

Portrait du compositeur en jeune poète

Book Reviews

Mary Breatnach, *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence*, Aldershot, Scholar Press, 1996, 160 p.

John Rea

Volume 9, Number 1, 1998

L'air du temps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902216ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902216ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Rea, J. (1998). Review of [Portrait du compositeur en jeune poète / Mary Breatnach, *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence*, Aldershot, Scholar Press, 1996, 160 p.] *Circuit*, 9(1), 41–46. <https://doi.org/10.7202/902216ar>

Article abstract

This new column in CIRCUIT highlights four works that deal with contemporary issues: the debate between the theoretical and practical partisans of a return to tonality (Duteurtre and Lelong) and those who defend atonality (Nattiez, Gonneville); the debate between the tenets of a postmodern inquiry into modernity (Rea) and the defenders of the greater accomplishments of Boulez (Breatnach).

CHRONIQUE DE LIVRES

Portrait du compositeur en jeune poète

John Rea

Mary Breatnach, *Boulez and Mallarmé : A Study in Poetic Influence*, Aldershot, Scholar Press, 1996, 160 p.

Multiplier, *pli selon pli*, comme Pythagore nous l'a montré au moyen de ses matrices carrées et de ses tables magiques, est tombé dans l'oubli grâce aux mathématiques nouveau genre que l'on enseigne aux enfants de nos jours. Cependant, multiplier les quantités et les valeurs poétiques dans l'art linéaire qu'est la littérature n'est pas une activité à la portée de tout écrivain ou de tout poète. Loin d'être un jeu enfantin, il s'agit en effet d'un jeu pour adultes sérieux. En ce sens, Stéphane Mallarmé (1842-1898) fut peut-être, après l'astucieux Pythagore, le plus grand maître de la multiplication – fût-elle lexicale – à titre de manipulateur le plus « maximal » dans l'art de ce qui peut être, et qui est parfois, de la poésie minimale : à savoir la poésie de la condensation et de l'ellipse. Pourtant, il se considérait également comme un peintre : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » était sa devise. Et quels « portraits » polyvalents il nous a laissés ! Sa plus grande création, et son apport incontesté au domaine de la littérature, fut précisément ceci : il a décuplé la constellation de significations et de sonorités dans son univers de mots. En vérité, il a multiplié les « voix » possibles, comme dans un contrepoint symphonique. Il a peint un genre de musique.

Ses ambitions ? « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » – et « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ». Souvenez-vous : Orphée composait, chantait et jouait mieux que les sirènes, et il charmait les dieux des Enfers. Pierre Boulez, semble-t-il, revendiquait pour lui-même un égal pouvoir.

La conjonction poétique

Dans une étude très lyrique parue récemment sur ce compositeur du milieu du vingtième siècle, représentant quintessentiel du sérialisme, et sur sa relation esthétique avec le poète et cofondateur (avec Verlaine) du symbolisme à la fin de dix-neuvième siècle, l’auteure-musicienne Mary Breatnach, professeur de littérature française à l’Université d’Édimbourg, propose une interprétation singulière. Apparenté à un nouveau genre de critique musico-littéraire, son ouvrage se penche sur plusieurs poèmes et textes qui, principalement dans la section centrale du livre, éclairent un peu les pratiques de composition bouléziennes dans *Pli selon pli*, le soi-disant « portrait de Mallarmé », portrait sonore composé de 1957 à 1962. Le titre général de cette œuvre d’orchestre et de chambre formée de cinq compositions mettant en musique cinq poèmes ou certains extraits – *Don, Improvisation sur Mallarmé I, II, III et Tombeau* – est tiré d’un vers d’un poème, « Remémoration d’amis belges », que Boulez n’utilise pas, et qui ne figure donc pas dans ces pièces. Je reviendrai là-dessus plus loin.

Le contenu du livre

L’étude de madame Breatnach s’ouvre par une analyse brève mais instructive des rapports du jeune Boulez avec la littérature, des origines de ses compositions mettant en musique les textes de Char et de Michaux, ainsi que sa « rencontre » avec Mallarmé. Cette étape a pour but de montrer, dit l’auteur, « que Boulez a trouvé en Mallarmé un personnage dont la modernité essentielle justifie entièrement l’assertion du compositeur suivant laquelle, loin de faire un pas en arrière, son travail sur Mallarmé représentait une démarche progressive, une consolidation et même une consommation de la modernité de sa propre pensée musicale » (p. 18).

