprécisément : une caricature du concert contemporain. Sans nerf, ni âme. J'y ressens de la part du public genevois (qui néanmoins applaudit copieusement) cette mentalité obsidionale de l'amateur de musique cerné par le silence, de l'aficionado sevré de concert qui soutient l'artiste quoi qu'il entende, le félicitant de sa pré-

sence sinon de son talent. On doit être ici encore au dessous du seuil, où, les concerts se multipliant, le sens critique l'emporte enfin sur la peur d'être privé d'occasions qu'il s'exerce.

Mardi 30 Octobre 1990. — En soirée à la FIAC. Foule compacte. Si tous ces gens aiment l'art contemporain, pourquoi y-a-t-il si peu de monde aux concerts de musique contemporaine? Boulez n'est pas plus inaccessible que Riopelle, ni Lachenmann que Beuys. La plupart de ces gens viennent essayer de comprendre comment ces machins, innommables à leurs yeux, peuvent coûter si cher. Réponse numéro un.

Dans cette orgie de toiles de toutes esthétiques, la saturation vient vite. Par réflexe, j'en viens à ne plus regarder que les œuvres sobres. Tel ce papier collé d'Eduardo Chillida ; de grandes huiles sableuses de James Brown ; une *Femme couchée à la draperie*, sculpture d'Henri Laurens qui a le charme de son hésitation : entre le cubisme et le néo-classicisme.

Deux merveilleux bords de mer de Nicolas de Staël. Petits paysages abstraits comme certains Boudin du Musée de Honfleur dont ils ont le format, l'inspiration, l'atmosphère et les teintes (blanc, sable, bleu ciel, noir) ; mais de principe opposé : ici les dégradés d'une lumière aquarelle se sont coagulés dans la pleine pâte des aplats colorés.

J'aime enfin l'humour à la Botero des toiles du chilien Gonzalo Cienfuegos : Douanier Rousseau métaphysique et malicieux. Charmeur de couleurs dans la jungle de la création. Van Gogh vient de finir les Champs de Blé d'Auvers-sur-Oise ; à ces pieds le vase cassé des Tournesols.

Des piquets (de bienvenue au monde des ténèbres) du belge Lambert Rocour ; totems filiformes de granit sur lesquels rampe un serpent, ou un ver, qui y laisse la trace de ses anneaux, et des œufs. Plus frêle, mais sans plus d'afféterie qu'une sculpture d'Ubac. J'aime cet art granitique, gris, ocre, grisable, terre de sienne, ardoise, aux signes énigmatiques et gravés, rude, archaïque, parfois étonnamment fragile quand il s'agit d'empreintes ou de traces sur un papier précieux.

Quelques grands Riopelle, dont un tryptique : *Composition 1955*. La musique de 1955 est beaucoup moins gaie, exubérante, que cette peinture - réponse numéro deux. Aussi proliférante, mais sans couleurs. C'est l'huile et la gravure ; le vitrail et la grisaille. Me vient aussi à l'idée que l'art abstrait

était infiniment plus naturel que la musique sérielle ; qu'il s'enracinait plus profondément et plus largement dans l'histoire de l'art, que les chemins y conduisant étaient plus nombreux, et les styles qu'il autorisait plus variés, qu'il a laissé ainsi plus de place à la personnalité (fixant moins de règles), et par là qu'il fut moins dogmatique et plus accessible - réponse numéro trois.

Une galerie italienne propose une véritable exposition Giacomo Balla, qui signe (sans rire) *Futur Balla*. Titres de ces toiles : *Linea di Velocità+Forme Rumore* ; *Frastuono+Velocità*. Spirales colorées, formes pénétrantes, ogives, fusées, flèches entourées de la vibration de leur sillage ; tous ces dessins qui veulent évoquer la vitesse, le progrès mécaniste, la pénétration dans l'air, le Cx de la révolution esthétique - *Marcire, non marcire* (Marcher, ne pas pourrir. Devise des Futuristes) - : suppositoires de la nouveauté pour fesses académiques. Tout ça manque étonnamment de force, n'a ni la violence, ni l'audace de son propos, décoratif, inexpressif comme un fragment de frise d'avant-garde.

Les Futuristes (et les Lettristes) ont un talent toujours en deçà de leurs ambitions esthétiques. Pensez à *L'Art des Bruits* de Russolo, à *L'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* d'Isou! Les instruments de l'orchestre remplacés par les froufrouteurs et les glouglouteurs ; les mots de la poésie remplacés par les lettres de l'alphabet, le rot, le pet, et l'éternuement : tout un art pris à contre-pied par un homme qui décide de substituer sa lubie à deux millénaires d'évolution, puis vole aux poubelles de l'histoire tout artiste qui ne suit pas ses diktats. Parfait solipsisme : j'interprète le passé, j'écris l'avenir, tout conduit à moi, tout renaîtra de moi. Mais cela reste une déclaration d'intentions ; le *Manifeste* suffit à ces esprits si peu artistes qu'une idée les exalte, qu'ils ne songeront pas à incarner dans une œuvre. Dire leur suffit ; écrire, composer, peindre, ils en ignorent les dérives. Leur "œuvre" suit les rails d'une intuition fondatrice, qu'ils ne remettent jamais en cause, c'est la stricte application de leurs idées ; c'est moins qu'une œuvre : un idéal. Encore ceux-là ont-ils du caractère : Isidore Isou, Maurice Lemaître, Filipo Tomaso Marinetti, Luigi Russolo, les inventeurs ; mais ceux qui les suivent, Giacomo Balla notamment, et tous ces Lettristes que j'ai bien connus et dont je fis partie : ils se payent de mots à défaut de savoir offrir des œuvres.

Croisé Dusapin dans une allée du Grand-Palais. Me donne sa dernière création : une carte téléphonique cinquante unités ornée d'une partition-dessin de lui-même. Tirage limité, signée, elle vaut parait-il déjà dix fois sa valeur.

Jeudi 15 novembre 1990. — Départ Metz onze heures. Discussion au bar du train avec Eric Tanguy, compositeur, et un jeune hautboïste. Parlons de Xenakis et de Boulez. Tanguy admire la force de Xenakis, regrette l'académisme de Boulez. J'approuve : "Xenakis est l'architecte de la musique contemporaine où Boulez a posé le papier-peint". Bon mot idiot. Concert de vingt heures : L'orchestre de Saarbruck dirigé par Lothar Zagrosek (bon). Création de *Ebauches en boucles et chants d'éclats* de Singier qui se laisse piéger par son effectif (sonorité un peu lourde, et variations sur *La Valse* - c'est sa première pièce d'orchestre). *Urjammer* de Roger Tessier : un *Erwartung* au petit pied. *Diastase* (indigeste malgré son titre) de Bernfried Pröve : il y a longtemps que je n'écoute plus. Le choc de la soirée c'était le *Concerto pour piano* de Ligeti joué par Gerhard Oppitz, et je veux rester sur cette résonance. L'œuvre est méconnaissable par rapport à sa création parisienne, et n'aurais-je rien écrit alors, que je refuserais d'admettre l'avoir trouvée néo-classique. *Mea culpa* : c'est du grand Ligeti, aussi important que *Lontano* ou *Atmosphère*. Une œuvre initiatrice d'un nouveau style indéniablement, qui renoue avec les recherches de trompe-l'oreille, exploitant cette fois-ci les décalages rythmiques, la vitesse d'exécution, pour créer des illusions sonores (et non la superposition micropolyphonique comme dans *Atmosphère*). Refermée, semble-t-il, la parenthèse néo-classique du *Trio*. Encore que ce *Concerto* - et c'est sa force - joue de références (dont celle inévitable du mouvement lent du *Deuxième Concerto* de Bartok - mais en renouvelant le genre). La rigueur rythmique, la vitesse du tempo, la dureté métallique de la sonorité du piano de Oppitz ont créé ce miracle. J'en suis si stupéfait que je demande à quelques amis si c'est la même œuvre qu'à Paris : ils partagent mon étonnement. Nous étions tous passés à côté d'un chef-d'œuvre sans même le soupçonner - et pourtant les interprètes de la version parisienne étaient de bons musiciens : l'Ensemble InterContemporain, Michael Gielen, Florent Boffard. Il est vrai que là c'est une version orchestrale ; de chambre, à Paris.

Pourtant il n'y a pas que cela : une verte d'interprétation a, comme un elixir de jeunesse, non seulement régénéré l'œuvre mais aussi ravivé mon ancien amour pour Ligeti.

Mardi 27 Novembre 1990. — A la radio, studio GRM pour présenter un concert Michel Chion : sa dernière pièce, *Variations*, est une synthèse de *La Ronde* et de ses *Etudes*, il unit enfin ses préoccupations formelles et sa veine populiste, ici des variations sur une valse de bal musette. Chion est l'auteur le plus original de la musique électro-acoustique (il préfère le terme de "musique de sons fixés" - par analogie avec le cinéma), et pourtant personne ne le considère comme un compositeur. Les musiciens rejouent toujours la même scène ; ils sont si imbus de leur métier et de leur compagnonnage de conservatoire, que, plus ils sont professionnels, plus ils sont sourds à la véritable nouveauté ; plus leur avis paraît autorisé, moins il est juste. Cela tient de l'esprit de corporation, et de la surdité fonctionnelle. Aujourd'hui encore Varèse, Ives et Scelsi rencontrent des oreilles hostiles au sein du sérial musical. Et même Berlioz ! *L'Ecart Absolu* de ces musiques est une offense faite à ces augustes esgourdes académiques qui aimeraient bien y comprendre quelque chose en se raccrochant à ce qu'on leur a enseigné rue de Madrid. Une âme simple reconnaît immédiatement l'originalité de ces compositeurs ; un spécialiste ne les écoute pas, il fait le décompte de leurs années d'apprentissage ; au lieu d'entendre, il corrige.

