L'« Improvisation III sur Mallarmé » de Pierre Boulez
Eléments pour une mise en perspective

Pierre Boulez' «Improvisation III sur Mallarmé»
Elemente für eine Perspektivbildung

L'« Improvisation III sur Mallarmé » de Pierre Boulez
Eléments pour *une mise en perspective*
Doit-on se satisfaire des interprétations métaphoriques de la modernité musicale et des œuvres, quitte à les voir applicables à des manifestations tout autres ? Doit-on s'en tenir au procès-verbal des opérations compositionnelles, au risque de priver l'œuvre d'un devenir, pour autant qu'elle le convoque ? Dans cette étude, Raphaël Brunner aborde divers éléments matériels de l'« Improvisation III sur Mallarmé », quatrième pièce du cycle « Pli selon pli », pour nous suggérer comment le particulier appelle une mise en perspective, l'œuvre, une historicité, sans pour autant que la spécificité du fait musical étudié ne vienne à être sacrifiée : la mise en scène de l'activité génétique au sein d'une composition nous informe ici sur les possibilités d'une réception esthétique.

Pierre Boulez' «Improvisation III sur Mallarmé»
Elemente für eine Perspektivbildung
Muss man sich bei der musikalischen Moderne und ihren Werken mit metaphorischen Interpretationen begnügen, auf die Gefahr hin, dass diese auf ganz andere Fälle anwendbar sind? Muss man sich ans Protokoll der kompositorischen Operationen halten und dabei riskieren, das Werk eines erst Werdenden zu berauben? In diesem Aufsatz behandelt Raphaël Brunner verschiedene materielle Elemente der «Improvisation III sur Mallarmé», des vierten Stücks des Zyklus «Pli selon pli», um zu zeigen, wie das Besondere eine Perspektivbildung, das Schaffen, die Historizität hervorruft, ohne dass die Spezifik des untersuchten musikalischen Sachverhalts geopfert würde: die Inszenierung der genetischen Aktivität innerhalb der Komposition setzt uns über die Möglichkeiten einer ästhetischen Rezeption ins Bild.

par Raphaël Brunner

Confrontée aux apories de la réception esthétique de la musique composée au cours du second après-guerre, l'attention du musicologue se déplace fréquemment hors de la dynamique musicale. Elle va parfois jusqu'à porter de manière exclusive en amont de l'œuvre, sur l'établissement de contraintes cognitives précompositionnelles et sur la reproduction du cadre précompositionnel, en aval de l'œuvre, sur l'institutionnalisation du fait musical en des cadres de réception fonctionnalisés s'opposant parfois à l'expérience esthétique.

Il ne paraît cependant pas impensable de procéder à quelques conciliations et réappropriations, du moins si l'on entend opérer dans le cadre d'un concept d'œuvre viable. En effet, le soupçon structuraliste qui a pesé sur l'herméneutique, et notamment sur le discours musicologique traditionnel, n'a pas seulement conduit au renforcement de l'artefact théorique de l'immanence de l'œuvre et aux approches périphériques que je viens d'évoquer, mais il a pu également conduire, dans des développements plus récents, à déplacer l'attention portée à la réception de l'œuvre vers la réception de son activité génétique.

Si les mises en perspective portant sur la modernité musicale tirent traditionnellement leur légitimité de l'appréhension d'un sujet se positionnant par rapport au donné historique, l'interprétation procéderait ici bien plus de la lecture d'un devenir formel et langagier au sein de l'œuvre musicale elle-même ; elle s'attacherait moins à l'approche de l'« intention créatrice », à laquelle demeure liée la musicologie traditionnelle, qu'à l'« *intentionnalité* qui se dégage de l'œuvre elle-même[1] » – pour emprunter une formule chère à la critique génétique. En d'autres termes, il conviendrait d'approcher ici la modernité du fait musical moins comme la métaphore d'un sujet réagissant au travers de son œuvre à une situation de problème que comme la métaphore d'une écriture demeurant elle-même aux prises avec la réalisation matérielle – ce serait une mise en perspective herméneutique assumant le soupçon porté par le structuralisme et viable épistémologiquement, eu égard à une manifestation musicale spécifique.

L'œuvre musicale moderne n'appelle donc pas seulement l'actualisation d'un sens, reçu mais dès lors esthétiquement figé, elle convoque également le geste qui la produit, actualisant ainsi un *devenir* – sa structure de signification propre, pour parler avec la sémiotique,

s'étant affranchie d'une structure communicationnelle stable et normalisée. En effet, une fois émancipée des contraintes langagières liées à la convention tonale, l'œuvre musicale a produit un effort incommensurable pour assumer son autonomie, notamment par la théâtralisation de sa propre activité langagière, de son propre devenir, qui peut aller parfois, comme le note Adorno, jusqu'à la critique du langage, voire au sacrifice de l'art[2].

Pour utiliser des formules éloquentes, il s'agit moins de décrire comment l'œuvre « est reçue » que de décrire comment elle « se reçoit » elle-même. (De fait, le verbe « recevoir » se conjugue mal ici au passif ; sa signification ne semble résister à la fonctionnalisation et au sens unique que lorsqu'il revêt une forme pronominale, réflexive, qui s'appliquerait cependant aussi à l'institutionnalisation du fait musical.) Et heureusement, l'œuvre se reçoit mal, ne se recopie pas sans ratures – pour ainsi dire[3]. Carl Dahlhaus nous rappelle l'évidence selon laquelle « la signature d'une époque est moins lisible dans les résultats auxquels elle parvient que dans les difficultés qu'elle n'a su résoudre, ou alors de telle manière seulement que les traces de l'effort sont toujours déchiffrables[4] ».

L'approche de l'œuvre à partir des traces qu'elle laisse en amont d'elle-même lui restituerait donc une historicité, quoique, une fois encore, il n'y ait pas lieu de céder au confort des données vérifiables. Pour nécessaire qu'elle puisse être, cette soi-disant objectivité n'en constituerait pas moins un leurre : elle courrait à tout instant le risque d'assimiler l'œuvre à son cadre précompositionnel, la privant de la sorte d'un devenir étroitement lié à la possibilité d'une réception esthétique.

Dans quelle mesure l'approche de la genèse d'une œuvre ne contredit-elle donc pas l'idée d'une réception esthétique ? Parvient-elle à restituer l'historicité et le poids symbolique que toute œuvre, en tant que telle, convoque[5] ?

Le projet initial de l'*Improvisation III*

L'*Improvisation III sur Mallarmé*, quatrième pièce du cycle *Pli selon pli* composé à partir des années cinquante par Pierre Boulez, appelle de telles questions : elle pose une résistance immédiate aux catégories conventionnelles des approches à disposition.

Les poèmes de Mallarmé retenus par le compositeur pour l'ensemble du cycle mettent en scène une écriture inaugurale aux prises avec la réalisation poétique. Mais plutôt que de répéter ici une approche herméneutique première, qui pourrait convenir également à un objet musical tout autre, j'ai préféré lire cette préoccupation dans le cadre même de la dynamique d'une œuvre spécifique, quitte à évoquer en filigrane les rapports de proximité entre « deux pratiques simplement différentes (rien de plus difficile à penser qu'une simple différence), qui ne se rencontrent heureusement qu'en fonction de leur différence[6] ».

La trilogie des improvisations, enserrée entre *Don* et *Tombeau*, se base sur trois sonnets dont les mises en musique correspondent, nous dit le compositeur, à « trois états de l'improvisation, de la prédétermination totale à la totale indétermination[7] ». L'*Improvisation I*, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... », se caractérise ainsi par une mise en musique « englobante » du texte ; l'*Improvisation II*, « Une dentelle s'abolit », met également en musique la totalité du poème, notamment par l'alternance puis l'imbrication de deux structures compositionnelles contrastantes, l'une mélismatique, l'autre syllabique, et propose des commentaires et une conclusion neutralisant l'opposition entre musique instrumentale et musique vocale ; l'*Improvisation III,* « A la nue accablante tu », développe quant à elle les transpositions musicales des blancs du sonnet alors que les parties correspondant aux vers sont moins ramifiées : « Les structures musicales, d'abord, englobent le texte ; peu à peu, le procédé se modifie jusqu'à son contraire : les rapports acoustiques du texte induisent la musique. Hommage à ‹ l'ombre que devint › Mallarmé[8] ».

L'*Improvisation III* figure ainsi un état ultime de l'improvisation, qui s'exprime en surface, au niveau de la forme, par la présence de différents éléments de mobilité. Le rétrécissement du projet initial et la réécriture en une deuxième version nous signalent comment l'esquisse, le projet, se reçoivent dans diverses actualisations de l'œuvre.

