

La Boulangerie

I. Atmosphère

Il existe une qualité particulière de lumière dans le neuvième arrondissement de Paris que les peintres ont depuis longtemps comprise mais rarement nommée — une luminosité qui arrive par les hautes fenêtres en fin d'après-midi, tombant sur les papiers peints à motifs et le bois poli, effleurant les dos des partitions empilées sur le couvercle d'un piano avec quelque chose qui approche la tendresse. C'est dans cette lumière, et dans l'atmosphère musicale dense de la rue Ballu, que Marie Juliette Boulanger naquit le vingt et un août 1893.

L'appartement était déjà saturé de musique. Son père, Ernest Boulanger, alors âgé de soixante-dix-huit ans, avait remporté le Prix de Rome en 1835 — près de six décennies avant la naissance de sa cadette — et avait consacré une longue carrière à composer des opéras-comiques, à enseigner le chant au Conservatoire, et à se mouvoir dans les corridors supérieurs de la vie musicale parisienne avec l'aisance de celui qui y a toujours appartenu. Son propre père, Frédéric, avait été un violoncelliste réputé ; sa mère, Marie-Julie Halligner, une mezzo-soprano célébrée. La musique ne coulait pas simplement dans la famille Boulanger ; elle en constituait le médium même par lequel on comprenait le monde. Le mariage d'Ernest avec Raïssa Myshetskaya — une princesse russe de Saint-Pétersbourg, descendante des princes médiévaux de Tchernigov, venue à Paris pour étudier le chant et qui se trouva au lieu de cela étudier aux côtés de celui qu'elle épouserait — ajouta à ce foyer un élément de gravité aristocratique et de profondeur émotionnelle slave qui colorerait profondément les deux filles.

Nadia, la sœur aînée, née en 1887, s'était déjà affirmée musicienne de première importance au moment où Lili arriva. Mais c'est l'enfant cadette qui attira l'attention des visiteurs avec une quasi-immédiateté troublante. Gabriel Fauré, alors hôte fréquent de la demeure Boulanger et bientôt directeur du Conservatoire, observa que la petite Lili pouvait identifier les hauteurs avec une précision singulière dès l'âge de deux ans. Elle chantait des mélodies à l'oreille avant de pouvoir parler convenablement. À cinq ans, elle composa sa première pièce. Il n'y avait là rien de l'enfant prodige dressé ; c'était plutôt une forme de fluidité native, comme si la musique n'était pas quelque chose qu'elle apprenait mais quelque chose dont elle se souvenait.

Et pourtant, même dans ces premières années, une ombre accompagnait la lumière. À deux ans, Lili contracta une pneumonie bronchique — une maladie infantile courante qui, en son cas, s'avéra catastrophique. Son système immunitaire, jamais robuste, subit un dommage dont il ne se remettrait jamais. Le foyer Boulanger, déjà marqué par la disparité d'âge entre Ernest et Raïssa, par la perte de leur fille aînée Ernestine au berceau, s'organisa désormais autour d'un nouvel axe : la santé fragile de l'enfant cadette. L'éducation de Lili, irrégulière par nécessité, se déploya largement à la maison, guidée par sa mère et sa sœur. Elle suivit des cours au Conservatoire avant l'âge de cinq ans, accompagnant Nadia, absorbant l'harmonie et le contrepoint comme les autres enfants absorbent les comptines.

Le monde dans lequel elle était née se trouvait lui-même en état de transition qui correspondait, à sa manière, à la précarité de sa constitution. Le Paris des années 1890 était celui de l'affaire Dreyfus, de l'Art nouveau, des Symbolistes et de leurs esthétiques crépusculaires. En musique, les certitudes anciennes de l'harmonie romantique se dissolvaient. César Franck avait disparu en 1890, laissant derrière lui une école de chromatisme qui serait bientôt supplantée. Debussy, encore dans la trentaine, travaillait à la révolution de *Pelléas et Mélisande*, qui aurait sa création en 1902 et altérerait de façon irréversible le paysage harmonique de la France. Ravel, jeune homme d'une rigueur inquiète, commençait à façonner ses miniatures serties. Fauré, le grand médiateur entre la chaleur

romantique et la fraîcheur modale, présidait à ce moment de transition avec sa discrétion caractéristique.

C'est dans ce ferment que Lili Boulanger arriva — non pas en spectatrice mais en participante dont la carrière brève distillerait nombre de ses qualités les plus essentielles. Elle hérita de la génération de son père le respect du métier et de la clarté formelle ; de sa mère, une intensité de sentiment qu'elle apprendrait à maîtriser mais jamais à réprimer ; de la culture ambiante du Paris fin de siècle, une oreille attentive à la couleur, aux possibilités sensuelles du son, à la puissance expressive du non-résolu.

Ernest Boulanger mourut en 1900, quand Lili avait sept ans. Nadia, alors âgée de treize ans, aurait promis à son père mourant qu'elle prendrait soin de sa cadette — une promesse qu'elle tiendrait avec une dévotion si absolue qu'elle façonnerait le reste de sa propre vie longue. Le foyer se contracta. Raissa, Nadia et Lili formèrent une constellation étroite, liées par la musique, par le deuil, et par la conscience croissante que le don de Lili était extraordinaire et que le temps de Lili pourrait être court.

II. Formation

Considérez le son d'une harpe dans une salle aux hauts plafonds un matin d'hiver — la manière dont chaque corde pincée libère non seulement une hauteur mais une petite enveloppe de résonance, un halo d'harmoniques qui s'efface dans le silence ambiant de l'espace. Non pas seulement le fondamental mais le cinquième partiel, l'octave, le frémissement léger de la septième mineure qui persiste après que la main a étouffé. Tel était le monde acoustique de l'éducation de Lili Boulanger : intime, réverbérant, façonné autant par ce qui entourait les notes que par les notes elles-mêmes.

