

L'inclusion formelle.

Essai d'une filiation entre Boulez et Mallarmé

Résumés

Boulez aborda la poésie de Mallarmé dans les années 1950, soit dès ses premières années créatrices. De cette rencontre naîtra le cycle *Pli selon pli* commencé en 1958 et remanié pendant plus de trente ans, dans lequel le compositeur a exploité divers poèmes de Mallarmé. Toutefois, si la parenté semble facile à établir et l'influence de Mallarmé circonscrite uniquement à cinq pièces, nous nous apercevons en analysant l'œuvre du musicien que l'action latente du poète ne s'est pas arrêtée à ce cycle mais a irradié l'ensemble de sa musique. Si on en devine les contours et si l'attachement est à ce point profond, il reste à évaluer précisément les enjeux ainsi que les manifestations de cette affinité si particulière. Pierre Boulez a presque toujours fait référence à la puissance structurelle de la poésie mallarméenne, limitant parfois celle-ci à son seul angle formel. Il s'agira ici d'interpréter une telle lecture. Nous verrons en ce sens que l'incise est un procédé majeur et qu'il a irrigué la structure musicale des œuvres de Boulez, tant au niveau général de la forme qu'à un niveau plus local de l'invention musicale.

Boulez met Mallarmé's poetry in the middle of the twentieth century, that is to say from his first years of composition. Began in 1958 and remained for 30 years, the cycle *Pli selon pli* is the result of this meeting in which the composer explored different Mallarmé's poems. However, if the relationship may be evident and Mallarmé's influence just circumscribe to five musical pieces, we found, by the analysis of others compositions, that poetry's latent effects didn't stop to this pieces but radiated a big part of his music. If we guess the contours and if the relation is so important, we have to estimate the stakes and the expressions of this intense affinity. Pierre Boulez had always referred to the structural power of the mallarméan poetry, limiting most of the time this one at its formal angle. We have to discuss that point of view. That way, we will observe that interpolated clause is a main process which influenced the musical structure of Boulez's work, in the global form as well as a localized level of the musical invention.

Mots-clés : Boulez, Mallarmé, incise, forme musicale, pli

Keywords: Boulez, Mallarmé, Interpolated clause, Musical form, Fold

Au cours de sa carrière, Pierre Boulez a souvent fait référence à la poésie de Stéphane Mallarmé. Son œuvre *Pli selon pli* (1958-1989), pour soprano et

orchestre, apparaît comme le point majeur de cette rencontre et accompagne une bonne partie de la carrière du compositeur. À partir de l'élaboration de ce cycle, Boulez s'est mis à défendre une nouvelle conception de la mise en musique d'un texte. Il s'agit moins pour le compositeur de souligner tel affect par la musique, mais de rendre la poésie *centre et absence* de sa démarche artistique (une formule d'Henri Michaux¹ qu'il réutilisera pour thématiser cette notion) : la musique a pour but d'incorporer la poésie et non de la décrire. Dès lors, nous pouvons nous demander quels sont les éléments du texte qui influent sur l'acte de composition ? Il semble qu'à cette question deux réponses s'offrent à nous. Tout d'abord la poétique mallarméenne se figure de plusieurs manières dans la musique de Boulez, une poétique axée autour de questions aussi fondamentales que le surgissement ou le double² mais qui s'écartent quelque peu de la présence étendue. Une seconde manifestation, sans doute la plus importante selon le compositeur lui-même, semble motiver l'écriture de Boulez : la structure intrinsèque du texte poétique³. À ce sujet, les deux premières *Improvisations*⁴ (1958-1977 et 1958) sont étroitement liées à la structure du sonnet⁵. Toutefois, concédons que calquer la construction de la musique sur la construction du poème est une chose assez courante. Depuis plusieurs siècles déjà, les compositeurs se sont attachés à le faire, et ce, de manière tout à fait instinctive. Par conséquent, il s'agit de saisir un abord plus spécifique à la structure du vers mallarméen. Nous pourrions tout de même rappeler que les poèmes de Mallarmé étaient l'objet d'une certaine mode au milieu du xx^e siècle⁶. Leur redécouverte fut déterminante dans un temps marqué par le structuralisme. Un nouvel engouement pour Mallarmé apparaissait, loin des préciosités de salon qui lui étaient fortement attachées, et faisait de cet auteur un père de la modernité littéraire. Nul doute qu'une telle œuvre fut attrayante pour Boulez. Les textes de Mallarmé recèlent bel et bien une force structurelle qui transcende la forme normative du sonnet, une force nouvelle que nous allons tenter de démontrer. Il s'agit de l'inclusion formelle. Aussi, notre étude entend dépasser le cycle *Pli selon pli*, et souhaite s'attarder sur d'autres œuvres comme *Mémoriale*⁷ (1985), faisant de Mallarmé le « centre absent » de toute l'esthétique boulézienne.

1 Cette expression est tirée du titre du poème *Entre centre et absence* (1936).

2 Mešton, 2001 : 20. Voir à ce sujet le symbole du cygne et du miroir, et leur mise en relation avec la résonance boulézienne.

3 En effet, dans un entretien paru dans *Éclats* 2002, Pierre Boulez l'énonce de cette manière : « [en parlant de Rimbaud] son langage n'offre pas les prolongements formels que l'on rencontre chez Mallarmé et qui ont joué un rôle important dans ma réflexion créatrice. En effet, Mallarmé est, sans doute, l'un des poètes qui s'est préoccupé de la façon la plus aiguë de l'aspect formel du langage. On observe, dans la poétique de Mallarmé, une discipline, et une réflexion sur la discipline formaliste, dont je ne connais pas, en ce domaine, d'équivalent. Et l'influence que j'ai reçue de Mallarmé est d'autant plus forte que sa démarche peut se transcrire dans une autre matière artistique. » (p. 315-316).