Le matériel à disposition pour une approche de cette pièce est particulièrement abondant. Si la première version (1959) n'a jamais été éditée, elle a néanmoins servi de base à deux enregistrements[9], alors que la deuxième version (1981–1983) n'a pas encore été enregistrée, mais a été éditée[10]. Déposé à Bâle, à la Fondation Paul Sacher, le manuscrit de la partition mise au net de la première version laisse apparaître ces diverses

*Exemple 1 : extrait du plan général de l'*Improvisation III *(l'original est propriété de la Fondation Paul Sacher)*

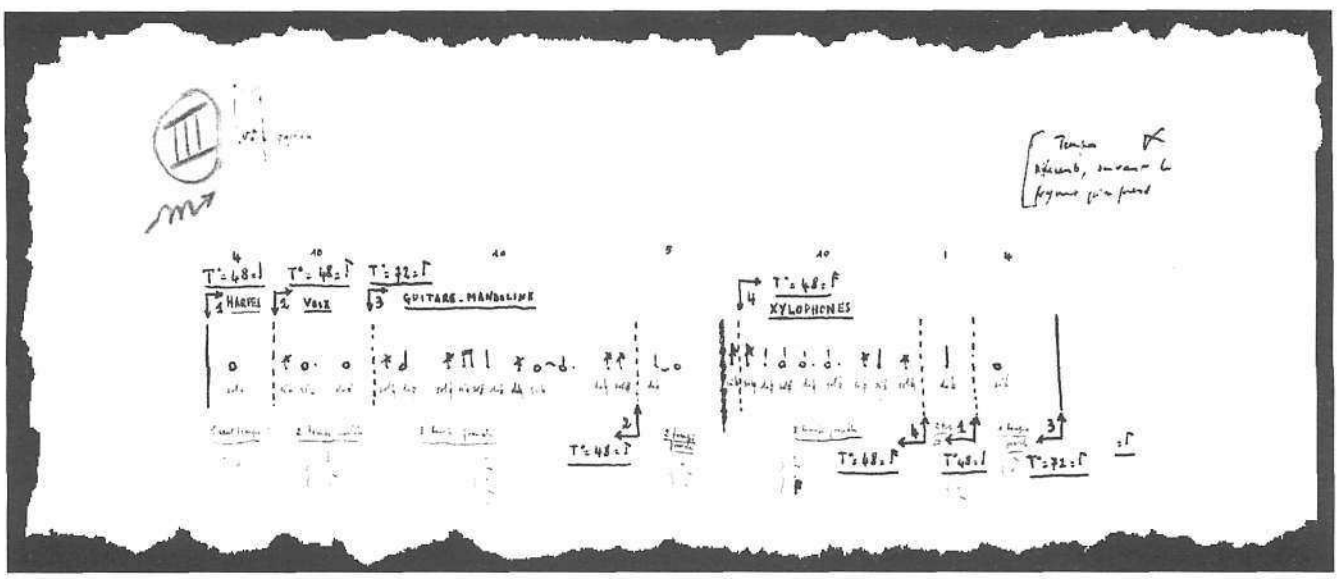
Plan

Pour commencer	III α → II V VI IV		Signal début avant β
		limite de la 1re version	Intercalaire célesta entre β et γ pour enchaînements
1er quatrain	I III βγ I Seuls		Intercalaire à la fin de γ pour aller au signal fin
		limite de la 2e version	Signal de fin après γ
Entre 1er et 2e quatrain	V → IV VI		
2e quatrain	III δ VI III ε Seuls		
Entre 2e quatrain et 1er tercet	IV → VI V II I → IV VI V II III ζ	(Très dynamique / Le plus dynamique)	
1er tercet	IV II Seuls		
Entre 1er et 2e tercet	VI → V		
2e tercet	V II V Seuls		
Pour finir	II Seul	(Très suspensif)	

strates de l'œuvre : à l'encre (diverses couleurs), le texte originel ; au crayon de couleur, les alternatives retenues par le compositeur pour le copiste en vue d'une exécution au concert ; au crayon noir, quelques remarques projetant, selon toute vraisemblance, la réalisation de la deuxième version.

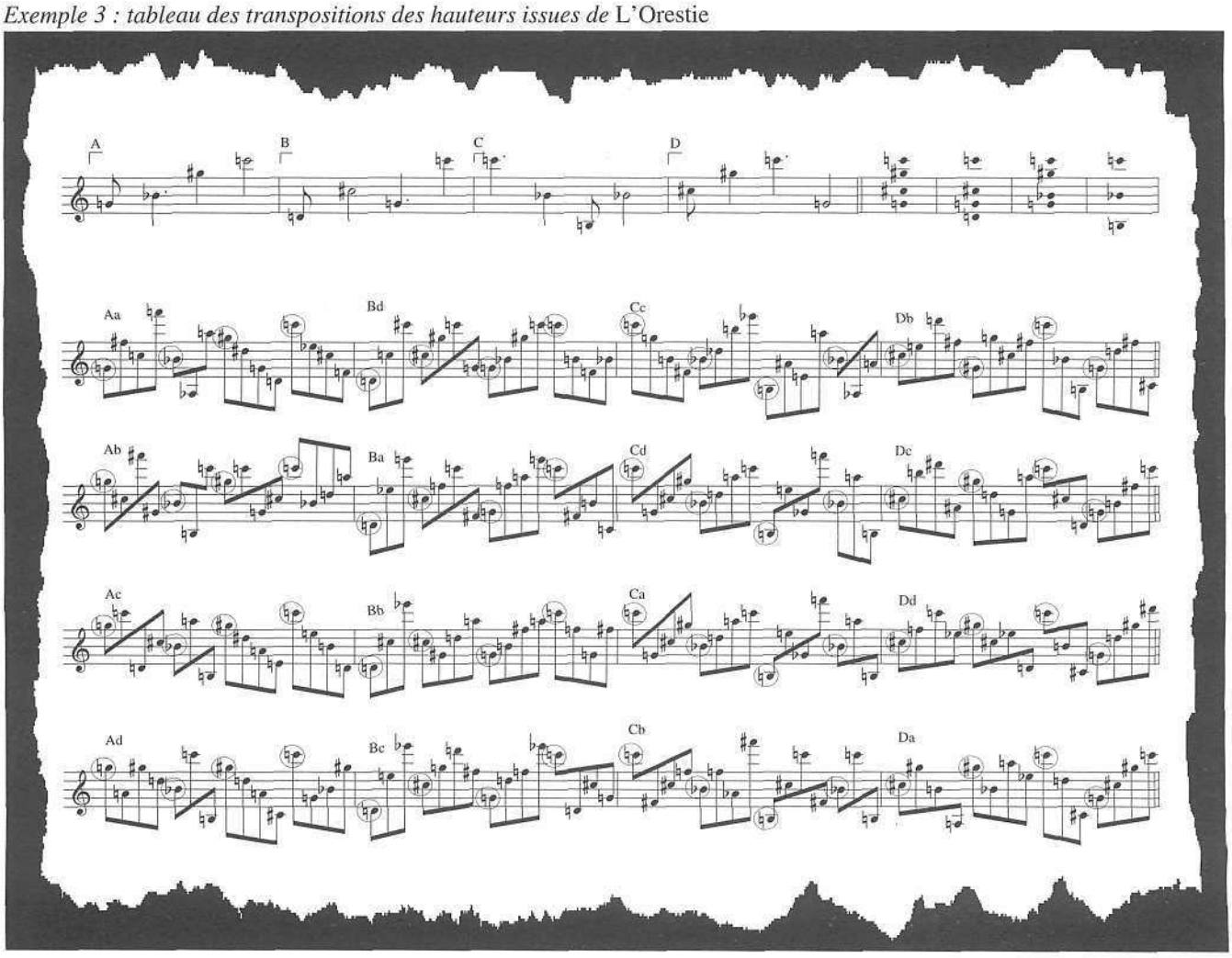
Les « formes[11] » utilisées sont au nombre de six, classées dans des dossiers séparés : « I. Enchaînements multiples », «II. Bulles de temps», «III. Sectionnements», «IV. Hétérophonies», «V. Echiquiers» et «VI. Paranthèses» [sic]. La forme est unique pour les parties apparentées à un vers ; elle est polymorphe pour l'introduction et la conclusion, ainsi que pour les blancs entre les strophes du sonnet. Les nombreuses esquisses mettent à jour un rétrécissement important du projet initial, qui visait la totalité du sonnet mallarméen. Aussi la composition en épousera-t-elle trois vers dans la première version, quatre dans la deuxième, avant l'interruption (*exemple 1*).

Ces diverses « formes » exploitent systématiquement les oppositions premières des répartitions événementielles inhérentes à l'espace-temps musical (continu/discontinu ; horizontal/vertical). Le groupe « enchaînements multiples » met ainsi en œuvre une écriture



Exemple 2 : reproduction de l'esquisse du sectionnement de la partie introductive (collection Pierre Boulez, Fondation Paul Sacher)

Exemple 3 : tableau des transpositions des hauteurs issues de L'Orestie



en diagonale dans une succession événementielle modérée ; les « bulles de temps » proposent des « figures courtes et suspensives » en des périodes étales (discontinu vertical/horizontal) ; les « sectionnements » proposent des accords s'enchaînant lentement (continu vertical) ; les « hétérophonies », des superpositions rapides et violentes (continu/discontinu horizontal/vertical) ; les « échiquiers » confient à la voix chantée des « volutes décoratives » (continu horizontal) ; quant aux « paranthèses », elles proposent des « accords syncopés et des figures-éclairs[12] » (discontinu vertical).

« Pour commencer »

La partie introductive α, précédant le premier quatrain, se base sur le groupe formel « sectionnements[13] ». Sur cette forme de base viennent se greffer quatre autres formes correspondant aux quatre indicatifs initiaux dont le choix devait vraisemblablement déterminer le sectionnement à jouer. Quel que soit le sectionnement choisi, sa durée totale, résultant de la « réduction statique d'une polyphonique qui demeure latente[14] », est pratiquement fixe ; d'où l'utilisation de quatre tempos différents, dont les nombres d'unités par minute sont proportionnels aux durées absolues de chaque sectionnement[15] (plus la section est longue, plus le tempo est rapide) : « Supporteront des transformations extrêmes de tempo les structures faisant appel à un nombre restreint de durées différenciées, se mouvant et se renouvelant à l'intérieur d'un ambitus moyen, le rapport des tempos extrêmes indiquant, par raison inverse, le rapport des durées extrêmes[16]. » (*exemple 2*)

L'*Improvisation III* réutilise des matériaux ou réécrit des fragments provenant de compositions antérieures ou contemporaines : *L'Orestie*[17] (1955), *Strophes*[18] pour flûte solo (1957) et la *Troisième Sonate* pour piano (1955-57/1963). Les hauteurs composant les blocs harmonisant les sectionnements sont ainsi le produit des transpositions sur eux-mêmes de blocs de trois à quatre notes issus de *L'Orestie* (1955), plus spécifiquement de l'« Entrée d'Agamemnon » (*exemple 3*) – les noms des notes figurant sur l'esquisse du sectionnement (voir *exemple 2*) étant ceux des notes cerclées des groupes Aa, Ba, Ca, Da.

Les esquisses préparent ces blocs pour les six sectionnements projetés initialement (les quatre premiers sont obtenus par la transposition des blocs sur eux-mêmes alors que les cinquième et sixième sont obtenus par diverses lectures des quatre premiers), mais le texte des deux versions n'en utilisera que trois, le premier pour l'introduction, les deux autres comme formes uniques pour les parties supportant les deuxième et troisième vers du sonnet.

