

LES ECRIVAINS DANS LA MUSIQUE DE BOULEZ

« REGARD ÉLOIGNÉ » SUR QUELQUES « ALLIÉS SUBSTANTIELS »

Qu'est-ce que la présence d'un écrivain dans la musique ? Comment en évaluer l'effectivité ? Qu'indexe ce par quoi il est convoqué et qu'autorise cette nomination ? Qu'est-ce que le choix d'un objet littéraire et qu'éclaire-t-il ? Ce sont là des questions résolument interdisciplinaires, qui longtemps ne se seront pas vraiment posées : au nom des idées humanistes issues de la Renaissance dont elle est indissociable, la musique tonale, en sa vocation à s'attacher aux passions humaines, aura logiquement désigné celles-ci comme son terrain de rencontre avec la littérature. Qu'un texte fût l'expression de tel ou tel affect et que la musique s'en fît l'écho, tel aura été l'accord tacite sur lequel durant trois siècles un vaste répertoire se sera constitué. Pas toutefois sans inflexion significative. Si l'on considère par exemple les innombrables mises en musique de Goethe de Schubert à Wolf en passant par Schumann, Brahms et bien d'autres, se fait jour un souci qui tend à se déplacer de la musicalisation d'un affect en tant que tel à celle de la singularité du poème le véhiculant et à son sens plus général eu égard à la poétique de son auteur. Les cinquante-et-un *Goethe-Lieder* de Wolf témoignent de cette perspective plus distanciée, non envisagée par l'auteur de *Marguerite au rouet* qui pourtant aura fait plus encore de mises en musique de Goethe, et font signe vers ces portraits d'un poète auxquels s'attacheront des compositeurs de la modernité, celui de Mallarmé par Boulez avec *Pli selon pli* par exemple. Cette évolution fait écho à l'âge critique qui se sera ouvert au tout début du XIX^e siècle avec les penseurs allemands, âge d'une inquiétude quant aux conditions de possibilité de l'art et de la littérature, qu'accentuera encore, pour les compositeurs, le tarissement cent ans plus tard des ressources créatrices de la tonalité. Si bien des habitudes héritées de celle-ci persisteront encore au XX^e siècle, s'attacher musicalement à la littérature consistera tendanciellement alors à réfléchir à la musique dans sa compagnie, à en faire un champ spéculaire où puiser ou reconnaître les coordonnées d'un questionnement fertile.

Boulez illustre emblématiquement ce rapport à la littérature ; au plaisir du lecteur éclairé se mêle chez lui l'appétence du créateur/prédateur avide de nourriture propitiatoire. Boulez a beaucoup fait référence à des écrivains : ceux qu'il aura mis en musique, Char et Mallarmé surtout, Michaux et Cummings plus occasionnellement, ou avec qui il aura envisagé une œuvre scénique, Genet voire Müller ; d'autres aussi, avec plus ou moins de constance : Baudelaire, Rimbaud, Proust, Artaud, Claudel, Kafka, Joyce ; quelques rares penseurs enfin, et toujours très incidemment : Lévi-Strauss, Foucault, Deleuze. À l'instar de Debussy, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg et Webern – son Panthéon musical de la modernité –, la plupart de ces figures littéraires lui auront assez vite été des « points de repère¹ » auprès desquels il se sera plus ou moins régulièrement ressourcé. Elles ont en commun d'avoir en leur temps constitué une « pointe de l'invention² », que Boulez aura toujours valorisée, mais aussi de l'avoir frappé à un titre ou à un autre, au point de le convaincre des vertus irremplaçables tant des rencontres inopinées que de la confrontation concertée avec d'autres domaines ou cultures. Comme

¹ *Points de repère* est le titre donné par Pierre Boulez aux trois volumes de ses écrits parus chez Christian Bourgois éditeur : I. *Imaginer* (1981, réédition 1995), II. *Regards sur autrui* (2005), III. *Leçons de musique. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1975-1995)* (2005).

