

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Band: - (2008)

Heft: 103

Artikel: L'instant et la durée : conception de la forme dans la musique de Pierre Boulez = Augenblick und Dauer : die Konzeption der Form in der Musik von Pierre Boulez

Autor: Albèra, Philippe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927398>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Augenblick und Dauer – Die Konzeption der Form in der Musik von Pierre Boulez

Bislang ist kaum erkannt worden, dass das Werk von Pierre Boulez geprägt ist vom permanenten Bemühen um die grosse Form. Es ist eine Vorstellung von grosser Form, die gleichzeitig einheitlich und vielgestaltig ist, auf einer organischen Entwicklung beruht, und dabei auch diskontinuierliche Züge trägt und Brüchigkeit besitzt; eine grosse Form, die weniger als Konstruktion im architektonischen Sinne erscheint, sondern viel eher als Parcours. Solcher Vorstellung von Form ist geschuldet, dass die Zeit in Boulez' Musik fortwährend moduliert wird. Die Tradition Debussys fortsetzend, konstituiert sich Beziehungsreichtum in der erlebten Zeit, in der unmittelbaren Bewegung einer Komposition, die nicht präfixierten Plänen und Schemata folgt. Auf diese Weise tritt der Augenblick wieder in sein Recht. Boulez pflegt damit die Idee der organischen Entwicklung und verleugnet nicht die grosse deutsche Tradition «durchkomponierter» Musik, die er durch die Prinzipien diskontinuierlicher Formartikulation bereichert. Er findet zu einer Synthese der unbeweglichen Zeit des Rituals und der gerichteten Zeit dramatischer Abläufe.

L'INVENTION DE LA FORME

Lorsqu'on parcourt l'ensemble de l'œuvre de Pierre Boulez, qui s'étend désormais sur plus de soixante ans, on est frappé par le fait que s'y révèle un souci permanent de la grande forme dont les commentateurs ont finalement peu parlé. Cette grande forme se présente à la fois comme unitaire et multiple ; elle est fondée sur le développement organique des idées et sur des discontinuités, des ruptures. Elle n'est pas conçue selon une perspective unique, mais ramifiée, elle se déploie et se déplie en une sorte de miroitement cristallin. La forme est unitaire, car tout provient d'une même source ; elle est multiple, car le temps y est diffracté. Ce n'est pas un continuum dont on peut anticiper la trajectoire, mais une suite de moments qui s'assemblent de façon imprévisible et dont la logique ne peut être appréhendée qu'après coup. Reconstruire une telle forme est difficile. Au lieu de progressions, où le début et la fin seraient fonctionnels, l'œuvre propose une structure kaléidoscopique dans laquelle les différents moments ont une égale valeur, au point que l'on pourrait même imaginer, parfois, de les permuter. Début et fin ne sont plus que des conventions, des gestes. La structure sous-jacente d'une telle forme est sa circularité : elle renvoie à l'idée d'une interprétation — ou d'une réinterprétation — infinie, là où la question du sens est devenue problématique. On pense évidemment au modèle du Livre mallarméen, tel que Boulez a tenté d'en réaliser un équivalent avec sa *Troisième Sonate* : son inachèvement marque une certaine indifférence à l'idée d'une fin nécessaire, d'une fin qui donne sens.

Boulez a imaginé plusieurs stratégies pour combiner les deux aspects apparemment contradictoires de l'unité et de la multiplicité, de l'organicité et de l'ouverture. Dans le *Livre pour quatuor*, puis dans la *Troisième Sonate* pour piano, il a expérimenté la forme du recueil que l'on peut parcourir en commençant à n'importe quel endroit ; dans *Domaines*, il a repris cette idée de forme circulaire dont les différentes parties peuvent être permutes (mais le dialogue entre le soliste et les groupes instrumentaux est par trop systématique, et le projet n'est finalement pas tout à fait satisfaisant, malgré la beauté des différentes parties). Dans le *Marteau sans maître*, la forme fermée entremêle trois cycles musicaux d'inégale longueur, composés de deux, trois et quatre pièces, certaines

