

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

Le Marteau sans maître, artisanat d'un poème « réfléchi »

Le Marteau sans maître. The art of a "reflected" poem

Article publié le 20 décembre 2025.

Louise Drouin

DOI : 10.58335/eclats.683

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=683>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Louise Drouin, « *Le Marteau sans maître*, artisanat d'un poème « réfléchi » », *Éclats* [], 5 | 2025, publié le 20 décembre 2025 et consulté le 28 avril 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.683. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=683>

La revue *Éclats* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Le Marteau sans maître, artisanat d'un poème « réfléchi »

Le Marteau sans maître. *The art of a "reflected" poem*

Éclats

Article publié le 20 décembre 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Louise Drouin

DOI : 10.58335/eclats.683

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=683>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Le poème, centre et absence de la pièce musicale

« Une nouvelle aventure terrestre »

Le traitement de la voix, frontière mobile entre texte et partition

Temps fixe et temps mobile du poème *réfléchi*

Du poème linéaire au labyrinthe musical

- 1 Quelle « tumultueuse unité¹ » s'établit-elle entre poésie et musique dans l'œuvre de Pierre Boulez ? Comment la rencontre des textes de René Char, tels que *Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux* ou *Le Marteau sans maître* donne-t-elle lieu à une adhésion, jusqu'à la cohésion en une « nouvelle aventure terrestre² », entre deux arts pourtant déclarés comme rivaux historiques ? Au titre d'une singulière *absence centrale*, Boulez place les poèmes de Char au cœur d'une composition dont les multiples ressources se mettent au service d'une réflexion, d'une reprise et d'une réinterprétation de ces vers. De la micro- à la macrostructure du *Marteau sans maître*, le poème fusionne avec la partition, la domine tout en s'y effaçant, y règne secrètement après y avoir perdu – ou presque – ses prérogatives de texte.

Le poème, centre et absence de la pièce musicale

- 2 Lorsqu'il s'empare d'un texte poétique, qu'il soit de Char (*Le Visage nuptial*, créé en 1946 ; les quatre versions du *Soleil des eaux*, composées et reprises entre 1947 et 1965 ; le *Marteau sans maître* composé entre 1953 et 1955), de Mallarmé (*Pli selon Pli*, composé et révisé entre 1957 et 1989) ou de E. E. Cummings (*Cummings ist der Dichter*, 1970), Boulez s'inscrit en toute connaissance de cause dans la longue lignée des collaborations entre musique et littérature.
- 3 Du commentaire servile à la plus libre des transpositions, ces collaborations offrent une multiplicité de solutions, déclinées et renouvelées sans cesse. Au-delà de la rivalité fondamentale entre ces deux arts, dont on s'est tant et vainement efforcé d'établir la primauté de l'un sur l'autre, le compositeur entend les considérer comme les deux faces d'un même pouvoir évocatoire, l'une tendant vers l'ouïe, l'autre vers la vision. De ces rapports complexes, Boulez trace une brève histoire en ouverture de sa conférence intitulée « Poésie – centre et absence – musique³ ». Il y affirme, sept ans après la création du *Marteau sans maître*, sa position : loin de s'engager dans ces disputes héréditaires, il a choisi de concevoir la réunion de la poésie et de la musique comme une adhésion, une intégration et une cohésion.
- 4 Du point de vue de la création contemporaine, Boulez s'inscrit aussi dans la lignée singulière de Schönberg en mettant des textes en musique. Deux compositions de ce dernier ont pour point de départ des œuvres poétiques : les *Hängenden Gärten* de Stefan George pour les quinze Lieder du *Livre des jardins suspendus* opus 15 (1908-1909), et la traduction par Hartleben du poème d'Albert Giraud pour le célèbre *Pierrot lunaire* (1912). Nul hasard, d'ailleurs, dans le rappel de cette pièce qu'insère Boulez dans le *Marteau sans maître* : la citation en est explicite. Comme il le signale dans son avant-propos à cette œuvre, plusieurs éléments de style, ainsi que le choix d'une voix seule accompagnée par une flûte en contrepoint citent la septième pièce du *Pierrot*⁴. Or, cette voix de soprano soliste porte le texte d'une manière singulière. Chez Schönberg, elle est l'instrument du *Sprechgesang*. Chez Boulez, elle entretient un rapport au texte tout aussi essentiel, mais bien différent de cette technique schönbergienne, ce

que nous commenterons par la suite. Dans l'héritage même du compositeur du *Pierrot*, celui du *Marteau sans maître* ouvre donc d'autres voies dans l'union problématique entre musique et poésie.

