Document generated on 04/19/2024 7:49 p.m.

Études françaises

Boulez/Mallarmé/Boulez
Pour une nouvelle poétique musicale

Françoise Siguret

Volume 17, Number 3-4, octobre 1981

Musique et textes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/036744ar
DOI: https://doi.org/10.7202/036744ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Siguret, F. (1981). Boulez/Mallarmé/Boulez : pour une nouvelle poétique musicale. *Études françaises*, *17*(3-4), 97–109. https://doi.org/10.7202/036744ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1981

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Boulez/ Mallarmé/ Boulez

Pour une nouvelle poétique musicale

FRANÇOISE SIGURET

Cinquante heures de nuit préparatoire,
ô Maître,
Demain s'éblouiront d'aurore, et nous saurons
À l'ombre magistrale errante sur nos fronts
Qu'on a vu sourdre l'or et la lumière naître.
PIERRE LOUYS, en hommage à Mallarmé

I. Parcours boulézien

Que Boulez accorde à la poésie une place essentielle, il suffit de considérer le titre même de ses œuvres pour s'en persuader; ainsi :

1948-1950	Le Soleil des eaux (René Char)
1955	Le Marteau sans maître (René Char)
1957	Le Visage nuptial (René Char)
1958	Poésie pour pouvoir (Henri Michaux)
1958	Deux improvisations sur Mallarmé
1960	Pli selon pli. Portrait de Mallarmé
1970	Cummings ist der Dichter
1972-1973	Explosante-fixe (titre emprunté à André Breton)

À cela on rétorquera, d'une part, que tous les musiciens ont mis des poètes en musique depuis toujours ou travaillé sur des livrets littéraires; d'autre part, que Boulez n'est pas le seul compositeur contemporain à s'appuyer sur des textes. On pourrait même affirmer que tous les compositeurs contemporains sensibilisés aux

problèmes du langage s'intéressent au traitement spécifique du texte dans l'œuvre musicale. Donc ce parcours de l'œuvre de Boulez ne semblerait ni synchroniquement ni diachroniquement original. Il s'en explique dans un article intitulé *Son et verbe*[1] (1958) où, montrant que «la musique s'est toujours affrontée avec la parole», il constate qu'il a fallu attendre la fin du XIXe siècle pour que «les grands courants poétiques [aient] une forte résonance sur le développement esthétique de la musique». S'il évoque Mallarmé puis Joyce, c'est pour aborder des «considérations structurelles» qui bouleversent l'ordre du discours consacré par l'âge classique. Dès lors que l'écriture se fixera un autre but que l'expression affective de sentiments ou la narration, son couplage avec la musique exigera de nouvelles formes de translation. Boulez renonce à «l'anecdote dérisoire» comme à «la Carte du Tendre» :

> Structure, un des mots de notre époque. Il me paraît que s'il doit y avoir connexion entre poésie et musique, c'est à cette notion de structure que l'on fera appel avec le plus d'efficacité; et j'entends depuis les structures morphologiques à la base, jusqu'aux structures de définition les plus vastes. Si je choisis un poème pour en faire autre chose que le point de départ d'une ornementation qui tissera ces arabesques autour de lui, si je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve «centre et absence» du corps sonore, alors, je ne peux me limiter aux seuls rapports affectifs qu'entretiennent ces deux entités; alors, un tissu de conjonctions s'impose qui, entre autres, comporte les rapports affectifs, mais englobe par ailleurs tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente.
>
> BOULEZ, *Son et verbe*

Boulez refuse l'idée d'un *thème* récurrent qui, avec ses variations multiples, conduit l'œuvre à sa fin par les développements successifs des mouvements; chacun d'eux recevant son tempo imprime à l'œuvre un caractère dynamique, mais en quelque sorte invariable à partir de sa définition même. Le temps apparaît ici de façon linéaire, unidirectionnelle et rien n'entrave un processus dont la proposition d'ensemble (sonate, fugue, symphonie...) et la position tonale donnent la recette et le cadre : la «pensée structurale» préexiste à l'œuvre classique, fermée.