4 Le cycle en comporte trois. Elles sont encadrées par deux mouvements : *Don* et *Tombeau*.

5 Pour ce qui est des deux premières *Improvisations*, Pierre Boulez s'est penché sur les sonnets *Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui* et *Une dentelle s'abolit*. La troisième improvisation s'attache quand à elle au sonnet *À la nue accablante tu*.

6 Voir à ce sujet le rôle fondamental de Jacques Scherer qui mit à jour le projet du *Livre*. En 1957, il sort son ouvrage *Le « Livre » de Mallarmé* aux éditions Gallimard qui rencontra un fort succès auprès de la pensée littéraire d'alors.

7 Cette pièce est écrite pour une flûte soliste soutenue par un ensemble instrumental (2 cors, 3 violons, 2 altos et violoncelle).

Du fragmentaire au digressif

Ce que l'on nomme ici *inclusion* prend racine dans l'écriture même de Stéphane Mallarmé. Au-delà d'une quelconque question formelle – pourtant cruciale, et déterminante dans notre démonstration –, il apparaît que la pratique de l'incise provient sans nul doute d'un goût profond pour le fragmentaire. Mallarmé a toujours démontré un souci particulier envers la condensation du discours qui se traduit par une parole poétique le plus souvent elliptique. Au cours de l'élaboration de son œuvre, l'évolution du style mallarméen tient en partie à la complication de sa syntaxe. Le manque de clarté dans l'articulation du discours, procédant par une ponctuation de plus en plus raréfiée, crée ce mystère des lettres tant désiré. En effet, soucieux de ces gageures esthétiques, Mallarmé refusait toute description au profit de la suggestion, élément souverain dans sa poésie. La langue mallarméenne se plaît à l'interruption. Anacoluthes, ellipses, asyndètes sont les figures maîtresses de son écriture. Par ses ruptures successives, savamment ciselées et entremises, cette poésie entend déjouer les procédures logiques du langage. Elle en obscurcit les contours afin de céder « *l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés* »⁸, d'où est issue, ultimement, une abstraction du discours. L'ellipse narrative, dont le poète s'est rendu maître, est sans nul doute l'arme de ce heurt. Elle renvoie à plus tard le sens tantôt esquissé. Aussi, la complexification croissante de sa poésie amène celle-ci à sa rupture, et par conséquent à l'éclatement de ses unités signifiantes. L'inclusion formelle est donc un procédé de fragmentation, en tant qu'il discrimine à son paroxysme la structure langagière et la hiérarchie selon d'autres lois issues de son objectif poétique.

L'attachement du discontinu apparaît dès les années 1870 avant de trouver progressivement une unité profonde entre vers et prose. Peu à peu, l'écriture de Mallarmé se propose d'enrichir le mètre classique. Sur ce point, une chose est sûre, Mallarmé souhaitait aller au-delà de l'alexandrin, pourtant souverain en poésie depuis plusieurs siècles. Il développe une théorie du rythme, conçue comme essentielle⁹. Un rythme nouveau, dessiné, entre autres, par les fractures imprévisibles de la narration permises par l'incise. Le vers libre, ainsi pratiqué, a vite été perçu comme une nécessité propre de son langage. Ainsi, associé à l'imagination du poète, le vers libre s'est peu à peu dévoilé comme l'instrument évident de la modernité littéraire, celui qui pouvait le mieux rendre compte de la souplesse de la langue française. On peut dès lors supposer que la variété et la richesse rythmiques déjà contenues dans le genre prosaïque sont devenues une norme de son écriture.

Les dernières œuvres du poète soumettent à l'évidence la fragmentation à une dislocation extrême. Les somptueuses *Divagations* ou d'autres poèmes tel *À la nue accablante tu* (par ailleurs mis en musique dans le quatrième mouvement du cycle *Pli selon pli* de Boulez) reflètent le bouleversement littéraire d'un

⁸ Mallarmé, 2003 : 211.

⁹ Voir à ce sujet le livre de Serge Meitinger : *Stéphane Mallarmé ou la quête du « rythme essentiel »*, édité par Hachette en 1995.

siècle finissant. Le *Coup de dés* en est l'œuvre maîtresse. Ce texte célèbre de Mallarmé paraît en 1897, soit à la fin de sa vie. Il est un des derniers poèmes de sa production artistique et se révèle être sans aucun doute le point d'aboutissement de toute une esthétique. Ici aussi la trame narrative est complexifiée par l'ajout de nombreuses propositions. Au nombre de quarante, elles jouent également le rôle de parenthèses. D'ailleurs, nous pourrions presque considérer le *Coup de dés* comme étant une étude sur la digression littéraire. Le vers mallarméen se dévoile alors tel qu'en lui-même : un drame en miniature ; il fait attendre la résolution du premier groupe fragmenté, le met en valeur. La phrase interrompue se retrouve alors résolue ultérieurement, après quelques instants suspensifs. La discontinuité est par conséquent une pratique formelle qui apporte de la dynamique au récit. Elle dépeint également une poésie du danger, parce que tout tient par un fil. Dans le *Coup de dés*, le principe de l'incise développé peu avant ne s'est pas limité à complexifier la trame syntaxique ni à favoriser une quelconque dramaturgie. Ce procédé a conduit à la déconstruction du discours et, à terme, à sa dislocation totale, typographique. Pour ces raisons, nous pourrions voir dans le *Coup de dés* un aboutissement de la logique dite de l'incidence. Ce texte est l'ultime étape, la plus importante de l'œuvre mallarméenne et annonce avec fracas le projet du *Livre*¹⁰. Il marque l'influence de la microstructure, telle que révélée précédemment, sur la macrostructure, soit ici la disposition typographique du texte sur la page blanche. Ainsi, le labyrinthe syntaxique s'étend à la forme globale du poème et se manifeste de manière beaucoup plus radicale et visuelle que dans les textes précédents.

