

## Au fil des esquisses du *Marteau*

par Robert Piencikowski

Des circonstances inattendues ont permis à la Fondation Paul Sacher d'entrer en possession d'une trentaine de pages d'esquisses du *Marteau sans maître* (1952–55) de Pierre Boulez. Grâce à la gentillesse et à la générosité de Guite et Diego Masson, auxquels le compositeur les avait autrefois offertes, elles ont pu tout récemment être intégrées à la Collection Pierre Boulez. Rappelons brièvement l'origine des liens étroits qui se sont noués entre Pierre Boulez et la famille de Diego Masson, d'abord avec son père, le peintre André Masson (1896–1987), auquel on doit, outre les décors et costumes des représentations de *Wozzeck* dirigées par Pierre Boulez, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault à l'Opéra de Paris en 1963<sup>1</sup>, l'illustration de la pochette des disques du premier enregistrement du *Marteau sans maître* réalisé sous la direction du compositeur en 1956<sup>2</sup>. Pour sa part, Diego Masson (\*1935) assura la partie de percussion dans l'orchestre du Domaine Musical de 1958 à 1966<sup>3</sup>, avant de fonder à son tour l'Ensemble Musique Vivante en 1966, auquel Boulez confia le premier enregistrement de *Domaines* (1968–69)<sup>4</sup>. Il participa également au premier cours de direction d'orchestre de Pierre Boulez à la Musik-Akademie de Bâle (1965)<sup>5</sup>, à la réalisation de la musique de scène composée par Pierre Boulez pour les représentations de l'adaptation scénique de Jean-Louis Barrault d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1974) de Nietzsche<sup>6</sup>, et collabora à l'élaboration de l'IRCAM en tant que responsable du Département Instrumental de 1971 à 1976.

Cet inestimable présent comble une lacune demeurée jusqu'ici assez inexplicable. Contrairement aux œuvres qui soit la précèdent, soit lui succèdent immédiatement dans la chronologie de leur composition, pour lesquelles nous disposons déjà d'un ensemble d'esquisses assez complet, les travaux préparatoires du *Marteau sans maître* se réduisaient à quelques pages isolées, la plupart disséminées dans des dossiers relatifs à des compositions apparentées, telles [*Trois essais*] pour percussions (1950), *Oubli signal lapidé* (1952–53), *Tombeau* (1959–62) et *Cummings ist der Dichter* (1970/1986). Plus récemment, la mise à jour des archives de Hans Moldenhauer a révélé l'existence de cinq pages d'esquisses absentes des papiers du compositeur, et probablement confiées à Moldenhauer par l'intermédiaire de Hans Ros-

baud<sup>7</sup>. Devait-on dès lors se contenter d'attribuer une telle lacune soit aux habitudes prises par la suite par le compositeur, faisant de la «récupération» de chutes d'œuvres antérieures la matière première de nouvelles compositions, soit à une perte, voire une destruction pure et simple?

L'intérêt de ces esquisses, outre leur valeur intrinsèque, réside dans la manière dont elles nous informent sur les méthodes de travail du compositeur, entre l'expérience du sérialisme généralisé du Premier livre de *Structures* pour deux pianos (1951–52), et celle de la relativité formelle de la Troisième Sonate pour piano (1955–57). En effet, composé de 1952 à 1955, *Le Marteau sans maître* explore les possibilités de mise en relation des structures sonores et formelles selon une conception originale, propre au compositeur, en étroite relation avec ses prises de position personnelles par rapport aux travaux de ses contemporains, entre autres John Cage (*Music of Changes*, 1951), Henri Pousseur (*Trois chants sacrés*, 1952) et Karlheinz Stockhausen (*Studie I*, 1953–54).

Parmi les pages qui ont été conservées par Guite et Diego Masson, un document assez émouvant témoigne de la fébrilité avec laquelle la partition avait été composée. On sait qu'à l'origine, elle était destinée d'abord au Festival de Venise<sup>8</sup>, puis programmée pour le Festival de Donaueschingen le 16 octobre 1954, pour être enfin créée le 18 juin 1955 lors du Festi-