Dans les deux enregistrements, les trois sectionnements ne sont pas réalisés dans leur espace de mobilité originel, mais dans un temps de lecture linéaire traditionnel, au fil des pages, ce qui rend ces trois sections plus longues qu'initialement prévues. De plus, les tempos adoptés pour les sectionnements – non seulement ceux retenus pour l'introduction, mais aussi ceux retenus pour les parties β et γ, correspondant aux deuxième et troisième vers – ont perdu leur mobilité initiale. Confronté aux impératifs de l'exécution au concert, le chef d'orchestre ne sera donc pas entré dans le jeu du compositeur : l'exécution de l'œuvre ne procède pas seulement à partir de choix prédéterminés, mais elle actualise un texte « incompatible » avec l'ouverture programmée par l'œuvre originelle, qui comptait – du moins si l'on se réfère à la projection initiale et aux premières élaborations du matériau – mettre en musique l'ensemble du sonnet mallarméen. En ce sens précis, elle est déjà la réécriture de la première version.

Quatre autres formes, correspondant aux quatre indicatifs initiaux, se greffent sur le sectionnement α que je viens de décrire. En premier lieu, les parties de harpes proposent des « bulles de temps » dans un temps lisse « où seules les proportions des macrostructures seront déterminées », s'apparentant au « phénomène statistique le plus sommaire[19] ». Les bulles des temps s'adaptent au tempo induit par le choix du sectionnement en proposant des alternatives écrites dans la partition mise au net en différentes couleurs ; cela se traduit par des correspondances entre le choix du tempo, lié au choix de l'indicatif initial, et le choix de la couleur des fragments à jouer (par exemple, pour la deuxième bulle : « Si ♩ = 40 (*Indicatif : harpes*), jouer rouge. Si ♪ = 40 (*Indicatif : voix*), jouer rouge *et* vert. *Durée* : ca 15"/30" »[20]). De plus, la partition propose divers choix de parcours entre les éléments composant les bulles. L'origine des hauteurs est le tableau de multiplication des accords provenant du tronçonnement de la série utilisée dans le « formant V » (non publié) de la *Troisième Sonate* (1955–57/1963). Si la première version conserve l'ouverture, la deuxième version fixera en durées réelles les divers parcours et alternatives.

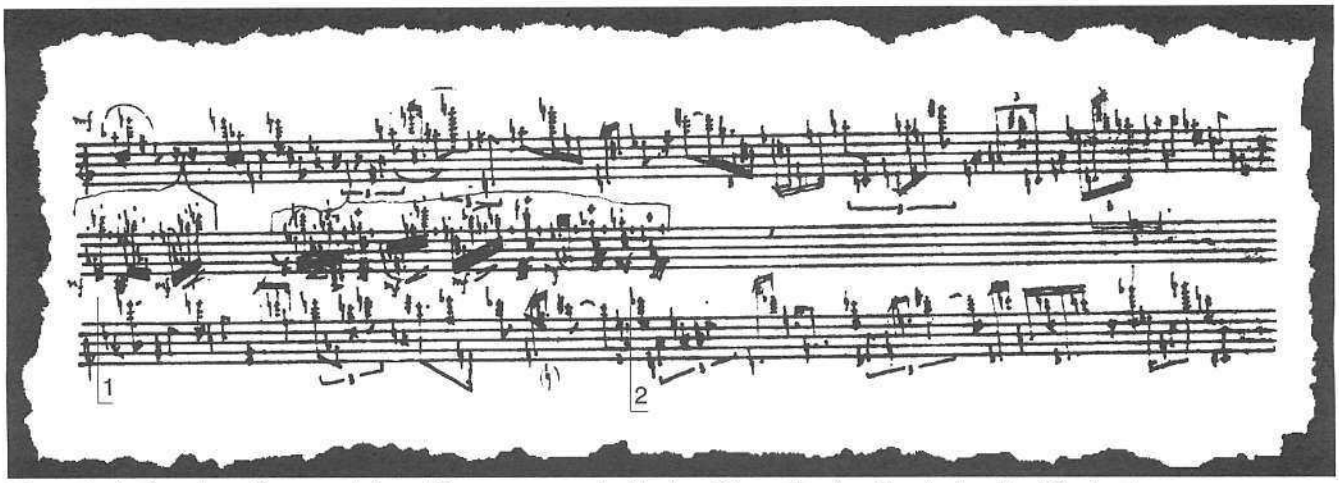
La deuxième forme utilisée sur la base de ce sectionnement est le groupe formel « hétérophonies ». Les esquisses à disposition présentent divers essais de typologies, que l'on retrouvera éditées dans *Penser la musique aujourd'hui*[22] et auxquelles je me permets de renvoyer le lecteur. Les trois solutions présentées initialement proposent trois tempos différents (rouge : ♪ = 192 [160] ; bleu : ♪ = 144 [120] ; noir : ♪ = 48 [40]). A l'origine, si l'on joue le sectionnement en commençant par le premier sectionnement (indicatif harpes), on devrait jouer la solution rouge, beaucoup plus courte, et non la solution complète noire, comme ce sera le cas dans les deux enregistrements. Dans la première version, les alternatives bleues et rouges utilisent des fragments qui ne sont autres que les unités de l'alternative complète noire, reprise dans la réécriture en une deuxième version. Quant aux cellules rythmiques servant de base aux hétérophonies, elles sont issues de *L'Orestie*, plus spécifiquement de la « Scène de Cassandre ».

Outre le fait que la deuxième version n'utilisera que la solution noire proposée par la première version, les hétérophonies de tempos (accélérées/décélérées) seront soumises à une réécriture sur la base d'un tempo unique. Le premier xylophone jouera exactement les notes et rythmes de la première version, alors que la partie du deuxième xylophone subira des modifications rythmiques, sans que les hauteurs ne soient changées pour autant : les accords frappés sont égrenés en arabesques, la discontinuité locale, si caractéristique dans la première version, est réécrite de manière plus linéaire.

La troisième « forme » qui se superpose au sectionnement de la partie introductive est le groupe formel « paranthèses », joué par les mandoline, guitare et percussions *ad libitum* ; il propose à la fois des options de tempos, des échiquiers et des parenthèses facultatives. Le choix du sectionnement détermine ainsi originellement les tempos (par exemple, pour la première intervention : « Si ♪ = 60 (*Indicatif : guitare-mandoline*), jouer ce système ; ♪ ⇒ ♩ = 120. Si ♩ = 40 (*Indicatif : harpes*), jouer ce système ; ♪ ⇒ ♩ = 160. Si ♪ = 40 (*Indicatif : voix*), jouer ce système ; ♪ ⇒ ♩ = 80 »). L'inscription au crayon de couleur, vraisemblablement destinée au copiste, indique que c'est la troisième solution qui a été retenue pour l'exécution. La deuxième intervention des mandoline, guitare et percussions *ad libitum* présente des options de tempos ; de plus, elle offre aux percussions la possibilité de disposer des accents *ad libitum* selon le contexte. La troisième intervention présente, elle, des options de tempos et des alternatives de systèmes, la quatrième intervention, seulement des options de tempos.

« Echiquiers »

De manière à s'insérer adéquatement dans les divers sectionnements prévus originellement, la quatrième forme confie à la voix des « échiquiers » combinés à des « paranthèses ». Ces échiquiers proposent diverses alternatives dont la *variabilité* évolue de « l'*obligation* d'une seule solution au *choix* possible entre deux ou plusieurs solutions[23] » ; les solutions dérivent du même matériau, présentant ainsi des « figures semblables » et, notons-le d'ores et déjà, un potentiel hétérophonique rendu manifeste par la réécriture en une deuxième version. De cette manière



Exemple 4 : Strophes *(fragment), brouillon au crayon (collection Pierre Boulez, Fondation Paul Sacher)*

re, le discours musical garde « un sens, quelle que soit la direction de la lecture[24] ». En outre, les alternatives prises isolément sont écrites en diverses couleurs visualisant les fragments mélodiques à chanter, de manière à s'adapter au tempo déterminé par le choix du sectionnement : les valeurs rythmiques présentées à la voix étant trop variées, elles ne sauraient subir de changements de tempo[25].

Robert Piencikowski a mis en lumière un parcours génétique qui concerne également, de manière partielle, les « échiquiers » de la voix présentés dans cette section introductive. L'accès à cette étude[26] étant assuré en langues française et allemande, je me permets ici d'y faire référence, notamment aux pages d'esquisses complètes qui y sont reproduites et qui concernent également, du moins en partie, la réécriture de l'*Improvisation III* à partir d'éléments issus d'autres compositions.

Une esquisse de *Strophes* sert de référence à une partie du matériau des trois improvisations. L'échiquier écrit pour la voix dans la section introductive α est ainsi la réécriture d'une partie de *Strophes*, qui provient elle-même, comme les fragments commentés par Robert Piencikowski, de la réécriture de diverses parties de *L'Orestie*. Si l'on se concentre sur les deux alternatives proposées au début de la section introductive α, on constate qu'il s'agit de la réécriture d'un fragment de la ligne mélodique confiée à la flûte dans *Strophes* (*exemple 4*).

Le passage encadré sur la reproduction du brouillon de *Strophes* peut donc être lu, transposé à la tierce mineure, dans les deux premières alternatives proposées à la voix dans la première version, l'une à la suite de l'autre[27].

Dans la deuxième version, les deux alternatives sont présentées en co-occurrence ; un effort supplémentaire de lecture est exigé puisqu'il y a ajout de petites notes et de légères modifications, et que seul figure ici le début du fragment réécrit (*exemple 5*).

L'échiquier servant d'indicatif initial présente de semblables éléments de réécriture. Ainsi les six alternatives proposées à la voix dans la première version sont l'anticipation, sous la forme d'arabesques, des blocs d'accords en provenance de *L'Orestie* qui servent d'harmonisation aux « sectionnements » α, β et γ (cf. les notes encadrées discrètement sur la mise au net de la première version) et qui apparaissent ici sous diverses présentations rythmiques (*exemple 6*).