Lundi 14 Janvier 1991. — Ce soir création (!!!?) d'*Explosante-Chiche* précédée d'une interminable conférence poudre aux yeux de Boulez qui me fait osciller entre la fureur d'être ainsi grugé, et la tristesse devant cet aveu pathétique de stérilité de la part d'un compositeur que j'ai tant admiré à mes seize ans.

Parfois je compare Boulez et Valéry ; leur égale lucidité les rapproche, ils ont été tous deux l'incarnation républicaine de leur art. Aurais-je tant admiré le dernier si j'en avais été le contemporain ? Peut-être alors, comme mon énervement épidermique face à Boulez, le Valéry académicien, le snob mondain, le grand fonctionnaire des lettres de la IIIe République, eut masqué l'auteur. Son pouvoir et son omniprésence,

m'eussent interdit de prêter une attention sérieuse à sa pensée. Tout différent est de découvrir Valéry par ses *Cahiers*, où il n'est qu'esprit et audace ; et par le *Journal* de Catherine Pozzi, où le mépris pour sa lâcheté, son carriérisme, et, finalement son égoïsme, supplante l'admiration intellectuelle. De même Boulez : son omnipotence gêne la sympathie que j'ai eue pour le musicien.

Valéry - Boulez. Académiques l'un et l'autre tout en s'étant défendus de l'être ; d'une extrême intelligence qui enferma leur analyse de l'art dans un mode de pensée dépassé. Toujours plus aigus dans leur vision, mais incapables de faire un saut de côté. Contradictoires, parce qu'ils incarnent la rupture alors qu'ils sont les ultimes descendants d'une tradition esthétique. Valéry qui ne peut échapper à Mallarmé, et néglige le Surréalisme malgré l'admiration sans borne de Breton à son égard. Boulez qui reste dans la trace weberniennne, et résume la musique du XXe siècle à quelques noms qui conduisent à lui, laissant dans le fossé, pêle-mêle, Satie, Bartok, la moitié de Stravinsky, Messiaen, toute l'électro-acoustique, Hindemith, Poulenc, Prokoviev, Scelsi, Chostakovitch, Henry, Falla, Ives, Honegger... ce n'est plus un choix c'est une hécatombe ! L'histoire réduite à un fil (Schönberg - Webern - Boulez) pour finalement écrire une musique de machine à coudre : bien propre, bien droite, mais aujourd'hui débranchée.

Ironie de ces vies : "l'ambition extérieure a pour condition une sorte de désespoir ou d'abandon de l'ambition intérieure" note Valéry dans ses *Cahiers* avant de lui-même cumuler les honneurs, et courir les salons. Voilà encore un autre point commun : Valéry comme Boulez sont deux provinciaux montés à la Capitale et qui ont réussi exclusivement via la mondanité parisienne, le Salon de Mme Muhlfeld, celui de Suzanne Tézenas, ce grand monde, qui n'est pas le leur, et qui, au prix de leurs apparitions a financé leur ambition : l'Académie Française, le Domaine Musical, et pour tous deux le Collège de France.

Paul Léautaud, dans son *Journal*, rappelle les longues discussions qu'il avait avec Valéry pendant sa jeunesse, ce dernier saisissant le moindre brin d'idée, développant, déduisant, supposant, - étincelant, impossible à suivre : finalement lui aussi se perdait sans pouvoir conclure. Il finissait toujours par un "enfin ... vous voyez ..." Léautaud l'avait appelé : l'homme qui ne finit jamais. De même les "Etc" qui ponctuent les textes de Valéry, Ricardou nomme cela l'etcéterite, cette incapacité à

donner corps et forme à ce que votre esprit trop instantanément a conçu : grave défaut pour un créateur. L'excès d'intelligence est une forme d'impuissance. La vivacité un faux mouvement. La conscience conduit l'artiste à la stérilité - lui permet de tout voir, sauf cela même : qu'il est paralysé. Enfermement de Boulez : il a d'abord réduit l'art à l'histoire, l'invention à l'innovation, la musique à une école, puis s'est lui même réduit à son œuvre déjà écrite. Voulant toujours parfaire ses pièces, il ne juge plus à présent de l'œuvre qu'en terme de métier ; son surnom est tout trouvé : M. Teste Antidilettante. A moins que ce ne soit "l'homme qui recommençait vainement". Il y a quelque chose de faustien dans ces personnages : un excès de conscience les a empêchés de devenir les artistes qu'ils ont rêvé d'être ; leur appétit de pouvoir achève de les rendre inaccessibles. On les apprécie morts.

Quant à la conférence ? il y présente doctement des effets de transformation du son de l'orchestre par la 4X qui sont stupéfiants de banalité : des modulations en anneau comme on les entendait déjà dans *Mixtur* de Stockhausen, mais c'était en 1964 et ça ne coûtait pas cher. Des effets de déplacement spatial qui m'ont rappelé les annonces du speaker radiophonique des débuts de la modulation de fréquence : "vous allez maintenant pouvoir procéder au réglage de votre installation stéréophonique : titi tiriti titi (bis). Vous entendez la voie de droite... Titi tiriti titi... Maintenant la voie de gauche... maintenant le son doit vous sembler provenir du centre de votre installation stéréophonique... Tiyuutou Tiyuutou...". Pas un propos sur la recherche, pas un mot censé sur l'électro-acoustique (qu'il a toujours détesté : sur ce point il n'a pas varié depuis l'Encyclopédie Fasquelle), ce soir nous n'avons droit qu'à une description fastidieuse de cette musique grandement inachevée et des prestiges d'une technique totalement dépassée. Mais alors pourquoi diriger l'IRCAM, pourquoi lier son nom et son œuvre à des machines dont visiblement il n'a rien à faire, plus même l'envie de nous faire croire qu'il s'y intéresse, et qui gênent sa pensée musicale ?

(A la réflexion, plus que Boulez, c'est cela qui m'irrite : l'incroyable disproportion entre l'intérêt qu'a aujourd'hui sa musique, et l'attention qu'on veut à tout prix y porter. Cette horde de thuriféraires, critiques, producteurs, directeurs de tous poils, qui ont conduit leur propre carrière à l'ombre de sa grande ombre, cet acharnement thérapeutique qu'ils ont main-

tenant pour assurer le maintien de l'œuvre d'un homme en déroute, dont l'état de stérilité dépassée me toucherait, moi, s'il n'était pas précédé de ce tapage médiatique et de ces louanges forcées. Comme on a fait survivre Tito ou Franco, on perfuse Boulez à seule fin que demeure le pouvoir de ceux qui l'entourent. Boulez en Lully du XXe siècle? C'était vrai il y a dix ans. Maintenant c'est plutôt Louis XIV vieillissant, victime de la cour dont il s'est entouré, des pouvoirs qui tous convergent à lui, et d'une Marquise de Maintenon, la recherche musicale, qu'il a épousée en son château de l'IRCAM, et à qui, périodiquement, on lui demande de faire un enfant : elle est bréhaigne, il est impuissant. Il est navrant pourtant le destin de cet homme, comme sont poignants les dix ans de silence de Schönberg, les treize années de dérive de Varèse, ou cet Américain, Carl Ruggles, qui passa plus de la moitié de sa vie à détruire ce qu'il avait composé pendant sa jeunesse, et qui vécut si vieux qu'il ne laissa plus que quelques minutes d'une œuvre qui durait autrefois des heures; ou Manuel de Falla, Pénélope exilée, gommant tous les soirs l'unique accord qu'il avait pu noter au matin sur la grande partition inachevée de son *Atlantide*. Pathétique, oui! mais qui va plaindre un potentat?)

(Attention cependant de ne pas être confondu avec ceux qui, pour abattre la statue de Boulez, exhument Florent Schmitt, ou prônent John Adams, Arvo Pärt... Ce sont des jeunes loups d'une rare mauvaise foi, qui dénoncent l'académisme d'avant-garde, mais à des fins plus que réactionnaires : obscurantistes. Haro sur la musique contemporaine! vive la tonalité! Tout ce qui est moderne est laid! Nous voulons un art qui plaise à tous! La Beauté sera facile-consensuelle ou ne sera pas!)

Après tout, je la préfère explosive-fixe.)

Du lundi 25 au mercredi 27 février 1991. — Enregistrement d'un disque de mélodies de Charles Ives par Nicholas Isherwood et Erik Watson au studio 106.