Ce poème n'est pas issu d'une pensée de l'harmonie, du vertical, bien que la mise en page semble l'indiquer. Il s'agit bien plus d'une dimension horizontale, où des lignes se chevauchent et se complètent, et forment à leur manière un contrepoint. Mallarmé utilise tout le potentiel de l'imprimerie afin de créer une hiérarchie entre ces lignes. Il coexiste plusieurs traitements de caractère (italiques, différentes tailles de police). Ce contrepoint construit à sa manière une polyphonie littéraire selon les différents plans engendrés, et développe dans l'espace une sorte de simultanéité. Nous avons vu que cette simultanéité avait été tentée par la mise en page verticale inhérente à la page, mais demeure décevante. Une telle synchronicité est rendue effective par la mémorisation des différentes propositions entrelacées. Aussi, tous les détails n'ont pas la même importance dans le poème, tous les vers ne sont pas imprimés de la même façon : il y a hiérarchie dans l'agencement. C'est un poème qui joue sur différentes nuances, différents tons et rend compte de l'art d'articuler la parole humaine. De manière générale, plus on avance dans le poème plus les caractères sont petits. Il se produit alors une avancée vertigineuse, un mouvement presque infini semblable à une longue fuite en avant. Il est possible que cette chute oppressante, poursuivie au fur et à mesure des pages, symbolise par son dessin le jet des dés au centre

10 Ce *Livre*, laissé inachevé, se propose d'instaurer un nouveau rituel littéraire. Sous-constitué de plusieurs volumes, le *Livre* mallarméen incluait une forme de hasard par la permutation conçue des différents feuillets ; chaque lecture devenant ainsi unique. Pour aborder les esquisses de cette œuvre, nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Scherer cité plus haut.

de l'argument du poème. Nous pourrions y voir une hantise depuis longtemps confessée – *L'Azur* nous présentait déjà cette inquiétude (« *Où fuir ?* »). En outre, ce mouvement est renforcé par la disjonction d'hypothèses. Mallarmé l'évoque au cours de sa préface :

Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.¹¹

Bien que le texte se termine au bout de plusieurs pages, aucun acte conclusif n'est perceptible. Il faut attendre la fin du texte pour percevoir enfin un arrêt, renforçant de ce simple fait la sensation d'attente et de fuite en avant éprouvée lors de la lecture du poème. Il s'agit bien d'une parole qui s'échappe et se perd dans quelques méandres spéculatifs. La fuite se dirige vers un ailleurs inconnu, infini. Le labyrinthe se trouve être une échappatoire, une technique de perdution ; au lecteur de s'égarer en chemin. Plus de projection temporelle possible, hormis peut être vers le passé, dans une réflexion intime qui réévalue le rapport entre les mots et les choses. La présence d'un contrepoint subtil couplé à la fuite évoque pour tout amateur de musique savante une forme bien précise. Il s'agit en l'occurrence de la fugue, mise à l'honneur durant l'époque baroque et anoblie par Jean-Sébastien Bach. Elle représente un tour de force conceptuel qui trouve une résonance spéciale dans ce texte. Il ne fait nul doute que l'incise soit à l'origine de ce mouvement de fuite, étant donné sa place importante dans ce dispositif. Aussi, la rêverie symboliste semble trouver ici une mise en forme idéale par ces divagations. Le *Coup de dés* démontre avec un peu plus de force l'écartèlement de la poésie mallarméenne, déchirée entre un passé dont le lecteur fait appel afin d'affiner le sens global de la phrase, et un futur fantasmé autant qu'appréhendé.

Une politique de la césure

Le fragmentaire ayant engendré la digression, développons désormais la qualité proprement inclusive présente dans ses œuvres. Il s'agit, nous l'avons vu, d'inclure une proposition à l'intérieur d'une proposition préexistante. En ce qui concerne Mallarmé, nous avons soulevé le fait que le poète utilisait ce principe afin de complexifier sa syntaxe, et ce, en perturbant une conduite linéaire de la phrase et du sens. L'objectif étant de s'écarter d'un emploi banal de la langue, ces vulgaires « *mots de la tribu* »¹². Au travers de cela, l'auteur souhaite remettre en cause les conditions d'un phénomène seulement logique et successif. Nous entendons par là que le temps n'apparaît plus ici comme une donnée fondamentale. Les derniers poèmes sont constitués de couches, et révèlent les implications

¹¹ Mallarmé, 1998 : 391.

¹² Mallarmé, 1998 : 38.

réci-proques des différents items constituant l'œuvre. Cette savante broderie nous intéresse en cela qu'elle établit le lien entre les différents motifs de l'œuvre et qu'elle noue entre eux les fils qui la constituent. C'est une projection réticulaire en somme, qui vise à ployer la multiplicité et faire ainsi apparaître la vérité sous-jacente au texte. Une étrange toile infiniment tressée et dont la pluralité des descriptions a pour but de définir encore plus précisément le mystère du poème, central et sous-jacent. La chose est aisément perceptible dans le *Coup de dés*, où l'on peut observer un certain nombre de ces sorties périphériques. À Mallarmé de ratifier notre propos lorsqu'il écrit « *autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés, le semis de fioritures* »¹³. Ce faisant, il prétend à une hiérarchisation des différents groupes : une planification est à l'œuvre. Par ailleurs, la présente citation (ces « *semis de fioritures* ») énonce l'aspect essentiellement ornemental de ces digressions.