- 5 S'il se donne Schönberg pour modèle dans le domaine musical, Boulez s'en donne toutefois un autre, dans le domaine littéraire. De fait, ce lecteur assidu trouve chez Mallarmé, notamment dans cette page de *La Musique et les Lettres*, une voie pour penser, questionner et établir les rapports qu'il prétend mettre en œuvre entre poésie et musique :

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant un genre entier⁵.

Cette « face alternative » lève l'opposition des arts rivaux par la métaphore d'un clair-obscur à la fois approfondi par son ombre et éclairé par son phare, l'Idée. Une telle redéfinition des rapports entre poésie et musique, résolus dialectiquement dans leurs échanges et heurts réciproques par l'unique tension vers cette Idée, ouvre la voie vers un « genre entier », lui-même habité de cette tension encore sous-jacente, cette oscillation qui subsiste dans les parachèvements apparents. Boulez reprend les termes mallarméens pour désigner la poésie comme face brillante, et la musique comme face obscure de cette unique tension. Mais il précise, et c'est ce qui nous intéresse ici, en quoi obscurité et lumière appartiennent, en vérité, aux deux arts : le texte poétique reste bien un scintillement, c'est-à-dire une suite discontinuée d'éclats, un phénomène qui, dans la pièce musicale, disparaît autant qu'il apparaît. Cette nouvelle ambivalence, Boulez la requalifie en « centre » et « absence » simultanés du poème dans l'œuvre musicale. Au centre de compositions telles que le *Marteau sans maître*, le poème en est aussi l'absent, le fantôme, la trace évanescente. Disparu, il règne pourtant sur la composition tout entière. Cette centralité-absence est l'une des premières singularités dans la conception boulezienne du rapport entre poème et musique, laquelle se déploie dans la collaboration entreprise par le compositeur avec l'écriture de René Char.

« Une nouvelle aventure terrestre »

- 6 Faisant son mot d'ordre de la conclusion mallarméenne citée plus haut, Boulez veut ainsi « partir à la recherche de l'Idée⁶ ». L'idéal poétique détermine le projet musical, épousant une ambition non pas totalisante, comme le fut celle de Wagner, mais d'un dépassement des différences formelles et historiques entre poésie et musique, sans qu'en soit abolie leur tension fondamentale, si féconde pour la création artistique. En d'autres termes, leur unité n'est pas uniforme. Tendue entre deux faces alternatives, elle est habitée d'oscillements, de fêlures, de tumultes.
- 7 Or, c'est précisément à propos de Boulez que Char choisit la formule de « tumultueuse unité » pour désigner celle qui règne entre leurs deux arts. Car si Mallarmé inspire à Boulez la conception nouvelle du duo poésie-musique et de ses enjeux métaphysiques, Char fait de ce compositeur l'acteur principal d'une ère nouvellement ouverte dans les rapports entre poésie et musique. Entre ces deux poètes-phares, l'œuvre de Boulez se place donc dans un dialogue de longue durée avec le texte poétique, mais aussi avec la pensée des poètes lorsque ceux-ci cherchent à mettre en mots les ambitions de telles collaborations.
- 8 Quelle définition Char propose-t-il de cette conciliation nouvelle entre musique et poésie ? De prime abord, il affirme que seul l'assujettissement de l'une par l'autre permet d'établir un véritable rapport entre elles.

La musique récemment encore ne se liait véritablement avec la poésie – ou l'inverse – que parce que l'une des deux, dès la première mesure, était battue et complètement assujettie à l'autre. Elle devenait sa doublure, sa monture, si bien que ces deux grands, intarissables et différents mystères, poésie et musique, ne consentaient à apparaître côte à côte que pour faire courir un sourire de commisération sur des lèvres venues pour savourer⁷.

Mais Char nuance cette prémisse par la suite, considérant que Berg, Schönberg et Bartók ont ouvert la voie à une unité d'une sorte nou-

velle entre ces deux arts, voie validée, élargie et explorée plus avant par Boulez. Une telle unité est, dans sa nouvelle configuration, habitée de tumultes. Elle ne suit jamais deux voies parallèles mais une même voie, tortueuse et inconnue.

La tumultueuse unité, la féconde camaraderie, était donc possible ? Elle n'était jusqu'alors qu'indiquée, ne sachant que filer sur des voies parallèles. Berg, Schoenberg, Bartók allaient poser les premiers gref-fons et provoquer des générations inconnues. Aujourd'hui Pierre Boulez nous invite à valider la conquête, à la mener plus avant, à tresser nos sèves ensemble. Soyons attentifs. Entre la prairie et le laurier, là où se concasse la pierre d'âme, commence une nouvelle aventure terrestre. La poésie de notre temps doit l'entendre et participer⁸.

