

## Introduction



Ce livre est un essai philosophique sur Pierre Boulez. Il montre comment sa pensée musicale renferme une philosophie informulée du sujet. Cette philosophie qu’il pratiquait tacitement en écrivant de la musique, en écrivant sur la musique, il revenait à la philosophie de la problématiser, c’est-à-dire de la mettre au jour et ce faisant de capter les vérités plus générales qu’elle recèle : des vérités qui débordent la musique et même la pensée de l’art – mais aussi, du même mouvement, de rendre sensibles toutes les ambiguïtés qui travaillent de l’intérieur cette pensée et le sujet de cette pensée, cette philosophie. Toute pratique est en même temps pratique de soi, et cette vérité s’applique au compositeur, au musicien, à l’artiste en général, comme à tout sujet qui, dès lors qu’il réalise une action dans le monde, sur le monde, agit aussi en lui-même, sur lui-même, se transforme lui-même, et tout le problème est alors de comprendre au sein de quelles pratiques, sous quelles formes, selon quelles modalités cette relation de soi à soi s’instaure, et quel type de subjectivité elle institue. La thèse de ce livre est que c’est dans l’exercice même de la pensée musicale que, pour Boulez, le sujet de la musique se révèle à lui-même ses propres pouvoirs d’action et de pensée, autrement dit se subjective. Or chez lui, l’exercice de la pensée musicale s’effectuait dans une relation à un certain médium, l’acte d’écrire.

Toute sa vie, Pierre Boulez (1925-2006) pratiqua deux formes d'écriture, qui furent par conséquent aussi deux écritures de soi : l'écriture de la musique, et l'écriture sur la musique. La première, c'était la musique qu'il composait, les œuvres ; la seconde, la musique qu'il réfléchissait, les livres, les articles, les correspondances, les entretiens, les enseignements. Or c'est dans la relation paradoxale de ces deux écritures que se loge la subjectivité. Paradoxale en effet, car de sa musique, Boulez en disait à la fois trop et trop peu. C'est même en en disant trop qu'il en disait trop peu. Quand il s'agissait de parler de sa propre musique, il paraissait utiliser la théorie de la pensée musicale et son arsenal de concepts, moins pour éclairer la pratique de la pensée musicale, que pour au contraire l'obscurcir, l'opacifier, lui faire écran. L'inanalysable de cette pensée à laquelle sa pratique conspirait déjà dans l'écriture de la musique, l'analyse elle-même, c'est-à-dire la théorie, l'écriture sur la musique, semblait l'élever à la puissance deux. La première se chargeait d'effacer ses propres traces, la seconde de brouiller les pistes. Comment, dès lors, faire tenir ensemble, dans une même expérience de la même musique, le ravissement des premières mesures, si sensuelles, du « *Don* » de *Pli selon pli*, le premier mouvement de son *Portrait de Mallarmé* pour soprano et orchestre (1957-1962) – « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ! » –, et la sécheresse de *Penser la musique aujourd'hui* (1963), son essai de « technique musicale » rédigé au début des mêmes années soixante, où chaque phrase semble fermer violemment à l'auditeur l'accès à cette pensée qui a fait naître ces quelques secondes délicieuses de temps suspendu, par le simple fait de la mettre en mots ?

C'est pourtant à cet endroit-là, dans le travail paradoxal du concept, qu'une subjectivité se cherche. Telle est l'hypothèse de départ de ce livre, et sa scène primitive est l'expérience de cette discrepance entre une écoute et une lecture. Système inachevé,

*Penser la musique aujourd'hui* est le récit de la recherche d'un soi par soi à travers une théorie de la pratique musicale, avec ses péripéties, ses renversements et ses révélations. Tisser le fil d'Ariane de ce labyrinthe de la subjectivité exigeait de dépasser l'intimidation première que provoque l'autorité de l'écriture de Pierre Boulez, traverser l'écran du concept, expliciter sa pensée musicale dans toute sa technicité, s'acharner dans le détail à donner à voir ses trébuchements comme autant de bifurcations, quand le sujet se reproblématise et la pensée achoppe — ce même sujet et cette même pensée qui paraissent pourtant si souvent se donner pour nom propre « j'ai raison ». Car la subjectivité est un champ de forces, l'écart entre soi et soi aussi un écartèlement, l'autonomie de la pensée un problème.

