

Philippe Beck : Je souhaiterais commencer par une question générale, si vous en êtes d'accord... La voici : selon vous, la musique, si tant est que toutes les musiques aient quelque chose en commun, a-t-elle nécessairement affaire au Chant des Sirènes ?

Tedi Papavrami : Il y a bien des manières d'entendre cette question. Dans mon propre vécu, la musique en tant que mirage sonore, sorte de paradis perdu, assortie d'une contrepartie dangereuse voire funeste, me parle. Dans la mesure où l'on parle des musiques qui nous touchent et semblent posséder une part de magie et d'irréel, je dirais donc que oui.

Philippe Beck : Si j'entends bien votre réponse, la magie, l'irréel de la musique crée le mirage d'un paradis perdu, illusion nécessaire sans doute, mais l'aspect funeste que vous évoquez n'est qu'une part, qu'un côté « obscur » de la musique. Comment concevez-vous la co-existence du bien et du mal dans ce cas ? Je souhaiterais que vous précisiez, si vous le souhaitez, ce que votre vécu vous a indiqué et vous indique à cet égard.

Tedi Papavrami : Il y a il me semble un danger de mort narcissique de toutes façons dès lors qu'on s'expose sur une scène en portant un idéal aussi élevé que la musique. On peut s'en arranger de bien des façons, selon sa personnalité, voire presque l'oublier mais ça plane toujours quelque part. Un petit muscle qui ne fonctionne pas, un trou de mémoire et soudain c'est l'abîme. Me concernant, ce mal-là s'est doublé d'une réalité très concrète car la musique m'a déplacé enfant loin de mon monde affectif à Tirana pour me laisser seul à Paris, avant de rendre impossible mon retour en Albanie durant de longues années durant lesquelles une dizaine de personnes de ma famille subissaient de dures représailles à cause de mon départ.

Cela a probablement accru en moi le sentiment de la contrepartie dangereuse de la musique même si je suis persuadé qu'il n'est pas nécessaire de subir une réalité aussi grossièrement brutale pour en être atteint. De même qu'une peine de cœur peut se révéler bien plus douloureuse que des malheurs beaucoup plus concrets, le mystère des liens et du placement de nos figures parentales, même dans une vie en apparence lisse et confortable peuvent largement suffire à nous distiller l'idée de la terreur. Bref, un Christian Ferras ayant vécu entre Nice et Paris peut en conséquence se révéler moins apte à affronter la vie qu'un Oïstrakh obligé de composer avec la terreur de la dictature soviétique. Et posséder quelque chose de plus incandescent aussi dans son expression. Car c'est là le paradoxe, cette chose rare, sublimée, qui nous touche au cœur est rarement la contrepartie d'un bien-être même si l'on a besoin de ce dernier pour ne pas nous détruire tout à fait.

Philippe Beck : Si j'entends ce que vous dites, il y a, d'un côté, quelque chose de terrible dans la musique (et le plaisir plus ou moins profond qui accompagne cette terreur), et il faut un certain courage pour l'affronter en étant musicien ou « mélomane », et, de l'autre, quelque chose de possiblement terrible dans l'existence, qui rend le besoin de musique d'autant plus nécessaire... Mais ces deux dimensions de terreur se recoupent-elles ? Je veux dire : ce qu'il y a de terrible dans la musique (l'expression de l'abîme de nos

angoisses et de nos désirs) est peut-être de l'ordre du sublime, tandis que la terrible prose des existences (qui peut aller jusqu'au tragique que vous évoquez) n'aurait précisément rien de sublime, dans cette brutalité nue qui fait naître angoisses et désirs et la musique même pour ne pas mourir de la vérité... Tout se passe comme si le non-sublime justifiait sa transposition sur autre plan également terrible et pourtant sublime désormais... On ne passerait pas de l'angoisse au bien-être, comme vous le dites, mais d'une sorte d'angoisse à une autre (pourtant accompagnée d'un plaisir abyssal...). Qu'en pensez-vous ?

Tedi Papavrami : Je dirais que sans le plaisir abyssal que vous évoquez cela ne fonctionnerait pas. Il est étrange ce plaisir, c'est comme de parvenir à extraire de l'eau en pressant des pierres... Je suis de votre avis, le vrai, « le terrible » des existences est aride, sans charme aucun, même si l'on tente désespérément à certains moments, à défaut du support de la musique, de lui donner un peu de résonance artistique. (Lorsqu'on s'imagine par exemple se confier à quelqu'un ou même lorsqu'on entrevoit une conclusion, un sens, cela tend me semble-t-il toujours vers une organisation artistique ou une organisation tout court...) Toutefois, même dans l'exercice de la musique, on peut être rattrapé par ce tragique sans charme ; il suffit que nos moyens physiques d'expression se trouvent entravés. (J'ai connu les deux et me serais volontiers passé du moins artistique des deux !) Sur ce plan, l'interprète est exposé par rapport au compositeur à une fragilité supplémentaire qui peut-être justifie en partie l'adulation exagérée dont il peut faire l'objet durant son bref passage dans la musique.

Philippe Beck : Est-ce que cette « adulation exagérée » dont vous parlez s'agissant de l'interprète ne tient pas au fait qu'il est admirablement ce qu'il fait, qu'il est la musique se faisant, même s'il ne l'a pas composée ? La tradition de l'interprète « individuel », du virtuose montrant la musique le traverser singulièrement, de manière à la fois impersonnelle et vivante, remonte étrangement à un temps de l'interprète-compositeur, qui était également improvisateur, comme le furent Beethoven, Chopin, Liszt etc. Paganini représente une sorte de modèle alors. Ce qui fascine l'auditoire, ce n'est pas un interprète se montrant (une bête de cirque). C'est plutôt un être réellement capable de se laisser traverser par une musique qui le transit, phénomène assez rare, en réalité, tant l'intention enveloppe souvent l'expression, alors que l'expression (la vie de la restitution) devrait envelopper l'intention, ne croyez-vous pas ? L'idée de la virtuosité est brouillée... Mais je comprends ce que vous voulez dire : il y a dans la fervente gratitude qui anime l'admiration pour l'interprète une sorte d'oubli de la précarité du moment de l'interprétation (et d'une espèce de détresse de disparaître en apparaissant), qui a causé bien des tourments aux musiciens... (L'expérience de qui lit des poèmes est analogue, en vérité.)

Tedi Papavrami : Je crois que Proust prend quelque part dans *La Recherche* l'exemple de l'effort obstiné de l'interprète pour prouver l'existence de Dieu. Bon, je ne crois pas que Proust lui-même fut réellement convaincu de cette démonstration que je trouve facile à réfuter.

Ce que vous dites me fait penser à un document que j'ai découvert hier : Nicholas Angelich, récemment disparu, jouant à l'âge de 19 ans du Messiaen pour le compositeur et son épouse, Yvonne Loriod. C'est un document très intéressant à plus d'un titre. Nicholas y est totalement transi, incarnant l'œuvre dans ses moindres inflexions avec une sincérité et un souffle confondants. (Sous le regard de Messiaen dans l'impassibilité duquel il me semble – soit dit en passant –, et cela ne regarde que moi, déceler une pointe de vexation.)