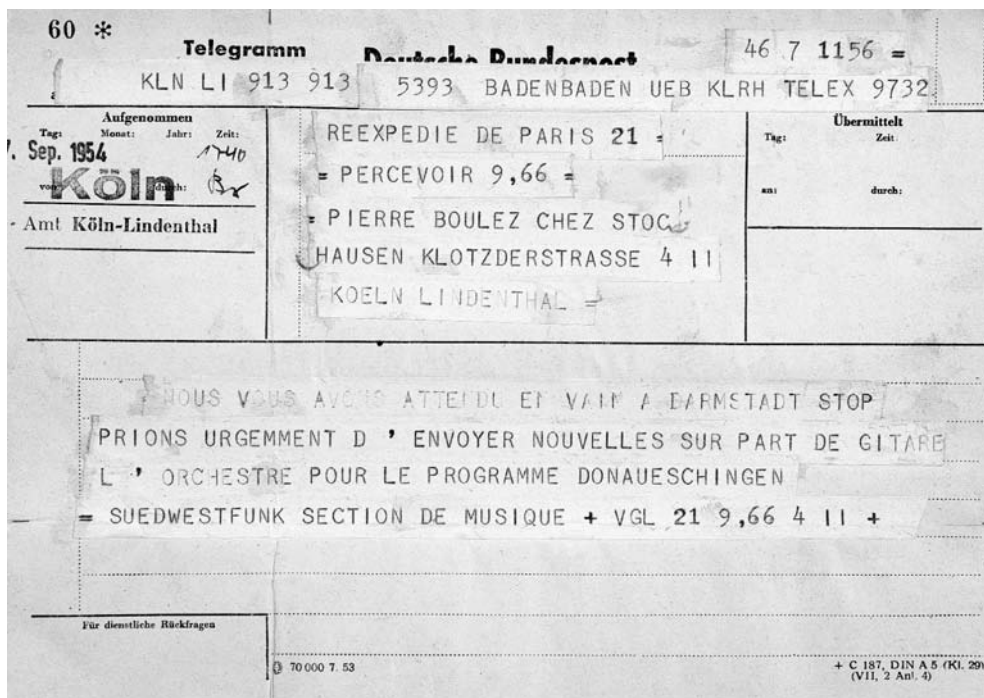


Illustration 1: Südwestfunk Baden-Baden, section de musique, télégramme à Pierre Boulez, 7 septembre 1954, recto (Collection Pierre Boulez).

val de la SIMC à Baden-Baden<sup>9</sup>. Or, un télégramme adressé par le Südwestfunk à Pierre Boulez le 7 septembre 1954 nous fait comprendre qu'un peu plus d'un mois à peine avant la création prévue à Donaueschingen, la composition était encore loin d'être achevée (*Illustration 1*).

Ce document réclame quelques éclaircissements. De retour d'une seconde tournée en Amérique du Sud avec la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, qui dura du 23 avril au 16 août 1954, Pierre Boulez, après un bref séjour à Paris, se rendit à Cologne durant trois semaines, du 1<sup>er</sup> au 22 septembre, dans l'intention de se familiariser avec les techniques développées au studio de musique électronique du Westdeutscher Rundfunk où travaillait alors Stockhausen. Ce qui ressort de la lecture de la correspondance de Stockhausen, c'est qu'en fait, au lieu de s'initier à la musique électronique, Boulez aura consacré le peu de temps qui lui restait encore à la composition des trois derniers mouvements du *Marteau sans maître*<sup>10</sup>.

Boulez jouait décidément de malchance, car outre le retard accumulé dans la composition, outre encore le fait qu'on ne parvenait pas à trouver un instrumentiste capable de tenir la partie de guitare, deux événements imprévus devaient transformer ce séjour en une accumulation de contretemps. De retour à Paris, il s'aperçut qu'il avait égaré la partition d'une composition qu'il avait amenée avec lui à Cologne dans l'intention de la faire jouer en première audition à Munich<sup>11</sup>. Enfin, pour comble de malheur, les Editions Universal avaient fait paraître, sans lui en demander l'autorisation, une édition en fac-similé des six mouvements achevés du *Marteau sans maître* dans leur état provisoire, en vue de la création finalement annulée de Donaueschingen<sup>12</sup>. Ce fait nous confirme donc qu'à l'heure où il s'apprêtait à se rendre à Cologne, la composition des trois dernières pièces était encore en cours. Ce qui explique peut-être la disparité entre ces trois dernières pièces (n° 5: «Bel édifice et les pressentiments», version première; n° 8: «Commentaire III de «Bourreaux de solitude»; n° 9: «Bel édifice et les pressentiments, double»), et les six premières à avoir été composées, encore disposées selon l'ordre de leur appartenance à leurs cycles respectifs.