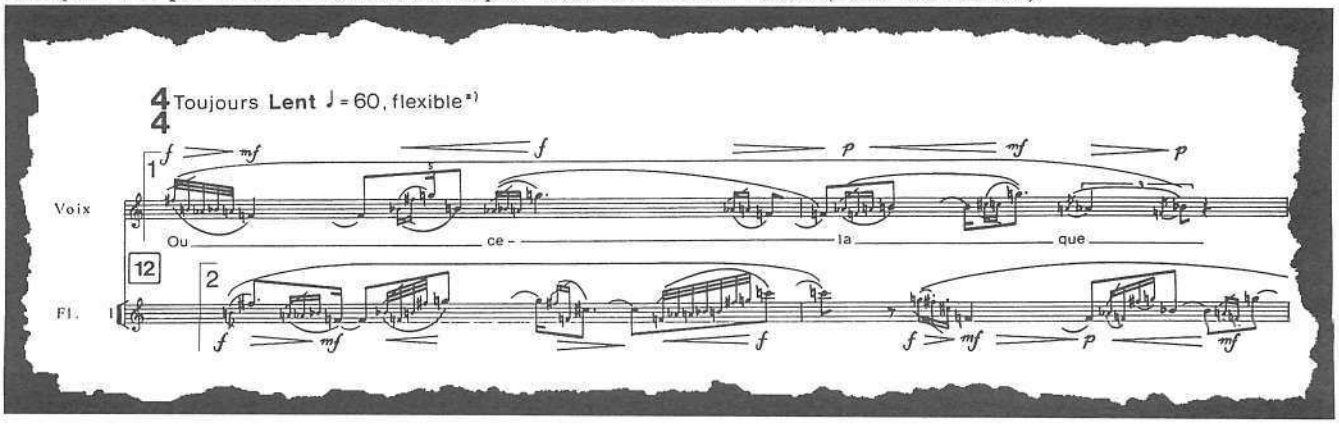
Une simple comparaison entre les deux versions éclaire la mise en œuvre du potentiel hétérophonique latent qui apparaissait dans la première version. De fait, il y a co-occurrence des alternatives, avec nouvel ajout de petites notes. Aussi le passage servant d'illustration peut-il être lu, dans la deuxième version, à partir du chiffre 6 de la partition éditée (*exemple 7*).

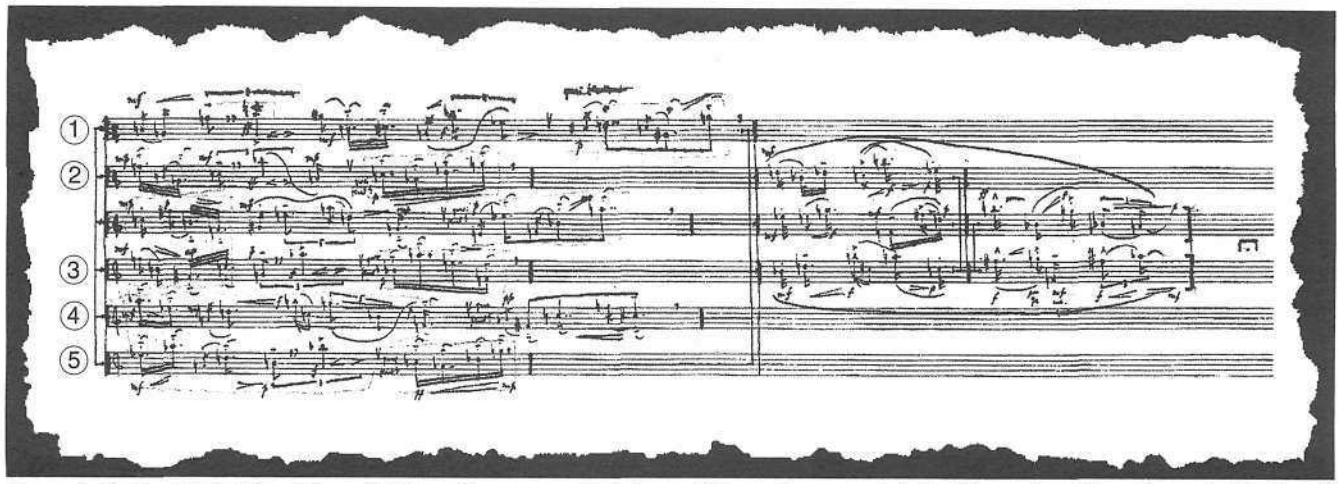
Deuxième et troisième vers

Si le groupe formel « sectionnements » sert de base dans la partie introductive aux quatre autres formes, il est également utilisé comme forme « unique » supportant les deuxième et troisième vers (section β et γ ; cf. *exemple 1*). Comme pour le sectionnement de la partie introductive, les durées des notes tenues et les appoggiatures rythmiques des sectionnements sont obtenues – je l'ai déjà noté – par la « réduction statique d'une polyphonie qui demeure latente[28] ».

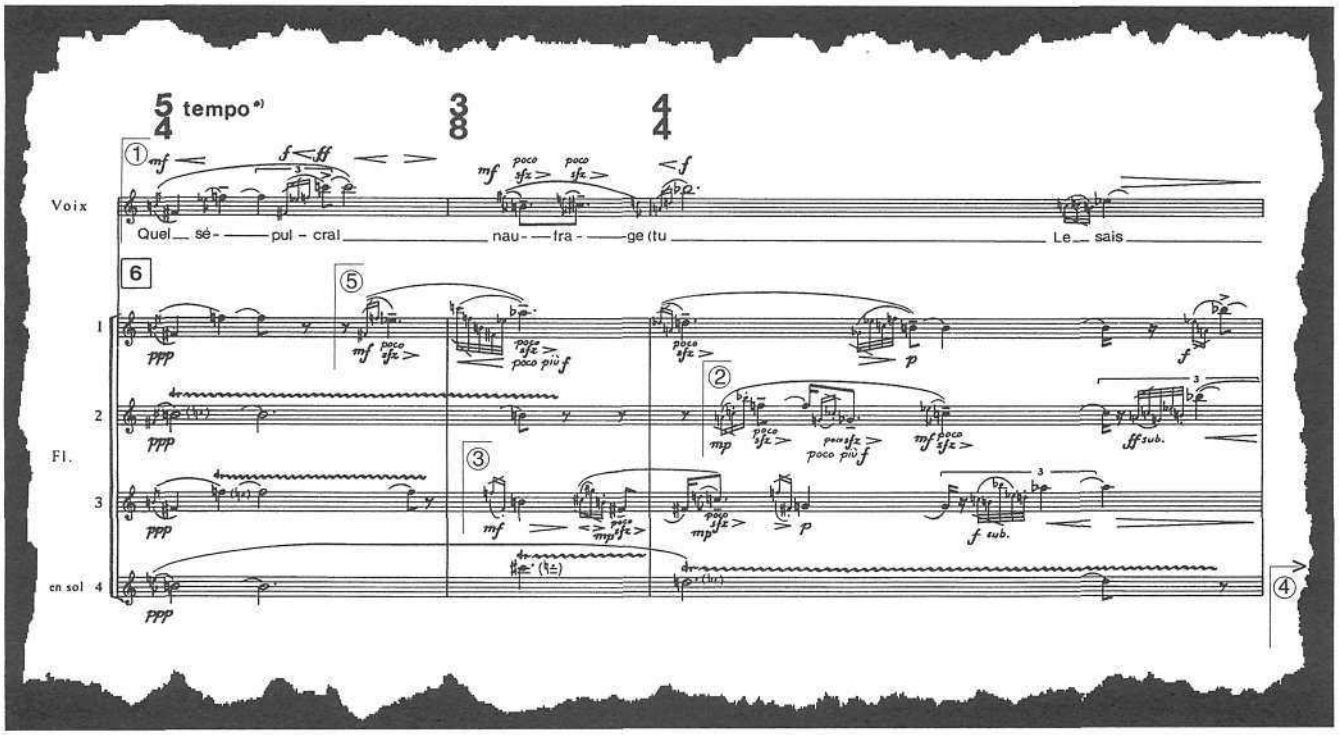
Dans l'extrait de la section β, qui se prête à un bref commentaire, les flûtes proposent des variations mélodiques à l'intérieur des notes tenues par les violoncelles, contrebasses et trombone, alors que les percussions à hauteurs fixes et non fixes donnent de larges ponctuations, parfois en rapport étroit avec la scansion du vers chanté par la cantatrice. Je me limiterai ici à une comparaison entre le niveau présenté par les flûtes et celui présenté par les cordes au chiffre 28 de la partition ; par simple commodité, je me réfère à la partition éditée de la deuxième version (*exemple 8*).

Exemple 5 : Improvisation III sur Mallarmé, *partition éditée de la 2e version (Universal Edition)*