Sa formation était large et approfondie. Elle étudia le piano avec Hélène Chaumont, le violon avec Fernand Luquin, le violoncelle (car elle souhaitait comprendre la voix propre de chaque instrument de l'intérieur), la harpe avec Marcel Tournier et Alphonse Hasselmans, et l'orgue avec Louis Vierne à Saint-Sulpice. Ce n'est pas la formation d'un interprète. C'est la formation de quelqu'un qui a besoin de savoir ce qu'une clarinette fait dans le registre de chalumeau quand on lui demande de soutenir un pianissimo contre des cordes divisées — qui a besoin de sentir, dans ses propres mains, la résistance de l'archet, le coût respiratoire d'une longue phrase au hautbois, le poids particulier d'un do grave à l'orgue de Saint-Sulpice remplissant la nef. Elle aborda l'orchestre non comme un schéma abstrait mais comme une collection de corps individuels, chacun avec son grain, sa fatigue et sa limite d'endurance.

Elle entra formellement au Conservatoire de Paris en 1909, à quinze ou seize ans, une admission tardive due à ses maladies récurrentes. Elle y étudia la composition avec Paul Vidal et l'harmonie avec Georges Caussade — des pédagogues solides qui fournirent l'échafaudage technique sur lequel ses instincts plus aventureux pourraient s'édifier. Vidal, en particulier, était un professeur prudent et conservateur, et l'on peut déceler dans l'œuvre mature de Lili les traces de son insistance sur la clarté de la conduite des voix et la proportion structurelle, même alors que son langage harmonique se déplaçait résolument au-delà de tout ce qu'il aurait pu sanctionner.

Mais le Conservatoire n'était qu'un axe de sa formation. L'autre était Nadia. La relation entre les deux sœurs résiste à toute caractérisation facile. Nadia, de six ans l'aînée, était elle-même une compositrice d'une capacité considérable — elle avait remporté le Deuxième Grand Prix de Rome en 1908 — et une musicienne d'une intelligence formidable qui deviendrait plus tard la professeure de composition la plus influente du vingtième siècle, façonnant l'œuvre d'Aaron Copland, Elliott Carter, Philip Glass et d'innombrables autres. Pourtant, même dans ces premières années, il existait une reconnaissance tacite que le don compositionnel de Lili surpassait le sien. La réponse de Nadia ne fut

pas l'envie mais la consécration : elle se dévouerait à cultiver et protéger un talent qu'elle reconnaissait comme supérieur à celui qu'elle possédait elle-même. C'est une dynamique à la fois admirable et troublante, généreuse et tranquillement sacrificielle, et elle définirait la forme de la vie des deux femmes.

Lili absorbait les influences avec l'appétit discriminant d'une compositrice qui sait instinctivement ce dont elle a besoin. Le langage harmonique raffiné de Fauré — ces chaînes d'accords de septième se mouvant par degrés conjoints, ces inflexions modales qui brouillent la distinction entre majeur et mineur — entra dans sa pensée musicale tôt et définitivement. Elle entendit *Pelléas et Mélisande* et comprit aussitôt ce que Debussy avait accompli : la libération de l'harmonie de l'obligation fonctionnelle, la découverte que les accords pouvaient se mouvoir par la couleur et l'association plutôt que par la logique de fer de la dominante et de la tonique. De Ravel, qui se mouvait dans les mêmes cercles et dont elle connaissait bien la musique, elle tira une leçon différente — celle de la précision, de l'économie orchestrale, de la puissance expressive de la retenue.

Mais elle n'était pas éclectique. Ce qui distingue l'absorption des influences de la jeune Boulanger est la rapidité et la complétude avec lesquelles elles furent métabolisées en un idiome personnel. À la fin de son adolescence, elle avait développé un vocabulaire harmonique reconnaissablement sien : modal mais non archaïsant, chromatique mais non dépourvu de direction, riche de couleur mais structurellement tendu. Elle favorisait les modes — phrygien, dorien, mixolydien — non pas comme des dispositifs antiques mais comme des alternatives vivantes au système majeur-mineur, capables de générer leurs propres formes de tension et de résolution. Elle était attirée par les collections de tons entiers et par le mouvement non fonctionnel des accords parallèles, des techniques qu'elle partageait avec Debussy mais déployait au service d'un registre émotionnel différent : moins sensuel, plus intérieur, touché toujours par une gravité qui reflétait à la fois sa foi et sa maladie.

Sa formation religieuse mérite mention ici, car elle n'était pas incidente à son art. La famille Boulanger était catholique, et la foi de Lili — approfondie, soupçonne-t-on, par la proximité constante de la souffrance — imprégnait sa musique d'une qualité qui la distingue de l'esthétisme essentiellement séculier de Debussy ou de l'agnosticisme élégant de Ravel. Quand elle mettait en musique des textes sacrés, elle le faisait non pas comme un exercice de pastiche historique mais comme un acte de dévotion, et les résultats possèdent une franchise et une conviction qui rappellent la grande tradition de la musique sacrée française de Couperin au *Requiem* de Fauré.

La maladie qui l'avait accompagnée depuis l'enfance continua à façonner le rythme de son éducation. Elle ne pouvait pas toujours assister aux cours ; il y avait des périodes de repos imposé, de convalescence à la campagne, de cette solitude particulière qui afflige une jeune personne d'une énergie intellectuelle intense confinée à un lit de malade. Ce qui avait été diagnostiqué pendant sa vie comme tuberculose intestinale peut, à la lumière de la compréhension médicale moderne, avoir été la maladie de Crohn — une affection inflammatoire chronique de l'intestin pour laquelle aucun traitement efficace n'existait. La distinction importe moins que la réalité vécue : la douleur, la fatigue, l'interruption, la conscience que chaque période de santé était provisoire, que chaque accès de travail créatif pourrait être le dernier.