Si nous retournons le télégramme pour en considérer le verso (*Illustration 2*), nous découvrons que Boulez s'en est servi pour y tracer quelques esquisses destinées à la neuvième pièce, «Bel édifice et les pressentiments, double», notamment sur le plan du dispositif des registres qui est, comme chacun sait, une des particularités structurelles propre aux deux pièces de ce cycle<sup>13</sup>. On l'aura compris: tout, ou presque, ce qui pouvait tomber sous la main du compositeur était bon pour y tracer méticuleusement de furtives esquisses destinées à parachever son travail. Outre le télégramme ici reproduit, figurent parmi les documents réunis un carnet d'échantillons de papier d'Angoulême, une enveloppe imprimée d'une maison d'édition musicale – ainsi que, plus conventionnellement, des feuilles de papier à

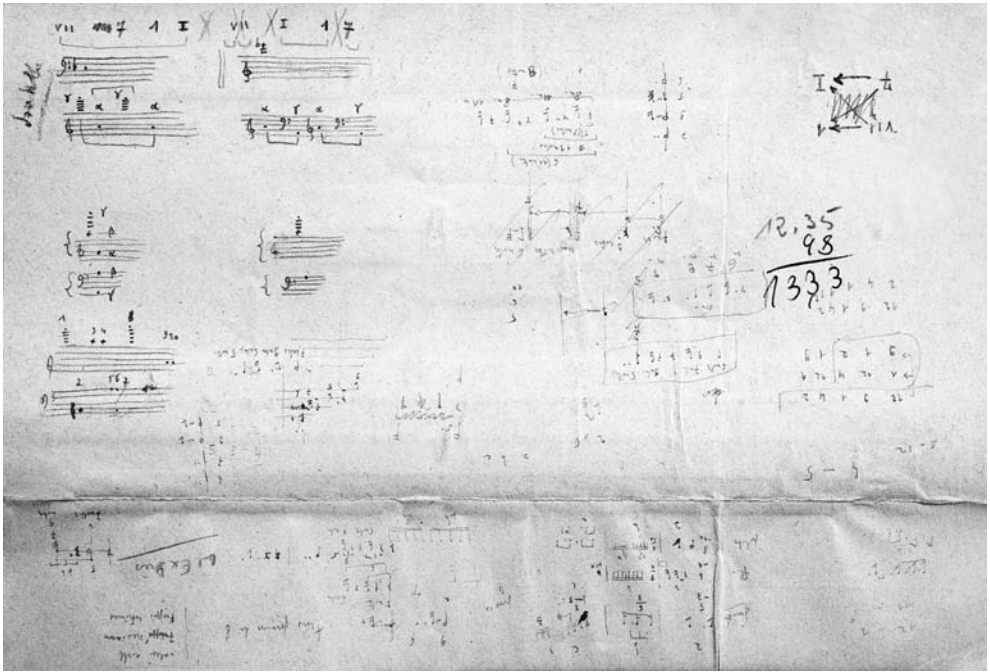


Illustration 2: Südwestfunk Baden-Baden, section de musique, télégramme à Pierre Boulez, 7 septembre 1954, verso, avec esquisses de Pierre Boulez (Collection Pierre Boulez).

musique. Mais celles-ci ne sont pas simplement recouvertes d'annotations musicales: elles ont été soigneusement découpées à partir de feuillets de formats plus vastes, afin de se prêter aux impératifs de la mise en œuvre, notamment l'inscription de schémas sériels destinés à servir de repères au fil de l'élaboration d'esquisses plus abouties.

Désormais, en comparaison avec le matériel dont devait se satisfaire la recherche jusqu'alors, nous devons considérer les manuscrits en provenance des archives privées de Guite et Diego Masson comme une source inestimable et inespérée pour la reconstitution des processus de composition d'une des œuvres les plus illustres de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce serait cependant faire preuve de quelque ingénuité de se figurer qu'en ayant mis la main sur des documents d'une telle importance, on serait désormais en mesure de venir à bout de la résistance qu'offrait jusqu'ici une partition réputée parmi les plus difficiles à analyser de la littérature musicale contemporaine<sup>14</sup>, s'épargnant par là les exigences et la rigueur d'une approche individuelle. Déjà l'examen détaillé de l'ensemble ainsi reconstitué nous laisse entrevoir d'autres lacunes, notamment concernant la pièce vocale du cycle «Bourreaux de solitude». Il n'en demeure pas moins qu'en l'état actuel de nos connaissances, la situation nous paraît présenter un progrès considérable par rapport à celle de nos prédécesseurs. Cela suffirait-il à vaincre définitivement le fameux «infracassable noyau de nuit» cher au

compositeur? Il appartiendra aux chercheurs futurs de sonder l'éventualité d'une reconstitution plus complète encore des travaux d'approche du *Marteau*<sup>15</sup>.