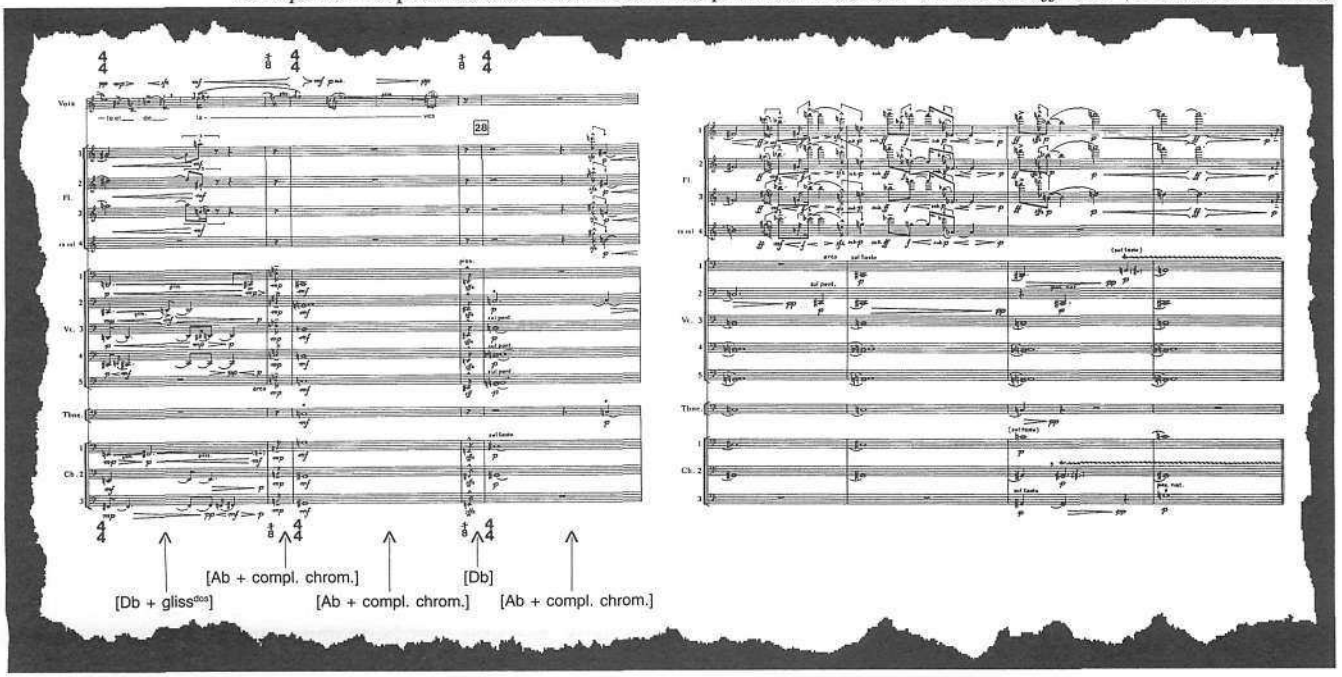


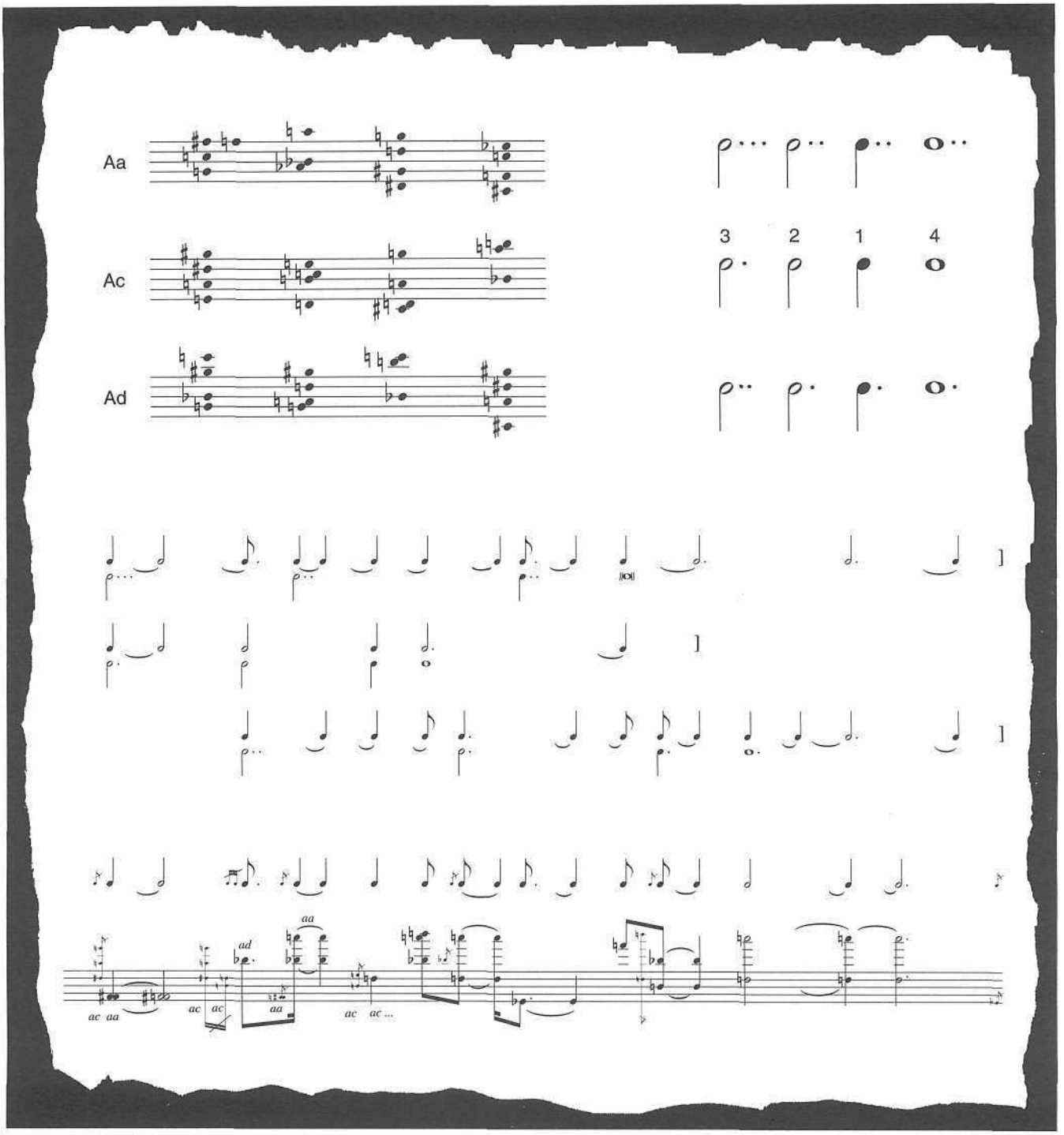
Exemple 6 : Improvisation III sur Mallarmé, *manuscrit de la partition mise au net de la 1re version, 3e système de l'indicatif initial de la voix (collection Pierre Boulez, Fondation Paul Sacher)*



Exemple 7 : Improvisation III sur Mallarmé, *partition éditée de la 2e version, chiffre 6 (Universal Edition)*

Exemple 8 : Improvisation III sur Mallarmé, *partition éditée, 2e version, chiffre 28 (Universal Edition)*





Exemple 9 : schéma de l'addition des durées et de la résultante présentée par les flûtes dans la 2e version

En ce qui concerne la partie des flûtes, les appoggiatures – notamment l'appoggiature finale – ne sont pas constitutives de la macrostructure ; en ce qui concerne les cordes et le trombone, les appoggiatures délimitent les séquences pour l'ensemble de la forme, ce qui se traduit sur la partition par le fait qu'elles imposent une discontinuité dans l'enchaînement traditionnel des mesures.

Les flûtes répètent certaines configurations verticales, que ce soient les appoggiatures (par exemple les première et deuxième) ou les valeurs rationnelles (par exemple les troisième et cinquième) ou encore les unes par rapport aux autres (le premier accord tenu et la troisième appoggiature). Pour rendre compte de la technique utilisée, il s'agit donc de relier les couches, réduites ici à une seule couche, exactement comme dans une pièce polyphonique pour instrument monodique ou un instrument à polyphonie limitée. L'entrée se fait ainsi à deux « voix », auxquelles vient se joindre une troisième sur le *sib* donné à l'unisson (1 mesure après le chiffre 28). Les valeurs centrales sont le résultat de la division des éléments premiers 3-2-1-4 (l'unité étant la noire, dans la première version, la ronde dans la deuxième), alors que les valeurs dérivées proviennent d'une extension par ajout simple ou double du point (*exemple 9*).

Sur le plan de la macrostructure, l'accord tenu aux cordes deux mesures avant 28 est composé des mêmes hauteurs que celui tenu pendant le chiffre 28. Nous sommes ainsi dans une situation semblable à celle décrite pour les flûtes. Je procéderai plus rapidement, notamment par le fait qu'il faudrait faire appel ici à la totalité de la section en jeu. Les durées de base (1, 2, 3, 4) sont ainsi multipliées par elles-mêmes, puis additionnées avec un intervalle d'entrée variable (de 1 à 2), les appoggiatures marquant soit le départ d'une voix, soit sa fin lorsqu'elle ne peut être donnée réellement. Le terme de « sectionnements », retenu par le compositeur pour qualifier l'imbrication de ces diverses couches rythmiques, évoque ainsi tout à la fois la répartition en diverses sections et la coupure, qui impose ici une scansion tout à fait significative.

β

80	1	Indicatif Xylos ♪ = 40 [♪ = 80]	Base variations et figures : 2134 Position serrée avec gliss^{do}	Db
120	2	Indicatif Harpes ♪ = 60 [♪ = 120]	Base variations et figures : 3214 Position large avec compl.[émentaires] chr.[omatiques]	Ab
40	3	Indicatif Célesta ♪ = 40 [♪ = 40]	Base variations et figures : 4321 Mi-serrée-mi-large/avec compl.[émentaires] chr.[omatiques]	Cb
160	4	Indicatif Mand./guit. ♩ = 40 [♪ = 160]	Base variations et figures : 1432 Mi-serrée-mi-large/avec gliss^{do}	Bb

*Exemple 10 : copie d'un extrait du plan pour la section β de l'*Improvisation III *(l'original est propriété de la Fondation Paul Sacher)*

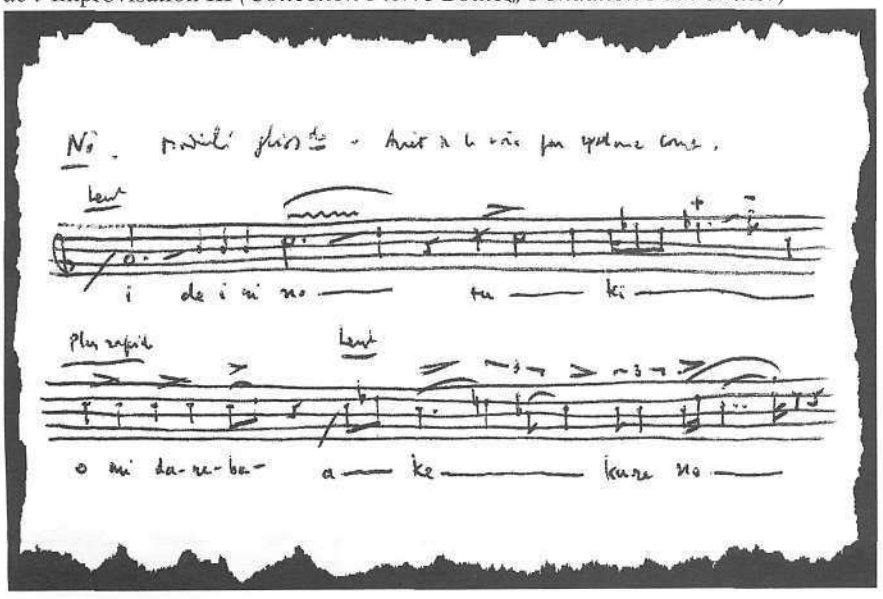
Les hauteurs appliquées aux valeurs rythmiques et composant les blocs harmoniques sont issues – je l'ai déjà noté – des transpositions sur eux-mêmes de blocs de trois à quatre notes issus de *L'Orestie* (voir l'*exemple 3*). L'appoggiature précédant immédiatement le chiffre 28 provient du groupe de hauteurs Db, alors que la tenue sur laquelle vont évoluer les flûtes provient du groupe Ab. Les hauteurs attribuées aux flûtes proviennent elles des groupes Aa, Ac, Ad, comme je l'ai noté sur ma réduction. La relation entre les deux niveaux apparaît par le fait que le groupement des hauteurs Ab n'est pas utilisé pour le passage des flûtes, car il est utilisé simultanément par les cordes et le trombone.

