

## Pierre Boulez

1925 – 2016

### Baden-Baden, 5 janvier, Boulez n'est plus...

Épargnons-lui — épargnons-nous — la disgrâce des éloges funèbres de convention, ensevelissant le défunt sous une avalanche — que dis-je : *un tsunami* de formules toutes faites destinées à mieux étouffer son ultime pouvoir d'irradiation.

L'ère des pourfendeurs de la routine et de la sclérose artistiques serait-elle close ? Quelques témoins des années turbulentes, et non des moindres, survivent aux illustres disparus : Yves Bonnefoy, Armand Gatti, Michel Butor, non moins que Robert Wangermée, Klaus Huber, György Kurtág, Betsy Jolas, Pierre Henry, Michel Fano, n'ont encore dit leur dernier mot, que je sache.

Entendons-nous bien : Boulez fut et restera l'une des figures majeures du renouveau de la musique occidentale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : le catalogue de ses œuvres est là pour en témoigner, nonobstant l'obstination de certains esprits chagrins toujours prêts à en dénigrer la valeur, quelles que soient les preuves du contraire. Il n'est pas le seul, tant s'en faut — mais il est *autre*. Enumérer ses pairs se réduirait à un catalogue de noms illustres, aussi insipide que l'oraison à laquelle nous nous refusons à nous livrer, et d'infliger à sa mémoire.

Peut-être n'aura-t-il manqué à sa lucidité extrême que la faculté de se résigner à la triste réalité : l'espoir tant entretenu d'inscrire la conscience de la modernité musicale au sein de l'industrie culturelle de masse, tous genres confondus, cède plus que jamais à la pléthore des moyens de reproduction mécanique. Imposer Webern à la consommation médiatique courante représente un effort gigantesque — effort qui aura finalement eu raison de son infatigable énergie, au prix de la vue et de la vie. Il devait à la musique, *il se devait à lui-même* de s'imposer le

constat de l'incompatibilité de l'effort d'approfondissement de la recherche fondamentale, avec celui d'élargissement de l'audience internationale, à laquelle il aspirait envers et contre tout.

Cela ne retire rien, faut-il le préciser, à la grandeur de son œuvre et de son action, en tous points exemplaires. À ses successeurs de se montrer à la hauteur de la tâche qu'il leur a transmise, et qu'il leur incombe désormais d'assurer.

En lieu et place d'adieu, je ne saurais lui dédier que cette parole d'Yves Bonnefoy, qui saluait récemment en lui le *Prince des musiciens* — honneur jadis réservé au seul Roland de Lassus :

« L'imperfection est la cime »

... Boulez demeure.

Robert Piencikowski

### Éclat/Boulez

*Pierre Boulez fut un saint.*

*Ceux qui purent l'approcher, ne fût-ce qu'un instant, en eurent conscience, et sans doute bien peu d'entre eux comprirent pourquoi. Mais même parmi ceux-ci, seuls lui rendirent honneur les hommes de bonne volonté. Car les autres réagirent à sa sainteté comme ce qui est foncièrement mauvais réagit toujours à ce qui est totalement bon et grand : ils le martyrisèrent. [...]*

*Il se situait si haut que les meilleurs eux-mêmes le dénigrèrent, incapables qu'ils étaient d'atteindre à sa hauteur. Car chez les meilleurs eux-mêmes, il est tant d'éléments impurs qu'ils ne peuvent respirer dans cette extrême région de pureté qui était déjà le royaume de Boulez au-dessus de cette terre. Que pouvait-on dès lors attendre des médiocres et des corrompus ? Des notices nécrologiques. [...]*

*Assez de détracteurs !*

*Vivons dans l'œuvre de Boulez ! Dans ce bain d'air pur !*

*Voici une foi qui nous élève ! Voici un homme qui eut la foi, qui crut en ses œuvres immortelles, qui crut en son âme éternelle. Je ne sais si notre âme est immortelle : cela, je le crois. Mais ce que je sais, c'est que de pareils hommes, des hommes aussi nobles que le furent Beethoven, Mahler et Boulez, croiront à une âme immortelle jusqu'à ce que la puissance de leur foi ait doté l'humanité d'une âme immortelle.*

*En attendant il nous reste des œuvres immortelles. Et nous saurons en prendre soin.*

Arnold Schoenberg, *Pierre Boulez* « in memoriam », avec une intervention de Philippe Albèra (le texte original, *Gustav Mahler* « in memoriam » (1912), a été publié en français dans *Le style et l'idée*, trad. C. de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 348-349).

L'extrait suivant, inédit, provient d'une discussion avec Pierre Boulez qui suivait une conférence que j'avais faite (voir *dissonance* n° 103, 2008, qui reprend une partie de celle-ci) au Conservatoire National Supérieur de Paris, alors sous la direction d'Alain Poirier. Elle s'insérait dans un cycle au cours duquel musicologues et compositeurs étaient invités, à l'initiative de Frédéric Durieux.