Qu'est-ce qu'être le sujet de ses pensées, de ses actions, et d'abord de ses pensées musicales et de ses actions musicales ? Qu'est-ce qu'un compositeur ? « Qu'est-ce qu'un auteur ? » comme le demandait Michel Foucault. Ces questions, Pierre Boulez ne les a évidemment jamais formulées en ces termes, c'est-à-dire comme des questions philosophiques, ni même comme des questions esthétiques, et encore moins comme des questions d'ontologie de la musique. Ses interrogations ne portaient pas sur l'être, car il se concentrait tout entier sur le faire. Musicien, il l'était de part en part, et pour lui aucun phénomène ne pouvait être dit musical qui ne soit d'abord l'objet d'une pratique. C'est sur elle que reposait l'autonomie indiscutable du fait musical. Son historicité était fondamentale et irréversible. Aussi il ne demandait pas : qu'est-ce qu'un être musical ? Mais : qu'en faire ? Et : comment faire ? Autrement dit : étant donné un être musical, une idée, un objet, d'où qu'il vienne, quelles méthodes, quelles procédures suivre, quelles règles de composition lui appliquer, par quels moyens le décomposer et le recomposer, pour faire de lui quelque chose d'intéressant, c'est-à-dire qui fécondera d'autres êtres musicaux,

d'autres idées, d'autres objets, engendrant ainsi une forme, une...  
musique ?

C'est donc dans le pli du faire et du comment faire que Pierre Boulez se faisait lui-même, s'inventait lui-même, s'informait lui-même, et c'est dans la langue de la technique musicale qu'il se parlait à lui-même, « de moi à moi », ainsi qu'il intitula les premières pages de *Penser la musique aujourd'hui*. Découvrir à l'intérieur d'un travail réalisé des années auparavant des virtualités alors inaperçues, et faire de cette musique en puissance une nouvelle musique, toujours cela voulait dire pour lui retourner à la technique de l'écriture et lui poser de nouvelles questions. Il en fut ainsi lorsque *Douze notations* pour piano (1945-1985) composées à l'âge de vingt ans puis remises dans un tiroir se virent quarante ans plus tard projetées, diffractées, démultipliées dans l'espace et le temps des *Notations* pour orchestre (1980-1998), ou quand les percussions résonnantes d'*Éclat* (1965) s'entrelacèrent avec les dix altos d'*Éclat/Multiples* (1966-1970). Il en fut de même lorsqu'un diagramme « originel » de sept sons et six « transitoires », concept de musique aléatoire *in memoriam* Igor Stravinski proposé à la prolifération dans la revue britannique *Tempo* en 1972, engendra vingt ans plus tard ...*explosante-fixe...* (1985-1993), tempête de plus d'une demi-heure pour flûte midi, deux flûtes solistes, ensemble et électronique, qui trouva sa première expression dans les sept minutes de douceur pour flûte et huit instruments de *Mémoriale* (1985) sur lesquelles ... *explosante-fixe...* s'éteint. D'un extrait de sa ligne de violon naquit *Anthèmes* (1991), à qui *Anthèmes 2* (1997) mêla ses transformations électroacoustiques et quitta définitivement le rivage d'...*explosante-fixe...* C'est en suivant le même processus nommé « prolifération » que les quatre minutes pour piano d'*Incises* (1995) devinrent les trente-sept minutes pour trois pianos, trois harpes et trois percussions de *Sur Incises* (1998), et que l'hexacorde sur le cryptogramme

du mécène et chef d'orchestre suisse Paul Sacher vint irriguer l'harmonie de *Messagesquisse* (1976), et de *Répons* (1981-1984), et de *Dérive* (1984), et d'*Incises*, et de *Sur Incises*.

