

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

PIERRE BOULEZ

7

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS N° 7

| | |
|-------------------------------|----|
| ÉDITORIAL | 4 |
| LA PERMANENCE ET LE MOUVEMENT | 6 |
| BIOGRAPHIE | 12 |
| LE MARTEAU SANS MAÎTRE | 15 |



ÉDITORIAL

Compositeur majeur de la seconde moitié du 20^e siècle, chef d'orchestre applaudi dans les capitales musicales et les opéras du monde entier, concepteur de projets révolutionnaires (dont le plus ambitieux fut la création de l'IRCAM à Paris), professeur au Collège de France, auteur de nombreux ouvrages et d'essais au ton parfois polémique (on se souvient de son retentissant « Schönberg est mort »), Pierre Boulez semble être présent sur tous les fronts à la fois... à tel point que l'on peut se demander s'il subsiste un domaine dans lequel il n'aurait pas encore exercé son savoir et partagé son immense faculté de réflexion.

En fondant le Domaine Musical puis dans les années soixante-dix l'Ensemble Intercontemporain, il avançait déjà l'idée concrète que le temps était venu de proposer une alternative aux sociétés de concerts qui programmaient encore des saisons presque intégralement tournées vers la musique du passé. Il s'agissait donc à la fois de travailler à la diffusion du répertoire moderne et contemporain et de forger un outil capable d'intégrer les exigences techniques et stylistiques liées aux techniques de composition les plus récentes. Aujourd'hui, cet ensemble dont le succès est allé grandissant est associé au dernier grand projet d'envergure imaginé par Boulez : la mise sur pied d'une « académie d'été » qui répond à un impératif devenu majeur : celui de la *transmission* de ces techniques nouvelles à la jeunesse.

C'est dans le cadre prestigieux du Lucerne Festival que l'académie a pris ses quartiers : orientée pleinement vers les répertoires contemporains, mêlant pratique orchestrale, direction et cours de composition dans un rythme de travail d'une incroyable richesse, cette académie unique au monde permet à Boulez d'aller au cœur même de l'une des problématiques qui entrave sérieusement l'exécution normale et régulière de la musique dite « contemporaine » : celle de *l'interprète*.

Car l'équation est simple : si une musique ne trouve pas ses interprètes, elle meurt. Si elle n'est pas jouée, donc *enseignée*, elle ne trouve pas ses interprètes. Cette spirale infernale profite évidemment à ceux qui, visant avant tout un succès et une rentabilité immédiates, peuvent à loisir envahir l'espace avec des *tubes*, mille fois rabâchés, aux antipodes de ce que devrait être, au fond, la pratique musicale : une restitution de l'acte

créateur *au moment où il se produit*, pour permettre de l'inscrire dans une perspective évolutive – la musique du temps présent n'étant de toute manière qu'une marque provisoire, un simple jalon posé pour la musique à venir.

Est-ce parce que cette académie d'été rencontre un succès phénoménal auprès des jeunes des quatre coins du monde que le visage de Pierre Boulez est éclairé maintenant d'un sourire serein ? Ou est-ce parce qu'après avoir fustigé, sa vie durant, les complaisances qui minent l'art musical depuis des décennies il entrevoit, finalement, le bout du tunnel ? Nul ne le sait. Mais la leçon magistrale qu'il nous donne depuis un demi-siècle nous invite à continuer *coûte que coûte* dans la voie du partage de la musique d'aujourd'hui avec les musiciens de demain.

Il y a quelques années, au détour d'une conversation, Pierre Boulez avait lâché cette boutade bien représentative de son humour discret : « Je suis un adepte de la bicyclette : pour tenir en équilibre, il faut avancer ».

William Blank

LA PERMANENCE ET LE MOUVEMENT

« La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas »

(André Breton, *L'amour fou*)

Ce qui frappe, dans la trajectoire boulézienne, c'est la rapidité et la sûreté avec laquelle les choix essentiels ont été effectués, et la fidélité maintenue aux options premières, après que les bases de l'écriture aient été assimilées en un temps record (harmonie et analyse chez Olivier Messiaen, sérialisme chez René Leibowitz, contrepoint avec Andrée Vaurabourg-Honegger, qui parlera de sa « mémoire infallible », de sa « virtuosité d'écriture » et « de ses possibilités illimitées »). D'emblée, le compositeur rejeta l'esthétique néoclassique qui avait dominé la production musicale des années vingt et trente, tout en se tenant à distance de l'esthétique expressionniste de l'École de Vienne. A travers ses premiers textes, il dresse un bilan sans complaisance de l'héritage immédiat, visant à une synthèse supérieure pour laquelle il n'hésite pas à dissocier les idées musicales du contexte où elles apparaissent et des personnalités auxquelles elles sont rattachées.

