

Pierre Boulez, théoricien de l'écoute

Pierre Boulez: Theoretician of Listening

Jonathan Goldman

Volume 13, Number 2, 2003

Qui écoute? 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902274ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902274ar>

[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

Goldman, J. (2003). Pierre Boulez, théoricien de l'écoute. *Circuit*, 13(2), 81–92.
<https://doi.org/10.7202/902274ar>

Article abstract

A close reading of Boulez's courses at the Collège de France, collected in *Jalons (pour une décennie)*, in which, unlike his earlier writings, the concept of listening is given a central place. Boulez introduces new terminology for characterizing the manner in which music, and specifically his music, is perceived. After a survey of some of the most important of these new terms, the author introduces a distinction between "Structural" listening and "Resonance-listening", which plays a crucial role in Boulez's compositions.

Pierre Boulez, théoricien de l'écoute

Jonathan Goldman

1. Un renversement tardif

L'ouvrage de Pierre Boulez *Jalons (pour une décennie)* témoigne d'une profonde mutation, dans le style et la teneur des préoccupations de son auteur, qui n'est pas passée inaperçue auprès des lecteurs lors de la parution du livre en 1989. Boulez est entré au Collège de France en 1976, à l'âge de 51 ans, et y a occupé jusqu'en 1995 la chaire dénommée « Invention, technique et langage en musique ». C'est au cours de sa première décennie au Collège qu'on décèle un nouveau départ dans son évolution artistique — ce qui, musicalement, s'était déjà confirmé dans des œuvres telles que *Rituel* (1974-1975) et *Messagesquise* (1976-1977), pour ensuite aboutir à son *opus magnum* de cette époque, *Répons* (1981 ; 1984, *work in progress*).

Mais en phase avec le caractère nouveau de ces œuvres, les écrits de cette époque, colligés dans *Jalons*, révélaient aussi de nouvelles approches. Le recours à des termes tels la « mémorisation », les « signaux », les « enveloppes » et l'« aura », trahissait un intérêt renouvelé pour la façon dont la musique est **perçue**. Boulez a abouti à ce sujet par divers chemins, dont, bien sûr, l'histoire de la musique chez ce compositeur hautement historiciste, mais aussi l'acoustique et la psychoacoustique. On ne peut pas se tromper sur le fait que sa pensée visait inexorablement ce qu'on appelle la perception, la réception, l'esthétique, l'écoute, ou, comme Nicolas Donin le formule dans la préface à ce numéro, le **troisième terme** ; le territoire à circonscrire reste à peu près le même : Boulez s'est mis à penser l'écoute.

Bien que cette réorientation théorique ait fait l'objet de discussions d'envergure, notamment chez Célestin Deliège (1988) et Jean-Jacques Nattiez (1987), les écrits de cette époque ont trop souvent sombré dans l'oubli ; les exemplaires de *Jalons* se

sont d'ailleurs mal vendus, semble-t-il. C'est peut-être l'opacité, voire l'hermétisme des cours tels qu'ils ont paru dans *Jalons* (441 pages d'une densité toute boulezienne) qui ont découragé ou retardé l'appropriation des défis posés par ces articles. De plus, l'absence d'exemples musicaux et la pénurie relative de références à des œuvres musicales n'ont certainement pas manqué de dérouter le lecteur. Certes, si les exemples musicaux n'y abondent pas, c'est que, selon Nattiez, son préfacier, Boulez a « volontairement gommé toute une série d'allusions trop précises à telle œuvre ou tel compositeur, comme en fait foi le manuscrit que j'ai sous les yeux » (1989, p. 13). « Gommage » visant à ce que *Jalons* soit « un livre qui offre, au-delà des contingences de l'instant et à partir d'une expérience individuelle, une réflexion d'ordre général » (*ibid.*). Tentative de réflexion générale sur le sujet, Boulez introduit dans les pages de *Jalons* de nombreux concepts musicaux d'une grande nouveauté et d'une énorme valeur explicative ; ces concepts courent le risque d'être sous-exploités par les musicologues de la musique de notre temps, négligés dans la foulée des treize chapitres de grande envergure qu'il comporte. Le présent article propose une visite guidée de quelques-uns de ces textes, et tentera d'y déceler leurs implications pour le sujet qui nous préoccupe, à savoir l'écoute et son sujet.

