

Entretien avec Jean-Yves Bosseur : « À part Butor, il y a fort peu d'écrivains qui possèdent une compréhension aussi intime de la musique. »

Janvier 2015.

*Compositeur, Jean-Yves Bosseur a collaboré à de nombreuses reprises avec Michel Butor. Il a été l'élève d'Henri Pousseur et a réalisé une thèse d'État en musicologie sur *Votre Faust*, opéra composé par Henri Pousseur et Michel Butor.*

Comment avez-vous rencontré Michel Butor ?

J'ai étudié avec Henri Pousseur, à Cologne, en même temps que Stockhausen, dans une académie de musique contemporaine (à la Rheinische Musikschule), et on a beaucoup sympathisé, car j'appréciais au plus haut point sa démarche. Je me souviens d'un concert dans lequel figuraient des extraits de *Votre Faust*, lors d'un festival bruxellois, en 1966 environ ; ce fut un choc pour moi. J'ai été très marqué par la manière dont Pousseur maniait les principes de la citation. *Votre Faust* repose sur des citations de plusieurs Faust et de mythes en rapport avec cette figure majeure de la culture occidentale. J'ai été très touché par cette œuvre, au point que j'ai décidé d'en faire le sujet de ma thèse de troisième cycle. À l'époque, l'œuvre n'avait pas encore été créée totalement. Pour travailler sur cette œuvre, j'ai rencontré à plusieurs reprises Michel Butor et réalisé des entretiens avec lui.

Peu après, j'ai été mêlé à la création de *Votre Faust* à la Piccola Scala de Milan. Henri Pousseur m'avait demandé de faire la liaison entre les acteurs et les musiciens. Ceux-ci (l'ensemble Musiques nouvelles) répétaient à Bruxelles et les acteurs, à Paris. Roger Mollien en était le metteur en scène. J'étais supposé expliquer aux acteurs comment fonctionnait *Votre Faust*. Très jeune, je n'ai pas vraiment réussi à m'imposer, à leur faire ressentir les enjeux, notamment formels, de l'œuvre. Il a donc fallu renoncer à son aspect mobile et figer une version.

En annulant les votes du public ?

Oui, on les a annulés, ou plutôt faussés. Les acteurs étaient incapables de passer d'une version à une autre. Il y a eu des tensions considérables quand les musiciens, Pousseur en particulier, se sont rendu compte que les acteurs ne pourraient pas respecter les « règles du jeu ». Au point qu'on a invité mon ex-femme Dominique à venir à Milan juste pour crier « non » au bon moment, afin de faire basculer la pièce dans la seule version que les acteurs étaient capables d'assumer ! [Rires.] Quand on est arrivé à Milan, j'étais chargé, en plus de la préparation des acteurs (si je puis dire), de la diffusion des bandes magnétiques : il y avait en effet un grand nombre de petits bobineaux de fragments préenregistrés qui devaient être diffusés à des moments très précis.

Comment ces acteurs avaient-ils été recrutés ?

Ils ont été recrutés par Roger Mollien, qui jouait lui-même le rôle d'Henri, Jean Topart celui du directeur de théâtre, Françoise Brion celui de la cantatrice, Francine Bergé ceux de Maggy et de Greta, Richard Sarfati celui de Richard. C'étaient de très bons acteurs, mais ils ne se rendaient pas du tout compte de ce qu'était véritablement *Votre Faust*, de la complexité inhérente au projet.

Nous avons donné une première représentation, avec des éléments de décor conçus par Martial Raysse. Le lendemain, nous avons découvert avec stupéfaction que Roger Mollien n'était plus là, de même que sa femme, qui s'occupait aussi de la mise en scène. Si bien que l'on m'a demandé de jouer le rôle d'Henri... Nous avons dû en réaliser une version oratoriale, c'est-à-dire figée, ce qui n'était pas très satisfaisant, mais c'était la seule solution, car j'étais incapable d'assimiler tout cela au pied levé, n'étant, de plus, aucunement acteur !