L'instrumentation et le choix du registre varient la présentation des accords[29] apparaissant aux cordes et au trombone, d'où l'utilisation de glissandos et d'une registration serrée des accords pour Db ainsi que de complémentaires chromatiques et d'une registration large pour Ab *(exemple 10)*. Le choix des nuances participe également à ce travail « variationnel », mais de manière moins marquée qu'au début de la section β[30]. En outre, des éléments variationnels sous-jacents sont introduits : « Signalons, note le compositeur, dans l'emploi de la dynamique et du timbre, ou du registre, que l'on peut considérer un objet apparaissant, et réapparaissant, comme non évoluant, c'est-à-dire lui donner une forme absolument fixe ; mais on supposera également que, souterrainement, cet objet évolue : des courbes sous-jacentes s'installeront ; leurs croisements éviteront de reconnaître toujours l'objet sous un éclairage constant[31]. »

La planification des durées et des hauteurs inclut les six sections du groupe III « sectionnements », dont seules les trois premières seront utilisées (voir *exemple 1*). La préméditation consciente de l'inachèvement ne semble donc pouvoir être retenue.

Quant à la voix chantée qui évolue sur le sectionnement, elle peut être appréhendée comme la stylisation d'une mélodie Nô, comme le signale une transcription effectuée par le compositeur et figurant dans les esquisses de la composition[32]. (*Exemple 11*)

*Exemple 11 : Transcription d'une mélodie Nô, esquisses de la 1re version de l'*Improvisation III *(Collection Pierre Boulez, Fondation Paul Sacher)*



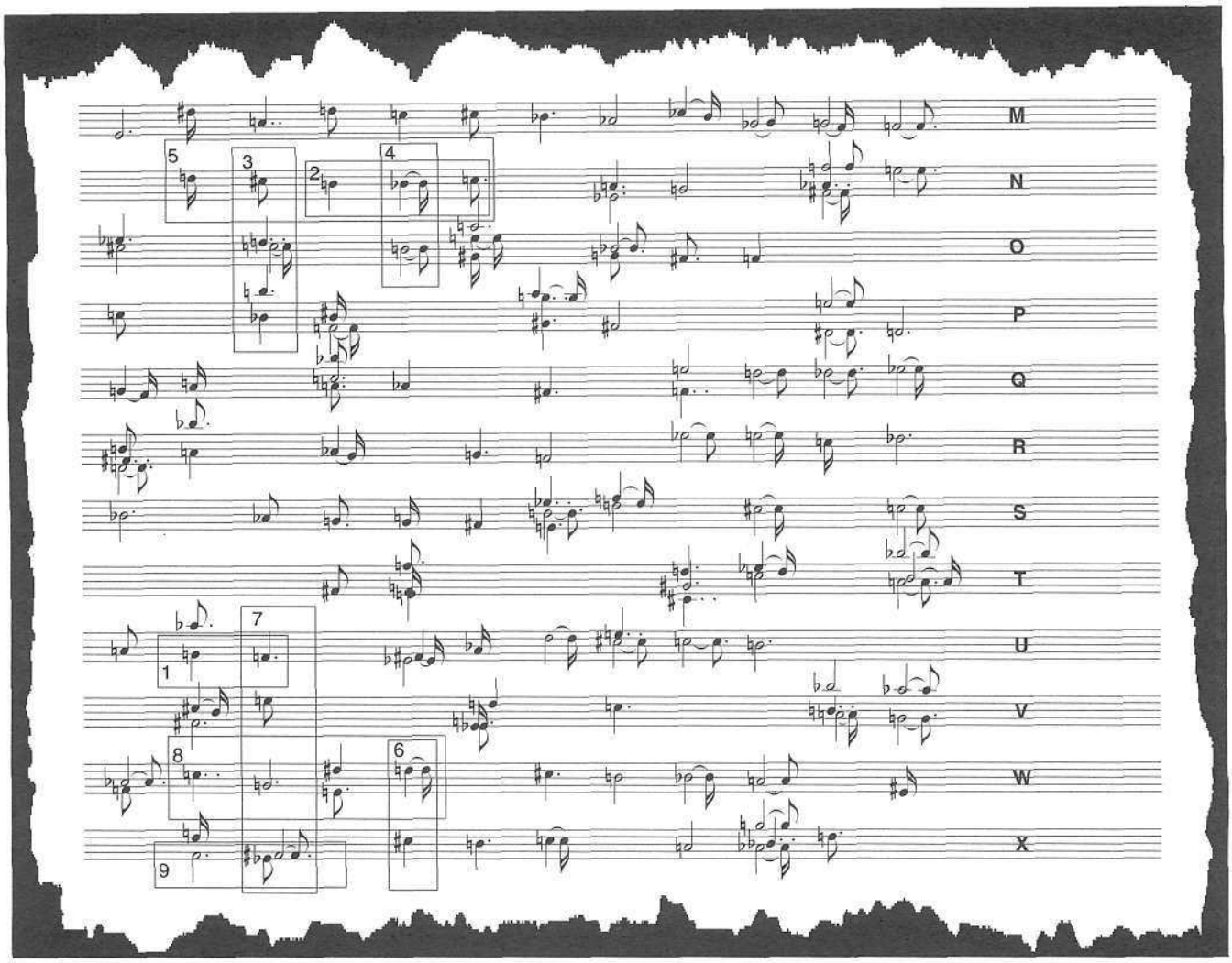
Premier vers/(quatrième vers)

La forme unique supportant le premier vers s'appuie sur le premier groupe formel « enchaînements multiples », basé sur la série dodécaphonique utilisée par le « Formant I » de la *Troisième Sonate*. Les durées des douze notes de la série sont proportionnelles à la grandeur de l'intervalle (la note la plus courte est la double-croche, la note la plus longue est la blanche pointée). Il s'agit d'une échelle chromatique ascendante des durées. La forme originale attribue au *mi bécarre* la durée la plus courte ; la forme renversée, lue circulairement à partir de la dernière note de la série, attribue au *mi bécarre* la durée la plus longue (*exemple 12*).

L'accompagnement « diagonal » de la voix chantée provient des dérivations de la série obtenues par le report de la grandeur de l'intervalle sur le rang[33] (les durées les plus longues de chaque engendrement s'appliquant successivement aux notes de la série originale) ; l'harmonie y est donc complémentaire de la mélodie.

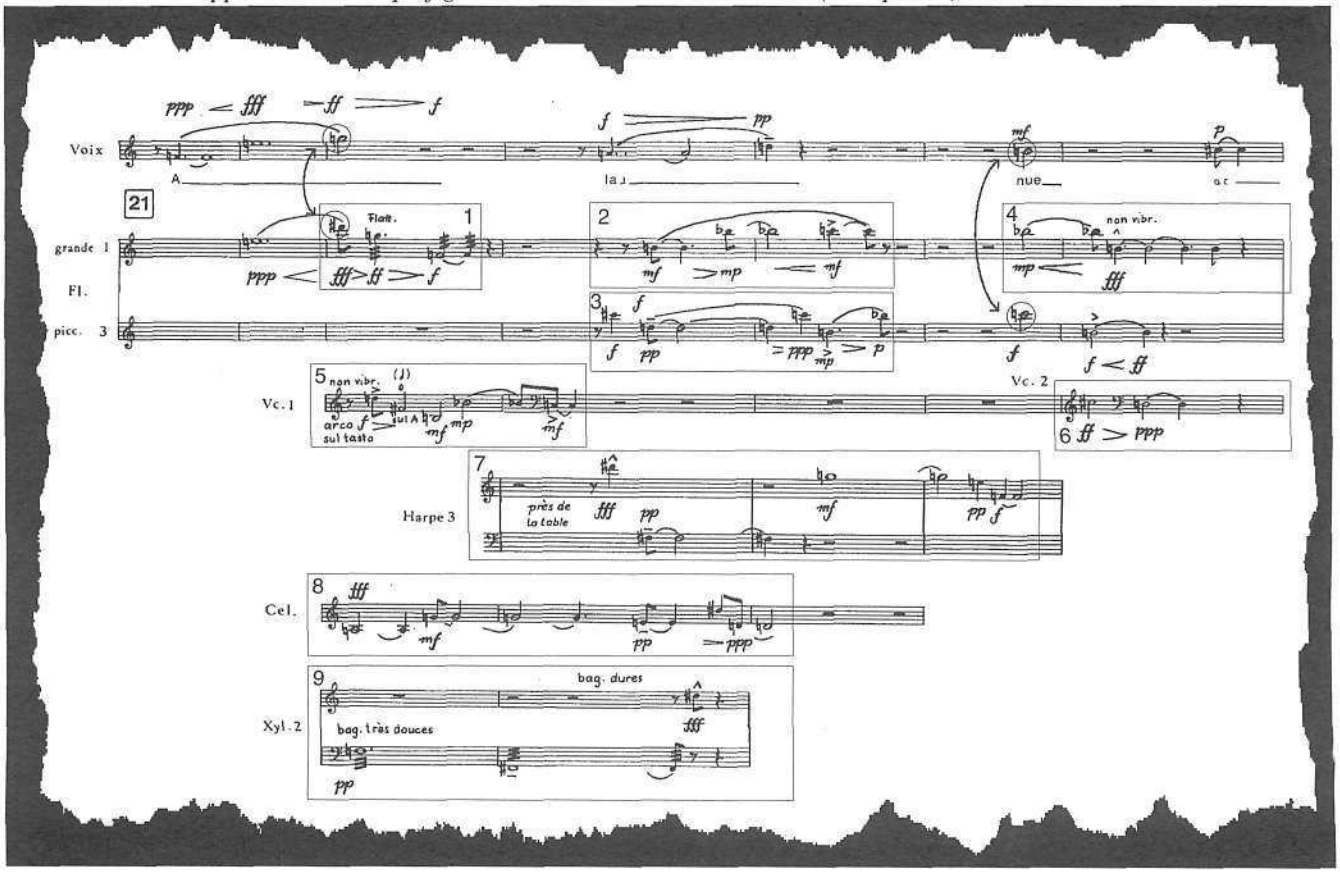
En lisant ce tableau à la fois verticalement et horizontalement, on obtient les parties instrumentales verticales et horizontales qui « accompagnent » la voix. Les esquisses préparent l'orchestration des quatre formes de la série. La forme originale et la forme renversée supportent alternativement le premier vers du sonnet mallarméen, les formes rétrograde et rétrograde renversée supportent le quatrième vers. Le texte de la première version présente deux alternatives : en haut, la forme renversée de la série et les lectures, à la fois verticales et horizontales, de ses dérivations ; en bas, la forme originale et ses dérivations ; les deux parties sont séparées par un trait signalant l'option et matérialisant le pli horizontal au milieu d'une partition de grand format.

