

VII. INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE PIERRE BOULEZ ET THÉORISATION

1 – ENJEUX

De toutes les intellectualités musicales qu'on examine dans ce livre, celle de Pierre Boulez est chronologiquement la plus étendue : prenant son essor en 1948, elle se parachève à la fin des années quatre-vingt-dix, une fois restituée la chaire du Collège de France occupée pendant vingt ans (1975-1995).

Son ampleur et sa diversification, au fil d'un demi-siècle d'écrits, s'accompagnent d'une grande constance dans son dessein, dans cette *intension* spécifique que thématise la catégorie boulézienne de « langage musical » (c'est-à-dire assez exactement ce que nous nommons ici *dimension discursive de la logique musicale*^a). Le fil conducteur de notre examen sera ainsi de suivre les tours et détours de cette catégorie – sa portée tant théorique que critique et esthétique – dans les écrits du compositeur.

Une difficulté

Si la permanence de ce souci boulézien d'un langage musical qui se tienne à hauteur des exigences compositionnelles contemporaines^b va guider notre examen des milliers de pages que Boulez nous légué, une difficulté particulière se révèle : quelle part exacte la théorisation joue-t-elle dans la manière proprement boulézienne de clarifier ce que « langage musical contemporain » veut dire ? Comment Boulez théorise-t-il ce « langage musical » qu'il instaure en catégorie centrale de son dispositif ? D'un côté les écrits de Boulez sont communément représentés comme éminemment théoriques (le livre *Penser la musique aujourd'hui* de 1963 joue, dans cette imagerie convenue, un rôle déterminant), et d'un autre côté, pour qui prend soin de la découvrir dans sa diversité, la prose boulézienne s'affirme bien

A. Voir II. vi. 6

B. Et vice versa : la question pour Boulez est tout aussi bien celle de morceaux de musique mettant en œuvre un véritable langage musical contemporain plutôt que balbutiant quelque dialecte hétéroclite et suranné...

plutôt par la vivacité et la subtilité de son orientation *critique* – entendue comme évaluation musicienne des œuvres et de leurs généralogies.

L'intellectualité musicale boulézienne serait-elle alors écartelée entre une théorie (momentanée et inaboutie, comme nous allons le voir) et une critique (soutenue et insistante) ? Y aurait-il d'un côté un ouvrage théoriciste (*Penser la musique aujourd'hui*) dont la portée resterait confinée aux couloirs d'un Darmstadt replié sur un dogmatisme sériel devenu aujourd'hui définitivement opaque, et, d'un autre côté, des pages sensibles et mobiles, sur les musiques de Bartok, Stravinsky et Webern qui conserveraient d'autant mieux leur fraîcheur et leur pertinence que Boulez les a accompagnées d'interprétations musicales brillantes qui en renouvellement la compréhension auditive ?

Des questions

Tout ceci nous lègue différentes questions enchevêtrées :

- Comment Boulez théorise-t-il les exigences de la pensée musicale contemporaine en matière de langage musical ?

Nous verrons que pour Boulez, théoriser, cela veut avant tout dire : formaliser axiomatiquement des lois.

- Cette dimension théorique est-elle chez Boulez accessoire, latérale ou essentielle ?

Nous soutiendrons que, quoiqu'intermittente, la théorisation est bien cardinale dans l'intellectualité musicale de Boulez.

- Cette dimension théorique constitue-t-elle le motif principal de l'intellectualité musicale boulézienne ?

Nous soutiendrons plutôt que cette dimension théorique reste constamment subordonnée à une disposition critique qui, dans cette intellectualité, constitue l'aspect moteur.

- Dimensions théorique et critique (qui s'affirment, dans cette intellectualité, en alternance chronologique) y seraient-elles alors simplement accolées ?

Nous soutiendrons qu'elles s'y conjoignent, se nouant successivement selon trois modalités différentes.

Au total, nous dégagerons de cette intellectualité musicale boulézienne une figure tout à fait singulière de nouage entre dimensions critique,

théorique et esthétique qu'on dira borroméenne (deux dimensions n'y sont reliées que par la troisième).

Un enjeu général

Par-delà les enjeux attenants à une juste compréhension de cette intellectualité musicale, ces questions engagent un enjeu plus vaste : il y a va du statut de la dimension théorique dans toute intellectualité musicale contemporaine.

En effet, si, depuis Rameau, la théorisation musicienne ne vise plus à dégager un objet « théorie » au sens positiviste du terme (corpus organisé de savoirs établis, orienté vers des applications pratiques), si théoriser veut dire pour le musicien pensif formaliser à la lumière des sciences son projet musical sous l'hypothèse subjectivée que le monde tel qu'il est (ici le monde-*Musique*) n'est pas en l'état acceptable mais appelle refonte, mise en jachère, complémentation (créer, somme toute, c'est ajouter quelque chose au monde), si la théorisation musicienne est donc orientée par des prescriptions subjectives faisant douce violence à l'état des choses (plutôt que canalisée par des descriptions objectives prenant factuellement acte de ce qu'il y a), alors un tel type de souci théorique chez le *working musician* conduit-il immanquablement à la brutalité d'un volontarisme ?

Tel est bien le procès constamment instruit par notre temps : à quoi bon un tel type de théorisation musicienne si son paradigme contemporain est cette théorisation boulzienne qui aurait suffisamment attesté des impasses dogmatiques inhérentes à un tel type de projet ? À quoi bon ces efforts théoriques s'ils se révèlent gros de nombreux périls pour la pensée, au lieu même où de simples confrontations critiques sur les goûts et les couleurs préserveraient au contraire la tranquillité d'un débat d'opinion ?

Il en va donc, en cette évaluation du rôle exact joué par la théorisation dans l'intellectualité musicale de Boulez, de la possibilité d'une coordination entre les trois dimensions critique, théorique et esthétique d'une intellectualité musicale donnée : somme toute, de quelle manière *une* intellectualité musicale fait-elle *un* au sein même d'une masse dispersée d'écrits ? Et, s'il n'y pas dans cette intellectualité musicale de théorisation à l'œuvre, comment alors articuler l'œuvre musicale (concernée par la critique), l'époque (concernée par l'esthétique) et le monde-*Musique* (concerné par le théorique) ?

2 – LES PARADOXES DE LA THÉORISATION BOULÉZIENNE

Partons donc du double paradoxe que la théorisation mise en œuvre par Pierre Boulez nous offre.

La renommée d'une activité... subordonnée

Le premier tient au contraste entre la renommée de cette théorie (due en grande partie au prestige qu'une radicalité peu commune attache au livre *Penser la musique aujourd'hui*) et la place, en vérité secondaire, que cet effort théorique occupe au sein des écrits de Boulez.

En effet, à bien y regarder, la préoccupation proprement théorique n'occupe qu'une part très modeste des écrits bouléziens, tant en volume (nombre de pages) qu'en temps consacré (quelques années autour de 1960 sur un total de près d'un demi-siècle).

La rigueur d'un projet... inabouti

À ce paradoxe, qu'on dira *extrinsèque* puisqu'il oppose une réputation à un état de fait, s'ajoute un second paradoxe qu'on dira cette fois *intrinsèque* car il confronte deux faces internes de la théorie boulézienne : d'un côté cette théorie se veut rigoureuse (Boulez la déploie sous l'impératif d'une conception axiomatisée et formalisée du théorique) et de l'autre, cette théorie se révèle à la fois disparate et inaboutie (elle sera définitivement suspendue en 1963, au seuil même de ce qui aurait dû constituer son véritable terrain d'épreuve : une théorie de la Forme et par là du sens musical).

3 – MÉTHODE

Attraper le geste pour le continuer...

Lever ces paradoxes, en délivrer l'intelligence et la dynamique véritable, se fera en mettant nos pas dans cette directive que formulait, en 1937, le philosophe Jean Cavaillès :

« Comprendre [un calcul, un procédé mathématique] est en attraper le geste, et pouvoir continuer. »¹

Comprendre la théorisation musicale engagée par Boulez en attrapant son geste profond, sa cause subjective – son *intension* donc – se fera en

l'examinant du point de sa prolongation, en comprenant donc sur quoi le geste théorique de Boulez a buté et comment il a transmis son *intension* profonde à un nouveau geste où, comme on le verra, le *théorique* va muter en une *esthétique*.

Plonger la théorie dans l'intellectualité musicale...

Comment attraper ce geste théorique de Boulez? Par quelle méthode exhausser sa *cause*? Comment dégager cette *intension* boulézienne qui, après 1963, continuera le geste théorique sous une nouvelle forme?

Le mathématicien Alexandre Grothendieck écrit ceci :

*Je vois deux approches extrêmes pour démontrer un théorème. L'une est celle du marteau et du burin, quand le problème posé est vu comme une grosse noix, dure et lisse, dont il s'agit d'atteindre l'intérieur, la chair nourricière protégée par la coque. Le principe est simple : on pose le tranchant du burin contre la coque, et on tape fort. Au besoin, on recommence en plusieurs endroits différents, jusqu'à ce que la coque se casse – et on est content. [...] Dans la deuxième approche, on plonge la noix dans un liquide émollient, de l'eau simplement pourquoi pas; de temps en temps on frotte pour qu'elle pénètre mieux, et pour le reste, on laisse faire le temps. La coque s'assouplit au fil des semaines et des mois – quand le temps est mûr, une pression de la main suffit, la coque s'ouvre comme celle d'un avocat mûr à point!*²

Plutôt que de casser la noix *Penser la musique aujourd'hui* (ce livre est en effet particulièrement compact, et difficilement pénétrable) en vue d'en extraire l'*intension* boulézienne, recourrons plutôt à la seconde méthode suggérée par Grothendieck, celle qu'il appelle aussi «*l'approche de la mer qui monte, qui procède par submersion, absorption et dissolution*» et plongeons pour cela la théorie boulézienne dans ce terreau plus mobile et plus vaste – celui de son *intellectualité musicale* – en sorte de mieux dégager ainsi les nervures à l'œuvre dans ses écrits, les projets qui circulent par-delà les distinctions de styles et d'époques entre dimensions *critique*, *théorique* et *esthétique* de son intellectualité musicale.

4 – QUELQUES FORMULATIONS BOULÉZIENNES

Voyons d'abord comment Boulez reformule, pour son propre compte, les différentes catégories qui nous servent à explorer sa trajectoire de musicien pensif.

Intellectualité musicale

Boulez formule ainsi la nécessité d'une intellectualité musicale :

« Dernier résidu du romantisme, on conçoit toujours les recherches théoriques comme un cycle fermé, ne coïncidant pas avec les créations proprement dites. [...] Débarrassons-nous de cette légende désuète. [...] Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible. »³

« On veut souvent établir une cloison étanche entre théorie et pratique d'un art; vieilles séparations de fond et de forme, d'essais et d'œuvres, qu'une tradition académique tient jalousement à sauvegarder. Il apparaît néanmoins que la situation d'un créateur est plus complexe que cette distinction académique ne la voudrait supposer; une telle ségrégation de ses diverses activités ne semble guère avouable si l'on songe à toutes les interférences qui tendent à se manifester sous le simple signe de l'imagination. »⁴

« J'affirme que tous ces divers fétichismes proviennent d'un manque profond d'intellectualisme. Cet énoncé paraîtra étrange, alors qu'en général on juge la musique de nos jours hyper-intellectuelle; je puis, au contraire, constater, sous de nombreux aspects, une régression mentale certaine : pour ma part, je ne suis pas près de l'admettre. »⁵

« La musique mérite, me semble-t-il, un champ de la réflexion qui lui appartienne en propre, et non point de simples aménagements sur des structures de pensée foncièrement étrangères ».⁶

« Il faut délibérément partir en guerre contre ce fait que la réflexion "intellectuelle" est préjudiciable à l'« Inspiration ». [...] Je pense que l'imagination ne perd rien à prendre, dans certaines circonstances, conscience d'elle-même. »⁷

Musicien « pensif » ?