<sup>1</sup> Première représentation au Palais Garnier le 29 novembre 1963; représentations suivantes en décembre 1963. Reprise en janvier et février 1966; un enregistrement fut réalisé au cours de cette reprise (disques CBS 32.210001/2; réédition sur disque compact, CBS M2K 79251/30852).

<sup>2</sup> Disques Véga C 30 A 66 (extraits) et Véga C 35 A 67 (intégrale), enregistrement réalisé au cours des premières auditions parisiennes du *Marteau sans maître* sous la direction du compositeur, au Théâtre du Petit Marigny, dans le cadre des concerts du Domaine Musical, les 21 et 22 mars 1956.

<sup>3</sup> A ce titre, il participa entre autres à la création de la première version de *Tombeau* (1959) de Pierre Boulez au Festival de Donaueschingen le 17 octobre 1959 (enregistrement disponible sur disque compact, Col legno, 20509, 2000); à la création française de *Madrigal III* (1962) de Henri Pousseur sous la direction de Pierre Boulez au Théâtre de l'Odéon, dans le cadre des concerts du Domaine Musical, le 4 décembre 1963, ainsi qu'à l'enregistrement de cette même pièce, toujours sous la direction de Boulez, les 5 et 10 mai 1964 (Disque Adès 15005, 1964); et à la première audition française d'*Eclat* (1965) de Pierre Boulez au Théâtre de l'Odéon, à l'occasion d'un concert exceptionnel de soutien au Domaine Musical, le 16 novembre 1966.

<sup>4</sup> Disque Harmonia Mundi France 55930 (1971), réédité sous forme de disque compact, 190930 (1988); c'est également avec l'Ensemble Musique Vivante que Pierre Boulez réalisa son troisième enregistrement du *Marteau sans maître* (Disque CBS, M 32160, 1973); ces deux enregistrements furent effectués dans la foulée du concert de Pierre Boulez au Palais de Chaillot le 10 novembre 1970, avec en solistes Michel Portal (clarinette) et Yvonne Minton (voix d'alto). Toujours avec l'Ensemble Musique Vivante, Diego Masson et Pierre Boulez se partagèrent un concert au Festival de Bordeaux le 5 octobre 1973, dirigeant l'un «... *explosante-fixe* ...» (1972/...), l'autre *Eclat/Multiples*; et deux concerts au Festival de La Rochelle le 6 juillet 1974, dirigeant l'un *Eclat/Multiples* (1965–70), l'autre *Le Marteau sans maître*.

<sup>5</sup> Cours du 21 juin au 10 juillet 1965; cf. Hans Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, Bâle, Schwabe, 1967, p. 187.

<sup>6</sup> Création le 6 novembre 1974 au Théâtre d'Orsay; cf. *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 87: *Nietzsche. A propos de «Ainsi parlait Zarathoustra»*, Paris, Gallimard, 1974.

<sup>7</sup> Cf. notre étude «Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître*», dans *Music History from Primary Sources. A Guide to the Moldenhauer Archives*, édité par John Newsom et Alfred Mann, Washington, Library of Congress, 2000, pp. 134–41. Cf. également la lettre de Hans Rosbaud à Pierre Boulez du 24 janvier 1960 (Collection Pierre Boulez), où il invite ce dernier à offrir quelques pages manuscrites à son ancien élève.

<sup>8</sup> Cf. lettre de Pierre Boulez à Karlheinz Stockhausen du 30 octobre 1953: «L'année prochaine, de nouveau Venise avec cette œuvre dont je vous ai parlé pour voix et 6 instruments. (Fl. in G, Xylorimba, Vibra, Guitare, Percussion, Viola, voix d'Alto) – J'y travaille aussi régulièrement que me le permettent mes loisirs» (Collection Karlheinz Stockhausen, photocopies aimablement mises à notre disposition par le compositeur).

<sup>9</sup> Concert du 18 juin 1955, avec Sybilla Plate et les membres de l'Orchestre Symphonique du Südwestfunk sous la direction de Hans Rosbaud. En fait, la partition était toujours incomplète: il y manquait encore les dernières mesures de la neuvième pièce «Bel édifice et les pressentiments, double», l'exécution, dont les archives du Südwestfunk conservent un enregistrement, s'interrompant immédiatement après le dernier vers du poème, à la fin de la mesure 41.