Dans la deuxième version, les douze notes de la partie vocale ne forment plus



Exemple 12 : tableau de dérivation de la série de la Troisième Sonate, *Formant I : Antiphonie*

*Exemple 13 : réduction partielle des premières mesures du chiffre 21 de l'*Improvisation III sur Mallarmé, *2e version avec encadrements se rapportant à ceux qui figurent sur le tableau de dérivation (exemple 12)*



une série dodécaphonique ; celle-ci est confiée conjointement à la voix et aux flûtes, chargées de relayer la cantatrice pour l'émission de la note la plus aiguë[34]. En outre, les durées sont multipliées par deux (*exemple 13*) ; à de rares exceptions près, elles proviennent de celles figurant dans le tableau de dérivation.

Si les esquisses préparent six sectionnements, dont trois seuls ont été utilisés, ici, les premier et quatrième vers du premier quatrain sont préparés, mais seul le premier vers sera utilisé dans la première version. La deuxième version utilise paradoxalement l'alternative non encore utilisée de la première version, la forme originale, presque à la fin de la pièce, et trope le quatrième vers du poème sur une partie instrumentale, destinée, à l'origine, à porter le premier vers.

L'alternative convoquée verticalement dans le temps zéro de l'écriture, mais exclue de l'exécution de la première version, est donc différée horizontalement dans la deuxième : le pli horizontal s'est déplié verticalement.

Les conceptions du temps et de la forme qui découlent de ce fait, en apparence anodin, sont significatives d'une évolution de la conception formelle. Il y a ainsi passage d'une conception temporelle absolue, où seuls les espaces de l'écriture et de la lecture sont convoqués, présentant ici *simultanément* deux options qui pourtant s'excluent l'une l'autre lors de l'exécution, à une conception du temps plus phénoménologique. La simultanéité impossible est différée *dans* le temps. D'où l'effort rhapsodique – dans le sens étymologique, c'est-à-dire la couture – mis en œuvre dans la deuxième version.

Les réécritures, la réécriture

Les réécritures de l'*Improvisation III* ne mettent pas seulement en lumière les incidences de l'ouverture de l'œuvre musicale telles qu'on peut les appréhender aujourd'hui, par exemple sur la base de la deuxième version de l'œuvre, mais contribuent également à éclairer la problématique telle qu'elle avait pu se présenter à la fin des années 50. L'ouverture n'est pas ici, même à l'origine, un artifice de surface ; elle met en scène un ébranlement constitutif du langage musical, qui ne passe pas par la mise en scène des interprètes qui jouent l'œuvre en signalant visuellement l'ouverture, et dont la légitimation ne passe pas seulement par une interprétation musicologique à la recherche des conditions sociales de production ou de motivations extra-musicales.

Umberto Eco rappelait récemment les intentions qui présidaient à son approche de l'œuvre ouverte, laquelle se référait directement dans les pages initiales à la musique : « En 1962, j'ai écrit mon *Opera aperta*. Dans ce livre, je plaidais en faveur du rôle actif de l'interprète dans la lecture des textes ayant une valeur esthétique. Lorsque ces pages furent écrites, mes lecteurs prêtèrent surtout attention au côté ‹ ouverture ›, en sous-estimant le fait que la lecture ouverte (*open-ended*) à laquelle j'apportais mon soutien était une activité suscitée par une œuvre (et visant à en donner une interprétation). En d'autres termes, j'y étudiais la dialectique entre les droits des textes et les droits des interprètes. J'ai le sentiment qu'au cours des dernières décennies, les droits des interprètes ont pris des proportions exagérées[35]. » Comme nous le rend manifeste la réécriture en une deuxième version de l'*Improvisation III*, l'ouverture *a lieu*, et ce lieu, c'est l'œuvre en tant que telle. Ce qu'une lecture hâtive aurait donc pu appréhender comme de simples « accidents de temps et d'espace » s'investit ici d'une nouvelle pertinence, à même l'œuvre. En effet, si cette deuxième version ne présente plus, en soi, les éléments d'ouverture, ce n'est pas parce qu'elle y aurait renoncé, mais bien plus parce qu'elle est à même d'inscrire les potentiels de la première version, produits de l'espace d'écriture, d'une conception temporelle absolue, dans un espace acoustique relatif, hétérophonique, qui révèle une évolution de la conception temporelle.

La réécriture en une deuxième version ne répond donc pas simplement aux exigences pragmatiques de l'édition et de l'exécution en concert, notamment par l'échange des notes entre la voix et la flûte dans l'enchaînement supportant le premier vers, par la multiplication des valeurs rythmiques ou la réécriture sur un tempo unique de tempos multiples, ou encore par la fixation en notes réelles ; elle ne révèle pas seulement la recherche d'une plus grande linéarité, que ce soit par l'écriture « tuilée » des indicatifs, par l'écriture en arabesques des « hétérophonies » présentées au deuxième xylophone. Aussi le compositeur ne se contente-t-il pas de choisir une alternative pour la fixer, mais il retient parfois plusieurs alternatives, de manière différée, que ce soit en deux moments distincts de l'œuvre (ainsi le trope d'un quatrième vers sur la seconde alternative supportant originellement le premier vers) ou à l'intérieur d'un même moment (ainsi la co-occurence hétérophonique des alternatives initialement proposées par la voix, distribuées dans la deuxième version à la voix et aux flûtes, avec adjonction de petites notes supplémentaires). Si l'œuvre ouverte a mis en évidence la part du hasard, en le suspendant, sa réécriture met en évidence la possibilité de le déterminer en ayant recours à l'espace acoustique lui-même.

En outre, la deuxième version de l'*Improvisation III* ne se contente pas de rajouter, par trope, un quatrième vers ; elle donne les quatorze vers du poème dans les échiquiers confiés à la voix au début de la pièce ; elle institue le texte complet, alors que son programme narratif parle toujours en faveur de l'inachèvement. Il faut donc être capable d'aller contre un cadre pragmatique superficiel, signifiant l'achèvement de l'œuvre, pour la reconnaître comme « définitivement inachevable », et ne pas considérer la deuxième version de l'*Improvisation III* comme la fixation définitive de la première, mais plutôt comme l'actualisation d'un potentiel toujours actif[36].

S'il y a ainsi contiguïté entre l'œuvre musicale et la pratique littéraire qu'elle convoque, c'est notamment parce que ces deux activités de production peuvent être placées, par l'ébranlement langagier et formel qu'elles opèrent, sous le signe de l'arbitraire, à la fois reconnu comme tel et combattu, non pas dans la perspective de l'institution du langage, mais bien dans celle d'assumer son devenir : « [...] hasard aboli, en n'oubliant pas la part du hasard qui peut intervenir dans cette abolition[37]. »

Aussi l'idée de la réécriture ne doit-elle pas être dérivée ici d'une origine pleine, de l'idée de l'achèvement ; c'est l'inachèvement qui est ici originel. Nous avons donc affaire non seulement à de l'écriture sur l'écriture, notamment par l'utilisation de matériaux ou la réélaboration de fragments empruntés à des œuvres antérieures ou contemporaines, mais à une écriture qu'il faut envisager *sous rature*, comme nous le signalent les exécutions de la première version et l'élaboration d'une deuxième version.

Finalement, des liens obliques aux musiques extra-européennes peuvent être envisagés. Mais là où une approche interprétative dégagée de préoccupations esthétiques se contenterait de fixer telle ou telle conjonction, telle ou telle référence, une approche plus fidèle, à partir de la technique musicale à l'œuvre, indique au contraire la contingence de telles relations, produits d'un arbitraire déterminé et non d'une prédétermination par l'utilisation d'un matériau préconstitué et filtré. La rupture de la compréhension philologique traditionnelle de l'œuvre musicale, provoquée par l'ébranlement du concept d'œuvre, s'accompagne ainsi, sur le plan des références *produites* par la musique elle-même, d'une « rupture du cercle d'Occident[38] », qui acquiert une nouvelle fois le poids d'un symbole à l'intérieur même du cadre de nos conventions. Nous sommes évidemment bien éloignés ici, par la puissance de la stylisation, des œuvres nous disant de telles ruptures dans la littéralité.