L'inclusion formelle est une dimension majeure dans l'œuvre de Pierre Boulez et sa pratique se situe dans l'exact héritage de Mallarmé, sans toutefois le nommer de manière précise sur ce point. Pareil à son modèle, il compose ses œuvres selon l'alternance de moments musicaux, thématiques selon une typologie déclinée avec de forts contrastes. Il s'avère que le compositeur aime à métaphoriser ce jeu d'inclusion et emploie volontiers le terme de tresse. En outre, Boulez a souvent apparenté ce type de forme à une mosaïque :

Le mot *fragment* implique uniquement, dans l'entendement immédiat, une notion de coupure, de discontinuité. Ce n'est qu'une possibilité de la conception de l'œuvre en tant que fragment. En effet, la forme peut être considérée comme une mosaïque d'éléments : éléments plus ou moins prévisibles, car déduits d'un seul réseau d'idées, éléments opposés par familles étant donné le réseau auquel ils appartiennent ; mais succession non point imprévisible, mais indépendante dans sa propre logique, de la logique des différents réseaux donnant naissance aux fragments ainsi disposés.¹⁴

D'après ces propos, il est certain que Boulez qualifierait le *Coup de dés* de forme mosaïque. Il préciserait sans doute que le cloisonnement fini de la forme est orienté par le travail typographique du poème : son rétrécissement général et progressif conduit en effet le poème à sa fin. Aussi, nous remarquons que le compositeur insiste sur l'organisation des différents fragments présents dans l'œuvre : ils doivent former plusieurs familles, caractérisées selon des données clairement perceptibles. Ces familles, ou *strates*, sont à considérer comme des territoires ; leur alternance enrichit la dramaturgie. On ressent très fortement cette opposition de familles dans la *Troisième Improvisation sur Mallarmé*. Dans cette pièce, ce sont les timbres instrumentaux qui assurent la mosaïque. Nous distinguons six pupitres fonctionnels (flûtes, trombone soliste, violoncelles, contrebasses, instruments résonants et xylophones). Par ailleurs, chacun d'eux

13 Mallarmé, 2003 : 227.

14 Boulez, 1995 : 709.

semble renvoyer à un imaginaire culturel singulier, en liaison avec l'essor de l'ethnomusicologie au xx^e siècle¹⁵.

L'inclusion formelle est un symptôme – celui d'une conception esthétique plus vaste – et a induit malgré elle des choix artistiques ; l'incise a imposé ses vues. Nous nous sommes aperçus que le temps devient un souci métaphysique chez Mallarmé et marque une crise majeure dans sa relation aux textes. À cet enjeu consubstantiel à la littérature, et pourtant devenu problématique, se substitue une nouvelle acceptation du dispositif poétique. Il s'agit de l'intuition de l'espace. Celle-ci fut permise notamment par le travail autour du vers libre. Si la question du rythme demeure tout de même au centre de la poétique mallarméenne, notons tout de même une remise en cause de la temporalisation de l'écriture. De la même façon, la question de l'enchaînement deviendra pour Boulez un sujet mineur à son travail de compositeur. En ce sens, l'abandon de la tonalité a été une évolution déterminante. L'atonalité, pratiquée et prônée par Boulez, supporte en effet le repositionnement du temporel au spatial. Ainsi, le compositeur préfère cartographier un espace acoustique en traitant un ensemble instrumental de façon discriminante. Le mouvement ne se résume plus à une trajectoire mais se comprend en tant que voyage entre plusieurs régions autonomes. Dès lors, comment préférer une trajectoire à une autre, étant donné la permanence de chaque région dessinée dans cet espace ? L'œuvre n'a a priori aucune raison de préférer une trajectoire à une autre, du fait de l'équivalence probabiliste de chacune d'entre elles. Il y a crise du sens en tant que l'œuvre problématise toute directionnalité. Par ailleurs, la singularité d'une trajectoire est remise en cause : en réalité, tel parcours équivaut à un autre. On comprend aisément le saut qui est effectué entre la pratique de l'incise et celle de l'œuvre ouverte : la seconde découle de la première. Entre le *Coup de dés* et le projet du *Livre*, le poète a poursuivi le même objectif : contourner, évincer la question temporelle autant que faire se peut. Au concept d'avancée, on préfère celui de *déplacement* ; au désir de mouvement, on chérit le changement de lieux. Finalement, il semble qu'à la fuite vers l'inconnu, Mallarmé ait senti et construit dans sa poésie la nécessité du refuge, du territoire retrouvé.

Écrire l'incise c'est par conséquent penser la *simultanéité* des différents temps, c'est penser la coexistence intensive du passé, du présent et du futur, de telle sorte que l'œuvre résulte d'une mise à plat illusoire de cette simultanéité, illusoire car elle ne peut rendre compte entièrement de la complexité et souffre ouvertement de cette impuissance : l'incise c'est le reflet d'un percept, d'une sensation du temps et de la mémoire, d'où en résulte cette tresse d'événements qui présuppose une permanence originelle. Mallarmé l'évoque en transparence lorsqu'il disserte sur l'incise :

Le vers par flèches jeté moins avec succession que *presque simultanément* pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre

15 Voir à ce sujet l'étude de Luisa Bassetto « Orient-Occident ? *Pli selon pli* ou l'« eurécentrisme » selon Boulez » paru dans l'ouvrage *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études* aux éditions Contrechamps.

au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours.

[...]