Boulez parle en ces termes de ce que nous appelons « musicien pensif » :

« Ainsi le point de vue que l'on s'efforce d'imposer et de maintenir à propos des artistes-artistes et des artistes-théoriciens ne se résume-t-il qu'en une béate niaiserie inventée par des impuissants pour protéger des impuissants. »⁸

« Le musicien est à la fois un intellectuel et un artisan : seule, cette double attitude lui permet la cohérence vis-à-vis de ce qu'il désire exprimer. »⁹

Généalogie de l'intellectualité musicale

Boulez avait conscience que l'intellectualité musicale naissait avec Rameau. Ainsi son nom vient plusieurs fois sous sa plume lorsqu'il s'agit de défendre le musicien pensif face aux attaques convenues :

« Il serait opportun de demander si les grammairiens, suivant cette formule rabâchée à la gloire du hasard, viennent après les œuvres de génie. Sans vouloir remonter au Moyen Âge, il est à supposer que Rameau, n'est-ce pas... »¹⁰

« Il suffit de se rappeler les nombreux écrits de Rameau – et les querelles envenimées qu'ils susciterent – pour constater combien notre époque, quelques récriminations qu'on fasse entendre, n'a pas le monopole de cette frénésie d'ouvrages ou d'opuscules théoriques. »¹¹

Dimension critique

Boulez nomme comme telle la dimension *critique* d'une intellectualité musicale :

« Nous nous sommes permis de critiquer Berg. »¹²

« Bien que l'œuvre critique des créateurs soit d'une importance moindre comparativement aux chefs-d'œuvre qu'ils ont produits, il reste ce besoin, cette hantise de devoir préciser son domaine, ses recherches. Ce n'est jamais là que s'exprime l'essentiel d'un auteur; mais ces aperçus théoriques, ces analyses, ces explications peuvent se révéler comme un commentaire nécessaire, une sorte d'incantation qui préside à la genèse de l'œuvre proprement dite. »¹³

« Ainsi se ferait jour une notion de critique constructive, complémentaire de l'activité créatrice, qui apporterait une contribution valable et positive au développement d'un langage. »¹⁴

« Nous devons tenir compte de ce fait très important : la coïncidence des deux activités – nommons-les provisoirement : critique et créatrice – ne peut en aucun cas être gratuite. »¹⁵

« La critique du compositeur est d'abord une critique analytique d'autrui. [...] Le compositeur prend ainsi ses coordonnées, et va également jauger la mesure de ses exigences. [...] Il s'efforce de rendre visible à lui-même le déchet d'une époque. »¹⁶

« L'activité critique d'un créateur [...] est indispensable à sa propre création. Elle est, en somme, un "journal de bord", écrit ou non. »¹⁷

« Nos prédecesseurs nous avaient laissé l'histoire de la musique à un point donné de son développement; vouloir composer, après eux, signifiait : porter un jugement critique sur leur position et prendre une décision personnelle en fonction de cette analyse de la situation, considérée au point où ils avaient abouti. »¹⁸

Dimension théorique

Pour Boulez, théoriser, cela se dit par exemple ainsi :

« J'ai tenté de construire un système cohérent. »¹⁹

Comme on va longuement y revenir, Boulez nomme « langage musical » la figure de consistance de la musique (pour lui, la musique consiste en ceci qu'elle est un langage) si bien que théoriser la musique se dira pour lui : théoriser le langage musical.

« En musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage. »²⁰

« Un langage est un héritage collectif dont il s'agit de prendre en charge l'évolution. »²¹

« La musique est un art non signifiant : d'où l'importance primordiale des structures proprement linguistiques. »²²

« Pour convaincre, il faut maîtriser le langage. »²³

« Ces bouleversements dans la technique amènent à repenser complètement le langage musical. »²⁴

Nous explorerons longuement les conséquences de cette décision boulézienne de pensée.

Dimension esthétique

Boulez parle abondamment d'esthétique (on verra que ce nom est au principe même du vaste tournant qu'il amorcera en 1963) :

« Que ce soit le langage proprement dit – découvertes morphologiques, recherches syntaxiques, explorations formelles – ou le projet esthétique – de la recherche musicale pure à la jonction avec d'autres moyens d'expression —, tout sera soumis à une investigation radicale. »²⁵

« Le but de notre recherche était : comment fonder son projet esthétique. [...] J'ai insisté sur l'omniprésence du projet esthétique. »²⁶

Premier nouage

Comme nous allons le voir, l'intellectualité musicale de Boulez est exemplairement celle qui noue *critique* des œuvres musicales, *théorie* du monde musical et *esthétique* d'une figure époquale du contemporain.

Ainsi lorsque Boulez va entreprendre de fonder sa *critique* (négative) de Schoenberg et (positive) de Webern sur une *théorie* du langage sériel – ce sera le premier geste de son intellectualité musicale –, il choisira une modalité contemporaine (c'est-à-dire "esthétiquement" compatible avec son époque) de ce que *théoriser* veut dire : en l'occurrence une conception axiomatique et formalisée du théorique. Pour Boulez donc, sans vision *contemporaine* du théorique, pas de théorie possible du nouveau langage musical qui soit capable de distinguer les œuvres importantes des œuvres accessoires. On voit ici que le souci boulézien du contemporain (souci d'ordre *esthétique*) est seul à pouvoir nouer dimensions *théorique* et *critique* de son intellectualité musicale. Où l'on retrouve donc notre *principe du contemporain...*^A

L'intellectualité musicale boulézienne circule ainsi sans trêve entre ses trois dimensions – ce qui était au demeurant déjà le cas de celle de Schoenberg^B. Entreprenons d'établir une rapide chronologie de son parcours.

5 – CHRONOLOGIE ET PÉRIODISATION

Tout commence en 1948

Les premiers écrits de Boulez paraissent en 1948, se disposant sous une tonalité critique. Boulez publie ainsi deux articles consacrés respectivement à Berg («*Incidences actuelles de Berg*», 1948) et Stravinsky («*Propositions*», 1948) puis enchaîne des textes consacrés à Ravel et Schoenberg («*Trajectoires*», 1949), à Jean-Sébastien Bach («*Moment de Jean-Sébastien Bach*, 1951)...

A. On présentera, à la fin de ce chapitre, deux autres manières de nouer dimensions critique, théorique et esthétique dans l'intellectualité musicale boulézienne.

B. Nous n'examinons pas dans ce livre l'intellectualité musicale de Schoenberg, l'ayant déjà longuement fait dans notre livre *La singularité Schoenberg* (Ircam-L'Harmattan, 1998)

L'importance de l'analyse dans la critique

Il faudra attendre 1954 pour que Boulez publie son premier texte de réflexion sur une activité critique dont les méthodes n'ont pas été jusque-là ressassies synthétiquement.

Boulez systématise alors le rôle central de l'analyse musicale dans le déploiement d'une critique compositionnelle, mettant l'accent sur le fait qu'une analyse au service d'une intellectualité musicale se distingue radicalement d'une analyse musicologique. L'analyse "critique" est en effet «une approche partielle de l'œuvre, une saisie partiale»²⁷, une analyse «créatrice», «productive», «fulgurante», «tendancieuse» :

«Il y a une qualité transcendante de la critique qui s'appuie sur la technique et l'analyse proprement dite.»²⁸

«L'analyse productive est probablement, dans le cas le plus désinvolte, l'analyse fausse.»²⁹

«L'analyse n'est pas forcément cette approche globale, cette saisie totale et absolue qu'elle se donne souvent comme but. L'analyse peut être courte, fulgurante, intuitive. Elle n'a pas besoin de porter sur l'ensemble d'une œuvre pour être déterminante. Elle peut s'accrocher immédiatement à un détail apparemment secondaire; elle est parfois le fait d'une rencontre inspirée, surprenante.»³⁰

«Je pense à l'analyse tendancieuse du Sacre du printemps par Messiaen, à celle du Quatuor à cordes de Webern par Stockhausen, ou à l'analyse de mes Structures pour deux pianos par Ligeti.»³¹

Ainsi dans l'intellectualité musicale de Boulez, la dimension critique se déploie-t-elle la première, et ce de manière d'abord spontanée pour n'être réfléchie et systématisée que dans un second temps.

Enjeu critique : constituer le sérialisme, contre le dodécaphonisme

Quel est pour Boulez l'enjeu de cette critique ?

Il s'agit pour lui de détacher du dodécaphonisme la nouvelle position sérielle qu'il entreprend de constituer. Cette coupure-fondation se fera au plus près : en l'occurrence dans le partage entre un certain Schoenberg

renvoyé au dodécaphonisme (alors enseigné par Leibowitz) et un certain Webern considéré comme inspirateur du nouveau sérialisme.^a

«Le reproche le plus grave que l'on puisse faire à Pierrot lunaire est un manque de cohérence profonde et de relation "utérine" entre le langage et l'architecture.»³²

Il s'agit pour Boulez de discriminer à l'intérieur de l'École de Vienne ce qui doit lui permettre de se tenir à hauteur des exigences contemporaines en matière de composition ; il lui faut également distinguer parmi les autres œuvres (en particulier de Stravinsky) celles susceptibles de renouveler l'invention rythmique que les Viennois n'ont su impulser.

La catégorie de «langage musical»

À ce titre, Boulez dispose dès le départ sa recherche critique sous le signe du *langage musical* : il s'agit pour lui de discriminer les œuvres du point de leur exigence en matière de langage musical^b, les œuvres qui importent étant celles qui portent le souci de le renouveler, les œuvres insignifiantes étant celles qui délaissent toute responsabilité en la matière. Renouveler le langage musical en en déployant une nouvelle figure, cela veut alors dire pour Boulez : construire un langage sériel qui prenne acte de ce que «Schönberg est mort» (1951) :

«Les éléments du langage ainsi obtenus sont organisés par une rhétorique préexistante, non sérielle. C'est là que se manifeste l'INÉVIDENCE provocante d'une œuvre sans unité intrinsèque.»³³

Indifférence théorique mais déclaration anti-esthétique

Notons qu'au tout début (1948), Boulez ne formule guère d'exigences en matière de théorie mais déclare par contre son dédain de l'esthétique :

«J'ai horreur de traiter verbalement ce qu'on nomme avec complaisance le problème esthétique. Aussi ne prolongerai-je pas davantage cet article; je préfère retourner à mon papier réglé.»³⁴

A. Je me dissocie radicalement de cette évaluation dans mon livre sur Schoenberg précédemment cité, mais le lieu n'est pas ici d'évaluer Schoenberg mais bien plutôt la logique de la démarche boulézienne.

B. Rappelons que, pour nous, «langage musical» désigne métaphoriquement la composante proprement discursive de la logique musicale, sa figure de «discours».

Boulez ne raturera ce cliché du musicien-artisan, dédaigneux du musicien pensif, qu'à partir de 1952, lorsqu'il prônera la nécessité de théoriser le nouveau langage sériel.

1952 : un premier tournant (vers la théorie)

Un premier tournant de l'intellectualité musicale boulézienne se situe en 1952 : il est matérialisé par son article *Éventuellement*.

Apparition du théorique

Dans ce texte, Boulez énonce pour la première fois la nécessité d'une théorie du langage musical :

«Après cet essai de théorie [...] nous conclurons.»³⁵

Cette nécessité de la théorie s'attache, on l'a vu, aux exigences en matière de langage musical :

«Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.»³⁶

Soulignons la place cruciale jouée, dans cet énoncé fameux, par la catégorie même de *langage* :

«Que nous reste-t-il, dès lors, à tenter, si ce n'est ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédecesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive? À une époque de transformation et d'organisation, où le problème du langage se pose avec une particulière acuité, et dont, semble-t-il, découlera pour un certain temps la grammaire musicale, nous assurons nos responsabilités, avec intransigeance.»³⁷

Enjeu : généraliser le sérialisme restreint

Cette nécessité procède du nouvel enjeu que Boulez assigne à l'intellectualité musicale : généraliser un sérialisme jusque-là cantonné aux hauteurs en sorte de l'étendre aux autres dimensions paramétriques du son (durées, intensités, modes de jeu, etc.). Boulez veut ainsi consolider le nouveau langage sériel qui se trouve alors selon lui partagé entre un système hérité de Webern (en ce qui concerne les hauteurs) et un tout autre système hérité de Stravinsky (en matière cette fois de durées et de rythme).