Le second chapitre porte sur l’esthétique et la musique de Mallarmé, la musique des mots, et Baudelaire ; il comporte aussi une présentation sous forme de partition et une analyse de *Un coup de dés*, de même que cette affirmation provocatrice : « Lire la poésie de Mallarmé et écouter de la musique moderne sont des expériences comparables. L’impression de désarroi et un sentiment de désorientation caractérisent les réactions aux deux... Tout comme le lecteur de Mallarmé, l’auditeur de Boulez se trouve en présence d’une hyperstructure élaborée, pouvant se dérouler à l’infini et qui frappe au début par son caractère

chaotique et totalement désordonné, et qui pourtant exige énormément de lui aux points de vue intellectuel et émotif. » (p. 66) Dans son Épilogue, elle soulève un argument du même genre au sujet des chefs-d'œuvre littéraires et musicaux « très problématiques et profondément troublants » – *Pli selon pli* inclus – des cent dernières années, dont on parle plus qu'on ne les lit, écoute ou exécute, selon le cas. Le chapitre trois est un court essai sur les idées qui ont aidé Boulez à préciser son futur projet Mallarmé. Le chapitre cinq, tel un interlude, s'intéresse à ce que Boulez a appris de façon pratique et prophétique en dirigeant Wagner. Quant aux soixante-quatre pages du chapitre quatre, elles traitent du (des) « portrait(s) de Mallarmé » en tâchant d'accorder une égale importance à l'analyse des poèmes, aux textes que Boulez a écrits par la suite sur son œuvre et à la clarification de certains procédés de composition touchant habituellement des détails, superficiels mais néanmoins révélateurs, des partitions. L'ouvrage, soulignons-le, ne se veut pas une visite de l'atelier du compositeur, bien que Mme Breatnach l'ait interviewé. Malheureusement, il ne nous donne pas davantage un aperçu de celui de Mallarmé.

La critique

Disjecti membra pœtæ, l'observation d'Horace, signifie : un poète traduit en prose n'est pas rendu tout entier, mais on en retrouve encore les membres épars. Une question vient immédiatement à l'esprit : qu'arrive-t-il à un poète traduit en musique ? C'est là une question éternelle : les membres seront-ils encore plus épars ? Dans son étude, Mary Breatnach a choisi une réponse symétrique : elle suggère qu'une espèce de transsubstantiation a lieu, que Boulez et Mallarmé sont une seule et même entité, liés par une sorte de « correspondance » baudelairienne. Il n'y a aucun « grincement » dans sa mécanique, cela est certain. Mais pour ma part, j'aurais aimé un regard plus critique sur les points suivants.

Bien que l'image naissance/mort dans « Don du poème » et « Tombeau (de Verlaine) » soit rendue clairement afin d'encadrer le début/la fin de la version musicale, qu'en est-il des images dominantes et terrifiantes évoquant le froid/la glace/la blancheur dont sont imprégnés les cinq poèmes ? Boulez a-t-il essayé d'en tenir compte même s'il n'a pas mis ces paroles en musique ? La présence de noms d'instruments de musique et de métaphores sur les oiseaux dans tous les poèmes a-t-elle conduit Boulez à composer une musique descriptive traditionnelle, puisque les partitions révèlent une attention spéciale accordée à la guitare, à la mandoline, au piano, à la harpe et, manifestement, à la soprano soliste ? Qu'est-ce qui a véritablement motivé la lecture faite par Boulez

de chaque poème, lui faisant conserver seulement quelques vers pour éliminer les autres ? Les mots absents étaient-ils trop chargés ? S'ils avaient été mis en musique, leur présence aurait-elle obscurci l'image que Boulez voulait donner de lui-même comme compositeur ?

Quant au titre emprunté à un poème tout à fait distinct, comme je l'ai mentionné plus haut, l'explication de Mary Breatnach, acceptable et standard (elle suit les propres explications du compositeur) mais d'une portée peu convaincante, est peut-être moins une lecture incorrecte qu'une sous-lecture de ces plis absents. Quelques vers déterminants de ce poème de 14 lignes détiennent la clé du mystère :

Vers 1, 3 et 4 : « À des heures (...) je sens/Que se devêt pli selon pli la pierre veuve

Vers 9 à 12 : (...) en le (...)/Bruges multipliant l'aube (...)/ (...)/(...) cette cité m'apprit

Vers 13, 14 : Lesquels (...) un autre vol désigne/À (...) irradier ainsi qu'aile l'esprit. »

Ces paroles transmettent plus que des images poétiques riches et métaphoriques : elles dévoilent une espèce de vérité ! En réalité Mallarmé, expert de la géométrie des mots – appelons sa profession la lexicométrie – est en train de regarder la ville comme un oiseau du haut des airs ; il voit les reflets fracturés et multipliés d'un soleil levant passant d'un canal à l'autre le long des diagonales d'un quadrillage interrompu ; ces reflets, comme des carrés dans un cercle, caractérisent l'ensemble de canaux, d'interstices et de passerelles de cette ville appelée parfois la petite Venise du Nord. Car la configuration de la ville de Bruges (*brug* = pont en flamand), telle un carré magique ou la table de papier plié que l'on utilisait jadis pour enseigner la multiplication, est la carte déjà déployée que Mallarmé imagine pliée auparavant avec méthode. Pour le narcissique Boulez, qui fait le pont, pour ainsi dire, voilà une image irrésistible et nécessaire : c'est l'image en miroir de son outil de base, la matrice symétrique de hauteurs qui irradie son œuvre d'art.