Sauf une fois, celle où le 6 septembre 1960 il ajouta son nom à la liste des signataires du « Manifeste des 121 » pour « le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », Pierre Boulez refusa toujours de parler de problèmes qui ne soient de musique. Ni une métaphysique ni une politique, la musique était la musique et cela suffisait pour remplir toute une vie. Elle n'avait pas à s'autoriser de pratiques étrangères à elle-même, ni à puiser ses forces ailleurs qu'en ses propres ressources. Elle n'avait pas à chercher ou à perdre ses racines artistiques dans ce qu'au carrefour des années cinquante et soixante la théorie de l'art appela « la vie ». En cela Boulez se singularisa de compositeurs qui furent aussi des écrivains, et dont il se sentit un temps proche avant de s'éloigner ou de rompre brutalement : Luigi Nono (1924-1990), qui ne séparait pas la musique de son engagement communiste révolutionnaire ; Karlheinz Stockhausen (1928-2007), pour qui elle était l'expression d'un Être total qu'il appelait « cosmos » ; ou encore John Cage (1912-1992) qui l'indéfinissait dans le bruit, le silence et le hasard. Pour Boulez, parler de musique c'était parler de technique d'écriture, et c'était à elle qu'il fallait que tout revienne, si bien que parfois c'était elle qui se mettait à parler et lui à être parlé par elle.

Ces questions, il les adressait à Schönberg, Berg et Webern, à Messiaen, à Debussy et à Ravel, à Bartók et à Stravinsky, et plus tard à Wagner et à Mahler, dont il fut l'ardent défenseur, comme chef d'orchestre et programmateur. À l'image de la *Sonatine pour flûte et piano* (1946) dont les motifs circulent et se transforment de mouvement en mouvement sur le modèle de la *Symphonie de chambre* opus 9 (1906) de Schönberg, ou de *Sur Incises* dont l'instrumentation doit autant à la *Sonate pour deux pianos et percussion*

(1937) de Bartók qu'à *Noces* (1914-1923) de Stravinski, ce qui se communiquait alors d'œuvre en œuvre, c'était une idée de rythme, une idée de figuration, une idée de forme, de structure, de durée, de timbre, d'espace – ou même d'une chose aussi frivole que la virtuosité des *perpetuum mobile* des *Capricci* pour violon (1819) de Paganini, qui donna son premier geste d'écriture à *Messagesquisse*, œuvre pour violoncelle solo et six violoncelles commandée par Rostropovitch et qui renferme également la mémoire, volontairement effacée, du final de la deuxième *Sonate pour piano* (1839) de Chopin. Souvenirs secrets, aussi, du violon chinois et du marmonnement d'un vieillard africain initiant ses cadets, entendus au Musée de l'Homme puis évoqués par l'orchestre de *Figures, doubles, prismes* (1963-1964). Là, afin qu'appropriation et transfert d'une œuvre à l'autre ne soient ni emprunt, greffe ou citation, la pensée de la technique se faisait pouvoir d'abstraction. Ainsi s'effaçaient l'identité et l'héritage des êtres musicaux, comme les fausses citations, de surcroît indécélables (traces effacées, pistes brouillées), de Berio et Stockhausen dans *Le Dialogue de l'ombre double* (1985) pour clarinette et électronique.