Et pourtant elle travailla. Les manuscrits précoces — ceux qui subsistent — révèlent non pas une étudiante hésitante mais une jeune compositrice d'une assurance saisissante. La notation est nette, la main confiante, la mise en page spacieuse à la manière de quelqu'un qui pense en systèmes plutôt qu'en mesures : les portées largement espacées, les chiffres de repère placés avec prévoyance, les répliques inscrites dans les parties comme si elle imaginait déjà la première répétition, le moment où le deuxième hautboïste aurait besoin de savoir ce que la première clarinette faisait trois mesures plus tôt. Déjà maîtrisant un langage harmonique d'une sophistication considérable. Entendant déjà

l'orchestre non pas comme une abstraction théorique mais comme un ensemble physique dans une salle physique.

Elle se préparait, bien qu'elle n'eût pu le savoir, pour le moment qui l'annoncerait au monde.

III. Le Prix de Rome

L'Académie des Beaux-Arts, cette institution vénérable et quelque peu sclérosée, administrait le Prix de Rome en composition musicale depuis 1803. Le concours exigeait que les candidats composent une cantate sur un texte imposé dans des conditions d'isolement quasi complet — un format qui éprouvait non seulement la compétence musicale mais l'endurance physique et la résistance nerveuse. Pendant un siècle, le prix avait été remporté exclusivement par des hommes.

En 1912, Lili Boulanger entra en lice à l'âge de dix-huit ans. Elle composait sa cantate, *Maïa*, quand la maladie l'accabla. Elle s'effondra pendant les épreuves et ne put compléter sa soumission. Aucun prix ne fut attribué cette année-là — un résultat qui donnait à l'épisode une qualité de récit suspendu, une phrase laissée en suspens sans résolution, attendant sa cadence.

Elle revint en 1913. Elle avait dix-neuf ans, la seule femme parmi cinq concurrents, et la plus jeune de six ans. Le texte imposé était un livret d'Eugène Adenis d'après la deuxième partie du *Faust* de Goethe — la scène de la rencontre de Faust avec Hélène de Troie, un sujet qui exigeait à la fois tendresse lyrique et grandeur dramatique. La cantate devait être composée en environ quatre semaines : une entreprise immense même pour un compositeur en robuste santé.

Ce qu'elle produisit en ces semaines fut *Faust et Hélène*.

Non pas un exercice d'étudiant. Non pas une soumission compétente. Une œuvre d'autorité.

La cantate s'ouvre avec une introduction orchestrale dont le premier geste déclare déjà un tempérament : les cordes établissent une pédale en trémolo — non pas la pédale de dominante conventionnelle de l'écriture académique mais un chatolement, une nappe tonalement ambiguë sur laquelle les bois tracent des fragments mélodiques dans un registre soigneusement choisi pour flotter au-dessus de la texture plutôt que d'en émerger. Ce n'est pas l'épaisseur wagnérienne ; c'est la transparence française appliquée à l'échelle émotionnelle wagnérienne. Les cors, quand ils entrent, sont placés dans leur registre médian le plus chaud, doublés à l'octave inférieure par les violoncelles dans une disposition qui donne à la mélodie du poids sans masse. La harpe et le célesta — instruments qu'elle utiliserait tout au long de sa carrière avec une précision infaillible — ajoutent des points de lumière aux partiels supérieurs, illuminant la texture par le haut plutôt que de la combler par le dedans.

L'écriture vocale se meut entre l'expansion lyrique et la déclamation dramatique avec une liberté qui suggère une familiarité ancienne avec la scène opératique — remarquable chez une compositrice qui n'avait écrit aucun opéra, et qui révèle quelque chose de sa manière d'entendre les voix : non pas comme des instruments à accompagner mais comme des présences à soutenir, l'orchestre autour d'elles comme l'air est autour d'un corps.

Harmoniquement, la scène d'amour entre Faust et Hélène se déploie sur des chaînes d'accords de septième et de neuvième non résolus — des neuvièmes de dominante surtout, disposées en espacement large avec la tierce haute et la septième basse, créant cette douleur lumineuse particulière qui n'appartient qu'à l'harmonie française. Leur mouvement languide par degrés conjoints suggère non pas simplement le désir mais l'impossibilité de son accomplissement permanent. La scène finale descend en spirale à travers un territoire de plus en plus chromatique. La basse descend par demi-tons. La texture orchestrale s'épaissit — les doublures s'accumulent,

l'espace se contracte, les voix supérieures s'entassent vers le bas — jusqu'à ce que l'œuvre se referme avec un poids qui est presque physique.

Le vote fut décisif : trente et un des trente-six membres de l'Académie votèrent en sa faveur. Lili Boulanger devint la première femme dans l'histoire de l'institution à remporter le Grand Prix de Rome en composition. L'événement fut largement rapporté par la presse française, et sa portée symbolique — une femme triomphant dans l'arène la plus prestigieuse et traditionnellement masculine de la vie musicale française — n'échappa pas aux observateurs de l'époque. Annegret Fauser, dans son étude importante sur les femmes et le Prix de Rome dans la politique culturelle française, a montré comment la victoire de Boulanger à la fois défiait et finalement renforçait certaines présomptions sur le genre et la production artistique : elle fut célébrée, mais souvent en des termes qui soulignaient sa jeunesse, sa beauté et sa fragilité plutôt que l'accomplissement technique de son œuvre.

Le prix comportait une résidence à la Villa Medici à Rome — le palais légendaire sur la colline au-dessus de l'escalier de la Trinité-des-Monts où des générations d'artistes français avaient passé leurs années de formation. Lili arriva en 1914 avec sa mère, dont la présence provoqua d'abord la désapprobation du directeur de la Villa, Albert Besnard, qui signala l'irrégularité à l'Académie. Informée de l'état de santé de Lili, l'Académie autorisa le séjour de Raissa — un petit épisode bureaucratique qui révèle néanmoins les difficultés pratiques qui accompagnèrent chaque aspect de la vie professionnelle de Lili. Elle n'était pas simplement une compositrice ; elle était une compositrice qui exigeait un soin constant, et les institutions du monde musical n'étaient pas conçues pour accommoder de tels besoins.