La «pensée sérielle» de Boulez, fondée sur un univers en perpétuelle expansion, donnera naissance à l'œuvre ouverte (ou

1 Tous les articles de Boulez cités ici sont recueillis dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966

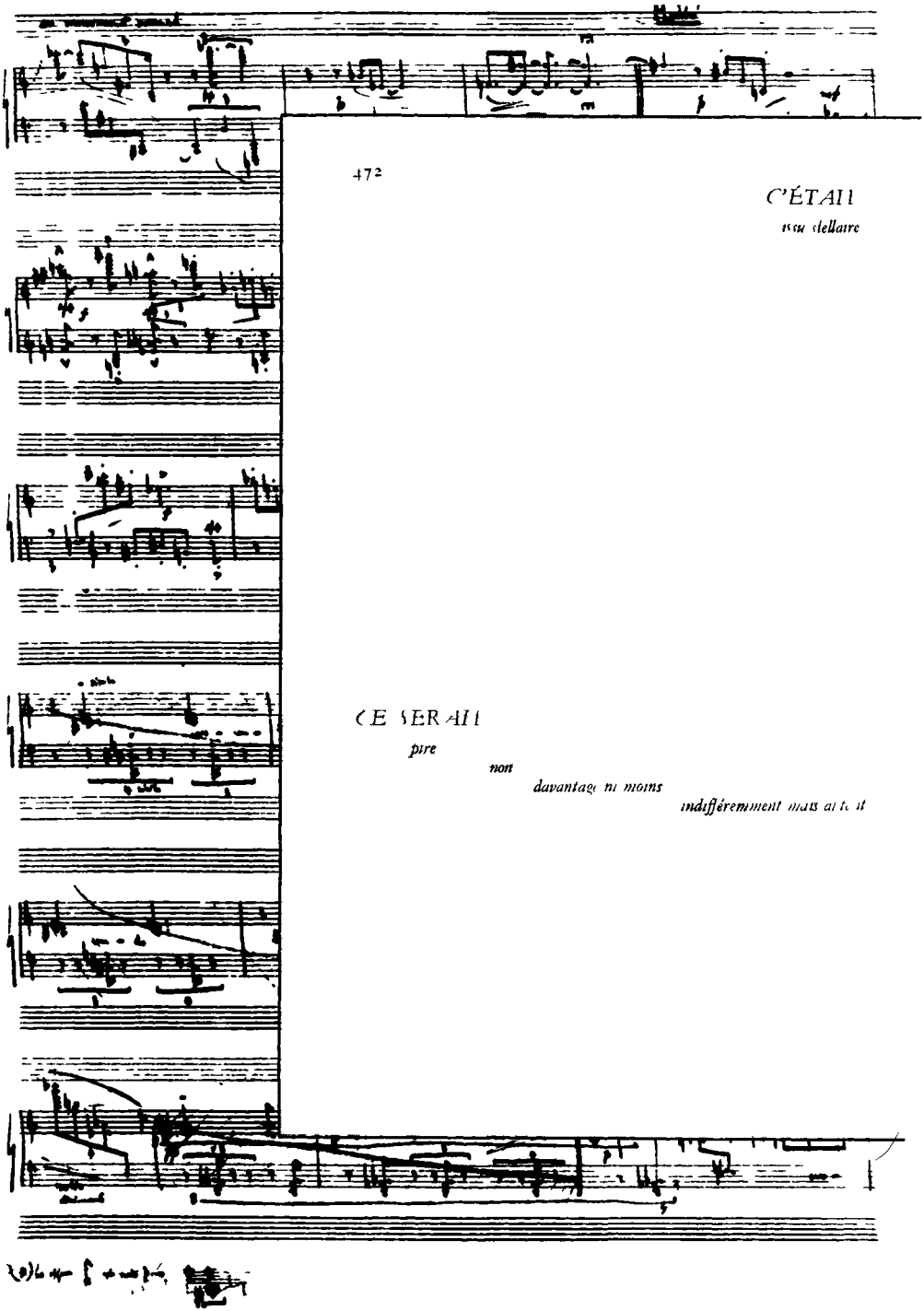
work in progress), dans laquelle les structures elles-mêmes sont en perpétuelle mouvance. En effet, elles dépendent non d'une échelle tonale fixée d'avance et d'un rythme temporisé, déterminant un univers sonore prévisible et fini, mais de combinaisons de blocs sonores et de blocs rythmiques, circulant à partir d'une «constellation» harmonique aléatoire, ce qui implique d'infinies possibilités de parcours de l'œuvre et d'engendrements : structure ouverte où le compositeur, puis «l'opérateur» de l'œuvre (Mallarmé) auront à choisir à partir de points donnés, une voie ou l'autre. Le choix qui, dans l'œuvre classique, se faisait au moment de la mise en jeu, maintenant «s'insinu(era) au fur et à mesure que se multiplient les probabilités».