Lorsqu'il tournait son regard vers une œuvre qui n'était pas de musique mais de peinture, de poésie ou de littérature, c'était toujours aussi pour y chercher des réponses musicales, c'est-à-dire une fois encore de technique musicale. À Klee, à Char et à Mallarmé, à Proust, à Joyce et à Kafka, il demandait : comment une idée, une procédure, un geste peuvent-ils, de la langue picturale, poétique, littéraire, passer dans la langue musicale ? Celle de Char devint dans *Le Soleil des eaux* (1947) et *Le Visage nuptial* (1946-1951) paroles chantées, puis contexture des neuf mouvements du *Marteau sans maître* (1954). *Pli selon pli* (1957-1962) fit entrer dans la structure musicale des *Improvisations sur Mallarmé* jusqu'aux blancs qui séparent les strophes des sonnets de l'auteur d'*Un coup de dé*, dont le projet du *Livre* avait un temps confirmé au compositeur la voie à

suivre pour domestiquer le hasard dans sa *Troisième Sonate pour piano* (1955-1957), demeurée inachevée. *Le Terrier* de Kafka donnait aux labyrinthes de l'invention leur métaphore, Joyce montrait qu'une fugue, comme celle qui conduit le chapitre des « Sirènes » d'*Ulysse*, pouvait être pétrie de mots, et Proust comment les forces du temps viennent, comme dans les opéras de Wagner, travailler la texture d'un être musical jusqu'à le rendre méconnaissable, avant qu'un signe en éveille reconnaissance, remémoration, illumination. De Paul Klee, il fit un livre, auquel il donna le titre *Le Pays fertile*.

Compositeur, de ceux qui ont au plus loin poussé la réflexion sur les forces subjectives et objectives qui entrent en jeu dans la création artistique, Pierre Boulez n'aura donc eu de cesse d'interroger la pratique musicale dans une langue qui est celle de la théorie. Seul peut-être Henri Pousseur (1929-2009) lia aussi intensément écriture musicale et écriture théorique. Luciano Berio (1925-2003), György Ligeti (1923-2006), Bruno Maderna (1920-1973), qui comme lui avaient vingt ans en 1945, participèrent activement dans les années cinquante aux Internationales Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt et prirent position vis-à-vis de l'« avant-garde », écrivirent aussi, mais en comparaison ils auront peu écrit, tout comme György Kurtág (né en 1926) ou Elliott Carter (1908-2012), qui lui furent aussi proches. La pensée dans laquelle ils interrogeaient le fait musical demeurait dans les formes de la musique, à l'intérieur desquelles ils auront fait bouger jusqu'aux fondations mêmes du langage et de l'écoute. Pour Boulez, il fallait que la pensée musicale soit mise à l'épreuve d'un dehors, que sa validité se joue non plus seulement dans un morceau de musique, mais aussi dans l'objectivité du concept où elle s'abstrayait de l'œuvre singulière pour entrer dans un espace partagé avec les autres formes de pensée.

Mouvement paradoxal d'une montée en généralité comme défense et illustration d'une pratique singulière, de l'objectiva-

tion d'une subjectivité prescrivant les principes apodictiques de son écriture idiosyncrasique, et à cette fin s'armait de concepts scientifiques qui pour certains furent autant de symptômes d'un dessèchement, et de la pensée, et de l'art. Dans cette injonction à l'écriture, sans doute répondait-il aussi, comme Schönberg un demi-siècle plus tôt, à la conscience d'avoir dans l'histoire un rôle à jouer, et qu'en tout état de cause il joua, ce qui voulait dire également conquête et occupation d'un territoire discursif, lutte pour le pouvoir musical. Mais le fait est qu'une pensée s'énonçait malgré tout hors les hiéroglyphes de la notation musicale, dont la fécondité et la vivacité sont telles qu'on ne saurait la réduire à la justification d'une œuvre qui était en train de se faire et ne se fait désormais plus, à l'archive d'une vie exceptionnelle maintes fois célébrée mais aussi haïe et aujourd'hui monumentalisée, statufiée, pétrifiée, pas plus qu'elle ne saurait servir de pièce à conviction pour le procès d'une « avant-garde » sérieuse présumée coupable de la soi-disant longue nuit atonale du *XX<sup>e</sup>* siècle, et dont le dossier serait à présent enfin clos.

