

De « Tombeau » à « Don » : filiations par symétries voilées dans *Pli selon pli* de Pierre Boulez

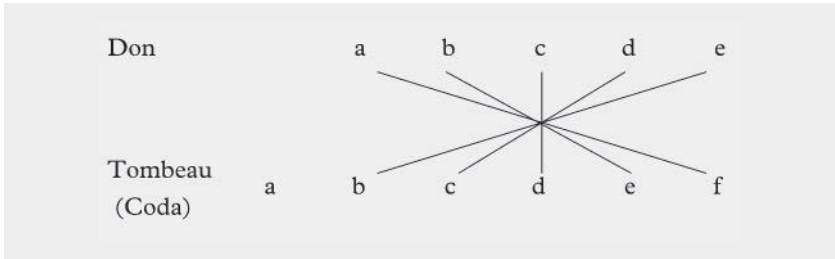
par Marina Sudo

Une des stratégies que choisit Pierre Boulez pour « compléter » le projet de *Pli selon pli* en 1962¹ était d'agencer les cinq mouvements du cycle selon une forme en éventail, avec pour trajectoire : « Première » et « Deuxième Improvisations sur Mallarmé » (1957), « Troisième Improvisation sur Mallarmé » (1959/83), le cinquième mouvement « Tombeau » (1959/60/62) et finalement le premier mouvement « Don » (1960 : première version pour soprano et piano ; 1962/89 : version orchestrale). Avec la réorchestration de la « Première Improvisation » (1962) pour un effectif plus ample, le principe de l'éventail se trouve dédoublé : réduction de « Don » à la « Deuxième Improvisation », puis augmentation de cette dernière vers « Tombeau ». Lorsque le compositeur met en chantier la composition de « Don » pour orchestre, il conçoit ce mouvement initial comme synthèse devant fermer le cycle *Pli selon pli* : d'une part, il y insère des citations des trois « Improvisations » et, d'autre part, il établit de surcroît une symétrie structurelle avec « Tombeau » au niveau de l'élaboration des matériaux. Le présent article a pour but d'étudier la genèse de « Don » au point de vue de son lien intrinsèque avec « Tombeau » en termes de lecture variable des mêmes matériaux sériels et donc d'un traitement renouvelé des éléments déduits de « Tombeau ».

Quelques esquisses relatives au plan général de « Tombeau » montrent que le compositeur avait, dès le départ, conçu les deux mouvements extrêmes comme des pièces jumelées. Une idée que Boulez note dans ses esquisses, à savoir : « fin de Tombeau = commencement de Don », se manifeste tout d'abord par un même accord tutti en *ffff*, figurant au début de « Don » tout comme à la fin de « Tombeau ». Ensuite, l'emploi même qu'il fait des poèmes de Stéphane Mallarmé établit une parenté entre ces deux pièces, plus orchestrales que les « Improvisations », du fait qu'il y utilise une

1 Cette version fut créée le 20 octobre 1962 au Festival de Donaueschingen. Pour la chronologie et le contexte de cette œuvre, cf. *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*, éd. par Philippe Albèra, Genève: Contrechamps, 2003, et l'introduction de Robert Piencikowski à *Tombeau. Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition*, éd. par Robert Piencikowski, Vienne: Universal Edition, 2010, pp. 9–19.

ligne unique des textes poétiques respectifs : le premier vers de *Don du poème* inscrit à l'introduction de « Don », et le dernier vers du *Tombeau de Verlaine* pour la coda de « Tombeau ». Cela confère véritablement un sens symbolique de naissance au mouvement initial, et de mort au mouvement final. Enfin, ce qui semble le plus essentiel, c'est que le rapport entre les deux mouvements se résume en l'utilisation complémentaire et symétrique des mêmes matériaux sériels.