Mais ce que vous décrivez si bien me semble concerner les interprètes de cette trempe, vraiment dépourvus de narcissisme, ou dont ce dernier est muselé par l'urgence de l'œuvre en train de s'ériger ; il faut une forme de folie, une immense intelligence ou... un malentendu pour en arriver là. Il ne me semble pas que la distinction soit si nette auprès du public même si à défaut de ne pas adhérer au narcissisme ou au mauvais goût il sait généralement reconnaître un moment de vérité sur scène.

Philippe Beck : J'ai, grâce à vous, pu découvrir également cette interprétation de Messiaen par le jeune Angelich, en effet traversé par l'œuvre et la restituant, sous l'œil étrange de Messiaen vérifiant la restitution et disant la structure musicale-religieuse de l'œuvre en question. Heureusement, Angelich, absorbé ou possédé, joue également auprès d'une Yvonne Loriod enthousiaste et simple en sa ferveur musicale. Le fait d'apparaître nécessite obligatoirement un « narcissisme secondaire » (non primaire !) qui rejoint une innocence, un consentement à faire voir ce « traversement » de la musique, un souci de soi malgré tout, dans l'espoir que le mode d'apparaître en général en sera transformé... Ne pensez-vous pas qu'il y a, dans la prestation publique du musicien doté de justesse, cette sorte d'espoir de suggérer une manière d'apparaître sans trop apparaître, qu'on perçoit chez l'intense Oïstrakh par exemple, dont vous parliez au commencement ? Car « il faut bien apparaître », somme toute, à condition de redonner une sorte d'innocence utopique à la présence d'une silhouette musicienne. La silhouette se fait l'écho de sons liés à même son corps, comme si l'interprète pouvait être un « impersonnage » vivant et singulier, un traversant-traversé, un absorbant-absorbé.... Pourriez-vous dire ce qui vous touche chez Oïstrakh à cet égard ?

Tedi Papavrami : Je pense que mon appréciation des musiciens violonistes est à la fois plus précise et moins libre qu'à l'écoute d'autres instruments. J'y reçois trop d'informations sur la justesse des gestes, la vitesse du vibrato, la largeur du son, etc. Pour essayer d'aller à l'essentiel par rapport à votre question, je pense que Oïstrakh fait partie des humbles qui parmi les très grands du violon sont plus rares je pense que par exemple au piano. Physiquement c'est l'un des meilleurs exemples d'équilibre et de placement. Je mentionne ce détail qui peut sembler terre à terre car je pense que « les sons liés à même le corps » comme vous le dites si bien s'incarnent entre autres chez lui avec une telle évidence pour cette raison. (Richter disait avec une grande justesse qu'Oïstrakh avait énormément de force sans tension aucune – pourtant j'adore la tension extrême qu'un Richter parvient à créer dans l'*Appassionata* par exemple...). Je ressens dans son jeu une véritable bonté, ce n'est pas un écorché vif, il est intense par le souffle de son archet et non la vitesse de son vibrato. Enfin, c'est probablement le moins « malade » des très grandes figures du violon. Il parvient à aller au plus près de l'utilisation la plus juste

rationnellement de l'instrument (d'où la force sans tension que relève Richter) tout en possédant l'intensité spirituelle de l'artiste.

Philippe Beck : Ce qui me touche particulièrement dans votre manière de préciser une poétique et une éthique du violon, c'est qu'elle vise à préciser une sorte d'intensité saine que vous appelez une « bonté ». Or ce comportement, cette tenue que vous désignez et donnez à sentir, à percevoir est irréductible au désir d'exprimer et de montrer l'expression. En même temps, le fait qu'Oïstrakh, qui constituait manifestement un idéal du musicien pour Richter, ne soit pas un « malade », un « écorché vif » ne vous conduit aucunement à dissimuler ce qui cause « l'intensité spirituelle » de l'artiste, à savoir l'ensemble des peines et des questions qui traversent son corps et qui libèrent deux sortes d'attitude : la dionysienne et l'apollinienne, disons, pour faire vite, l'exaltée et la sobre, l'irrationnelle et la rationnelle. Ce qui voudrait dire que la manière d'affronter les enjeux abyssaux de l'art ne peut jamais les supprimer ou les dissimuler ; le musicien, quel que soit son ethos, son principe d'attitude, doit toujours les affronter et les exposer, ces enjeux terribles, ou bien sereinement ou bien excessivement. Dans le jeu excessif, souvent lié à un certain vibrato, on court le risque de trahir le sens même du besoin de s'exprimer. L'expression est une affaire trop sérieuse pour qu'elle soit l'esclave d'une intention, non ? Quand l'intention recouvre tout, on n'est pas ce qu'on fait, on n'est pas à ce qu'on fait, et peut-être qu'on retire ce qu'on donne au moment où on le donne... on est, alors, sans bonté...

Tedi Papavrami : Je pense que les deux positionnements ont de bonnes raisons de fasciner lorsque la douleur est directement exprimée, sans narcissisme. Horowitz et Lipatti. Heifetz et Oïstrakh. Ce que je ressens avec une relative certitude c'est en revanche le fait que les premiers ont moins de marge pour épouser le monde du compositeur, la nécessité d'exprimer leur douleur sublimée, à eux, l'emporte.

J'ai cependant depuis longtemps une intuition curieuse concernant cette catégorie des « écorchés vifs » dont certains, très rares, parviennent à concilier bonté et douleur.

C'est un peu comme si certains de ces « sur-expressifs » disposaient d'une protection, de deux plus précisément ; pour certains c'est une certaine dureté compensatoire à leur hyper sensibilité, pour d'autres c'est la sensualité. Si Gitlis par exemple représente à mes yeux cette compensation sensuelle, Heifetz est probablement l'exemple le plus extrême d'une hyper sensibilité contre-balançée par une certaine agressivité sonore. (Ce qui a conduit certains, plus que pour sa technique acérée, à le considérer comme « froid » car beaucoup confondent beauté et largeur sonore objective et expression.) C'est comme une volonté ou moyen de « tenir les rênes », de dominer avec orgueil sa fragilité. Puis il y a certains autres chez qui ce contrôle ou cette compensation n'existent pas ; beauté sonore et hypersensibilité sont au même niveau chez eux. Cela donne quelque chose de totalement poignant : ils sont sans défense. Joseph Hassid et Christian Ferras illustrent assez bien à mes yeux cette petite catégorie. Hasard peut-être, leur vie fut à l'image de cette faille, sublime en musique et sans charme – comme nous le disions – dans la vie : Hassid a été définitivement interné pour schizophrénie avant l'âge de 17 ans et Ferras s'est suicidé à l'âge de 49 ans.