Son séjour à Rome fut bref — environ trois mois et demi — mais productif. Elle obtint un contrat annuel avec l'éditeur italien Ricordi, garantissant la publication de ses œuvres et un revenu mensuel : un accomplissement pratique d'une réelle importance pour une jeune compositrice. Elle commença le travail sur plusieurs nouvelles compositions, dont le cycle de mélodies *Clairières dans le ciel*. La lumière romaine, les jardins, la proximité de siècles d'art — on imagine ces choses entrant dans son œuvre par une sorte d'osmose, comme elles étaient entrées dans l'œuvre de tant d'artistes français avant elle.

Mais l'été 1914 fut l'été qui mit fin à un monde. En août, la guerre arriva, et la Villa Medici se vida. Lili quitta Rome, se rendit à Nice, puis retourna à Paris, où un chapitre très différent de sa vie l'attendait.

IV. La maladie et le temps

Il existe un passage dans *D'un soir triste* où les cordes soutiennent une basse pulsation grave et haletante sous une mélodie de clarinette marquée *douloureux*. La texture respire avec peine. L'orchestre travaille sous le poids de sa propre expression.

Il est difficile, en écoutant cette musique, de ne pas entendre le corps.

Le souffle constrict. La fatigue. La conscience que l'instrument — l'instrument physique, celui fait d'os et de nerfs — défailait, alors même que l'esprit qu'il abritait brûlait d'une clarté croissante.

Écrire sur la maladie de Lili Boulanger, c'est affronter un problème de représentation. Il existe une longue et ignoble tradition de romanticisation de l'artiste souffrant — la maladie comme combustible, la tuberculose comme prix du génie. La musique de Boulanger refuse cela. Son œuvre ne célèbre pas la souffrance. Elle la transcende, ce qui est une chose très différente. La transcendance est audible — dans la sérénité lumineuse du *Pie Jesu*, dans l'énergie rayonnante du *D'un matin de printemps*, dans la grandeur visionnaire des psaumes. Ce ne sont pas les œuvres d'une compositrice définie par sa maladie, mais d'une compositrice qui a composé *malgré* elle.

L'affection qui la frappait — diagnostiquée de son vivant comme tuberculose intestinale, possiblement identifiable rétrospectivement comme maladie de Crohn — était chronique, progressive, et sans traitement efficace. Elle se manifestait par des épisodes récurrents de douleur sévère, d'épuisement et de débilité, ponctuée de périodes de rémission relative pendant lesquelles elle travaillait avec une intensité qui suggère une conscience aiguë du caractère provisoire de sa santé. Léonie Rosenstiel, dans sa biographie pionnière, documente le rythme de ces épisodes avec soin, s'appuyant sur les archives familiales et les souvenirs de Nadia pour reconstituer une alternance de périodes de création intense suivies de silences forcés — une structure temporelle qui trouve son analogue dans la musique elle-même, avec ses alternances entre l'énoncé passionné et le retrait soudain.

La relation entre la maladie et la créativité chez Boulanger n'est pas causale mais contextuelle. Sa maladie ne l'a pas rendue meilleure compositrice ; elle l'a rendue plus urgente. La conscience du temps limité a affûté ses choix artistiques, conférant à même ses premières œuvres une densité d'expression qui contredit l'âge du compositeur. Il n'y a pas de remplissage dans la musique de Lili Boulanger, aucun passage qui existe simplement pour combler un espace ou satisfaire une convention formelle. Chaque mesure a mérité sa place.

Cette économie s'étend à ses méthodes de travail. Elle composait rapidement quand la santé le permettait — les manuscrits des périodes productives sont nets, la notation assurée, les hampes droites, les ligatures précises, l'encre constante sur une page. Une compositrice maîtresse de sa main. Mais les manuscrits ultérieurs racontent une autre histoire. Les têtes de notes deviennent plus rondes, moins contrôlées. Les hampes vacillent. Une mesure est barrée et réécrite en dessous, la seconde version à peine plus lisible que la première. Les altérations s'entassent contre les têtes de notes comme placées par une main incertaine de son jugement spatial. Les indications de dynamique s'amenuisent, puis disparaissent — des pages entières sans un seul *p* ou *f*, la couche interprétative abandonnée au profit de la mise en place des hauteurs avant que l'énergie ne s'épuise.

Jusqu'au moment où elle ne put plus tenir la plume du tout. Nadia prenait la dictée. Note après note. Intervalle après intervalle. Le corps se rendait. L'imagination indiminuée.

Le temps, pour Lili Boulanger, n'était pas le milieu neutre qu'il est pour la plupart d'entre nous. C'était une substance qu'elle pouvait sentir diminuer — mesurable non en années mais en pages. Combien d'autres partitions ? Combien d'autres mesures avant que la main ne cède ?

Cette conscience donne à sa musique sa qualité particulière d'expressivité concentrée. Chaque phrase doit compter. Il n'y en aura peut-être pas d'autre.

Cinq ans. Environ cinq années de travail actif — 1913 à 1918. Pergolesi est mort à vingt-six ans, Mozart à trente-cinq, Schubert à trente-et-un, mais chacun a eu considérablement plus d'années productives que cela. Son catalogue est modeste en quantité. Il est remarquable par la constance de sa qualité et la maturité de sa vision. Il n'y a pas de juvénilia parmi les œuvres publiées. Aucune pièce d'apprenti. Elle est arrivée pleinement formée, ou presque, et puis elle a disparu.

V. Les œuvres et le langage

L'univers harmonique

Entrer dans le langage harmonique de Lili Boulanger, ce n'est pas entrer dans un système. C'est entrer dans une pièce — une pièce dont les murs ne sont pas tout à fait solides, où la lumière vient d'aucune source identifiable, où chaque surface renvoie une couleur légèrement différente de celle projetée sur elle. Le système tonal n'a pas été abandonné. Il a été rendu translucide.

