

Boulez analyste **Boulez, the analyst**

François de Médicis

Volume 3, Number 1, 1992

Boulez au Canada : portrait d'impact

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902037ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902037ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Médicis, F. (1992). Boulez analyste. *Circuit*, 3(1), 77–82.
<https://doi.org/10.7202/902037ar>

Article abstract

In this report on the analysis lectures given in Montreal by Pierre Boulez on his own work *Mémoriale* and on the two string quartets by Webern, the author stresses the evolution of Boulez's analytical thinking and the particular attention he gives to problems of perception

Boulez analyste

François de Médicis

La forte attraction qu'exerce Boulez tient en partie à la grande polyvalence de son activité: il pratique avec un égal bonheur des disciplines aussi diverses que la composition, la direction d'orchestre et la réflexion sur la musique. Bien qu'une telle diversité puisse conduire à l'éparpillement et à la dispersion, dans son cas, au contraire, les diverses composantes semblent se conjuguer et s'enrichir mutuellement pour aboutir à une vision synthétique d'une forte cohésion.

S'il s'agit ici de rendre compte de deux conférences d'analyse, il sera donc difficile d'ignorer les autres dimensions de l'activité du musicien. L'analyse telle que pratiquée par Boulez représente rarement une fin en soi; d'une part, elle alimente sa démarche de créateur et d'interprète, d'autre part, elle relève de ses activités de communicateur qui servent de véhicule à la diffusion de la musique contemporaine. On tentera donc de mettre en rapport l'évolution de son approche analytique avec celle qui a marqué ses activités de compositeur et d'homme de communication.

Notre examen porte sur deux conférences d'analyse présentées à Montréal les 23 et 24 mai 1991: la première, à la faculté de musique de l'université McGill, dans le cadre des Beatty Lectures, était consacrée à l'analyse d'une de ses propres œuvres, *Mémoriale*; dans la seconde, à la faculté de musique de l'Université de Montréal, Boulez a analysé les deux quatuors opus 5 et 28 de Webern. Nous avons quelques réserves quant au choix des œuvres de Webern qui comptent parmi les œuvres les plus fréquemment analysées du compositeur autrichien⁽¹⁾, mais cette restriction mise à part, les conférences ont toujours présenté un intérêt soutenu. Boulez a commenté avec son aisance habituelle ces partitions qu'il maîtrise à fond. La grande clarté de ses explications et leur parfaite accessibilité auprès du grand public n'excluent pas la profondeur de ses propos.

La participation de l'excellent quatuor de l'Ensemble InterContemporain à la conférence sur Webern a permis d'illustrer concrètement les commentaires de Boulez et elle nous a valu une prestation de concert des œuvres

(1) Ayant joué un certain rôle dans le choix des sujets de conférences présentés par Pierre Boulez au cours de sa tournée canadienne, je me permets de préciser que si ces deux œuvres ont été choisies, ce fut en tenant compte des œuvres de Webern déjà analysées par Boulez en public: la *Deuxième Cantate* aux célèbres cours de Bâle — travail dont on espère la publication prochaine —, les *Six Bagatelles* op. 9, la *Première Cantate*, op. 29, le *Konzert*, op. 24 et la *Symphonie*, op. 21, accessibles sur cassettes IRCAM-Radio-France (note de J.-J. Nattiez).

analysées. Même si l'intégralité de la partition avait été distribuée au public, l'utilisation d'exemples sonores dans *Mémoriale* aurait été très souhaitable et aurait permis d'écourter la durée un peu excessive des commentaires descriptifs.

Mémoriale

Mémoriale est écrite pour flûte solo et une petite formation composée de deux cors et d'un ensemble à cordes. Ce morceau constitue en fait le mouvement final d'une œuvre de plus vaste envergure, ...*explosante/fixe...*, qui n'est pas encore terminée. L'écriture de *Mémoriale* se fonde sur la gageure d'utiliser les douze sons de l'échelle chromatique dans des registres fixes, en ne recourant qu'à un éventail limité de dynamiques de faible intensité. Ces contraintes ont pour conséquence essentielle de concentrer tout le travail d'invention au niveau de la texture.

