

## Un fragment chez Boulez

par Mickael Verrier

*Éclat*, composition de Pierre Boulez, fait état d'une filiation avec une vision du monde singularisée par l'esthétique fragmentaire. En effet, lors de ses cours au Collège de France, Boulez, s'exprimant sur le problème du *grand tout* ou du *petit fragment*, affirme-t-il:

*Éclat* est la recherche du fragment en lui-même. Tous les phénomènes sont isolés pratiquement et tous les phénomènes se rattachent quand même les uns aux autres. Ce sont non seulement des *isolés* mais ce sont des fragments qui peuvent se produire par moment dans n'importe quel ordre, c'est-à-dire un ordre que j'ai choisi au dernier moment. Même si vous l'écoutez, bien sûr vous avez une enveloppe qui est très sûre et qui elle se déroule toujours de la même façon, mais à l'intérieur de cette enveloppe vous avez des fragments qui se déroulent dans un ordre différent et donc vous avez la contradiction interne entre un *sur-ordre* absolument immuable et un *sous-ordre* qui lui est constamment changeant<sup>1</sup>.

Pour conclure, Boulez ajoute ce sur quoi nous reviendrons, la résonance étant une composante capitale d'*Éclat*:

Aussi le fait de la fragmentation vient de l'instrumentation que j'avais choisie pour cette pièce, qui est uniquement des instruments résonants. [...] Ce sont des instruments qui permettent le fragment plus que d'autres. Ils permettent le fragment parce qu'une fois que vous avez frappé l'instrument résonant, il vit sa propre vie et vous n'êtes pas obligé de le continuer comme vous continuez par exemple, le son d'une flûte par le souffle, d'un alto ou d'un violoncelle par l'archet. Là vous donnez un son et ce son est naturellement isolé. Dans les autres instruments, le principe de l'instrument c'est la continuité<sup>2</sup>.

Deux éléments musicaux issus de différentes versions, dont la première fut composée en 1965<sup>3</sup>, permettent de considérer cette ascendance esthétique:

1) la coda, dans son premier état, telle qu'elle apparaît sur le fac-similé du manuscrit de l'auteur<sup>4</sup>: c'est-à-dire la terminaison originelle d'*Éclat*, chiffres 25 à 29;

2) la coda avec une page ajoutée, l'«insert», chiffres 25 à 30: ceci étant la nouvelle fin d'*Éclat* en tant que *premier cahier d'Éclat-Multiples*.

Lorsque Boulez décide d'une extension, il modifie la terminaison de ce *premier cahier* par l'insertion d'une page supplémentaire. Le compositeur la désigne du terme «insert» sur le manuscrit original conservé à la Fondation Paul Sacher<sup>5</sup>. Venant s'insérer entre l'ancienne œuvre *Éclat* et sa nouvelle extension – l'ensemble étant rebaptisé *Éclat-Multiples* – cette page

The image shows a page of handwritten musical notation for Pierre Boulez's work 'Éclat'. The score is written on multiple staves, including staves for woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe), strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass), and percussion. The notation is dense and complex, featuring many dynamic markings, articulation marks, and performance instructions. At the top left, there is a box labeled 'INSERT'. The score is divided into sections with headings like 'Ensemble ouvert', 'Ensemble fermé', 'Fin de l'Éclat', 'Trois solistes', and 'Fin de l'Éclat'. There are also some handwritten notes in French, such as '(Rit. en accord avec le Rit. de l'Éclat, ne pas entrer la pédale avant l'attaque)'. At the bottom right, there is a bracketed section with the text: 'A insert page 26', 'Suite 1° version après (28) (7 pp.) et (30)', and 'Commencement de l'Éclat à (28)'. The page number '26 bis' is written at the bottom center.