C'est mon ex-femme qui m'a remplacé en ce qui concerne la diffusion des bandes magnétiques. Le deuxième soir, Luciano Berio a d'ailleurs voulu aider mon ex-femme dans cette tâche et ce fut une panique totale ! [Rires.]

Comment expliquez-vous que les acteurs aient refusé l'aspect mobile de l'œuvre ?

Il était très difficile d'apprendre le texte dans sa globalité. Cet aspect de *Votre Faust* est un véritable challenge. Musicalement, les musiciens pouvaient passer à une autre version parce qu'ils disposaient d'une partition. Mais mémoriser quatre ou cinq heures de texte, c'était beaucoup trop périlleux.

C'était avant tout le problème de la mémoire.

Oui, un problème de mémoire, mais aussi de disponibilité d'esprit. Les acteurs n'étaient pas préparés à cela ; peut-être aurait-il fallu beaucoup plus de temps... Je ne sais pas comment cela s'est passé à Berlin, où vous étiez ; ils ont dû certainement jouer le jeu mais, lors de la création, cela s'est révélé impossible.

Ces représentations constituaient une première étape ; la deuxième a consisté en un coffret de trois disques avec deux jeux de cartes, l'un conçu par Pousseur, l'autre par Butor, qui étaient supposés permettre de passer d'une version à une autre. J'ai le souvenir qu'ils étaient assez compliqués. J'ai à nouveau été sollicité en tant qu'acteur pour jouer le rôle d'Henri, Michel Butor jouant celui du directeur de théâtre. La troisième étape a été un film produit par la RTB [télévision belge] à partir des différentes scènes finales de *Votre Faust*, dans lequel j'ai continué de jouer le rôle d'Henri. Le réalisateur en était Jean Antoine.

Au spectacle de Berlin, il ne s'agissait plus de crier « non », on avait distribué au public de petites clochettes qu'on pouvait agiter pour faire basculer le spectacle dans une autre version.

La troupe a sans doute adapté l'aspect mobile de l'œuvre. Ce n'est pas ce qui fonctionnait le mieux. C'était même un peu illusoire, voire utopique, notamment en raison des problèmes d'apprentissage pour les acteurs.

Et même pour le public, ce devait être compliqué de lui faire comprendre qu'il a possibilité d'intervention. Cela va contre les réflexes du public.

Surtout qu'à Milan l'œuvre était donnée en français, devant un public majoritairement italien. Cet aspect mobile est très étonnant, mais ce n'est pas la qualité que je retiendrais prioritairement de *Votre Faust*. La question de l'œuvre mobile était, certes, une préoccupation déterminante à cette époque. Mais ce serait plus le travail sur les citations qui me paraît, toujours aujourd'hui, passionnant et novateur, ces passages insensibles de Monteverdi à Webern, ce que l'on retrouve par exemple dans les œuvres-satellites de *Votre Faust*, comme *La Chevauchée fantastique* pour piano et bande magnétique où, en une dizaine de minutes, on observe un passage très finement progressif depuis Gluck jusqu'à Pousseur lui-même. Je faisais toujours écouter cette pièce à mes étudiants pour les empêcher

d'affirmer qu'il y avait des oppositions dans l'histoire de la musique, en particulier entre le langage tonal et ce qui a suivi.

On a souvent rapproché le personnage d'Henri d'Henri Pousseur. D'après vous, jusqu'où peut-on pousser ce rapprochement ?