En s'appuyant sur le concept mallarméen d'« œuvre pure », dont il trouve la correspondance musicale chez Webern, Boulez s'attache à l'écriture en soi, comme lieu où se forge le sens, au détriment de ses fonctions symboliques ou représentatives. Il est en « quête d'un ordre », à la « recherche de LA RÈGLE », comme il l'écrit dans un texte sur Kandinsky.

Aussi s'éloigne-t-il de la vision quelque peu manichéenne du philosophe Theodor W. Adorno après la guerre : à l'opposition entre Schoenberg, musicien du « progrès », et Stravinski, musicien de la « restauration », il substitue celle de cohérence ou non du langage chez les deux compositeurs majeurs de la première moitié du XX^e siècle. Ainsi dénonce-t-il la « faillite de Stravinski » dans sa phase néoclassique, « l'inconséquence – soit l'inconsistance – de son vocabulaire », comme le « non-sens » de la démarche du Schoenberg dodécaphonique, qui méconnaît les « fonctions sérielles », privilégiant, chez l'un comme chez l'autre, la riche période de l'avant-guerre. Il avance, en guise d'alternative, la filiation Debussy-Webern, soulignant l'« évidence sonore » d'une musique qui provient d'un « engendrement de la structure à partir du matériau » : « Webern – à travers Debussy, pourrait-on

dire – réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son ». C'est dans le même esprit qu'il s'intéresse de près aux travaux de John Cage sur le piano préparé et sur les ensembles de percussion, développant avec lui une amitié brève mais intense.

Cherchant à faire fusionner les conceptions mélodico-harmoniques de l'école de Schoenberg et les conceptions rythmiques de compositeurs comme Stravinski, Bartók et Varèse, et en tenant compte des œuvres de Messiaen, il pose d'emblée cette question fondamentale : comment organiser un univers sonore complexe, devenu relatif, sur la base de lois musicales intrinsèques, c'est-à-dire déduites des caractéristiques propres à cet univers, sans s'appuyer sur les formules du passé ou sur la seule subjectivité ? Comment faire en sorte que l'œuvre, en tant que forme singulière, soit liée à des structures rigoureuses et nécessaires, susceptibles de généralisation, sans toutefois s'y réduire ?

L'ARTISANAT FURIEUX

Dans ses premières œuvres, Boulez développe un lyrisme très personnel, à la fois passionné et tendre, sauvage et raffiné, qui trouve dans la poésie de René Char une stimulation décisive : ainsi naîtront, dans sa première période, *Le Visage Nuptial*, *Le Soleil des Eaux* et *Le Marteau sans maître*. Si, dans sa *Deuxième Sonate* pour piano de 1948, il se confronte une dernière fois aux formes traditionnelles – l'œuvre prend pour modèle l'opus 106 de Beethoven et se termine comme elle par une vaste fugue –, le *Marteau sans maître*, composé entre 1953 et 1955, échappe à toute référence traditionnelle, tant par sa forme que par son effectif. Entre ces deux œuvres monumentales, Boulez a écrit un *Livre pour quatuor* qu'il retirera de son catalogue et le premier livre de *Structures* pour deux pianos, qui forme un point limite de son expérience du sérialisme intégral. Dans une lettre à John Cage, il parle alors d'« abolir la notion d'œuvre musicale pour donner au concert, avec un nombre déterminé de mouvements », au profit d'un « livre de musique où l'on trouvera les dimensions d'un livre de poèmes ». Ce rejet de l'« objet fini » pour une forme « ouverte », dont le concept sera développé peu après, débouche sur l'idée de rituel, qui provient notamment de l'influence des musiques de tradition non européenne qu'il découvre après la guerre : le compositeur a lui-même signalé, dans

le *Marteau sans maître*, que « le xylophone transpose le balafon africain, le vibraphone se réfère au gendér balinais, la guitare se souvient du koto japonais ». Le dépassement de l'expression individuelle à travers le jeu collectif est ainsi transposé dans l'unité organique de l'œuvre, qui transcende aussi bien la référence historique que la subjectivité, une problématique qui a souvent été très mal comprise dans la musique de Boulez comme dans son activité de chef.