Ces mélodies de Ives sont l'emblème d'une étrange différence. Voilà un compositeur, dont on parla quand il avait déjà cessé de composer - au début des années trente. Dont on ne mesura véritablement la grandeur que vingt ans après sa mort, en 1974, lorsque à l'occasion de son centenaire, de nombreux concerts et créations de ses œuvres furent organisés, notam-

ment en Europe. Que l'on vénère à présent comme l'archétype même du novateur, du musicien du XXe siècle, du créateur rompant avec le passé. Mais quel pied-de-nez nous fait-il? lui qui fut toujours nostalgique du monde de son enfance, dont la culture musicale s'arrêtait à Beethoven et Brahms, qui, déjeunant un jour avec Debussy lors d'un voyage à Paris, ne songea même pas à se présenter comme compositeur, qui n'allait jamais au concert, surtout quand par miracle on y jouait ses œuvres, qui ne tint aucun compte (parce qu'il n'en entendit jamais une note) de Schönberg, Stravinsky, ni d'aucun de ses contemporains, et qui pourtant nous apparaît, aujourd'hui, autrement en avance sur son temps, plus révolutionnaire que tous ceux-là. Car ce diable d'homme a tout inventé de ce qui fera la gloire des avant-gardes de notre siècle, mais c'était avant même que celui-ci ne débutât. La polytonalité, le dodécaphonisme, les clusters, la polyrythmie, etc, sont déjà systématiquement employés dans ses psaumes composés entre 1894 et 1898 pour la petite chapelle sur la pelouse de l'Université de Yale (en ce temps Schönberg écrivait comme Brahms). Serait-ce donc que la véritable nouveauté ne se déduit pas de l'analyse historique d'un art - comme le fera Schönberg -, mais d'un simple saut de côté, du remplacement de l'histoire par l'individu?

Ives est un musicien qui a écrit son œuvre comme d'autres tiennent un journal intime : non pour se faire lire, mais pour le plaisir, personnel et solitaire, de la relecture. Et ce n'est nulle part plus évident que dans les *114 Songs*. Pendant les quelques trente ans de sa vie active de compositeur, entre 1894 et 1922, il a accumulé des pièces qui sont autant d'évocations précises d'un moment de son existence, puis, quand à la suite d'ennuis de santé, il arrête de composer et de travailler, pendant trente ans à nouveau, jusqu'en 1954, date de sa mort, il va feuilleter ses partitions, instantanées de sa jeunesse, ne cessant de les redécouper, recoller, et transcrire sans cesse dans cet *album de photos de famille* qu'est son cycle de mélodies. Cycle qu'il termine symboliquement par une pièce sans intérêt musical, mais c'est la première musique qu'il écrivit en 1887, à treize ans, naïve marche funèbre pour la mort de son chien, à laquelle il ajouta plus tard des paroles (*Slow March*). On ne saurait mieux montrer que ce qui compte ici est moins la valeur intrinsèque de l'œuvre, que son pouvoir nostalgique à ressusciter le passé.

Cinquante ans après les Transcendantalistes, Charles Ives continue l'œuvre d'Emerson et de Thoreau. Il est à la musique ce que ces derniers sont à la littérature : l'homme moral, rejetant les dogmes, la tradition, l'autorité ; un penseur dont la rêverie philosophique est toute empreinte d'un intense sentiment de communion avec la Nature. Son œuvre, comme la leur, n'est pas réductible à un art, c'est une éthique. Ecrivains, musiciens, ces catégories ne sauraient les contenir. Ce sont des hommes avant tout, dont l'art fut de bien vivre, c'est-à-dire conformément à leur individualisme, leur idéalisme, leur panthéisme, leur pacifisme. Et s'il reste une trace de ces vies, c'est que, diletantes de génie, ils en tinrent le journal intime : *Walden*, les *114 Songs*, c'est toujours la même "vision vague mais exaltante de la nature divine de l'esprit humain" (ainsi que Channing définissait le Transcendantalisme). Aussi le Transcendantalisme, et ses corollaires : le sentiment de l'harmonie de la nature, et de la divinité de l'homme, la contemplation du monde, la méditation sur l'esprit humain, sont au centre de son œuvre. Esprit dont il exalte la grandeur quand il se soumet à la Nature, dont il raille la petitesse rationaliste quand il affirme, comme le personnage de *Soliloquy*, que «la nature est une chose toute vue» (ce à quoi répond l'orage, et un déluge de complexité musicale).

Et que cette œuvre est hétérogène! Nombre de mélodies n'en sont pas, mais transcriptions de symphonies, de fanfares, de pièces composées pour des orchestres de théâtre, de sonates, auxquelles Ives ajouta plus tard des paroles. Tous ses proches se rappellent le fouillis de ses partitions. Il avait l'habitude d'écrire sur la première feuille venue, puis la page achevée, de jeter son manuscrit derrière lui, par dessus son épaule. Quand le tas était trop haut, il enfournait tout ça dans les stalles de son écurie. Parfois il relisait ses partitions, changeant selon l'humeur, un accord, une instrumentation, un texte : c'est un vaste chantier qu'il laissa à sa mort, dont le catalogage requiert des décennies à son biographe John Kirkpatrick. Mais c'est parce que cette œuvre est la vie même de Ives qu'elle est ainsi désordonnée : comme toute vie, c'est un catalogue d'instants, à jamais inachevable.

Parfois je me dis que la musique de Ives est le symbole d'une nouveauté encore plus essentielle que celle qu'on lui accorde désormais. Qu'il n'est pas grand seulement pour avoir été très

audacieux dans sa musique, mais parce qu'il est l'un de ces très rares artistes qui, à distance, incarnent non seulement une rupture du langage musical, mais aussi une profonde révolution de la fonction musicale. Si depuis toujours le compositeur est un homme dans l'histoire, qui ne peut négliger le passé de son art, avec Ives, bien plus qu'avec Beethoven, ce rapport s'inverse, et c'est l'homme qui remplace l'histoire comme critère de jugement. Par cela Schönberg, tout moderniste qu'il ait été, reste un homme du XIXe siècle, respectueux d'un passé que sa musique poursuit, puis dépasse, mais ne néglige pas, n'ignore jamais, et passé qui fera retour tout à la fin de sa vie puisqu'il n'en a pas abrogé le cours. Vis-à-vis de ce sens de la responsabilité historique qui est celui de Schönberg (tout l'héritage de Wagner, Brahms et Mahler, tout l'arc évolutif de la tonalité dans son œuvre), l'indifférence de Ives à l'histoire, proche ou lointaine, son inculture, son in-questionnement sur cette chose qui obsédera tous ses contemporains "comment faire du nouveau en art" (alors même qu'aujourd'hui on le propose comme exemple de novateur), son incuriosité pour la chose musicale (concert, radio, matériel à établir, partitions à finir, interprètes à conseiller, exécution de ses œuvres : il a fui tout cela par dilettantisme et ennui) ; ce sont les traits d'un homme bien peu fréquentable pour qui sort du conservatoire. Un personnage atypique dont les qualités naîtraient de ce que l'on considère comme un défaut rédhibitoire chez tout autre - l'indifférence au métier. Pour un peu on serait tenté d'en faire un amateur de génie, l'un de ces créateurs obsessionnels, forts d'une idée fixe mais déficients par leur formation, qui brisent la monotonie de l'histoire mais n'en infléchissent pas le cours. Un utopiste comme Fourier en politique, Sade en littérature...

Mais c'est oublier que deux autres artistes du XXe siècle vont aller dans ce sens, donnant une pérennité à l'attitude de Ives : Edgard Varèse et Giacinto Scelsi. Varèse qui brûle à quarante ans toute son œuvre pourtant défendue par Debussy, Strauss, Romain Rolland... et veut écrire ce qu'il entend indépendamment de ce qu'on lui a enseigné - il s'échoue sur la grève du siècle, et jamais on ne lui pardonnera d'avoir trahi l'idéal de ses maîtres. Scelsi qui rejette sa formation de dodécaphoniste après un internement de quatre ans en hôpital psychiatrique, où il dit avoir redécouvert le sens de la musique à l'écoute contemplative, des heures durant, d'un do inlassablement frappé sur le piano de la clinique. Ces deux hommes-là,

comme Ives, n'ont jamais cherché à poursuivre l'histoire, à s'y insérer. Leur appartenance au siècle est rétroactive, on les a élus novateurs après leur avoir, la vie durant, fermé toutes les portes du milieu musical. On voudrait maintenant les ouvrir toutes grandes pour profiter du renom posthume que leur musique a acquis. Mais, leur attitude, leur pensée, furent la négation même de la pensée de ce siècle obnubilé par l'avant-garde. Car l'avant-gardisme implique qu'on croit posséder le sens de l'histoire (qui n'a pas de sens, bien sûr), au moins que l'on suive une évolution (sinon un progrès) esthétique. Cela implique la présence du passé dans l'œuvre dite d'avenir, et fait de cette rupture supposée en acte dans l'œuvre, une rupture molle, incomplète, simple étirement qui laisse des adhérences, qui en fait pérennise une filiation dont l'artiste-historiciste espère bien retirer les dividendes via la continuité qu'établiront, à leur tour, plus tard, ses propres élèves. Mais l'art n'a rien à voir avec l'histoire, ni même l'évolution. C'est une constellation d'individus, sans liens autres que de proximité. Personne ne doit se mesurer à quiconque, sinon à lui-même, et les plus personnels seront les plus originaux. La création ne s'évalue pas à sa nouveauté, mais à son unicité. Le vrai courage d'un artiste n'est pas d'avoir su assumer l'extinction d'un langage (la tonalité comme Schönberg), mais d'avoir vécu (et surmonté), en lui, la mort de l'art. Mort non temporelle mais éternelle, non historique mais intime, comme Ives a vécu le décès de son père, Varèse la destruction de ses premières œuvres, Scelsi l'anéantissement de sa conscience.