Il existe bien sûr des coïncidences. C'est Michel Butor qui, fort de son amitié pour Henri Pousseur, a glissé toutes sortes d'allusions à la personnalité d'Henri. Par exemple, dans la première scène de la chambre, au début de l'opéra (à cet égard, Pousseur parle plutôt de « fantaisie variable genre opéra »), Henri répète un extrait des *Chants sacrés*, partition de jeunesse de Pousseur. L'œuvre commence du reste par un extrait d'une conférence préexistante de lui. Donc, effectivement, on peut y découvrir toutes sortes de liens, d'allusions ; et pas seulement à Pousseur, d'ailleurs. Je pense à l'une d'elle, assez humoristique, qui s'applique à Boulez : à un moment donné, il est question d'un manuscrit qui aurait été donné par un compositeur en échange d'une voiture – une référence à un échange que Boulez aurait accepté entre un de ses manuscrits et une Volkswagen Karman. L'œuvre est ainsi jalonnée d'allusions tout à fait privées, plus ou moins réservées aux *happy few*, mais qui ne sont évidemment pas décisives pour comprendre le contenu de l'œuvre.

Allusions qui permettraient peut-être aussi d'inscrire *Votre Faust* dans son contexte musical. Qu'est-ce que *Votre Faust* a apporté à la musique de cette époque-là ?

D'abord un modèle de collaboration extraordinaire que l'on n'a que fort peu retrouvé par la suite, si ce n'est peut-être avec *Petrus Hebraïcus (Le Procès du jeune chien)* – une collaboration ultérieure de Pousseur avec Butor –, mais c'est presque unique. Et puis *Votre Faust* a représenté un travail considérable sur le rapport aux autres musiques, à la citation. C'était un phénomène quasi tabou à l'époque, puisque l'on sortait du sérialisme pur et dur, « orthodoxe », d'une période de *tabula rasa*. Pousseur a été l'un de ses principaux représentants, mais aussi un des tout premiers compositeurs à en dénoncer les limites.

On renouait avec une tradition musicale.

Oui, la tradition musicale était interrogée à travers les références à Orphée, Don Juan, aux différents *Faust*, etc. C'est pour moi une œuvre majeure, hélas avortée au départ. Vous devez connaître l'article de Berio.

Qui accuse pleinement Michel Butor de l'échec de *Votre Faust*.

Ce qui est complètement aberrant. C'est un article qui a fait beaucoup de bruit. Pousseur en a été très attristé.

Il l'a démenti immédiatement.

Oui tout à fait, alors qu'ils étaient très amis. Ils le sont restés par la suite, mais Berio n'a rien compris à *Votre Faust* : cette œuvre ne se réduit pas aux dialogues ; c'est tout un travail d'articulation musicale. Les dialogues n'en sont que la partie la plus visible.

Cela a dû créer des réticences très fortes dans le monde musical. On connaît la réaction de Berio. Qu'en était-il de Boulez ?

Il était absolument opposé. L'idée de réutiliser des schémas classiques, même transformés, métamorphosés, c'est très difficilement concevable pour lui.

Par conséquent, Pousseur a été petit à petit mis à l'écart. Peut-être que c'est pour cela qu'il est moins connu que d'autres.

Oui, il était extrêmement discret, et humain. Mais c'était un pédagogue incroyable. Son influence a été considérable. Il pouvait expliquer n'importe quoi à n'importe qui. Je me souviens qu'une fois, invité à l'université de Corse, il était parvenu à expliquer l'épineuse question de la modalité à des gens qui ne connaissaient presque rien à la théorie musicale.

Vous venez de parler du lien très étroit entre les dialogues et la musique. Peut-on encore parler de livret ?

Non, pendant longtemps Butor n'a pas publié ce texte, si ce n'est sous la forme d'extraits. *Votre Faust* est quasi impubliable en tant que livre. L'œuvre existe comme une entité dont on ne peut pas véritablement détacher le texte.

Dans les *Œuvres complètes*, il y en a une trace mais, effectivement, les dialogues contiennent des précisions musicales, les moments auxquels les citations musicales apparaissent sont mentionnés ; d'autre part, ce texte ne rend pas compte de tous les cris, des fonds sonores, les conversations, qui parcourent l'œuvre ; on ne peut pas vraiment séparer le texte et la musique.