«Les deux plans de recherche – langage proprement dit et rythme – ne coïncident plus.»³⁸

«Il ne m'était pas agréable de devoir trouver un système de hauteurs chez un compositeur, un principe rythmique chez tel autre, une idée de la forme chez un troisième : face à cet état de choses, la nécessité la plus urgente me semblait être l'unité de tous les éléments du langage.»³⁹

En effet, pour qui voulait déployer une nouvelle figure du langage musical – en l'occurrence le sérialisme comme langage musical —, l'inconsistance de cette dualité hauteurs/rythme n'apparaissait plus supportable. L'empirisme, superposant les bricolages régionaux, rencontrait ses limites : il fallait donc un nouvel effort, désormais théorique, pour généraliser et systématiser un sérialisme qu'on dira jusque-là «restreint».

«Les spéculations doivent s'intégrer dans un ensemble systématisé pour tendre à la généralité, but essentiel de la spéulation. Ce système cohérent, il est impérieux, maintenant, de le promouvoir. On n'est pas allé au bout de la spéulation partielle, d'où certaines contradictions qu'il faut maintenant surmonter pour valider totalement, sans faille, la réflexion musicale contemporaine.»⁴⁰

Théoriser veut d'abord dire généraliser...

Ainsi, à partir de 1952, «théoriser», pour Boulez, voudra d'abord dire systématiser, généraliser. On va voir que le mot prendra ensuite un sens plus précis.

Indifférence à l'esthétique

Remarquons qu'à partir de ce moment, Boulez cesse de récuser l'esthétique.

On sait que sa génération était hostile à la dimension proprement esthétique de l'intellectualité musicale si bien que, lorsqu'elle devra s'y engager – on va voir dans quelles conditions —, elle le fera à contrecœur, à reculons et «malgré soi» :

«Qui, dans notre génération, n'a pas suspecté des pires tares les mots : esthétique et poétique? [...] Qu'est-ce qui pouvait nous avoir sensibilisés à ce point dans la défiance, quelle cause pouvait nous amener à rejeter toute spéulation esthétique comme dangereuse et vaine, et, par le fait, à nous restreindre (non moins dangereusement) au seul projet : la technique, le "faire"? [...] Était-ce embarras à s'exprimer sur un terrain aussi fuyant, alors que la technique du langage nous semblait davantage appropriée à notre capacité de formuler?»⁴¹

« Réfléchir sur le bien-fondé de tout projet esthétique, et cela, comme malgré nous, et de manière négative... »⁴²

Du moins en 1952, les attaques contre l'esthétique cessent-elles. Il faudra attendre 1963 pour passer à un ralliement explicite.

Une conscience de l'intellectualité musicale

Le nouage d'une dimension théorique à une dimension critique qui perdure (et qui, chez Boulez, n'abandonne jamais la place) soutient une nouvelle conscience de l'entreprise de pensée et suscite un nouveau plaidoyer boulzien pour l'intellectualité musicale :

« Jusqu'à quel point une attitude théoriquement conséquente peut-elle nuire ou aider à l'activité d'un compositeur ? »⁴³

« [L]e reproche d'intellectualisme se fonde mal car il part d'une compréhension erronée – quand elle n'est pas pimentée de mauvaise foi – du rôle inter-pénétré de la sensibilité et de l'intelligence dans toute création. N'oublions pas qu'en musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage. »⁴⁴

Le moment-Darmstadt (1960-1963)

Le fait est, cependant, que cet effort théorique restera pendant de nombreuses années plus annoncé qu'effectif : il faudra attendre le *moment-Darmstadt* (1960-1963) pour que ce travail théorique prenne réellement son envol. Certes Boulez publie en 1955 et 1957 des textes sur la place respectivement de l'électroacoustique (« *À la limite du pays fertile* ») et de l'aléatoire (« *Aléa* ») dans la musique, mais ces textes resteront des esquisses théoriques plutôt que des théories proprement dites.

C'est seulement autour des années 1960-1963, à l'occasion de leçons données durant l'été à Darmstadt, que Boulez va mettre en œuvre son projet de théoriser le langage sériel si bien que durant ce bref moment, le théorique va prendre le pas, dans l'intellectualité musicale boulzienne, sur la critique.

Le principe du contemporain

C'est en ouverture de ce nouveau projet que Boulez va disposer sa théorisisation sous *le principe du contemporain* selon la prescription suivante :

une théorie du nouveau langage sériel doit être une théorie axiomatisée et formalisée du langage musical.

*« Nous allons définir ce que nous estimons comme les constituants indispensables d'une méthode analytique active : l'on se doit de partir d'une observation aussi minutieuse et aussi exacte que possible des faits musicaux qui nous sont proposés ; il s'agit ensuite de trouver un schéma, une loi d'organisation interne qui rende compte, avec le maximum de cohérence, de ces faits ; vient, enfin, l'interprétation des lois de composition déduites de cette application particulière. »*⁴⁵

*« Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. [...] Je ne pourrais mieux faire que citer à ce propos ces phrases de Louis Rougier sur la méthode axiomatique, elles peuvent servir d'épigraphe à notre série d'études. [...] Il était utile, avant de commencer en détail l'étude de la pensée musicale actuelle, de rappeler quels principes logiques on doit respecter. »*⁴⁶

La nouvelle figure du théorique (axiomatisation formalisée) lui vient donc des sciences, singulièrement de la logique mathématique. Nous reviendrons dans la suite de ce texte (quand nous examinerons le contenu effectif de sa théorie musicale) sur la manière dont Boulez met ou non en pratique cette prescription.

Poursuivons, pour le moment, notre périodisation de l'intellectualité musicale boulézienne.

Le grand tournant de 1963 (vers l'esthétique)

Le grand tournant de l'intellectualité musicale boulézienne va intervenir au cours de l'été 1963. Il aura pour cause immédiate une butée de l'entreprise théorique consignée dans le livre *Penser la musique aujourd'hui* : Boulez va échouer à étendre sa théorie jusqu'à une théorie de la Forme musicale, laquelle lui semble-t-il presuppose une théorie du sens musical (ce qui nécessite de compléter la théorie de la syntaxe sérielle par une théorie de la sémantique musicale) :

« Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite au seuil de la forme. Nous nous sommes appliqués successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi ; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions ; bref, nous avons esquisonné une morphologie. De là, nous sommes passés à l'ébauche d'une

syntaxe, en étudiant la caractérologie des structures, extrinsèque et intrinsèque. Cependant il n'est pas inutile de rappeler que le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit en général qu'il n'y a plus que des applications à trouver; à toutes ces méthodes il faut donner un sens. »⁴⁷

*« Avant d'aborder la forme, nous avons tenté d'opérer une synthèse de la technique actuelle. »*⁴⁸

Or cette théorie de la forme et du sens ne verra jamais le jour. Relevons les grands traits de ce tournant avant de réexaminer en détail, une fois notre périple chronologique achevé, le point sur lequel la théorie boulézienne a effectivement buté.

Un changement de terrain

Devant l'impossibilité d'élaborer *théoriquement* une sémantique musicale, Boulez va changer de terrain et déclarer la « *nécessité d'une orientation esthétique* » (c'est le titre d'un article rédigé à partir des conférences qu'il donne à Darmstadt en juillet 1963) en sorte de réaliser d'un point de vue *esthétique* ce qu'il découvre ne pouvoir réaliser d'un point de vue *théorique*.

L'idée boulézienne est globalement la suivante : théoriser la Forme musicale, c'est théoriser la manière dont l'agencement des entités musicales construites par l'écriture peut faire *sens musical* – en particulier sens auditif pour la perception – mais aussi *sens esthétique* – c'est-à-dire inscrire la musique dans le concert contemporain des autres arts, dans les nouvelles modalités contemporaines du sensible – :

*« L'unification du langage impliquait un renouvellement total des valeurs "sémantiques". »*⁴⁹

Si cette unification n'est pas entreprise, le langage série (désormais généralisé) se trouvera à nouveau menacé de schizophrénie, non plus entre système de hauteurs et système de durées (disons entre Schoenberg et Stravinsky) comme à l'époque du sérialisme restreint, mais entre syntaxe musicale (assumée par l'écriture) et sémantique musicale (guidée par la perception) :

*« Utiliser le langage hors d'une technique élaborée à partir de la sémantique, employer une gestique en contradiction avec sa fonction, se servir d'un instrument en ignorant, ou en négligeant, sa spécificité, voilà ce qui me paraît relever du manque d'exigence dans le choix des moyens. »*⁵⁰

Il s'agit donc, la syntaxe musicale étant désormais fondée, d'unifier les deux volets syntaxique et sémantique. Le point précis est alors que cette unification ne saurait procéder d'un ordre essentiellement théorique : il ne s'agit plus en effet, comme dans la séquence précédente, de *généraliser* puisque, si on avait pu passer ainsi du sérialisme *restreint* au sérialisme *généralisé*, on ne saurait passer à une nouvelle sémantique (musicale) par généralisation de la syntaxe (sérielle). L'unification du nouveau langage musical devra donc se poursuivre *esthétiquement* :

« Comment fonder son projet esthétique? [...] Le projet esthétique est seul capable d'unifier le langage. »⁵¹

Cette directive se comprend ainsi : non seulement la perception ne saurait se déduire de l'écriture (comme un sérialisme pur et dur avait pu le croire, très brièvement il est vrai ^a), mais la perception (qui constitue pour Boulez la clef de voûte du sens musical) est façonnée par bien d'autres déterminations que purement musicales : par la nature physiologique (psycho-acoustique), également par les goûts d'une époque ⁵²... Unifier grammaire et sémantique musicales, articuler écriture et perception, ceci passait donc par l'ouverture d'un nouveau chantier, cette fois *esthétique* et non plus à proprement parler *théorique*.

La déclaration esthétique du 15 juillet 1963

Boulez va annoncer ce nouveau chantier lors d'une intervention orale à Darmstadt le 15 juillet 1963. Il y annonce le projet et le plan d'un nouveau livre resté comme tel lettre morte. J'appellerai cette intervention *déclaration esthétique*. En voici une transcription ^b :

« Le volume portera sur l'esthétique et c'est pour cela que le titre du premier chapitre s'appelle "Nécessité d'une orientation esthétique".

Ensuite, les développements suivront en ceci : le premier chapitre lui-même sera le fondement d'une esthétique : comment fonder au fond le projet esthétique pour valider l'existence en lui-même du projet musical?

Le second chapitre porte sur le champ du choix esthétique, c'est-à-dire que je vais étudier plus précisément dans quelle mesure le choix esthétique peut

A. Boulez rappelle que ce sérialisme pur et dur n'a prévalu que très peu de temps : quelques mois tout au plus, le temps pour lui d'écrire les premières pages des *Structures I*... Sur tout ceci, voir « Nécessité d'une orientation esthétique » (1963), in *PdR I*, p. 563 sqq.

B. Je dois à l'amabilité de Jean-Jacques Nattiez l'accès à l'enregistrement sonore de cette déclaration et à celle de Nancy Mentelin sa transcription.

s'appliquer à toutes les composantes, à tous les étages de la composition, et s'appliquer sur tous les phénomènes, et surtout s'appliquer au départ de la composition et non pas seulement à l'arrivée (ou l'un ou l'autre), c'est-à-dire qu'il faut que le choix esthétique prenne tous les phénomènes sous sa protection depuis la morphologie élémentaire jusqu'à la forme globale, et depuis la recherche sémantique jusqu'au projet poétique.