« variations » étant jouées avant leur modèle : les deux premiers « Commentaires de Bourreaux de solitude » précèdent le mouvement source ; il y a un « avant » et un « après » « L'artisanat furieux ». Dans cette disposition en plusieurs mouvements, les croisements et les interactions constituent une forme d'ensemble, et ce d'autant plus que sont réinjectés dans la dernière partie des éléments des morceaux précédents. On retrouve cette idée dans *Pli selon pli*, qui combine forme fermée et ouverte, les deux accords au début et à la fin du cycle ouvrant et refermant la forme comme un éventail : les pièces peuvent être jouées séparément ou groupées librement. La pièce initiale, *Don*, composée en dernier, utilise des fragments tirés des trois *Improvisations* qui vont suivre. Retours et répétitions sont ainsi remplacés par des anticipations que l'on pourrait rattacher à certains procédés proustiens. *Répons* apparaît davantage comme une suite de variations dans une forme en spirale qui semble pouvoir se développer *ad infinitum* — une idée que l'on perçoit déjà dans la deuxième partie d'*Éclat/Multiples* et dans *Figures/Double/Prismes... explosante/fixe...* et *Sur Incises*, à partir de l'opposition entre deux structures différenciées, adoptent une forme labyrinthique, les transformations mutuelles finissant par déplacer les repères et brouiller les pistes.

Dans toutes ces œuvres, la forme apparaît moins comme une construction, au sens architectural du terme, que comme un parcours : elle s'étend, elle prolifère, mais ne revient pas sur elle-même. L'œuvre ne répond pas non plus à un plan préétabli que l'on pourrait reconstituer au fur et à mesure de sa découverte, mais elle s'élabore progressivement : on ne la saisit qu'au moment où elle s'achève. Cette forme naît des caractéristiques du matériau choisi, dont elle développe les potentialités et épuise la combinatoire. Dans *Éclat*, l'écriture repose sur les différents degrés entre sons secs et sons résonnants, entre formes fugaces et fixées, et se trouve opposée, à un niveau supérieur, aux figures mélodiques jouées par les instruments à cordes et à vent. Alors que la partie centrale de la pièce est globalement statique — les figures qui se développent à l'intérieur de bulles temporelles n'imposant aucune direction — la dernière section est dynamique et orientée, en écho de la cadence initiale de piano. À l'idée de figures libres, permutes, disposées dans l'espace, s'oppose

1. Ce texte reprend, avec quelques modifications et suppressions, une conférence tenue en présence du compositeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris en mars 2008, et ce à l'initiative de Laurent Feneyrou (CNRS) et de Frédéric Durieux (CNSM). Au cours de la conférence, des exemples tirés de *Don* furent donnés, ce qui explique l'accent mis sur cette œuvre.

ainsi celle de figures obligées, ordonnées dans le temps ; la composition de la forme naît de la complémentarité ou de l'opposition entre ces deux modalités d'être du son. On mesure à l'écoute la mutation qui existe entre les figures libres, petits motifs délivrés de la tyrannie de la succession, et les figures discursives perçues sous la forme de phrases musicales. En ce sens, *Éclat* développe une idée qui était au cœur de *Pli selon pli*, celle d'une forme mobile dans laquelle l'interprète peut choisir l'ordre des différentes séquences, idée liée à l'ubiquité des figures dans la logique temporelle. Dans des pièces comme *Don* ou *Improvisation III*, cette liberté de choix a finalement été supprimée, la disposition graphique originale ayant été réduite à une disposition plus conventionnelle et les options de parcours, qui posaient des problèmes de réalisation difficiles à résoudre avec des ensembles aussi importants, ramenées à une seule forme d'enchaînement. Mais on en retrouve les traces dans l'écriture même d'*Improvisation II* et elle a été repensée dans *Rituel*, où les différents groupes jouent certaines sections indépendamment les uns des autres grâce à la coordination d'un percussionniste.

LE TEMPS MODULÉ

Au cœur des formations, ensembles ou orchestres, on trouve la plupart du temps un groupe important d'instruments résonants qui n'appartient pas à la tradition orchestrale européenne, mais évoque la sonorité des ensembles extrême-orientaux, notamment celle des gamelans indonésiens. C'est la nature même du matériau sonore qui conduit à une conception de la forme dans laquelle la mobilité, la non-directionnalité, la permutabilité des éléments sont intégrées à une trajectoire d'ensemble, à une unité globale. Le *Marteau sans maître*, avec un effectif réduit, développe l'image acoustique proposée par Webern dans ses *Pièces opus 10*, liée au concept de *Klangfarbenmelodie*, ou celle des plans sonores composés polyphoniquement dans le premier mouvement de la *Symphonie opus 21* sous la forme d'un canon. On y sent aussi l'influence des *Noces* de Stravinski, dont la partie finale a exercé une véritable fascination sur Boulez. De tels instrumentariums induisent une autre temporalité : les sons résonants existent en effet par eux-mêmes, ils ont une présence en soi, contrairement aux sons de nos instruments traditionnels qui doivent être intégrés dans une discursivité pour devenir signifiants. D'un côté, le son, dans sa réalité concrète, définit lui-même sa durée ; d'un autre, il s'intègre à une durée prédéfinie, il entre dans une mesure du temps. Il y a donc deux formes d'existence opposées qui peuvent s'interpénétrer et s'influencer mutuellement, créant une échelle de valeurs spécifique et définissant une nouvelle dialectique formelle. La première, avec sa dimension rituelle, entraîne une forme d'expression supra-individuelle, la deuxième étant davantage liée à la dramatisation du discours, à l'expression d'une subjectivité.