Nous nous attarderons sur trois des plus importants essais recueillis dans *Jalons* : « Athématisme, identité et variation » (1985) (dans 1989, p. 239-290), « L'écriture du musicien : le regard du sourd ? » (1981) (*ibid.*, p. 293-315), et le monumental « Le système et l'idée » (1986) (*ibid.*, p. 316-390). Ce n'est sans doute pas un hasard si ces trois textes, unifiés du point de vue de la thématique, et qui pourraient en eux-mêmes constituer un important ouvrage (aussi long d'ailleurs que *Penser la musique aujourd'hui*), sont postérieurs au travail de Boulez sur *Répons*, dont la première version a été créée en 1981 ; *Répons* est l'œuvre fétiche non mentionnée mais qui accompagne dans l'ombre ce trio d'articles.

S'il y a écart entre les écrits de *Jalons* et ceux qui les ont précédés, c'est que le jeune Boulez se caractérisait par ce qu'on pourrait appeler, en suivant Nattiez (1993, p. 180), un « poiétocentrisme » marqué ; Boulez s'est montré profondément utopiste par rapport à la série. Nul besoin de discuter l'écoute, lui semblait-il, quand la série assurait la cohérence de l'œuvre, et par là, la cohérence de l'écoute. Dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963), il affirmait nettement que, « la série [est] — de façon très générale — le germe d'une hiérarchisation fondée sur des propriétés psychophysiologiques acoustiques... » (1963, p. 35). Vérité non démontrée et non démontrable si jamais il y en eut une. C'est plutôt la trace embarrassante d'une absence qu'une affirmation à proprement parler, en l'occurrence, l'absence d'un discours capable de penser les rapports qui lient le nouveau langage sériel à l'« acoustique psychophysiologique ». Le Boulez de *Jalons* bascule complètement :

Le développement « sériel » des années cinquante se basait essentiellement sur l'utopie de l'écriture créant le phénomène ; la rigueur de l'appareil technique devait assurer implicitement la validité esthétique [...] (1989, p. 301).

Il va jusqu'à dire que les principes dodécaphoniques « relèvent d'une utopie formaliste sans efficacité *directe* » (1989 : 338). Ailleurs, il prétend que cette utopie formaliste a néanmoins servi à faire apparaître les problèmes de l'écoute :

[...] Grâce à cette expérience, nous avons vécu cependant avec grande intensité l'antinomie entre la volonté d'ordre et la perception de cet ordre, sinon l'antinomie, du moins la complexité et, parfois, l'imprévisibilité des rapports projet/objet.

Pourquoi a-t-il vécu ce problème si tardivement ? Le Boulez des années cinquante et soixante n'abordait que rarement la question de l'écoute. Les raisons de cette absence sont multiples. Ce n'est pas tout à fait, comme le feraient croire les mauvaises langues, parce qu'un certain modernisme musical a regardé de haut l'auditeur. C'est plutôt qu'on a tenu pour acquis l'existence d'un certain type d'auditeur spécialisé. Il était axiomatique que l'« écoute structurelle », proposée par Adorno, soit la forme de perception auditive privilégiée (Adorno 1962, dans 1994, p. 10). Au monolithisme de la modernité musicale correspondait un mode d'écoute également monolithique. Ainsi, une écoute dite « structurelle » cherche à identifier l'ensemble des unités musicales à travers leurs transformations aussi bien sur les plans microscopique que macroscopique. L'« écouteur structurel », doté d'une formation musicale approfondie, saisit la relation entre les plus petits éléments et la forme globale de l'œuvre. Il possède une oreille idéale, et c'est en ce sens qu'il ressemble à son frère littéraire, le « lecteur idéal » tel que théorisé par Umberto Eco¹.