Ensuite, je parlerai d'un phénomène très important – je ne parlerai pas du moins, j'ai écrit –, sur le style et les composantes stylistiques en général qui sont les rapports de l'individu avec la collectivité à un moment donné, ce qui pose en plus de cela le rapport d'individu à collectif, porte plus loin sur un phénomène que j'ai appelé style et tradition, c'est-à-dire ce qui existe a posteriori dans le style et ce qui existe a priori dans le style.

Ensuite, le chapitre suivant est le sens de l'œuvre, qui est la signification de l'œuvre par rapport au compositeur lui-même, c'est-à-dire la compréhension qu'a autrui de la composition. C'est-à-dire je les décrirai exactement comme face interne et face externe d'un phénomène unique, ce phénomène unique que Mallarmé déjà appelait l'Idée.

Ensuite, il y a la question de la communication. Comme vous le savez, la musique est irréversible dans le temps, et c'est ce qui fait donc son originalité – en la joignant au seul théâtre parmi les arts irréversibles dans le temps, et il faudra parler par conséquent de l'esthétique du concert et de l'esthétique de l'audition, c'est-à-dire qu'il faudra arriver aux relations du praticien et du théoricien, c'est-à-dire décrire les relations entre pragmatisme et pensée pure, entre empirisme et déduction.

Puis il y aura une justification collective du projet esthétique individuel, c'est-à-dire les relations de la musique avec les autres modes d'expression et comment la musique peut s'intégrer en général dans un projet esthétique généralisé.

Puis nous arrivons à la fin du cycle, en étudiant la permanence d'une justification du projet musical et l'ambiguité profonde de l'œuvre et la relativité de son existence. C'est-à-dire que l'œuvre a une relativité dans son existence puisqu'après, les générations qui viennent ont affaire à un choix absolu à l'intérieur d'une circonstance, ce qui est le début d'une autre génération. C'est-à-dire que cela nous pose de nouveau le problème de la tradition et de la destruction. »

Remarques

Commentons cette déclaration cruciale, paragraphe par paragraphe :

- D'abord le texte “Nécessité d'une orientation esthétique”⁵³ constitue la simple introduction générale d'un livre projeté sur l'esthétique.

- Ensuite la question du fondement (au demeurant plutôt étrange en matière d'esthétique), a ici pour but de « *valider l'existence du projet musical.* » Ainsi la validité de tout le projet de Boulez dépend-il désormais d'une esthétique.
- Ensuite il s'agit que le champ de l'esthétique prenne *toutes* les dimensions de la musique et du langage musical « sous sa protection ». Ainsi l'esthétique est-elle nécessaire non seulement « à l'arrivée » du parcours théorique (donc en vue de la Forme globale, de la sémantique et de la poétique) mais également au départ (voir la dimension morphologique du langage musical) car il s'agit d'unifier toutes les dimensions (condition pour que la musique reste un langage).
- L'esthétique doit dans ces conditions traiter du collectif (de la société des musiciens et de celle des hommes).
- Boulez revient ensuite sur la nécessité d'une esthétique pour penser la dimension proprement sémantique du langage musical. Où l'on retrouve le partage syntaxe/sémantique (sur lequel nous allons revenir plus longuement) qui est thématisé ici comme faces interne/externe d'un unique phénomène.
- Vient alors le thème de la communication (qui selon Boulez est la première fonction du langage), thème qui touche de nouveau à la sémantique de la musique.
- On arrive à l'articulation proprement dite de la pensée musicale à son époque, à l'intégration de l'esthétique musicale dans « *un projet esthétique généralisé* ».
- Enfin cette intégration de la musique à son époque rétroagit sur ce qu'exister veut dire pour une œuvre musicale puisque cette existence relève doublement du temps : l'œuvre s'expose dans le temps de l'exécution mais relève aussi du temps historique des générations successives, et donc du couple tradition/destruction.

Différents aspects du grand tournant de 1963

1963 représente ainsi chez Boulez un tournant de portée très vaste, qui ne concerne d'ailleurs pas que son intellectualité musicale – c'est aussi à ce titre que ce tournant est ici nommé « grand » par différence d'avec le « petit » tournant de 1952, qui touchait moins chez Boulez l'ensemble des dimensions musicales. En effet ce tournant de 1963 prévaut tant dans ses activités de compositeur (avant/après *Pli selon pli*), de chef d'orchestre (début de sa carrière internationale après la direction du *Sacre du Printemps*

en juin à Paris et la création française de *Wozzeck* fin novembre, également à Paris) que de musicien pensif.

1963-1975 : une période intermédiaire

Là encore, la déclaration de 1963 ne sera véritablement suivie d'effet que bien plus tard : à partir de 1975. Entre-temps, l'intellectualité musicale, ayant remisé sa dimension théorique, aura replacé son centre de gravité dans la dimension critique, cette basse fondamentale de l'intellectualité musicale boulézienne, qui attendra 1975 pour s'ancre dans l'esthétique.

1975-1995 : « La séquence Collège de France »

Il faut ainsi attendre les cours au Collège de France pour que Boulez prenne en main le programme esthétique annoncé en 1963.

Le langage musical constitue toujours explicitement la cible principale :

« *Je propose d'aborder le complexe : invention, technique et langage dans la composition musicale.* »⁵⁴

« *Je m'attacherais d'abord à la notion même de langage. Que signifie ce mot appliqué à la musique ? A-t-il même un sens ? La communication musicale passe-t-elle, a-t-elle besoin de passer par un langage ? Ces interrogations doivent être posées, car la notion de langage musical est de plus en plus mise en doute.* »⁵⁵

S'il y a indéniablement un souci boulézien de la déduction musicale dans ces cours comme dans tous les textes de Boulez, ce souci reste subordonné à un souci premier : celui du langage musical. En effet s'il est possible pour Boulez de déduire musicalement, c'est bien parce que la musique est à ses yeux constituée en langage.

Comme à chacune des grandes étapes distinguées, le nouveau langage musical dont il est question pour Boulez se trouve transformé : si, à l'étape essentiellement *critique* (1948-1951), le nouveau langage musical était le sérialisme *restreint*, s'il était à l'étape *théorique* (1952-1963) le sérialisme *généralisé*, le nouveau langage musical de l'étape *esthétique* (1976-1995) deviendra le *thématisme* – en effet, durant les années 1980, celles qu'on pourrait nommer les années-*Répons*, Boulez

a explicitement rouvert le chantier du thématisme ^A. Au total, on peut associer à chaque étape de l'intellectualité musicale une nouvelle figure du langage musical :

Type du nouveau langage musical :	La catégorie de <i>langage musical</i> est	Le but de cette catégorisation est une :
sérialisme <i>restreint</i>	<i>métaphorique</i>	<i>fonction critique</i> (discriminant les œuvres)
sérialisme <i>généralisé</i>	<i>théorique</i>	<i>fondation</i> (du sérialisme comme nouveau langage)
« thématisme »	<i>esthétique</i>	<i>unification</i> (de la grammaire et de la sémantique)

Pour Boulez, la nouvelle figure thématique du langage musical complétera plutôt qu'elle ne contredira la figure serielle (de même que le sérialisme généralisé ne s'opposait pas au sérialisme restreint qui le précédait) : elle vise à la doter d'une sémantique, d'une théorie du sens qui ne rature pas la syntaxe serielle précédemment théorisée mais tout au contraire en multiplie la puissance en la dotant de capacités expressives et perceptives jusque-là non réfléchies :

« Il s'agit de reconstituer à partir de ce néant toutes les qualités de morphologie, de syntaxe et de rhétorique. » ⁵⁶

Au total...

Au total, on périodisera l'intellectualité musicale de Boulez en trois grandes périodes (et une quatrième, plus intermédiaire)

- 1948-1952 : exclusivement *critique*
- 1952-1963 (avec un moment culminant de 1960 à 1963) : *théorique* (et critique)
- 1963-1975 : intermédiaire
- 1975-1995 : *esthétique* (et critique)

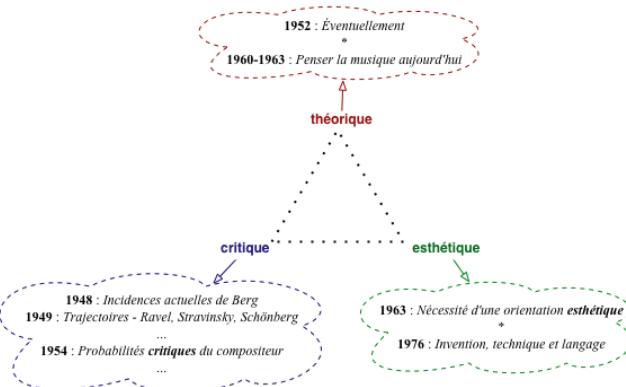
A. Voir ici la série de ses cours regroupés sous le titre général *L'enjeu thématique*

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

On répertoriera ainsi la thématique des principaux textes de Boulez^A :

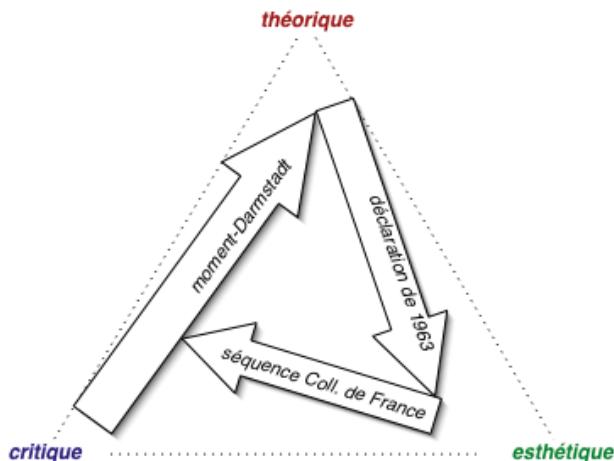
Date	Titre	Thématique principale
1948	<i>Incidences actuelles de Berg</i>	Critique
1948	<i>Propositions (Stravinsky - Boulez)</i>	Critique théorique anti-esthétique
1949	<i>Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schönberg</i>	Critique
1951	<i>Moment de Jean-Sébastien Bach</i>	Critique
1951	<i>Stravinsky demeure</i>	Critique
1952	Éventuellement	Théorie
1952	<i>Schönberg est mort</i>	Critique
1954	<i>Probabilités critiques du compositeur</i>	Théorie de la critique
1954	« ... Auprès et au loin »	Théorie de la critique
1955	« À la limite du pays fertile »	(théorie)
1956	<i>La corruption dans les encensoirs</i>	Critique
1957	Aléa	(théorie)
1957	<i>Tendances de la musique récente</i>	Critique de la théorie
1958	<i>Son et verbe</i>	Esthétique
1960-63	<i>PENSER LA MUSIQUE AUJOURD'HUI</i>	Théorie
1963	<i>Nécessité d'une orientation esthétique</i>	Esthétique
1976-95	<i>COURS AU COLLÈGE DE FRANCE</i>	Esthétique

Les textes-phare des trois dimensions de l'intellectualité musicale boulézienne se disposent alors de la manière suivante :



A. Il faudrait y inclure, pour mémoire, deux volumes d'entretiens : *Rencontres avec Pierre Boulez* (Antoine Goléa, 1958) et *Par volonté et par hasard* (Célestin Deliège, 1975)

Au total, la trajectoire d'ensemble de l'intellectualité musicale boulézienne peut être décrite comme centripète : partant du pôle *critique*, elle embrasse ensuite *théorie* et *esthétique* et déplace ce faisant son centre de gravité vers le cœur du triangle :



6 – DYNAMIQUE D’UN NOUAGE

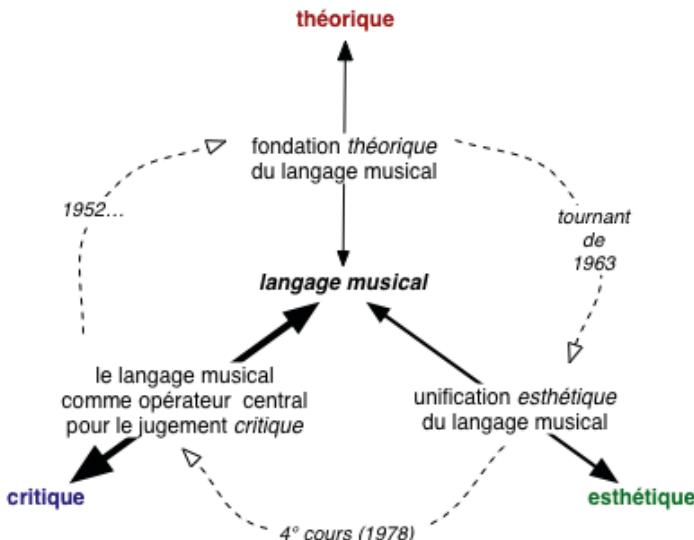
La dynamique propre de l'intellectualité musicale boulézienne va tenir moins à la succession d'un temps critique, puis d'un temps théorique, enfin d'un temps esthétique qu'à l'enchaînement de trois modes de nouage de nos trois dimensions : l'un où la dimension critique noue les deux autres, l'autre où c'est la dimension théorique qui procède au nouage, la dernière où la responsabilité du nouage général revient à la dimension esthétique.

