

Quelques notes sur *l'Improvisation III sur Mallarmé* de Pierre Boulez

par *Raphaël Brunner*

Le rapport de la musique boulézienne à l'univers poétique de Stéphane Mallarmé fait partie des lieux communs que le discours interprétatif n'a de cesse de relayer, que ce soit par goût de la métaphore ou par volonté de lier structurellement deux champs artistiques. Ces deux démarches, aussi séduisantes et porteuses de sens qu'elles puissent être, ne sont cependant pas à l'abri des guets-apens encourus par toute approche périphérique ou frontale du fait musical. La *Troisième Sonate* pour piano ayant été retenue comme l'emblème d'un renouvellement du texte musical, par l'introduction de l'ouverture et du concept de "work in progress", le cycle *Pli selon pli* s'est vu de la sorte condamné à n'être – dans son interprétation – que le commentaire de l'univers mallarméen, notamment par référence aux extraits poétiques retenus par le compositeur; en la subordonnant à un autre univers dont elle n'a pas à demeurer univoquement redevable, cette approche éloignait ainsi une œuvre de ce qu'elle symbolise par le travail même de l'écriture musicale en prise à la réalisation matérielle. Par ailleurs, la contiguïté entre pratique littéraire et pratique compositionnelle – pour autant qu'on y tienne – n'est guère lisible ici dans les textes eux-mêmes, simplement différents, mais plutôt dans le geste qui les produit sans parvenir à s'y fixer.

L'Improvisation III sur Mallarmé, quatrième pièce du cycle *Pli selon pli*, appelle une telle problématique génétique: elle figure un état ultime de l'improvisation par la présence de différents éléments de mobilité et de l'inachèvement par rapport au projet initial. Le matériel à disposition pour une approche oblique de cette pièce est particulièrement abondant. Si la première version (1959) n'a jamais été éditée, elle a néanmoins servi de base à deux enregistrements¹ (avec les sopranos Halina Lukomska et Phyllis Bryn-Julson) alors que la deuxième version (1981–1983) n'a pas encore été enregistrée mais a été éditée.² Le manuscrit de la partition mise au net de la première version laisse apparaître ces diverses 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 en concert;

au crayon noir, quelques remarques guidant vraisemblablement la réalisation de la deuxième version.³

Les nombreuses esquisses mettent à jour un rétrécissement important du projet initial, visant la totalité du poème. Aussi la composition épousera-t-elle trois vers dans la première version, quatre dans la deuxième, avant l'interruption. Les formes utilisées sont au nombre de six, classées par le compositeur dans des dossiers séparés: "enchaînements multiples", "bulles de temps", "sectionnements", "hétérophonies", "échiquiers" et "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.

La partie introductive précédant le quatrain initial se base sur le groupe formel "sectionnements".⁴ Sur cette forme de base viennent se greffer quatre autres formes correspondant aux quatre indicatifs initiaux dont le choix détermine – du moins originellement⁵ – le sectionnement adopté. Quel que soit le sectionnement choisi, sa durée est fixe; d'où l'utilisation de divers tempos approximativement proportionnels à la durée absolue de chaque sectionnement.

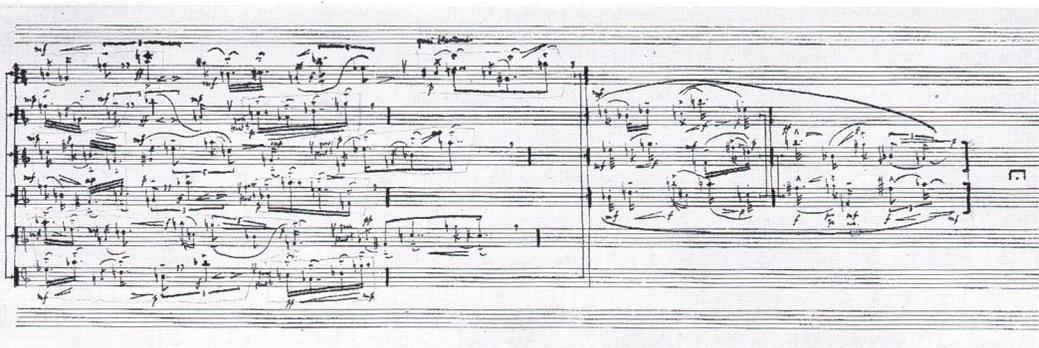
Pierre Boulez, *Pli selon pli, Improvisation III sur Mallarmé, 1^{ère} version*, esquisse du sectionnement de la partie introductive (collection Pierre Boulez).