Intitulé « Entre la prairie et le laurier », ce texte paraît en novembre 1953 dans les *Cahiers de la compagnie Madeleine-Renaud et Jean-Louis Barrault*. Il est ensuite repris dans la première édition de *Recherche de la base et du sommet*, en 1955 ; la même année, la création triomphale du *Marteau sans maître* le 18 juin, à Baden-Baden, apporte à Boulez une véritable consécration.

- 9 Revenons, de quelques années en arrière, au premier contact du compositeur avec la poésie de Char. La lecture de *Seuls demeurent*, en 1946, avait produit une véritable fulgurance chez le jeune Boulez. « Quel don inestimable que cette involontaire commotion ! », avait-il confié de cette rencontre, « elle n'assujettit point, mais libère une énergie sauvage, joyeuse, enivrée de sa neuve existence⁹ ». Dès l'automne de cette même année, il amorçait la composition du *Visage nuptial*, première des trois œuvres qu'il consacra à des textes de Char. En juillet 1947, il rendait visite à celui-ci, à l'Isle-sur-la-Sorgue. Commençaient une estime mutuelle qui devait durer une dizaine d'années.
- 10 Quelques mois plus tard, Char fait appel à lui, alors qu'il est directeur musical de la compagnie Renaud-Barrault, pour créer l'accompagnement en musique de la version radiophonique du *Soleil des Eaux*. Entre poésie et théâtre, cette œuvre est déjà hybride, cherchant à sortir la poésie du livre et à l'ouvrir au jeu, à la mise en voix. La version créée en avril 1948 est le fruit d'un travail commun du poète et du compositeur. Une monodie *a capella* y porte un texte qui, comme

le remarque Haydée Charbagi, est, curieusement, de facture classique, versifié et rimé, « comme si Char avait voulu se plier aux règles poétiques de la chanson, délaissant pour un temps l'art de la fulgurance et du mystère qu'il pratiquait alors¹⁰ ». Pourtant, et paradoxalement, pour les compositeurs de son temps et en particulier Boulez, Char représente la modernité poétique la plus avancée, « un art de la fureur et du mystère, de la tension et de l'élan, une parole impétueuse, prophétique, qui brise les formes fixes héritées du passé¹¹ ». Boulez aurait-il donc cherché, dans le texte du *Marteau sans maître*, cette fulgurance révoltée qui lui aurait manqué dans *Le Soleil des eaux* ? Cela expliquerait qu'il se soit tourné vers ce recueil. Car ce choix, que Boulez n'a pas commenté, est surprenant : c'est un recueil déjà ancien, parmi les premiers de Char (1934), et lié à un Surréalisme dont le poète s'est éloigné par la suite.

- 11 Après la pièce radiophonique de 1948, ils ne travailleront plus de concert. Char prenant progressivement ses distances, c'est Boulez qui mène un travail plus personnel, plus indépendant, sur *Le Marteau sans maître*. Exceptée cette prose poétique consacrée à l'éloge de son allié compositeur, Char n'exprimera pas d'autre opinion sur les mises en musique de ses textes. D'ailleurs, il ne suivra que de loin les créations de celui-ci, ne se rendra que rarement aux concerts, y compris ceux où l'on joue les pièces qui reprennent ses poèmes. En outre, la correspondance de Char et Boulez, durant le travail de composition mené par ce dernier, montre que Char ne cherche pas à y intervenir alors que Boulez, au contraire, se nourrit beaucoup des poèmes, les commente ou encore soumet à Char « le plan et l'articulation des transpositions qu'il prépare¹² » en intervenant directement sur le texte. L'unité entre poésie et musique est donc sous-tendue, ici, d'une inégalité dans la collaboration entre le poète et le compositeur. Le second semble céder la place au premier comme s'il lui confiait son œuvre, moins pour la transformer à sa guise que pour la prolonger, l'amplifier, la doter de résonances nouvelles et, finalement, s'en désengager.
- 12 Ainsi se déploie cette œuvre à trois volets, dans laquelle s'est accomplie la « tumultueuse unité » de leurs compositions, poétique pour l'un, musicale pour l'autre. Dans la réédition de *Recherche de la base et du sommet* en 1971, toutefois, « Entre la prairie et le laurier » n'est pas repris, pas davantage que dans les *Œuvres complètes* de Char, parues

en 1983. Ce texte témoigne ainsi du lien qui a uni le poète au compositeur, puis, une fois retiré du recueil, de la progressive prise de distance de l'un vis-à-vis de l'autre. Mais si Char se place en retrait, Boulez n'en reste pas moins habité de sa poésie. À la manière d'une lecture sans cesse reprise, d'une exigence de réinterprétation personnelle, il poursuit son travail sur trois poèmes du *Marteau sans maître* et les place dans une partition qui les reconfigure, à commencer par leur traitement vocal.