Boulez, en effet, a pris au sérieux le propos de Mallarmé selon lequel « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés », une idée qu'il faut rapprocher du concept de « dépersonnalisation systématique » utilisé par Antonin Artaud à propos du théâtre balinais. Le « marteau » est bien « sans maître » ; c'est la condition même de la modernité que Boulez entérine, cherchant à faire surgir une subjectivité définitivement détachée des conceptions anciennes, et dont Debussy serait, du point de vue musical, la référence la plus forte.

C'est que l'œuvre est arrachée au principe de *l'imitatio*, elle n'est plus une forme de représentation. Suivant Paul Klee, dont l'influence fut considérable sur la pensée de Boulez, elle est conçue comme « genèse », par opposition à l'œuvre comme « produit » ; Klee parle de la forme comme la « formation de la forme », et non comme résultat. Le Schoenberg expressionniste disait : « forme = manifestation de la forme ». Boulez, lui, parlera de l'œuvre qui « engendre à chaque fois sa propre hiérarchie ». La continuité des idées propres à la modernité provient du constat que le sens n'est plus donné, mais doit être construit, et ne peut l'être à travers une intuition individuelle enracinée dans ce qui a été appris. Dès lors, l'œuvre est amenée à se réfléchir elle-même : elle se construit en spirale, dans l'épaisseur de sa matière, dans le labyrinthe de sa propre mémoire, et dans l'utopie de sa conception.

La forme du *Marteau sans maître*, qui constitue l'aboutissement et le dépassement de sa première période, est à cet égard significative : elle comporte trois cycles entremêlés dont les pièces se répondent à distance ; ce sont comme des variations faisant intervenir la mémoire à des degrés divers (les pièces du cycle de « bourreaux de solitude » sont très clairement

apparentées, le double de « bel édifice et les pressentiments » reprend des matériaux de chacun des cycles); mais Boulez ne les présente pas dans une succession linéaire.

DOMAINE MUSICAL

L'époque du *Marteau sans maître* est aussi celle de la création du Domaine Musical, à travers laquelle Boulez entend briser le mur de silence – et souvent de mépris – qui entoure la création contemporaine : première intervention concrète dans l'organisation de la vie musicale, qui sera suivie de bien d'autres! Le compositeur ne reste pas dans sa tour d'ivoire, mais descend dans l'arène et mène le combat. Aidé par une verve polémiste héritée des surréalistes, qui émaille les textes qu'il rédige à cette époque, ainsi que par un charisme irrésistible, Boulez fait des concerts du Domaine Musical, sous l'aile bienveillante de Jean-Louis Barrault, un événement qui rassemble le tout-Paris intellectuel et artistique. Les instrumentistes sont déjà fascinés par un art de la direction qu'il a appris en autodidacte et qui repose sur la maîtrise absolue du texte musical. Boulez va le développer dans les années soixante, parvenant très vite à une reconnaissance internationale symbolisée d'abord par la production de *Parsifal* à Bayreuth (après la création du *Wozzeck* de Berg à l'Opéra de Paris), puis, au milieu des années soixante-dix, par sa nomination simultanée à la tête du Philharmonique de New York et de l'Orchestre de la BBC à Londres. Il imposera, à la tête de ces institutions, un répertoire nouveau, tout en parcourant lui-même, en sens inverse, le répertoire traditionnel. Aborder le passé « à partir des plus hautes réalisations du présent » avait déjà été proposé par Nietzsche!

Pour le grand public, le compositeur s'efface alors devant le chef : celui-ci, de plus en plus prestigieux, est invité par les plus grands orchestres du monde; mais Boulez poursuit une œuvre qui vise, à travers la grande forme, à la synthèse entre deux conceptions antinomiques : celle fondée sur le développement organique, qui fait de chaque moment une conséquence logique de ce qui précède et une préparation à ce qui suit – une pensée de la continuité; celle fondée sur le montage de moments fortement individualisés ou divergents, qui rompent la chaîne des relations causales – une pensée de la discontinuité. La forme en mosaïque, par laquelle Bartók désignait la musique de Stravinski, est ainsi intégrée à l'esprit

de la *Durchführung*, à une composition développée de part en part propre à la tradition germanique. Dans ses œuvres, Boulez oppose souvent ces deux conceptions formelles, qui sont aussi deux conceptions du temps et deux aspects du phénomène sonore global, à travers l'antiphonie, l'écriture étant ainsi thématifiée. La leçon du *Livre* mallarméen et du roman joycien, croisée avec celle des musiques « exotiques », engendre le concept de « work in progress » : la forme y apparaît à l'état naissant, comme pur devenir ; infinie, elle est toujours susceptible de nouveaux développements.