L'*Improvisation III* est traversée de matériaux provenant de compositions antérieures ou contemporaines, notamment de l'*Orestie* (1955), de *Strophes* (1957) et de la *Troisième Sonate* (1955–57/1963).⁶ Si les durées des notes tenues et les appoggiatures rythmiques des sectionnements sont obtenues par la "réduction statique d'une polyphonie qui demeure latente"⁷, les hauteurs composant les blocs harmoniques sont le produit des transpositions sur eux-mêmes de blocs de trois à quatre notes issus de l'*Orestie*, plus spécifiquement de l'"Entrée d'Agamemnon".⁸ 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 utilise que trois, le premier pour l'introduction, les deux autres comme formes uniques pour les parties supportant les deuxième et troisième vers.

Quant à la forme supportant le premier vers, elle est issue du premier groupe formel "enchaînements multiples". Il s'agit d'une échelle chromatique ascendante des durées tirée de la série du "Formant I" de la *Troisième Sonate* dont les dérivations sont obtenues par le report de la grandeur de l'intervalle sur le rang.⁹ Le texte de la première version présente deux alternatives séparées par un trait horizontal: en haut, la forme inverse de la série et les lectures, à la fois verticale et horizontale, de ses dérivations; en bas, la forme originale et ses dérivations.

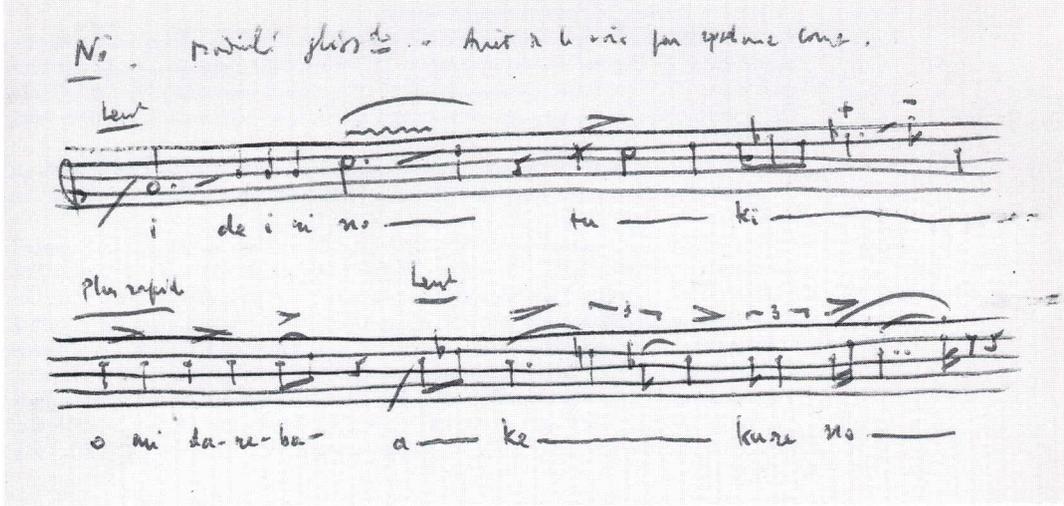
La réécriture en une deuxième version ne satisfait pas simplement les exigences pragmatiques de l'édition et de l'exécution en concert (par exemple la distribution de la série entre la voix et la première flûte dans le passage que je viens de commenter). Aussi le compositeur ne se contente-t-il pas de choisir une alternative pour la fixer, mais il retient parfois plusieurs alternatives, soit de manière différée (ainsi le trope d'un quatrième vers sur la seconde alternative supportant originellement le premier vers), soit de manière simultanée (ainsi l'accumulation des alternatives initialement destinées à la voix, distribuées dans la deuxième version à la voix et aux flûtes, avec adjonction de petites notes supplémentaires¹⁰).



Pierre Boulez, *Pli selon pli, Improvisation III sur Mallarmé*, manuscrit de la partition mise au net de la 1^{re} version, 3^{ème} système de l'indicatif initial de la voix (collection Pierre Boulez).

On ne peut manquer de noter la coloration orientale de la composition provoquée, entre autres, par le choix de l'instrumentarium.¹¹ Mais ce sont aussi diverses références plus spécifiques qui sont appelées dans la distance, convoquées en creux par l'écriture elle-même. Les sectionnements commentés plus haut convoquent la référence à *L'Après-midi d'un faune* de Debussy, probablement pour les brusques oppositions de lenteur excessive et d'accents très rapides, référence qui apparaît également dans la distanciation opérée

avec les éléments extra-musicaux du poème de Mallarmé; la référence au gagaku¹² japonais apparaît dans les parties présentant les deuxième et troisième vers, plus spécifiquement dans les variations mélodiques des flûtes à l'intérieur de la tenue des violoncelles et la scansion des percussions à sons déterminés ou indéterminés donnant de larges ponctuations (parfois en relation étroite avec la scansion du texte); la référence au Nô japonais apparaît quant à elle dans les inflexions initiales et les glissandos de la voix chantant les deuxième et troisième vers du sonnet mallarméen, etc.



Pierre Boulez, *Pli selon pli, Improvisation III sur Mallarmé*, esquisses de la 1^{ère} version, mélodie Nô (collection Pierre Boulez).