Philippe Beck : Oui, j'entends bien qu'en s'exposant ouvertement l'artiste se protège encore, et la sobriété est impossible à atteindre sans s'exposer. Quoi qu'il en soit, le contrôle n'est pas l'ennemi du don. Et en donnant on ne sait jamais tout ce qu'on donne... On ne contrôle pas tout sans cesser de donner. Je vous remercie de dessiner en creux votre propre éthique, la logique d'un comportement qui correspond à une morale de l'art. Vous résumez magnifiquement la contradiction ou le paradoxe : le mariage de la bonté et de la douleur, mais ce mariage n'est-il pas l'enjeu et le secret de tout art ? L'absence de l'un ou de l'autre détruirait l'art même, sa force... Peut-être faut-il toujours les deux...

Tedi Papavrami : Probablement ! Ce que vous dites m'interpelle profondément. J'avoue me perdre un peu dans les strates de la sincérité de la démarche artistique où trivialement la bonté a trop bonne presse auprès du public pour ne pas être mimée par un grand nombre de ceux qui essayent d'avoir ses faveurs. La douleur plaît moins, le plus souvent on en a honte, elle est du coup peut être un peu plus préservée de l'imitation. Et au-delà de l'art je ne suis pas plus avancé. Sommes-nous tous profondément mauvais ? Ou inconsciemment bons et dans le fond, naïfs, même dans nos pires turpitudes ?

Philippe Beck : Il est probable que la bonté sans douleur transposée ou continuée autrement n'est qu'un simulacre ou une abstraction dangereuse, et l'ordinaire vœu pieux d'un monde musical où les âmes évolueraient comme au paradis ne peut faire illusion, malgré le besoin d'être heureux et la légitime sensibilité aux œuvres comme promesses de bonheur. Mais si le paradis est l'enjeu de chacun de nos gestes, c'est bien l'enfer qui en est l'envers ou la rugueuse réalité. Comme si le paradis accessible n'était qu'un enfer retourné... La bonté du geste artistique est, en effet, souvent évoquée, comme si l'innocence se produisait magiquement au moyen des sons. Or, nous savons bien que la musique n'adoucit pas les mœurs, même si le mythe d'Orphée nous hante décidément. La cause de l'art n'est pas l'innocence... Chacun, englué dans la prose du monde, où heureusement les yeux n'ont pas le droit de tuer, sait plus ou moins bien ce paradoxe : d'habitude nous oublions être à la fois inconsciemment bons (et nous rêvons de cette bonté à bon droit) et plus profondément douloureux que le besoin de divertissement ne nous laisse à penser. Puisque j'ai cité Orphée, je me rappelle une phrase de Vico, disant qu'Orphée lui-même était « une tanière de mille monstres »... Le musicien ne pourrait donc « civiliser » les âmes toujours prêtes à redevenir sauvages qu'en domptant toujours aussi en lui-même cette cruelle sauvagerie jamais éteinte ? Et son acte civilisateur serait donc à la fois précaire et bien réel à condition de consentir à une présence de l'animal en chacun ?

Tedi Papavrami : Absolument ! Comment ne pas être conscient de sa propre agressivité ? Pourtant, face à ceux qui ignorent la leur, l'évoquer vous rend déjà suspect...

Philippe Beck : Comment percevez-vous ce dosage d'humanité complexe, cette animalité plus ou moins discrète chez les compositeurs qui vous importent ? Quels sont ces compositeurs ou ces compositrices, et quel lien avez-vous tissé avec eux ?

Tedi Papavrami : Je ne la perçois pas du tout dans leurs œuvres. J'imagine que leur art consiste justement à les transposer à un autre niveau. Si je devais leur trouver un point commun c'est je dirais une sorte de recul philosophique, de douceur ultime qui en fin de compte est ce que je trouve de plus précieux dans la musique. Mais à cet égard j'ai des goûts plus « faciles » dans ce que je joue que dans ce que j'écoute. J'ai par exemple passé pas mal de temps dans ma vie à travailler et à jouer, avec beaucoup de plaisir, du Paganini, or je n'en écoute jamais. Je « crois » en Sibelius lorsque je joue son concerto mais beaucoup moins lorsque je l'écoute. Je pourrais dire la même chose de pas mal de romantiques (pas Brahms qui, lui, possède une dimension philosophique à mes oreilles). C'est qu'en jouant, on est tout de même dans un plaisir physique qui prend le pas sur la perception en tant que simple auditeur de l'œuvre, qui je trouve est de nature plus pure. J'aime beaucoup jouer la chaconne de Bach, mais je ne retrouve pleinement son goût et sa magie particulière qu'en l'écoutant ou en l'entendant dans ma tête. J'essaye ensuite de transposer cette magie, ce parfum si spécial de l'œuvre dans mon interprétation mais c'est impossible, ce plaisir vainement visé n'est pas atteignable car de nature différente. Il demeure néanmoins un moteur puissant et une inépuisable source d'inspiration.

Je trouve cette dimension philosophique ou spirituelle chez Bach naturellement, chez Beethoven, Brahms ou Bartók qui parvient miraculeusement à l'allier à une grande violence. Mais j'en oublie, évidemment. Par rapport à des plaisirs d'écoute moins élevés, Schumann me met souvent mal à l'aise par son côté sucré et haletant mais je ne parviens pas à entrer dans l'univers de Bruckner pour autant ! J'ai plus de sensibilité pour Chopin, que j'aime profondément, que pour Liszt chez qui me gêne une sorte de froideur virile. Mais pour en revenir à cette dimension philosophique, je ne sais pas ce qui parvient à l'insuffler à l'œuvre de certains compositeurs. La maîtrise de l'harmonie et du contrepoint ? Une spiritualité correspondante dans leurs vies ? Il semblerait qu'elle se transmet par une grande maîtrise de l'écriture mais est-ce suffisant ?

Philippe Beck : Si j'entends ce que vous dites (je ne cherche qu'à tenter de comprendre et sans rien présupposer), le lien entre, d'une part, la complexe animalité de l'homme (sans préjuger du fait que l'animal soit porté au Mal, mais en rappelant que la sauvagerie prédatrice entre dans sa forme de comportement rationnel) et, de l'autre, la composition musicale serait en somme une relation imperceptible, infiniment rejetée et discrète en principe (sublimée), et c'est donc ce qui ferait la bonté foncière de toute musique définie par « une douceur ultime » ? Or, il me semble que vous esquissez une distinction entre deux sortes de musique : une première sorte, qui est aimantée au Bien, et une seconde qui, sans être nécessairement aimantée au Mal, va dans le sens d'une « violence » ou d'une « froideur virile ». Nous touchons alors aussi à la politique des musiciens et, si vous mentionnez Sibelius, vous ne mentionnez pas Wagner qui, il est vrai, sert souvent de repoussoir commode, même s'il a bien évidemment lui-même politisé son art dans le sens catastrophique que l'on sait. J'éprouve, pour ma part, beaucoup de difficultés à passer l'antisémitisme aux pertes et profits au bénéfice de la « mélodie infinie », précisément à cause de la beauté de la musique de Wagner. Il ne s'agit en rien de nier la beauté, mais de dire où elle peut entraîner les âmes et les corps (d'où la méfiance de Platon et d'autres pour la musique, que je ne reprends pas à mon compte, je le précise).