L'analyse de Boulez était nettement dominée par des considérations auditives. Ainsi qu'il l'a expliqué, quatre cellules débutant aux mesures un, deux, huit et neuf fournissent les principaux guides pour l'audition. Chaque cellule possède son tempo, son écriture et son timbre propre, et cette caractérisation assure son identité par-delà les perpétuelles variations auxquelles elle est soumise. Par exemple, la durée fixe de blanche pointée placée en tête d'un des motifs agit comme un signal temporel permettant l'identification instantanée de la cellule par l'oreille.

En plus d'être soumises à de constantes variations, les cellules apparaissent dans un ordre toujours différent. La disposition des motifs au début de l'œuvre suit l'ordre suivant : a b a c d b c d a (etc.). Boulez emploie le terme de « forme mosaïque » pour désigner cette récurrence d'éléments reconnaissables dans un ordre de présentation continuellement renouvelé. Selon le compositeur, la redondance et le renouvellement représentent deux composantes également indispensables à l'équilibre formel. Le perpétuel renouvellement du matériau prive l'oreille de repères et empêche l'assimilation de l'information, rendant nécessaire un élément de récurrence, alors qu'une trop grande redondance engendre la monotonie. Dans *Mémoriale*, la récurrence des cellules assure un degré de redondance suffisant pour permettre au compositeur d'intercaler au milieu de l'œuvre une section complètement indépendante du reste, au matériau entièrement étranger à celui des quatre cellules.

La récurrence des cellules assure une grande intelligibilité formelle et le compositeur a cru bon d'assurer une certaine épaisseur à l'œuvre en compensant la simplicité de la surface par l'abondance et la richesse des détails. Cette exigence rend l'écriture de *Mémoriale* semblable à un véritable travail de miniature. Pour illustrer ce point, Boulez a donné entre autres une analyse très minutieuse de la cellule de la mesure huit. Cette dernière se compose d'une séquence d'accords dont le nombre de sons décroît et aboutit à un unisson de *mi* bémol. La séquence réalise un effet cumulatif par l'ajout d'un ou plusieurs nouveaux accords à chaque répétition du motif. De plus, le timbre du motif est composé d'une superposition de trois couches différentes, soit deux couches statiques et une couche dynamique, ce qui crée une sonorité en perpétuelle transformation. La sonorité instable de la flûte (produite par l'utilisation du trille et du *Flutterzunge*) et le son stable des cors bouchés représentent les deux pôles fixes. La composante dynamique est réalisée par les cordes et elle évolue graduellement au cours des différentes apparitions de la cellule à partir d'un son stable (*non vibrato*) pour aboutir à un son instable (*sul tasto, tremolo*).

L'attention que porte le compositeur à la perception se manifeste également dans son souci de doser la force des variations en fonction de l'intervalle temporel qui sépare les récurrences. Comme l'acuité du souvenir décroît proportionnellement avec l'augmentation de la distance temporelle, il est d'autant plus important de réduire l'intervalle de temps qui sépare la variation de son modèle que la transformation est plus marquée.

Parmi les concessions de Boulez aux impératifs de la perception, celle qui manifeste le désaveu le plus étonnant à l'égard de son passé de sérialiste doctrinaire se situe sans doute sur le plan de l'organisation des hauteurs. L'œuvre est dominée par un pôle de *mi* bémol (très apparent dans la terminaison à l'unisson de la troisième cellule). Le *si* bémol aigu et le *do* grave qui se situent aux extrémités des registres dans la série de douze sons définissent respectivement des intervalles de quinte juste et de tierce mineure avec la note polaire. Ces rapports acoustiques simples ne sont évidemment pas utilisés en vue de restaurer la tonalité mais en raison de leur plus grande prégnance pour l'oreille.

Les deux quatuors à cordes de Webern

Tout comme dans la conférence portant sur *Mémoriale*, celle consacrée aux quatuors de Webern était aussi centrée sur la perception. Boulez s'est livré à une analyse comparée des premier, deuxième et quatrième mouvements de l'opus 5 et du premier mouvement de l'opus 28 afin d'éclairer les constantes et les changements qui caractérisent l'évolution de l'écriture webernienne. La principale transformation réside dans l'opposition de la fraîcheur et de la liberté d'invention des premières compositions avec l'austérité et l'ascèse des œuvres de maturité. Au nombre des constantes, par contre, Webern manifeste dans ces deux périodes un même souci de rigueur et se livre à un jeu identique sur la variation d'un matériau de base, masquant ou explicitant les relations structurelles selon le degré de transformation.