Ce qui posait un gros problème, parce que *Votre Faust*, c'est plus de huit ans de collaboration, un travail gigantesque pour Michel Butor, qui n'a jamais pu en tirer parti sur le plan d'une publication autonome, comme il l'a souvent fait dans le cas d'autres collaborations¹ [cf. les volumes successifs des *Illustrations*].

Pourquoi Henri Pousseur et Michel Butor étaient-ils particulièrement désignés pour cette collaboration ?

Butor était passionné par la musique depuis très longtemps ; je ne pourrais pas mentionner d'autres ouvrages d'écrivain aussi pointus sur la musique que le *Dialogue avec 33 Variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Certes, il s'était fait un peu aider par Pousseur pour les analyses, mais je ne connais pas d'autres écrivains aussi intensément fascinés par l'univers musical.² Dès le début des années 1960, Pousseur a été très séduit par les romans de Michel Butor. Pour ma thèse, j'étais allé à Nice chez Michel Butor, qui m'avait montré sa correspondance avec Pousseur ; il y en avait une armoire entière, c'était invraisemblable !

¹ Michel Butor déclare ainsi : « Dans *Matière de rêves IV*, si tout va bien, je prendrai pour point de départ *Votre Faust*. Je ferai cinq textes avec *Votre Faust* à partir de la partition. Eh bien, depuis que la partition est à peu près terminée, cela fait maintenant dix ans, je cherche comment faire publier intelligemment le texte. Je n'ai pas encore trouvé. Là, je sens une solution, qui est d'ailleurs une solution partielle, mais enfin qui est bonne. » Michel Butor et Frédéric-Yves Jeannet (lettre de Michel Butor, 4 décembre 1978), *De la distance*, déambulation, Rennes, Éditions Ubacs, 1990, p. 119 et 120.

² Ce passage évoque les propos de René Koering au *Colloque de Cerisy, Approches de Butor* : à propos d'une de ses compositions avec Michel Butor, il explique que « le fait que la partition soit réalisée en dehors et surtout avant la composition du texte oblige l'écrivain à tenir compte des exigences lyriques de la partition notée. (Là il est à signaler que le choix de Butor se relève particulièrement heureux, grâce à la grande familiarité de l'écrivain avec la possibilité de composer son texte en fonction de son interprétation de l'articulation des phrases musicales, choix entre les textes chantés et récités et aussi la possibilité de l'analyse de la partition comme base de la structure du langage). » p. 305-306, *op. cit.* Là encore, on voit cette reconnaissance de musicien pour les qualités d'écoute musicale de Michel Butor.

J'ai pu également y avoir accès, à la fondation Sacher à Bâle, et j'ai remarqué que dès sa première lettre, Henri Pousseur suggère de travailler sur le mythe de Faust. Comment comprenez-vous le choix fait du mythe de Faust ?

D'abord, c'est un mythe qui permettait de reposer la problématique de la création. Et puis il a été interrogé par un grand nombre d'auteurs et de musiciens ; c'était vraiment un creuset d'influences, d'autant plus que ce mythe est mis en relation avec Don Juan et la figure du Christ.

C'est aussi un mythe qui permettait d'inviter plusieurs langues. Pouvez-vous me parler du jeu sur les langues, sur les traductions, dans cette œuvre ?

On y trouve du français, de l'anglais, de l'allemand, de l'italien et de l'espagnol. En fait il y a une accumulation des langues, auxquelles s'ajoute le latin. Ce brassage était extrêmement important pour eux, parce que cela permettait de renvoyer aussi à toutes sortes de références littéraires.

Et à des musiciens.

Oui, effectivement. Il y avait un aspect paneuropéen, si je puis dire.

Ce qui rejoint le mythe de Faust, dans sa capacité à transcender les frontières. Est-ce qu'on retrouve ce continuum dont vous nous avez parlé comme la caractéristique fondamentale de cette œuvre entre les différentes langues ?