Le temps, dans la musique de Boulez, est ainsi constamment modulé. Dans le *Marteau sans maître*, certains passages enchaînent des vitesses différentes, articulées par des points d'orgue ou des arrêts brusques que le compositeur a lui-même rattachés aux phénomènes de fluctuation du tempo dans les musiques indonésiennes. *Don* juxtapose des moments différenciés et superpose des temps divergents, chaque section, chaque figure existant dans sa temporalité propre : dans un temps suspendu et sans repère, que Boulez appelle le temps lisse, ou dans un temps mesuré, strié. Mais dans les plages de temps lisse sont introduites des phrases articulées

rythmiquement, créant une perspective momentanée : ce sont comme des fragments de discours auxquels répondent, à la fin de la pièce, les interventions des instruments résonants au milieu d'une écriture thématique et directionnelle où le temps est pulsé. De telles structures antiphoniques traversent toute la musique de Boulez ; elles apparaissent déjà dans sa *Sonatine* pour flûte et piano et dans sa *Première Sonate* pour piano. Le compositeur reprend là une idée propre aux *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinski : celle d'un développement non homogène, fondé sur l'alternance de séquences statiques dans des temps différents, la forme apparaissant comme une mosaïque. On peut aussi mentionner la conception formelle de *Jeux* de Debussy, où les liaisons s'effectuent moins par des ruptures ou des oppositions que par de subtiles transitions. On peut enfin évoquer le poème de Mallarmé *Un coup de dé* et son organisation rhétorique faite d'incises, de digressions, de commentaires, de développements créant une polyphonie et une hiérarchie du discours qui se matérialisent dans une disposition spatiale particulière (que l'on retrouve dans le graphisme de certaines œuvres au tournant des années soixante). *Don* donne une idée de ce qu'aurait pu être une transposition musicale de ce poème, idée longtemps caressée par Boulez comme le point d'aboutissement de ses projets durant les années cinquante.

Cette conception de la forme à perspectives multiples possède une dimension intégrative ou synthétique, mais sans qu'il y ait fusion. Elle joue sur l'alternance entre des types d'écriture opposés : l'un statique, où le temps paraît suspendu, favorisant une perception plutôt spatiale des événements ; l'autre dynamique, où le temps se construit à travers des phrases musicales créant des tensions qui nous propulsent vers l'avant. Dans un cas, l'écoute s'installe quasiment à l'intérieur du phénomène sonore ; elle l'appréhende dans sa structure même, qu'il s'agisse d'une courbe mélodique, d'une sonorité ou d'un ensemble de figures à l'intérieur d'un champ harmonique sous-jacent ; le temps, méditatif, permet de saisir les objets en tant que tels. Dans un autre cas, les sons regroupés en phrases nous conduisent inexorablement vers un point d'aboutissement, un point de résolution, et l'écoute est captive de ce mouvement, elle est dirigée, se tenant face au son plutôt qu'à l'intérieur de celui-ci. Évidemment, ces descriptions ont quelque chose de simplificateur. On tente de cerner avec les mots une expérience bien plus riche et plus complexe, ces deux types d'écriture et ces deux formes d'écoute étant entremêlés, dosés en de subtils mélanges. Ainsi, une phrase peut s'immobiliser temporairement pour nous permettre d'habiter sa structure, comme une sonorité résonante peut s'intégrer à un moment discursif ; les deux formes peuvent se superposer dans une polyphonie supérieure, comme dans la partie finale de *Don*. L'intervention de l'électronique permettra d'amplifier un tel phénomène, ouvrant de nouvelles possibilités à l'entrecroisement de ces deux types d'écriture.