Plus sérieux que Debussy. Plus directement émotif que Fauré. Marqué par une intensité spirituelle qu'aucun de ces deux compositeurs, malgré toute leur grandeur, n'a atteinte avec constance. La différence n'est pas une question de technique — elle partageait la plupart de leurs techniques — mais d'intention.

Les fondations peuvent être décrites avec précision. Elle favorisait l'écriture modale — phrygienne, dorique, mixolydienne — non comme coloration archaïque mais comme base d'une syntaxe tonale véritablement alternative, dans laquelle la tension du sensible du système majeur-mineur est délibérément affaiblie, remplacée par les champs gravitationnels plus subtils des modes. Dans *D'un matin de printemps*, la mélodie d'ouverture se déploie en mode phrygien sur mi — toutes les touches blanches, la chute de demi-ton de fa à mi conférant au mode sa gravité caractéristique, cette qualité d'arriver au repos par la descente plutôt que par l'ascension. La mélodie est ensuite transposée une tierce majeure plus haut en sol dièse, puis en si — une chaîne de transpositions par tierce majeure qui divise l'octave symétriquement, générant un mouvement harmonique sans modulation conventionnelle et sans la hiérarchie tonale qu'implique la modulation. Chaque transposition préserve la forme intervallique de la mélodie mais la place dans une nouvelle lumière harmonique. L'effet est prismatique.

Les collections de tons entiers apparaissent fréquemment, particulièrement dans *Clairières dans le ciel*, où les accords construits à partir de secondes majeures, de septièmes mineures et de neuvièmes majeures créent une atmosphère harmonique d'ambiguïté lumineuse — le type d'harmonie où l'on ne peut pas tout à fait nommer ce qu'on entend mais où l'on peut sentir sa logique. La ligne de basse dans certaines chansons esquisse la gamme entière de tons entiers, six notes s'échelonnant équidistantes, dissolvant le sentiment de centre tonal dans un champ sans gravité. Technique apprise auprès de Debussy, certainement. Mais là où les passages de tons entiers de Debussy tendent à évoquer le sensoriel — l'eau, la lumière, la scintillation de l'après-midi — ceux de Boulanger tendent vers le dévotionnel. Plus proche de la prière que de la rêverie. Les mêmes matériaux harmoniques, tournés vers l'intérieur.

Son usage du mouvement parallèle est plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. Quintes parallèles. Triades parallèles. Accords de septième parallèles se mouvant en blocs plaqués — mais la question qu'un compositeur se pose est : quel étalement ? Quel espacement ? Dans les settings de psaumes, Boulanger voit ses accords parallèles en positions larges et ouvertes — fondamentale et quinte séparées d'une octave ou plus, les voix intérieures éparses — si bien que les parallèles sonnent non pas épais mais creux, caverneux, comme entendus à travers la pierre d'une nef. Ce n'est pas le planing en position serrée de la musique de piano de Debussy ; c'est quelque chose de plus architectural, plus préoccupé par le comportement acoustique du son dans l'espace. L'ouverture du *Psalms 24*, avec ses fanfares de cuivres — trompettes et trombones dans leurs registres médians, le tuba fournissant une fondation deux octaves en dessous des sopranos choraux — réalise une grandeur quasi médiévale par des quintes parallèles que tout harmoniste académique aurait interdites. Mais l'oreille n'objècte pas. L'oreille reconnaît quelque chose d'antérieur au manuel.

Un mouvement harmonique non fonctionnel imprègne son œuvre de maturité. Les accords se meuvent par la couleur, par le poids, par la logique de la sonorité adjacente plutôt que par l'obligation dominante-tonique. Une triade majeure glisse par demi-ton vers une autre triade majeure ; un accord de neuvième se résout non pas vers le bas mais latéralement, vers un accord de structure entièrement différente. Les dissonances sont réelles — elle ne les adoucit pas — mais elles sont placées dans des registres et des espacements qui leur permettent de briller plutôt que de heurter. Une neuvième mineure en position serrée est une meule ; le même intervalle étendu sur trois octaves, la note inférieure aux violoncelles et la supérieure dans une flûte soliste, devient une sorte de lumière.

Elle n'était pas une simple coloriste. Le langage harmonique, malgré toute sa beauté, est structurellement intentionnel. Elle comprenait que la dissolution de la tonalité fonctionnelle exigeait de nouveaux moyens de cohérence à grande échelle, et elle les a trouvés — dans le développement motivique, dans la gestion de la densité de texture, dans un instinct formel qui, tout en n'étant jamais servilement conventionnel, fournit toujours à l'oreille une orientation. Même dans ses passages les plus aventureux, chaque accord découle du précédent par une certaine nécessité sentie. Non la nécessité du manuel. Mais une nécessité néanmoins.

Clairières dans le ciel

Le cycle de mélodies *Clairières dans le ciel* — littéralement, « éclaircies dans le ciel » — a été composé en 1914, principalement pendant la résidence de Boulanger à Rome, et met en musique treize poèmes du poète béarnais Francis Jammes, sélectionnés dans son cycle plus large *Tristesses*. Que Boulanger ait choisi de renommer le cycle est significatif : là où Jammes offrait « tristesses », elle offrait des éclaircies — des ouvertures dans la couverture nuageuse, des moments d'illumination entrevus à travers le chagrin. Le choix révèle un tempérament artistique qui, tout en étant pleinement réceptif à la souffrance, cherche instinctivement la lumière qu'elle contient.

Le cycle retrace une narration d'amour, de perte et de consolation spirituelle dans un langage d'une lyrisme délibérément simple — presque naïf. Les settings de Boulanger honorent cette simplicité. Ils la détruisent aussi, doucement, de l'intérieur.