La grande crise de la post-modernité, tous ces petits musiciens qui, aujourd'hui, reprochent à leurs aînés de ne pas avoir laissé quelques découvertes en jachères, afin qu'ils y lient leur nom : ils déplorent une situation qui n'est telle qu'en raison de la fausseté de leur analyse. Tous ces artistes qui ne trouvent plus une miette de nouveauté dans aucune idée, *tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire*, alors faisons n'importe quoi, mélangeons tout sans plus de jugement, égalité de toutes les esthétiques, etc : cette mentalité d'après cataclysme où la survie individuelle prend le pas sur l'éthique musicale, procède bien encore de cette hantise de l'histoire chez les artistes des XIXe et XXe siècles. Ils croient que l'histoire est finie, elle n'a pas eu lieu : ce n'était qu'un fantasme rétrospectif.

A Darmstadt explosa une bombe Æsthétique qui retentit

encore dans la conscience des musiciens comme celle d'Hiroshima. Il y a un avant et un après sérialisme, même pour qui n'a jamais utilisé cette technique. Mais qu'il y ait un avant et un après, cela ne veut pas dire qu'il y ait eu évolution, ni histoire. Le sérialisme darmstadtien est un événement dont les causes, quand on examine les motivations profondes de ses promoteurs, ne relèvent en rien de la musique, elles sont intrinsèquement politiques, et de raisons si variées que le hasard en est le terme commun. Mais la seule existence de cette déflagration du sérialisme suffit à démarquer le passé, de l'avenir, à créer une voie, qui, quand bien même on se refuserait à l'emprunter, donne l'illusion d'une directionnalité de l'histoire de la musique. Et dès lors qu'il y a un sens à l'histoire, il y a une impasse au bout. Impasse née d'une conception linéaire de l'évolution, d'une reconstruction réductrice du passé, d'un sens *a posteriori* que lui ont conférés des artistes comme Schönberg, Boulez, Stockhausen, Nono, et bien d'autres, qui sont les Marx, Lénine, Staline, Trotsky de la musique ; impasse dont les générations suivantes ne se sortiront que le jour où elles entendront ce message de Ives, de Varèse, de Scelsi : si vous n'arrivez plus à faire un pas en avant, faites un pas de côté ; si l'avenir est bouché devant vous, en vous il reste ouvert. Vous êtes comme des chiens en laisse qui tirent sur la longe de l'évolution, et aboient d'autant plus fort qu'ils s'étranglent : à la niche ! Il faut briser la fatalité historique par la retraite intérieure. A bas les avant-gardes ! Et vivent les francs-tireurs ! (dans la mesure où ils ne tirent que sur les fantômes de l'histoire).

Vendredi 6 septembre 1991 Royaumont. — Friedrich Hommel, directeur des *Ferienkurse* de Darmstadt depuis 1980, est en visite à Royaumont, pour discuter avec Ferneyhough, voir un peu ce qui se passe ici, et présenter les Cours de Darmstadt aux étudiants de Voix Nouvelles.

Il fait une présentation très intéressante, pleine de détails historiques retrouvés dans les archives de l'Institut pour la Nouvelle Musique. J'apprends que ces Cours de Darmstadt ont été créés après la guerre pour attirer du monde dans cette petite ville du Hesse, si détruite par les bombardements, si dépeuplée qu'elle n'avait plus le droit au statut de ville, qui en Allemagne demande une certaine population limite. Ce fut créé aussi dans

un esprit ouvertement anti-nazi, d'où l'épithète international, et le choix dans un premier temps d'Olivier Messiaen comme directeur. Mais Messiaen veut d'abord finir son grand'œuvre : *Le Rythme*, toujours inachevé à ce jour, et on l'attend encore là-bas. Dans la lettre où il s'excuse de réclamer un délai de deux ans avant d'accepter le poste, il propose l'un de ses élèves, Pierre Boulez, démarche insolite puisque Boulez est tout jeune, et que Messiaen met plus d'un bémol à son dithyrambe : "un génie de la musique, merveilleusement doué, d'une intelligence étonnante - il est même dangereusement intelligent!", et encore ce coup de bec d'ornithologue : "il a toute les qualités, mais il lui manque l'amour de la nature" (Hommel cite de mémoire).

On connaît la suite, Schönberg meurt en 1951, Boulez l'enterre dans son célèbre article *Schönberg est mort*, mais on ressort aussitôt la rhétorique serielle, à Darmstadt, l'année suivante, au cours de ce fameux concert de consécration réunissant le noyau dur de l'école nouvelle : Nono, Stockhausen, Maderna, Boulez et Zimmermann ; concert où l'Ecole de Vienne, vieille lune pour les Allemands, retrouve une jeunesse internationaliste et militante.

Plus étonnante encore cette histoire du coup d'état boulezien, qui, en 1958, achèvera d'établir la dictature serielle. Le Docteur Wolfgang Steinecke, fondateur de Darmstadt, craignait le fanatisme de ces quelques jeunes ; il veut éviter la groupusculation, et cherche à les mettre sous la coupe d'une autorité morale indiscutable. Il repense à Messiaen, mais aussi à Varèse. Les deux sont sollicités en 1958 pour prendre la direction de Darmstadt, ils acceptent tout deux. Mais comme Messiaen demande encore un délai, c'est Varèse qui emportera l'affaire. Rappelons-nous que si Varèse à cette époque est au sommet de sa gloire, ou de son scandale (après *Déserts* en 1954 à Paris, et le *Poème électronique* du Pavillon Philips à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958), il n'a pourtant aucune base de travail, il ne dispose d'aucune institution, ni même d'un studio d'électro-acoustique dans la ville de New York où il vit. Les pourparlers progressent avec Steinecke, ils fixent un principe pour le déroulement des cours à venir : chaque année un grand concert d'ouverture où l'on jouera une œuvre de Varèse, et un cycle de six conférences qu'il prononcera. La première année (en 1958) on jouera *Ecuatorial* sous la direction de Boulez ; et Varèse choisit l'intitulé de ses confé-

rences : "Comment pense-t-on la musique aujourd'hui?"! Le titre même que reprendra volontairement Boulez pour ses propres conférences, et qui sera immortalisé par son livre *Penser la musique aujourd'hui*. Le non-dit de cet arrangement, c'est que Varèse est officiellement présenté, dans ce temple du Schœnbergisme, comme le grand compositeur du siècle ; et Boulez, réduit à ce rôle qu'il ne veut pas encore tenir (il le choisira plus tard de lui-même) du grand chef d'orchestre de la musique contemporaine. Peut-être est-ce en constatant cette dérive qui ne lui convient pas, que Boulez, à quelques temps du concert, annule sa participation. Steinecke très abattu par l'échec de son plan qu'il peaufine depuis près de trois ans, tente de sauver l'affaire en appelant un tout jeune chef, alors inconnu, pour remplacer Boulez : Michael Gielen. Mais Varèse, qui comme chef n'a confiance qu'en Boulez, demande d'oublier toute l'affaire. Il ne viendra jamais à Darmstadt. Il ne sera jamais considéré là comme un avenir de la musique, et le "penser la musique, aujourd'hui" restera dans l'orthodoxie serielle. Cet échec du projet de Steinecke, l'éviction d'une autre voie qu'eut représentée Varèse malgré ses soixante-cinq ans, a comme conséquence immédiate de provoquer un vide de programmation pour l'année 1958, et c'est l'idée de Maderna de faire venir John Cage qui sauvera le festival. John Cage intronisé grand américain en remplacement de Varèse! C'était une rivalité moins dangereuse pour les sérialistes européens! L'autre conséquence est le départ de Nono qui ne supporte pas cette mainmise de Boulez, ni celle à venir de Stockhausen.

Au repas je demande à Hommel de me confirmer quelques anecdotes qu'on m'a raconté sur Ligeti à Darmstadt, et que je n'ose pas croire. Ligeti aurait donné une conférence d'une heure, simplement installé derrière son bureau, ayant déclenché un chronomètre en s'asseyant, puis pendant soixante minutes de silence, notant scrupuleusement sur une feuille de papier chaque événement survenant dans la salle où chacun s'agit de plus en plus, gratte sa gorge, puis tousse, se tremousse, mais personne pour protester vraiment. Puis quand le cours fut fini il a réuni ses notes et s'en ait allé : ...wie die Zeit vergeht... Celle-ci aussi : un jour de grande pluie, il rentre dans la salle de cours tout trempé et en avance. Il en profite pour sécher ses vêtements, se déshabille entièrement, étend

son linge, mais les premiers élèves arrivent... Ligeti, sans se démonter, plutôt que de courir le ridicule de paraître gêné, donne tout son cours nu, comme s'il s'agissait d'un acte volontaire. Il paraît que l'anecdote est vraie. Hommel me raconte une autre histoire au sujet de Morton Feldman. Ce dernier était très vexé, dans les années soixante-dix, de n'avoir jamais été invité à Darmstadt alors que Cage, Tudor, Wolff, tous ses amis New Yorkais avaient déjà fait le voyage. Un jour il reçoit cette fameuse invitation, à laquelle est jointe, selon une procédure habituelle, la liste des conférences déjà programmées, et la demande qu'on lui fait de choisir les cours qui l'intéressent. C'en est trop! lui, Feldman, traité comme un vulgaire inconnu, un petit élève à qui l'on demande ce qu'il veut apprendre, alors que beaucoup se bousculeraient pour venir l'écouter! Il prend sa plume et répond au directeur d'alors : "Cher Monsieur, je ne vois pas quelle conférence pourrait me concerner, mais peut-être pourriez-vous demander à Bruno Maderna de donner pour moi ce cours : *Comment manger les spaghetti aujourd'hui?*". Et Feldman ne viendra à Darmstadt qu'en 1984, peu de temps avant sa mort.