² Pierre Boulez, *Le Monde* daté du 26 août 2011, propos recueillis par Marie-Aude Roux, lien consulté le 31 janvier 2018, http://abonnes.lemonde.fr/culture/article/2011/08/26/pierre-boulez-ce-qui-m-interesse-c-est-la-pointe-de-l-invention_1563901_3246.html

quelques peintres pour Char, ces écrivains lui auront été des « alliés substantiels³ » auprès desquels mesurer la pertinence de ses orientations dans un autre mode d'expression que le sien.

Char

La question est donc de savoir, pour user des termes mêmes de ce colloque qu'il me sied de prendre à la lettre, ce qu'il en est de ces écrivains *dans* la musique de Boulez. Autrement dit, quelle en est l'ombre portée, la trace voire la présence dans son entreprise de compositeur. Tel que j'ai introduit la question, on devine qu'il ne s'agira pas ici de s'en tenir aux œuvres où ces écrivains sont explicitement convoqués ; dans la perspective qu'on vient de dire, plus guère assurée de quelque biais par lequel devrait être examiné le rapport de la musique et de la littérature, il n'est pas sûr en effet que ce soit ces œuvres qu'il convient de privilégier, en tout cas exclusivement. Certes, la rencontre de Char semble avoir été décisive pour Boulez, qui par trois fois dans les années qui s'en suivirent l'aura mis en musique. Bien après cette rencontre, deux petits textes empreints de reconnaissance témoignent du « don inestimable » d'une « involontaire commotion » qui lui aura « révélé » ce qu'il « devait être⁴ ». Mais est-ce là un gage de la présence de Char dans sa musique, de sa présence poétique effective au-delà de la présence factuelle de ses vers, inévitablement mutilés par leur musicalisation ? Boulez lui-même n'était d'ailleurs pas dupe, qui n'aura jamais cherché à justifier ses trois opus par leur pertinence à l'égard de la poésie de Char, mais se sera seulement félicité d'une rencontre providentielle en raison des effets subjectifs qu'elle aura eue sur lui : « La vérification est superflue, dit-il, la présence se détecte partout et nulle part⁵. » En réalité *Le Visage nuptial* et *Le Soleil des eaux* – quelque belles que soient ces œuvres par ailleurs, mais là n'est pas ici la question – ne sont guère des évocations très convaincantes de la poésie de Char ; indépendamment du ton général, encore tributaire d'une certaine enflure lyrique, elles ne rendent guère justice à ce qui pourtant avait le plus frappé Boulez de son aveu même : la « concentration » du langage, l'extrême « condensation⁶ » des images. *Le Marteau sans maître* y parviendra beaucoup mieux, non pas tant principalement d'ailleurs en raison du traitement vocal des poèmes, dont les rares vers sélectionnés auront pertinemment été espacés par de longues plages instrumentales, qu'en raison de décisions radicales concernant le langage, la structure formelle et l'usage des instruments sélectionnés qui auront désenchâssé la musique des deux précédents opus d'une tradition non appropriée, et par contrecoup ouvert à un possible compagnonnage musical les arêtes vives de la poésie de Char, le tranchant inamendable de « sa charge de granit réflexe⁷ ».

Claudé... et Foucault

Cet intérêt de Boulez pour la condensation des images chez Char est paradoxalement l'occasion d'évoquer Claudel, autre écrivain cher au compositeur mais qu'il n'aura justement jamais mis en musique en raison de la « prolifération de son langage qui, d'emblée, va à

³ René Char, « Alliés substantiels », *Recherche de la base et du sommet* (1955), Paris, Gallimard, 1983, p. 671-708.

⁴ Pierre Boulez, « René Char » (1983) et « Un allié substantiel » (1990), *Regards sur autrui*, Paris, Bourgois, 2005, p. 709-712.

⁵ *Idem*.

⁶ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretien avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 54.