BEL ÉDIFICE

C'est ainsi que certaines œuvres de Boulez restent inachevées, comme *Eclats/Multiples*, ... *explosante-fixe...* ou *Répons*. D'autres sont remaniées, révisées, ou retirées. Les *Notations* de jeunesse, suite de pièces brèves pour piano, servent de point de départ pour les pièces d'orchestre du même nom, qui les développent et les transfigurent. Les « chutes » de certaines grandes œuvres génèrent des pièces autonomes, comme *Dérives 1* et *2*, qui proviennent du matériau de *Répons*. « Les différentes œuvres que j'écris, quel qu'en soit l'effectif d'interprètes, ne sont, au fond, que les faces d'une seule œuvre centrale, d'un concept central », a pu dire Boulez. Le « Grand Œuvre », dont Paul Klee disait avoir « trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble (...) faute d'un peuple qui nous porte », est dévoilé comme la « pierre veuve » du poème de Mallarmé, « pli selon pli », image dont Boulez a fait le titre d'une de ses œuvres majeures.

Dans un tel type de musique, l'unité sous-jacente se substitue à l'idée d'une totalité close sur elle-même. C'est pourquoi l'œuvre diffère sans cesse sa conclusion, se présentant sous une forme à la fois fragmentaire et achevée. Les deux termes clés de cette pensée sont : *prolifération* à partir d'une donnée initiale, et *déduction* des structures les unes par rapport aux autres. La déduction, en tant que loi interne à la composition, évite le recours à un plan : la forme se crée dans l'instant, elle invente ses parcours librement. La prolifération tend à une esthétique du *non finito* : l'œuvre n'étant pas déterminée *a priori*, elle peut se ramifier à mesure que le désir du compositeur s'y attache.

Dans son évolution, Boulez a progressivement enrichi et assoupli son écriture, donnant à ses œuvres une apparence plus séduisante, parfois aux limites d'un certain hédonisme sonore. La pensée, pourtant, n'a cessé de s'approfondir, avec une rigueur et une exigence rares. Cet équilibre entre la richesse de l'écriture, avec ses stratifications structurelles complexes, et la beauté sonore qui en résulte, faisant de chaque accord un joyau, a quelque chose de miraculeux et renvoie au mystère de la création. C'est le secret du génie, la conjonction d'une technique, d'une poésie et d'une éthique musicales portées à une sorte d'absolu.

On pourrait comparer Boulez à l'animal du *Terrier* dans la nouvelle de Kafka; comme lui, il a creusé dans une terre en apparence aride, à l'écart des terres déjà labourées, un ensemble de galeries et de places enchevêtrées, tantôt étroites, tantôt spacieuses, comportant des espaces dévolus aux réserves, lesquelles sont entretenues avec soin et constamment renouvelées. C'est un réseau complexe, sans cesse amélioré et étendu, et qui depuis longtemps a croisé celui souvent mal entretenu des institutions, plus fragile qu'il n'y paraît : Boulez sera d'ailleurs conduit à le rénover de l'intérieur; Stravinski fut l'un des premiers à se raccorder au nouveau réseau, à la surprise de ceux qui l'avaient pris pour porte-drapeau d'un conservatisme niais. D'autres, nombreux, ont suivi, même si la forme du labyrinthe semble conçue pour égarer les visiteurs (et beaucoup s'y perdent, en effet !). On ne possède pas le plan détaillé de ce monde souterrain construit avec patience et acharnement, mais de temps à autre, le compositeur, sous la forme du penseur ou du chef d'orchestre, se transforme en un guide éclairé, et nous fait admirer quelques-unes des beautés de l'édifice.

Philippe Albèra

PIERRE BOULEZ

Né le 26 mars 1925 à Montbrison, Loire.