Mardi 24 septembre 1991. — Le mélomane qui ne joue pas d'un instrument à le même rapport au plaisir musical, que le voyeur au plaisir sexuel. Si elle n'est pas moins intense, sa jouissance reste uniquement cérébrale ; le corps n'y prend aucune part - sinon par le seul canal d'une sensibilité visuelle ou auditive exacerbée qui se substitue aux sensations proprioceptives. Son plaisir est solitaire, il ne le partage pas comme le chambрист ou le choriste ; il ne peut l'extérioriser, le socialiser comme le pianiste de salon ; parfois même il ne parvient plus à l'éprouver dans la salle de concert : ses voisins le gênent. C'est de la masturbation par les sons, du *mélonanisme* : une perversion musicale qui est devenue la règle depuis que le disque, la radio, ont incité les amoureux de la musique à se contenter de la facilité de l'écoute à domicile, à ne plus besogner leur instrument.

Mardi 1 Octobre 1991. — Premier concert du Festival d'Automne, cette année consacré à Maderna et Holliger. Ce soir l'intégrale du *Scardanelli-Zyklus* d'Holliger, ensemble de

pièces pour voix et instruments écrites à la manière d'un journal sur les derniers poèmes de Hölderlin. Le cycle est composé de douze chœurs a cappella, *Die Jahreszeiten* (Les Saisons), et de quelques commentaires instrumentaux, solistes ou concertants, sur cette musique. Il n'y a pas de forme générale, c'est un recueil de pièces dont on peut choisir à sa guise l'ordre et le nombre pour le concert, du moment qu'il y a au moins un cycle complet de saisons. Ce soir on les jouera toutes, ce qui m'inquiète un peu, car j'en ai présenté un enregistrement partiel il y a quelques temps à la radio, et crains l'ennui que cela va générer pendant deux heures trente de musique avec juste deux pauses de cinq minutes. Immanquablement une moitié de la salle est partie au premier entracte (les compositeurs), un bon quart du reste au second (les critiques : ils sont plus résistants). Il est vrai que trois fois quatre saisons, plus les gloses trimestrielles, et cette musique qui donne l'impression de douze hivers consécutifs, cela en refroidit plus d'un. On sent cette raréfaction du discours que semble imposer aux musiciens la référence hölderlinienne, ainsi en allait-il des *Fragmente-Stille an Diotima*, le quatuor de Nono. Musique de verre, amorphe et translucide comme lui, figée, fragile et froide, glace-harmonie usant du glassharmonica, nature morte d'harmoniques naturelles ; et des canons à n'en plus finir, par tons, puis demi-tons, puis quarts de ton, puis huitièmes de ton, comme si la mélodie se rétractait de froid. Des symétries en miroir, des rétrogradations, tout ce qui peut immobiliser le temps de la musique est mis en œuvre ici, et des tempi qui se réfèrent, numéologiquement, à Hölderlin : Soixante-treize ou trente-sept pulsations par minute (Hölderlin a été interné trente-sept ans dans la tour de Tübingen où il signait ses poèmes Scardanelli ; il est mort à soixante-treize ans), que n'a-t-il vécu centenaire, cela aurait un peu accéléré le rythme de notre longue veillée d'hiver! Heinz Holliger, dans le texte de présentation, parle "d'espace acoustiquement mort", de "rigidité cadavérique de la nature", "d'une harmonie totalement dépourvue de tension", "d'une expressivité figée" : cela est parfaitement rendu, mais pourquoi cet acharnement à répéter douze fois la même chose? Tout de même de magnifiques passages, des effets très étranges avec les moyens les plus simples : *L'Eté II*, triple canon pour trois fois trois voix (en contrepoint triple) mais dont la rigueur est niée quand on voit les chanteurs prendre à la gorge ou au poignet, leur pouls,

qu'ils vont suivre sans souci du tempo du voisin. Ou l'*Hiver III*, canon-miroir à quatre voix où chacune est composée d'accords parfaits majeurs, en position serrée, qui créent une moirure sur un accord d'harmoniques de do, comme si l'on voyait cet accord à travers une vitre blanche de givre. C'est vraiment le chant qui conviendrait *aux transparents glaciés des vols qui n'ont pas fui*, bien plus que le maniérisme vocal des *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez. Et puis les pièces instrumentales, *Glocken-Alphabet* (Alphabet de cloches) petit concerto pour flûte et orchestre de chambre, excellement joué par Aurèle Nicolet, et *Eisblumen* (Fleurs de givre), pour sept cordes, où le choral de Bach "Komm, o Tod, du Schlafe Bruder" ("Vient, ô trépas, toi le frère du sommeil") est cité en harmoniques. Il est dommage que Holliger ait détruit par cette programmation intégrale de son cycle, ce qui fait la beauté de sa pièce : la suspension du temps, la congélation musicale, qui ont été subis, plus qu'entendus, en raison de l'absence d'une dramaturgie des effets de raréfaction sonore. *Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui...*

Jeudi 3 Octobre 1991. — J'ai beaucoup pensé ces derniers jours à mes premières émotions musicales. C'est vers sept ou huit ans que remontent au plus loin mes souvenirs. Ma sœur s'était prise de passion pour *L'Enlèvement au Séral* et en écoutait le disque toute la journée. La version de Karl Böhm dont j'ai encore à l'esprit la sonorité exacte, le dessin de la pochette, l'emplacement sur les faces des différents airs que j'aimais. J'étais très proche de ma sœur, plus que de toute autre personne de ma famille, car elle s'occupait de moi tout le temps, m'accueillait dans sa chambre, me faisait jouer, m'apprenait à danser. Elle fut comme une seconde mère, mais une mère pas très sage qui m'emménageait parfois au café, le soir au cinéma ou à des surprises-parties. De huit ans mon aînée, je lui servais de chaperon involontaire quand elle désirait sortir avec ses amis et qu'elle prétextait une promenade à me faire faire. Je fus parfois jaloux de ceux-ci, allant, je me rappelle, jusqu'à voler la gourmette de l'un d'entre eux, un Vénézuélien que je trouvais trop entreprenant, ou leur parlant du précédent copain afin de les dégoûter de revenir. Mais de tous mes souvenirs la concernant, il n'en est pas de plus agréable que ceux de ces après-midis où je restais simplement auprès d'elle

à écouter cet opéra de Mozart qui peu à peu m'imprégna, m'envoûta. Je ne me lassais pas d'un air d'Osmin qui me faisait rire nerveusement, me gênait un peu aussi, et que pourtant je lui redemandais sans cesse : *Ha, wie will ich triumphieren*. J'ai fini par le connaître mélodiquement et phonétiquement par cœur, et quand, en proie à sa joie mauvaise, Osmin répète de plus en plus excité : *schnüren zu! schnüren zu! Und die Hälse schnüren zu! schnüren schnüren zu!* j'entendais cela comme *j'irai d'ssus, j'irai d'ssus!* On riait et nous reprenions en chœur *J'irai d'ssus, j'irai d'ssus, j'irai d'ssus!* C'était très drôle pour un enfant de huit ans, et trouble aussi, car j'éprouvais moi-même une sorte d'ardeur, oh! bien plus que musicale, d'aller dessus, dessous, cette sœur que j'aimais comme un frère... jaloux tout de même... Et quelle vigueur dans la musique à ce moment, quel tournoiement qui me soulait, quelle frénésie, quel frisson me parcourait tout le dos (et je l'éprouve à seulement la réentendre en moi) :

*Ah! Comme je triompherai
Quand on vous conduira au supplice
Quand on vous passera la corde au cou!
Je danserai, je rirai et sauterai
Et chanterai de joie
Car je serai débarrassé de vous.*

Ah! comme je serais heureux quand je serais débarrassé de vous qui désirez ma sœur, qui venez perturber mon intimité avec elle, et le plaisir que j'ai de simplement partager son temps, assis par terre, ou sur son lit, pendant qu'elle fait ses devoirs de lycée et que nous écoutons sur son tourne-disque, *l'Enlèvement au Séral*.

C'est là véritablement mon plus ancien souvenir musical, celui à partir duquel s'est élevé peu à peu mon amour de la musique, et dont les racines plongent dans ce fantasme incestueux. Pour moi, jouir de la musique, ce fut jouir de ma sœur (et à travers elle, de ma mère). Cela conditionne encore mes relations à cet art (inexprimable, coupable, anti-familial, a-social). C'est le socle de ma vie, le motif de mes démissions futures, l'instant fondateur de la contradiction de mon être. Je n'ai pu trancher ce nœud gordien où le désir se lie à la honte, l'aspiration artistique à la certitude de son inaccessibilité : ni devenir le pianiste ou le compositeur que j'ai rêvé d'être depuis cet instant ; ni

renoncer à l'espoir de l'oser tout de même un jour. Comment voulez-vous que, devant l'énormité de cette "approche", je pusse seulement dire à mon père que je voulais être musicien? Ce me fut impossible, et cela fit de moi un autodidacte par crainte d'avouer la violence de sa passion pour la musique, ma sœur. Je m'enfonçais pour longtemps dans une pratique secrète, honteuse, n'osant demander d'apprendre un instrument, puis n'osant montrer mes premières partitions, incapable d'écouter un disque devant quelqu'un - surtout - comme s'il pouvait surprendre sur mon visage le plaisir que j'éprouvais, plaisir scandaleux ainsi que la masturbation. Plus tard n'allant jamais au concert, où là, l'exhibitionnisme eut été à son comble. Je n'ai écouté pendant des années que les quelques disques que possédaient mes parents. La *Sixième* et la *Septième Symphonie* de Beethoven, son *Troisième Concerto pour piano* (dont l'arpège initial s'est tellement fixé en moi que toutes mes improvisations adolescentes au piano seront en ut mineur), son *Concerto pour violon*, ou le *Mi mineur* de Mendelssohn, le *Requiem* de Mozart, la *Messe en Si...* attendant que la maison soit vide, et m'enfermant dans ma chambre pour être sûr de ne pas être dérangé, éprouvant alors ce même plaisir mitigé, satisfaction et confusion, jouissance et gêne, assouvissement puis remords. Pour être soigneusement cachée, cette passion finit par être remarquée. On m'acheta un poste de radio que je réglais tout de suite sur France-Musique, et dont le bouton finira par se bloquer sur cette fréquence. Puis je demandais à apprendre le piano : oh! ce n'est pas que je fusse devenu subitement sans vergogne, mais j'avais douze ans alors et ma sœur venait de se marier ; sa chambre, inoccupée, devint la mienne, où seul et triste, désormais, j'ai voulu retrouver un plaisir musical que je ne pouvais plus partager.