⁷ René Char, « Bourreaux de solitude », *Le Marteau sans maître (Poèmes militants)* (1932), Paris, Gallimard, 1983, p. 44.

l'encontre de la prolifération que le travail musical sur un texte suppose⁸ ». Cette remarque, concernant une notion assurément centrale de sa technique de composition, porte un éclairage sur la divergence relevée dans ses deux premières mises en musique de Char, précisément parce que Boulez n'avait alors pas trouvé les moyens de faire proliférer les éléments musicaux autrement que sous les auspices d'une logique héritée de la tonalité, comme en revanche il y parviendra dans *Le Marteau sans maître* en renonçant à tout déploiement rhétorique au profit d'un agencement non linéaire tant des trois cycles poétiques que des structures locales. Boulez n'oubliera toutefois pas Claudel ; pas tant en raison d'un emprunt, au demeurant symptomatique, qu'il aura fait au *Soulier de satin* pour le titre d'une partition tardive, *Dialogue de l'ombre double*, qu'en raison de l'ample respiration de *Répons* qui à plus d'un égard n'est pas sans évoquer le souffle des *Grandes Odes* ou de *Connaissance de l'est*, dont tout laisse à penser que Boulez eût aimé les mettre en musique si l'espace lui en avait été laissé par l'écrivain pour son propre travail de prolifération, pour cette « greffe de l'imagination musicale à partir d'un objet poétique⁹ » en quoi consiste pour lui la mise en musique d'un poème.

Claudiel doit d'ailleurs nous retenir un instant encore, pour des raisons qui touchent certes à la personne de Boulez mais tout aussi bien à son œuvre comme je voudrais m'en expliquer. Pour qui a non pas connu Boulez, il était très secret, mais disons l'a un peu côtoyé, il est manifeste que Claudel, qu'il avait plusieurs fois croisé lorsqu'il travaillait à la compagnie Barrault-Renaud, était de ces hommes qui ne pouvaient que le frapper parce qu'il s'y sera de quelque manière reconnu, c'est-à-dire révélé à lui-même. Le texte qu'il lui a consacré – *Paul Claudel, intolérant et révolté*¹⁰, le plus long qu'il ait écrit sur un écrivain – est à cet égard des plus parlants. Au-delà de la force de l'écriture et de la singularité de l'imagination, de « la démesure et de la violence » du personnage, de sa curiosité d'expatrié envers d'autres cultures et de sa « vision d'éternel étranger », Boulez insiste sur sa « très grande foi », non en quelque Dieu – quoiqu'il ait lui-même été très marqué par son éducation catholique –, mais en l'homme et son devenir, en la possibilité pour ne pas dire au devoir qui est le sien de s'accomplir, au prix « du non-consentement à ses penchants », au « refus de la circonstance [qui seul] tire l'homme vers la transcendance¹¹ ».

Sans craindre un nouvel improbable rebond, voilà qui maintenant fait signe vers Foucault. Des penseurs qu'il se sera efforcé de réunir à la fin des années soixante-dix pour sortir la musique de son isolement intellectuel (lequel, soit dit en passant, n'a cessé de s'aggraver depuis), Foucault – bien plus que Barthes et Deleuze, dont il aura pourtant lu *Différence et répétition* avec intérêt – est certainement celui dont la pensée lui aura là encore donné une occasion de se reconnaître, ou plus exactement, mais cela revient au même, dont la pensée parle de lui, permet de saisir la façon dont il aura donné sens à son existence à travers la patiente et laborieuse construction de son entreprise. Si le lexique de Foucault n'est certes pas celui dont use Boulez à propos de Claudel, le compositeur apparaît bien en effet comme un parfait exemple d'accomplissement de soi tel que Foucault donne à comprendre cette exigence sous les auspices de ce qu'il appelle « l'herméneutique du sujet¹² ». Car c'est bien en effet à travers son travail d'écriture, lui-même médié par les lectures qu'il aura incessamment faites (même s'il n'en donne jamais les références), que Boulez aura découvert sa propre capacité tant à penser qu'à agir. Loin de l'image désuète et galvaudée de « l'artiste inspiré », plus loin encore de l'époque des « petits génies », des Mozart paraissant composer spontanément parce que nés à une époque

⁸ Pierre Boulez, « Paul Claudel, intolérant et révolté » (1991), *Regards sur autrui, op. cit.*, p. 681.

⁹ Pierre Boulez, « Un allié substantiel », *op. cit.*, p. 710.

¹⁰ Pierre Boulez, « Paul Claudel, intolérant et révolté », *op. cit.*, p. 675.

¹¹ *Idem*, p. 679.