ESPACES EN EXPANSION

Dans ses premières œuvres, Boulez avait épuisé en peu de temps les différentes formes de construction musicale s'appuyant sur des références. Ce fut d'abord, dans le *Visage nuptial*, l'expression spontanée développée au contact de la poésie de René Char. Le texte garantissait la continuité organique, qui s'appuie par ailleurs sur des phrases amples, intensément lyriques, et conçues structurellement dans l'esprit du contrepoint strict, avec ses renversements et ses rétrogradations. Puis ce furent des références à des modèles

purement musicaux : le plan formel de la *Symphonie de chambre* de Schoenberg dans la *Sonatine pour flûte et piano*, le développement des canons rythmiques provenant de Messiaen, les formes de la sonate, de la fugue et de la variation dans la *Deuxième Sonate* pour piano, adossée à l'opus 106 de Beethoven. Puis, avec le *Livre pour quatuor*, ce fut le modèle mallarméen, celui du *Coup de dé* et des extrapolations sur le Livre. Enfin, le modèle abstrait, créé soi-même à partir d'un emprunt à Messiaen, mais détaché de toute référence stylistique dans le premier livre des *Structures* pour deux pianos, auquel on peut adjoindre *Polyphonie X*, pièce ensuite retirée.

C'est avec le *Marteau sans maître*, titre aux résonances nietzschéennes, que Boulez fonde réellement sa propre démarche. Le fait que les poèmes soient ici « centre et absence », selon les mots de l'auteur empruntés à Michaux, indique que la musique ne suit pas la structure de la poésie elliptique de Char, comme c'était encore le cas dans le *Visage nuptial*, mais qu'elle la recompose : dans le choix des trois poèmes, dans la construction formelle qui les lie et les interprète de différentes manières, dans le rapport même entre le mot et la note. La structuration musicale absorbe ainsi la matière poétique ; elle le fait concrètement dans la dernière pièce. C'est avec cette œuvre que Boulez a développé une conception nouvelle de la série : non plus comme une structure linéaire pouvant être assimilée à un motif fondamental, ou à un super-thème, mais comme une structure harmonique définissant un espace en expansion et une temporalité virtuelle. La construction d'une logique harmonique à partir de la multiplication de cellules sérielles composées d'un à quatre sons construit un espace qui peut s'étendre à l'infini. Dans cet espace, tous les éléments sont reliés les uns aux autres : ils proviennent tous d'une fusion entre les structures élémentaires. Ainsi, sous la forme de blocs sonores à densité variable, les sons complexes — qu'on ne peut analyser immédiatement à cause de leur richesse interne — sont-ils reliés aux accords simples dont les intervalles sont immédiatement lisibles. Mais pour mettre en œuvre ces chaînes de structures harmoniques, il faut faire appel à la dimension temporelle, et le temps réel devient celui de l'exploration du matériau, que Boulez appelle sa description. Tout dépend des relations choisies : le temps peut être linéaire, circulaire, orienté ou non, lisse ou strié... C'est le choix et la manipulation des objets qui détermine la nature du temps. Une suite de blocs harmoniques disposés en carré peut être lue systématiquement, épuisant sa combinatoire, ou bien lue à travers un filtre qui éliminera certaines notes en fonction d'un critère déterminé ; il peut y avoir différents sens dans la lecture du carré, de bas en haut et de haut en bas, de gauche à droite et de droite à gauche, en diagonale, ainsi que des utilisations partielles, des répartitions inégales (par exemple à travers l'utilisation des petites notes). Les premières œuvres, avec leur souci d'une grande forme articulée, inspirée par des modèles, faisaient valoir la dimension temporelle comme dimension première, en partie à cause de leur structure thématique. A partir de *Structures I*, où la disposition des registres apparaît comme une des seules prérogatives du compositeur vis-à-vis de son schéma d'action, puis dans le *Marteau sans maître*, la notion d'espace devient prioritaire et c'est elle qui permet des déroulements temporels multiples. C'est là que s'opère un renversement par rapport aux Viennois : la série, qui apparaissait comme une construction temporelle, qu'elle soit envisagée comme ultra-thème ou sous la forme restreinte des courts motifs weberniens, conduisait logiquement à des formes architecturées, à un

temps homogène. Chez Boulez, suivant la leçon debussyste, c'est le temps vécu qui constitue la référence. Autrement dit, le temps se construit dans le mouvement même de la composition, sans plan préétabli ni schéma d'ensemble, comme l'expérience de chemins multiples qui permettent de parcourir l'espace et d'épuiser un ensemble de possibles. Dès lors, l'instant est revalorisé sans toutefois se substituer intégralement à une dynamique d'ensemble. L'idée de la *Troisième Sonate*, qui offre à l'interprète la possibilité de parcourir le texte de différentes façons, idée que Boulez a mise en œuvre dans plusieurs de ses compositions à la fin des années cinquante et au début des années soixante, dévoile un aspect fondamental de son travail compositionnel.