Oui, puisque dans les cris et appels prononcés par les instrumentistes à certains moments, vous avez, un peu à la Joyce, des mots-valises, avec des rencontres, mélanges de différentes langues, dont le wallon, cher à Pousseur (mais aussi à Apollinaire).

Pousseur parle souvent du mythe de la rédemption qui traverse tout *Votre Faust*. Est-ce qu'il se traduit au niveau musical ?

Sans doute à travers la relation au langage tonal. Pousseur a souhaité dépasser l'état de refus, de négation, qui était très radical dans ces années-là, et il a introduit dans son vocabulaire musical cette réactualisation de la tradition. Il y a un philosophe important pour Pousseur et Butor à l'époque : Ernst Bloch,

notamment son livre *Le Principe espoir*. Pousseur visait une sorte de réactualisation de ce qui a été considéré comme obsolète par un certain nombre de courants littéraires et musicaux. Il y aurait peut-être là quelque chose de l'ordre de la rédemption.

Peut-être pourrait-on parler maintenant de vos collaborations avec Michel Butor ?

Étant donné ce monument qu'était la collaboration Butor-Pousseur, je me suis longtemps tenu un peu en retrait. Pouvais-je vraiment avoir l'audace de proposer une collaboration à Michel Butor ? Et puis, finalement, cela s'est fait par l'intermédiaire de ses poèmes d'*Une chanson pour Don Juan*, ce qui a donné lieu à un petit livre bibliophilique, avec une gravure de Pierre Alechinsky, que je peux vous montrer si vous voulez.

Avec plaisir ! [Jean-Yves Bosseur me montre un coffret contenant un appeau et des textes imprimés sur du papier troué par endroits.]

Le voilà. Il y avait aussi un rouleau avec la gravure d'Alechinsky, *Matériel pour un Don Juan*. Vous voyez, ce sont des feuillets ajourés qui, superposés, donnent des poèmes entiers. Le livre comprend également une cassette et un appeau qui est comme un signal ; c'était une idée de Butor. Le processus formel est très calculé, il y a toujours un prénom féminin au centre et toutes sortes d'indications musicales, dans le cas de *Don Juan dans l'orchestre*. C'est à chaque fois comme une rencontre don juanesque. Vous voyez, ici c'est Isabella, Perdita...

Dans l'article que vous m'avez fait parvenir, vous dites que les mots qui entourent le nom féminin ont été choisis aussi pour leur capacité d'évocation musicale ?

Oui, tout à fait. Et comme j'ai conçu beaucoup de partitions verbales, de textes-partitions, Michel Butor m'avait demandé d'écrire un texte pour suggérer comment cela fonctionnait. On peut en effet réaliser bien d'autres versions que celles que j'ai faites. Plusieurs l'ont été pour la radio. Il y a eu également un spectacle de théâtre musical, *Tous les Don Juan*.

Quand vous parlez de texte-partition, ou de partition verbale, que désignez-vous exactement ?

C'est un processus. Le musicien s'imprègne du texte pour déterminer ses actions et ses relations avec ses partenaires. Pour *Don Juan dans l'orchestre*, ce qui était passionnant, c'est que Butor avait truffé son texte d'allusions musicales.

Il y avait aussi un jeu avec la symbolique des instruments. Est-ce qu'il y avait l'idée d'utiliser la spatialité de l'orchestre ?