Le caractère central de la catégorie de *langage musical*

De plus ces trois temps restent globalement unifiés par une vaste préoccupation commune qui les traversent et les relient : celle d'un langage musical qui soit contemporain. Ainsi la même catégorie de *langage musical* va se trouver ressaisie sous trois angles d'attaque différents selon la dimension privilégiée pour l'opération de nouage.

La catégorie de langage musical nous apparaît au total comme la cause transversale des cinquante années d'intellectualité musicale chez Boulez.

C'est elle qui anime chaque étape et, plus encore, qui stimule le passage d'une étape à l'autre :



7 – LES RAISONNANCES DE L’INTELLECTUALITÉ MUSICALE BOULEZIENNE

Éclairons d'abord l'*intension* profonde d'une telle intellectualité musicale, à la fois persistante et mobile, par les intentions affirmées du compositeur.

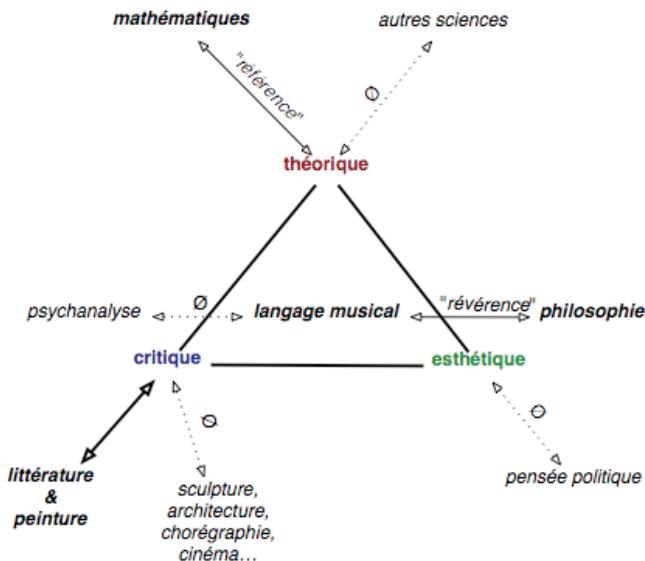
Pour cela, examinons les *raisonnances* déclarées de l'intellectualité musicale boulézienne :

- les *raisonnances* avancées avec les sciences se limitent chez Boulez aux mathématiques, sous forme – comme on va le voir – de références distantes plutôt que d'une réelle intimité ou d'un compagnonnage significatif;
- une *raisonance* avec les pensées politiques émancipatrices est chez Boulez quasi-inexistante;^A

A. Boulez signe bien le manifeste des 121 pendant la guerre d'Algérie et fait quelques déclarations provocantes de marxisme-léninisme en 1968 mais ces prises de position méritoires relèvent d'une figure de démocrate (soutenant publiquement qu'il vaut mieux un

- par contre, les *raisonnances* avec d'autres pensées artistiques sont nombreuses et concernent essentiellement la poésie et la peinture;
- enfin la *raisonance* avec quelque philosophie que ce soit relève chez Boulez de la simple révérence ;

Soit le diagramme suivant qui indique déjà bien par lui-même la prépondérance du pôle critique dans l'intellectualité musicale de Pierre Boulez :



8 – LES INTENTIONS DÉCLARÉES PAR BOULEZ EN MATIÈRE DE THÉORIE MUSICALE

Qu'en est-il plus précisément d'un appui pris sur la mathématique en matière de théorisation boulézienne ?

Une conception à l'écoute de la mathématique

Nous avons indiqué le souci de Boulez de théoriser le nouveau langage sériel selon les modalités modernes du théorique. Boulez récuse en effet

monde avec révolutionnaires qu'un monde sans) sans qu'elle nourrisse véritablement son intellectualité propre.

les anciennes conceptions, empiriques et inductives, du théorique au profit d'une nouvelle conception, formalisée et déductive :

*« Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. Il faut donc, en ce qui concerne le domaine musical, réviser sévèrement certaines positions, et reprendre les problèmes à leur base pour en déduire les conséquences nécessaires. »*⁵⁷

Comme on l'a vu, *théoriser* a pour lui d'abord voulu dire (1952) *généraliser, systématiser*. Il va se préoccuper ensuite des méthodes par lesquelles il devient possible de généraliser et systématiser. C'est ainsi qu'il va mettre la manière musicale de théoriser à l'école de la mathématique. Examinons en détail cette « école des mathématiques ».

Le rapport de Boulez aux sciences et à la mathématique

Qu'en est-il du rapport de Boulez aux sciences et singulièrement à la mathématique ? On a souvent crédité Boulez d'être familier des disciplines scientifiques auxquelles il aimait faire référence.

Des références en effet remarquables...

Son attitude est en effet remarquable : il défend la grandeur de la pensée mathématique et fixe cette grandeur comme norme pour la pensée musicienne (il s'agit pour lui que le musicien pense à hauteur de la pensée mathématique) :

*« Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. »*⁵⁸

Cette attitude suffirait à le singulariser parmi les musiciens, lesquels ont plutôt tendance à dénigrer la pensée mathématique au nom de clichés toujours en usage : sa supposée sécheresse stérilisant l'imagination créatrice, etc.

... mais qui restent pour l'essentiel des réverences

En vérité, les références aux sciences se révèlent chez Boulez être tactiquement utiles à ses propres enjeux musicaux, sans inaugurer un labeur véritable.

Boulez n'a guère déployé sa théorie à la lumière proprement dite des mathématiques ou des sciences. Il n'a retenu de celles-ci que l'idée générale d'une axiomatique, d'une formalisation et d'une rigueur déductive – ce qui, comme nous allons y revenir, n'est pas rien. Contrairement à une *doxa* complaisamment répandue, il n'y a donc nullement lieu de considérer la théorisation boulézienne de la musique comme étant nourrie en profondeur de logique mathématique ^a.

9 – L'INTENSION EFFECTIVE DE LA THÉORIE BOULÉZIENNE

Qu'en est-il finalement de l'intention boulézienne de mettre la théorie musicale à l'école logico-mathématique de l'axiomatisation et de la formalisation ? Comment se matérialise-t-elle ? Cette intention déclarée s'accorde-t-elle à l'*intension effective* ?

«Penser la musique aujourd'hui»

Pour évaluer cela, il nous faut examiner l'ouvrage *Penser la musique aujourd'hui* dans sa globalité, par-delà ce qui en a été publié séparément en France et qui ne recouvre que les deux premiers chapitres projetés ⁵⁹.

Voici le plan du projet global ⁶⁰ :

<i>Chapitre</i>	<i>Date</i>	<i>Publication (en français)</i>	<i>en allemand (Musikdenken heute)</i>
Préface (<i>Une écurie pour Jarry</i>)		1963	
De moi à moi	1960	1963 : <i>Penser la musique aujourd'hui</i>	vol. 1
I. Considérations générales			
II. Technique musicale			
III. Forme [Périforme]	1960 1965	1981 1966	vol. 2 vol. 2

A. On pourra trouver une démonstration minutieuse de ce point dans ma contribution au volume « Les écrits de Pierre Boulez » (dir. J. Goldman, J.-J. Nattiez et F. Nicolas), Delatour (2010). On pourra également y lire l'entretien avec Boulez du 4 mars 2005 (www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=609) où le compositeur s'explique, entre autres, sur son rapport distant et révrant aux mathématiques et à la philosophie.

III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Iv. Notation et interprétation <i>Temps, notation et code</i>	1960	1981	<i>vol. 2</i>
V. Esthétique et poétique <i>L'Esthétique et les fétiches</i> <i>Le Goût et la Fonction</i> Nécessité d'une orientation esthétique (I et II)	1961 1961 1961 1963	1962 1963 1963 1964 et 1986	<i>vol. 2</i>
VI. Synthèse et avenir <i>Conclusion partielle</i>	1960	1981	<i>vol. 2</i>

Demandons-nous d'abord si, à considérer cet ensemble de textes, Boulez a bien, comme annoncé, axiomatisé et formalisé sa théorie du nouveau langage sériel.

10 – QU'EST-CE QU'UNE FORMALISATION ?

Partons pour cela de la présentation que fait, à cette même époque, l'épistémologue Roger Martin^a de la formalisation mathématico-logique – Pierre Boulez, en effet se réfère explicitement^b à cet auteur :

«*l'idée d'abandonner autant que possible toute représentation intuitive des objets de la théorie, de désigner ces objets par des symboles, et de définir les êtres étudiés uniquement par les relations qu'ils soutiennent entre eux (Roger Martin)*»⁶¹

On se reportera pour ce faire à son ouvrage didactique de 1964 : *Logique contemporaine et formalisation* (Paris, P. U. F.)^c.

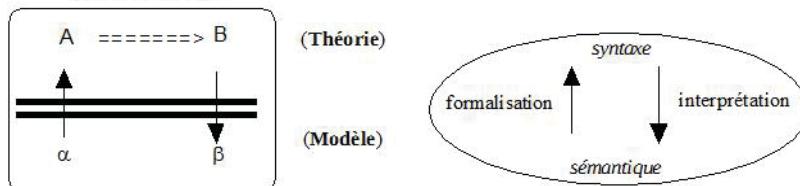
La formalisation est la construction de systèmes formels constitués par articulation d'une théorie à un modèle :

a. 1920-1979

b. N'exagérons pas, pour autant, l'intérêt que Boulez pouvait porter à ce genre de travaux, malgré tout assez technique. Célestin Deliège me confiait en 2005 se souvenir que Boulez avait déclaré à Darmstadt n'avoir guère dépassé l'introduction de cet ouvrage, faute de comprendre la mathématique qui suivait...

c. Relevons, au passage, que cet ouvrage était à l'époque le livre de chevet des philosophes s'intéressant aux mathématiques et à la logique. C'est ainsi une des rares références bibliographiques du livre *Le concept de modèle* d'Alain Badiou (*Cours de philosophie pour scientifiques de 1967-1968* à l'ENS, François Maspero 1969), aux côtés des noms d'Althusser, Bachelard et Lacan...

Système formel



Le modèle est ici pris comme fourni par une expérience particulière (structurée en un champ spécifique, par exemple le champ musical de l’harmonie tonale).