<sup>10</sup> Cf. lettres de Karlheinz Stockhausen à Henri Pousseur: «Boulez ist da und man bekommt kaum Schlaf. Er arbeitet noch nebenher in die Nächte an seinem Donaueschinger Stück» (avant le 20 septembre 1954); «Boulez ist abgereist. Er hat fast die ganze Zeit an seinem Donaueschinger Stück gearbeitet und ist in der Arbeit im Studio zu nichts gekommen. Und das Resultat: Donaueschingen wird für ihn nichts, da kein Gitarrist die Partie übernehmen will. So also haben die 3 Wochen für ihn nicht viel Erfolg gehabt» (début octobre 1954, Collection Henri Pousseur).

<sup>11</sup> *Symphonie concertante* pour piano et orchestre (1947), dont seuls subsistent des fragments reproduits en exemple dans l'article «Propositions», dans *Polyphonie*, n° 2, 1948, pp. 65–72, exemple 5; repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp. 65–74 (voir en particulier la note de Paule Thévenin, p. 383), et dans *Points de repère*, 3<sup>e</sup> édition, t. I, Paris, Christian Bourgois, 1995, pp. 253–62. Une page d'esquisse a exceptionnellement été conservée au dos d'une page du manuscrit de la Deuxième Sonate pour piano, offerte par Boulez à John Cage, figurant en illustration dans *Pierre Boulez / John Cage. Correspondance et documents*, édités par Jean-Jacques Nattiez, 2<sup>e</sup> édition revue par nos soins, Mayence etc., Schott, 2002, p. 115. Cf. également la lettre de Pierre Boulez à Karlheinz Stockhausen du 5 octobre 1954 (Collection Karlheinz Stockhausen), où il relate les circonstances de la disparition du manuscrit.

<sup>12</sup> La page titre porte la mention: «partition imprimée pour le festival de musique 1954 donaueschingen», Universal Edition (Londres), 1954; cf. la lettre de Pierre Boulez à Karlheinz Stockhausen du 16 octobre 1954 (Collection Karlheinz Stockhausen), où il lui fait part de sa stupéfaction d'apprendre la nouvelle de cette parution. Outre des variantes de détail, les six pièces rassemblées dans cette «première édition» sont encore regroupées d'après leur appartenance à un cycle, et non pas en préfiguration de la forme «labyrinthique», par interruptions alternatives, de la version définitive.

<sup>13</sup> Cf. «... auprès et au loin.», *Cahiers Renaud-Barrault*, 2<sup>e</sup> année, n° 3, 1954, pp. 7–27; repris dans *Relevés d'apprenti*, op. cit., pp. 183–203, et dans *Points de repère*, 3<sup>e</sup> édition, t. I, op. cit., pp. 287–314. Parmi les quatre «moyens de déduire les conséquences d'une série de base» exposés par Boulez, celui figurant sous la lettre *d*) correspond à la technique utilisée dans le cycle «Bel édifice et les pressentiments».

<sup>14</sup> Parmi les différentes analyses proposées jusqu'ici, seule celle produite par Lev Koblyakov, *Pierre Boulez, A World of Harmony*, Chur etc., Harwood Academic Publishers, 1990, nous paraît être parvenue à relever le défi d'analyser certaines des techniques compositionnelles du *Marteau sans maître*. On n'aurait garde d'oublier cependant, outre nos propres travaux («Pierre Boulez et René Char. Esquisse analytique du *Marteau sans maître*», dans *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, 4, 1981, pp. 193–266), ceux de Ulrich Siegel (Zwei Kommentare zum *Marteau sans maître* von Pierre Boulez, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1979), Ulrich Mosch («Disziplin und Indisziplin. Zum seriellen Komponieren im 2. Satz des *Marteau sans maître* von Pierre Boulez», dans *Musiktheorie*, 5, 1990, 1, pp. 33–66), et Thomas Bösche («Einige Beobachtungen zur Technik und Ästhetik des Komponierens in Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître*», dans *Musiktheorie*, 5, 1990, 3, pp. 253–69), qui ont grandement contribué, chacun à sa manière, à éclaircir une situation qui paraissait alors encore passablement confuse. Plus récemment, un musicologue américain, Stephen Heinemann, a tenté d'appliquer au *Marteau sans maître* des catégories analytiques empruntées à la *pitch-class set theory* («Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice», dans *Music Theory Spectrum*, 20, 1998, pp. 72–96).

<sup>15</sup> Une édition en fac-similé du manuscrit de la première version du *Marteau sans maître*, accompagnée d'un appareil critique où figureront les esquisses les plus importantes, est actuellement en cours de publication aux éditions de la Fondation Paul Sacher. La réalisation en a été confiée au musicologue belge Pascal Decroupet.