Impossible cependant de caractériser le premier Boulez comme un défenseur orthodoxe de l'écoute structurelle sans nuancer ce propos ; d'abord parce que l'adepte orthodoxe de l'écoute structurelle affirme qu'il n'y a qu'une seule écoute juste : celle qui entend tous les rapports, et conforme avec justesse à son objet. L'écoute devient alors analyse, et pis, un genre d'analyse qui cherche la vérité d'une œuvre. Or, Boulez n'a jamais soutenu ce genre d'analyse purement « réactive ». Déjà dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963) il écrivait :

J'ai plusieurs fois déjà, fait remarquer qu'une analyse n'avait d'intérêt véritable que dans la mesure où elle était active et ne saurait être fructueuse qu'en fonction des déductions et conséquences pour le futur (1963, p. 12).

Plus loin, il comparait ce genre d'analyse à des « horaires fictifs de trains qui ne partiront point » (!). Pour Boulez, les analyses sont des « recompositions », qui jonglent, parfois avec une certaine fantaisie, des traits locaux d'une œuvre. En fait, Boulez autorise une doctrine de l'analyse qui vise une sorte de « dérangement » de l'œuvre, que l'on associerait aujourd'hui avec le travail de Peter Szendy lorsqu'il affirme que « cette analyse mutilante est indispensable pour établir des panoramas, des vues d'ensemble » (1989, p. 37).

Et même, en des termes encore plus catégoriques « Je voudrais que [l'analyste] voie quelque chose dans l'œuvre — même si c'est faux par rapport à l'original » (cité dans Nattiez 1983, p. 239-240).

1. Bien qu'on attribue généralement le concept du « lecteur idéal » à Umberto Eco, ses origines semblent remonter à Michael Riffaterre et à sa notion d'« architecteur » ; cf. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 46 [je remercie Jean-Jacques Nattiez de m'avoir fait cette observation].

Dans sa vision de l'analyse, nous apercevons déjà certains thèmes qui vont guider ses propos sur l'écoute. Nous aurons l'occasion, dans la deuxième partie de ce texte, de fournir de nombreux exemples de ce virage esthétique que l'on observe dans *Jalons*, et de voir quels liens il entretient avec d'une part la mémoire et d'autre part l'écriture thématique.

2. Les nouveaux concepts : recours à la mémoire de l'auditeur

Le nouvel intérêt porté par Boulez à l'écoute est intimement lié à un retour, dans ses compositions, à une écriture thématique. Pour lui, un thème doit par définition être pourvu de traits caractéristiques qui le rende repérable à l'écoute. Comme il l'a dit au cours d'une conférence prononcée en 1997 à l'occasion de la première française de son œuvre *Anthèmes 2* :

[...]. À l'époque de ma très grande jeunesse, je pensais que toute la musique devait être athématique, sans aucun thème, et finalement je suis persuadé maintenant que la musique doit se baser sur des choses qui peuvent être reconnaissables mais qui ne sont pas des thèmes au sens classique, mais des thèmes où il y a une entité qui prend des formes différentes mais avec des caractéristiques si visibles qu'on ne peut pas les confondre avec une autre entité².

Le retour à une écriture thématique répond donc à la fonction de **mémorisation**, à la capacité chez l'auditeur d'identifier, de repérer et de reconnaître des cellules (qu'il baptise aussitôt « thème », bien qu'il aurait pu les nommer, cela en suivant Messiaen, des « personnages ») à travers ses multiples instances et transformations.

Le jeu de la reconnaissance, les perspectives de l'écoute, voilà qui fait le prix et la réussite d'une œuvre, qui crée en nous à la fois le sentiment d'une vérité immédiate du texte et d'une vérité enfouie plus profondément, que nous ne sommes pas sûrs de saisir dans sa totalité (1989, p. 310).