Se sentant basculer, bousculés, sentant aussi que quelque chose était en train d'avoir lieu dans la pensée musicale qui résonnait dans la pensée en général et s'était cristallisé dans ce moment philosophique des années soixante où les savoirs et les arts eurent pour langue commune la « structure », Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ne voulurent pas manquer le rendez-vous. Les deux premiers furent, avec Emmanuel Le Roy Ladurie, à l'origine de son élection au Collège de France, où il occupa de 1976 à 1995 la chaire de recherches musicales « Invention, technique et langage », et répondirent, avec le troisième, à son invitation à méditer sur « Le temps musical » lors d'un séminaire de l'IRCAM organisé au Centre Pompidou du 17 au 23 février 1978. À ce moment-là, penseurs et compositeurs cessèrent un instant de se regarder en chiens de faïence et de s'excuser mutuellement pour



leur incompétence. De cet événement il reste des archives sonores, des extraits de film, une photographie prise sur le vif, et Barthes écrivit un compte rendu que le journal *Le Monde* fit paraître en une dans son édition du 2 mars 1978. Il écrit : « Il m'est apparu tout de suite qu'en analysant, sur le plan même de la fabrication, le travail des compositeurs contemporains, on découvrirait facilement des formes, des procédures, des effets que l'on retrouve dans d'autres arts de notre temps : l'analyse musicale, mieux encore que celle du texte ou de la peinture, nous conduit à comprendre la modernité, c'est-à-dire le temps dans lequel il nous est donné de vivre, et dont nous ne pouvons nous sentir séparés sans malaise : question vitale, donc, pour peu que nous nous intéressions aux "arts" : je veux dire aux actions que les hommes mènent sur leurs "expressions". »

Et il poursuit : « Nous pensions devoir affronter une difficulté, celle d'avoir à rapprocher des langages réputés différents, de compétences inégales. Mais [...] la séparation des langages n'est pas fatale, à partir du moment où l'on ne demande pas à la parole d'accomplir toute communication ; souvent, le langage déplace les choses par morceaux, par détours partiels, par surprises fugitives. Un intellectuel, un amateur comme moi, relativement fermé, jusqu'ici, à la musique contemporaine, s'est trouvé en quelques jours déplacé, entraîné par une autre clarté. Paradoxalement, la musique seule n'aurait peut-être pas produit ce mouvement : il y fallait aussi cette énergie, cette générosité de langage, qui vient des explications justes et des nominations nouvelles. [...] Boulez a su créer, cinq soirs de suite, une sorte d'action fascinante, un objet dialectique en quoi la démonstration et l'audition se modifiaient l'une l'autre, selon un temps propre et tout à fait nouveau. Était-ce du concert ? de l'analyse ? un plaisir ? une leçon ? C'était un spectacle sans hystérie, puisqu'il produisait quelque chose ; ou encore : la jouissance même de l'intelligence

(celle de l'analyste, mais aussi celle des compositeurs, et celle, corporelle, des exécutants); spectacle d'autant plus souverain qu'il restait sensuel : par les sons, les rythmes, les timbres et par la vue même des gestes d'exécution<sup>1</sup>. » L'« objet dialectique » ne saurait ainsi surgir sans un travail du négatif, où dans un plaisir réfléchi s'éprouvent l'insuffisance mutuelle de la musique et de la parole, et le pouvoir qu'elles ont d'agir l'une sur l'autre : voilà ce que ce livre souhaiterait parvenir à faire sentir.

Foucault, Barthes, Deleuze : le présent essai convoque leurs réflexions aux moments clés de sa démonstration, ces moments où la pensée musicale touche à des vérités plus générales. Heuristique et critique, le regard qu'ils portent sur la pensée du compositeur à chaque fois opère une reproblématisation de l'interrogation philosophique de la subjectivité, et ce sont les questions de la pensée et de l'action, de l'histoire et de la vérité, de la perception et de la liberté, qui à leur tour se voient déplacées.