Le traitement de la voix, frontière mobile entre texte et partition

- 13 Nous avons introduit plus haut le rôle essentiel joué par la voix dans le rapport entre poème et musique. Si l'on compare *Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux* et *Le Marteau sans maître*, on peut observer quelle importance Boulez confère à cette partie, à la fois support phonique de la parole et instrument à part entière. La troisième de ces pièces conduit à leur fine pointe les procédés de mise en musique du texte. Dilatation temporelle, modulations rythmiques, dialogues et contrepoints font des trois poèmes de Char une matière fusionnée dans la partition, rendant toujours plus mouvante la frontière entre musique et mot.
- 14 Soliste face à l'ensemble instrumental, la voix porte le texte. Dans *Le Visage nuptial* (composé dès 1946), c'est tantôt un duo soprano-contralto qui porte le texte poétique, tantôt une soprano seule. Ces voix sont accompagnées par un orchestre et plusieurs instruments solistes : un piano, deux ondes Martenot et des percussions. À ces derniers se joint un chœur qui contrepointe la partie soliste. Le texte reste donc au premier plan tout au long de la pièce. Il garde une primauté narrative, décrivant les moments successifs, tendus puis détendus, d'une rencontre amoureuse. Le rehaut d'une voix par l'autre se fait le plus souvent par superposition ou contrechant, plutôt que par un dialogue tour à tour. Quant à elles, les quatre versions successives du *Soleil des eaux* (composées entre 1947 et 1965) révèlent une préférence pour une voix soliste unique. De fait, après la seconde version pour trois chanteurs solistes, puis la troisième version pour trois mêmes solistes mais cette fois accompagnés d'un chœur mixte à trois voix, Boulez préfère, pour sa quatrième et dernière version du

Soleil, revenir à une voix seule accompagnée d'un chœur mixte à quatre voix.

- 15 Or, *Le Marteau sans maître* semble condenser ces options de mise en musique et de mise voix. Dans cette œuvre, le choix d'une voix de soprano soliste est fait d'emblée. En revanche, cette voix est accompagnée par un nombre croissant d'instruments : à la flûte seule, dans « L'Artisanat furieux », se joignent un alto et une guitare dans « Bel édifice et les pressentiments » version première. À ceux-ci s'ajoutent un xylorimba, un vibraphone et des maracas dans « Bourreaux de solitude » et, enfin, au groupe précédent, deux tam-tams, un gong, une cymbale dans le double de « Bel édifice et les pressentiments ». Cette fois, le duo amoureux n'a plus sa place. Le texte lutte, dénonce, s'impose dans un engagement continu. Nul récit sous-jacent ; désormais, la voix s'exprime en solitaire dans un monde où règnent par-dessus tout inquiétude et violence. Cette multiplication d'instruments amplifie l'environnement sonore du texte, mais elle le décuple, le couvre et s'y substitue aussi. Déplacé hors du livre, le mot quitte l'écrit pour prendre forme sonore et support physique dans la vibration vocale. Par cette opération, il est augmenté dans ses capacités de résonance, d'empreinte dans l'espace, d'extrême variabilité d'ambitus. Il devient un interlocuteur privilégié au sein du dialogue noué avec les ensembles instrumentaux, mais peut aussi quitter définitivement le domaine de la langue pour se fondre dans la texture globale de la composition. Le vers n'est pas sectionné, ni atrophié. Par contre, il est employé dans toute la souplesse que lui confère son rythme, permettant des variations, surgissements et effacements, brisures internes, contrastes rythmiques et mélodiques.
- 16 À ce titre, il est notable que Boulez ait retenu trois poèmes brefs (parmi les plus brefs du recueil), traversés d'images violentes ou macabres. La mort surgit dans l'évocation de la « mer morte¹³ » (« Bel édifice et les pressentiments »), plus crûment encore dans le vers « Et cadavre dans le panier¹⁴ » (« L'Artisanat furieux ») et, dans le même poème, sous forme d'une menace par « la pointe de mon couteau¹⁵ ». « Bel édifice et les pressentiments » s'achève sur l'expression d'une quête désespérée (« Des yeux purs dans les bois / Cherchent en pleurant la tête habitable¹⁶. »), tandis que la menace d'une arme à « charge de granit réflexe¹⁷ » clôture « Bourreaux de solitude », placé par son titre même sous le signe d'une domination par une violence