L'écriture de piano est le siège de la vraie réflexion. Dans les chansons paisibles, la main droite se meut en tierces et sixtes serrées au-dessus d'une main gauche qui esquisse des accords de septième en large arpégiation — l'espacement assez ouvert pour que la voix s'asseye à l'intérieur de l'harmonie plutôt que sur elle, nichée dans une poche de résonance entre les registres du piano. La ligne vocale progresse par degré conjoint, par petits intervalles — secondes, tierces — un mouvement qui reflète la tranquillité du texte. Mais dans les chansons de chagrin, la voix se fracture. Sixtes mineures. Tritons. Des sauts qui forcent le chanteur à franchir les limites registrales à l'intérieur d'une phrase unique, l'effort du saut devenant partie de l'expression. La texture de piano se contracte — espacements plus serrés, plus chromatiques, la main gauche s'élevant vers le registre médian où elle s'entasse contre la voix, l'espace acoustique entre le chanteur et l'instrument comprimé jusqu'à ce qu'il semble un confinement.

Mi majeur réapparaît tout au long comme ancre tonale — la clé de l'amour et de la joie — mais c'est un mi majeur perpétuellement menacé. Des inflexions modales l'obscurcissent : une septième bémolisée ici, un deuxième phrygien là, la tierce majeure parfois présente et parfois retenue, si bien que l'oreille n'est jamais tout à fait certaine d'entendre mi majeur ou quelque chose qui se souvient du mi majeur. Le bonheur est réel mais impermanent. L'amour est présent mais déjà passant.

La relation entre voix et piano rappelle les *Ariettes oubliées* de Debussy et *La bonne chanson* de Fauré dans sa sensibilité à la prosodie française — les accents naturels de la langue façonnant le profil rythmique de la mélodie avec un soin qu'aucune quantité de technique ne peut contrefaire. Mais les settings de Boulanger possèdent une qualité que ces modèles n'ont pas. Une qualité de concentration intérieure. La chanteuse communique avec elle-même. Le piano écoute.

D'un matin de printemps et D'un soir triste

Ces deux œuvres, composées en 1917–18 et existant en plusieurs versions (pour violon et piano, flûte et piano, trio à cordes, et orchestre complet), forment un diptyque qui encapsule en miniature la polarité essentielle de l'art de Boulanger : la lumière et l'obscurité, la vitalité et l'épuisement, le printemps et le soir.

D'un matin de printemps s'ouvre avec une flûte soliste — et le registre importe. Non pas le registre brillant et porteur du haut que la convention dicterait pour un « matin de printemps » mais le registre grave, la chaleur du chalumeau du premier octave de la flûte, où le ton est soufflé, intime, légèrement voilé. Il flotte au-dessus de cordes bruissantes — deuxièmes violons tremolo, très doux, les altos fournissant juste assez de remplissage harmonique pour suggérer la tonalité sans la confirmer — tandis que triangle et célesta ajoutent des points de lumière cristalline dans le registre le plus haut audible, trois octaves au-dessus de la mélodie de flûte. L'espacement est la pensée. L'énorme écart registral entre les harmoniques de la célesta et la fondamentale de la flûte crée une colonne d'air dans laquelle la mélodie reste suspendue, en suspension, sans poids.

L'ouverture phrygienne — cette chute de demi-ton de fa à mi, la signature gravitationnelle du mode — éloigne immédiatement la musique de la gaieté pastorale conventionnelle. Ce n'est pas le printemps vigoureux de Beethoven. C'est le printemps précaire du début d'avril, quand la nouvelle croissance est encore vulnérable aux gelées.

Le langage harmonique se meut entre la clarté diatonique et l'ambiguïté impressionniste avec la facilité de quelqu'un qui a intériorisé les deux idiomes. Les harmonies parallèles glissent sous la mélodie en triades en premier renversement — une technique qui préserve la douceur du mouvement tout en évitant le poids du mouvement en état fondamental. Des passages de bitonalité apparaissent : violons et bois en fa majeur, violoncelles et basses attirant vers mi bémol, les deux tonalités coexistant dans une friction qui n'est pas exactement une dissonance mais une iridescence, la surface harmonique attrapant différentes lumières selon la couche que l'oreille suit. Plus maigre que Ravel. Moins opulent. Mais pas moins précis.

D'un soir triste est le jumeau ombre.

Là où le morceau matinal est transparent, le morceau vespéral est dense. Là où l'un danse, l'autre travaille. Les forces orchestrales sont plus larges — trois hautbois incluant cor anglais, trois clarinettes incluant clarinette basse, trois bassons incluant sarrusophone, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, tuba — et la texture est pondérée vers les registres inférieurs, les timbres sombres du cor anglais et de la clarinette basse en avant-plan, les basses divisées. L'ouverture : une pulsation sourde et haletante dans les cordes — non pas un tremolo maintenant mais une pulsation lente et mesurée dans le registre grave, altos et violoncelles se mouvant en mouvement contraire à l'intérieur de l'intervalle d'une tierce mineure, l'harmonie se balançant entre deux accords adjacents qui partagent la plupart de leurs hauteurs. Au-dessus, les clarinettes énoncent une mélodie marquée *douloureux*. Elle progresse par petits intervalles — secondes, tierces mineures — ne s'éloignant jamais beaucoup de sa hauteur de départ, comme confinée. Les indications successives — *lourd, plus agité, serrant, doux* — retracent l'arc émotif de la pièce à travers la douleur, l'agitation, et une douceur finale et épuisée.

Les climaxes sont violents. L'orchestre complet, tutti, en position serrée — les cuivres dans leurs registres les plus pénétrants, les cordes supérieures forcées aux positions les plus hautes, les instruments graves grinçant dans leur octave la plus grave — tout comprimé dans une bande étroite d'intensité maximale. Puis retrait. Non une résolution. Une cessation. Le son se retire comme si l'énergie pour continuer avait été dépensée.

Les manuscrits racontent leur propre histoire. Rosenstiel documente le coût physique : l'écriture devenant moins stable à travers les pages successives, les têtes de notes plus rondes et moins précises, les corrections se multipliant — un passage barré et réécrit dans une main qui est reconnaissablement la même mais plus faible, comme si la plume était plus lourde. Les indications de dynamique deviennent rares ; des passages entiers manquent d'articulation. Nadia a complété ces détails après que Lili ne pouvait plus tenir la plume. On peut voir, dans le manuscrit, le moment

exact où une main cède à une autre — le moment où la partition devient une collaboration entre un esprit qui compose toujours et un corps qui a cessé.