Au début de cette conversation, j'avais posé la question à Pierre Boulez des contraintes qu'il s'imposait avant même de commencer le travail de composition, telles qu'elles ont été mises à jour par certains musicologues sur la base des esquisses déposées à la Fondation Sacher à Bâle (voir par exemple les analyses publiées dans Jean-Louis Leleu et Pascal Decroupet (éd.) : *Pierre Boulez, Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006).



Banquet de clôture des cours de direction à Bâle, 4 juillet 1969. Pierre Boulez, en compagnie de Robert Suter et Klaus Huber (de face), ainsi que Maja et Paul Sacher (de dos, à gauche). © Esther Pfirter, Basel

« Les contraintes sont des conditions préparatoires. Il faut préparer beaucoup de matériel pour ne pas avoir à s'en servir, c'est-à-dire s'entraîner à faire proliférer les quelques idées que vous avez. À partir de là, vous avez l'embarras du choix, et vous acquérez une spontanéité, justement parce que vous avez un matériel tellement riche et proliférant que, avec la maîtrise de ce matériau, vous pouvez faire ce que vous voulez. Vous avez donné l'exemple du *Marteau sans maître* et en effet, pour la première fois, j'ai employé dans cette œuvre des organismes, comme je les appelle — ce ne sont plus des séries —, des organismes dont la densité change constamment. C'est ce qui m'intéressait. Si l'on revient en effet à une réflexion plus historique, ce qui m'a profondément agacé lorsque j'analysais pour moi-même Schoenberg — et c'est encore pire chez ses disciples —, c'est d'avoir toujours cette espèce de division de la série en groupements de 1-2-3-4, 5-6-7-8, 9-10-11-12, et puis, lorsque c'est fini, on recommence :

5-6-7-8, 9-10-11-12, 1-2-3-4, etc. Ce n'est pas d'un très grand intérêt. Et surtout, on a toujours affaire à un organisme de même nature, à ce que j'ai appelé des points. Je me suis dit qu'il y avait tout de même un autre moyen d'engendrer du matériau ; et ce qui me semblait important, c'est de savoir comment engendrer ce matériau. Si l'on est trop limité, le matériau reste à l'intérieur d'un cadre trop restreint, et cela vous empêche d'avoir une sorte d'élan, parce que vous êtes limité par les mêmes choses. Si l'on compare, toujours historiquement, l'écriture de Berg dans *Wozzeck* et dans *Lulu*, on voit très bien comment il a été lui aussi partiellement paralysé par une écriture rigide. Que Schoenberg s'en soit accommodé — son écriture dans cette période est beaucoup plus rigide qu'auparavant —, c'est une chose : il avait l'attitude du prophète qui croit dans le système qu'il a inventé ! Mais pour les autres, c'était un handicap. C'est pourquoi j'ai pensé à un ensemble — ce n'est plus une série, mais un

ensemble — dans lequel vous pouvez effectuer des permutations librement ; ce qui est important, ce n'est pas la permutation, mais le fait que les ensembles jouent un rôle l'un par rapport à l'autre. Qu'un objet de cet ensemble soit deux sons, un autre cinq sons, un autre encore trois ou onze sons, peu importe. Cela dépend de la façon de les engendrer. Vous avez ainsi un ensemble d'objets de différentes densités. Par surcroît, vous pouvez décrire ces objets, les décrire différemment. Si vous avez un objet de onze sons, vous n'allez pas forcément mettre tous les sons dans un ordre fixe, mais vous pouvez les mettre dans n'importe quel ordre. En tant que tel, si vous l'utilisez de nouveau, vous pouvez le reconnaître en tant qu'objet, même si vous lui appliquez un rythme différent, ou un dispositif d'intervalles différents. L'ensemble restera le même, mais il sera décrit autrement. Au début du *Marteau sans maître*, les figures rythmiques sont la description de ces objets. Il faut toujours avoir deux ou trois moyens à sa disposition pour décrire les objets, comme la relation d'un certain nombre de notes avec une cellule rythmique, ou bien une cellule, un certain type d'objet, décrit par un certain type d'instrument. Vous faites jouer des catégories différentes. À ce moment-là, tout un panorama s'ouvre devant vous. Il y a des moyens excessivement simples auxquels on ne pense jamais — je n'y ai moi-même pensé qu'avec la *Troisième Improvisation sur Mallarmé* : quand vous avez des lignes superposées — en somme un contrepoint — et que vous compressez ce contrepoint, comme César compresse ses voitures, et qu'en plus vous marquez chaque point qui apparaît, vous obtenez une ligne extrêmement complexe dans laquelle vous avez des retours. Car cela aussi était agaçant dans la technique schoenbergienne des douze sons : vous ne pouviez jamais revenir en arrière, vous ne pou-

viez jamais répéter quelque chose. Alors que là, si vous avez une logique de compression, vous avez forcément des retours, car vous signalez le début et la fin de ce son, même si vous ne l'entendez plus parce qu'il a été obscurci par d'autres — vous le retrouvez parce qu'il est plus long que les autres. Si bien que cela vous donne une ligne mélodique dans laquelle vous avez constamment des allers et retours entre des hauteurs de même nature.