Illustration 1: Pierre Boulez, *Éclat* (1965), «insert», mise au net de la partition, p. 26 bis (Collection Pierre Boulez).

modifie *Éclat*. En effet, sans que cela ne soit indiqué, la dernière page de la partition contient l'«insert», section 30<sup>6</sup>: *Éclat* semble dès lors avoir toujours été tel qu'il apparaît dans les partitions disponibles dans le commerce. Or, les deux versions offrent une différence de choix esthétique. Boulez est-il réellement dans une tension entre la tradition et la modernité qui l'aurait naturellement poussé à explorer dans sa musique certaines idées esthétiques des premiers romantiques allemands? Ou doit-on considérer que ces propos, tenus en 1994–95, constituent un discours *a posteriori*? Discours qui viserait à justifier l'aspect *non fini* de l'œuvre. Et ce faisant, *Éclat* bénéficierait de l'aura des *Frühromantiker*, «premier groupe d'«avant-garde» de l'histoire»<sup>7</sup>. Ce que l'on peut affirmer est – comme tous les compositeurs qui furent eux aussi dans l'élan de reconstruction, en termes de renouvellement du langage musical, qui marque l'après-guerre – Boulez a été nécessairement confronté au nœud gordien de la problématique de

la forme, de l'articulation entre le système et l'idée. Sujet que traite Philippe Albèra dans son texte intitulé «L'éruptif multiple sursautement de la clarté ...», citant une lettre adressée à John Cage en décembre 1951. Boulez y déplore la *facilité* et le manque de mystère dans la peinture de Mondrian et conclut:

Les œuvres authentiques sont celles dont on ne peut jamais venir à bout («le noyau infracassable de nuit»); quand tout est dit, on n'a encore rien dit, et on ne dira jamais rien<sup>8</sup>.

La formule empruntée à André Breton<sup>9</sup>, sorte de *non-référent absolu* qui échappe à tout langage pour utiliser l'expression de Michel Camus<sup>10</sup>, est aussi résolument fragmentaire que l'aphorisme: «quand tout est dit, on n'a encore rien dit, et on ne dira jamais rien». Critique du formalisme qui met à l'épreuve l'idée d'une absence de positionnement esthétique conscient chez le compositeur. Albèra cite une autre lettre, adressée cette fois à Stockhausen en mai 1953, qui ne devrait laisser aucun doute sur les affinités du jeune compositeur avec les *Frühromantiker* et leur refus de tout systématisme:

Je crois qu'il faut de plus en plus admettre que tout n'est pas déterminé et il serait plus satisfaisant pour l'esprit – moins essentialiste – de non pas créer une hiérarchie avant le commencement, mais bien de découvrir cette hiérarchie au fur et à mesure de l'œuvre. Je crois que ce n'est pas pour tout de suite. Mais le dernier Debussy est là pour nous mettre sur la voie<sup>11</sup>.

Enfin, Albèra ajoute: «Dans une lettre ultérieure, datant de fin décembre 1954, Boulez revient à cette question du système, dont il rejette le caractère totalisant», et suit le texte de cette lettre où Boulez écrit à Stockhausen en des termes rappelant Héraclite:

Quant à présenter des proportions, ou faire valoir le canevas, je m'y refuse absolument, n'y trouvant aucunement l'objet de contemplation que vous y recherchez, et que je ne puis approuver le moins du monde. Je n'ai aucune attirance à me sentir Dieu le Père (quant à la contemplation éternelle, du moins !). [...] Pour moi le système ne saurait avoir d'existence propre. Il n'existe que par ce qu'il devient, et ce qu'il devient dépend de chaque instant<sup>12</sup>.

Dans *Éclat*, la filiation esthétique se profile également par Mallarmé. Par exemple, le concept de *Livre* aux feuillets détachables, auquel fait également allusion un de ses manuscrits<sup>13</sup>, est caractéristique de la fragmentation, en termes:

- d'ouverture de l'écriture relativement aux relations qu'entretiennent les événements<sup>14</sup> dans leur ensemble ou lorsqu'ils sont séparés,
- de *work in progress* les fragments pouvant être assemblés, pouvant proliférer pour fournir de nouveau développement,
- de négation de la totalité organique chère à Hegel.