Stephen Kovacevich me disait récemment qu'il ignore et décide sans doute d'ignorer le livret d'opéra, et considère Wagner comme de la « musique pure ». L'interprète peut-il justement insuffler une autre vie spirituelle à une musique, contre les « intentions expressives » de celle-ci ?

Tedi Papavrami : En évoquant Liszt on pense nécessairement à Wagner, du moins d'un point de vue strictement musical. Il me semble impossible en tant que musicien d'ignorer son apport musical et l'ouverture harmonique, initiée par Liszt, à laquelle on doit tant de merveilles, ne serait-ce que par la suite Franck, Chausson et tant d'autres. Or, comme vous l'avez relevé, dans ma perception – toute subjective – tout en reconnaissant le génie de Liszt bien naturellement, je me sens un peu tenu à distance dans ses grandes œuvres, telle la sonate pour piano, par ce que j'appelle, peut-être à tort, sa virilité. Je n'y perçois aucune faiblesse. C'est un peu, si je devais faire une comparaison en littérature, comme lorsque je compare Proust à Musil. Musil me fascine, il peut être fulgurant dans ses analyses psychologiques mais c'est toujours comme sous une lumière froide et étrange (et le sentiment de l'énigme est à mes yeux un trait que véhicule à merveille l'harmonie de la musique de Liszt et Wagner) derrière laquelle je sens cet improbable assemblage fait d'intelligence extrême et de virilité. Et même si Proust m'agace parfois avec ses flafas, les potins, la mère et la grand-mère qui sont des saintes, la naïveté feinte du narrateur (alors qu'ailleurs il dresse des portraits psychologiques impitoyables et d'une justesse extrêmement aiguë) il demeure plus attachant pour moi sans cette barrière de testostérone !

Alors ce n'est peut-être pas étonnant que le personnage semble-t-il détestable que fut Wagner ait vu dans la musique de Liszt qui l'inspira, des super héros susceptibles d'illustrer ses vues politiques de triste et funeste médiocrité.

Quant à insuffler une autre vie à l'œuvre, naturellement que c'est possible, on le fait malgré nous à chaque fois que nous jouons ! Sans compter l'influence sur les autres compositeurs, qui sont eux aussi des sortes d'interprètes. Dans le 1er mouvement de la sonate de Franck on trouve les accords de Tristan répétés un certain nombre de fois, pourtant avec son rythme chaloupé et une sorte d'errement de la mélodie on l'identifie immédiatement à un charme très français, l'énigme s'y est muée en questionnements et en recherche...

Philippe Beck : Oui, vous avez raison, il est heureux que les interprètes... interprètent ! Naturellement, je n'ignore pas qu'une école du respect des styles et des intentions s'est opposée à une tradition lisztienne précisément, et on a caricaturé volontiers cette guerre entre les instrumentistes qui « ne doivent pas interpréter » (Ravel) et ceux qui rappellent, à juste titre, qu'un musicien laisse inévitablement passer l'œuvre au filtre de son corps animé. Il y a probablement une dialectique du « respect singulier » envers l'œuvre, j'entends : de respect non froid, de respect physique, traversant quelqu'un, et elle échappe à la caricature de l'opposition entre le textualisme et le subjectivisme. Cette dialectique est peut-être ce qui permet de travailler à l'élargissement du sens de l'œuvre, à son approfondissement... comme en littérature les lectures révèlent à mesure la densité d'un texte. Et il est beau que Franck et Debussy entraînent Wagner ailleurs que dans son

« espace vital ». Il me semble qu'une telle dialectique de respect non froid caractérise particulièrement votre jeu si intéressant. Je me sens par ailleurs assez d'accord avec votre distinction entre Musil et Proust, même si j'ai des réserves envers Proust, qui a besoin de théorie dans sa *Recherche* et qui en médite en même temps, belle preuve d'ambivalence. Cette opposition est-elle une manière indirecte d'émettre des réserves envers une certaine musique contemporaine ? Quelles sont les œuvres contemporaines qui suscitent en vous un attachement ?

Tedi Papavrami : Avec une certaine honte, je dois confesser que mes connaissances des musiques de mon temps sont très limitées... J'ai bien sûr joué des œuvres contemporaines que j'ai profondément aimées. Dutilleux, Rihm, Ligeti, Lindberg, Marc Monnet, Stuart Mc Rae, Éric Montalbeti. Leurs œuvres me touchent. Mais je me sens néanmoins assez dilettante dans mon manque de connaissance de la musique de mes contemporains en comparaison de certains collègues qui y baignent continuellement. En tant qu'auditeur je reste très attaché à la tonalité même si je ressens un malaise par rapport aux contemporains qui la pratiquent. C'est que je crois que la tonalité ne pardonne pas le mauvais goût ou la naïveté au compositeur, (et probablement aux interprètes) contrairement à d'autres courants.

Je partage votre avis sur Proust même si les pages où il frappe dans le mille me suffisent pour l'aimer profondément et patienter lors de la lecture de certaines autres. Mais à ce propos, n'est-ce pas un péché d'orgueil de nombreux écrivains que de tendre vers la philosophie ou du moins une théorisation, un système ? Il m'a semblé le déceler parfois chez de grands écrivains, très reconnus, comme si leur œuvre artistique et intuitive ne leur suffisait pas, ne laissait pas suffisamment leur empreinte. Y a-t-il la tendance inverse chez les philosophes ? Comme votre écriture semble allier très naturellement poésie et philosophie votre avis m'intéresse beaucoup.

Philippe Beck : J'ai bien peur que le mauvais goût ne me soit perceptible, comme simple auditeur, dans la musique contemporaine également, même s'il est parfaitement évident que le néo-tonalisme, comme tous les mouvements de restauration, à moins d'être de simples manières de prendre position et de se situer dans le champ contemporain, est par lui-même incapable de susciter à nouveau les charmes variés de la tonalité explorée par de grands musiciens. (Mais combien de compositeurs laborieux, non mélodistes, ont été engloutis dans le puits sans fond des époques ?) Dès lors qu'une musique est vivante, elle ne peut être de restauration, à mes yeux. Elle peut se déclarer telle, et prôner ou préconiser le retour à une pratique antérieure, le seul juge demeure la musique même, probablement... J'en viens à la théorie, qui peut être une pancarte, en effet. Proust a eu besoin de la pratiquer tout en méditant de sa présence dans la littérature. Il rêvait d'une théorisation (d'une réflexion) par l'image et la « qualité du langage ». C'est, comme vous savez, dans *Le Temps retrouvé* : « ceux qui théorisaient ainsi employaient des expressions toutes faites qui ressemblaient singulièrement à celles d'imbéciles qu'ils flétrissaient. Et peut-être est-ce plutôt à la qualité du langage qu'au genre d'esthétique qu'on peut juger du degré auquel a été porté le travail intellectuel et moral. Mais, inversement, cette qualité du langage (et même, pour étudier les lois du caractère, on le peut aussi bien en prenant un sujet sérieux ou frivole, comme un prosecteur peut aussi bien étudier celles de