> Pour pallier cet évanouissement de la composition, on doit avoir recours à une nouvelle notion du développement qui serait essentiellement discontinue prévisible prévue; d'où l'introduction des formants d'une œuvre et du phrasé indispensable à l'interrelation des structures de diverses natures.
> BOULEZ, *Alea* (1957)

Alors que la notion de *thème* était structurale, celle de *formant* est structurelle, rigoureusement propre à chaque œuvre. Un formant génère les développements subséquents, non à titre de *répétition*, de réintégration de l'œuvre dans l'œuvre (ce qui est le propre du thème), mais à titre de *différence*, de diversion de l'œuvre par l'œuvre.

Le mot de *formant* désigne des groupes acoustiques organisés autour du son fondamental. Boulez en parle de façon analogique. Les formants d'une œuvre comme la *IIIe Sonate* permutent autour d'un noyau pris pour centre de l'architecture sonore dans le temps et vers lequel on peut toujours revenir : c'est la permutation des parcours. La récurrence du thème d'une œuvre classique construit le temps musical en une chaîne sonore continue. La permutation possible dans l'ordre d'exécution des formants ou les suspens momentanés à l'intérieur des structures décloisonnées font éclater le temps, ramenant toujours au noyau de l'instant générique les tracés désintégrés des parcours. Système complexe de réminiscences et de projets échappant au présent, «centre et absence».

Le titre *Explosante/fixe* de l'œuvre dédiée à la mémoire de Stravinsky (1973) rend compte finalement de ce double mouvement d'expansion et de retour, de désintégration d'un noyau en perpétuelle recomposition ailleurs, autrement, répétée et différente. «Désintégration» contrôlée, bien sûr :


472
C'ÉTAIT
issu clellaire
CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais ai t. it

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choît
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

> Un livre architectural et prémédité et non un recueil des inspirations du hasard, fussent-elles merveilleuses.
>
> MALLARMÉ, *Autobiographie*

La pensée sérielle de Boulez rencontre, en 1957, le projet mallarméen du Livre dont J. Scherer, à cette date, publie les brouillons[2]. À ce sujet, je renvoie le lecteur à l'excellente analyse d'Iwanka Stoïanowa in *Musique en Jeu*, 16 (1974)[3]. J'en résume ici la substance.

1. Mallarmé avait beaucoup plus réfléchi sur la composition d'ensemble de l'œuvre que sur sa substance poétique concrète : schémas structurels, rapports internes, variabilité et mouvement, renonçant au sens immanent pour tendre vers un lieu du sens «vacant supérieur».

2. L'écriture du texte jusque dans sa graphie prend une importance particulière puisqu'elle s'organise comme dans le *Coup de dés* en une architecture qui n'a plus rien à voir avec «le sublime incohérent de la mise en page romantique ni (avec) cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs». (Mallarmé, *Variations sur un sujet*). C'est ce principe d'écriture éclatée à transposer au livre musical qui guide la recherche de Boulez dans *Cummings ist der Dichter*. «... il semblait intéressant, affirme-t-il, non seulement de transcrire en musique le contenu poétique du texte, mais aussi de développer ce sens de la disposition utilisée par le poète.»

3. Mallarmé imaginait un Livre parfaitement symétrique et réversible :

> Livre / les quatre volumes sont un / le même, / présenté deux fois en tant que ses deux moitiés, / première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à la dernière et première de l'un et de l'autre : et peu à peu l'unité s'en révèle à l'aide de ce travail de comparaison / montrant que cela fait un tout en deux sens différents.
>
> MALLARMÉ, dans J. Scherer, *le Livre de Mallarmé*

Dans la *IIIe Sonate*, la permutation des couples de formants autour du noyau central renverse le sens et permet de lire les feuillets de droite à gauche. La suite

2 Jacques Scherer, *le Livre de Mallarmé*, Paris, 1957

3 Iwanka Stoianowa, «La *troisième sonate* de Boulez et le projet mallarméen du Livre», loc cit , p 9-28

Antiphonie / Trope / Constellation / Strophe / Séquence peut s'énoncer inversement au terme de huit combinaisons possibles, créant un effet de Constellation-Miroir.

> Une Constellation / froide d'oubli et de désuétude / pas tant / qu'elle n'énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation
>
> MALLARMÉ, *Un Coup de dés* .

Le fonctionnement interne de chaque formant suit le même principe de construction que l'ensemble : groupe de sons, permutation de sons dans les groupes et permutation des groupes dans la série. La circulation des constituants dans la circulation du constitué répond à l'idée même de Mallarmé dans son projet du Livre.