Entendre ces deux pièces en succession, c'est expérimenter quelque chose de proche de l'arc de la propre vie de Lili Boulanger : la luminosité impossible du matin, l'obscurité envahissante du soir, et entre eux la totalité d'une expérience humaine comprimée dans une durée d'une brièveté intolérable.

Les settings de psaumes

Les trois settings de psaumes — *Psalm 24*, *Psalm 129*, et *Psalm 130 (Du fond de l'abîme)* — composés pendant et après la résidence romaine, représentent peut-être la dimension la plus ambitieuse et la plus originale de la production de Boulanger. Dans ces œuvres, elle a affronté la grande tradition de la musique sacrée française — de Josquin à Couperin à Fauré — et a produit des settings qui honorent cette tradition tout en parlant dans une voix reconnaissablement contemporaine.

Psalm 24 (« La terre est au Seigneur ») est écrit pour chœur à quatre voix, orgue, quatre cors, trois trompettes, quatre trombones, tuba, timbales, et deux harpes — une force cérémonielle qu'elle déploie avec une assurance qu'on pourrait qualifier d'architecturale. Les fanfares de cuivres d'ouverture établissent l'espace avant que les voix y entrent : trompettes à l'unisson, forte, doublées par les trombones à l'octave inférieure, le tuba une octave supplémentaire en dessous — une colonne de son s'étendant sur quatre octaves en quintes et octaves pures, aucune tierce, aucune sixte, rien qui n'adoucisse ou ne sucre. Quand le chœur entre en déclamation homophonique, il double exactement les lignes de cuivres, voix et métal fusionnés. L'effet n'est pas un accompagnement mais une amplification, comme si le bâtiment lui-même chantait. Les quintes parallèles qui imprègnent l'écriture chorale évoquent l'organum — la plus ancienne polyphonie, le son de l'Église médiévale — tandis que le langage harmonique, construit à partir de quartes et quintes empilées avec une évidente évitement des cadences conventionnelles, est indéniablement moderne. Une section centrale pour ténor soliste, sans accompagnement de cuivres, expose soudain la voix humaine dans son isolement. Le contraste est dévastateur.

Psalm 129 est plus sombre. Plus turbulent. Plus chromatique. Les voix d'hommes prédominent — les barytons portant des lignes ascendantes qui luttent contre leur tessiture naturelle, l'effort de l'ascension audible dans la production vocale, un choix compositionnel délibéré qui rend la supplication physique. La texture orchestrale est plus dense : cuivres graves en position serrée, clarinette basse et contrebasson fournissant un sol harmonique si sombre qu'il se manifeste à peine comme une hauteur. Les accords construits à partir de quartes superposées créent un son qui n'est ni consonant ni dissonant en aucun sens conventionnel mais simplement massif — ressemblant à la pierre, inflexible.

Ces settings de psaumes réalisent quelque chose de rare dans la musique sacrée du vingtième siècle. Ils sont dévotionnels sans être sentimentaux. Modernes sans être iconoclastes. La conviction de Bruckner. La sophistication harmonique de Debussy. La combinaison, dans la musique française, est sans précédent exact.

Vieille prière bouddhique

La *Vieille prière bouddhique* (*Vieille prière bouddhique*), composée entre 1914 et 1917, révèle une autre dimension de l'imagination spirituelle de Boulanger. Mettant en musique une traduction française d'une prière quotidienne du Metta Sutta — un texte de communion universelle et de compassion — cette œuvre pour ténor soliste, chœur mixte, et orchestre s'éloigne du cadre catholique des settings de psaumes vers un territoire spirituel plus large et plus œcuménique.

L'écriture chorale est délibérément, presque radicalement simple. Octaves. Tout le monde chantant la même ligne — sopranos et ténors, altos et basses, doublés à l'unisson ou l'octave, la texture réduite

à un seul fil mélodique multiplié à travers les registres. Aucune contrepoint. Aucune complexité harmonique. L'effet n'est pas la pauvreté mais l'unanimité : le son d'une communauté pensant une seule pensée. L'orchestration entoure cette monodie avec une auréole de pure couleur — célesta dans le registre le plus haut, deux harpes en figures arpégées qui esquissent des quintes ouvertes, les cordes hautes soutenant un pédale en pianissimo qui est plus une vibration qu'une hauteur. Contre cela, la prière se déploie avec l'inévitabilité sans hâte du rituel. Tissée dans la texture orchestrale, les érudits ont noté une ciphre : les hauteurs do-sol-do-sol, do-sol-do-sol, formant les syllabes « Li-li » — une signature intégrée dans une prière pour tous les êtres vivants.

Que Boulanger, une catholique dévote, ait été attirée par un texte bouddhiste est significatif. Cela parle d'une universalité de vision spirituelle que sa musique incarne partout — un sentiment que le sacré n'est la propriété d'aucune tradition particulière mais une dimension de l'expérience humaine accessible à tous ceux qui s'en approchent avec sincérité. En cela, comme en tant d'autres choses, elle était en avance sur son temps.

Pie Jesu

Et à la fin, ceci : une voix, un quatuor à cordes, une harpe, un orgue. Les forces les plus simples. L'énoncé le plus nu.

Pie Jesu était la dernière œuvre de Lili Boulanger, dictée à Nadia dans les derniers jours de sa vie à Mézy-sur-Seine, où la famille s'était réfugiée du bombardement allemand de Paris. Les premiers esquisses datent d'un carnet de composition utilisé entre 1909 et 1913, suggérant que la graine de cette musique était présente dans son esprit pendant des années avant que les circonstances lui donnent sa forme finale et dévastatrice. Les érudits, incluant Rosenstiel et Olivia Mattis, ont spéculé que Boulanger avait l'intention d'un Requiem complet, dont *Pie Jesu* aurait formé un mouvement — une ambition interrompue, comme tant d'autres, par la mort.