l'anatomie sur le corps d'un imbécile que sur celui d'un homme de talent : les grandes lois morales, aussi bien que celles de la circulation du sang ou de l'élimination rénale, diffèrent peu selon la valeur intellectuelle des individus) dont croient pouvoir se passer les théoriciens, ceux qui admirent les théoriciens croient facilement qu'elle ne prouve pas une grande valeur intellectuelle, valeur qu'ils ont besoin, pour la discerner, de voir exprimer directement et qu'ils n'induisent pas de la beauté d'une image. D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des œuvres intellectuelles. Grande indécatesse. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. Encore cette dernière ne fait-elle qu'exprimer une valeur qu'au contraire en littérature le raisonnement logique diminue. On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation... »

Pourquoi a-t-il besoin de la théorie malgré tout, même s'il aspire à une pensée vivante, non couverte de poussière sèche ? Parce qu'il sait, lucidement, appartenir à l'époque de la « conscience de soi », que diagnostique Hegel dans la première moitié du XIXe siècle, et qui découle de la fin de l'art religieux ou classique. Cet art, dont les Modernes sont incapables, était encore « naïf » ou naturel dans son savoir-faire, en harmonie avec le monde et ne se posant pas constamment le problème de son raccord avec celui-ci. L'art classique ne se souciait pas de l'intériorité de l'artiste, donc de la sphère de la réflexion comme refuge. Il décrivait le monde et ses possibles, et s'ouvrait à lui (c'est le cas dans la tragédie racinienne ou cornélienne ou dans les fables de La Fontaine, par exemple). Aujourd'hui, depuis plus d'un siècle en tout cas, on ne peut décrire le monde qu'en décrivant, parallèlement, les moyens d'y parvenir (je ne parle que de la littérature). Mais, d'une part, il faut que cette description des moyens d'accès au monde soit elle-même vivante, en effet, et on n'est pas du tout obligé de théoriser en permanence : la théorie omniprésente n'est plus une visée du monde, et la philosophie en sait quelque chose, qui tombe régulièrement dans l'abstraction la plus dangereuse. Si vous dites que je lie « naturellement » poésie et philosophie, eh bien, j'en accepte l'idée bien volontiers, puisqu'il n'y a pas de plus beau compliment. Cependant, le concept comme tel n'a pas sa place dans le poème en vers. Quant aux proses, qui tirent vers le poème, elles doivent faire attention à ne pas perdre sur tous les tableaux ! Je préfère la logique des images pensives, si possible, et dans le poème, qui reste supérieur aux proses selon moi. Croyez-vous que la musique obéisse au même processus ou qu'elle y échappe, pouvant à tout moment échapper au langage, en quelque sorte ?

Tedi Papavrami : Plus facilement qu'un art construit à partir des mots, non ? La musique aurait dans ce cas un avantage de base, sans que le mérite en revienne spécialement au compositeur. Ou alors, peut-être dans le fond est-ce pareil, exactement dans la même mesure que la littérature ou la poésie. Je serais plutôt de cet avis je crois. J'aime beaucoup jouer le concerto de Glazounov par exemple, l'enseigner est aussi très facile car pour le faire on dispose d'une réserve de clichés de ballets romantiques : la déclaration d'amour, la rencontre cachée des amants, leurs adieux la nuit, les péripéties diverses et enfin la grande fête finale avec les scènes de chasse à courre, les hommes du village qui fauchent les blés, les femmes qui apportent les victuailles en chantant. Bref, c'est un univers de théâtre, d'épais rideaux et de voiles. On croit toucher à chaque phrase la référence très

palpable. Mais qu'en est-il par exemple de la 10ème sonate pour violon et piano de Beethoven ? C'est beaucoup plus difficile d'y superposer des images toutes faites et si on s'y risque on sent qu'elles sont dans ce cas extrêmement subjectives, des béquilles faites sur mesure ; il est plus raisonnable de s'y contenter des sensations que la musique délivre par elle-même dans son abstraction.

Et pourtant quel savoir-faire dans le concerto de Glazounov !

Philippe Beck : Oui, en effet, la musique n'est pas toujours susceptible d'une transposition expressive de contenus descriptifs ou narratifs, et la diversité des musiques réelles à cet égard est surprenante... Mais enfin, la musique est musique, et comme telle elle constitue une forme d'abstraction sensuelle plus ou moins évidente. Pour répondre à l'autre aspect de votre question, je ferais une distinction entre la poésie et le reste de la littérature. Quelles que soient les nombreuses différences entre les différents poèmes réels, ce qui caractérise la poésie, c'est tout de même, au moins depuis Mallarmé, un certain retour conditionnel à l'orphisme. Je dis bien qu'il ne s'agit pas d'un véritable retour ; il s'agit plutôt du fait que l'exigence orphique, à savoir la reconnaissance du besoin que le langage soit en quelque manière musical pour s'adresser aux êtres humains tout entiers (corps et âme), eh bien cette exigence revient dans la modernité, malgré l'étrange désir de Baudelaire de faire un poème en prose « musical sans rythme et sans rime », comme il le dit dans sa Lettre-préface à Arsène Houssaye. Naturellement, c'est un retour qui s'explique aussi par la prise de conscience que le poème ne peut plus dompter les animaux sauvages, ni même civiliser les hommes ou bouger les pierres pour bâtir de nouvelles cités. Mais le poème peut, inspiré par la musique dont il n'était pas dissocié au commencement et dont il est désormais distinct, admettre que les mots s'associent et se transmettent selon un battement sensible qu'il n'est plus possible de refouler. De ce battement dépend le pouvoir moindre de la poésie, qui est de modifier les dispositions des êtres, sans pouvoir changer le monde. N'est-ce pas un point commun fondamental entre la poésie et la musique à nouveau, malgré leur séparation parfois compensée dans l'oratorio, le Lied ou l'opéra par exemple ? Des poètes travaillent avec des musiciens, non sans réussite parfois, je veux dire : non sans bénéfice pour le poème demeuré poème. Et pourtant poésie et musique sont des sœurs éloignées, dont le pouvoir moindre nous préoccupe... Ni l'une ni l'autre ne peuvent désormais prétendre au titre d'institutrice de l'humanité, ne croyez-vous pas ?

Tedi Papavrami : Non, en effet, je me demande même si la musique peut tant soit peu changer ou rendre meilleurs ceux qui la pratiquent du matin jusqu'au soir ! Je ne le crois pas. Ou alors sommes-nous particulièrement « immunisés » et dissociés par cette pratique assidue... Il me semble à les entendre que les amateurs ou les mélomanes y trouvent davantage leur compte. On a probablement besoin d'un flou plus ou moins grand pour y abriter nos croyances.