Le concept de réécriture appelé par une approche même sommaire de cette composition, nous signale bien que “l’œuvre ‘définitive’ n’est qu’un moment privilégié de la production d’une matrice toujours potentiellement active”.¹³ 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 de hasard qui peut intervenir dans cette abolition.”¹⁴

La modernité et la pureté du geste compositionnel résideraient dès lors dans la capacité de se référer à ce qui lui préexiste, sans en demeurer le débiteur. Ce qui apparaît ainsi comme “rupture du cercle d’Occident”¹⁵, dans les références convoquées par l’écriture musicale elle-même, appellerait également une rupture de la compréhension philologique de l’œuvre, non pas pour s’y soustraire – cela nous priverait de toute histoire –, mais pour résister le

plus loin possible à cette objectivité de l'histoire à laquelle toute œuvre, en tant que telle, demeure insoumise.

- 1 *Pli selon pli*, BBC Symphony Orchestra (dir. Pierre Boulez), CBS 1970, DC 40173 (microsillon) et *Pli selon pli*, BBC Symphony Orchestra (dir. Pierre Boulez), enregistré en novembre 1981, Erato 1983, NUM 75050 (microsillon), ECD 88074 (compact disc).
- 2 Au vu 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 commencée dès 1981 (Mappe G Dossier 3e9¹; microfilm 137-0569).
- 3 Première version: Mappe G Dossier 3e1-8 (microfilm 137-0305-0530); deuxième version: Mappe G Dossier 3e9-10 (microfilm 137-0531-0648); manuscrit de la partition mise au net de la première version: Mappe G Dossier 3e8 (microfilm 137-0482-0530).
- 4 Cf. la description de ce passage dans *Penser la musique aujourd'hui*, Genève 1963, pp. 157-159.
- 5 Dans les deux enregistrements, les trois sectionnements ne sont pas lus dans leur espace de mobilité originel mais dans un espace de lecture linéaire traditionnel, au fil des pages.
- 6 *Orestie*: Mappe G, Dossier 1 (microfilm 136-0717-1027); *Strophes*: Mappe G, Dossier 2 (microfilm 137-0001-0042); *Troisième Sonate*: Mappe H, Dossier 2 (microfilm 138-0643-894). – Robert Piencikowski a mis en lumière un parcours génétique qui concerne également, de manière partielle, l'*Improvisation III*, notamment les vocalises (“échiquiers” de la voix) du début de la composition, issues de *L'Orestie*, via *Strophes* (“Assez lent, suspendu, comme imprévisible”. Einige Bemerkungen zu Pierre Boulez' Vorarbeiten zu “Éclat” in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 3, Winterthur 1993, pp. 97-116; version en langue originale in: *Écritures musicales aujourd'hui* (=Genesis n° 4), Paris 1993, pp. 51-67).
- 7 *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 159.
- 8 Mappe G Dossier 1c1³ (spécifiquement microfilm 136-0818 avec annotations au stylo à bille pour *Pli selon pli*, *Improvisation III*).
- 9 Mappe H Dossier 2 b1 (la forme originale spécifiquement, microfilm 138-0661, partie gauche; au *mi* est attribuée la durée la plus courte; la forme inverse, lue circulairement à partir de la dernière note de la série, spécifiquement microfilm 138-0660, partie droite; au *mi* est attribuée la durée la plus longue). – Cf. “... auprès et au loin.” (1954) in: *Points de repères I. Imaginer*, Paris 1995, pp. 310-311 (point c) et *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 41 (exemple n° 4).
- 10 Le passage servant d'illustration peut être lu, dans la deuxième version, à partir du chiffre 6 de la partition éditée de la deuxième version (*Pli selon pli*, n° 4 *Improvisation III sur Mallarmé* “À la nue accablante tu”, UE 19521).
- 11 Pierre Boulez projetait initialement l'utilisation d'un tambour de bois africain (cf. choix des instruments, Mappe G Dossier 3e1¹; microfilm 137-0306) qu'il comptait se procurer par l'intermédiaire d'André Schaeffner qui en avait, lui, obtenu plusieurs en 1956 (cf. la correspondance Pierre Boulez/André Schaeffner, notamment les lettres de Schaeffner des 28 octobre 1962 et 2 octobre 1963).
- 12 Musique de cour japonaise; un de ses sous-genres, le *chōshi*, doit ainsi son caractère à l'opposition entre les parties ornées des vents dans l'aigu et la simplicité mélodique des instruments à sons fixes.
- 13 Daniel Ferrer et Almuth Grésillon, “Éléments de réponse à C. Deliège” in: *Écritures musicales aujourd'hui*, op. cit., p. 49.
- 14 Pierre Boulez, “... auprès et au loin.” (1954) in: *Points de repère I. Imaginer*, op. cit., p. 302.
- 15 Pierre Boulez, “La corruption dans les encensoirs” (1956) in: *Points de repère I. Imaginer*, op. cit., pp. 155-160.