On sait que Boulez a attaché une importance particulière à la réalisation graphique de la *IIIe Sonate*. La partie intitulée *Constellation-Miroir*, imprimée en vert et rouge sur feuillets mobiles, inaugure un système de signes fléchés indiquant des parcours labyrinthiques à travers le blanc qui conduisent d'une même entrée à une même sortie.

> L'espace figural de la partition sollicite inévitablement l'invention de l'interprète dans le choix des parcours et l'exploration musicale de l'énoncé.
>
> IWANKA STOIANOWA, *Musique en Jeu 16, loc. cit.*

Dès lors Boulez retrouve au-delà des jeux mallarméens certaines préoccupations esthétiques qui avaient animé Schönberg. Les parcours du regard sont devenus prétexte au parcours auditif; le musicien, peintre et architecte, construit pour l'auditeur à qui échappe «le poème tu», le «théâtre de l'esprit» dont rêvait le Maître.

II. Pli selon pli — Portrait de Mallarmé

> Le titre — Pli selon pli — est extrait d'un poème de Mallarmé que la transposition musicale n'utilise pas, il indique le sens la direction de l'œuvre Dans ce poème, l'auteur décrit ainsi la manière dont le brouillard, en se dissolvant, laisse progressivement apercevoir les pierres de la cité de Bruges De même se découvre au fur et à mesure du développement des cinq pièces, pli selon pli, un portrait de Mallarmé
>
> BOULEZ, pochette du disque CBS

Je voudrais montrer comment le sonnet de Mallarmé *Remémoration d'amis belges* auquel il est fait allusion en ce titre, offrait un principe structurel à l'œuvre de Boulez où «une dialectique s'instaure à chaque instant de la composition entre une organisation rigoureuse et une structure momentanée soumise au libre arbitre» (Boulez, *Recherches maintenant*, 1954). Picturalement : architecture de pierre sous les nuages en mouvement; on pense à Debussy (*Nuages*), à Whistler (*Lever du soleil dans la brume*) et à Mallarmé encore dans *la Musique et les Lettres*.

1 À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
2 Toute la vétusté presque couleur d'encens
3 Comme furtive d'elle et visible je sens
4 Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve
5 Flotte ou semble par soi n'apporter aucune preuve
6 Sinon d'épandre pour baume antique le temps
7 Nous immémoriaux quelques-uns si contents
8 Sur la soudaineté de notre amitié neuve
9 Ô très chers rencontrés en le jamais banal
10 Bruges multipliant l'aube au défunt canal
11 Avec la promenade éparse de maint cygne
12 Quand solennellement cette cité m'apprit
13 Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
14 À prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit.

Boulez ne garde du sonnet fondateur et pourtant fondeur du tout, qu'un syntagme : non pas un mot, mais un *groupe* sonore inséquable : *pli selon pli*. On observera l'heureux «hasard» qui ordonne ce groupe nominal selon un principe de symétrie ou de réversibilité autour de la préposition qui joue le rôle de pivôt : *selon*. Noyau / constellation, nous allons le voir, dans les miroitements du sens et miroir où se reflètent les *plis* (thème poétique essentiel du Livre : plis des feuillets, plis de la graphie où se couche l'écriture, etc.). Notons, par ailleurs, l'ambiguïté, autre principe de dédoublement, du sens du mot :

En français moderne, il réfère à un principe de choix dans une série aléatoire. Il établit donc un point de rupture dans la phrase où il s'incrit; il isole une possibilité parmi d'autres possibles (ici, revient l'idée de «plaque tournante» boulézienne).

Mais en ancien français, *selon* signifie *le long de*, sens que lui donne Mallarmé, évoquant le repliement des nappes de brume «le long de» la «pierre veuve» des murs de Bruges.

Le mot *selon* rencontre donc, au départ, le double principe sériel du *point* à partir duquel se développe une série, et de la *ligne*

qu'engendre subséquemment ce point en son déplacement-développement de la série.

Selon, surface vacante du sens implique un lieu, impliquant aussi d'un pli à l'autre, une relation d'identité et de différence (l'autre dérivant de l'un), sans qu'aucune trace au niveau de l'écriture ait porté atteinte à l'immobilité, à l'équilibre de l'ensemble.

