

Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez

Anne BOISSIERE¹

Résumé

L'approche de l'interprétation que Pierre Boulez propose dans ses écrits conduit à interroger chez lui la notion de geste. Celle-ci subit un triple traitement selon que l'on considère la pratique instrumentale, l'activité de la composition ou la direction d'orchestre. Pierre Boulez semble valoriser le geste invisible de celui qui compose au détriment de celui qui interprète. On propose de réfléchir à cet apparent décalage en comprenant la conception boulézienne de l'invention comme une théorie musicale de l'individuation. On se référera à la conception philosophique de l'individuation chez Gilbert Simondon qui lie technique et invention.

C'est en tant que chef d'orchestre et compositeur que Pierre Boulez écrit sur l'interprétation en musique. L'interprétation est à la fois celle de l'instrumentiste qui joue et celle du chef d'orchestre qui dirige. Boulez s'entretient assez peu du jeu instrumental, si ce n'est à travers sa réflexion sur la composition et sur l'écart qu'il entend maintenir entre interprétation et composition, notamment contre les tendances de l'époque au *happening* initiées par Cage. De ce point de vue, il propose une conception assez terne du jeu instrumental, qu'il n'est pas loin d'appréhender comme une mécanique. Si invention il y a, celle-ci ne peut revenir à la gestuelle vivante de l'interprète mais doit passer par l'écriture. À y regarder de plus près, on se rend compte toutefois que le verdict que Boulez porte sur le jeu instrumental n'est pas aussi définitif. D'une part, parce qu'il introduit, pour théoriser le statut de la composition, une notion qui appartient plutôt *a priori* au registre du jeu instrumental, celle de geste. Dans ses cours au Collège de France, le rapport qu'il établit entre composition et invention le conduit à accorder une place centrale à la notion de geste. Mais d'autre part, parce qu'il nuance considérablement sa réflexion sur la gestuelle lorsqu'il parle non plus du jeu instrumental mais de la gestique du chef d'orchestre qu'il connaît de l'intérieur : la qualité de celle-ci est d'être individuée ; chaque fois qu'elle cède à l'imitation, elle perd cette qualité essentielle. L'approche que Boulez propose de l'interprétation trouve un sens général dans le contexte d'une pensée dont le refus est avant tout celui de l'imitation en art. De façon positive, ce refus s'élabore chez lui à travers une pensée de l'individuation. Je propose d'en dégager quelques motifs, ceux qui le conduisent en particulier à affirmer l'irréductibilité de la composition à l'interprétation.

« Le geste de l'exécutant se réfère, avant tout, à sa mémoire ou à ses habitudes de manipulation. La mémoire : ce sont les références aux œuvres qu'il a déjà jouées, qu'il a emmagasinées, consciemment ou inconsciemment, et même s'il les déforme ou les manipule superficiellement, le

¹ Maître de conférences en philosophie à l'Université de Lille-3.

schéma profond, lui, ne varie pas ; par là, il manifeste son degré de culture et sa faculté d'assimilation par rapport à cette culture. Dans ce sens, il n'invente pas de gestes nouveaux, mais il triture des gestes originaux déjà accomplis, et il les insère dans une routine de fabrication qui est à l'extrême opposé de la liberté à laquelle on prétend »².