Non, ce n'était pas inhérent au texte. On a travaillé la spatialité de l'orchestre après, pour le spectacle *Tous les Don Juan*, une réalisation scénique pour laquelle d'ailleurs Leonardo Cremonini a conçu les décors. Je me souviens qu'à un moment il a dit : « le piano, ce n'est pas possible ! Cette grande masse noire, au milieu de mon décor, mais qu'est-ce qu'on va faire ? » On lui a répondu qu'on ne pouvait pas le mettre dans une fosse ; alors il a tourné autour du piano, cherchant quoi faire, en continuant à dire : « Ce n'est pas possible ! » [Rires.] Finalement, il a entouré le piano d'une grande bande blanche, qui le faisait ainsi échapper à cet aspect massif. Mais, pour moi, cette mise en scène n'était pas très satisfaisante parce que le metteur en scène, Henri Ronce, avait intégré des scènes don juanesques sans avoir véritablement l'assentiment de Michel Butor, ce qui nuisait à la cohérence du spectacle.

Conserver une forme de cohérence doit effectivement être la grande difficulté dans ces travaux par collage. Cette expérience de triple collaboration avec Michel Butor et un plasticien, vous l'avez vécue aussi à travers *Concert*. Pouvez-vous me raconter comment est né ce projet ?

Un jour, Michel Butor m'a dit qu'il voulait faire un livre avec Roger Druet, un calligraphe, et qu'il serait intéressant que je propose une sorte de contrepoint musical. Alors j'ai rencontré Roger Druet, un homme très agréable avec qui j'ai tout de suite sympathisé. Michel Butor a écrit ces différentes saynètes, qui contiennent de nombreuses allusions à la pratique musicale et cela m'a procuré une sorte de scénario pour les différentes séquences de *Concert*.

Comment avez-vous, à partir du texte, élaboré la musique ?

Le texte était tellement riche en références musicales que cela m'a fourni comme un synopsis. Pour *Concert*, le texte était presque achevé quand il me l'a donné ; il n'y a presque pas eu à intervenir. Pour *Les Tarots musiciens*, c'était plus un jeu qu'on a instauré ensemble.

Plus dans le dialogue.

Oui, beaucoup plus dans le dialogue. Je lui ai suggéré l'effectif instrumental ; il était d'ailleurs un peu réticent en ce qui concerne l'accordéon, mais comme il y en avait un dans notre ensemble, il fallait lui donner un rôle et Butor s'est prêté au jeu. C'était vraiment une interaction.

Pour *Concert*, vous avez fait le choix du quatuor à cordes.

On a décidé cela ensemble, parce que le quatuor à cordes c'est, en tout cas pour nous, la panacée de la musique de chambre. Il y avait aussi des questions pratiques : une telle formation est plus facile à trouver qu'un orchestre symphonique. L'œuvre a été créée en Tunisie, et le lecteur était Butor lui-même.

Il faut dire que, quand j'ai commencé à travailler avec lui, j'avais toujours beaucoup de mal à trouver des acteurs qui n'en fassent pas trop, qui ne cherchent pas à dramatiser le texte. L'écriture de Michel Butor ne demande pas à être traitée ainsi, car il ne recherche pas l'effet psychologique, l'intention par trop explicite. Il préfère fonctionner par touches, de manière plus insidieuse. J'avais un ami acteur, Pierre Chabert, qui avait joué Richard dans l'enregistrement discographique de *Votre Faust*. Je lui avais fait lire des textes d'*Une chanson pour Don Juan (Don Juan dans les Yvelines, Don Juan dans l'Essonne, Don Juan dans la manche...)* pour les réalisations radiophoniques et, chaque fois, j'étais obligé de le reprendre, lui disant : « Tu mets trop d'intentions psychologiques, tu mets trop de pathos. » Et il me répondait gentiment : « Tu n'aimes pas le théâtre, ton problème c'est que tu n'aimes pas le théâtre. » Ce à quoi je répondais que ce n'était pas le problème...

Vous attendiez plutôt une attention aux sonorités des mots, une articulation particulièrement soignée, une lecture plus musicale que théâtrale, peut-être ?