En effet, en ce qui concerne la page ajoutée, et même si l'on fait abstraction des cours au Collège de France, on peut lire sur un feuillet libre figu-



rant parmi les esquisses deux commentaires particulièrement révélateurs du point de vue de la question du fragment:

Envisager des cahiers – mobiles ? ou, du moins, indépendants  
1<sup>o</sup> cahier / déjà existant – avec terminaison déplacée pour fin<sup>15</sup>

Pour ce qui est des *cahiers mobiles*, nous lisons dans les notes que Boulez considère *Éclat-Multiples* en se référant donc au *Livre* de Mallarmé. En ce qui concerne *terminaison déplacée pour fin*, on lit dans *Leçons de musique*, à propos de l'idée *finie* et de l'idée non *finie* par rapport à un développement *fini* ou à un développement non *fini*:

Mais à partir de l'idée non finie, on peut, on *doit* concevoir la notion d'un développement non fini. Je ne parle pas, bien sûr, d'un développement inachevé, mais d'un développement où la notion de fini n'a plus de sens<sup>16</sup>.

Boulez est donc pleinement conscient de la différence qu'il peut y avoir, d'un point de vue esthétique, entre *terminaison* et *fin*. En effet, un fragment n'a pas de fin: des extrémités, des terminaisons tout au plus. Ce qui ne signifie pas nécessairement que ses extrémités soient laissées au hasard, mais plutôt, d'un point de vue esthétique, que l'on sache qu'une conclusion ostensible n'est ni une obligation ni une règle absolue. Celle-ci est cependant plus commode pour que l'auditoire – les conditions du concert ne se prêtant pas nécessairement à une écoute des plus attentives – sache à quoi s'en tenir.

Résumons: en ce qui concerne le texte et en se limitant à la deuxième édition, il n'est pas possible de constater que la dernière séquence était une page ajoutée, bien que l'on puisse toujours isoler par l'analyse la présence de données concernant le déploiement sériel des hauteurs. De fait, il n'est pas non plus possible d'envisager que les derniers événements de la pièce, de la section 27 au terme de la section 29, puissent se dissoudre dans le silence en guise de terminaison, tout au plus peut-on se borner à constater la manifestation de ce phénomène en l'interprétant à sa guise. Cependant, en ce qui concerne le principe de résonance, sans cette page ajoutée, la musique disparaît, elle est acoustiquement de même que graphiquement, absorbée par le silence. C'est la terminaison originelle de la pièce jusqu'au terme de la section 29. Il est vrai que ce transcodage résonance/forme apparaît de façon beaucoup plus sensible à la lecture qu'à l'écoute. De fait, entre la terminaison originelle, section 29, et l'*insert*, section 30, apparaît ce que l'on pourrait qualifier de discordance de stratification. C'est-à-dire, une divergence esthétique située entre l'idée et le système, ou, autrement dit, entre le fragment et le tout. Cet aléa entre l'écriture et la perception pousse Boulez à revenir sur sa prise de position esthétique première<sup>17</sup>. En effet, en ajoutant ce deuxième cahier, il fallait clore de façon plus satisfaisante le *premier cahier*. Les réserves du compositeur à ce sujet sont sans équivoque:

le danger de ces formes fragmentées c'est qu'on perd la trace de la continuité [...] parce que les pièces ont tendance à se refermer sur elle-même, comme un instant [...] fragments qui restent totalement indépendants<sup>18</sup>.

On peut avancer que d'un point de vue pragmatique, le rôle de l'«insert» pour Boulez est simplement celui d'une cadence ajoutée à la coda, pour s'assurer des applaudissements, comme autrefois on concluait un prélude isolé, originellement laissé en suspens sur la 7<sup>e</sup> de dominante, par un retour à la tonique. Pourtant, une fois *Éclat* flanqué de sa nouvelle fin, l'essentiel de la pièce, soit le transcodage du principe physique de la résonance sur la forme imposant une extinction graduelle, perd de sa lisibilité. En effet, ce transcodage étant capital, la première version d'*Éclat* se posait comme réponse à la prépondérance du système sur l'idée, l'idée se muant en structure, le fragment en tout.