Avec le vers libre (envers lui je ne me répéterai) ou prose à coupe méditée, je ne sais pas d'autre emploi du langage que ceux-ci redevenus *parallèles*.¹⁶

De la même façon, il nous apparaît réellement que Pierre Boulez appréhende la musique comme la préexistence éternelle de strates musicales. Lui-même nous donne les gages d'une telle conception lorsqu'il soumet l'idée de *continuité en pointillé* :

Il y a une dialectique de la rupture et de la discontinuité dans un tel dispositif, mais en même temps, il y a une profonde continuité dans la constitution de chaque réseau. La continuité n'est pas apparente, elle reste à l'état latent, constamment contredite par un placement imprévisible ; il reste à différents niveaux des continuités en pointillés que l'on ne peut repérer que grâce à ces apparitions sporadiques.¹⁷

Dans ce cas, il apparaît bien vite que la discontinuité, issue du principe incisif, devient une manière essentielle, sinon *la* seule manière, de conduire une narration musicale qui intrigue et passionne l'écoute. Cela fait du compositeur un artiste idéaliste, qui structure son art selon la condition poétique de la réminiscence : telle figure musicale est un syntagme que l'on *retrouve*. La musique ne cesse d'être une suite de redécouvertes du matériau. Son langage harmonique, dit des hauteurs gelées, se place exactement dans cette volonté de réactiver de manière progressive un élément permanent, en l'occurrence un même accord constitutif de la pièce qui se voit égrainé en fonction du temps. Nous répétons ici que le temps est désormais subordonné à l'espace, et n'est plus la fonction prédominante du système mis en place par Mallarmé et par Boulez.

D'une œuvre pourtant basée sur la permanence, dont en ressort une « *illusion de mouvement* », l'auditeur perçoit l'omniprésence de la différence, rendue possible par l'interruption systématique de la narration. Cette musique fait de l'événement un principe fondateur ; la discontinuité de la langue conduit à sa rupture. Un surgissement qui tient trait pour trait à « *l'éruptif multiple sursautement de la clarté* »¹⁸ conduit par le poète. Ainsi, cette écriture s'attache à mettre en jeu l'éclat de la pensée et glorifie, à sa manière, un présent fantasmé. Non pas une texture morne de digressions infinies « *mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale* »¹⁹. À tel point que l'oralité, en tant qu'elle se lie étroitement à la spontanéité de l'avènement du discours, semble sous-jacente dans ce penchant mallarméen envers l'irruptif de la

16 Mallarmé, 2003 : 75.

17 Boulez, 1995 : 709.

18 Mallarmé, 2003 : 69.

19 Mallarmé, 2003 : 76.

pensée, un peu comme si la syntaxe reflétait les éclairs soudains de l'imaginaire créateur.

Exploiter l'intériorité

Outre cet aspect général, Boulez utilise des procédés plus locaux qui agissent de la même manière. Si chez Mallarmé la microstructure a pour sûr engendré la macrostructure, il semble que, chez Boulez, la relation se soit faite de manière inverse. Influencé d'abord par l'aspect novateur de la forme mallarméenne, le compositeur doit attendre sa période de maturité pour interpénétrer localement ses compositions afin de les travailler du dedans. Ce sont les fameuses « greffes » qu'opère souvent Pierre Boulez au sein de ses pièces. Elles deviennent de plus en plus fréquentes à partir des années 1960. Une manière pour le compositeur de réemployer un matériau voire un fragment musical intéressant arraché à l'abandon. Aussi, après l'élaboration d'une structure première, qui est comme l'ossature de la pièce et dans tous les cas une première étape de composition, Boulez retravaille la matière musicale en ajoutant çà et là de nouvelles figures. Il s'accorde dès lors le droit d'inclure de nouvelles idées, allant parfois jusqu'à malmener la construction sérielle préexistante. Ces inserts démontrent la remise en question permanente du texte musical par le créateur. Au principe de l'induction, où le matériau s'engendre de lui-même selon une combinatoire précise comme définie dans la *Structure Ia* (1952), s'ensuit désormais un principe de déduction motivique. Cette seconde phase de travail nécessite une interpolation locale, un peu comme si le compositeur faisait bourgeonner sa musique à un endroit précis de la pièce. Au vu de la reconstruction proliférante qu'elle opère, l'inclusion formelle intègre de ce fait le souhait d'une musique davantage subjective et rompt par conséquent avec le tunnel conceptuel et rigide des années 1950. Le premier cadre de la pièce devient un squelette souple, sujet à maintes transformations. La *Première Improvisation de Pli selon pli* est, elle aussi, parsemée de greffes musicales. Nous pouvons y trouver la trace de deux *Notations* pour piano (*Notation 5* et *Notation 9*). Celles-ci servent d'intermédiaires au sonnet de Mallarmé et se retrouvent orchestrées. Pour exemple, les mesures 1 à 8 de la *Notation 9* sont intégrées à la *Première Improvisation* des mesures 29 à 43 ; de même, les mesures 9 à 12 sont reprises dans la seconde partition des mesures 72 à 78. Dans la continuité de ce principe, nous pensons à la cadence initiale pour piano d'*Éclat* qui provient d'une œuvre précédente. Sur ce point précis, nous pourrions associer le concept d'inclusion avec celui d'accident, souvent cité par Pierre Boulez : l'incise est un surgissement autant qu'un accident de la pensée. Le parallèle entre ces deux notions n'est pas vain. La dimension accidentelle a été cruciale dans l'œuvre du compositeur, au crépuscule des tentatives extrêmes du sérialisme intégral. Il fallait alors accorder plus de souplesse dans l'intégration de l'inattendu, accorder une part peut-être plus grande au heureux hasard de la création. Il s'agit, en somme, d'un retour de l'indéterminé au cœur du processus créateur. L'incise est donc un surgissement

dont la condition ne peut s'écarter d'un aspect inattendu, hasardeux. Elle est par définition ce *coup de dés* dont parle Mallarmé.