En 1984, dans un essai intitulé « Pierre Boulez, l'écran traversé », Michel Foucault écrit ainsi reconnaître en Boulez une forme d'aujourd'hui de ce qu'il voit alors à l'œuvre dans les « pratiques de soi » et les « techniques de soi » antiques, et qu'il nomme « herméneutique du sujet » : l'exercice, dans l'écriture et dans la réflexion sur la technique musicale, d'une subjectivation. Le premier chapitre de ce livre montre ainsi comment le sujet de la musique réfléchit son pouvoir musical de penser et d'agir dans une relation avec les normes et leur historicité, relation qui se nomme « forme » et « jeu ». À travers la pensée de Pierre Boulez, la réflexion foucauldienne sur la « modernité » croise la question du goût dans la philosophie de l'art d'Emmanuel Kant.

---

1. BARTHES Roland, « Analyse musicale et travail intellectuel » (1978), *Œuvres complètes*, t. V (1977-1980), Paris, Le Seuil, 2002, p. 451-452.

Or le médium dans lequel chez Boulez cette subjectivation dans la pensée de la pratique musicale se met soi-même à l'épreuve, c'est-à-dire se réfléchit dans son exercice, c'est la « structure », personnage central de ce récit d'une recherche de la subjectivité qu'est *Penser la musique aujourd'hui*, que le second chapitre suit au plus près du texte. Le sujet, « l'homme structural » – c'est ainsi que Roland Barthes nomme cet exercice de soi dans l'activité structuraliste – est un pli de la pratique dans la technique musicale, une différence entre déduction et engendrement sériels, une précedence de la règle sur la loi. Mais il est aussi une variable, la variable humaine, dont la liberté se voit mise en crise lorsque la structure ne parvient à la conceptualiser autrement que comme un paramètre dans un calcul de probabilités, une dimension géométrique dans un univers musical axiomatisé.

L'antinomie de l'écriture qui surgit alors met au plein jour la relation paradoxale, le clivage qui travaille de l'intérieur le sujet musical, entre autonomie de la musique et autonomie du sujet. La subjectivité apparaît en effet comme une négativité, l'envers essentiel de ce qui constitue l'opération fondamentale de la composition et que Boulez nomme « prolifération », mais que la structure ne semble pouvoir penser, sinon comme instinct, arbitraire, incohérence. La raison en est qu'un modernisme et un formalisme hantent cette subjectivation structurale. Le principe qui anime le premier est que la subjectivité, le faire artistique et sa pensée procèdent de la même rationalité que celle qui confère à l'histoire son sens. Le progrès est son mot d'ordre, et un usage stratégique de la science son discours de vérité. Ce modernisme appelle un formalisme, une « table rase », un « degré zéro de l'écriture » (Barthes encore), une prolifération degré zéro, comme s'intitule ce troisième chapitre, l'annulation de la subjectivité dans les opérations d'écriture. Le regard de Claude Lévi-Strauss sur la musique sérielle est à ce moment-là crucial : réintroduisant du goût et du

plaisir – c'est-à-dire de la subjectivité – là où l'on les croyait disparus, sa critique, radicale et redoutable, recoupe pourtant, malgré les apparences et sans doute à son corps défendant, la conception boulezienne de la forme du temps musical et de l'écoute.

Comment penser positivement la pratique à partir d'elle-même quand elle déborde la technique, et surtout quand l'écriture travaille à même la perception, à même l'écoute qui est un phénomène non seulement « psycho-physiologique », « physiologico-acoustique », mais aussi et surtout historique ? C'est la grande bifurcation de *Penser la musique aujourd'hui* : quand la « structure » laisse place à un autre paradigme, celui de la « coupure », afin de réfléchir cette zone de contact entre l'écriture et l'écoute que Boulez nomme « espace ». « Espaces lisses », « espaces striés » : leur ambiguïté primordiale, nous disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, permet de repenser depuis l'écriture la notion de forme à la lumière de celle de geste en tant qu'il l'accomplit, cette écriture, dans l'espace réel de l'instrument de musique. Là, l'espace de l'écriture s'introduit dans un autre espace, un espace social.