infligée. Ces proximités thématiques portent à croire que Boulez a bien procédé à une sélection personnelle et réfléchie, d'autant que le recueil étant composite, il fallait procéder à une lecture attentive pour choisir ainsi trois poèmes en réseau. De fait, *Le Marteau sans maître* rassemble des poèmes et plaquettes publiés entre 1927 et 1934, datant donc des moments où Char fréquente les Surréalistes, mais aussi antérieurs à cette période ; il est donc hétérogène et s'étend sur sept ans d'écriture. Boulez aurait donc retenu, dans ce matériau varié, trois poèmes dont la brièveté, la liberté métrique, la violence des images se prêtait au mieux aux variations qu'il envisageait pour la partition : du *bel canto* aux séries de vocalises hachées, du calme contrepoint au martèlement dramatique, de la distension du vers à sa contraction rythmique.

- 17 Dans « L'Artisanat furieux », par exemple, cette double démarche de déploiement et de fusion du texte dans le tissage sonore apparaît avec netteté. La flûte, qui contrepointhe le chant, devient un double sonore de la voix, imitant les intonations, les inflexions imposées aux vers. Quant au chant, tantôt il fait entendre les mots selon un détachement qui les rend immédiatement intelligibles, tantôt il les étend au contraire, distend leurs syllabes, développe la durée de leurs voyelles jusqu'à en faire une pure matière sonore. Il peut alors renvoyer aux pleurs de « Bel édifice et les pressentiments » ou se fondre dans l'expression d'une violence livrée par les images, usant de sauts d'octaves, de décrochages de hauteur ou d'effets de tremblé vocaux. Enfin, d'autres éléments visuels des poèmes sont transformés par la mise en voix jusqu'à révéler la tension sous-jacente qui s'y jouait, notamment par les distorsions de durées. À mesure que le vers perd en intelligibilité, la menace que contenait son image se fait jour dans la tension rythmique croissante. Le segment « La roulotte rouge », début du premier vers, est articulé distinctement, ses cinq syllabes étant peu distendues et émises rapidement. En revanche, « au bord du clou », seconde moitié du vers, se prête à une distension soudaine. « Au » dure trois secondes, suivi de sept secondes de silence, puis « du » en dure onze. La distension est poussée jusqu'à rendre impossible l'identification du signifiant. Cette variation entre énonciation intelligible et distension, jusqu'au brouillage du mot, se répète tout au long de ce troisième morceau. Ainsi la voix amplifie-t-elle les ressources sonores et rythmiques du poème, jusqu'à un point avancé. La

voyelle distendue devient le support d'une longue tenue, sur laquelle varient plusieurs vocalises. Le mot, lui, s'en efface.

- 18 Si le *Sprechgesang* de Schönberg explorait les ressources rythmiques du *parlé*, Boulez, pour sa part, s'intéresse donc bien davantage à la durée des mots, à ses réductions et extensions comme données *musicales*. En d'autres termes, il exploite avant tout les différences temporelles entre le mot et le temps de la mesure, entre le poème et le morceau de musique, permettant une continuité de l'efficacité affective du poème dans la partie musicale qui, paradoxalement, se surimpose aussi à lui. S'instaure ainsi une tension constante entre texte et chant. Il n'est plus question de jouer le texte contre la musique, mais de rendre mouvante la frontière qui les sépare. C'est là le rôle du chant, point de jonction entre leurs deux domaines. Tout en portant le texte, le chant manie ce dernier, le distend, l'amplifie dans ses données musicales jusqu'à effacer sa signification. Toutefois, même lorsqu'il disparaît, le texte y reste central. Il fournit à cette partie chantée ses structures secrètes, les échos vocaliques permettant ses vocalises et tenues de notes, sa matière sonore à la fois fixe et assouplie par la mise en voix. Tel est le traitement du poème que met au point Boulez, déployant les souplesses phoniques de chaque vers grâce aux ressources du chant.