Samedi 5 octobre 1991. — Départ pour le festival Musica de Strasbourg qui se termine ce week-end. Dans mon compartiment, il y a Julio Estrada, compositeur mexicain, proche de la cinquantaine, qu'on m'a présenté il y a quelques semaines à Royaumont, et un jeune compositeur français, assistant de Xenakis. Estrada est fils de républicains espagnols, émigrés au Mexique après la guerre civile (son père qui était officier de l'armée républicaine, commandait le bataillon où se trouvait le compositeur Conlon Nancarrow parti se battre avec la Légion

Internationale en Espagne - il sera ensuite déchu de sa nationalité et forcé, lui aussi, de s'exiler au Mexique où il vit toujours au milieu de ses pianos pneumatiques qui ont fait sa célébrité). La femme d'Estrada (qui n'est pas là) est petite-fille de révolutionnaires mexicains. Il a un visage assez doux, avec de gros yeux marron comme des yeux de nounours, mais ironiques. Il arbore son gauchisme comme la bandoulière de cartouches des desperados. Passant par Nancy, il dit que c'est le lieu de son premier emprisonnement français, il y en aura sept. Prisons pour la beauté du geste, puisqu'il avait remplacé la photo de son passeport par une caricature de révolutionnaire mexicain avec fusil et sombrero.

Se promenant dans les rues de Saint-Germain en 1968, il entend tout à coup chanter *l'Internationale*. Lui et sa femme se mêlent au cortège, trouvant tout naturel que dans les rues de Paris on entonnât *l'Internationale* : dans leurs familles c'est un chant de Noël. Les voilà pris dans la première manifestation de mai 1968, et le lendemain à la une des journaux, un gros plan sur la tête de la manifestation, où l'on ne voit qu'eux, avec cette légende : "Les étudiants français manifestent contre le Général De Gaulle". A cette époque il avait aussi inventé, sur le modèle de CRS SS, un slogan contre Pierre Schaeffer et son groupe de musique concrète, des fascistes à ses yeux : "GRM M... M..."

Nous discutons aussi de quelques figures de la musique sud-américaine. De Juan Carrillo, un vrai Indien lui, avec des cheveux tout droits et raides sur la tête, comme ça : et il dessine en l'air une sorte de coiffure de plumes. Carrillo, l'un des inventeurs de la micro-tonalité, qui avait fait construire des pianos en tons entiers, tiers de ton, quarts de ton, et ainsi de suite jusqu'aux seizièmes de ton. A un concert il fait jouer du Bach et du Haydn sur ces fameux instruments, cela sonne tellement bizarrement que tout le monde croit que c'est son œuvre. Il ira d'ailleurs sans vergogne réclamer ses droits d'auteur! Carrillo écrivait des lettres ouvertes à Jean Sébastien Bach, publiées dans la presse mexicaine, où il énumérait au Cantor toutes ses erreurs de composition! Il dirigeait aussi une secte de musiciens tout prêts à mourir pour lui. Ces "Carrillonistes" le nourrissaient à leur insu. Par deux fois, il établit des titres de propriété sur sa maison, par parties, puis mit tout ça en loterie, chaque disciple obligé de souscrire. Chacun donc achète sa portion de maison, avec l'espoir, s'il gagne la loterie, de pou-

voir posséder le tout. Quelques jours plus tard Carrillo leur annonce, navré, que le tirage au sort, effectué chez lui, en famille, a désigné sa fille ; mais s'ils veulent bien retenter l'aventure, il remettra volontiers sa maison en loterie quand l'argent aura été dépensé.

Estrada m'expose aussi ses théories harmoniques - les compositeurs mexicains ont décidément pleins de théories. Il rédige sur ce sujet sa thèse de doctorat, sous la direction de François-Bernard Mâche, pour l'Université de Strasbourg. Il a établi un diagramme d'accords depuis l'unisson, jusqu'au total chromatique, avec à chaque étape de ce passage progressif de un à douze sons, l'ajout d'une seule note. Dans la première colonne il y a donc le seul unisson. Dans la seconde les intervalles de seconde mineure, seconde majeure, tierce mineure et majeure, quarte juste et triton. Pas plus, parce que son système, purement algébrique, identifie tous les renversements d'un accord au fondamental. Puis les accords de trois sons, quatre, etc, toujours en nombre limité à cause des renversements, jusqu'à ce qu'avec l'accord de douze sons le diagramme se réduise de nouveau à un seul cluster. Et entre les accords, des lignes indiquent comment on peut passer de l'un à l'autre en ne changeant qu'une seule note. Il a établi aussi d'autres graphes similaires pour tous les systèmes de division de l'octave : tiers, quarts, Nièmes de ton. Il insiste sur le nombre limité de familles d'accords, soixante-dix sept pour les demi-tons, trois cent quatre-vingt et quelques pour les tiers... A partir de ce diagramme il analyse les œuvres ainsi : à chaque nouvelle note il écrit l'accord résultant comme si la musique était uniquement harmonique et verticale. Puis il regarde dans quelle portion de son graphe évolue la pièce. Il paraît que c'est assez caractéristique de l'œuvre, voire même du compositeur, cette façon qu'a la musique de se cantonner à une seule zone d'accords, et d'user d'un type de transformation harmonique. Il a d'ailleurs soumis *Lux Æterna* de Ligeti à cette analyse, il me montre sur une grande feuille ce genre de graphique dont raffolent les compositeurs, plein d'accords et des flèches numérotées dans tous les sens, qui synthétise - mais pour lui seul - les conclusions de son analyse. Il l'a envoyé à Ligeti qui l'a remercié en lui disant qu'il admirait beaucoup le travail mais n'y comprenait rien du tout. Je lui objecte qu'avec Ligeti il s'est de plus choisi une œuvre *ad hoc*, où la polyphonie est destinée à être entendue comme une lente dérive harmonique,

ce qui justifie a priori son approche. Il me répond qu'il analyse toutes sortes de compositeurs, de toutes les époques, même Bach. — Mais en soumettant Bach à ton diagramme, quel sort réserves-tu à toutes ces rencontres de notes dues au contrepoint, dissonantes quand on les entend, étrangères à l'harmonie tonale, mais justifiées par le croisement des voix de la polyphonie? les recenses-tu, les réduis-tu aussi à une lecture uniquement verticale en contradiction avec l'écriture? Il me dit que oui. Puisque ces objets sonores passent, si brièvement le font-ils, et si involontaires qu'ils soient, on les entend néanmoins, et il colorent l'œuvre de leurs intervalles constitutifs, on doit donc les considérer dans cette forme d'analyse, qui ne tient compte que de ce qui est entendu, harmoniquement, sans se préoccuper de comment l'œuvre a été composée, ni si ces accords ont existé en tant qu'entités harmoniques dans l'imagination du compositeur. Je lui objecte alors, que son système, loin d'être acoustique comme il semble le prétendre, est uniquement algébrique puisqu'il est fondé sur des approximations sonores : les renversements égalent le fondamental, il ne s'occupe ni du registre ni de l'instrumentation ni de la transposition, tout est calculé modulo une octave (la dixième égale la tierce, ...), tous les accords entendus successivement dans la pièce se valent bien que de durées différentes, qu'il ne tient pas compte non plus de l'importance relative de ces harmonies en fonction de leur place dans la phrase musicale, que l'écoute occidentale est d'essence phonologique et non acoustique (phonétique), car elle tend à filtrer les événements musicaux pour dégager de cette complexité sonore ce qui a valeur de traits pertinents au sein de son système et que donc, négligeant ce système, il passe à côté de l'essence de cette musique, etc. La discussion marche ainsi jusqu'à ce que j'en vienne à lui dire que je trouve que toutes ces formes d'approches de la musique (et je ne pense plus alors à la sienne, mais à l'analyse en général) peuvent être très utiles quand on compose, mais que ce sont, fondamentalement, des impostures. Impostures par lesquelles on tente de faire accroire à l'auditeur lambda que la musique c'est cela : une carcasse de chiffre, un jeu mathématique, dont seul le connaisseur a la clef. Sans parler de la bêtise de ces acrobaties algébriques guère plus intellectuelles et créatives, pour moi, que de s'adonner à l'abrutissement mental par les mots-croisés, le jeu d'échec, ou l'informatic. C'est confondre l'agilité d'esprit et l'intelligence ; la

perspicacité et la vision juste ; la spéulation et le regard. Je dis tout cela d'ailleurs plus gentiment que je ne le rapporte ici, et Julio ne s'en vexe pas.