Les pages de *Jalons* sont littéralement saturées de passages où Boulez fait appel à la **mémoire** comme arbitre esthétique de l'efficacité musicale. En choisissant le contour d'une cellule mélodique,

[...] il doit y avoir suffisamment d'éléments de répétition pour que mémoire et perception puissent agir en conséquence et reconnaître l'objet initial au travers de ses différentes représentations.

Comme nous le verrons, ce souci de mémorisation, du caractère repérable du thème vient, chez Boulez, pallier les effets neutralisants de ce qu'il appelle l'« hyperthème » et l'« infrathème ».

2. Transcription de l'entretien public entre Pierre Boulez et Peter Szendy, réalisé à l'occasion de la première française de *Anthèmes 2*, pour violon et dispositif électronique (IRCAM, Paris, 21 octobre 1997); reproduit en annexe dans le mémoire de l'auteur de cet article (cf. Goldman, 1999).

2.1. Hyperthème, infrathème

Au sein de l'argument historicisant que Boulez avance dans « Athématisme, identité et variation », un constat se trouve sous-entendu : l'auditeur de la musique contemporaine, depuis au moins Schönberg, se trouve dans une crise d'incompréhension, et ce, à cause de deux tendances complémentaires dans l'écriture, tendances qu'il nomme aussitôt « hyperthématisme » et « infrathématisme ». Ces deux termes, qui sont loin d'être devenus monnaie courante dans le discours musicologique jusqu'à maintenant, servent néanmoins admirablement à distinguer entre deux propensions différentes de l'écriture thématique. Comme Boulez le note : « Le dilemme est le suivant : hyperthématisme dans les relations au plus bas niveau, infrathématisme au niveau le plus haut » (1989 : 240).

L'**hyperthématisme** est la caractéristique d'une œuvre qui déduit toutes ces figures, événements locaux et globaux et généralement tous les éléments de la micro- et de la macrostructure à partir d'un seul et unique thème (ou cellule ou série). C'est un hyperthème (Boulez aurait pu l'appeler aussi « métathème ») parce qu'il est à l'origine de la structure de l'œuvre dans son ensemble. L'**infrathématisme** est la tendance qu'a ce thème de se débarrasser de toutes ces caractéristiques autres que ses rapports purement intervalliques : le thème devient alors série en se dépouillant du timbre, du rythme, de la nuance, etc. : il devient un **infrathème**. Nous comprenons donc aisément pourquoi ces deux tendances thématiques ont pour effet d'aliéner quelque peu l'auditeur : le thème s'affranchit de tous les traits qui le rendaient reconnaissable et ensuite cette carcasse intervallique détermine la forme de l'œuvre, mais de façon purement abstraite et imperceptible. D'où le caractère utopique d'une certaine musique sérielle. Boulez observe que « dans un ensemble amorphe d'intervalles, rien n'accroche la perception, et tout ensemble amorphe ne se distingue aucunement d'un autre ensemble amorphe » (1989, p. 241).

D'où le souci chez Boulez de prendre en compte la capacité de mémorisation chez l'auditeur : à l'aide de certaines techniques qu'il esquisse en des termes abstraits, il tente de remédier à l'indifférenciation qui résulte de la double action de l'hyperthème et de l'infrathème. Les signaux, les enveloppes, les « satellites » et les « auras » en sont les outils. En fait, chacun de ces nouveaux termes se situe quelque part sur un continuum allant du plus petit niveau (infrathème) au plus grand (hyperthème), jusqu'à ce que l'œuvre soit entièrement irriguée.