De courts extraits tirés des premiers mouvements des opus 5 et 28 ont servi d'exemples pour illustrer les constantes de l'écriture webernienne. Dans l'opus 5, les mesures 14-15 proposent un développement subtil de la désinence d'un thème présenté dans la partie de violoncelle aux mesures 7-9. L'utilisation de l'écriture imitative et du mode d'attaque pizzicato dans la variation tendent à masquer le lien structurel avec l'original. Le thème est repris intégralement un peu plus loin (à l'alto aux mesures 20-22) de façon tout à fait reconnaissable.

Dans le premier mouvement de l'opus 28, la présentation des douze sons de l'échelle chromatique dans les six premières mesures est suivie de deux variations successives. Le rythme et l'ordre des hauteurs est modifié dans la première variation (mesures 7-10), mais les notes sont associées aux mêmes registres et aux mêmes instruments que dans les six premières mesures (à l'exception du *si* bémol qui passe à l'alto au violoncelle, en restant associé au même registre). La deuxième variation (mesures 10-12) est plus proche de l'original : elle reprend les premières mesures sous une forme plus rapide en conservant l'ordre exact des sons, les registres et l'instrumentation.

Nous avons dit plus haut que ces œuvres avaient déjà été fréquemment analysées. Malgré l'accent mis sur la perception, il faut reconnaître que l'analyse de Boulez n'a pas enrichi de manière significative la compréhension de ces œuvres. Son approche s'apparente à celle qu'adopte Stockhausen dans l'analyse d'un autre mouvement de l'opus 28 publié en 1955 dans *Die Reihe* (n° 2, pp. 64-74).

L'évolution de l'analyse chez Boulez

Les deux conférences de Boulez ont permis de mettre en lumière ses préoccupations actuelles et de mesurer l'écart qui sépare son approche analytique récente de celle qu'il pratiquait à ses débuts. L'analyse de *Mémoriale*, qui représente un témoignage de première main sur la vision du compositeur, montre la nouvelle tendance chez Boulez à accorder une plus grande attention à la perception dans la conception de ses œuvres. Cette nouvelle préoccupation détermine l'attitude de l'analyste non seulement à l'égard de ses propres œuvres, mais également à l'égard de celles des autres compositeurs. Certaines des observations de Boulez sur Webern se rapprochent singulièrement de ses propres préoccupations. Ainsi, par exemple, le jeu des relations structurelles masquées ou mises en évidence chez Webern rappelle le dosage du degré de variation que Boulez pratique en fonction de l'éloignement du modèle et de sa transformation.

Il est intéressant d'observer que le renouvellement de la pensée boulézienne a influencé non seulement la perspective de l'analyste, mais également le rôle assigné à l'analyse au sein de la stratégie du communicateur. Dans sa jeunesse, Boulez maniait l'analyse à la fois comme un instrument de démonstration et une arme de combat. Il s'en servait pour imposer une vision de la composition et pour essayer d'établir les normes et les canons de la création musicale d'avant-garde. Boulez comptait sur le puissant auxiliaire de l'analyse pour réaliser son ambition de devenir le « Rameau » du XX^e siècle.

Aujourd'hui, Boulez ne cherche plus à s'imposer par la force, à coup de déclarations fracassantes et de démonstrations par $a + b$. S'il n'a rien perdu de sa fermeté, ses angles se sont arrondis, il se fait plus insinuant et cherche à convaincre par la persuasion. Plutôt que d'essayer de justifier le bien-fondé de sa démarche, il pave l'accès à sa musique et laisse ensuite celle-ci plaider seule sa cause. Le changement de contexte historique aide à expliquer cette attitude, l'agressivité et le dogmatisme n'étant plus de mise à l'ère pluraliste de la postmodernité.

Tout comme Webern, Boulez a évolué sur certains plans tout en manifestant une inébranlable fidélité à certaines convictions profondes. Le développement de la pensée et de la création boulézienne sous le double sceau de la fidélité et du renouvellement est plutôt de bon augure ; ces deux qualités n'offrent-elles pas respectivement un gage de solidité et un témoignage de vitalité ?