Temps fixe et temps mobile du poème *réfléchi*

- 19 Dès lors, le texte n'est plus l'édifice soutenu par la note. Il devient, au contraire, la coloration singulière de cet instrument à part entière qu'est la voix. Sur la partition, la note trace un trajet mélodique pour le texte, mais faire signifier celui-ci n'est plus la prérogative première de la composition. On peut parler, alors, d'un poème « réfléchi » par la pièce musicale. Boulez définit ainsi cette notion : « le poème *réfléchi* peut subir une forme d'écartèlement, de distorsion par rapport à son aspect original, voire s'absenter de la musique, où il se prolonge par des commentaires rattachés¹⁸ ».
- 20 Distinguant poème « *agi* » par la musique et poème « *réfléchi* » par elle, Boulez interroge ici le critère commun du poème et du morceau de musique : le temps. Le poème « *agi* » est mis en musique dans une

correspondance étroite entre le temps de sa lecture et celui de son chant. Il règne donc dans le morceau comme ordonnateur temporel, rythmique et phrastique, seulement « pris en charge » par la musique. Le poème « réfléchi », au contraire, fait un traitement différent du texte, bien plus fécond aux yeux de Boulez. La prosodie y devient matière de travail, sur laquelle le temps mobile de la musique évolue avec une autonomie nouvelle vis-à-vis du temps fixe du poème. Dès lors, ces deux temporalités tissent ensemble un lieu nouveau pour le texte qui reçoit une tout autre extension, relevant d'une nécessité imposée non plus par le mot, mais par l'économie de la mesure, du tempo, du rythme.

- 21 En somme, le poème est bouleversé structurellement sous ses deux dimensions. La structure spatiale du poème l'est par la distension des voyelles, l'insertion de silences et d'interruptions au sein des vers que le texte, imprimé sur la page, présentait au contraire dans une continuité linéaire et homogène. La structure temporelle, quant à elle, éloigne le poème de la durée fixe de la lecture pour l'assouplir, voire l'écarteler dans des durées hétérogènes et contrastées. Ces durées, musicales, reflètent lointainement la durée de la lecture, mais sans s'y conformer (c'est-à-dire sans l'« agir »). Au contraire, elles s'en libèrent pour mieux la commenter. Comme le remarque Haydée Charbagi, « alors que le poème est pure litanie, dans un temps immobile et répétitif, la musique raconte, elle, une histoire, instaure un devenir¹⁹ ». Est ainsi acquise une grande mobilité temporelle du poème, capable d'extensions, de césures et de variations rythmiques, ouverte vers un « devenir » que seule la musique peut lui offrir.
- 22 Outre les prérogatives de signification du texte, celles du texte dans le livre sont donc aussi métamorphosées : la linéarité spatiale cède la place à une combinatoire sonore ; la durée fixe de la lecture, à des durées infiniment variables ; la continuité litanique, à une composition par césures, suspensions et dislocations. L'œuvre devient, de la sorte, un véritable labyrinthe musical.

Du poème linéaire au labyrinthe musical

- 23 Dans la plupart des cas, la structure du poème détermine celle du morceau. La forme de celui-ci se modèle sur l'architecture du texte. Toutefois, *Le Marteau sans maître* joue sur cet usage. En choisissant d'écrire en vers libres, Char se plaçait déjà en porte-à-faux vis-à-vis des structures métriques fixes. Boulez, lorsqu'il s'en empare, y déstructure à un degré supérieur l'architecture du poème et du vers, pour en faire un commentaire nouveau. Cette déstructuration se manifeste d'abord dans la composition générale de la pièce, régie par un double principe de cycle et de combinatoire. *Le Marteau sans maître* présente neuf morceaux, développés à partir de trois poèmes issus du recueil du même titre : « L'Artisanat furieux », « Bourreaux de solitude », « Bel édifice et les pressentiments ». Les neuf morceaux se succèdent ainsi :

Avant L'Artisanat furieux
Commentaire I de Bourreaux de solitude
L'Artisanat furieux
Commentaire II de Bourreaux de solitude
Bel édifice et les pressentiments – version première
Bourreaux de solitude
Après L'Artisanat furieux
Commentaire III de Bourreaux de solitude
Bel édifice et les pressentiments – double

- 24 En premier lieu, on remarque que Boulez ne se contente pas d'extraire le contenu du recueil pour le placer dans sa composition. Bien au contraire, il y choisit trois poèmes, premier geste de réécriture du texte de Char par extraction et redistribution. Parmi les cinquante-cinq poèmes du recueil, ces trois brèves pièces en vers libres appartiennent à trois sections différentes. L'ordre dans lequel ils se présentent dans le recueil est inversé dans sa composition : « L'Artisanat furieux » et « Bourreaux de solitude », qui appartiennent aux troisième et quatrième sections, interviennent les premiers, alors que « Bel édifice et les pressentiments », qui clôt la pièce de Boulez, appartient au contraire à la première section du recueil. Sélection, ex-

traction, réordonnance : par ces opérations, le poème, à peine sorti du recueil, se prête à une recomposition au sein de sa mise en musique.