Contre l'effet de l'infrathématisme qui rend les ensembles « amorphes », on se soucie de faire « des sous-ensembles "remarquables", puisqu'ils pourront se repérer par familles » (1989 : 241). C'est ainsi que l'auditeur arrive à reconnaître ces figures, car « la lutte se passe ici sur le terrain de l'identité et de l'identification » (1989, p. 241). Il s'agit d'associer à une cellule intervallique un timbre repérable, un mode d'attaque, un rythme distinctif ou de l'embellir d'une ornementation

caractéristique. Mais au-delà de ces agréments « cosmétiques », le compositeur doit aussi se soucier du nombre de notes faisant partie de son thème ; son raisonnement fait appel une nouvelle fois à la capacité de mémorisation chez l'auditeur :

Deux sons ne forment qu'un intervalle : c'est un objet beaucoup trop général pour être identifié autrement que comme élément de base pour une combinaison. Avec deux ou trois intervalles, c'est-à-dire trois ou quatre sons, la perception peut s'orienter — plus encore avec trois qu'avec quatre — et reconnaître des familles (1989, p. 241).

et encore :

On ne peut procéder au développement d'une idée musicale sans avoir à sa disposition d'autres moyens que des relations d'intervalles ; ces relations sont à la fois trop contraignantes dans le choix littéral qu'elles imposent à chaque instant, et elles ignorent toutes les autres catégories de la matière sonore (1989, p. 240).

Ce qui est révélateur dans cette discussion c'est que Boulez ne fait jamais une véritable « critique » : il ne remet pas en question la légitimité de l'infrathématisme ni de l'hyperthématisme. Leur légitimité historique lui semble incontournable : il ne propose que des techniques pour pallier la situation esthétique, plutôt que de contourner, transformer, voire éviter complètement cet aspect de l'héritage. Je ferai, à la fin de cet article, une observation semblable par rapport à sa position vis-à-vis de l'écoute structurelle.

Quoi qu'il en soit, les deux concepts les plus importants dans sa discussion, ce sont l'**enveloppe** et le **signal**. Boulez arrive à ces concepts au cours d'une analyse de deux œuvres capitales dans son évolution personnelle : le *Kammerkonzert* de Berg et la *Symphonie* de Webern (1989, p. 295-311). Dans les deux cas, Boulez va s'attarder sur l'écart entre forme construite et forme perçue ; chez Webern ce qui le préoccupe, c'est le concept d'enveloppe ; chez Berg, c'est celui du signal.

2.2. Enveloppe

Du point de vue de l'acoustique, une enveloppe se définit comme l'amplitude d'une onde considérée comme une fonction du temps. Boulez va jouer sur l'ambiguïté entre l'acception **acoustique** de ce terme, et le sens purement **musical** qu'il lui confère. Pour lui, donc, une enveloppe se définit comme un objet musical qui est **perçu** comme simple, unitaire, alors qu'en réalité, il est constitué de plusieurs sous-parties qui se ressemblent entre elles : « L'enveloppe est ce qui individualise un développement et permet de lui donner un profil particulier dans le déroulement de l'œuvre » (1989 : 386).

L'enveloppe sert à désigner un contour « lisible » tracé par une série d'unités musicales plus petites. Dans la musique tonale, une telle entité se trouve exemplifiée dans l'enchaînement d'accords de sixtes en mouvement parallèle : l'analyste note le point de départ de cette marche harmonique ainsi que le point d'arrivée, sans se soucier des fonctions harmoniques des accords intermédiaires. Il donne ainsi primauté à la marche prise dans son ensemble, plutôt qu'à ces éléments constitutifs. L'enveloppe est ce qui est perçu par une « perception globale » plutôt que par une « perception unitaire » (1989 : 334). Comme il le dit, « La trajectoire devient plus importante que chacun de ses moments » (cité dans Nattiez 1987, p. 29).

Une enveloppe est « lisible » (c'est-à-dire perceptible) quand la loi qui gère l'agencement de chacun de ses éléments est suffisamment saisissable. Dans l'exemple des accords de sixte, volontairement simple, cette loi n'est rien d'autre que le mouvement conjoint, bien qu'on puisse facilement concevoir des situations dans lesquelles une augmentation ou une diminution régulière de l'intervalle ou de toute autre quantité soit aussi facilement « lisible » à l'écoute. Boulez précise :

Tout le problème réside dans la relation du contour et de l'intervalle. Le contour peut être plus fort que l'intervalle, annihilant son pouvoir spécifique. L'intervalle peut dominer le contour et le détruire. C'est la lutte de la perception unitaire contre la perception globale (1989, p. 334).