Après des études en classe de mathématiques spéciales à Lyon, il se tourne vers la musique en 1942 et s'installe à Paris où il sera admis dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il travaille parallèlement le contrepoint avec Andrée Vaurabourg (épouse d'Arthur Honegger) et la musique sérielle avec René Leibowitz. Il obtient un Premier Prix de Conservatoire en 1945.

Il est nommé directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, et compose sa *Sonatine pour flûte et piano*, sa *Première Sonate pour piano* et une première version du *Visage Nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Parallèlement, il découvre les musiques extra-européennes au Musée de l'Homme, et rédige des articles parfois polémiques dans différentes revues.

En 1953 il fonde les Concerts du Petit Marigny qui prendront l'année suivante le nom de Domaine Musical, dont il assurera la direction jusqu'en 1967. Il y présente les œuvres de sa génération, ainsi que quelques classiques du XX^e siècle, et y développe un art de la direction d'orchestre très personnel.

Présent certaines années aux cours d'été à Darmstadt, il y prononce de nombreuses conférences qui déboucheront sur son livre: *Penser la musique aujourd'hui* (1963).

En 1966, à l'invitation de Wieland Wagner, il dirige *Parsifal* à Bayreuth, puis *Tristan et Isolde* au Japon. Sa carrière de chef s'emballe: il dirige en 1969 pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de New York, dont il assurera la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein. Parallèlement, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres, fonction qu'il assume de 1971 à 1975. Il est régulièrement invité par l'Orchestre de Cleveland, alors sous la direction de George Szell.

Entre 1975 et 1977, Boulez crée l'Ensemble Intercontemporain et l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), liés au Centre Beaubourg voulu par le président Georges Pompidou.

Il est invité en 1976 à Bayreuth pour diriger la *Tétralogie* de Wagner, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la célébration du centenaire du « *Ring* ». Il est en même temps nommé professeur au Collège de France (1976-1995), développant une réflexion disponible désormais sous forme de livre. En 1979, il dirige la première mondiale de la version intégrale de *Lulu*, d'Alban Berg, à l'Opéra de Paris et dirige régulièrement les plus grandes formations symphoniques à travers le monde (il sera chef principal à Chicago notamment), enregistrant de nombreux disques (dès 1992 chez Deutsche Grammophon). Dans les années 2000, il crée une Académie à l'intérieur du Festival de Lucerne destinée à la formation des jeunes instrumentistes et des chefs.

BIBLIOGRAPHIE

Les textes de Boulez sont regroupés sous quelques titres principaux : *Points de repère I et II, Jalons, Regards sur les autres* (Editions Bourgois, Paris); *Penser la musique aujourd'hui* et *Le pays fertile de Paul Klee* (Gallimard, Paris).

Un livre d'entretien avec Célestin Deliège, datant de 1975, *Par volonté et par hasard*, a été publié par le Seuil, Paris.

La *Correspondance avec Cage* et avec le musicologue André Schaeffner sont des sources passionnantes (la première à la Fondation Sacher, Schott; la seconde chez Fayard).

Une biographie de Dominique Jameux, déjà ancienne (1984), existe chez Fayard, Paris.

Deux ouvrages collectifs, l'un sur *Pli selon pli*, l'autre intitulé *Techniques d'écriture et enjeux esthétiques* ont été publiés récemment chez Contrechamps à Genève.

On trouve la plupart des œuvres de Boulez, sous sa direction, dans des enregistrements réalisés par Erato, Sony et Deutsche Grammophon.

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

Le *Marteau sans maître* a été composé entre 1953 et 1955; Boulez avait à peine trente ans. L'œuvre se présente sous la forme de trois cycles de deux, trois et quatre pièces chacun liés à trois poèmes tirés du recueil de René Char portant le même titre (il regroupe des poèmes composés entre 1927 et 1933). Comme dans *Pierrot lunaire* de Schoenberg (qui reposait sur trois cycles de sept poèmes), chaque pièce utilise un effectif instrumental particulier. Dans « L'artisanat furieux » (troisième pièce), la voix est confrontée à la seule flûte alto (une référence voulue à la septième pièce de l'œuvre de Schoenberg); cette partie est entourée de deux développements courts, « avant l'artisanat furieux » (première pièce), et « après l'artisanat furieux » (septième pièce). Dans « bourreaux de solitude » (sixième pièce), la voix est entourée par l'ensemble des instruments, la percussion étant limitée aux seules maracas (la partie de percussion est indépendante des parties de vibraphone et de xylorimba); le chant est beaucoup plus intégré à l'ensemble instrumental, le poème déterminant la structure de la pièce (jusqu'au madrigalisme des « pas » évoqués par les maracas au début). Cette pièce est entourée de trois commentaires (deux avant sa présentation même, dans les deuxième et quatrième pièces, un après, dans la huitième pièce, qui forment tous ensemble un seul morceau distribué en trois parties). Enfin, « bel édifice et les pressentiments » se présente selon deux versions : la première réunit la voix, la flûte, la guitare et l'alto (les percussions et les claviers sont donc éliminés); la seconde, intitulée « double » et qui termine l'œuvre, fait appel à l'ensemble des protagonistes et voit l'effacement de la voix.