C'est une idée très difficile à faire saisir aux compositeurs, mais qui pourtant me semble essentielle : l'inanité de l'analyse musicale. Etudier une œuvre sous l'angle du "comment c'est fait?", c'est d'abord confondre la partition et la pièce entendue, choses qui sont liées mais différentes. Surtout, c'est laisser flotter une ambiguïté sur la finalité de la recherche, qui n'est pas descriptive (comme on le laisse supposer) mais opératoire. Car quel est le but réel d'une analyse sinon, pour un compositeur, de trouver le cheminement intellectuel d'un autre homme afin d'user pour lui-même des techniques découvertes. Il tente de capter quelque chose de la beauté d'une œuvre, en confondant la fiction qu'il se fait de la genèse de cette pièce avec la réussite de son incarnation musicale. Ceci aiguise son esprit, lui donne une grande agilité de lecture, mais ne concerne que lui, et sera à lui seul profitable : s'il parvient à refaire ce qui a déjà été fait. Mais pourquoi publier ces spéculations? Pour tenter de faire croire qu'on en sait maintenant plus sur l'œuvre? Pour mettre un peu de poudre aux yeux du profane qui a déjà bien du mal à se concentrer sur la musique et qu'on dégoûte à jamais d'y prêter attention? Pour justifier le temps passé à plancher sur la partition et des schémas de notes? - on ferait mieux d'en tirer profit en composant sa propre pièce! et de constater alors que jamais chef-d'œuvre n'engendra un autre chef-d'œuvre, que le génie consiste peut-être en cette faculté de ne pas respecter les principes compositionnels qu'on a fait mine de suivre ; qu'aucune structure, qu'aucun calcul ne donnent, comme ça, si facilement, son unité à une œuvre, ni ne peuvent la justifier. Saisir, enfin, que l'histoire de l'art est une histoire de Sisyphe qui, à chaque époque, roule de tout en bas cette pierre, leur œuvre, à jamais inexplicable aux générations futures, pour toujours à *re-monter* sans modèle.

Inconnaissable, opaque aux raisonnements : telle est l'œuvre, mais compréhensible, certes oui! par cette véritable compréhension qui est sensible et non intellectuelle, qu'on éprouve mais qui ne se partage pas. Compréhension par l'interprétation ou l'écoute, qui est d'une toute autre intellectualité, supérieure bien qu'informulée, à cette *méconnaissance* de la musique que sera son analyse (au sens que Jankélévitch donne à ce mot, *méconnaissance*, dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*.

D'ailleurs on m'accusera de vouloir résumer le discours musical à un "je-ne-sais-rien et je reste coi").

Je descends à l'Hôtel Suisse et Horloge Astronomique, où depuis sept éditions de Musica, je commence à avoir mes habitudes. Concert le soir dans la salle du Conservatoire. Les Arditti (toujours eux) dans un programme fleuve (deux heures de musique, deux entractes) et malheureusement ils ont laissé le meilleur pour la fin : la reprise du *Quatrième Quatuor*, avec voix, de Ferneyhough, pour lequel je suis venu ici. Avant, souffrance pendant les trente-cinq interminables minutes du *Troisième Quatuor* de Mauricio Kagel, qui n'a plus la moindre once d'humour et nous impose, doctoralement, cette pâtarde de sons qui dans ses meilleurs moments (le quatrième mouvement) culmine en un pâle plagiat des Quatuors de Chostakovitch. Qu'est-ce? pas même académique, pas même néo-quoi-que-ce-soit : c'est rien, et un rien trop long (qui a eu ce mot?). Idem le duo de violons de Nono, "*Hay que Caminar* sognando", déjà enduré il y a deux ans au Festival d'Automne. Paix à son âme. *Tetora* de Xenakis, en création française, qui nous assène son renouveau primitiviste ; non décidément il n'y aura de bon ce soir que les Anglais : les Arditti toujours virtuoses, James Dillon avec deux pièces en création, son *Deuxième Quatuor*, et *Time Lag Zerø* pour soprano et alto sur le *Cantique des Cantiques*, et puis, pour en finir, peu avant minuit, le *Quatrième* de Ferneyhough. Ah!... Enfin!... ce pour quoi le mélomane survit à l'ennui habituel des concerts contemporains ; ce bref plaisir d'une véritable émotion, accrue par le sentiment d'être le premier à la ressentir. Je retrouve encore une fois cette même association dans l'œuvre de Ferneyhough de deux niveaux de lecture, qui en font une pièce à la fois immédiate pour qui la découvre, et résistante pour qui l'analysera. Niveaux qui sont tous deux perceptibles, mais pas également explicables. Ce qui apparaît d'abord c'est la forme extérieure, le geste saillant : l'alternance des mouvements avec ou sans voix ; la dislocation du texte chanté (*Cantos* d'Ezra Pound "déconstruits" par Jackson MacLow) ; la trajectoire du troisième mouvement qui part d'un duo alto violoncelle, circule à travers la formation, pour finir en solo de premier violon en usant de cette cinématique des phrases musicales qui propulse le son vers la fin comme un paysage défilant

à l'envers ; le grand solo de la soprano au quatrième mouvement, cadence autonome, que conclut, en une interrogation suspensive, le quatuor... L'autre niveau est caché, c'est celui qui justifiera l'œuvre lorsqu'elle aura pénétrée dans le temps, lorsqu'elle sera commentée, analysée : pour l'instant on devine une structure sous-jacente qui donne sa cohérence à l'œuvre, fondation soupçonnée mais encore invisible. Indicible serait le terme juste, puisqu'elle procure un plaisir que nous ressentons sans pouvoir l'exprimer. C'est vraiment un chef-d'œuvre, et le cycle des quatuors de Ferneyhough rejoint maintenant ceux de Bartok, Schönberg et Beethoven. Comme eux, accessibles et profonds, distingués dès qu'entendu, mais incernables pour qui s'y attarde. Cela peut sembler saugrenu, mais j'ai tout de suite pensé à Jules Verne, dont l'œuvre est à portée du garçon de douze ans, comme elle put inspirer Raymond Roussel, ou subir la lecture philosophique de Michel Serres. Ce large spectre d'auditeurs potentiels, la musique de Ferneyhough le possède aussi. On parle à son propos de complexité. Qu'est-ce en fait cette complexité, sinon, dans ses œuvres récentes (ce *Quatrième Quatuor*, *La chute d'Icare*, ...), l'union d'une très grande simplicité extérieure et d'une forte complication interne, l'une l'autre renforçant, et l'effet de surface par lequel sa musique éblouit, et la profondeur des lignes de fuite selon les-quelles elle échappe à notre entendement.

Dîner quasi rituel dans un des winstub derrière la cathédrale. Abus de vin blanc et de jarret de porc en compagnie de quelques amis du Ministère et de la Radio : nous tenons tous des propos assez amers sur l'avenir de la création contemporaine, qui nous semble dans une mauvaise passe n'ayant plus l'heure de plaisir à ceux qui baillent les fonds, ni même à ceux, qui, membre d'un service public, se devraient de la défendre. Il est vrai que cette amertume est aussi professionnelle, puisque nous sommes tous en ce moment plus ou moins sur la touche, nous jouons les "débouts" de l'art. Les Arditti, Brenda Mitchell, *e tutti quanti*, nous rejoignent. Couché à trois heures.

Dimanche 6 octobre 1991, Strasbourg. — Un peu fatigué au concert de ce matin à onze heures. Récital du contrebassiste Stefano Scodanibbio qui joue de ses œuvres (études sur les harmoniques qui ont cette perfection caractéristique mais un peu décorative des pièces d'instrumentistes virtuoses),

Yuunohui'nahui (en Zapothèque : Terre fraîche n°4) de mon mexicain d'hier. La pièce est si difficile à jouer qu'elle a été refusée par plusieurs solistes avant d'exciter Scodanibbio par sa difficulté même. Mais c'est une virtuosité sans brillant, et je trouve même passablement improductive : j'espérais un peu d'archaïsme, d'indiennité, quelque chose qui m'aurait surpris comme un exotisme encore inconnu. Une création de Mario Garuti, jeune italien qui, quand je l'avais rencontré en 1984 à Darmstadt, était un clone de Ferneyhough. C'est une fantaisie au titre nervalien, *L'Inquieto Metallo*, mais décidément je n'entends pas ce matin. Je préfère m'emmoufler dans mon manteau et somnoler en laissant mon esprit vagabonder. "Homme libre penseur ... Un mystère d'amour dans le métal repose..." Passent, fond sonore de cette rêverie, Xenakis, Bussotti, et Ferneyhough : son *Trittico per Gertrude Stein* que ma fatigue m'empêche de vraiment écouter, bien qu'elle ait été la seule des pièces de ce récital qui par moment soit parvenue à me tirer, le temps d'une phrase - "Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir!" - de mon engourdissement.