Ce souci du cheminement intérieur a tout d'une pratique de tropes. Ici, le trope fait référence aux pratiques médiévales. À cette époque, il s'agissait de développer à partir d'un conduit mélodique préexistant, un autre conduit tout en conservant les points d'articulation du premier. De ce fait, l'on étirait temporellement le premier conduit qui servait alors d'ossature, afin de permettre la constitution d'une seconde ligne musicale en déployant une série d'ornements vocaux ou textuels. Dans l'œuvre de Mallarmé, comme dans celle de Boulez, nous pourrions dire que la pratique du trope s'établit de manière fractale : c'est une prolifération du dedans, un engendrement de la matière par la matière et dans la matière. Associé étroitement à l'idée de développement, le procédé fractal va de pair avec la conception proliférante du matériau initial. De sorte que l'incursion locale d'une idée ainsi que son développement *a priori* sans connexion aucune avec la narration principale se comprend comme individualisation du syntagme musical, une individualisation qui est toujours à mettre en relation avec la fragmentation et l'éclatement du discours. L'autonomie relative de chacun des formants de l'œuvre se lie donc à la conception réticulaire définie plus haut, ou *constellatoire* pour reprendre un vocable mallarméen. Ces formants pourront être développés à loisir, ainsi que le démontrent ces désormais célèbres orchestrations de ses *Notations* pour piano, dont le principe a beaucoup été commenté²⁰. Ces orchestrations font davantage appel, il est vrai, à une prolifération qu'à une simple instrumentation. Reprécisons le fait que l'œuvre de Boulez, s'attachant à un bourgeonnement de son matériau, s'apparente en vérité à une dimension rhizomatique, théorisée par Gilles Deleuze.

D'un autre côté, je me suis beaucoup servi de son concept de rhizome tiré de son petit livre *Rhizome* : en effet, je trouvais – après-coup bien sûr, puisque je l'ai lu après avoir composé certaines œuvres – que mon type de développement musical s'apparentait beaucoup plus au rhizome qu'à l'arbre, si je puis dire.²¹

En soumettant ce principe de l'incorporation, il nous apparaît que Mallarmé, et Boulez après lui, cherchent à creuser l'écriture. C'est un travail relatif à la recherche d'une profondeur, où l'acte artistique réside essentiellement dans le fait de s'enfoncer un peu plus dans l'abîme de la matière linguistique ou musicale. Dès lors, comment ne pas voir l'influence de Mallarmé dans des œuvres aussi justement intitulées *Incises*, *Sur incises*, ou bien même l'ensemble des sous-sections de la *Troisième sonate* (*Glose*, *Trope*, *Parenthèse*, ...), et de ne pas conclure aussitôt à la filiation évidente entre ces deux artistes. Toutefois, cette inclusion se dévoile sous deux visages et, en conséquence, s'attache par là même à une mise en jeu différente des multiplicités : l'une se rapporte aux nombreuses familles de matériaux traitées et unifiées au sein de l'œuvre d'art, l'incise

20 Bonnet, 2007 : 49-64.

21 Goldman, Nattiez, Nicolas (dir.), 2010 : 238-239.

désigne alors avant tout un procédé dramatique et traumatique, comme nous l'avons esquissé peu avant. La seconde s'apparente aux « *subdivisions prismatiques de l'Idée* » et est constituée de développements fractaux. La première est mise en regard des formes, perspectives du dehors, lorsque la seconde est mise en abîme, prolifération du dedans. Deux formes d'inclusions associées dans la même exigence du pli : *complication* et *implication*.

Un double héritage

171

Pour être honnête, la lecture attentive de Mallarmé par le compositeur n'a peut-être pas été la seule source de sa pratique de l'inclusion formelle. Nous avons parlé précédemment du trope médiéval, mais il faut lire à ce sujet les analyses de Boulez²² sur les œuvres tardives de Beethoven (en particulier les derniers quatuors) qui démontrent, il est vrai, une structure beaucoup plus inventive du point de vue formel, comme si celle-ci était détachée de toute causalité propre aux nécessités tonales. De ce fait, faire de Boulez – comme de Mallarmé d'ailleurs – le premier ou le seul artiste du discontinu est à coup sûr une erreur fondamentale. L'exemple de Beethoven atteste de l'existence de ce procédé dans la musique savante passée. D'autres exemples sont encore présents dans les musiques de Brahms ou de Scriabine. Cependant, bien que présente auparavant, l'inclusion devient à la fin du XIX^e siècle un élément de style à part entière, une manière novatrice d'appréhender la dramaturgie d'une œuvre littéraire et musicale. Aussi, au-delà d'un phénomène stylistique, l'inclusion formelle agit en tant que renversement épistémologique et redéfinit les mécanismes propres à l'œuvre d'art. Par ailleurs, on pourrait tout à fait apercevoir dans le système dialectique de la forme sonate classique, ou bien plus tard dans l'enchevêtrement des *leitmotive* wagnériens, le germe de cette pensée compositionnelle. Un tout autre musicien s'était déjà appliqué à opérer, à la fin de sa vie, un tournant similaire. Claude Debussy s'est en effet proposé de libérer le discours musical à l'aube du XX^e siècle. Or nous savons qu'il est une des références majeures de Boulez et est fréquemment cité dans ses écrits, Boulez le considérant comme l'un des pères de la modernité musicale. On sait aussi que Debussy a eu une relation particulière à la poésie de Mallarmé. D'abord visiteur des célèbres « Mardis de Mallarmé » à partir de l'automne 1890²³, il acquiert une renommée nationale avec son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, d'après le poème éponyme, et la mise en musique de trois de ses poèmes (*Soupir*, *Placet futile* et *Éventail*). Certes, la poésie symboliste a été sans doute l'élément qui a le plus intéressé de prime abord Debussy. Seulement, le compositeur confesse que l'influence du poète ne s'est pas limitée à quelques mises en musique – dont le *Prélude* – mais a été plus profonde que ce que l'on pouvait *a priori* imaginer. Si l'on ouvre les dernières partitions orchestrales comme *Iberia* (1905-1908) ou *Jeux* (1912), on est sur-