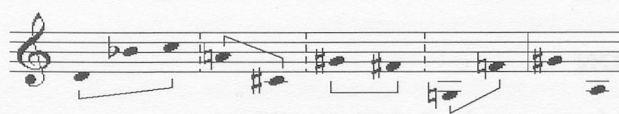
LA NOTE ET LE SON

Mais la préoccupation harmonique n'est pas seulement liée à l'organisation du total chromatique, sous la forme d'« accords » ; elle est aussi liée à la volonté d'intégrer les sons complexes, qui sont tout autant des agrégats ne permettant plus une définition immédiate que des sonorités provenant de timbres spécifiques, où le phénomène de la hauteur est englobé par celui du timbre. Boulez semble avoir pris conscience de cet autre monde sonore grâce à l'expérience du piano préparé et des pièces pour ensembles de percussion de Cage, qu'il pouvait relier aux sonorités de certaines musiques extra-européennes étudiées de façon approfondie dans les années d'immédiat après-guerre, ainsi qu'à certaines œuvres-clés de la première moitié du siècle. C'est cette attention aux sonorités particularisantes, que l'on peut lier à celles des accords complexes, qui a conduit Boulez à renverser le rapport entre temps et espace et à repenser les notions mêmes de thème et de série. Il a recherché l'élargissement des concepts traditionnels pour intégrer de telles sonorités structurellement, évitant de les utiliser comme objets en soi qui reviennent toujours à l'identique, au risque d'être purement anecdotiques : les notes doivent pouvoir devenir sonorités à part entière et les sonorités être malléables comme des notes. Le *Marteau sans maître*, avec son instrumentarium inédit, est la première tentative pour concilier ces deux mondes sonores et pour rendre fonctionnels des sons complexes, même si les prémisses d'une telle sensibilité existent dans les premières œuvres, à travers l'opposition et la complémentarité de types d'écriture différenciés (écriture thématique ou non thématique, fondée sur des articulations rhétoriques ou au contraire sur les sonorités en soi, temps pulsé et temps suspendu, etc.). La figure du trille, signature boulezienne dès ses débuts, montre à un niveau élémentaire comment la note peut devenir sonorité, forme de résonance.

La notion thématique, dès lors, est élargie aux différents types d'écriture, aux différents modes d'apparition sonore, aux rythmes, aux timbres, aux formes fugitives qui ne se constituent pas en tant qu'identités fixes, mais aussi, bien sûr, à l'écriture mélodique elle-même. Boulez a confié qu'après l'expérience radicale des *Structures*, il avait désiré écrire une pièce simple, de caractère mélodique : ce fut la troisième partie du *Marteau sans maître*, « L'artisanat furieux », au titre si parlant, car le mot « artisanat » nous éloigne précisément d'une conceptualisation excessive et l'adjectif « furieux » des froids calculs qui l'accompagnent. En écrivant pour voix et flûte, Boulez rendait hommage au Schoenberg du *Pierrot lunaire*, hommage non dénué d'une dimension critique puisqu'à partir du sérialisme intégral dont il venait de développer l'idée jusqu'à son extrémité, il stigmatisait l'inventeur

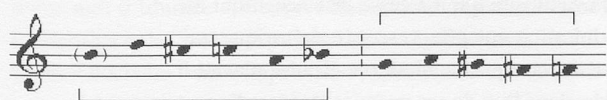
même du sérialisme en lui opposant ses propres œuvres pré-sérielles. Quelle est la teneur de cette critique en acte, contemporaine du fameux article « Schoenberg est mort » ? N'est-ce pas le prix payé pour la rationalisation sérielle, dont *Structures I* est une expérience limite ? L'égalité des douze sons chromatiques, érigée en principe, impliquait non seulement l'abandon de toute hiérarchie et la rupture avec le principe même de la résonance naturelle, mais aussi une limitation des possibilités d'invention mélodique et d'organisation harmonique que Boulez a tôt jugée excessive. On pourrait alors résumer son effort, à ce moment-là, comme une tentative pour rétablir une hiérarchie sonore au-delà de la tonalité et pour reconquérir les dimensions mélodiques et harmoniques sacrifiées sur l'autel de la série. Les deux commentaires de la troisième pièce du *Marteau sans maître*, « Avant » et « Après l'artisanat furieux », sont elles-mêmes écrites polyphoniquement sur la base d'une écriture mélodique de type thématique. Au lieu d'abandonner les procédures d'organisation qui avaient montré leurs limites, Boulez les repense de façon critique et tente de retrouver ce qui, à travers elles, avait été perdu : la liberté et la souplesse de l'invention, une synthèse supérieure. Du même coup, il remet en question le rapport entre la systématisation pré-compositionnelle, qui concerne l'organisation du matériau, et l'invention proprement dite, sujet qui mériterait un développement en soi. Les cellules de hauteurs, conçues comme des blocs harmoniques, ou selon l'expression significative de Boulez dans son article « Éventuellement », comme des « sonorités » plutôt que comme des motifs, apparaissent sous la forme de structures moléculaires se combinant entre elles pour former des structures plus complexes et produire *in fine* des formes spécifiques. Là où les motifs weberniens épuisaient l'idée de la forme, les multiplications d'accords boulezziennes produisent un excès. Au lieu que le principe d'ordre initial dicte au compositeur ses choix, c'est celui-ci qui, face à la démultiplication des possibilités, retrouve l'initiative.