Ces propos assez durs sur le jeu instrumental ont pour contexte le refus par Boulez de toutes les pratiques musicales qui abolissent l'écart entre composition et interprétation, comme c'est le cas dans le *happening*, mais comme c'est le cas surtout dans la musique du hasard de Cage. Il y a là pour lui une forme d'amateurisme qui, pour avoir été subversif dans un premier temps, conduit finalement à répéter inlassablement les mêmes actes : imiter au lieu d'inventer. La dépossession du compositeur livre la musique à une gestuelle dont Boulez juge sévèrement la prétendue liberté. La spontanéité se retourne en son contraire et aboutit à une stéréotypie. Boulez introduit un argument classique : l'immédiateté n'est bien souvent qu'une seconde nature. Mais de façon plus essentielle, l'argument est celui d'une mémoire reproductrice. L'apprentissage et l'intériorisation de la pratique instrumentale modèlent un inconscient gestuel dont on ne peut s'affranchir à son gré. On ne peut s'empêcher de penser ici à la réflexion de l'anthropologue Marcel Mauss sur les techniques du corps qui le conduit à articuler le physiologique et le social en appréhendant le caractère socialement normé des gestes humains. Peut-être Boulez avait-il indirectement connaissance de ces travaux par l'intermédiaire de son ami André Schaeffner qui avait suivi l'enseignement de l'anthropologue. Marcel Mauss accorde que les gestes sont des « montages physio psycho sociologiques de séries d'actes »³, dans une triple détermination qui ruine la conception traditionnelle spiritualiste de la mémoire. En réduisant la pratique instrumentale à l'habitude d'une gestuelle, Boulez, en tous les cas, se ferme à toute idée d'improvisation gestuelle, comme d'ailleurs, dans un tout autre contexte, Marcel Mauss à travers son approche des techniques du corps. La malléabilité ou la plasticité des corps ne semble jouer que dans un seul sens, au profit d'une homogénéisation relative des comportements gestuels. Le geste, dans la pratique instrumentale, joue en faveur de l'imitation et de la reproduction. Comment comprendre dès lors que cette notion puisse organiser la conception de la composition et de l'invention chez Boulez ? La notion de geste n'a plus exactement le même sens. Lorsqu'il introduit cette notion pour parler de l'invention, Boulez ne se réfère pas à une logique corporelle mais développe une pensée de l'individuation. La notion de geste est introduite pour penser le rapport de la création à ses modèles, mais selon un rapport paradoxal qui précisément n'est plus d'imitation. L'invention, pour Boulez, n'existe qu'à travers la médiation. C'est une telle pensée de la médiation qu'il développe à travers le couple analyse/métier, qui précise le statut de la notion de geste appliquée à la composition.

Je retiendrai les points principaux qui organisent la réflexion de Boulez sur la composition dans deux conférences données au Collège de France dans les années soixante-dix, « Idée, réalisation, métier »⁴ et « La composition et ses différents gestes »⁵. Le premier point important est que Boulez s'écarte d'une conception représentative de la création artistique. L'idée ne préexiste pas à l'œuvre, ou l'œuvre n'exprime pas une idée qui lui préexisterait. Il y a là une conception tenace mais erronée dont il faut faire table rase si l'on veut comprendre l'effectivité du travail artistique. C'est le sens premier que Boulez accorde au couple idée/réalisation. L'idée est brûlée par la réalisation de l'œuvre. Ce n'est pas l'idée mais le possible de l'œuvre réalisée qu'il faut penser. C'est la raison pour laquelle il déplace le couple traditionnel idée/réalisation en direction d'un autre couple, beaucoup plus significatif de sa démarche, celui de l'analyse et du métier. Sa conception de l'analyse, c'est le deuxième point, est tout à fait particulière et à bien des égards déterminante pour comprendre le statut, chez lui, de l'invention. Boulez oppose l'analyse académique, qu'il juge

² Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989, p. 137.

³ Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, quadrige, 4^{ème} édition, 1991, p. 384.

⁴ Pierre BOULEZ, *op. cit.*, p. 33-69.