Il demeure néanmoins enthousiasmant de transmettre, que ce soit par l'interprétation ou l'enseignement, en dépit de ces constats.

Philippe Beck : Votre hypothèse d'une sorte d'immunité dissociée et transmissible est passionnante. Si je la comprends bien, elle signifie ceci : que le musicien est un être de

transmission. Il est une sorte de véhicule protégé au mieux de ce qui l'expose à son temps présent, aux misères de son époque, à la bassesse ou au prosaïsme. En somme, il serait un être à la fois temporel comme être transmis et un être intemporel comme transmetteur. Or, les auditeurs ou mélomanes qui accueillent la musique corps et âme sont également à la fois temporels et intemporels, n'est-ce pas ? En quoi peuvent-ils être « mieux immunisés » des misères de l'époque, moins temporels ou prosaïques, et « y trouver leur compte » selon vous ? Seraient-ils dans une position plus pure, en quelque sorte ? Les praticiens ont une activité et une mission très pures, cependant, qui est celle de la transmission d'un sens de l'œuvre à travers le temps (la rigueur à la fois profane et austère ou pieuse du contrepoint de Bach, le drame joyeux de Mozart, le courage métaphysique de Beethoven, la vie transposée du peuple dans les rythmes de Bartók, etc. etc.). Et chaque signification de l'œuvre est elle-même une utopie temporelle et intemporelle (transhistorique)...

Tedi Papavrami : Il me semble qu'il y a une contradiction jamais résolue entre la transmission de l'univers de compositeurs que vous brossez si bien en quelques lignes, et le fait d'être au centre de l'attention, remarqué, admiré, adulé parfois. (Je ne parle pas de l'argent qui est secondaire en comparaison, d'autant que nous exerçons hélas un métier où l'on ne devient riche que si l'on est connu). Par quel miracle ou malentendu peut-on y résister sans devenir un caniche surexcité (de manière plus ou moins palpable, selon notre tempérament) prêt à frétille à la moindre occasion de briller encore davantage ? La folie, l'autisme, l'innocence, de profonds complexes ou un orgueil pathologique ?

Je n'ignore pas que ce sont des prédispositions partagées par tous, y compris d'humbles et idéalistes musiciens amateurs ou des mélomanes passionnés qui se contentent de collectionner chez eux les meilleures versions des quatuors de Bartók, mais enfin, chez nous interprètes, ces tendances sont décuplées et cultivées intensément depuis le plus jeune âge et cette tension entre une soif de reconnaissance poussée à l'extrême et l'idéal de beauté que nous fréquentons quotidiennement est particulièrement marquée. Je n'aurais toutefois pas un discours aussi critique si je n'avais pas eu l'occasion d'éprouver que derrière la satisfaction de nos appétits de gloire il n'y a qu'un vide très troublant alors que demeure la richesse sans cesse renouvelée des sensations derrière la beauté. Donc oui, je pense que les amateurs, les mélomanes et tous ceux qui ne comptent pas sur la musique pour « vivre au-dessus de leurs moyens » sont effectivement dans une position plus pure...

Philippe Beck : « Folie, autisme, innocence, profonds complexes, orgueil pathologique » sont donc les mots radicaux et implacables que vous employez pour désigner le vide que ne compense pas « la richesse sans cesse renouvelée des sensations derrière la beauté », et ces dispositions trop humaines qui sont dues au vide refoulé (au refoulement du vide qui terrifie), la force future de la musique vient à la fois les contredire et les rémunérer, puisque les œuvres musicales expriment aussi ce complexe d'affections en essayant de le sublimer, de l'ouvrir à une nouvelle configuration de dispositions ; les chefs d'œuvre représentent l'utopie des passions. Ne croyez-vous pas que c'est en vue d'une idée plus pure de l'humanité et de sa sensibilité qu'une part de la musique moderne a essayé de ne

plus rien exprimer (je pense à Stravinsky et à sa tentative pour en finir avec la notion de l'expression), précisément pour ne plus s'appuyer au vide trop humain ?

A-t-elle dès lors risqué de faire basculer l'humain dans l'inhumain en privilégiant la mathématique sans affect, ou plutôt la sensibilité aux rapports purement mathématiques et aux qualités sonores dépourvue de psychologie ? Peut-on évacuer l'expression sans évacuer l'humain (musicien ou mélomane) en le renvoyant ou bien à une sphère animale (une sphère disons purement sensuelle) ou bien à une sphère divine (à la musique des fixes et des planètes) ? La modernité constituerait-elle ainsi une nouvelle utopie, quitte à en repérer la préfiguration dans le contrepoint baroque en particulier ? Je suis d'ailleurs frappé que beaucoup d'interprètes de la musique contemporaine sont en même temps des interprètes de la musique baroque.

Tedi Papavrami : J'imagine qu'après la fin du XIXe siècle qui à côté de nombreux chefs-d'œuvre s'est également surpassé en matière de mauvais goût (le langage harmonique le permettait davantage que par le passé je suppose et le public avait changé...) il était nécessaire d'opérer un revirement ? Cependant la musique pré-dodécaphonique de Schoenberg est ultra expressive à mes oreilles, et sa musique sérielle tout autant ! J'y trouve le même lyrisme inépuisable, alerte et intense. Mais... je dois l'avouer, il m'arrive rarement de l'écouter par pur plaisir, de même que la musique de la renaissance. Vous qui êtes poète et écrivain, comment expliquez-vous le fait que des réformes radicales des règles de base de l'écriture soient plutôt demeurées des démarches personnelles et limitées dans le temps (je me trompe peut-être, auquel cas je veux bien que vous me corrigiez) alors que dans la musique elles ont durablement fait école ?

Philippe Beck : J'ai également tendance à penser que l'expression revient d'autant plus qu'on veut en finir avec elle... Je ne suis pas certain que les réformes radicales dont vous parlez au sujet de la poésie soient restées purement personnelles et limitées, car les deux événements formels en matière de métrique au XIXe siècle ont changé la donne, quels que soient les désirs de restauration : le poème en prose et le vers libre. Il est évident que ces deux événements n'ont pas la même force. Roubaud a montré que le poème en prose est, contre l'apparence, sans doute la forme la plus subjective et la moins susceptible de changer durablement la nature du poème, malgré le rêve (avoué comme tel) de Baudelaire dans sa Lettre-préface au *Spleen de Paris* : la « prose musicale sans rythme et sans rime », qu'il évoque, est un vœu, une utopie. Quant au vers libre, à condition qu'il reste un vers, il est un élargissement nouveau des vers anciens, qu'il fait sentir autrement, en ses timbres musicaux, ses rythmes nouveaux (fondés sur l'impair notamment), dès lors que la chanson a pris au poème classique toutes ses ressources évidentes (la rime, la régularité de l'alexandrin, etc.) Il est vrai que le vers libre est souvent tout autre chose qu'un vers (une ligne ou de la prose coupée), et c'est alors que la « flûte individuelle » que satirisait Mallarmé, c'est-à-dire l'arbitraire retentit à nouveau... Mais ai-je bien compris votre question ?