Mais où est John Cage ?

Tout ceci conduit à une question très importante, que Mary Breatnach ignore complètement. En quoi la relation avec John Cage est-elle liée à la décision ultime, à partir de 1951, de confirmer Mallarmé à la fois comme « centre et absence »⁽¹⁾ de la poétique de Boulez, dans l'œuvre précédente surtout, l'« œuvre en gestation » en cinq mouvements (dont trois seulement furent terminés), la troisième *Sonate* (1956-1957) ? Pourquoi Boulez est-il revenu à Mallarmé ? Que désirait-il y trouver ?

(1) « Centre ou absence » est l'expression empruntée par Boulez à Henri Michaux pour indiquer l'action de la transmutation d'un poème en musique. Cf. Breatnach (1996), p. 134.

Dans la bataille pour l'hégémonie des idées nouvelles après la Deuxième Guerre mondiale –, période de reconstruction nécessaire et de fondations nouvelles dans tous les domaines – le jeune opportuniste rationnel et bien en santé qu'est Pierre Boulez, à la suite de ses rencontres et de ses échanges (de 1949 à 1951 surtout) avec John Cage⁽²⁾, le compositeur américain révolutionnaire plus âgé que lui, le jeune Boulez, donc, tente d'établir épistémologiquement une origine non asiatique, et par conséquent européenne, française en particulier, de la critique et de l'utilisation des opérations aléatoires dans l'art en portant son attention sur le dernier poème de Mallarmé, *Un coup de dés* (1897). Effectuée trop rapidement, la reconstruction, faut-il dire, mène souvent à la dissolution ; en fait, elle conduit au naufrage.

| (2) Cf. Nattiez éd. (1990).

Dans un poème en prose inachevé intitulé *Igitur*, une œuvre de jeunesse (1867-1870) de Mallarmé, le personnage principal avait posé une question à laquelle répond le dernier poème, *Un coup de dés* : l'esprit d'un homme est-il gouverné par le hasard, ou doit-il vaincre le pouvoir du hasard ? Boulez avait lu ces deux œuvres en 1948-1949. Les premiers vers multitypographiques de *Un coup de dés*, où des gros caractères gardent le sens des mots en suspension tout au long des 22 pages du poème, font une profession de foi : UN COUP DE DÉS – JAMAIS – quand bien même lancé dans des circonstances éternelles – du fond d'un naufrage... N'ABOLIRA – LE HASARD (...).

À coup sûr, la créativité, la création artistique et la composition musicale font toutes partie de ces circonstances éternelles. Il est donc d'autant plus surprenant d'apprendre que la création puisse avoir peu de rapport avec le hasard, puisque Boulez prétend que « tous les créateurs sont des prédateurs ». Sans aucun doute, « se comporter [délibérément] en prédateur est un droit essentiel à condition qu'il s'accompagne de vitalité et de prolifération⁽³⁾ ». Cela signifie, je suppose, que Boulez a vaincu le pouvoir du hasard. Il a été capable d'avaler, de digérer et de disséminer Mallarmé ; il n'avait pas à dire merci. Chez Cage, son juvénile aîné, le très mûr jeune Boulez avait trouvé les circonstances éternelles idéales pour un pillage subséquent. Ce fut l'Américain, il me semble, le catalyseur qui, sans le savoir, encouragea le Français non seulement à transcender ses premières lectures sommaires, naïves et erratiques de Mallarmé, mais aussi à mieux comprendre l'utilité éventuelle du maître comme modèle. Ici comme précédemment, personne n'était obligé de manifester une reconnaissance particulière. « Rafrachissant », dira Boulez de Cage par la suite, « mais pas très intelligent. Sa fraîcheur provient en fait d'une absence de connaissance⁽⁴⁾. »

| (3) Boulez (1986), in Breatnach (1996), p. 8.

Absence ou centre de connaissance ? Car une « absence » dans le jeu compositionnel boulézien, tout comme dans le jeu littéraire mallarméen, signifie quelque chose de beaucoup plus profond, dense et mystérieux. Peu importe le point de vue, ces jeux multiples ont éclaté, autant chez Mallarmé que chez Boulez, parce qu'ils n'étaient pas des jeux d'enfant.

| (4) Boulez cité in Surrans (1988).

NATTIEZ, J.-J. éd. (1990), *Pierre Boulez/John Cage : Correspondance et documents*, Winterthur, Amadeus Verlag.

SURRANS, A. éd. (1988), *Jeux de massacre*, Paris, Éditions Bernard Coutaz.