⁵ *Id.*, p. 109-138.

stérile, à une analyse d'un autre type qu'il qualifie de « créatrice ». Sa conception de l'invention a pour pivot l'analyse des œuvres :

« La situation la plus séduisante est de créer un labyrinthe à partir d'un autre labyrinthe, de superposer son propre labyrinthe à celui du compositeur : non pas essayer en vain de reconstituer sa démarche, mais créer, à partir de l'image incertaine qu'on peut en avoir, une autre démarche. L'analyse productive est probablement, dans le cas le plus désinvolte, l'analyse fautive, trouvant dans l'œuvre non pas une vérité générale, mais une vérité particulière, transitoire, et greffant sa propre imagination sur l'imagination du compositeur analysé. Cette rencontre analytique, cette détonation soudaine, pour subjective qu'elle soit, n'en est pas moins la seule créatrice. »⁶

Boulez propose une conception tout à fait inhabituelle de l'analyse, en revendiquant sa fécondité au prix de sa probable fausseté. L'analyse doit avoir un caractère sélectif, partiel, et elle peut même être intuitive, fulgurante, pourvu qu'elle soit technique. Boulez abandonne la vérité de l'analyse aux seuls commentateurs et subordonne la démarche aux objectifs de l'invention. C'est dans l'analyse que se trouve le possible d'une œuvre nouvelle. Ce qu'il appelle la « déduction », « l'un des gestes, sinon le geste le plus déterminant du compositeur »⁷, n'a rien d'un acte formel et combinatoire. C'est l'acte même de l'analyse dans ce qu'elle peut avoir certes de technique mais aussi d'irrationnel.

On doit, au présupposé d'une telle conception de l'analyse, inférer un statut particulier à l'œuvre musicale. L'œuvre analysée n'est pas n'importe quelle œuvre, c'est une œuvre importante – « j'entends non seulement une œuvre particulière, mais l'œuvre d'un compositeur » –, qui a surtout le caractère d'être « problématique », d'être une synthèse inachevée :

« Certes, une partie de la synthèse originale peut être oubliée, négligée pendant un certain temps, car elle se révèle si riche, si problématique, que son futur en sera provisoirement obscurci. Mais elle attend que son pouvoir d'irritation soit mis au jour, mis en valeur, de façon parfois la plus opinée qui soit »⁸.

L'analyse est créatrice pour autant qu'elle se rapporte au caractère problématique de l'œuvre, qui se présente comme un potentiel à partir duquel le compositeur déduira une œuvre sans commune mesure pourtant avec la précédente.

« Le mécanisme de l'invention joue en quelque sorte sur un plan différent de celui que lui a fourni le modèle. Le modèle se rapporte à l'invention première qui a forgé l'objet original, qui a donc dû trouver une solution originale à un problème nouveau ; cette solution parfois fragile, précaire ou durement acquise par le prédécesseur, se voit portée par le successeur dans le domaine de l'acquisition. Il n'a plus d'effort à fournir pour trouver la solution, il la prend comme telle et il l'enrichit de tout son propre potentiel : il crée une sorte de variation sur une structure existante »⁹.

Le mouvement de l'invention est celui qui relie un problème à sa solution, mais de façon non nécessaire, au contraire de la logique déductive mathématique. Car le compositeur se rapporte à l'œuvre analysée selon sa propre personnalité, selon son propre geste :

« Si le geste du compositeur est conditionné par l'imitation plus ou moins consciente du modèle qu'il a choisi comme étant le plus pertinent par rapport à lui, il n'en reste pas moins que ce geste lui appartient en propre, et que dans ce geste premier, on peut repérer la permanence des traits de ce qui deviendra son geste personnel, absolument irréductible aux autres gestes. Il y a un passage du style collectif au style individuel »¹⁰.

Il y a là un thème qui est déterminant chez Boulez et qui contribue à nuancer le formalisme qui est le sien. L'invention, ce qu'il appelle aussi la déduction, ne se réduit pas à une opération logicomathématique, mais est inséparable d'un style individuel et de l'affirmation d'une

⁶ *Id.*, p. 37.

⁷ *Id.*, p. 115.

⁸ *Id.*, p. 39.

⁹ *Id.*, p. 30.