Tedi Papavrami : Oui, parfaitement, je me réfèrais simplement plutôt en mon for à la prose, parce que je la connais un peu moins mal que la poésie... Mais je suppose que ce que vous dites vaut également la concernant ?

Philippe Beck : La question de la prose est décisive, précisément dans la mesure où une grande part de la poésie moderne est « tombée dans la prose ». Cet événement ou ce fait a eu au moins deux conséquences : la première, c'est que, s'en remettant au poème en prose, un mouvement comme le surréalisme en est naturellement revenu, largement, à la prose tout court, et en particulier à la prose narrative. Celle-ci, ne l'oublions pas, constitue une grande part de la production d'un Aragon par exemple, même si sa poésie (d'ailleurs largement mise en chanson), parallèlement, est restée assez strictement métrique. La seconde conséquence, c'est que les proses dominantes (le roman, principalement) ont décrété la péremption du poème en vers et ont, pour la plupart, quel que soit leur degré de bienveillance, considéré qu'en effet la poésie était « passée dans la prose », en somme : que la prose narrative moderne avait absorbé la puissance du poème, et que le roman était en réalité le poème de maintenant. Une question surgit alors, que votre interrogation me permet de mettre en évidence : dans quelle mesure exacte peut-on dire que le roman moderne est un poème ? On l'a dit déjà des *Misérables* et pourtant Hugo ne s'est pas dispensé d'écrire également *La Légende des siècles*, comme si le roman ne pouvait suffire. En disant qu'un roman est un poème, parle-t-on de sa force ou de sa « sorcellerie évocatoire » ou bien de sa « musique verbale » ? Ou bien de l'unité des deux ? Je crois que votre diagnostic est exact : le rêve d'une construction musicale du roman a été un rêve moderne. Il a bercé Thomas Mann par exemple, non sans ambivalence envers Schoenberg, qui a d'ailleurs peu goûté sa représentation sous la figure faustienne d'Adrian Leverkühn. Quoi qu'il en soit, le roman de Thomas Mann n'est pas une application à la forme romanesque du schème de la musique dodécaphonique, mais une interrogation quant à la force de celle-ci dans le contexte politique catastrophique que l'on sait, où la musique fut d'ailleurs instrumentée dans le sens d'une nouvelle mythologie où s'uniraient Novalis et Barnum. Parler d'une musique romanesque, de façon générale, est une manière analogique de considérer les choses. Il y a cependant un autre grand nom du roman qui doit être considéré ici et qui n'a pas eu de descendance quant à la manière d'écrire, et c'est Joyce. Mann ne bouleverse pas la façon traditionnelle d'écrire la prose. Joyce, si. Il est le prosateur moderne. Or, même Beckett dit que le projet de Joyce est fou (et c'est écrire une musique narrative, un récit véritablement musical, qui était son ambition, plus encore que la multiplication des idiomes et des mots-valises). Aujourd'hui, nombre de prosateurs se réfèrent au modèle d'Ulysse, au « monologue intérieur » de Molly Bloom, mais aucun n'écrit comme lui ni n'est inspiré par lui ! La prose est redevenue quasiment académique, quel que soit le talent des écrivains, comme si, au fond, elle n'avait plus rien à voir avec la musique (ni avec la forme du sens), malgré tout. On s'en convaincrait aisément en se rappelant la réflexion de Jacob Burckhardt : « L'Antiquité n'a-t-elle pas surestimé la perfection du discours et de l'écriture ? N'aurait-elle pas mieux fait de garnir les jeunes têtes de connaissances solides et utiles ? Nous répondrons : nous n'avons pas le moindre droit d'en décider, aussi longtemps que nous-mêmes ferons preuve d'une totale absence de

forme dans l'art d'écrire et de parler, aussi longtemps que sur cent personnes cultivées, il ne s'en trouvera peut-être pas une qui ait l'idée de ce qu'est une période construite selon les règles de l'art. La rhétorique et les disciplines satellites étaient pour les Anciens le complément de leur belle et libre existence, de leurs arts, de leur poésie. Notre vie actuelle a des principes et des buts parfois plus élevés, mais elle est disparate et sans harmonie ; la plus grande beauté, la plus grande finesse y voisinent avec une grossière barbarie, et nos nombreuses occupations ne nous laissent même pas le loisir d'en être choqués. » Les écrivains de maintenant ne se soucient pas principalement de la forme de leurs écrits et donnent un tour oratoire assez général à leurs récits, dans l'ignorance que les orateurs antiques étaient obsédés par la forme et transposaient constamment des moyens poétiques, comme le rappelle Aristote en sa Rhétorique. Donc, vous avez raison quant à la prose. Supposez-vous que la musique et la prose n'ont rien à voir ou, du moins, qu'il y a entre elles un écart très grand comme entre la forme et le fond ?

Tedi Papavrami : C'est passionnant ! (Je songeais justement à Joyce en évoquant des tentatives demeurées personnelles et limitées dans le temps.) « Quel que soit le talent des écrivains » dites-vous avec tellement de justesse. Or justement le talent pousse bien souvent à ces évolutions qui n'ont de portée véritable que s'il en est le principal moteur. Serait-ce dû à la nature même de la musique, au départ plus abstraite que les mots ? C'est tout de même très étonnant cette différence d'évolution... J'aimerais être suffisamment armé en connaissances pour en tirer des conclusions mais ce sera pour une autre vie. Je ne saurais donc esquisser une réponse à votre question mais la vôtre est la bienvenue !

Ce que vous dites de nos vies me touche beaucoup. Nul doute qu'elle affecte aussi l'expression des interprètes. La corde frottée par exemple a des capacités expressives extraordinaires qui ouvrent en contrepartie des possibilités également immenses à la vulgarité. Or il me semble en écoutant les enregistrements les plus anciens, puis et en nous rapprochant de nous, qu'elle commence à pointer vers les années 50-60 (approximativement) comme si les costumes trois pièces, les chapeaux et les montres à gousset la mettaient à distance même pour ceux qui auraient sinon risqué d'y tomber. Naturellement, pour être profondément vulgaire sur un violon, d'une manière qui se communique avec force à l'auditeur, il faut tout de même beaucoup de talent. En revanche on a l'impression qu'auprès du public ou des critiques cela ne fait aucune différence comparé aux critères objectifs de beauté sonore, précision articulation intensité etc. Or cette différence de nature me semble juste essentielle.

Cela me fait penser en littérature à certains romans (nombreux je crois) qui sortent par dizaines chaque année, qu'il m'arrive de feuilleter et dans lesquels les auteurs n'ont même pas pris la peine de gommer ce qui normalement nous répugne (même s'il en est un puissant moteur) : le narcissisme de l'auteur. Or, faire croire au lecteur qu'on parle de lui et non pas de nous, pieux mensonge qui demande tout de même du talent, semblait une règle de base absolue pour emporter son adhésion. Mais voilà que cette règle ne semble plus de mise et admirer des narcissiques semble avoir désormais de l'attrait pour pas mal de personnes. Je me trompe peut-être mais le phénomène me semble assez palpable...