Une syntaxe

La construction d’une théorie apte à rendre compte de ce modèle passe d’abord par la construction d’une *syntaxe*, c’est-à-dire la constitution d’un ensemble de symboles (*alphabet*) puis de mots (*morphologie*) et de formules (grâce à des *règles de formation*), la dotation enfin d’axiomes et de règles de déduction (permettant d’enchainer les formules)…

Les propriétés proprement syntaxiques de la théorie sont des propriétés de consistance, de complétude (syntaxique), de décidabilité, d’indépendance (des axiomes)…

Une sémantique

Il s’agit ensuite de doter cet ordre syntaxique d’une sémantique : il faut pour cela pouvoir traduire (dans le modèle) les symboles, mots et formules de la théorie. Par ces règles de traduction, le système formel constitue le domaine de départ comme son *modèle*^a, c’est-à-dire non seulement un domaine d’interprétation des formules théoriques mais surtout un lieu d’assignation de valeurs de vérité et par là un champ d’évaluation des formules syntaxiques. C’est à ce niveau sémantique par exemple que l’on distinguera les tautologies^b des contradictions ou expressions neutres (dont

A. En logique mathématique, le *modèle* est l’original, le canon qu’il s’agit de comprendre en le « copiant » théoriquement, nullement cette maquette théorique ou modèle réduit que le néo-positivisme a promu dans bien des « sciences humaines », économie en premier lieu...

B. Par exemple (voir Roger Martin, *op. cit.* p. 58) « Les-baleines-ont-des-ailes implique 2+2=4 », énoncé dont la véracité est déductible de l’antique règle *ex falso sequitur*

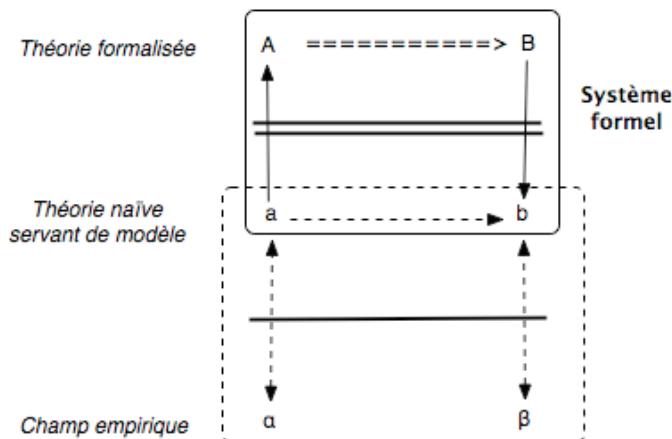
l'interprétation est ouverte). Il y a des propriétés proprement sémantiques du système – telle par exemple la complétude (sémantique) —, distinctes donc des propriétés syntaxiques.

Le système

Au total, le système formel en question est doté de propriétés générales qui lui sont propres – par exemple sa catégoricité (qui porte sur l'isomorphie éventuelle des différents modèles de la théorie du système) – et qui font l'objet de grands théorèmes de limitation (Gödel, Lowenheim-Skolem...).

Un cas spécial

Le modèle d'un système formel n'est pas forcément un champ empiriquement constitué. Il peut être également organisé par une théorie « naïve » (par exemple une théorie « naïve » de l'harmonie tonale... ou du langage sériel) qu'on distinguera alors de la théorie « formalisée » construite par le système formel :



Ici le système formel vise à donner consistance formalisée à une théorie « naïve » (non formalisée et non axiomatisée).

quodlibet.

11 – QUELLE FORMALISATION CHEZ BOULEZ ?

La théorie du langage sériel que Boulez élabore présente certaines analogies avec cette logique de formalisation.

Une définition de la série qui ressemble à un axiome

On peut ainsi considérer que la définition de la série que Boulez donne en ouverture de sa théorisation constitue une sorte d'axiome :

*«Qu'est-ce que la série? La série est – de façon très générale – le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques.»*⁶²

Remarquons au passage le fait que Boulez tient à fonder son «germe» sur des propriétés à proprement parler non musicales mais «naturelles» (au double sens de la nature physique et de la nature physiologique). Ceci relativise le congé qu'il donnera ensuite «aux lois naturelles» de Rameau : en vérité Boulez y donnera simplement congé à l'idée que la Nature dicte-rait à la musique ses lois, à l'idée d'une musique «naturelle» mais, par sa définition de la série, il reconnaît que les lois que la musique se donne restent sous conditions des lois de la Nature, le point crucial étant que ces lois sont variables (et non immuables) et que s'accorder à ces lois est affaire d'époque, donc de contemporanéité...

Sur la base de cette définition, Boulez va apparemment procéder selon la logique d'une formalisation rigoureuse.

Édification d'une syntaxe

Il va explicitement édifier une morphologie, puis une syntaxe qui «*lui correspond*» :

*«À cette morphologie correspondra une syntaxe.»*⁶³

Boulez décrit lui-même ainsi son périple théorique :

*«Nous nous sommes appliqués successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions; bref, nous avons esquisisé une morphologie. De là, nous sommes passés à l'ébauche d'une syntaxe, en étudiant la caractérologie des structures, extrinsèque et intrinsèque.»*⁶⁴

Pour ce faire, Boulez prend pour modèle les œuvres du sérialisme généralisé : il peut d'autant mieux le faire qu'il a une connaissance intérieure de ses œuvres, étant un des principaux *working musicians* du nouveau langage formalisé. Il travaille donc sur la réalité sérielle proprement dite plutôt que sur une théorie « naïve » (celle par exemple qu'un Leibowitz a pu exposer du dodécaphonisme dans son *Introduction à la musique de douze sons*).

L'étape suspendue de la rhétorique...

Tout ceci fait, Boulez envisage de passer alors à l'édification d'une rhétorique proprement dite. Ce point est pour lui capital : le principal reproche qu'il adressait au dodécaphonisme schoenbergien était, en effet, la faiblesse de sa rhétorique puisque, selon Boulez^A, celle-ci était importée telle quelle de l'ancienne musique et donc indifférente aux nouvelles propriétés syntaxiques (le reproche en quelque sorte d'un nouveau vin servi dans de vieilles autres) :

« [A]llors que Berg et Schönberg limitent, en quelque sorte, le rôle de l'écriture sérielle au plan sémantique du langage – l'invention d'éléments qui seront combinés par une rhétorique non sérielle —, chez Webern, le rôle de cette écriture est étendu jusqu'au plan de la rhétorique elle-même. »⁶⁵

« Les éléments du langage ainsi obtenus sont organisés par une rhétorique préexistante, non sérielle. C'est là que se manifeste l'INÉVIDENCE provocante d'une œuvre sans unité intrinsèque. »⁶⁶

« Lier les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. Élargir ensuite cette morphologie à une rhétorique coalescente. »⁶⁷

En vérité, la construction théorique de Boulez va commencer de piétiner à ce nouveau stade de la rhétorique parce que cette nouvelle construction bute sur la constitution d'une véritable sémantique musicale. Or rhétorique et sémantique sont associées : qui dit *rhétorique* d'un discours dit nécessairement *sens* de ce discours, et donc *sémantique* – la dimension rhétorique du langage se déploie en effet sur la frontière même de la syntaxe et de la

A. Rappelons notre désaccord sur ce point : en fait, la musique de Schoenberg met à l'œuvre un nouveau style de pensée (que j'appelle *diagonal*), qui se distingue des styles hérités (respectivement *expressionniste* et *constructiviste*).

sémantique, sur ce bord où grammaire et sens se croisent, se chevauchent, et se nouent.

... au seuil de la sémantique

La théorie musicale de Boulez s'arrête finalement au bord de la sémantique, plus précisément à son bord extérieur et donc avant même la constitution d'une rhétorique sérielle :

*« Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite au seuil de la forme. Nous nous sommes appliqués successivement à la définition de la série [...]. Cependant il n'est pas inutile de rappeler que le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit en général qu'il n'y a plus que des applications à trouver; à toutes ces méthodes il faut donner un sens. »*⁶⁸

L'unification d'une sémantique aux précédentes dimensions du langage sériel était pourtant capitale :

*« On a sous-estimé le fait que prendre une vue d'ensemble sur l'évolution du langage et de la pensée était au moins aussi important qu'entrer dans le détail des diverses découvertes morphologiques ou syntaxiques. »*⁶⁹

*« Considérer les problèmes du langage comme un phénomène capital et leur donner priorité sur le sens de la création n'a pas donné de meilleurs résultats que la hiérarchie contraire. Les deux démarches ont abouti similairement à une sorte d'épuisement des facultés imaginatives. »*⁷⁰

*« L'unification du langage impliquait un renouvellement total des valeurs "sémantiques". »*⁷¹

C'est dire qu'interrompre la constitution théorique du langage sériel au seuil de la sémantique peut s'avérer un désastre pour le projet dans son ensemble.

12 – POURQUOI UNE TELLE INTERRUPTION ?

Pourquoi la théorisation boulézienne s'interrompt-elle en ce point ?

La réponse immédiate est bien sûr : mais parce que Boulez a choisi, à partir de 1963, de privilégier dans ses diverses activités de musicien sa carrière de chef d'orchestre !

Oui, certes, mais ceci suffit-il à rendre compte d'un arrêt qui se présente non comme une interruption en plein élan mais bien plutôt comme un ralentissement, puis un enlisement progressif, enfin un blocage ? À ce titre, la résistance de la sémantique musicale à la théorisation engagée par Boulez a pris forme dès 1960, et pas seulement en 1963. De plus, cette résistance a pris un tour singulier : celui d'une butée théorique sur la question de la Forme musicale.

Une butée théorique sur la Forme musicale...

L'étape de la Forme était en effet prévue par Boulez comme devant suivre les premiers chapitres publiés dans *Penser la musique aujourd'hui*. Boulez a d'ailleurs commencé d'exposer ses vues en la matière – voir le texte « Forme », de 1960, et publié en 1981 dans la toute première édition de *Points de repère aujourd'hui* épuisée⁷². Mais il est clair que ce texte se tient, dès 1960, très en deçà des exigences théoriques des chapitres qui le précèdent et que Boulez n'arrive pas à aborder la théorie de la Forme avec la même rigueur méthodique qu'il l'a fait pour la morphologie et la syntaxe musicales.

... donc sur le sens musical

Pourquoi ? Car il en va désormais d'un sens musical (ce à quoi s'emploie la sémantique, ou théorie du sens), et que le *sens* ne saurait s'établir comme on établit un « alphabet », des « mots » et des « phrases ».

Si l'on reprend la théorie mathématique de la formalisation, il arrive certes qu'on construise de toutes pièces un modèle pour une théorie syntaxique donnée (afin d'en tester par exemple la consistance^A), donc qu'on construise une sémantique à partir d'une syntaxe. Le problème est alors que cette sémantique est un attribut purement formel du système ainsi constitué : on parlera dans ce cas de modèle *pathologique* pour indiquer que le champ sémantique ainsi constitué n'est compatible avec la théorie syntaxique qu'à titre purement *formel*, dans le cadre d'une expérience de pensée, certes rigoureuse mais à l'écart du sens « commun ».

A. C'est la voie adoptée par exemple par Gödel pour démontrer son fameux théorème d'indécidabilité.

13 – CONSTRUIRE UNE SÉMANTIQUE À PARTIR D'UNE SYNTAXE ?

Dans le cas de Boulez, il s'agit d'unifier théoriquement un langage sériel déjà là et non pas de bâtir une sémantique musicalement pathologique. Que voudrait dire en effet bâtir une sémantique musicale sur la base de la syntaxe déjà construite théoriquement ?

Cela voudrait dire quelque chose de musicalement très précis que Boulez récuse : cela voudrait dire théoriser une perception musicale qui serait de part en part ordonnée aux lois propres de l'écriture sérielle !

Construire une perception alignée sur l'écriture ?

On peut en effet interpréter les rapports musicaux entre écriture et perception comme étant de même nature que des rapports entre syntaxe et sémantique. On considérera dans ce cas qu'en musique, l'écriture « formalise » une perception tandis que la perception « interprète » une écriture. Cette conception des rapports entre écriture et perception est assez commune parmi les musiciens^A et elle était initialement prédominante parmi les sériels et singulièrement chez Boulez. À ce titre, la traduction musicale du principe formel : « Construire une sémantique musicale sur la base d'une syntaxe sérielle existante » se dira ainsi : « Concevoir une perception qui soit alignée sur l'écriture. »

*« Le compositeur écrivait sous la dictée d'une force combinatoire, n'intervenait, à la limite, que pour veiller à ce que la transcription soit fidèle, pour éviter que la machine ne s'emballe et ne donne des résultats absurdes. Il était si sûr de son système qu'il n'avait plus à s'embarrasser des problèmes de perception auxquels, à vrai dire, il n'avait guère prêté attention, les trouvant secondaires par rapport au bon fonctionnement de ses systèmes. Du moment que la mécanique fonctionnait, la perception devait aussi fonctionner. »*⁷³

De la figuration...