Exactement. Alors, à un moment donné, j'ai demandé à Michel Butor de lire ses textes, et je n'ai plus eu de problème. Il en a été de même avec *Les Tarots-*

musiciens et *Concert*. C'est toujours lui que j'ai pris comme lecteur parce que, d'abord, il aime ça, et puis c'est merveilleux la façon dont il le fait, de quelle manière il « goûte les mots », les inscrit dans une temporalité toute musicale.³

Pour terminer, pouvez-vous me dire en quoi cette rencontre avec l'œuvre de Michel Butor, *Votre Faust* en particulier, a-t-elle influencé votre pratique musicale ?

C'est tellement important que je ne sais même pas par quoi commencer ! Cela a été fondateur. Henri Pousseur restera mon maître, la personne qui m'a le plus marqué, beaucoup plus que Stockhausen qui n'avait pas cette ouverture d'esprit. Michel Butor m'a beaucoup fait réfléchir parce qu'il y a dans ses écrits à la fois une organisation très stricte et une langue d'une très grande fertilité. Ce n'est pas quelqu'un de sec. Sa conception du sérialisme, – je l'ai citée souvent –, enrichit considérablement la notion de série sur le plan littéraire ; il s'agit d'une notion très importante pour la musique de l'époque, mais pas seulement.

D'ailleurs un de mes projets, mais je ne sais pas si j'en viendrais à bout, serait d'écrire un livre sur la pensée sérielle où Butor occuperait une place centrale. Pour moi, il a apporté une compréhension, une intelligence, une créativité incroyable à cet égard, couplées avec la problématique de l'œuvre ouverte. Michel Butor a toujours beaucoup travaillé sur des séries de mots, de situations, de citations, et je n'ai jamais cessé de me nourrir de ses ouvrages. Je lui dois donc énormément. J'ai continué à collaborer avec Butor par la suite, avec toujours cette réserve que Pousseur restait son partenaire de prédilection. [Rires.] Je ne voulais pas non plus m'imposer... Mais Butor c'est quelqu'un qui réagit au quart de tour. Il disait : « Je n'ai pas de temps, je n'ai pas le temps. Mais j'ai du temps pour les gens qui ont du temps pour moi. » [Rires.] C'était très juste. Travailler avec lui a été un immense plaisir.

Les musiciens qui ont une telle ouverture au texte sont rares.

³ Il faut lire à ce propos ce que raconte Michel Butor à la fin du colloque *Approches sur Butor, colloque de Cerisy*, après sa propre intervention : « Je me surprends quelquefois quand je travaille à des textes à presque battre la mesure. La question d'articulation est si importante que j'ai besoin dans certains cas de la mimer », *Approches sur Butor, colloque de Cerisy*, op.cit., p. 450.

Non. Mais il faut aussi trouver le partenaire adéquat. À part Butor, il y a fort peu d'écrivains qui possèdent une compréhension aussi intime de la musique.

Michel Butor revient souvent sur cette démarche négative qu'on projette sur les artistes qui se mêlent d'autres arts.

Oui, il est l'homme de l'échange pluriartistique, ce qui est très rare. J'ai eu des projets de collaboration avec Robbe-Grillet, avec Beckett, mais la collaboration s'avérait beaucoup plus difficile, voire impossible. Dans le cas de Beckett (j'ai conçu une version musicale de *Bing* avec lui), je me rendais compte que je le poussais plus ou moins malgré lui dans ses retranchements, qu'en réalité, quelque part, il n'avait pas du tout envie d'un apport musical, que le texte se suffisait à lui-même.

Dans *Votre Faust*, il y a aussi cette volonté d'échapper à la spécialisation, de pousser les uns à s'appropriier les domaines de compétence des autres : les chanteurs parlent, les instrumentistes aussi, les acteurs miment le jeu musical...

Oui, tout à fait. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'imperméabilité : les acteurs ont des rôles multiples, d'où le rôle de la cantatrice. C'est cet aspect de continuum qui est merveilleux chez Butor et chez Pousseur : il n'y a pas de rupture, mais des passages graduels d'un phénomène à un autre, sans exclusion. C'est quelque chose d'infiniment riche et prospectif.