Toute chose étant égale par ailleurs, *pli selon pli* constitue le pivot de l'alexandrin ternaire où il s'inscrit, l'impossible césure classique coupant à l'hémistiche la préposition en deux parts : *se -lon :* impossible possible par lequel le noyau étymologique se trouverait vivifié recomposant ailleurs, virtuellement, une syntaxe, sans grande variation de sens : *plisse / long pli.*

Voilà donc pour le titre de l'œuvre de Boulez, dont on devine la dynamique structurelle en même temps qu'il évacue totalement le pré-texte mallarméen : le sonnet tout entier est tu, proprement inouï. Ce titre même demeure dans le cycle de l'œuvre «inédit». Tout au plus, pouvons-nous nous le «remémorer». C'est déjà transcrire l'Idée portée par le titre de Mallarmé.

Essayons maintenant, de découvrir le dessin architectural du sonnet. La structure de celui-ci est telle que s'entrelacent syntaxiquement et poétiquement en une seule phrase et quatorze vers, les deux thèmes de la ville et des amis. Le droit à la parenthèse et au suspens, Boulez le trouve ici[4], quand, par exemple, le verbe principal de la phrase est rejeté au début de la deuxième strophe, au-delà du blanc, et que des systèmes incidents cheminent «pli selon pli», entre les quatre strophes, pour achever la phrase au dernier tercet :

Phrase (vers 1) et
retrait 1 et (vers 1, 2 3)
et
retrait 2 (vers 3, 4)
Phrase (vers 5)
retrait 3 (vers 5, 6)
retrait 4 (vers 7)
retrait 3 (vers 8)
retrait 4 (vers 9, 10)
retrait 5 (vers 10, 11)
Phrase (vers 12, 13, 14)

4 Cf *Recherches maintenant*, loc cit «Réclamons pour la musique le droit à la parenthèse une notion de temps discontinu grâce à des structures qui s'enchevêtrent au lieu de rester cloisonnées et étanches »

Je dirai que ceci est une structure-type de Boulez, depuis *le Marteau sans maître* développé sur ce modèle. Il ne s'agit donc pas de perdre de vue ces schémas successifs de symétrie, développement, repliement, qu'à différents niveaux le poème initial, en son principe, nous a donnés.

Composition de Pli selon pli

> L'œuvre comporte cinq pièces la première, *Don*, et la dernière, *Tombeau*, sont des pièces instrumentales, faisant appel aux groupes d'instruments les plus nombreux, la voix s'y inscrit épisodiquement pour présenter le vers de Mallarmé qui en est l'origine Les trois autres, au centre de l'œuvre, requièrent des formations instrumentales restreintes, elles sont centrées sur la voix y énonçant tout ou partie du poème qui les organise
>
> BOULEZ, pochette du disque CBS

D'où le profil de l'œuvre :

1. *Don du poème*
   2. *Improvisation I* (Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...)*
   3. *Improvisation II* (Une dentelle s'abolit...)*
   4. *Improvisation III* (À la nue accablante tu...)*
5. *Tombeau*

Don du poème «don de l'œuvre» dit Boulez. Pièce d'offrande.

Tombeau · en musique, comme en poésie, pièce d'hommage à un compositeur ou un poète défunt.

En empruntant, quant à la voix, le premier vers de l'un puis le dernier vers de l'autre poème de Mallarmé, Boulez renforce l'opposition ouverture/clôture, sémantiquement et symboliquement portée par les titres; ainsi, selon son propos, la structure close et achevée du sonnet trouve sa forme musicale.

Poursuivons ce jeu d'imbrications proposé par Boulez. Cela consistera à prendre le premier vers du poème de l'*Improvisation I*, couplé avec le dernier vers du poème de l'*Improvisation III*, et enfin le premier et le dernier vers du poème central, *Improvisation II* Soit, en schéma traité par couples :

Don (a^1)**
premier vers

* Poèmes sans titre, traditionnellement cités par leur premier vers
** Ces lettres chiffrées symboliseront les vers auxquels il est fait allusion

Improvisation I (b^1)**
premier vers
Improvisation II (c^1)** premier vers
(c^2)** dernier vers
Improvisation III (b^2)**
dernier vers
Tombeau (a^2)**
dernier vers

Nous construisons donc des formants identiques et différents, constituant un rapport fonctionnel du tout à la partie, principe constitutif du Livre en «ses deux moitiés, première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à la dernière et première de l'un et de l'autre : ...»