Si l'enveloppe gère la perception dans la *Mittelgrund*, comme dirait Schenker, entre l'événement local et l'œuvre « hyper-thématisée », prise dans toute son abstraction, le **signal**, par contre, serait de côté du moment, du l'univers du **fixe** : « [...] les signaux étant d'ordre ponctuel, les enveloppes de caractère global » (1989, p. 267).

2.3. Signal

Nul besoin de nous attarder sur la provenance acoustique du terme « signal » : le signal sonore est à la fois l'objet principal et le point de départ de la science acoustique. Nous avons vu tout à l'heure comment Boulez va s'attacher à une seule caractéristique, parmi tant d'autres, de l'acception scientifique du terme qu'il emprunte ; dans le cas de l'enveloppe, il s'agissait de son unicité. Il va procéder de la même façon avec le signal, en s'attachant cette fois-ci à l'**immobilité** du signal. Tel un signal d'alarme, le signal boulezien jaillit *ex nihilo* du contexte acoustique qui le précède et qui lui succède, n'arrivant pas à s'entremêler avec les sons qui l'entourent. Un signal chez Boulez n'a pas de direction : il ne résume pas ce qui est venu avant lui et n'inaugure pas non plus ce qui viendra après. C'est ainsi

qu'il sort du flou du discours musical — on serait tenté de dire de son temps *lisse* — et sert à articuler les moments formels les plus importants de l'œuvre :

[...] avant d'absorber la relation thématique, la perception la plus sommaire signale à l'auditeur un changement de régime (comme on le dit d'un moteur) et le met en alerte sur l'évolution formelle (1989, p. 268).

Selon Boulez, ses origines remontent à la fonction signalétique des *leitmotive* chez Wagner. En ce qui concerne les précurseurs plus immédiats, il cite deux exemples d'emploi de signaux, l'un chez Bartók et l'autre chez Berg. Dans le troisième mouvement de sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*, Bartók articule les différentes sections en insérant le sujet de fugue tiré du premier mouvement. Ce thème n'est pas autrement intégré dans ce mouvement, il y apparaît comme un corps étranger et sert ainsi de signal. Dans le *Kammerkonzert* de Berg, il renvoie aux douze coups du *do dièse* dans le registre grave, martelés par le piano, et qui signalent le centre exact d'une œuvre dont la deuxième partie est le miroir de la première.

La justification du procédé du signal ne vient pourtant pas, en dernière analyse, d'un argument historique. Sa légitimation est assurée, comme toujours, par le recours à la mémoire de l'auditeur : « Un signal peut être considéré, avant tout, comme un moyen mnémotechnique » (1989, p. 267). Le signal fonctionne donc comme un aide-mémoire, en sortant du continuum sonore à la manière d'une borne routière. En pratique, un signal peut prendre de multiples formes, que ce soit une longue note tenue dans n'importe quel registre, un accord ou un timbre caractéristique. Le signal est marqué, généralement, mais pas toujours, par une simplification brusque (de la densité, de tempo, de la dynamique, etc.) dans la texture. Il est évident que les signaux de ce genre parsèment la musique de Boulez depuis l'époque du Collège de France et jouent un rôle absolument primordial notamment dans *Répons*.

Il serait tentant de continuer avec cette exposition de néologismes « jaloniens » — de procéder à la définition de l'aura, du satellite, de l'« enhancement », etc., et de montrer ainsi comment l'ensemble de ces concepts fait système³. Cependant, l'impossibilité de cette tâche devient vite apparente. Pour Boulez, le vocabulaire qui sert à décrire la forme musicale évolue en parallèle avec les formes musicales elles-mêmes. Dans la musique, où le langage est effectivement reconstruit au rythme de chaque œuvre, fixer le sens d'un terme musical est pour le moins périlleux. De plus, il va à l'encontre de la pensée de Boulez :

On pourrait dire que c'est « naturellement » que la forme a évolué de telle sorte que les catégories révérees se sont progressivement effacées, évanouies, parce que le « néo-classicisme » [...] avait prouvé leur vanité, ou, en tout cas, leur fragilité et leur inadéquation (1989, p. 274).