À partir des schèmes harmoniques qui sous-tendent la troisième pièce du *Marteau sans maître*, on peut créer des lignes mélodiques fort différentes, rattachées à des styles divergents. Si la première phrase chantée, telle qu'elle a été composée, fait apparaître des rapports de gamme par tons, sauf pour la cadence sur l'adjectif « rou-ge »,



Exemple 1

on peut aussi en déduire des mélismes chromatiques à la Bartók,



Exemple 2

ou, en négligeant les registres et le phrasé, faire apparaître deux structures isomorphes, la seconde réinterprétant de façon plus resserrée la première, suivies d'un groupe conclusif.



Exemple 3

Ici, ce n'est pas le schéma qui « compose », si contraignant soit-il, et il n'y pas là de développement automatique à partir des conditions initiales. Le rapport entre contrainte et liberté vise à rétablir la complexité du jeu qui existait dans la musique tonale entre le donné et l'invention proprement dite, entre le style commun et le style individuel, entre une dimension objective et la subjectivité créatrice, sauf que le compositeur est tout à la fois l'instance anonyme qui invente le réseau des possibles et le sujet qui en réalise la forme réelle. Pour que s'instaure à nouveau une dialectique féconde entre ce travail d'élaboration préalable et un travail compositionnel digne de ce nom, il fallait tout à la fois repenser le système et repenser ses liens avec l'invention, au-delà de l'opposition stérile entre le retour aux solutions du passé et l'utopie du degré zéro de l'invention.

Mais on ne peut envisager cet effort qu'à partir des prémisses que Boulez a lui-même posées et dont il faudrait discuter si elles ont une valeur personnelle, en tant que choix stylistique, ou universelle, en tant que détermination historico-esthétique, à savoir que toutes les composantes de l'œuvre soient unifiées et ressortissent d'une même logique à l'intérieur d'un cadre homogène. Les éléments extérieurs, chez lui, ne peuvent entrer dans l'œuvre que filtrés par ses principes internes, décaféinés, débarrassés de tout ce qui en faisait la part contingente, au seul profit de leurs structures. Il est significatif que, dans son rapport avec le passé, Boulez ait toujours dissocié le langage de ses attaches avec un contexte historique ou esthétique, comme avec la personnalité des compositeurs eux-mêmes. Dans un effort constant de rationalisation et avec un sens critique toujours en éveil (qu'il s'applique d'abord à lui-même), il s'est concentré sur la logique de l'écriture et de la pensée en soi — on le retrouve dans son art d'interprète. Cela l'a conduit à se méfier même de l'intuition et de la mémoire, prix d'une synthèse ambitieuse réalisée au plan du langage et de la forme, et qui peut être perçue comme une apothéose de la modernité, voire même de la grande tradition occidentale. Cette synthèse, Boulez ne l'a pas réalisée à partir d'une revendication subjective, qui fut celle des différentes périodes du romantisme, mais à partir des questions de langage, perçues comme ce qui détermine le sujet.

LE SUJET EN QUESTION

La forme ne renvoie plus dès lors au sujet empirique ; le développement, au sens de la *Durchführung*, ne se rapporte plus au déploiement d'une subjectivité, à l'individu aux prises avec les questions existentielles, comme chez Mahler ou Schoenberg. Par sa multiplicité, la forme acquiert une certaine autonomie ; ce qu'elle exprime dépasse l'individu. C'est un ensemble de signes qui existent en tant que tels — des sortes de masques. Ils renvoient moins à un sens qu'ils ne jouent infiniment les rapports entre formel et informel, entre sens comme production du sens et chaos, entre présence et non-présence. Significativement, Boulez a repris au Stravinski des *Symphonies d'instruments à vent* une écriture de chœurs instrumentaux dans laquelle les parties ne sont pas ou très peu individualisées, le dialogue n'ayant pas lieu entre individus mais entre groupes d'instruments.