Substituons aux titres des schémas précédents les vers de Mallarmé :

(a^1) : «Je t'apporte l'enfant
d'une nuit d'Idumée»
(b^1) : «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»
(c^1) : «Une dentelle s'abolit»
(c^2) : «Filial on aurait pu naître»
(b^2) : «Le flanc enfant d'une sirène»
(a^2) : «Un peu profond ruisseau
calomnié la mort»

Cette composition fait apparaître le sens de l'œuvre. Les mots *vierge, enfant, sirène*, établissent son caractère mythique; elle naît sans souillure dans le jaillissement de l'instant, *le bel aujourd'hui.*

Au centre (c), le *noyau dynamique* de l'ensemble est à plus d'un titre fécondant; dans l'énoncé du procès, on observera en premier lieu l'opposition du sens : *abolit/naître* («Cet ultime blanc conflit», dit justement Mallarmé). Par ailleurs, *s'abolit* est au présent de l'indicatif, soulignant l'instant d'actualisation, valeur qui «replie» le verbe (c^1) sur l'adverbe nominalisé, *aujourd'hui* (b^1); *naître*, mode infinitif, *in posse*, énonce le champ pur de l'idée de naître, abstraite du temps. La virtualité de l'acte se voit renforcée par *aurait pu* : valeur hypothétique qui «replie» le verbe (c^2) sur l'image virtuelle de (b^2) : *flanc enfant d'une sirène*. Tandis que (a^1) : *je t'apporte*, noyau verbal au présent de l'indicatif, contient par cela même les prémisses de (b^1) et (c^1); le nom *enfant*, quant à lui, contient les prémisses de (c^2) et (b^2) : tout cet ensemble construit l'œuvre comme *Don.*

Enfin, dans la conclusion (a^2) : *mort*, dernier mot de *Tombeau*, nous renvoie, quant au sens, au noyau (c^1) : *s'abolit*.

L'éclatement de la constellation centrale opère des filiations verticales et des chiasmes dont Mallarmé avait supputé les possibilités dans le Livre. On peut souligner que de nouveaux formants s'établissent par combinaison chiasmatique de la série *verbo-nominale* :

$a^1\ c^2$ = *enfant* + *naître* (nom + verbe)
$c^1\ a^2$ = *s'abolit* + *mort* (verbe + nom)

La filiation verticale $a^1\ b^1\ c^1$ = *apporte* + *aujourd'hui* + *s'abolit* établit un *thème de présent réel*, mais dans une opposition de sens : *apporte* ≠ *s'abolit*. La filiation $c^2\ b^2\ a^2$ ≠ *naître* + *sirène* + *mort* établit un *thème d'absence réelle*, à travers la même opposition de sens : *naître* ≠ *mort*.

Ainsi, à tous les niveaux, la conflagration de l'idée centrale («centre et absence», selon Boulez) se répercute et se développe. Les combinaisons horizontales, verticales, obliques des séries répondent aux projections théoriques de Boulez exposées dans *Alea*. Enfin voit-on naître l'œuvre dans une ultime structure oblique, symétrique : $a^1\ c^2\ b^2$: *enfant* + *filial* + *enfant*. Pli selon pli...

Boulez se donne exactement feuillet à feuillet, ligne à ligne, l'espace structurel du Livre, avec un choix de combinaisons possibles porteuses de l'hommage : Mallarmé, éclat-constellation de l'Idée poétique qu'abolit aujourd'hui l'absence charnelle.

L'analyse de la composition musicale elle-même montre quel soin Boulez met à réaliser ce «portrait de Mallarmé» à tous les niveaux : équilibre voix-instruments / équilibre instruments / équilibre voix / tempi. On comprend alors que le texte est pré-texte, présent / évacué, et que, dès lors, «mis en musique» signifie ce qu'il signifie, selon la définition même du verbe *mettre* : faire changer de lieu, faire passer une chose à une place où elle n'était pas. La transmutation boulézienne nous invite à lire ailleurs. La poétique musicale du compositeur ne recourt aux poètes que pour nous inviter à ce déplacement. Poésie en lieu de Musique qui est aussi Musique au lieu de Poésie.

On lisait dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963)

> Si vous interrogez avec persévérance — ou véhémence, et conviction, les maîtres d'une époque précédente, vous devenez leur médium afin qu'ils puissent vous donner leur réponse : ils parlent de vous par vous.

Boulez interrogeant le passé Mallarmé, trouve en Mallarmé l'avenir de Boulez. Le poète «centre et absence» génère l'œuvre du compositeur.

BOULEZ / MALLARMÉ / BOULEZ :

Pli selon pli, dans la transmutation d'œuvres qui renoncent au bavardage du sens, s'abolit la plus rigoureuse des rhétoriques.