¹² Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Cours au collège de France 1981-82, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 2001.

où la musique médiée par un langage leur aura été comme une nature seconde pour peu que tôt inculquée, le compositeur de la modernité, que Boulez incarne exemplairement, est celui qui ne pense et ne compose qu'au travers ce que son travail d'écriture *de* la musique et *sur* la musique lui révèle, mais tout aussi bien qu'au travers ce que ses lectures lui renvoient, disent de lui parce qu'il s'y reconnaît et, c'est tout un, disent de ses œuvres parce qu'il les y reconnaît. Voilà pourquoi la présence des écrivains dans la musique de Boulez ne saurait se limiter aux œuvres qui les convoquent, pourquoi les uns et les autres s'y croisent ou s'y rencontrent et participent d'une alchimie dont son œuvre entière est le métal avec lequel auront été forgés les différents opus qui la composent. Si Claudel pointe l'horizon d'une ample respiration musicale qu'incarnera tardivement *Répons*, Char libère tôt en lui une « énergie sauvage¹³ » dont la transmutation s'entend *via* Foucault comme le fruit d'une subjectivation réussie, c'est-à-dire, *via* cette fois Claudel lu par Boulez, comme « l'accomplissement de soi » par « la sublimation de son existence¹⁴ ».

Mallarmé

Si assurément il s'agit bien de cela aussi chez Mallarmé, la connivence avec Boulez s'y laisse apercevoir à bien d'autres titres encore. Je n'insisterai pas sur les aspects explicites de ce compagnonnage, souvent commentés, mais plutôt sur la résonance constante et diffuse de l'entreprise du poète dans celle du compositeur. Certes *Pli selon pli* est en l'occurrence incontournable, d'autant qu'il s'agit peut-être de l'opus majeur de Boulez avec *Répons*. Mais là encore qu'en est-il de la présence réelle du poète ? Les trois *Improvisations* englobent progressivement les poèmes dans la texture sonore à l'image du naufrage auquel fait allusion *À la nu accablante tu* qui sert de trame à la troisième, laquelle trouve alors tout l'espace nécessaire aux greffes musicales du compositeur. En revanche, la première *Improvisation* sur *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* est une mise en musique de facture somme toute traditionnelle, donnant à Boulez l'occasion de mettre en œuvre un rare sens de la prosodie. À mi-chemin, la seconde *Improvisation* sur *Une dentelle s'abolit* s'attache étroitement aussi à la mise en musique, mais cette fois dans une optique structurale qui déplace l'attention de l'énoncé du poème vers l'évocation sonore de son idée poétique à la faveur des instruments résonnants et du miroitement de leurs « reflets réciproques¹⁵ ». Quant à *Don et Tombeau*, qui ne mettent en musique qu'un seul vers, ce sont deux allégories encadrant les trois *Improvisations* : l'une de la naissance incertaine d'un poème, l'autre de sa survivance possible à la mort de son auteur. Les arguments en faveur d'un portrait musical *pli selon pli* de Mallarmé, et tout aussi bien de Boulez, ne manquent évidemment pas, ne serait-ce qu'en raison de cette inquiétude existentielle partagée quant à l'acte créateur ; mais ils ne viennent pas à bout de quelques réticences également : par exemple les greffes de longues séquences de xylophone dans l'*Improvisation III* ne font-elles pas signe vers une modernité qui n'est plus vraiment celle de Mallarmé ? Ou, inversement, le ton de la saisissante coda de *Tombeau* n'est-il pas empreint d'un lyrisme quelque peu intempestif ?

En réalité, c'est sur l'œuvre entière de Boulez que se laisse le mieux apprécier la présence de Mallarmé. Il y a bien sûr des exigences communes d'ordre général – de pureté, d'absolu, etc. –, mais leur connivence se mesure plus spécifiquement à l'aune de leur détermination quant à quelques orientations constitutives de la modernité telle qu'elle aura pris visage au XX^e siècle ; j'en thématise brièvement trois. Il y a d'abord la fameuse « disparition élocutoire du

¹³ Pierre Boulez, « René Char » *Regards sur autrui*, op. cit., p. 710.