Puis concert de clôture par l'Orchestre de la BBC. *Helle Nacht*, de Dillon, seconde pièce d'un triptyque inspiré par la littérature mystique allemande, dont j'avais entendu le premier volet au Festival d'Automne il y a deux ans (*Überschreiten*). D'ailleurs mon impression est à peu près la même (mais beaucoup plus favorable) : belle œuvre un peu gâchée par quelques longueurs de développements trop volontaristes, peu naturels, insistants. Mais que tout cela semble léger devant les gros coups de feutres de la musique de Xenakis (*Ata* et la création d'un concerto pour violon *Dox-Orkh*) musique faite de mélodies non harmonisées, jouées par pupitres entiers en clusters chromatiques sur plusieurs octaves, sans aucun travail sur l'épaisseur du trait, ni aération spectrale, aucune orchestration (tous les bois puis toutes les cordes puis tous les cuivres et on recommence sur une scansion de percussions) : on se croirait retourné à l'avant-garde Pendereckienne des années soixante-dix, parfois même à Carl Orff. Dans le concerto, l'orchestre et le soliste alternent sempiternellement, l'un faisant l'éléphant l'autre le moustique. Voilà comment résoudre à bon compte les problèmes de l'écriture concertante : l'antiphonie! D'ailleurs pendant les quelques rares tuilages de l'orchestre et du violon, celui-ci n'est plus audible. Il y a même un moment de franche vulgarité, une fête de la bière chez les vents. Dans un film pré-

senté peu avant, Xenakis visitant la Grèce est pressé de questions sur les détails de sa vie avant son exil. Il a cette réponse : "les détails ne m'intéressent pas, les détails ne sont pas intéressants". De là cette musique qu'il a l'air de composer au poids, musique qui n'a même plus la (v)(r)igueur architectonique des grandes œuvres de ses débuts.

Samedi 19 octobre 1991. — Lu le *Berg* d'Adorno : voilà un beau contre-exemple de mes positions anti-analyse musicale de l'autre jour. Pas si contradictoire avec ce que je dis, mais il me faut préciser : l'analyse musicale n'est féconde pour le lecteur que quand elle atteint ce point où, elle aussi, devient œuvre littéraire, où elle renonce à l'étagage de ses graphiques pour une synthèse de leur signification - comme ici chez Adorno parlant de Berg (ou dans ses textes sur Stravinsky), Charles Rosen analysant *Erwartung* de Schönberg, ou le *Double concerto* d'Elliott Carter, Boucourechliev qu'il parle de Schumann, de Beethoven, ou de Stravinsky, d'une autre manière, moins analytique et plus pragmatique, le livre de Gide sur les *Préludes* de Chopin, etc. Mille autres que je qualiferais d'analyses physiognomoniques, car elles extrapolent le caractère de l'œuvre (sa personnalité) de l'étude des formes et des lignes de compositions de sa structure (son crâne). Dans ces travaux, il y a la phase d'analyse proprement dite, qui gagne à rester personnelle (puisque l'on peut l'étudier mais non la lire), puis sa traduction en œuvre littéraire qui lui permet de rayonner, de devenir communicable - ce pour quoi il faut du talent : celui de la modestie, de la sensibilité, du style. Par contre l'analyse qui se présente dans sa nudité technique, s'arrête au stade de l'étude, expose telles quelles ses trouvailles, n'est qu'une tautologie. C'est une forme d'analyse juste mais réductrice, le pléonasme désincarné d'une œuvre. C'est un inventaire, aussi pédant qu'inutile, voire mensonger, puisqu'insistant sur la structure cachée de l'œuvre, il laisse entendre que c'est là sa vérité, passant sous silence que cette vérité ne se manifeste pas ainsi, dans le squelette de la musique, mais seulement par la sensualité de sa chair.

Mercredi 23 octobre 1991. — Soir, présentation sur France-Musique du concert de Musica du 6 dernier. Obligé d'employer la langue de bois radiophonique : impossible de

dire ce que je pense vraiment de cette musique de Xenakis. Je laisse échapper un "renouveau primitiviste" dont j'ai honte. Fais sous-entendre tout de même que la simplification du discours chez Xenakis, n'est que la conséquence d'un bâclage, d'une surproduction mécanique. A relire le texte de présentation qui accompagne l'œuvre, je constate à nouveau que Xenakis est épaulé par une clique de faux musicologues qui ont figé leurs commentaires en une vulgate : l'archaïsme, le renouveau primitiviste, la simplification comme preuve de vitalité... (Autrefois : les mathématiques, la rigueur et l'aléa, loi de Poisson, chaînes de Markov, le foisonnement corpusculaire comme preuve de vitalité...). Propos qui trahissent la bêtise de ceux qui les prononcent, mais aussi la faiblesse fondamentale de la musique ainsi commentée : elle anticipe sur l'exégèse, elle n'est pas de Xenakis, c'est *du* Xenakis (c'est-à-dire œuvre de personne, incarnation d'un lieu commun de l'avant-garde : le dynamisme sans tabou).

Lundi 28 octobre 1991. — A dix-neuf heures à l'Auditorium des Halles pour un concert de l'Ensemble InterContemporain. Webern, Jarrell, Zimmermann, Eötvös et dirigé par ce dernier. Création française de ...chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... ...chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours... de Michaël Jarrell, petit concerto pour violoncelle et quatre groupes instrumentaux, remarquable de clarté harmonique et orchestrale : c'est sans doute la pièce pour laquelle on l'insulta d'un "musique impressioniste". La coupe est en cinq sections enchaînées (trois concertantes séparées par deux cadences) et précédées d'un courte introduction soliste. Jarrell a notamment soigné les enchaînements violoncelle solo-orchestre en trouvant l'équivalent du trille conclusif de la cadence classique : ici c'est le timbre des dernières notes de la cadence qui tout à coup se trouve étendu à l'ensemble entier, comme si le son, de ponctuel devenait panoramique, éventail qui s'ouvre. C'est le troisième concerto qui ne dit pas son nom dans l'œuvre de Jarrell, et ce sont ses trois meilleures pièces : *Modifications* (pour piano), *Essaims-Cribles* (pour clarinette), et celui de ce soir. Il travaille, me dit-il, à un concerto pour alto. Puis la cantate pour soprano et dix-sept instruments de Zimmermann, *Omnia tempus habent*, interprétée par Ingrid Ade, voix EICéenne type : juste et inexpressive - elle chante

au raz des notes. Quand à mon avis sur cette pièce de Zimmermann, il y a longtemps qu'il est fait : c'est la plus inintéressante de ses œuvres parce que la plus inféodée à l'espéranto sériel. L'une des moins personnelles, l'une des moins représentatives de son génie et de sa fantaisie, de son sens de la relativité des esthétiques qui lui permit d'unifier les influences de Milhaud, Hindemith, la série, Bach, Debussy... Mais c'est la seule où l'empreinte de Boulez soit à ce point manifeste : voilà sans doute pourquoi je l'ai déjà entendu jouée pas moins de trois fois par l'Ensemble Intercontemporain. Oh! pas par propagande, mais inconsciemment mû par l'exemplarité de cette musique qui semble prouver que *Le Marteau sans Maître* est l'épicentre de la modernité. Mais pourquoi n'entend-t-on jamais ce qui est véritablement représentatif de l'art de Zimmermann, cette unité stylistique forgée malgré l'hétérogénéité du matériau que l'on découvre dans sa *Symphonie en un mouvement* ; son *Dialogue* pour deux pianos et orchestre en hommage à Debussy ; son *Concerto pour violon*, qui se termine en rumba ; sa *Sonate pour violon* où passe le souvenir des *Partitas* de Bach ; *Les soupers du Roi Ubu*, collage dont aucune note n'est de lui et la musique partout la sienne ; ni même une pièce strictement serielle mais combien plus originale comme *Canto di Speranza*, double intime et familiale du *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* ; ou les chefs-d'œuvres d'avant le suicide, inspirés par les Monochromes d'Yves Klein, ou une dernière fois par la lecture de l'Ecclésiaste : *Photoptosis, Stille und Umkehr, L'Action Ecclésiastique?* Œuvres qui valent cent fois *Omnia tempus habent* et au moins autant que les deux seules pièces que rabâchent solistes et orchestres : sa *Sonate* et son *Concerto pour violoncelle*. Sans parler de ces deux sommets : le *Requiem pour un jeune poète* et l'opéra *Les Soldats*. Ce dernier n'a jamais été joué à Paris, c'est incroyable! Il n'y a pas de conspiration du silence contre Zimmermann, mais une présentation fausse, parce que biaisée, de sa place dans l'histoire de la musique : on en fait un second couteau du sérialisme, c'est le poignarder une seconde fois. Né trop tôt dans ce siècle (en 1918) sa carrière fut interrompue par la Deuxième Guerre Mondiale. Après le conflit il sera en concurrence directe avec des plus jeunes qui font régner la loi serielle, surtout Stockhausen - et vis-à-vis d'eux il passera pour un compositeur dépassé, épigone qui plus est! Ce fut en France le sort de

Maurice Ohana et Henry Dutilleux qui eurent, eux-aussi, la même malchance de ne commencer à se faire connaître, en raison de la parenthèse de la guerre, qu'à trente ans passé, alors que leurs cadets de dix ans occupaient déjà le devant de la scène : ils ne perceront qu'avec un énorme retard. Mais pour Zimmermann, cet anachronisme est aggravé par son suicide en 1970, qui permet qu'on minimise aujourd'hui son importance (comme celle de Barraqué) : ceux dont il se démarquait par l'ouverture d'esprit ont beau jeu de ne le défendre qu'avec les œuvres où il s'exerçait à la pratique de leur langage, à l'exclusion des pièces où il fracasse ce formalisme par son génie.