Exemple 1

Boulez a concrétisé cette structure symétrique avant tout en élaborant les matériaux respectifs de ces deux mouvements à partir d'une même donnée de départ, à savoir les tables de multiplication d'accords du cycle « L'Artisanat furieux » du *Marteau sans maître* (1952–55), originellement conçues pour *Oubli signal lapidé* pour douze voix (1952)². En principe, la sélection des hauteurs de « Don » s'appuie sur une opération inverse à l'ordre de succession des matériaux utilisés dans la coda de « Tombeau » (*Exemple 1*). Le principe de base est qu'un ensemble de blocs sonores se trouve distribué sur les cinq parties de « Don » (a–e) selon une relation complémentaire par rapport aux cinq des six parties correspondantes de « Tombeau » (b–f). Cependant, puisque cette structuration interne existe tout simplement comme un fondement conceptualisé à l'intention de la forme générale des deux pièces, un tel principe d'origine commune peut facilement subir un élargissement de l'interprétation lors de la mise en pratique, comme le montre l'*Exemple 2*, qui se réfère à la partie b de « Don », correspondant à la partie e de « Tombeau », pour laquelle Boulez avait utilisé les lignes « 4^e et 5^e de ΠπΕπ avec commentaires » comme matériaux principaux tirés des tables de multiplication. Dans la partie e de « Tombeau » (mm. 536–645), les quatrième et cinquième blocs de la ligne inférieure (surlignés dans l'*Exemple 2*) constituent la base pour la structuration des hauteurs : ils sont néanmoins combinés aux autres blocs des colonnes respectives selon la trajectoire symétrique in-

2 La totalité des tables autographes est publiée dans *Le Marteau sans maître. Fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition*, éd. par Pascal Decroupet, Mayence, etc.: Schott, 2005, pp. 82–85 ; voir aussi les fac-similés de *Tombeau, op. cit.* (cf. note X1), p. 50.

diquée par les chiffres de 1 à 10. D'ailleurs, un ensemble de blocs attribué au début de la partie b de « Don » est mis en relation à la fois complémentaire et inverse par rapport à « Tombeau » selon l'opération désignée dans les esquisses par « commentaires horizontaux complémentaires de l'ordre vertical ». Pour faire pendant au dernier bloc de « Tombeau », qui porte ici le numéro 10, « Don » (i) enchaîne les quatre autres blocs de cette même ligne en partant de la première colonne ; ce matériau est joué par un groupe instrumental agissant exclusivement dans le registre aigu. En outre, dans le cas de la troisième séquence de blocs (iii), s'ajoute l'opération des « préparations verticales » sur « commentaires horizontaux » conformément aux sélections mises en évidence par l'encadré dans l'Exemple 3 : le choix des hauteurs s'en trouve très logiquement enrichi et les blocs de la « ligne génératrice » (surlignés dans la ligne inférieure de l'Exemple 3) n'apparaissent que discrètement à l'arrière-plan de la texture. De telles opérations de lectures variables au sein des mêmes tables de matériaux permettent au compositeur d'atteindre des résultats toujours renouvelés tout en maintenant la cohérence structurelle d'ensemble.

Le lien interne spécifique de « Don » avec « Tombeau » se traduit également dans un emprunt des matériaux rythmiques, témoignant de la manière dont Boulez reconsidère des fragments d'œuvres antérieures ou contem-

The image shows a musical score for five staves, labeled I to V. The staves are: I (Mv), II (Nv), III (Ξι), IV (Ομ), and V (Πι). The score is divided into two sections: 'Don' (marked with 'b') and 'Tombeau' (marked with 'e'). The 'Tombeau' section contains ten numbered blocks (1-10) arranged in two columns. A dashed box encloses blocks 4, 5, 6, 7, 8, and 9. A double-headed arrow connects blocks 1 and 10. The bottom of the 'Tombeau' section is labeled '4° et 5° de ΠιΕπ'.