L'écriture pour ensemble ou pour orchestre s'apparente alors à celle d'une musique de chambre élargie, le dialogue qui fondait la rhétorique du style classique étant remplacé par la structure plus archaïque de l'antiphonie ; celle-ci conduit moins vers une forme dramatique que rituelle, où la musique se célèbre elle-même. On parlera, plutôt que de significations, d'archétypes de sens.

Or, l'idée d'une grande forme détachée de toute fonction sociale, qui s'est imposée au moment où la musique religieuse, comme expression de la collectivité, avait quasiment disparu, était liée à un message. La *Neuvième* de Beethoven, comme expression idéale de la communauté et comme objet de réflexion, en est le paradigme (on mesure ce qu'elle apporte de neuf si on la compare aux grandes messes que Haydn a composées à la fin de sa vie). Cette idée d'une grande forme destinée à remplacer les anciens rituels religieux, qui fut rêvée dans le domaine poétique par Hölderlin, l'exact contemporain de Beethoven, est liée au constat romantique de l'impossibilité d'une forme unitaire à l'image des Anciens, constat qui a débouché sur une esthétique du fragment que l'on retrouve, chez Beethoven, mêlée à l'idée de la grande forme, dans ses derniers quatuors comme dans le finale de la *Neuvième*. Toute la tradition symphonique qui s'est développée durant l'époque romantique, et qui culmine dans le projet totalisant de Mahler, où l'œuvre acquiert une dimension quasi philosophique et où se fond la forme fermée des classiques et la forme ouverte du poème symphonique, provient de la *Neuvième*, comme d'ailleurs la tentative de renouveler la forme de l'oratorio et l'idée même du drame wagnérien. Cette tradition à laquelle Boulez, si l'on en juge par son répertoire de chef, est attaché, n'est guère pensable en tant que musique pure, même si elle est *durchkomponiert*. Le rapport entre un travail de composition strict, unitaire, et un matériau hétérogène, allant parfois jusqu'au trivial, renvoie à des significations qui ne sont pas seulement musicales. On ne peut pas évacuer le monde d'idées mis en œuvre dans la *Huitième* de Mahler, qui tient à la fois de l'oratorio et de la symphonie.

On retrouve cela dans les musiques écrites au début du XX^e siècle à partir d'arguments. Toutes les œuvres écrites pour les Ballets Russes de Diaghilev, par exemple, développent une construction musicale originale, loin des catégories de la forme traditionnelle, dans laquelle la continuité intègre les discontinuités. Au début de *Petrouchka*, les développements brisés, qui ne mènent nulle part, permettent d'introduire des objets trouvés tels que la musique d'orgue de barbarie ou la chanson « Elle avait une jambe de bois ». Le décentrement, ici, est à l'image de la foire où se déroule l'action. La forme acquiert ainsi une dimension collective, plus objective, qui amènera Stravinski à faire des déclarations provocantes sur l'expressivité de la musique. Mais aux antipodes de cette esthétique, la musique atonale de Schoenberg, qui cherche à réfracter la multiplicité des émotions non contrôlées par la conscience de l'individu, n'est pas moins décentrée, et la forme non moins éclatée. On notera que les personnages, dans ces musiques, n'ont la plupart du temps aucune maîtrise sur leur destin : ils s'apparentent à des figures de victimes manifestant une forme d'impuissance.

LANGAGE ET REPRÉSENTATION

La synthèse que Boulez a faite de ces traditions divergentes tente de dépasser un tel contenu. En reprenant les éléments strictement musicaux apparus dans un cas et dans l'autre et en les développant en tant que tels, il a conservé l'idée du

développement organique, d'une musique *durchkomponiert* héritée de la grande tradition allemande, mais en greffant sur elle le principe d'une forme éclatée, ou circulaire, qui se déploie par accumulation, répétition et permutation de ses éléments, jouant sur les discontinuités. Il a combiné le temps immobile du rituel et le temps directionnel de la forme dramatique. Le temps multiple qui apparaît comme la réalisation d'une combinatoire potentiellement infinie, sous la forme de tableaux lus dans différents sens, s'oppose au temps linéaire qui met en scène le sujet à travers une structure narrative ou dramatique. Dans l'une, le temps se construit par lui-même, dans l'esprit de la musique absolue ; dans l'autre, il est fondé sur un récit de nature extra-musicale.