22 Boulez, 1995 : 79, 674.

23 Il convient d'observer à ce propos l'importance cruciale de Ferdinand Hérold, intermédiaire entre les deux artistes.

pris par la force dramatique de ces pièces. Aussi, nous pouvons observer à plusieurs reprises un discours musical qui s'établit en parenthèses. Sans aller aussi loin que les contours labyrinthiques du *Coup de dés*, Debussy envisage tout de même ses pièces sous le joug d'une certaine discontinuité. La structure de ses trois sonates le démontre à leur manière et peut-être davantage les *Études* pour piano. Il est par conséquent probable qu'une telle appréhension du discours provienne de Mallarmé. Lorsque Boulez commente l'œuvre de Debussy, il déclare qu'« on pourrait parler là encore de narration, mais ce serait une narration très condensée, [...], elliptique par essence »²⁴. Affirmant nettement l'aspect *elliptique* et par conséquent fragmentaire du style tardif de Debussy, cette analyse renvoie de plain-pied à notre approche sur Mallarmé.

À la mort de Debussy, Stravinsky a souhaité écrire une pièce en hommage au musicien français. Dedicacées à la mémoire de Claude Debussy, ses *Symphonies d'instruments à vent* reprennent ce procédé inclusif. La pièce agit comme la succession de panneaux musicaux clairement perceptibles. Dès lors, comment ne pas voir dans l'œuvre de Stravinsky l'influence – ou peut être seulement l'heureuse fraternité – de Debussy dans sa forme ? Stravinsky connaissait bien la musique du maître français, ceci est indéniable. Rien de moins étonnant à ce que ces *Symphonies* soient pour Pierre Boulez un modèle de composition. Il évoque d'ailleurs cette œuvre à maintes reprises :

Dans les *Symphonies à instruments à vent* [sic] en particulier, on pourrait dire qu'il y a superposition de parcours qui se recouvrent les uns les autres, l'alternance nous montrant les divers développements à différents stades de leurs évolutions. Il y a relation certes dans l'établissement de ces couches de développement, mais à aucun moment, il n'y a mélange, superposition. On assiste plutôt à la mise en place parfaite d'un réseau de trajectoires dont les rencontres sont assurées par leur articulation propre. On perd l'une d'entre elle pour retrouver l'autre ; elles se croisent à un moment caractéristique de leur évolution.²⁵

Hormis l'aspect organique, développé ici par Boulez sous les termes de devenir des différents développements, la référence au *Coup de dés* semble ici implicite. Cette pièce sert à son tour de référence structurelle à *Mémoriale* pour flûte et ensemble de Boulez, dedicacée cette fois-ci au musicien russe. C'est ainsi que nous voyons dessiné les contours d'un tout héritage mallarméen, musical cette fois. Une profonde lignée artistique se joue ici, où Debussy et Stravinsky se font porteurs d'une lecture poétique. Une filiation indirecte en somme qui permet pourtant un nouvel axe d'étude entre Stéphane Mallarmé et Pierre Boulez, une proximité qui apparaît bien plus profonde que ce qui est couramment admis. Cette lignée, proprement musicale, explique notamment pourquoi plusieurs années avant la rencontre de la poésie mallarméenne certaines compositions établissaient déjà une structure enchevêtrée. En effet, le *Marteau*

²⁴ Boulez, 1995 : 265.

²⁵ Boulez, 1995 : 236.

sans maître (1955) – adapté des poèmes de René Char – laissait apercevoir une conduite tressée du discours : certaines mises en musique étant liées à des commentaires, certains d'entre eux précédant parfois même ce qu'ils commentent, un peu comme *Don*, le premier mouvement de *Pli selon pli*, qui préfigure les différentes pièces à venir²⁶. Si *Mémoriale* se construit sur ce principe, il convient de le démontrer. Afin d'appréhender la condition de l'inclusion formelle, voici le plan de la pièce, où l'on aperçoit de manière magistrale la forme mosaïque, cloisonnée en différents épisodes caractérisés.

Noms des sous-sections analysées dans la pièce	Indications de tempo	Repères de la partition	Carrures des sous-sections	
A	Modéré, stable (noire = 84)	/	1	8
B	Modulé (noire = 92)	1	4	
A	Modéré, stable (noire = 84)	2	2	
C	Lent, calme (noire = 56)	3	1	
D	Un peu vif, irrégulier, vacillant (noire = 98/102)	4	7	11
B	Assez rapide, modulé (noire = 92)	5	3	
C	Lent, calme (noire = 56)	6	1	
D	Un peu vif, irrégulier, vacillant (noire = 98/102)	7	3	9
A	Modéré stable (noire = 84)	8	2	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	9	2	
C	Lent, calme (noire = 56)	10	2	17
A	Modéré, stable (noire = 84)	11	2	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	12	7	
B	Assez rapide, modulé (noire = 92)	13	5	
C	Lent, calme (noire = 56)	14	3	15
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	15	6	
B	Assez rapide (noire = 92)	16	3	
A	Modéré, stable (noire = 84)	17	3	
C	Lent (noire = 56)	18	3	29
B	Assez rapide (noire = 92)	19	7	
A	Modéré, stable (noire = 84)	20	3	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	21	4	
E	Assez lent, libre continu (noire = 72/78)	23	16	9
E	Assez lent, libre continu (noire = 72/78)	24	9	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	25	1	17
A	Modéré, stable (noire = 84)	26	1	
D	Un peu vif, irrégulier vacillant (noire = 98/102)	27	5	
B	Assez rapide (noire = 92)	28	6	
C	Lent, calme (noire = 56)	29	4	

Tableau formel de *Mémoriale*

26 En effet, au milieu de ce mouvement, chacune des trois *Improvisations* se voit citée, à l'état de simple évocation de la musique à venir.