Exemple 2 : Blocs sonores sur la colonne Επ.

les trois composantes de cette partie de « Don », à savoir : « Dérivation Guitare » (scindée en deux), « Dérivation Cor » et « Dérivation voix (chant) », trouvent leur origine dans les trois instruments solistes de la partie d de « Tombeau » (mm. 532–535). Chaque dérivation s'appuie à un degré variable sur des ensembles de matériaux rythmiques dérivés respectivement des trois lignes instrumentales dans « Tombeau ». D'un côté, la façon de retraiter ces matériaux rythmiques dans la « Dérivation Guitare », bien que ces derniers soient sans doute tirés des motifs concluant la phrase de la guitare dans « Tombeau », semble plutôt fonctionner par simple analogie de figuration : d'abord, un arpège ascendant suspendu ; plus tard, une note prolongée, ponctuée par un motif accéléré. D'un autre côté, pour « Dérivation Cor » et « Dérivation voix », Boulez réutilise plus strictement les deux ensembles de sept valeurs rythmiques issues des mélodies de la voix et du cor dans « Tombeau » (voir *Exemple 5*)⁴ : pour la partie vocale, les hauteurs attachées aux sept valeurs proviennent du cinquième bloc de ΟμΔε ; la partie de cor est dérivée de la voix par inversion des deux cellules extrêmes de trois notes.

Exemple 5

À partir de ces sept valeurs de « Tombeau », le compositeur fabrique une matrice sérielle de durées (*Exemple 6*⁵ ; les lignes précédées d'une flèche sont effectivement utilisées dans « Dérivation Cor » et « Dérivation voix »). C'est dans « Dérivation Cor » que le lien est le plus profond, car les hauteurs ori-

4 Les mêmes séries se retrouvent dans une esquisse de Mappé G, Dossier 3b.5 (Collection Pierre Boulez, PSS).

5 Extrait de Mappé G, Dossier 3b.4 (Collection Pierre Boulez, PSS).

ginales de « Tombeau » sont « restées intégralement conservées »⁶ dans « Don » : elles assument ainsi un rôle de *cantus firmus* auquel se superposent des séries d'agrégats conformément à ce que le compositeur avait prévu dans ses esquisses⁷.

The image displays musical notation for two parts: 'Chant' and 'Cor'. The notation is arranged in two columns. The 'Chant' column contains six lines of music, and the 'Cor' column contains six lines of music. Each line shows rhythmic patterns and melodic lines. Arrows point to specific notes or groups of notes in both parts, indicating relationships or correspondences between them. The notation includes various note values, stems, and beams, representing complex rhythmic structures.

Exemple 6

Nous avons vu que Boulez explore sans cesse un certain nombre de possibilités d'élaboration des matériaux sériels, par essence susceptibles d'être employés sous quelque forme que ce soit (verticale, horizontale ou diagonale) tout en se tenant au plan général stratégique esquissé. En effet, pour chacune des cinq parties de « Don », il a préparé des systèmes de « commentaires » spécifiques tout en gardant la relation symétrique avec « Tombeau ». Or, de tels rapports structurels internes, qui ne sont d'ailleurs jamais stricts, ni n'apparaissent directement dans la partition, ni ne sont perceptibles à l'audition puisque toute série de complexes de hauteurs peut être traitée, lors de la réalisation, avec une liberté absolue. Même s'il est parfois difficile d'établir définitivement l'articulation exacte entre les trois étapes compositionnelles qui caractérisent la genèse des œuvres de Boulez – à savoir : 1) la production « pré-compositionnelle » des matériaux sériels ; 2) l'élaboration des matériaux en recourant à un nombre variable de principes de déduction ; 3) la mise en place incluant la planification acoustique des matériaux préparés –, ce seront les recherches relatives à une corrélation entre ces étapes qui permettront de mettre en lumière comment, dans l'univers complexe de la composition boulezienne, interagissent un aspect systématique et un aspect flexible.

6 Mapped G, Dossier 3b.5 (Collection Pierre Boulez, PSS).

7 Mapped G, Dossier 3b.3 (Collection Pierre Boulez, PSS).