¹⁰ *Id.*, p. 41.

personnalité artistique. On n'est pas loin de la reviviscence de l'idée kantienne du génie. Toutefois Boulez ne cède pas à une telle conception, en raison de son parti pris analytique et technique. La personnalité artistique ne correspond pas à un talent naturel, mais se construit toujours dans un rapport compétent aux œuvres, c'est-à-dire de façon technique. Il faut pour cela la médiation de l'analyse créatrice. Boulez renonce au rapport traditionnel idée/réalisation en développant une conception non formaliste de la technique. Le point principal de son argumentation réside dans le statut qu'il accorde implicitement à l'œuvre musicale digne de ce nom : une potentialité, une virtualité qui rendent possibles d'autres interventions qui peuvent donc s'inscrire dans la chaîne de l'invention.

C'est ainsi qu'on peut comprendre sa distinction entre analyse académique ou formelle et analyse créatrice. La première considère l'œuvre comme une entité close, fermée sur elle-même ; elle n'est pas productive pour cette raison. La seconde appréhende l'œuvre comme une entité ouverte. L'œuvre musicale en ce cas ne se réduit pas à son actualité mais n'existe qu'en vertu de ce qu'on peut appeler sa « virtualité », en référence au philosophe Gilbert Simondon dont Deleuze s'inspire sur ce point :

« La relation de participation qui relie les formes au fond est une relation qui enjambe le présent et diffuse une influence de l'avenir sur le présent, du virtuel sur l'actuel. Car le fond est le système des virtualités, des potentiels, des forces qui cheminent, tandis que les formes sont le système de l'actualité. L'invention est une prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités, la création d'un système unique à partir de ces deux systèmes. »¹¹

Simondon remet en cause le rapport traditionnel matière/forme pour penser la technique, mais également le rapport instauré par la *Gestalt-théorie* entre la figure et le fond pour penser la forme. En introduisant la distinction entre virtualité et actualité, il confère à l'objet technique le statut de « métastabilité », c'est-à-dire d'un état qui se définit par son devenir, selon un mouvement qui subvertit les catégories de la logique classique. Simondon qualifie cette logique de transductive :

« Nous entendons par transduction une opération physique, biologique, mentale, sociale par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place ; chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante... Dans le domaine du savoir, elle définit la véritable démarche de l'invention qui n'est ni inductive, ni déductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie »¹².

L'idée d'une « imagination technique », que Simondon introduit pour qualifier cette prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités, a un statut transductif. L'analyse créatrice chez Boulez n'est pas très éloignée de l'idée simondonienne d'une imagination technique. Le rapport qui lie l'œuvre analysée à l'œuvre à venir a le statut d'une transduction qui n'est ni arbitraire, mais ni non plus d'une absolue nécessité calculatoire. L'analyse, ou la déduction, a chez Boulez un statut en réalité transductif et c'est à ce titre qu'elle organise sa conception de l'invention. Boulez s'appuie implicitement sur une conception inventive de la technique qui rejoint à certains égards la conception philosophique de l'individuation que développe Simondon dans un tout autre contexte. Boulez remet en cause le dualisme idée/réalisation qui organise la conception représentative de la création artistique en remettant en cause le dualisme matière/forme. Ce qui décide de sa conception de l'œuvre musicale, c'est une conception inventive de la technique. L'œuvre analysée dans sa technicité possède cette propriété de métastabilité que Simondon introduit quant à lui pour penser l'individuation. Boulez dessine l'horizon d'une pensée musicale de

¹¹ Gilbert SIMONDON, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 58.

¹² Gilbert SIMONDON, *L'Individu et sa genèse physico biologique*, Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 24, préface de Jacques Garelli.

l'individuation à travers le couple analyse/métier. Il le fait en remettant en cause le dualisme idée/représentation, le dualisme matière/forme, mais aussi le dualisme de l'objet et du sujet.