Ce parti pris, Boulez l'a tenté : c'est le parti pris sériel « pur et dur », celui où les structures musicales sont algébriquement construites par l'écriture puis servent de base à la constitution de figures musicales (étape qu'on dira

A. Qu'il suffise de se reporter, chez un Gérard Grisey, à la plate vision de la partition comme simple relevé cartographique...

de la *figuration*) en sorte de construire, en bout de chaîne, une supposée perception des structures de l'écriture. Dans cette logique, la perception est conçue comme perception des structures musicales formalisées *via* leur figuration destinée à faciliter leur apparence sensible. On reconnaîtra ici le tout début de *Structures I* (1952), ce moment très fugace dont Boulez a très vite mesuré l'impasse proprement musicale :

*«La première pièce [de Structures I] se présente plus comme une sorte de «mise entre parenthèses» de la langue musicale.»*⁷⁴

L'hétérogénéité de deux ordres disjoints

Une fois écartée la voie d'un tel type de sémantique (on parlera ici de sémantique *formelle*), Boulez sait donc bien en 1960 que le sens musical articulable à la syntaxe sérielle ne saurait strictement s'en déduire. Le problème musical a donc pris un nouveau tour : il s'agit d'articuler deux ordres de logiques hétérogènes : l'ordre (syntaxique) de l'écriture et l'ordre (sémantique) de la perception.

*«Le changement brutal de point de vue nous amenait à réfléchir sur les questions les plus fondamentales de la perception en musique»*⁷⁵

*«Il se produit, au cours de l'évolution de la musique, une extension de la perception, ou plutôt un déplacement de la perception.»*⁷⁶

Rappelons-nous : la prise en compte de ce double ordre est présente, dès l'ouverture de *Penser la musique aujourd'hui*, dans la définition de la série puisque Boulez a pris soin d'indiquer que la série (opérateur syntaxique) «est fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques» (lesquelles relèvent plutôt de la sémantique du modèle sonore).

Boulez, convaincu de longue date qu'un sérialisme formel, c'est-à-dire musicalement dogmatique (l'écriture dictant son dogme à la perception), est une impasse, doit donc trouver d'autres appuis que morphologiques, syntaxique et grammairiens pour penser le sens musical. Il va devoir les trouver en dehors du chantier théorique ouvert par construction progressive (par formalisation des conséquences syntaxiques à tirer d'une base axiomatiquement fondée).

Tel va bien être bien le sens de sa *déclaration esthétique* de l'été 1963 : continuer d'unifier le nouveau langage musical (sériel), c'est-à-dire désormais unifier syntaxe et sémantique (ce qui ne saurait se faire par mise d'une

sémantique aux pas de la syntaxe), s'avère affaire *esthétique* et non plus théorique.

14 – UNE CONCEPTION PROPRE DE LA PERCEPTION

Unifier le nouveau langage musical à l'œuvre dans les compositions de l'époque suppose donc la dotation d'un double ordre (écriture & perception) qu'il s'agit d'unifier, d'harmoniser, de mettre en résonance. L'esthétique pointe ici ses propres exigences car qui dit *perception* dit nécessairement prise en compte non seulement de ce qui se passe dans la musique mais également dans une époque donnée : Boulez a bien conscience que la perception musicale est conditionnée par d'autres facteurs que strictement musicaux, par la physiologie bien sûr, par l'acoustique également, mais aussi par le temps (les habitudes, les modes d'attention auditive...).

« Autrefois, la perception d'une forme se fondait sur la mémoire directe et sur son “angle d'audition” a priori. Maintenant, la perception se fonde sur une paramémoire, si je puis dire, et sur son angle d'audition a posteriori. »⁷⁷

« Ce n'est pas seulement à la question : “De quoi un son est-il constitué ?” que nous devons répondre, mais à celle-ci, bien plus ardue : “Comment percevons-nous ce son par rapport à ces éléments constitutifs ? » »⁷⁸

« La notion du noyau central de la perception est capitale pour l'estimation des relations de force qu'entretiennent structure et matériau. »⁷⁹

« La littéralité de l'origine est loin de faire bon ménage avec la perception si on néglige la médiation puissante qu'est la figure, la Gestalt. »⁸⁰

En fait, Boulez doit se doter d'une théorie de la perception pour pouvoir élaborer sa théorie de la Forme. Le point est alors que Boulez ne dispose pas en 1963 d'une telle théorie.

Pour tenter d'en élaborer une, il va d'abord se tourner vers la *Gestalttheorie*, en l'occurrence celle qu'expose Guillaume :

« Rappelons clairement que par mise en structure on ne peut entendre une simple “addition” de ces structures locales, car « une forme », ainsi que l'écrit Paul Guillaume, « est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties ». »⁸¹

mais tout ceci ne suffit pas à fonder une théorie musicienne de la perception musicale.

À cela s'ajoute une seconde difficulté : si tant est que Boulez ait pu trouver dans la *Gestalttheorie* ou dans la phénoménologie husserlienne^A une telle théorie de la perception musicale, celle-ci n'aurait sûrement pas été axiomatisée et formalisée comme l'était (ou plus exactement comme devait l'être) la théorie de la syntaxe sérielle. De toutes les façons, il lui aurait alors fallu trouver le moyen d'unifier deux champs théoriques constitués de manières hétérogènes.

Comment unifier esthétiquement syntaxe et sémantique musicales ?

Boulez va, bien après 1963 (essentiellement dans sa période *Collège de France*), entreprendre d'unifier esthétiquement théorie syntaxique de l'écriture et conception sémantique de la perception par une double opération :

- d'une part par ce que l'on va proposer d'appeler une *double articulation sémantique*;
- d'autre part en dotant désormais la syntaxe (ou grammaire) sérielle d'enjeux thématiques (d'ordre sémantique), donc en catégorisant de manière nouvelle son langage musical.

15 – UNE DOUBLE ARTICULATION SÉMANTIQUE

Dans sa période *Collège de France*, Boulez prend en compte le point suivant : si le rapport écriture-perception est de nature sémantique, alors il faut lui adjoindre un autre rapport (de même nature sémantique) cette fois entre perceptions musicale et non-musicale. En effet la perception musicale (celle qui entre en jeu pour identifier les figures sérielles construites par l'écriture et présentées sur un plan sonore) est elle-même en rapport d'ordre sémantique avec une perception ordinaire, non-musicale, qui lui sert de base matérielle.

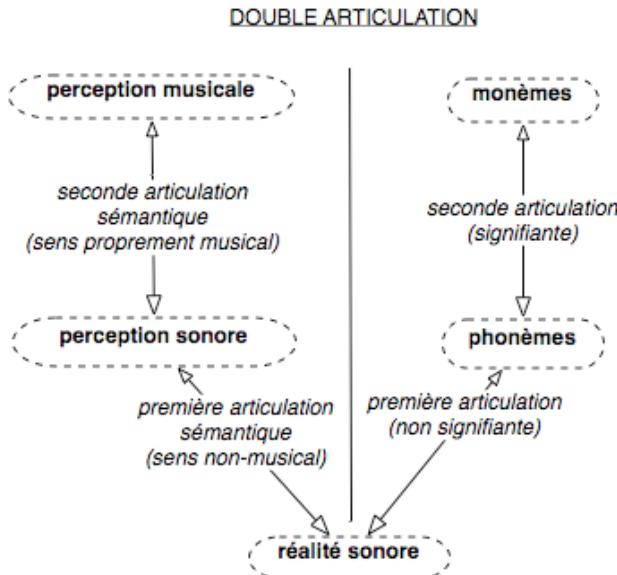
Pourquoi nommer «sémantique» ce rapport entre ces deux types de perception ? Parce qu'il y va du *sens* de la perception musicale que de savoir comment elle prend appui sur la perception psycho-acoustique pour la déformer :

A. Beaucoup se tournent en effet à l'époque vers la phénoménologie husserlienne pour échapper à l'impasse d'un formalisme sériel étroit : Boris de Schloezer, Suzanna Langer, Pierre Schaeffer, André Boucourechliev... Nous y reviendrons dans notre prochain chapitre consacré à l'intellectualité musicale de Boucourechliev.

« Cette façon de procéder tient compte des différents niveaux de perception dont nous pouvons jouer, elle met en valeur le rôle primordial de la mémoire dans l'évaluation de l'identité par l'appréciation de la similitude et de la différence, dans l'identification de la trajectoire de l'œuvre et des vecteurs qui la déterminent. »⁸²

Il faut bien voir en effet que pour Boulez, le « sens » de la musique se donne ultimement dans cette aptitude de la musique à déformer la perception héritée d'une époque.

On dira donc qu'une sémantique boulézienne doit articuler une sémantique proprement *musicale* (écriture/perception) sur une sémantique qu'on dira *esthétique* (perceptions musicale/non-musicale) – où l'on retrouve un schème apparenté à celui de la double articulation du langage (selon André Martinet) entre phonèmes et monèmes :



Le niveau premier (celui des phonèmes) équivaudrait ici à celui de la perception non-musicale, purement sonore donc, et le niveau second (celui des monèmes, où se constitue proprement le sens) à celui de la perception proprement musicale (puisque c'est ici que le sens devient musical).

16 – LES NOUVEAUX ENJEUX THÉMATIQUES DU LANGAGE SÉRIEL

À partir des années 1980, en écho pensif à ses nouvelles œuvres (*Messagesquisse* et surtout *Répons*), Boulez va remettre sur le chantier la catégorie de thématisme en sorte de doter le nouveau langage musical (qui reste sa préoccupation princeps) d'une sémantique unifiable à sa syntaxe (laquelle demeure d'ordre sériel).

Les cours des années 1983 à 1986 vont y être explicitement consacrés, comme en atteste leurs titres :

«*L'enjeu thématique – 1. La notion de thème et son évolution. 2. Thème, variations et forme. 3. Athématisme, identité et variation.*»⁸³

Il est patent que la notion de thème permet alors à Boulez de déployer la «double articulation sémantique» puisqu'un matériau thématique est doté à la fois d'une solide assise d'écriture (il est syntaxiquement construit), d'une forte identité perceptive (il est de l'essence du thématique d'être distinguable et reconnaissable d'oreille) et d'une capacité de rayonner-résonner dans l'espace général du sens (le matériau thématique a également pour attribut constitutif de mettre en rapport des impressions musicales et des impressions sonores extra-musicales).

17 – NOUVEAUX NOUAGES

Au total, la dimension critique va constituer chez Boulez une nouvelle manière de nouer les dimensions *théorique* et *esthétique* de l'intellectualité musicale.

Un second nouage par l'enjeu thématique...

En effet, de même que *le principe du contemporain* nouait théorie et critique grâce à l'esthétique (une théorie, pour être capable de fonder la critique, doit être «esthétiquement» contemporaine), de même la mutation du théorique en «orientation esthétique» se fait sous condition de la dimension critique puisque c'est cette dimension critique qui permet seule d'évaluer le thématisme en sorte que cette dimension critique va permettre de nouer moment théorique et séquence esthétique en assurant que la théorie ne se referme pas stérilement et formellement sur elle-même mais s'ouvre bien «esthétiquement» à la sémantique.

On a donc à faire désormais à deux types de nouages : selon *le principe du contemporain* (l'esthétique noue critique et théorie), et selon *l'enjeu thématique* (la critique noue la théorie et l'esthétique).