- 25 Les trois poèmes cités deviennent ainsi les noyaux des trois cycles du *Marteau sans maître*. Ces cycles s'imbriquent selon une combinatoire singulière (voir ci-dessus). Chaque poème, lui-même au centre d'une pièce, est aussi encadré par un « Avant », un « Après » ou un « Commentaire », ou encore décliné selon deux versions comme « Bel édifice et les pressentiments ». Sur les neuf morceaux qui composent *Le Marteau sans maître*, quatre d'entre eux seulement font donc entendre le texte poétique : il s'agit de « L'Artisanat furieux », de « Bourreaux de solitude » et des deux versions de « Bel édifice et les pressentiments ». Les « Avant », « Après » et « Commentaire » sont, quant à eux, purement instrumentaux. De là, il apparaît que les vers de Char sont des événements singuliers dans la pièce musicale, des surgissements tout d'abord exogènes que celle-ci entoure, enveloppe, déploie et prolonge par des réponses instrumentales.
- 26 Pourtant, le texte porté par la voix et les ensembles se répondent, dialoguent, se heurtent ou se rencontrent d'un morceau à l'autre. Loin de créer une frontière nette entre pièces à texte et pièces instrumentales, la composition se tisse en multipliant les appels et rappels, échos, échanges entre celles-ci. Entre pièces où le poème est directement inclus et « pièces-développements » se construit un véritable « labyrinthe ». Dans son avant-propos, Boulez explique sa volonté d'une telle construction, « usant de la réminiscence et des rapports virtuels », afin d'échapper à toute forme de « prédétermination ». En d'autres termes, il souhaitait procéder à une « rupture avec la forme "unidirectionnelle"²⁰ ». La linéarité du poème laisse place à des surgissements en réseau, dont le souvenir doit solliciter la mémoire immédiate de l'auditeur à chacune de ses reprises et lui permettre de percevoir l'ensemble au-delà des ruptures, contrastes et variations qui font sa matière même.
- 27 Or, si cette forme « unidirectionnelle » correspond avant tout, pour Boulez, aux principes de la composition traditionnelle qu'il entend congédier, elle correspond aussi à l'ordre de la lecture. Dans le recueil, le texte se présente en succession de strophes ou de vers, que l'on parcourt au fil des sections. Contredire une telle linéarité est

donc un enjeu de composition nouvelle, mais qui recompose aussi notre rapport au texte. « L'Artisanat furieux », pour commencer, est un texte encore traité de manière linéaire. Les quatre vers qui le constituent sont portés par la voix, avec contrepoint à la flûte. Si la partie chantée, comme on l'a vu, joue sur des dislocations momentanées et des distensions vocaliques outrées, elle prononce néanmoins le texte dans une partie bien distincte de celle de l'instrument qui l'accompagne. Dans « Bel édifice et les pressentiments », au contraire, le texte n'est plus au premier plan. Alors qu'il était porté par la voix, soliste, dans le premier cas, dans le second cas la même voix se fond dans l'ensemble instrumental dont elle partage les structures musicales. Tandis que le texte se dissout ainsi dans le tissu sonore, il offre des pointes, des surgissements qui activent les « rapports virtuels » évoqués par Boulez, à la manière de rimes transposées comme moyen de l'écriture musicale. Ainsi se produit un phénomène essentiel : « les rapports de la voix et de l'instrument sont inversés par la disparition du verbe²¹ ». On retrouve ici l'idée mallarméenne de la *disparition*, en l'occurrence celle de la poésie dans la musique, comme cité plus haut : « l'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts ». Les « emprunts » sont les vestiges du poème, dans cette composition qui l'a non seulement extrait du livre, recomposé, récrit, qui a suspendu l'ordre linéaire de sa lecture, mais qui provoque encore sa disparition pour mieux en faire la clef secrète d'un tel labyrinthe musical.

- 28 Aussi *Le Marteau sans maître* se saisit-il des trois poèmes de Char tel « la vie végétale prenant racine sur la pierre pour l'éclater²² ». Porté par une partie vocale qui exploite ses ressources sonores, brouille son sens sans le congédier, réinvente ses rythmes internes, le récrit et le recompose par déplacements et « emprunts », le poème est à la fois central et absent de l'œuvre musicale. Sa structure subsiste, mais comme une crypto-architecture lisible seulement dans les principes secrets de la composition, par un artisanat de réflexions au sein d'un labyrinthe sonore. Ses formes servent à celle-ci de fondements désormais souterrains, disloqués mais encore porteurs. « Le poème, centre de la musique a loisir d'en être, telle la pétrification d'un objet, à la fois MÉconnaissable et REconnaissable²³ ».