L'aspect aléatoire de l'alternance des différents épisodes est en réalité gouverné par une série musicale. La zone E, singulière, correspond à l'épisode soliste de la pièce, sorte de cadence. Il est vrai que l'indication de tempo est l'aspect le plus démonstratif du changement musical opéré. Cependant, n'oublions pas que la typologie de figures elles-mêmes ainsi que la conduite du temps musical, en relation notamment avec le strié et le lisse – deux catégories théorisées par Boulez –, sont à prendre en compte dans cette alternance. On notera l'importance des parties C, qui servent de balises formelles, sortes de « cadence-chorale ». Cet épisode est en outre directement issu des *Symphonies d'instruments à vent*. De la même manière, remarquons l'élargissement progressif de la forme : chaque section encadrée par la partie C se voit agrandie au fur et à mesure de l'œuvre. C'est une façon pour le compositeur d'orienter sa forme musicale, comme Mallarmé lorsqu'il raréfie ses caractères dans le *Coup de dés*. Notons que ces deux œuvres orientées apparaissent comme des exceptions dans le parcours des deux auteurs. La nécessité d'une œuvre ayant une direction ne s'est jamais si nettement avérée. Malgré tout, le sentiment d'une direction s'est tout de même posé, et sur ce sujet, l'influence de Mallarmé sur le musicien a déjà longuement été commentée²⁷ autour de la thématique de l'œuvre ouverte et d'une *liberté dirigée* ; nous ne reviendrons pas dessus ici. Enfin, dans le *Coup de dés* et *Mémoriale*, remarquons que la spirale se superpose à la mosaïque : la continuité progressive et accumulative du développement propre à la spirale se lie désormais à l'éclatement dramatique des territoires.

Conclusion

Autant pour Mallarmé que pour Boulez, l'inclusion formelle apparaît en tant que moyen décisif de supporter la narration littéraire et musicale. En outre, elle thématise un concept structurel cher au musicien. L'œuvre agit comme étant la description progressive d'un objet, une description qui se révèle dynamique par ce procédé. En effet, celui-ci produit un rythme à l'intérieur des différents niveaux qui composent le texte ou la musique. Ce principe intensifie la tension dramatique, du simple fait que la discontinuité qui en résulte provoque chez le spectateur un événement qui vient perturber l'ordre logique et agit comme une rupture traumatique. Véritable élément de style pour chacun d'entre eux, l'incise permet de résoudre provisoirement les origines de l'œuvre ouverte et se distingue en tant que symptôme d'une esthétique de la permanence et du statisme : l'avancée temporelle est mise en crise. Aussi, deux généalogies du paradigme mallarméen ont été observées et semblent avoir été toutes deux décisives pour le compositeur, d'une part une lecture propre de l'œuvre de Mallarmé, et d'autre part une filiation indirecte de la pensée mallarméenne dont les œuvres de Debussy puis de Stravinsky semblent avoir été le témoin. En substance, la force de l'héritage mallarméen dépasse considérablement les quelques

27 Lire à ce sujet *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

pièces fréquemment citées²⁸ et irrigue puissamment l'ensemble de l'œuvre de Pierre Boulez, et ce jusqu'à ces derniers opus.

Damien Bonnet
Université Rennes 2
damien.bonnet@gmail.com

Œuvres citées

- ALBÉRA, Philippe, Dir. (2003) : *Pli selon Pli de Pierre Boulez, Entretiens et études*. Genève : Contrechamps Éditions.
- BONNET, Antoine (2007) : « De l'idée à l'œuvre : figures, fonctions, forme, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez ». *Circuit*. Volume 17 : 49-64.
- BOULEZ, Pierre, Samuel, Claude (2002) : *Éclat 2002*. Paris : Mémoire du Livre.
- BOULEZ, Pierre (1995) : *Point de repère III. Leçon de musique*. Paris : Christian Bourgois.
- DELEUZE, Gilles (1988) : *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- ECO, Umberto (2015) : *L'Œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, « Points Essais ».
- GOLDMAN, Jonathan, Nattiez, Jean-Jacques et Nicolas, François, Dir. (2010), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*. Paris : Delatour France.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998) : *Œuvres complètes* Tome I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (2003) : *Œuvres complètes* Tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MESTON, Olivier (2001) : *Éclat de Pierre Boulez*. Paris : Michel de Maule.
- SCHERER, Jacques (1957) : *Le « Livre » de Mallarmé*. Paris : Gallimard.
- TISSET, Carole (1999) : « Éléments pour analyser la syntaxe de Mallarmé ». *L'Information Grammaticale*. Numéro 81 : 40-44.
- TISSIER, Brice (2011) : *Mutations esthétiques, mais continuité technique dans l'œuvre de Pierre Boulez*. Paris IV : Thèse.

28 À savoir *Pli selon pli*, la *Troisième sonate* (1957) ou *Éclat* (1965).