Mais alors, que faire des arguments, des idées, de toutes ces formes de représentation qui ont alimenté des concepts formels que Boulez a repris pour les faire fusionner et qu'il a articulés les uns aux autres ? Quel est le substrat de sa musique ? La question est périlleuse et le compositeur s'est peu exprimé sur le sujet. Il est resté plus proche de Stravinski dans sa revendication du statut d'artisan que de la vision transcendante et prophétique de Schoenberg. Il s'en est tenu à l'objectivité des phénomènes et à leur analyse, laissant la musique libre de ses connotations extérieures. Toute la tradition musicale ici brièvement évoquée, que Boulez a tant défendue comme chef d'orchestre, a été passée à travers un filtre, comme si l'essence même de la musique était visée, irréductible au monde des idées que l'on peut articuler verbalement (et l'œuvre théorique de Boulez, paradoxalement, ne fait que confirmer cela). Une telle position s'apparente à celle de Mallarmé découvrant la faille entre le langage et la représentation, au risque de la folie ; cette expérience bouleversante, contemporaine de la radicalité philosophique de Nietzsche, est au fondement de sa poétique. En retournant à Mallarmé comme à un moment indépassable de la pensée moderne, Boulez a entériné la « fleur absente de tout bouquet » et la « disparition élocutoire du poète » qui résonnent dans la « Mort de Dieu » du philosophe. Il a repris le concept de poésie pure, ou absolue, au travers duquel la question du sens ne se pose plus à partir d'une vision ou d'une conception du monde, quelle qu'elle soit, mais *dans* le langage. En ce sens, l'expérience boulézienne est contemporaine de cette « fin de l'humanisme » qui marque le projet structuraliste et qui a été théorisée par Michel Foucault à partir des mêmes références.

CÉLÉBRATION

C'est pourquoi la forme musicale est cérémonie, célébration. Son moment de vérité n'est pas dans une structure globale porteuse de significations, mais dans la plénitude de l'instant qui se transmue en durée. C'est « la foudre qui dure », selon l'expression de René Char qui traduit si bien l'intensité et la densité de la musique boulézienne. Car il existe dans cette musique une véritable jubilation sonore, un plaisir de la maîtrise, du jeu et de la virtuosité qui n'a cessé de s'accroître au fil des années, conduisant à une effervescence rhétorique qui constitue une forme de baroque moderne. Boulez n'avait-il pas développé l'idée, dans l'un de ses premiers textes, d'une logique de l'écriture créant sa propre architecture formelle et menant à l'« ivresse » ? La profusion des dernières œuvres serait alors la réalisation d'un programme énoncé très tôt où se rencontrent les figures apparemment antinomiques de Johann Sebastian Bach et d'Antonin Artaud.

Don est l'une des œuvres qui fait ressentir la multiplicité de la forme et la plénitude de l'instant de la manière la plus

III. «l'artisanat furieux»

1) *Modéré sans rigueur* ($\text{♩} = 52$) (♩ = 80)
 $\text{♩} = 78$

Flûte en sol

Voix d'Alto

5) (♩ = 52)

Fl. en sol

Voix

La rou - lot - te rou - ge au

9) *flatterzunge* (♩ = 104)

Fl. en sol

Voix

bord du

14) *pour 4* (♩ = 70) *pour 5*

Fl. en sol

Voix

clou Et

19) (♩ = 104)

Fl. en sol

Voix

ca - da - vre dans le pa - nier

Pierre Boulez,
« Le marteau
sans maître »
(l'artisanat
furieux).

(© Universal
Edition,
Vienne)

palpable : chaque sonorité y apparaît comme magique, les différents moments s'enchaînent mystérieusement ; on y découvre la forme pas à pas, comme si l'on assistait à la naissance de la musique elle-même (une naissance que signale le vers inaugural de Mallarmé, « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée », si merveilleusement mis en musique). L'alternance des passages suspendus et directionnels, du chant « déclamé » ou « improvisé », crée une forme de ravissement. La grande antiphonie de la fin, avec son mélange de phrases à la rythmique irrégulière et instable et d'événements hors-temps qui s'y superposent, est fascinante. Boulez l'a retravaillée ultérieurement, ajoutant des strates nouvelles à celles déjà existantes et reliant les moments entre eux de manière plus fluide. L'œuvre recompose ainsi son propre espace. La partition originale laissait la possibilité d'un choix dans l'enchaînement des différentes parties, offrant graphi-

quement l'image des groupes qui se répondent à distance, avec des oppositions abruptes et des zones de silences. En rendant la réalisation plus abstraite, grâce à une notation plus conventionnelle, et en supprimant le choix des enchaînements, Boulez a pu complexifier et unifier cette partie finale. Cette pièce, la plus debussyste de son auteur, est l'une des plus grandes réussites de la musique des cinquante dernières années et, à l'image de l'ensemble des œuvres bouléziennes, une synthèse géniale des tendances formelles les plus antinomiques de la musique de la première moitié du XX^e siècle.