-
- Bayle, Corinne. 2021. *La Beauté en partage, essai sur la poésie de René Char*. Paris : Hermann.
- Boulez, Pierre. 1981. *Points de repère* (textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez). Paris : Seuil.
- Boulez, Pierre. 1957. *Le Marteau sans maître*. Vienne – Londres : Universal Edition.
- Char, Marie-Claude. 1996. *René Char. Dans l'atelier du poète*. Paris : Gallimard.
- Char, René. 1983. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Char, René. 1955. *Recherche de la base et du sommet*. Paris : Gallimard.
- Charbagi, Haydée. 2009. « La poésie au miroir de la musique », dans *René Char en son siècle*, 231-245. Paris : Classiques Garnier.
- Coron, Antoine (dir.). 2007. *René Char*. Paris : Gallimard.
- Leclair, Danièle et Née, Patrick (dir.). 2015. *Dictionnaire René Char*. Paris : Classiques Garnier.
-

- 1 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1955, p. 144.
- 2 *Ibid.*, p. 144.
- 3 Pierre Boulez, « Poésie – centre et absence – musique », conférence prononcée à Donaueschingen en 1962, in : Pierre Boulez, *Points de repère* (texte présentée par J.-J. Nattiez), Paris, Seuil, coll. « Musique/ Passé / Présent », 1981, pp. 171-188.
- 4 Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, Vienne, Londres, Universal Editions, 1957, p. VII.
- 5 Cité par Boulez, in : Pierre Boulez, *Points de repère*, *op. cit.*, p. 171.
- 6 *Ibid.*, p. 172.
- 7 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, *op. cit.*, p. 144.
- 8 *Ibid.*
- 9 Cité par Danièle Leclair et Patrick Née (dir.), *Dictionnaire René Char*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 99.
- 10 Haydée Charbagi, « La poésie au miroir de la musique », in Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu et al., *René Char en son*

siècle, Actes du colloque international organisé à la BNF du 13 au 15 juin 2007, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 236.

11 *Ibid.*

12 Antoine Coron (dir.), *René Char*, Paris, Gallimard, 2007, p. 96.

13 René Char, *Œuvres complètes*, 1983, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade – NRF, p. 11.

14 *Ibid.*, p. 26.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 11.

17 *Ibid.*, p. 44.

18 Pierre Boulez, « Poésie – centre et absence – musique », *op. cit.*, p. 186.

19 Haydée Charbagi, *art. cit.*, p. 239-240.

20 Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, Vienne, Londres, Universal Editions, 1957, p. VII.

21 *Ibid.*, p. VIII.

22 Pierre Boulez, « Poésie – centre et absence – musique », *op. cit.*, p. 187.

23 *Ibid.*

Français

Qu'est-ce que « mettre en musique » un texte, le déplacer du livre vers la partition ? Choisis par Pierre Boulez comme points de départ de trois de ses œuvres, les poèmes de René Char font l'objet d'un traitement musical paradoxal, entre centralité et absence, traitement que nous étudierons en particulier dans *Le Marteau sans maître*. Les structures, rythmes et résonances issus des trois poèmes choisis donnent à cette œuvre ses chiffres secrets, sans toutefois se surimposer à la partie musicale. Le texte, porté par un chant soliste, oscille entre intelligibilité et fusion dans le tissu sonore. Une autre entente de ces poèmes se fait ainsi jour, plus profonde et mouvante. Nourrie des surgissements de mots, mais aussi des jeux de résonance et des « rapports virtuels » que provoque leur étroite cohérence musicale, cette entente devient celle d'un texte à la fois « MÉconnaisable et REconnaisable ».

English

How does one put a text to music, taking it from the book to the score ? Three of Pierre Boulez' pieces are inspired by the poems of René Char, but

he subjects them to a paradoxical transformation, which we will study in his work *Le Marteau sans maître*. The motifs, rhythms and echoes that come from the three poems chosen by Boulez form the underlying but hidden structure of the music. The text, sung by a soloist, alternates between distinct clarity and fusion with the musical tapestry. The piece thereby allows for a new reading of the poems, both more profound and more moving. By highlighting echoes and “virtual relations”, this musical reinterpretation makes the original text both “REcognizable and UNrecognizable”.

Mots-clés

Boulez (Pierre), Char (René), intermédialité, chant, résonance, composition

Keywords

Boulez (Pierre), Char (René), intermediality, song, resonance, composition

Louise Drouin

CERILAC, ED131, Université Paris-Cité, France

Normalienne et agrégée de Lettres Modernes, Louise Drouin a travaillé sur divers thèmes d'intermédialité, notamment les rapports entre poésie et peinture au xx^e siècle. Spécialisée dans les domaines italien et germanique, elle prépare une thèse en littérature comparée.