C'est à ce titre que se justifie chez lui l'idée de geste pour penser la composition. L'analyse, envisagée d'un point de vue relationnel ou médian, est première et préexiste aux termes du rapport. Elle contribue de façon dynamique à la constitution d'un double pôle, le pôle de l'objet ou de l'œuvre naissante, mais aussi le pôle du sujet, celui du compositeur. La personnalité musicale ne préexiste pas à la création. L'analyse créatrice engage le devenir du compositeur, elle est ce qui révèle le compositeur à lui-même. Elle est productive en cela aussi. La notion de geste, pour la composition, trouve son sens dans une pensée de l'invention qui est avant tout une pensée de la médiation. Entre l'idée mythique d'une création *ex nihilo* et le renoncement postmoderne à toute idée de nouveau, Boulez introduit la médiation de l'analyse créatrice pour penser l'invention. Ni improvisation, ni répétition, la notion de geste initie chez lui une pensée de l'individuation.

C'est finalement une telle conception individuée du geste que l'on trouve chez lui à propos de la direction d'orchestre, qui vient nuancer les considérations assez sèches portées sur l'exécution instrumentale. Dans un entretien, Boulez parle de sa propre direction et surtout de l'apprentissage des gestes du chef d'orchestre dont dépend l'interprétation globale de l'œuvre. On retiendra ces quelques points. Le premier est qu'il envisage ici l'interprétation des œuvres en des termes tout à fait comparables à ceux qui sont les siens pour la composition.

« En fin de compte, la démarche d'un interprète rejoint celle d'un compositeur ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre, d'assurer une continuité mais, en même temps, d'assumer les aléas de la composition ou du jeu. Toute interprétation laisse place à des surprises. Il ne faut pas considérer un texte comme une suite logique d'opérations, mais comme une suite logique d'opérations illogiques. »¹³

Est étonnante aussi la place d'analyse médiatrice qui est à nouveau accordée à l'analyse des œuvres. Boulez ne parle plus d'analyse créatrice mais n'en insiste pas moins sur l'importance qu'a pu représenter l'analyse des œuvres – on pense bien sûr à son analyse du *Sacre du printemps* – dans son autoformation à la direction d'orchestre. Clytus Gottwald, insistant sur la manière dont le travail musical et le travail d'analyse sont intégrés chez Boulez, rapporte ceci : « Boulez, comme il me l'a confié un jour, a toujours tenu à ce que la répétition ne soit pas simplement ce travail d'inculquer un texte, mais aussi introduction à l'œuvre, analyse sonore »¹⁴. Enfin, en écho à l'idée d'André Schaeffner d'une complicité essentielle entre le geste et le son, mais surtout au regard de sa propre expérience, Boulez tient pour essentielle l'individuation de la gestique en introduisant le critère physiologique pour la définition du geste technique :

« Les sensations sont des réponses individuelles liées à la physiologie. Autant d'individus et autant de couleurs d'yeux, de timbres de voix. Pour les gestes du chef d'orchestre, c'est le même phénomène. Quand un débutant veut imiter un chef célèbre, il ne fait qu'emprunter des maniérismes et cela ne fonctionne pas parce que la réaction physiologique est absente. Avec ses gestes coupants, Solti obtient de l'orchestre de Chicago des sonorités somptueuses. Avec des gestes ronds, Karajan a des résultats différents mais tout aussi efficaces. La gestique d'un chef dépend donc de sa physiologie et du résultat sonore qu'il veut produire. »¹⁵

¹³ Pierre BOULEZ, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, direction de l'ouvrage et entretiens Claude Samuel, p. 66.

¹⁴ Clytus GOTTWALD, « Une gestique réinventée », *Eclats/Boulez, op. cit.*, p. 64, traduction de Martin Kaltenecker.

¹⁵ Pierre BOULEZ, « La parution transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 66, direction de l'ouvrage et entretiens, Claude Samuel.

Bibliographie

BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989.

BOULEZ Pierre, *Eclats/Boulez*, édition Centre Georges Pompidou, 1986, direction de l'ouvrage et entretiens Claude Samuel.

MAUSS Marcel, « Les technique du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF (Quadrige, 1991, 4^{ème} édition.

SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico biologique*, Préface de Jacques Garelli, Grenoble, Jérôme Million, 1995.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.