1. avant *l'Artisanat furieux*
2. Commentaire I de *Bourreaux de solitude*
3. *l'Artisanat furieux*
4. Commentaire II de *Bourreaux de solitude*
5. *Bel édifice et les pressentiments*, version première
6. *Bourreaux de solitude*
7. après *l'Artisanat furieux*
8. Commentaire III de *Bourreaux de solitude*
9. *Bel édifice et les pressentiments*, double

Le traitement de la voix et le rapport entre texte et musique est sans cesse varié : dans « l'artisanat furieux », le chant est mélismatique et lyrique; il énonce le texte, orné par

la flûte. Dans « bel édifice et les pressentiments », version première, la voix est davantage intégrée au tissu instrumental, et le texte détermine les articulations de la forme; dans « bourreaux de solitude », la voix n'émerge que par moments, elle forme avec les instruments une seule unité; cette intégration est développée et dépassée dans le double de « bel édifice et les pressentiments », la chanteuse se fondant dans l'ensemble, chantant tantôt « quasi parlando », tantôt bouche fermée, avant de disparaître; selon les termes mêmes de Boulez, le poème, qui était au « centre de la musique », devient « *absent* » (ce qui est vrai bien sûr de toutes les parties purement instrumentales): à la fin de l'œuvre, la flûte s'empare de la fonction vocale et conduit la pièce à sa conclusion.

L'interpénétration des différents cycles, ainsi que les relations à distance entre les pièces vocales et leurs commentaires, créent une forme dissymétrique et labyrinthique, riche de résonances structurelles. « Dans cet ordre de successions », nous dit le compositeur, « j'ai tâché d'imbriquer les trois cycles de telle sorte que la démarche au travers de l'œuvre en devienne plus complexe, usant de la réminiscence et des rapports virtuels; seule, la dernière pièce donne, en quelque sorte, la *solution*, la *clef*, de ce labyrinthe. Cette conception formelle m'a entraîné, d'ailleurs, beaucoup plus loin, en libérant totalement la forme d'une prédétermination; ici, le premier pas était franchi, par la rupture avec la forme "unidirectionnelle" ».

On retrouve dans la formation instrumentale une même unité dans la différence, une même intégration à distance: la voix a son prolongement dans la flûte alto (elles sont unies par le souffle et par l'écriture monodique), qui a sa propre continuation dans l'alto (les sons tenus); toutefois, les pizzicatos d'alto se rapprochent des sons de la guitare, tandis que la résonance de celle-ci crée un lien avec celle du vibraphone joué avec moteur; le vibraphone sans moteur rejoint le xylorimba (les lames frappées); la petite percussion, elle, joue un rôle à part. L'instrumentarium est ainsi « composé ». Mais c'est évidemment l'écriture qui crée entre les différents instruments des relations organiques, comme celle entre les sons ponctuels, à faible résonance, et les sons vibrants, à résonance longue, qui deviendra une caractéristique du style boulézien. On note que le registre médian est privilégié. L'originalité d'une formation qui n'a pas de précédent évoque certaines musiques exotiques – Boulez a lui-même dit que

la guitare « se souvenait du koto japonais », le xylophone « transposait le balafon africain », et le vibraphone « se référait au gendér balinais » – mais aussi un mélange imaginaire entre Debussy (on pense notamment à la *Sonate pour flûte, alto et harpe*), Stravinski et Webern. L'écriture vocale, très originale, intègre des éléments propres à ces trois compositeurs, à quoi l'on peut ajouter la souplesse du chant grégorien.