Il faut toujours trouver un moyen technique de provoquer la spontanéité. C'est pourquoi j'aime beaucoup l'approche totalement théorique d'un problème. Et en ce sens, je me réfère à Paul Klee, qui avait l'habitude dans ses cours du Bauhaus de prendre un problème — par exemple, l'influence d'une droite sur un cercle, ce qui n'est pas très excitant poétiquement !, et d'en faire quelque chose de tout à fait extraordinaire au niveau de la conception. Car cela le forçait à réagir. Vous commencez par vous dire : « Qu'est-ce que je vais faire avec cela ? », et vous trouvez tout un tas de solutions. L'étude théorique n'est pas pour moi un handicap, même si je ne m'en sers pas littéralement ; elle a pour fonction de provoquer mon imagination. Vous avez dit tout à l'heure que je me méfiais de la mémoire : c'est vrai, je m'en méfie, parce que lorsqu'on est spontané, on utilise en général ce qui vous a déjà servi dans le travail de composition. Vous avez utilisé tel ou tel moyen, vous savez résoudre les problèmes dans telle ou telle situation, vous savez comment écrire tel intervalle, comment il est possible de développer une figure. Mais vous la développez ainsi parce que vous l'avez déjà fait auparavant. C'est peut-être ripoliné d'une façon différente, mais c'est exactement la même chose. Tandis que si vous avez *dévié* vers un problème complètement abstrait, délié de tout sujet, lorsque vous rabattez, vous avez tout

à coup un univers qui s'ouvre devant vous et auquel vous n'auriez pas songé jusque-là.

Vous avez parlé de mon œuvre comme d'une espèce de démultiplication de choses qui communiquent les unes avec les autres. Il y a un mot que je n'ai malheureusement pas trouvé en ce sens, c'est le mot archipel, qui a été utilisé par Boucourechliev, et c'est ce qui décrit le mieux ce semis d'îles qui correspondent entre elles et sont reliées par une structure. Ce que j'aime encore plus d'ailleurs chez lui, c'est un autre mot dont il s'est servi pour ses œuvres et que j'aurais bien aimé trouver moi-même : le mot anarchipel. Archipel est combiné avec anarchie, et ce dernier mot me plaît énormément, parce que plus vous organisez l'ordre, plus vous tombez dans l'anarchie. C'est pourquoi je ne regrette absolument pas les expériences radicales que j'ai faites au tout début des années cinquante ; je devais épuiser le sujet de la permutation, de l'organisation et de la transposition des séries ; je voulais en avoir le cœur net parce que Schoenberg n'était pas allé au bout de sa pensée — ni Webern d'ailleurs. Il fallait savoir comment il était possible d'organiser l'ordre dans tous les domaines et comment les interférences pouvaient se produire. L'une des conséquences que j'ai tirée de cette expérience, c'est que l'œuvre n'est qu'un morceau d'infini. Ça commence à un moment donné, ça finit à un autre moment, mais pourquoi ça commence et pourquoi ça finit n'est pas une problématique très intéressante. Ce qui l'est, en revanche, c'est d'éviter le chaos et de mettre un semblant d'ordre au milieu. C'est en tout cas pour moi plus intéressant que de se poser des questions d'un autre ordre.

La forme, je la découvre, et plus je vais, plus je l'ai découverte ; comme vous l'avez dit, au début, j'ai travaillé à partir des modèles qui m'intéressaient,

en particulier pour la *Sonatine* ; je n'ai pas pris le vocabulaire de Schoenberg mais sa forme. On ne voit pas toujours ce qui m'a influencé parce que je m'attache plutôt à la façon de penser. Ce qui m'intéressait à l'époque de la *Sonatine*, ce qui constituait un objet de discussion parmi les élèves de Leibowitz à l'époque, c'était la chose suivante : doit-on écrire thématique ou athématique avec les douze sons ? Certains étaient pour la continuation de l'écriture thématique à travers la série, d'autres pensaient qu'il devait au contraire y avoir une invention athématique. J'ai voulu reprendre la forme de la *Symphonie* opus 9 pour prouver que l'on pouvait faire les deux et qu'ils étaient aussi importants l'un que l'autre. Ce qui tient les mouvements, ce sont des organismes thématiques ; mais tout ce qui est transition, et qui n'existe pas chez Schoenberg, est athématique, basé sur des cellules rythmiques dont les intervalles sont constamment modifiés. C'est une écriture plus stricte mais athématisée. Ce qui au début apparaît comme une petite intervention s'amplifie (devient de plus en plus grand), et lorsqu'on arrive avant la fin de l'œuvre, il y a un grand développement athématique qui croise tous les autres développements locaux. Si j'ai pris la forme de Schoenberg, c'est que je pouvais y appliquer quelque chose d'autre. Je voulais vérifier ce quelque chose, et c'est pourquoi j'ai pris ce modèle : à la fois pour m'en servir et pour le détruire. Le moment où l'on est influencé est toujours un moment de passion et de destruction. C'est ainsi que vous arrivez à faire quelque chose qui vous appartient totalement. »

Philippe Albèra