Le devenir

Si l'on considère que « l'art moderne favorise la connaissance génétique des formes », qu'il constitue une « formulation de notre expérience dynamique[39] », on notera également, à partir de l'approche d'une seule œuvre et du cadre

interprétatif qu'elle réclame, qu'il met en scène la part vive du langage, qui est simultanément un *devenir* et une *inquiétude*. L'intérêt ne serait pas tant de décrire ici comment l'on aboutit à l'œuvre, ni même de décrire comment l'œuvre peut être reçue, servir de prétexte à une interprétation philosophique ou à une mise en perspective historique traditionnelle, mais bien de saisir de quelle manière ce devenir inscrit, modalisé, s'identifie, par sa fragilité, à l'être de l'œuvre musicale tel qu'on peut le vivre esthétiquement[40].

Raphaël Brunner

1. Daniel Ferrer et Almuth Grésillon, « Eléments de réponse à C. Deliège » in *Ecritures musicales aujourd'hui* (= *Genesis*, Revue internationale de critique génétique n° 4), Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 48.
2. Theodor W. Adorno, « Fragment sur les rapports entre la musique et le langage » in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 4 et 8.
3. L'idée de « chute » provient de la double contrainte (l'« avoir lieu » et l'« échouer ») que j'évoquais dans mon texte « L'œuvre hors d'elle. Ecriture, expressivité, textualité musicales » in *Musique : Texte* (= *Les cahiers de l'Ircam* n° 9), Paris, Ircam/ Centre Georges Pompidou, 1993, pp. 137–150, notamment p. 150.
4. Carl Dahlhaus, « Plaidoyer pour une théorie actuelle de la musique » in *Quoi, quand, comment. La Recherche musicale*, Paris, Bourgois/Ircam, 1985, pp. 82–83.
5. Les bases de ces conciliations ont été exposées dans mon texte, « Universaux de genèse, universaux de réception : une interaction finalisée » in *Actes du « Fourth International Congress on Musical Signification »*, (= *Revue d'esthétique*), Paris, Jean-Michel Place [en cours de parution].
6. Gérard Genette, « Romances sans paroles » in *Musique et Littérature* (= *Revue de Sciences Humaines*, Université de Lille III, n° 205), Villeneuve d'Ascq, 1987, p. 120.
7. Remarques accompagnant le plan général des trois improvisations sur Mallarmé (les esquisses de l'ensemble du cycle *Pli selon pli*, notamment de l'*Improvisation III sur Mallarmé*, sont déposées à la Fondation Sacher, Bâle).
8. Idem. – A en croire une esquisse de *Pli selon pli*, Pierre Boulez prévoyait initialement un autre titre pour le cycle : *Labyrinthe – pour l'ombre qu'il devint* ; allusion au vers final de l'« Après-midi d'un faune » : « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945, p. 53)
9. *Pli selon pli*, BBC Symphony Orchestra (Halina Lukomska, soprano ; Pierre Boulez, direction), CBS Masterworks, 1970, DC 40173 (microsillon), Sony SMK 68335 (compact disc) et *Pli selon pli*, BBC Symphony Orchestra (Phyllis Bryn-Julson, soprano ; Pierre Boulez, direction), enregistré en novembre 1981, coll. « Musique française d'aujourd'hui », Erato, 1983, NUM 75050 (microsillon), ECD 88074 (compact disc).
10. En raison de la difficulté de dater précisément la composition de ces œuvres, les dates retenues ici sont purement indicatives. Une annotation dans les esquisses de la deuxième version de l'*Improvisation III* indiquerait que celle-ci a été entreprise dès 1981.
11. Le terme est retenu par Pierre Boulez lui-même dans l'une des premières esquisses du plan de l'*Improvisation III*.
12. Notes accompagnant les esquisses du plan général.
13. Cf. la description de ce passage dans Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier, 1963, pp. 157–159.
14. *Penser la musique aujourd'hui*, p. 159.
15. Omission faite des appoggiatures qui introduisent une légère variation de la durée relative des sectionnements.
16. *Penser la musique aujourd'hui*, p. 165.
17. « Unique commande de musique de scène faite par Jean-Louis Barrault à Pierre Boulez, la partition de *L'Orestie* fut écrite à l'occasion des représentations données en 1955 par la Compagnie Renaud-Barrault au Festival de Bordeaux. Composée à partir de l'adaptation de la trilogie d'Eschyle par André Obey, la partition définitive semble avoir été perdue par la Compagnie pendant l'occupation du Théâtre national de l'Odéon au cours des événements de mai 1968. » (Robert Piencikowski, « ‹ Assez lent, suspendu, comme imprévisible ›. Quelques aperçus sur les travaux d'approche d'*Eclat* » in *Ecritures musicales aujourd'hui*, op. cit., p. 55 ; version originale traduite en allemand : « ‹ Assez lent, suspendu, comme imprévisible ›. Einige Bemerkungen zu Pierre Boulez' Vorarbeiten zu *Eclat* » in *Quellenstudien III. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 3, Winterthur, Amadeus Verlag, 1993, p. 102. – Cf. la remarque de Michel Butor : « Boulez avait d'abord quelque musique de scène à sauver » (« Mallarmé selon Boulez » in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 246, édition originale dans *L'Express* du 22 juin 1961).
18. « Commencée en 1957, cette pièce est restée inachevée malgré l'état très avancé dont témoignent les manuscrits qui en ont été conservés : une première mise au net à l'encre, comptant sept pages d'un graphisme assez resserré ; une seconde, au graphisme plus large, répartie sur douze pages s'interrompant approximativement aux deux-tiers du manuscrit précédent, et destinée à l'exécution. » (Robert Piencikowski, op. cit., pp. 60–61 pour la version en langue française, p. 109 pour la version en langue allemande)
19. *Penser la musique*, p. 63.
20. Indications extraites de la partition mise au net de la première version (l'original est déposé à la Fondation Paul Sacher).
21. La *Troisième Sonate*, notamment son formant V, a été commencée au moins en 1955, comme l'atteste un fragment recopié à partir de la mise au net, qui n'est elle-même qu'une partie du brouillon au crayon (lui-même inachevé). Ce fragment, offert à Heinrich Strobel, est daté 9 octobre 1955 dans la lettre qui l'accompagne (Cf. Heinrich Strobel, « *Verehrter Meister, lieber Freund* ». *Begegnungen mit Komponisten unserer Zeit*, herausgegeben von Ingeborg Schatz unter Mitarbeit von Hilde Strobel, Zürich, Belser Verlag Stuttgart, notamment pp. 18–31).
22. pp. 135–149.
23. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989, p. 277. – En réalité, la variabilité des choix, en ce qui concerne l'échiquier présenté à la voix dans l'indicatif initial, est la suivante : 4-1-6-3, et, en ce qui concerne l'échiquier présenté à la voix dans la partie introductive α : 2-1-[2]-3-5-3.
24. Idem.
25. Voir note 16.
26. Robert Piencikowski, op. cit.
27. La lecture que je propose ici n'est pas directe, mais le produit d'une suite de diverses lectures, entre autres de deux lectures rétrogrades.
28. Voir note 14.
29. Cf. : « Ainsi, pour colorer une mélodie, Debussy procède à une légère variation interne des accords ou utilise des accords strictement parallèles ; Messiaen emploie des accords dépendant d'un mode et variant selon des lois quelquefois très simples ; dans la *Troisième Improvisation sur Mallarmé*, j'ai fait appel à une famille d'accords tous basés sur le même principe, mais variés dans leur présentation. L'harmonie est ainsi complémentaire de la mélodie. » (Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989, p. 409).
30. Le début de la section β sert justement d'exemple au traitement des dynamiques de complexe à ensemble dans *Penser la musique aujourd'hui*, p. 69, ex. 24.
31. *Penser la musique aujourd'hui*, p. 159.
32. La première version de l'*Improvisation III* introduit dans le chant des deuxième et troisième vers une nouvelle forme de variabilité donnant la possibilité à la chanteuse de chanter le vers à différents emplacements. La deuxième version retient les quatre alternatives, dont deux chantées bouche fermée (la seconde pour la section β, la première pour la section γ).
33. Cf. les descriptions de Pierre Boulez lui-même, « ... auprès et au loin » (1954) in *Points de repères I. Imaginer*, Paris, Bourgois, 1995, pp. 310–311 (point c) et *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 41 (exemple n° 4). Cf. l'utilisation de cette technique dans le cycle « Bourreaux de solitude » du *Marteau sans maître* (cf. Lev Kobliakov, *Pierre Boulez. A World of Harmony*, Contemporary Music Studies vol. 2, Chur, Harwood Academic Publishers, 1990, pp. 35–76).
34. Cf. : « Die andere Version als die, die auf Seite 22 die Reihe aus der *Dritten Klaviersonate* bringt, verlangt als die drei ersten Töne f'-e"-dis'", was so schwierig zu singen ist, dass Halina Lukomska auf der Platteneinspielung [...] die Stelle in f'-e"-dis' abänderte und Boulez in der definitiven Fassung die Singstimme nach e" mit g" enden lässt und dis'" der Flöte übergibt. » (Theo Hirsbrunner, « Pli selon pli » in *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber, Laaber Verlag, 1985, p. 122)
35. Umberto Eco, « Interprétation et histoire » in *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 21.
36. Cf. les indications éloquentes figurant sur la couverture de la partition mise au net de *Tombeau* : « Diese Version ist keine definitive / Tombeau – une Version fixe ».
37. Pierre Boulez, « ... auprès et au loin » (1954) in *Points de repère I. Imaginer*, p. 302.
38. Voir Pierre Boulez, « La corruption dans les encensoirs » (1956) in *Points de repères I. Imaginer*, pp. 155–160.
39. Hugues Dufourt, « Le Déluge. Philosophie de la musique moderne » in *L'Esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 23.
40. Cette contribution est la version étendue d'une conférence présentée au mois de juin 1995 dans le cadre des colloques internes de la Fondation Paul Sacher ; j'ai en outre donné une version très ramassée de cette étude dans le n° 9 des *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, mars 1996, pp. 12–16. – Je remercie Monsieur Pierre Boulez et la Fondation Paul Sacher, qui m'ont généreusement donné l'autorisation de reproduire dans cet article quelques fragments de manuscrits originaux.