Ériger un système cohérent et statique, à partir des concepts qu'élabore Boulez dans *Jalons*, constitué de concepts figés, hypostatiques, où signaux, enveloppes,

3. Pour un traitement plus détaillé de cette terminologie et une mise en rapport avec des exemples tirés de la pièce *Anthèmes*, cf. Goldman, 1999 (voir note 2).

auras et autres interagissent dans un au-delà platonique éternel, trahirait profondément le projet boulezien et tomberait dans un autre « néo-classicisme ». Il faut comprendre les concepts jalonien en entendant un « je » explicite derrière la prose impersonnelle. Ce que Boulez dit vaut sans doute pour le langage musical actuel, mais il vaut surtout pour son langage musical. C'est pourquoi les chapitres de *Jalons* sont aussi suggestifs pour l'analyste des œuvres de Boulez à la recherche de « clés » pour comprendre les œuvres composées à la même époque.

3. Pourquoi penser l'écoute ? Les deux écoutes

Dans la discussion précédente sur l'infrathème et l'hyperthème, j'ai noté que Boulez ne remet pas en question la valeur de ces deux tendances dans l'évolution de l'écriture, qu'il considère implicitement comme inévitables. Ce qu'il propose, en introduisant ces concepts empruntés à l'acoustique, c'est un enrichissement du langage et un soulagement du désarroi de l'auditeur, sans questionner la légitimité de l'infrathème ou de l'hyperthématisme. La même tendance non révolutionnaire, contre la *tabula rasa*, est à l'origine de sa pensée sur l'écoute. Boulez ne répudie pas l'idéologie de l'écoute structurelle, comme c'est le cas chez certains musicologues depuis plusieurs années déjà⁴. Il ne fait que créer une **opposition** entre une écoute structurelle et une **autre** écoute moins directionnelle. Comme souvent chez lui, il s'agit d'instaurer au sein de l'œuvre une véritable dialectique, en l'occurrence entre ces deux types d'écoutes.

4. Cf. par exemple, Subotnick, 1996.

Tant dans *Jalons* que dans ses écrits antérieurs, Boulez insiste beaucoup sur la notion de **responsabilité**. À une écriture rigoureusement « responsable », où la structure est déterminée de façon rigide, le compositeur oppose une écriture beaucoup plus libre, aléatoire et ouverte. À ces deux types d'écritures correspondent les deux types d'écoutes ; une écoute structurelle pour la première et ce qu'on pourrait appeler une écoute des **résonances** pour la deuxième. Car chez Boulez, ce deuxième type d'écoute, cette écoute « acoustique », équivaut souvent à une écoute des résonances des instruments. Ceci vaut déjà pour ces premières expériences avec les formes ouvertes, i. e., dans le deuxième livre de *Structures* (1956-1961) et dans la *Troisième sonate* (1955-1957, 1963-). Les passages « ouverts » et facultatifs qui s'y trouvent sont souvent des explorations des résonances de l'instrument. L'essentiel, c'est de permettre à l'auditeur de **rentrer** à l'intérieur du son.