¹⁴ Pierre Boulez, « Paul Claudel, intolérant et révolté », op. cit., p. 680.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » (1886), *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, 1998, p. 211.

poète¹⁶ » appelée par Mallarmé ; rien en effet n’aura été plus étranger à Boulez que le souci de s’exprimer, de musicaliser quelque affect personnel que ce soit. Tous ses opus en témoignent, mais la pointe de son entreprise est ici *Éclat* – titre d’ailleurs mallarméen –, où Boulez, en « homme structural¹⁷ » comme eût dit Barthes, invente un dispositif par lequel l’ordonnement des événements musicaux n’est plus fixé par le compositeur mais dicté au chef d’orchestre par l’écoute de la situation concrète, situation partiellement extérieure et imprévisible parce que résultant des choix des instrumentistes parmi les options qui leur sont proposées. Il y a bien là, dans les limites de la responsabilité du compositeur dont Boulez ne se sera jamais départi, l’écho musical de l’exigence mallarméenne de « laisser l’initiative aux mots¹⁸ ». Ensuite, dès sa découverte de Mallarmé, soit une dizaine d’années avant la publication par Scherer des esquisses du *Livre*, Boulez avait spontanément envisagé son entreprise sous le signe de l’ouverture et du fragment, du *work in progress* ou, pour citer Hermann Broch *via* Barraqué, de « l’inachèvement sans cesse¹⁹ ». Il ne s’agit pas seulement ici du *Livre pour quatuor à cordes* et des deux *Livres de Structures*, de la *Troisième sonate* ou de la remise sur le chantier de tant de partitions, que plus globalement de la manière qu’aura toujours eue Boulez de considérer ses opus comme « les faces d’une œuvre centrale, d’un concept central²⁰ », soit, dit-il encore dans son ultime *Leçon de musique* au Collège de France, d’un « tout qui n’est qu’une illusion sans cesse renaissante et sans cesse poursuivie » car « n’a de réalité que le fragment²¹ ». Enfin Boulez se sera toujours inquiété du dispositif général de la musique comme Mallarmé de celui de la poésie. Trois soucis étroitement liés l’attestent : celui de la spatialisation des musiciens et de l’espace où a lieu la musique, à l’instar de l’agencement des énoncés et de la prise en compte des feuillets dans le *Coup de dés* ; celui de l’incorporation au fait artistique, à l’image de la danseuse et plus particulièrement de la Loïe Fuller qui fascina tant Mallarmé et dont il y a indéniablement quelque chose chez Boulez dirigeant sans baguette les instruments dispersés d’*Éclat* ou ceux de *Répons* en leurs prolongements électroacoustiques²² ; et celui bien sûr de la cérémonie, du concert qu’envia tant Mallarmé à la musique et que Boulez n’aura eu de cesse de faire évoluer vers un rituel à la fois plus ouvert et plus immersif²³.

Lévi-Strauss

Cette notion de rituel est l’occasion d’un dernier regard sur Boulez, en compagnie cette fois de Lévi-Strauss. Rappelons tout d’abord qu’au contact d’André Schaeffner, Boulez avait au sortir de la guerre caressé l’idée de devenir ethnomusicologue. Loin d’avoir été une lubie passagère du tout jeune compositeur, celui-ci aura gardé de cet initial engouement un intérêt

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Roland Barthes, « L’activité structuraliste » (1963), *Essais critiques* (1964), *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002, p. 467.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*

¹⁹ Hermann Broch, *La Mort de Virgile* (1945), Paris, Gallimard (1995) ; Jean Barraqué, *Le Temps restitué* (1968) pour soprano, chœur et orchestre.

²⁰ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, *op. cit.*, p. 63.

²¹ Pierre Boulez, « L’Œuvre : tout ou fragment », Cours au collège de France 1994-1995, *Leçons de musique. Points de repères III*, Paris, Bourgois, 2005, p. 713.

²² Antoine Bonnet, « Le rythme comme écriture de la scène. Pour un troisième temps de la saisie musicale de Mallarmé », *Mallarmé et la musique. La musique et Mallarmé. L’écriture, l’orchestre, la scène, la voix*, Antoine Bonnet et Pierre-Henry Frangne (dir.), collection « *Æsthetica* », Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 219-232.