Philippe Beck : Vous faites allusion, je crois, au phénomène de l'auto-fiction dans le champ romanesque. En réalité, comme dit Coleridge, l'égoïsme est également souvent caché derrière un « illéisme » ou un « tu-isme »... Façon de dire que le dévouement, l'abnégation, l'intérêt pour l'autre, le renoncement à l'égoïsme sont souvent le masque de la « centralité du Moi ». Le critère n'est pas la présence ou l'absence du pronom personnel sujet, mais l'aptitude à rendre possible une autre communication des sujets, une autre communauté, au-delà de l'optimisme béat. On en revient toujours à l'épineux problème, en effet. Je ne crois pas le narcissisme secondaire évitable : il permet ce que vous appelez le talent, mais l'affirmation de soi comme véhicule ou comme « luthier » du message musical ou poétique nécessite un travail au-delà du narcissisme primaire et infantile. Et c'est ici que le bât blesse. On touche au problème du réalisme, qui était précisément l'ennemi de Joyce : si l'on croit qu'il suffit de décrire un être humain tel qu'il est (ou tel qu'on croit qu'il est) pour traduire et rencontrer l'universalité de tout homme, alors la fonction analytique et utopique de l'art disparaît. En musique, quand l'expression est abandonnée à elle-même (à l'état du cœur de l'interprète), est-ce exactement la situation d'abandon au pauvre réel sans utopie de l'être humain, qui sort de lui-même sans en sortir ? En tout cas, en littérature, le mépris de la forme et de ce que Mallarmé appelle l'effort au style correspond exactement au mépris des exigences matérielles de l'instrument, qui est le langage dans ce cas. Or, les limites et les possibilités du langage doivent toujours être à la fois actualisées par un idiome et individuées, ce qui veut dire : non seulement individualisées, mais individuantes, car l'art doit permettre à l'être humain d'aller au-delà de son état pour mieux devenir ce qu'il est et montrer une autre façon d'apparaître auprès des autres. J'entends ainsi la formule de Levinas, « humanisme de l'autre homme ». Comment communiquer autrement avec autrui, de façon à transformer la relation elle-même ? C'est ainsi que la promesse du bonheur n'est pas qu'un vœu pieux. Le réalisme est simplement un conformisme, non ? Y a-t-il bien un réalisme en musique, un réalisme au sens que j'ai essayé de préciser ? Si oui, il est l'adversaire direct de la belle abstraction somptueuse et prometteuse que nous découvrons toujours avec délice dans les musiques qui nous touchent...

Tedi Papavrami : Il me semble que dans la vie d'un même grand compositeur, on peut parfois suivre à travers les œuvres de jeunesse le passage d'un état à l'autre, ou l'acquisition de cette dimension de communication avec autrui que vous décrivez si bien. D'autres semblent l'avoir toujours eue, même s'il faut se méfier de tirer des conclusions hâtives car ce travail et cette métamorphose n'étaient peut-être pas pour autant innées et ont pu être acquises à un âge dont nous n'avons pas l'habitude de tenir compte. Je ne crois d'ailleurs à rien d'inné, y compris chez les plus précoces, hormis une capacité plus ou moins grande, phénoménale pour certains, à assimiler.

À cet égard est ce que je me trompe ou en poésie il y a davantage de fulgurances à un âge précoce (en musique encore plus peut-être) que dans le roman ? Si mon observation est juste, comment l'expliqueriez-vous ? (Il me semble que dans les mathématiques on peut également voir ce phénomène de précocité.)

Philippe Beck : Je ne sais pas bien parler de la précocité... Il y a quelques cas de grandes capacités narratives chez de très jeunes gens. Barthes a cependant écarté le cas Minou Drouet, lancée par l'éditeur même de la jeune Sagan. Est-ce que *Bonjour Tristesse* refond l'ordre des rapports humains ? Ce n'est au moins pas certain. Si on évoque plutôt Rimbaud, ses poèmes, c'est qu'il a précisément tenté de libérer une autre communication des hommes entre eux, et sa jeunesse, sa génialité précoce était en effet tout équipée, et a été parfaitement conscient de cet enjeu de l'acte d'écrire, comme on le voit dans les fameuses *Lettres du voyant*, de mai 1871. Elles ne parlent que cela, de refaire la vie, fonder une autre manière de vivre au moyen de formes nouvelles, pour « arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens ».

« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »

Rimbaud aura d'ailleurs le sentiment d'avoir échoué à rendre possible une « alchimie du Verbe » procurant un sens neuf à la puissance d'Orphée.

Rien d'inné en effet : il y a de rapides acquisitions, et déployées à la hauteur des plus grands enjeux. Il s'agit de déplacer le régime réel de l'existence vers une autre réalité encore inconnue, mais susceptible d'apparaître ou de naître... Je souhaiterais pour achever, au moins provisoirement, cet entretien, vous laisser le dernier mot, et vous demander ce qui vous aura semblé utile dans l'échange auquel vous avez si gentiment consenti. Je pose la question au musicien, sachant bien que cette éventuelle utilité du dialogue ne peut être d'ordre simplement théorique. Mais peut-être la question est-elle indiscrète ? Ma curiosité est moins importante que mon désir d'être utile aux musiciens, en tout cas.

Tedi Papavrami : Je suppose qu'on ne peut jamais vraiment devancer le sentiment du lecteur. Cela m'a probablement permis de réaliser, d'abord confusément, qu'en général les journalistes qui nous questionnent anticipent beaucoup le goût supposé de leurs lecteurs, ce qui n'est sans doute pas la meilleure manière de traiter ces derniers... Je n'avais jamais réellement songé à leurs contraintes que vous ne partagez pas, ce qui donne (entre autres raisons) des ouvertures très différentes à l'entretien. Je crains bien sinon qu'à la lecture d'une sincérité appliquée à davantage de sujets, beaucoup seront déçus qui projettent sur la musique et ses serviteurs un monde idéal, pavé de bonnes intentions. J'aurais aimé ne pas choquer ceux qui en ont cette vision béate par bonté d'âme, comme j'aurais aimé faire prendre un peu de recul à ceux qui la miment – parfois instinctivement – par opportunisme mais je sais que les deux sont impossibles. Je suis

néanmoins heureux de l'effort que j'ai dû fournir pour suivre votre propos et lui trouver une résonance dans l'art que je pratique et mes sensations dans ce dernier. Ne pratiquant hélas guère plus l'effort que dans l'étude de la musique et – dans une moindre mesure – le sport, je me suis trouvé momentanément déculpabilisé de ma paresse intellectuelle et ai entrevu autre chose. Je vous en remercie.

© Philippe Beck © Tedi Papavrami