... et un troisième par l'opération langage musical

Restera un troisième cas de figure – celui où la dimension théorique noue les dimensions critique et esthétique – qu'on a en fait déjà rencontré à l'occasion du tournant de 1952 vers la théorie : pour que les opérations critiques soient de leur époque, soient « contemporaines », Boulez a estimé devoir théoriser le langage musical. Appelons ce troisième nouage *l'opération langage musical*.

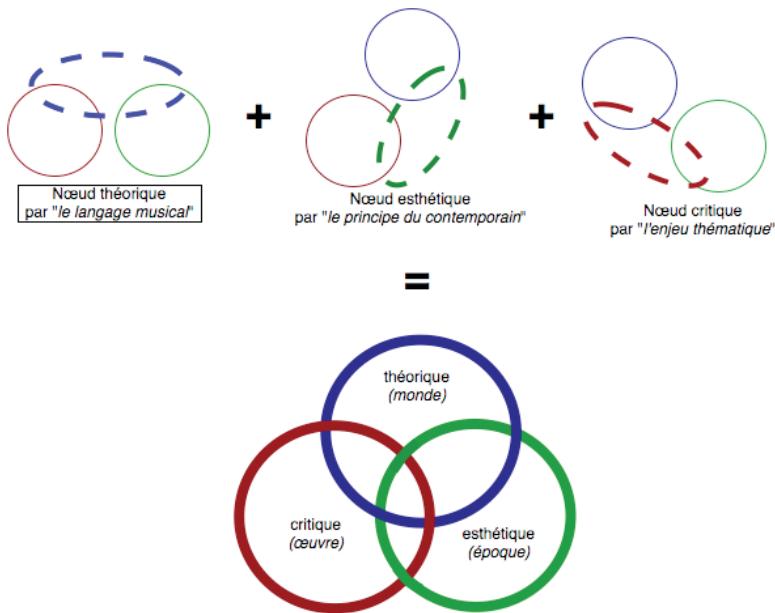


Au total, *principe du contemporain*, *enjeu thématique* et *opération langage musical* nomment chez Boulez les trois manières de nouer les trois dimensions de son intellectualité musicale.

<i>Opération langage musical</i>	La théorie noue critique & esthétique	Le tournant de 1952
<i>Principe du contemporain</i>	L'esthétique noue théorie & critique	Le moment-Darmstadt (1960-1963)
<i>Enjeu thématique</i>	La critique noue esthétique & théorie	Les années-Répons

18 – AU TOTAL, UN NOUAGE BORROMÉEN

La convergence de ces trois types de nouages où chaque dimension joue successivement le rôle du lien pour les deux autres renvoie directement à une figure borroméenne du noeud des trois dimensions *critique*, *théorique* et *esthétique* dans l'intellectualité musicale boulzienne :



Soit, indissociablement, ces trois liens :

- [critique] : la figure épocale du monde-*Musique* tient au type d'œuvres aptes à le subjectiver.
- [théorique] : la figure épocale de l'œuvre est gagée sur les lois du monde-*Musique*.
- [esthétique] : les lois musicales à l'œuvre doivent être épocales (*contemporaines*).

19 – UNE ORIENTATION CONSTRUCTIVISTE

Au total, la théorie boulézienne du nouveau langage sériel nous délivre ainsi son *intension* profonde par sa mutation en une esthétique du *thématisme* : cette mutation atteste en effet la fidélité de Boulez à l'axiome fondateur de son intellectualité musicale – pour Boulez *penser la musique aujourd'hui*, c'est la penser comme nouveau langage musical. C'est par la catégorie de *langage musical* que Boulez noue, de façons variées, les différentes dimensions de son intellectualité musicale. C'est cette catégorie qui

rend compte à la fois de la naissance de la théorie musicale boulézienne et de sa mutation en pleine course vers l'esthétique.

Un principe implicite de constructibilité

Pour parachever cette petite monographie, il faut mettre en rapport ce parti pris de Boulez avec une orientation de pensée chez lui encore plus primitive, fondamentale, qui touche à son mode *constructiviste* de pensée, tant musical que musicien.

On appelle ici *constructivism*e une orientation de pensée qui n'admet à la pleine existence (ici musicale) que ce qui s'avère minutieusement et progressivement construit, c'est-à-dire en l'occurrence contrôlé par la langue – on sait en effet, par les mathématiques en particulier^a (mais également par la philosophie^b), que le constructivisme adopte précisément pour norme de pensée la capacité de la langue de discriminer entre existences et fantômes d'existence : le constructivisme n'admet à l'existence que ce que la langue peut distinguer. Il apparaît ainsi que l'intellectualité musicale de Boulez est en vérité surdéterminée par un principe fondamental qu'on dira de *constructibilité généralisée* : n'existe vraiment en musique que ce qui procède d'une double construction *ascendante*, dans l'écriture musicale à partir d'atomes (notes), et dans la perception à partir de germes (thématiques).

Indiquons que Stockhausen est tout autant constructiviste que Boulez mais, cette fois, selon une orientation descendante : la construction locale procède d'une construction globale par fragmentation...

Ainsi, pour Boulez, de même qu'une « chose » musicale n'existe vraiment que si elle se trouve étroitement contrôlée à partir de sa base par l'écriture et la perception (pas de place ici, dans le discours musical, pour des figures génériques – les interprétations musicales de Boulez s'accordent à ce parti pris de lisibilité et transparence intégrales), de même un discours musicien n'existe vraiment que si sa langue reste étroitement ordonnée aux exigences de clarification du langage musical requis par l'époque.

A. Voir la théorie gödélienne des ensembles constructibles...

B. *L'être et l'événement* d'Alain Badiou...

20 – LA GRANDEUR D’UNE AMBITION

Comme tout ceci le confirme, le geste de Boulez n'est en manque ni d'ambition, ni de grandeur, ni de constance, ni d'invention.

Quelles que soient les réserves de fond qu'on est en droit d'émettre sur les catégories bouléziennes (langage musical, thématisme, déduction compositionnelle), sur sa logique constructiviste et sur son orientation compositionnelle^a, c'est bien une telle intellectualité musicale qui fixe désormais la toise pour les nouvelles intellectualités musicales du xxie siècle, réaffirmant en particulier la nécessité et la grandeur propre des théorisations musicales se tenant à l'écart des théories positivistes.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Méthode axiomatique et formalisme. Essai sur le problème du fondement des mathématiques* (Paris, Hermann, 1937, p. 178)
2. *Récoltes et semaines*, Troisième partie : *L'enterrement* (II), p. 552-553
3. « Éventuellement » (1952), in *Points de repère*, vol 1 [PdR I], p. 295.
4. « Probabilités critiques du compositeur » (1954), in *PdR I*, p. 27.
5. *PMA*, p. 18
6. « Nécessité d'une orientation esthétique » (1963), in *PdR I*, p. 543.
7. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 551.
8. « Probabilités critiques du compositeur » (1954), in *PdR I*, p. 32.
9. « L'esthétique et les fétiches » (1961), in *PdR I*, p. 492.
10. « Éventuellement » (1952), in *PdR I*, p. 266.
11. « Probabilités critiques du compositeur » (1954), in *PdR I*, p. 28.
12. « Incidences actuelles de Berg » (1948), in *PdR I*, p. 42.
13. « Probabilités critiques du compositeur » (1954), in *PdR I*, p. 27.
14. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 28.
15. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 27.
16. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 30.
17. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 31-32.
18. « Nécessité d'une orientation esthétique » (1963), in *PdR I*, p. 535.

A. Pour moi, l'enjeu est ici de ressusciter une orientation schoenbergienne, déprise de sa réduction, par la *music theory*, à une systématique dodécaphonique : *Comme Freud, Schoenberg est mort en Amérique...*

19. PMA, p. 166
20. «Éventuellement» (1952), in *PdR I*, p. 181.
21. PMA, p. 8
22. «L'esthétique et les fétiches» (1961), in *PdR I*, p. 492.
23. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 542.
24. «Invention, technique et langage» (1976), in *PdR III*, p. 54.
25. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 557.
26. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 579.
27. «Idée, réalisation, métier» (1978), in *PdR III*, p. 77.
28. «Probabilités critiques du compositeur» (1954), in *PdR I*, p. 31.
29. «Idée, réalisation, métier» (1978), in *PdR III*, p. 75.
30. «Idée, réalisation, métier» (1978), in *PdR III*, p. 75.
31. *Ibid.*, in *PdR III*, p. 85.
32. «Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schönberg» (1949), in *PdR I*, p. 54.
33. «Schönberg est mort» (1951), in *PdR I*, p. 150.
34. «Propositions» (1948), in *PdR I*, p. 262.
35. «Éventuellement» (1952), in *PdR I*, p. 288.
36. «Éventuellement» (1952), in *PdR I*, p. 267.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 564.
40. PMA, p. 27
41. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 529.
42. *Ibid.*, in *PdR I*, p. p. 531.
43. «Éventuellement» (1952), in *PdR I*, p. 266.
44. *Ibid.*, in *PdR I*, p. 294.
45. PMA, p. 14
46. *Ibid.*, p. 27-31
47. *Ibid.*, p. 165-6
48. *Ibid.*, p. 167
49. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 564.
50. «Le goût et la fonction» (1961), *PdR I*, p. 526.
51. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 579.
52. Cf. son article «*Le goût et la fonction*» (1961), in *PdR I*, 507-528.
53. édité dans sa version complète dans le premier volume de la série des *Points de repère* en 1995

54. «Invention, technique et langage» (1976), in *PdR III*, p. 55.
55. «Langage, matériau et structure» (1978), in *PdR III*, p. 111.
56. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 569.
57. *PMA*, p. 28
58. *Ibid.*, p. 27
59. Les esquisses des chapitres de *Penser la musique aujourd'hui* absents du volume connu en français sous ce titre ont été publiés dès les premières éditions de *Points de repère* (1981, 1985, p. 357-377) puis repris dans le premier volume de la série des *Points de repère* (*PdR I*, p. 359-390). Ils ont été regroupés en allemand sous le titre *Musikdenken heute 2* (Mainz, Schott, 1985) précédés de la première publication intégrale de «Nécessité d'une orientation esthétique».
60. On trouvera la présentation de ce plan dans l'introduction rédigée par J.-J. Nattiez pour *Points de repère I - Imaginer* (*PdR I*, p. 11-24 ; en particulier p. 20-22).
61. *Temps, notation et code* (*Points de repère*; Bourgois, 1981 ; p. 78). Ce texte est ainsi présenté par l'éditeur (J.-J. Nattiez) : «Texte remanié en 1980 d'un cours de Darmstadt de 1963, devant servir de base au chapitre III de *Penser la musique aujourd'hui*, resté inédit.»
62. *PMA*, p. 35
63. «Forme» (1960), in *PdR I*, p. 359.
64. *PMA*, p. 165-166
65. «Moment de Jean-Sébastien Bach» (1951), in *PdR I*, p. 72-73.
66. «Schönberg est mort» (1951), in *PdR I*, p. 150.
67. «Éventuellement» (1952), in *PdR I*, p. 268.
68. *PMA*, p. 165-166
69. *Ibid.*, p. 15
70. «L'esthétique et les fétiches» (1961), in *PdR I*, p. 534.
71. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 564.
72. Cf. dans l'édition de 1995, *PdR I*, p. 359-366
73. «Le système et l'idée» (1986), in *PdR III*, p. 397.
74. «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963), in *PdR I*, p. 565.
75. *Ibid.*, p. 562.
76. «Langage, matériau et structure» (1978), in *PdR III*, p. 128.
77. «Forme» (1960), in *PdR I*, p. 362.
78. «Invention/recherche» (1976), in *PdR III*, p. 64-65.
79. «Langage, matériau et structure» (1978), in *PdR III*, p. 129.
80. «Le système et l'idée» (1986), in *PdR III*, p. 415.

81. PMA, p. 31 (note 1). La référence vient de Paul Guillaume : *La psychologie de la forme* (p. 18)
82. «Langage, matériau et structure» (1978), in *PdR III*, p. 417.
83. Voir *PdR III*, p. 203-336.