²³ Antoine Bonnet, « Ritualité, écriture musicale et création contemporaine. Vers la performance comme rituel d’exposition à la présence », *Rite et création*, Myriam Watthée-Delmotte (dir.), coll. *Vertige de la langue*, Paris, Hermann, 2020, p. 277-292.

très précisément motivé pour les musiques totalement étrangères à son univers d'origine ; son œuvre entière témoigne du parti qu'il en aura su tirer, tant sur un plan pratique, notamment organologique, que réflexif, puisque cet intérêt lui aura donné du recul sur la musique occidentale à une époque charnière de son histoire, un « regard éloigné », pour reprendre le titre qu'aura symptomatiquement donné Lévi-Strauss au troisième tome d'*Anthropologie structurale*²⁴, regard qui selon lui fait « l'essence et l'originalité de l'approche ethnologique²⁵ » mais s'avère tout aussi indispensable à la compréhension des objets de la culture propre de l'observateur. Boulez tient en effet la hauteur de ses orientations de cette faculté qui aura été la sienne de considérer ses inclinaisons personnelles, où qu'elles le portassent, en musique comme en littérature, avec un double regard : celui, scrutateur et rapproché, de l'artisan attentif aux différences les plus fines dans la perspective de la confection minutieuse de ses œuvres, et celui, distant voire impassible, du visionnaire lucide soucieux de ne pas se laisser détourner de son entreprise à une époque dont il aura pris conscience, à l'instar de Lévi-Strauss, qu'elle mettait un terme à plusieurs siècles de pensée sous le signe du sujet souverain et transparent à lui-même. Ce qui l'emporte chez l'un et l'autre – en dépit de l'ethnocentrisme qui paradoxalement se sera révélé être celui de l'anthropologue en matière d'art et de musique –, c'est l'ample respiration, le souffle que leur aura donné leur capacité à franchir le cercle d'Occident sous l'effet combiné de l'improbable formalisation de leurs objets et de la prise en compte de l'Autre comme une ressource relativisante et du même coup revitalisante : il fallait en passer par l'ascèse propédeutique de la combinatoire pour saisir l'esprit qui animait l'austère maniement de la lettre, c'est-à-dire, s'en dégageant, extraire de la diversité contingente quelques propriétés générales instruisant l'esprit humain.

Un malentendu se sera certes installé entre l'anthropologue et le compositeur en raison d'une méprise sur la notion de contenu en musique – notion relevant de la sémantique pour l'un, des relations formelles immanentes pour l'autre – ; mais ce malentendu, dévoilé à l'occasion de la fameuse « Ouverture » de *Le cru et le cuit*, premier tome des *Mythologiques*²⁶, ne doit pas occulter ce qu'aura eu de stimulant pour Boulez l'entreprise de Lévi-Strauss au moins jusqu'à la parution de *La Pensée sauvage*²⁷, véritable manifeste préparant la vaste entreprise des *Mythologiques*. Ce pourrait bien être d'ailleurs au nom de cet ouvrage que Boulez se sera bien gardé de répondre aux critiques finalement accessoires de l'anthropologue sur le sérialisme, et tout aussi bien en référence à ce titre qu'il aura déclaré sur le tard que Char avait libéré tôt en lui une « énergie sauvage²⁸ ». Tout laisse accroire en tout cas que Boulez y aura trouvé de quoi se sentir conforté dans son intérêt pour les musiques lointaines bien au-delà de leur exotisme instrumental, la « pensée sauvage » n'étant pas pour l'anthropologue celle de primitifs n'ayant pas encore accédé au stade de l'homme moderne, mais une véritable pensée en rapport d'homologie avec celle qui le caractérise. Cet ouvrage pourrait bien enfin l'avoir aidé à sortir du vertige ontologique où *Pli selon pli* l'aura inévitablement plongé, autrement dit incité à « traverser l'écran »²⁹, pour interpréter avec Foucault une image qui avait frappé Boulez chez Genet au point d'envisager une œuvre scénique sur *Les Paravents*, et permis de réassurer son entreprise en écho à la « science du concret » qu'est pour l'anthropologue la « pensée sauvage ». Il est en tout cas manifeste que Boulez à partir du milieu des années 60 – début par ailleurs de sa véritable carrière de chef d'orchestre avec *Parsifal* à Bayreuth, autre occasion d'un regard distancié *via* cette fois la mise en scène de Wieland Wagner – aura plus conséquemment inclus dans sa réflexion les musiques étrangères à sa culture ou en étant les

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

²⁵ *Idem*, p. 12.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit. Mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

²⁸ *Loc. cit.*, voir *supra*.