Cette opposition entre l'écoute structurelle et l'écoute des résonances se reflète également dans la façon dont Boulez, au moins depuis *Pli selon pli*, divise les instruments en instruments résonants et non résonants. Pour lui, c'est une distinction

entre les instruments qui continuent à résonner après que l'instrumentiste a attaqué son instrument et avant qu'il l'étouffe, comme c'est le cas pour le piano, la harpe et tous les idiophones ; et ceux qui ne résonnent pas, mais continuent à sonner seulement grâce à une stimulation continue de la part de l'instrumentiste, comme c'est le cas, par exemple, des instruments à archet et à vent. Boulez va, en dernière analyse, se mettre du côté des instruments résonants, même s'il ne néglige pas les autres... Son œuvre la plus récente, *Sur incisives*, dédouble les instruments de cette catégorie jusqu'à l'extrême avec une instrumentation inouïe de 3 pianos, 3 harpes et 3 percussionnistes. Et bien sûr, ce n'est pas un hasard si les instruments solo de *Répons*, i. e., harpe, piano, glockenspiel, cymbalum, vibraphone et xylophone, appartiennent tous à cette catégorie : le dispositif électronique sert principalement à prolonger et à augmenter les résonances naturelles des instruments. C'est pendant la résonance des instruments que l'écouteur peut abandonner provisoirement son écoute structurelle, sa « recherche en sens inverse des chemins qui lie l'idée à la réalisation » (1989, p. 36), et se livrer à l'écoute des sons produits sans l'intervention humaine, c'est-à-dire d'un univers sonore qui n'est pas sans rappeler Cage.

S'inspirer de la science de la perception acoustique se révèle donc une façon de rendre compte de l'écoute, que celle-ci soit structurelle ou non. Néanmoins, le caractère métaphorique de ces emprunts nous induit parfois en erreur ; les signaux et les enveloppes, aussi évocateurs qu'ils soient, sont employés et mis au service d'un **discours** musical, d'une **écriture**, qui déborde le cadre de l'acoustique théorique. Il y a également débordement dans l'autre sens, comme l'a noté Antoine Bonnet, dans un article sur *Messagesquisse* :

En effet, toute réalité sonore excède sa représentation symbolique (quel que soit son degré de précision) et toute représentation symbolique excède sa réalité sonore (précisément du fait des manipulations qu'elle rend possible) (Bonnet 1988, p. 211).

Bien qu'une terminologie qui s'inspire de la nomenclature acoustique rende compte admirablement de la « réalité sonore », elle n'arrive toutefois pas à appréhender cet « excédent » qui est la représentation symbolique, car, par définition, cet excédent ne s'épuise jamais complètement dans le son.

Références

ADORNO, T. W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie*, dans *Gesammelte Schriften*, vol. XIV, R. Tiedemann (dir.), Francfort, Suhrkamp, 1973, p. 169-436 ; trad. fr., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994, 240 p.

BONNET, A., (1988), « Écriture et perception : à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez », dans *InHarmonique* n° 3, mars 1988, p. 211-243.

- BOULEZ, P. (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence-Paris, Schott-Éditions Gonthier/Denoël.
- BOULEZ, P. (1989), *Jalons (pour une décennie)*, J.-J. Nattiez (dir.), Paris, Christian Bourgeois éditeur, 452 p.
- DELIEGE, C. (1988), « Moment de Pierre Boulez, sur l'introduction orchestrale de *Répons* », dans *Répons/Boulez*, Paris, Actes-Sud Papiers, p. 45-71 ; paru également dans *InHarmoniques*, n° 4, septembre 1988, p. 181-202.
- GOLDMAN, J. (1999), *Understanding Pierre Boulez's Anthèmes. 'Creating a labyrinth out of another labyrinth'*, mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal ; dans Internet à l'adresse suivante : <http://www.andante.com/profiles/boulez/music.cfm>
- NATTIEZ, J.-J. (1983), *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- NATTIEZ, J.-J. (1987), « *Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine », dans *InHarmoniques*, n° 2, mai, p. 193-210 ; nouvelle éd. augmentée dans *Id.*, *Le combat de Chronos et d'Orphée : essais*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 159-214, 286 p.
- SUBOTNICK, R. R. (1996), « Toward a Deconstruction of Structural Listening : A Critique of Schönberg, Adorno, and Stravinsky », dans *Deconstructive Variations : Music and Reason in Western Society*, Minneapolis-Londres, University of Minneapolis Press, p. 148-176.