L'œuvre est déterminée par un travail complexe du point de vue sériel, où tous les paramètres sont impliqués. Toutefois, le *Marteau sans maître* inaugure une conception de la série des hauteurs qui n'est plus mélodique mais harmonique. Les rapports de tension entre les intervalles y est directement perceptible, laissant subsister la complémentarité entre les dimensions diatoniques et chromatiques, ainsi que des intervalles privilégiés qui fixent l'attention dans certaines pièces. La différenciation des timbres rend plus « lisible » un contrepoint d'une grande densité. Enfin, la dimension rythmique est placée au même niveau que celle des hauteurs, fusion du double héritage Webern-Stravinski.

Le *Marteau sans maître* constitue une référence majeure dans le répertoire contemporain. C'est à travers elle que Boulez a dépassé les apories du sérialisme intégral (l'organisation unitaire des différents paramètres sonores) et reconquis des dimensions musicales qui avaient été temporairement sacrifiées. L'œuvre repose ainsi sur des phrases musicales (mélodiques et rythmiques), tantôt unitaires, tantôt distribuées aux différents instruments, au-delà des constellations de « points » sonores propres au *Livre pour quatuor* et aux *Structures I* : elles offrent une plus grande souplesse d'écriture et conduisent à une hiérarchisation des voix gouvernée par des relations contrapuntiques denses. Boulez développe un concept de forme organique qui ne s'appuie pas sur une référence traditionnelle (comme dans la *Seconde Sonate* pour piano), et dépasse une simple mise en place des structures sérielles, les caractéristiques formelles s'enchevêtrant et se développant à distance.

Le recours à des poèmes de René Char, où la force et la densité des images, liées au surréalisme, proviennent de l'extrême concentration du langage, ouvre à la musique une dimension poétique qui avait été mise de côté dans certaines œuvres précédentes (l'épure en noir et blanc

de *Structures I* pour 2 pianos, la polychromie rigide de Polyphonie X pour 24 instruments, retirée ensuite). Le *Marteau sans maître* renvoie à une dimension rituelle qui n'est pas sans rapport avec Messiaen et le Jolivet des *Incantations* (en arrière-plan de la grande cadence finale de la flûte), et qui évoque le Stravinsky des *Noces*, au-delà de la référence à la fin de l'œuvre, lorsque le tam-tam intervient. Ce caractère rituel n'est pas seulement dû à l'élément rythmique et temporel, ou à certaines caractéristiques mélodiques (les mélismes, les petites notes) et de timbres (l'usage des métallophones, de la percussion), mais aussi à la recherche d'une expression sublimée dans l'objectivité même du texte musical, qui veut dépasser celle de l'individu subjectif.

Il y a dans cette œuvre une perpétuelle fluctuation du temps, qui provient en partie de Debussy et de l'influence des musiques extrême-orientales (notamment des gamelans indonésiens) : changements de tempos constants, rubatos, points d'orgue, césures brusques, fluctuations liées aux résonances, etc., qui sont d'une grande difficulté d'exécution (leur caractère gestuel remplace tout contenu psychologique); certaines courbes mélodiques ne sont pas non plus sans lien avec la souplesse du chant grégorien. A cette flexibilité générale, s'opposent des passages stricts, fondés sur la pulsation de la petite valeur et des figures rythmiques irrégulières. Cette dialectique entre temps lisse et temps pulsé, que Boulez développera sur le plan théorique dans son livre « Penser la musique aujourd'hui », se retrouve au niveau des textures : la polyphonie stricte, où toutes les voix sont d'égale importance, s'articule à des passages où des signaux quasi-thématiques orientent la perception.

POÈMES DE RENÉ CHAR

L'artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête
Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée
Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable

(Editions José Corti)

DOUZE NOTATIONS (1945)