²⁹ Michel Foucault, « Pierre Boulez. L'écran traversé », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, 2001, p. 1040.

plus lointaines prémices comme celles du Moyen Âge, *Rituel* et *Répons* en témoignent respectivement, et se sera attaché, plutôt qu'à une exploration systématique du possible, à l'exploitation différentielle des ressorts fondamentaux de l'organisation musicale en tant qu'elle est moins le produit de l'Histoire et de la liberté du sujet que l'expression de l'esprit humain au gré des circonstances qui en occasionnent la manifestation. Ainsi y a-t-il bien, si ce n'est une homologie, au moins une résonance certaine entre la structure des mythes selon l'anthropologue et le thématisme virtuel tel que l'aura envisagé le compositeur à partir d'*Éclat-Multiples*, ou encore entre le couplage du bricolage et de la magie, dans *La Pensée sauvage*, et celui de la technologie en temps réel et des ressources de l'illusion qu'elle permet d'exploiter, dans *Explosante-fixe* ou dans *Répons*.

Qu'est-ce donc que la présence d'un écrivain dans la musique ? Ce « regard éloigné » sur quelques « alliés substantiels » de Boulez permet peut-être de mieux saisir ce dont elle relève chez ce compositeur, et plus généralement chez tous ceux qui auront pleinement été engagés dans l'aventure de la modernité. Cette présence est à la mesure concrète de la destitution de toute figure de surplomb, que ce soit celle de Dieu, du sujet transcendantal ou finalement de la philosophie elle-même dont les prérogatives se seront disséminées dans différentes activités de pensée ; la contestation par Lévi-Strauss de la *Critique de la raison dialectique* de Sartre³¹, qui clôt *La Pensée sauvage*, est à cet égard éloquente et aura implicitement été partagée par toute une génération : si Boulez n'a pas fait référence à la philosophie, c'est parce qu'il n'en aura pas eu besoin, ou plus exactement parce qu'il aura trouvé chez un philosophe dévoyé au profit de l'anthropologie ou chez des penseurs relevant de ce que Badiou appelle l'antiphilosophie³², Foucault particulièrement, de quoi réfléchir sa propre pratique à travers son travail d'écriture *de* et *sur* la musique, et à travers ce travail s'accomplir pleinement, c'est-à-dire, échappant au mirage identitaire du moi, surgir hors de soi, s'inventer un nom d'autant plus propre qu'ouvert aux multiplicités qui le traversent sans jamais s'y arrêter. En cette orientation, le rapport de la musique à la littérature tel qu'il se donne concrètement dans les œuvres empruntant poèmes ou proses voire personnages aux écrivains, est d'ordre disjonctif, c'est-à-dire, prenant acte de la fiction qu'est toute présomption d'un terrain de rencontre constitué, assume l'hétérogénéité des éléments mis en présence et se donne pour tâche d'inventer les modalités de leur *être en commun* pour les tenir ensemble. Sans doute est-ce en compagnie de Char, avec *Le Marteau sans maître*, que Boulez y sera le mieux parvenu, alors que Mallarmé l'aura de quelque manière encore retenu sous l'horizon d'un ciel. Quant aux projets avortés suite à la mort de Genet et Müller, on se gardera bien d'y voir un coup du sort : « Tout acte manqué est un discours réussi³³. »

Antoine BONNET
Université Rennes 2

³¹ Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960.

³² Voir par exemple : Alain Badiou, *Le séminaire (1992-93), Nietzsche. L'antiphilosophie I*, Paris, Fayard, 2015.

³³ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 268.