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *L'Œuvre: tout / fragment*, t. 1 & 2, Collection Collège de France, Paris, Le livre qui parle, 1994/95, cassette n° 2 (face B à 19'40"). Extrait non retenu dans la transcription du cours pour le seizième et dernier paragraphe, «L'Œuvre: tout ou fragment», de *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*, édité par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 2005, pp. 671–713. Cette citation est une transcription littérale du document sonore effectuée par mes propres soins.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Les circonstances de la composition d'*Éclat* et les conditions qui ont présidé à sa création à Los Angeles ont été relatées par Luisa Bassetto dans «Marginalia, ou l'opéra-fantôme de Pierre Boulez», dans *Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, édité par Jean-Louis Leleu et Pascal Decroupet, Genève, Éditions Contrechamps, 2006, pp. 255–298.

<sup>4</sup> Universal Edition, UE 14283 LW (Copyright 1965 Universal Edition London [Ltd.], Londres), imprimée en Autriche en 1967 (HXII/67).

<sup>5</sup> Manuscrit de la mise au net d'*Éclat/Multiples*, Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez. La première chemise contient les 130 premières pages du manuscrit d'*Éclat-Multiples*.

<sup>6</sup> Deuxième édition, Universal Edition, UE 17746, p. 6.

<sup>7</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 17.

<sup>8</sup> Philippe Albèra, «...l'éruptif multiple sursautement de la clarté ...», dans «*Pli selon pli*» de Pierre Boulez. *Entretien et études*, édité par Philippe Albèra, Genève, Éditions Contrechamps, 2003, p. 64 (phrase citée d'après Pierre Boulez – John Cage, *Correspondance et documents*, édité par Jean-Jacques Nattiez, nouvelle édition revue par Robert Piencikowski, Mayence, Schott, 2002, p. 198).

<sup>9</sup> Formule empruntée par Pierre Boulez à l'«Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim von Arnim» d'André Breton.

<sup>10</sup> Michel Camus, *La Main cachée entre poésie et science*, in *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n° 15, mai 2000, <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b15/b15c6.htm>.

<sup>11</sup> Philippe Albèra, «...l'éruptif multiple sursautement de la clarté ...», *op. cit.* (cf. note 8), p. 65.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 65–66.

<sup>13</sup> Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez.

<sup>14</sup> J'entends par *événement* tout élément que l'on peut considérer comme tel, c'est-à-dire une entité musicale, par exemple un accord, ou une simple note, ou un ensemble d'élé-

ments formant une unité – cela peut donc être également un ensemble d'événements –, voire un ensemble d'unités formant tout ou partie d'une œuvre. Ce terme, à mon sens, permettant de mieux rendre compte de la façon dont la forme générale d'une œuvre peut être décidée par les éléments qui la structurent et non pas l'inverse, c'est-à-dire la forme conditionnant le contenu.

<sup>15</sup> Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez.

<sup>16</sup> Pierre Boulez, *Leçons de musique*, op. cit. (cf. note 1), p. 151.

<sup>17</sup> Un documentaire vidéo incluant un reportage réalisé lors d'une tournée du BBC Symphony Orchestra en URSS en 1967, témoigne d'une adaptation antérieure provisoire de la coda d'*Éclat*. Le compositeur-chef d'orchestre a coupé le tutti conclusif du chiffre 26, pour le reporter à la fin du chiffre 29, s'assurant ainsi de l'efficacité de ce geste semi-cadentiel sur la réaction de l'auditoire. Cf. Barrie Gavin, *Pierre Boulez: Komponist und Dirigent*, 1983 (de 17'20" à 18'35"). Ce qui se vérifie sur l'enregistrement de ce même concert donné à Moscou le 10 janvier 1967 dans la Grande Salle du Conservatoire P.I. Tchaïkowsky: *Pierre Boulez à Moscou*, © MELODIYA, C 90 18745 007, 1983.

<sup>18</sup> Cf. le début de la face B de la deuxième cassette de ces cours au Collège de France (cf. note 1).