Longtemps maintenue cachée, cette œuvre pour piano a refait surface dans les années quatre-vingts, témoignant pour le jeune Boulez: elle fut en effet composée en 1945, alors que le compositeur terminait ses études. C'est une suite de douze pièces brèves organisées avec une grande rigueur: chaque pièce compte douze mesures et utilise la même série de douze sons, traitée selon un principe circulaire (la première pièce commence avec la première note de la série, la seconde avec la deuxième note, etc.). On reconnaît déjà les traits stylistiques que Boulez développera plus tard sur une plus large échelle (il a d'ailleurs repris ces *Douze Notations* pour en faire le point de départ d'œuvres orchestrales somptueuses, un projet qu'il avait déjà ébauché en 1946). Le langage est fondé sur des cellules de hauteurs et de rythmes traitées sous forme résonante ou au contraire dans une écriture abrupte, pulsée, violente même, sur l'exploration des registres et des qualités acoustiques de l'instrument, ainsi que sur les résonances. L'alternance entre des pièces intériorisées, méditatives, et des pièces vives, exubérantes, est typique du compositeur. On y perçoit encore l'influence du Schoenberg atonal et du Jolivet de *Mana*, que Boulez cherchera par la suite à effacer. Il avait repris certains passages dans les interludes instrumentaux de sa première *Improvisation sur Mallarmé*, plus tard intégrée à *Pli selon pli*.

DÉRIVE 1 (1984)

Composée pour William Glock à l'occasion de son départ du festival de Bath (Glock avait engagé Boulez à la tête de l'Orchestre de la BBC), cette œuvre utilise la formation du *Pierrot lunaire* de Schoenberg (flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano) à laquelle s'ajoute un vibraphone. Elle utilise des idées laissées de côté lors de la composition de *Répons*. Boulez y reprend la série de notes tirées du nom de Sacher, le grand mécène bâlois, qui avait servi pour la pièce que Boulez lui avait dédiée à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, *Messagesquisses*; cette série est la suivante: *mib-la-do-si-mi-ré*. Elle génère six accords qui sont permutés tout au long du morceau. La première moitié de la pièce comporte des accords en arpèges qui changent progressivement et la texture est de plus en plus dense, avec trilles et arabesques; la seconde partie est plus linéaire, fondée sur une métrique régulière mais perturbée par les

petites notes, avec quelques références au style mélodique stravinskien. Dans les deux parties, la résonance joue un rôle essentiel; le piano tient d'ailleurs tout au long du morceau les notes de l'octave la plus grave, produisant un halo d'harmoniques changeantes.

MÉMORIALE (1985)

Cette pièce pour flûte solo, deux cors, trois violons, deux altos et violoncelle provient d'un mouvement d'...*explosante-fixe*..., intitulé « originel », que Boulez proposa comme matrice d'une composition dans la revue anglaise *Tempo* dédiée à la mémoire de Stravinski, un an après sa mort (1972). Cet « originel », composé de sept notes, et centré sur la note *mib* (« es » en allemand, soit, phonétiquement, la première lettre de Stravinski), était entouré de six « transitoires », matrice de développements à venir. Boulez en réalisa lui-même une version qui utilisait un appareil électronique alors tout récent, le halaphone, ancêtre de la *live-electronics*, c'est-à-dire de la transformation du son en temps réel, et moyen de spatialisation du son. Boulez cherchait alors à repenser la forme du canon en y intégrant la répartition dans l'espace. Mécontent de cette technologie, le compositeur retira cette œuvre pourtant très élaborée, recomposant, longtemps après, et avec les moyens de l'IRCAM, une œuvre pour trois flûtes midi et ensemble, qui est un *work in progress*. *Memoriale* en constitue une partie. Cette courte pièce se présente comme une sorte de requiem pour le flûtiste de l'Ensemble Intercontemporain, Lawrence Beauregard, qui s'était beaucoup investi dans les recherches sur l'interaction entre son instrument et les moyens électroniques, et qui mourut en 1985. Boulez parlera à son sujet de « modèle de ce que devrait être, idéalement, tout musicien du futur ». La forme est une suite d'antiphonies, les sept sections « transitoires » aboutissant à sept présentations, d'abord sous forme de fragments, de l'« originel » (composé de sept notes); il y a opposition entre le caractère quasi scherzando des premières et la gravité des secondes. Ce développement alternatif tend à l'unisson sur *mib*, note élégiaque que l'on retrouve au centre de *Rituel in memoriam Bruno Maderna*, puis à son absorption par le silence.

DANS LA MÊME COLLECTION

- > *GYÖRGY LIGETI*, OCTOBRE 2009
- > *ISABEL MUNDY*, FÉVRIER 2009
- > *ELLIOTT CARTER*, OCTOBRE 2008
- > *JONATHAN HARVEY*, OCTOBRE 2007
- > *BETSI JOLAS*, MARS 2007
- > *LUCIANO BERIO*, NOVEMBRE 2006