L'œuvre est brève. Presque fragmentaire. Sa brièveté est inséparable de son sens.

La ligne vocale — haute, exposée, progressant par secondes et tierces mineures avec la pureté hésitante du plain-chant — flotte au-dessus d'un coussin harmonique soutenu d'une tendresse extraordinaire. Le quatuor à cordes voix ses accords en position serrée, les quatre instruments occupant à peine plus d'une octave d'espace registral, créant une chaleur qui est presque tactile — le son de quatre corps respirant ensemble. La harpe ajoute des notes isolées, largement espacées, chacune placée avec le soin de quelqu'un posant des pierres. L'orgue soutient. Il ne joue pas. Il tient.

Aucun développement. Aucun drame. Aucun climax. Seulement la répétition, avec variation subtile, d'une prière unique.

On imagine Nadia au papier de manuscrit. Plume à la main. La voix de Lili — à quel point était-elle forte, à ce moment ? Un murmure ? — nommant les intervalles. Monter une tierce. Descendre une seconde. Tenir. La notation apparaissant sur la page non dans l'écriture fluide des partitions antérieures mais dans l'écriture de Nadia, plus ferme, plus stable, chaque note placée avec le soin de quelqu'un transcrivant quelque chose de sacré. Ce qu'il était.

La simplicité n'est pas simpliste. C'est la simplicité qui gît du côté lointain de la complexité — la distillation d'une vie entière de pensée musicale dans son geste le plus essentiel. C'est, au sens le plus strict, une dernière parole.

Une parole de miséricorde.

VI. La Guerre et les dernières années

La guerre qui éclata en août 1914 brisa le monde dans lequel Lili Boulanger avait grandi. Les salons se fermèrent ; les concerts cessèrent ; les jeunes gens qui avaient été ses condisciples au Conservatoire furent appelés au front, où nombreux seraient ceux qui périraient. Paris, cette ville lumineuse de l'art et de la polémique, devint une ville d'angoisse, de cartes de rationnement et de trains sanitaires, du bruit lointain des canons audible les nuits calmes depuis la Marne.

La réaction de Lili fut immédiate et caractéristique. Plutôt que de se retirer dans l'isolement que sa santé aurait pu justifier — et certes, l'Académie des Beaux-Arts lui avait offert la permission en janvier 1915 de retourner à la Villa Medici — elle choisit de rester à Paris et de se consacrer à l'effort de guerre. À l'été 1915, elle et Nadia fondèrent le Comité Franco-Américain du Conservatoire National de Musique, sous le patronage de l'architecte Whitney Warren, avec Blair Fairchild comme trésorier et un cortège de soutiens qui comprenait Gustave Charpentier, Théodore Dubois, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Paul Vidal et Charles-Marie Widor. Le comité se proposait de fournir un soutien matériel et moral aux musiciens-soldats combattant au front : des colis de vivres et de vêtements, des nouvelles du foyer, l'assurance qu'on ne les avait point oubliés.

La contribution la plus soutenue de Lili à cet effort fut la création et la direction de la *Gazette des classes du Conservatoire* — une circulaire, expédiée mensuellement à partir d'octobre 1915, qui recueillait les nouvelles des étudiants mobilisés du Conservatoire et les distribuait à des centaines de destinataires au front et à l'arrière. Le premier numéro suscita cinquante et une réponses dans le mois. C'était, en sa modestie, un acte de dévouement extraordinaire : une jeune femme souffrant de douleurs chroniques, ses propres ambitions créatives suspendues, dépensant ses énergies déclinantes au service d'une communauté que la guerre déchirait.

Il convient ici de ne point sentimentaliser ce qui était également un acte d'intelligence pratique. La *Gazette* n'était point un simple geste de sympathie ; c'était un instrument de cohésion sociale, entretenant les liens entre musiciens qui auraient pu être autrement atomisés par la vaste machine impersonnelle de la guerre. Lili comprenait, peut-être instinctivement, que la musique est un art communautaire, et que la communauté musicale, comme toute autre communauté, requiert un entretien actif si elle veut survivre aux forces qui menacent de la détruire.

Entre-temps, elle continua de composer quand sa santé le lui permit. La période de 1915 à 1918, malgré la guerre et malgré son état qui empirait, vit naître quelques-unes de ses œuvres les plus importantes : les psaumes, la *Vieille prière bouddhique*, *Pour les funérailles d'un soldat*, et les pièces appariées *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps*. La dernière de celles-ci fut achevée en janvier 1918, la dernière musique écrite de sa main. Après cela, elle ne put plus tenir une plume.

Pour les funérailles d'un soldat, sur un texte d'Alfred de Musset pour baryton solo, chœur mixte et orchestre, fut achevé dans sa forme orchestrale en janvier 1913 à partir d'esquisses datant d'août 1912, et révisé jusqu'en 1915. C'est une œuvre dont le sujet — les funérailles d'un soldat — acquit une actualité déchirante au fil des années de guerre. L'orchestration en est sombre et parfaitement équilibrée — un grand orchestre (cordes en configuration 9-8-7-6-5, bois doublés, cor anglais, clarinette basse, contrebasson, quatre cors, deux cornets, trois trombones, timbales, percussion, deux harpes) déployé avec la retenue d'un compositeur qui comprend que le poids du deuil s'exprime non par le volume mais par la densité. Les bois et les cuivres évoquent l'atmosphère d'un cortège militaire ; le phrasé choral, façonné par la tonalité instrumentale, transmet le poids accumulé des choses que l'on ne peut reprendre. L'œuvre fut créée le 7 novembre 1915, aux Concerts Colonne-Lamoureux sous la direction de Gabriel Pierné — une exécution qui dut porter, pour son audience de guerre, une charge d'émotion impossible à reconstituer à cette distance.

Les derniers mois furent un lent diminuendo.

La santé de Lili se détériora régulièrement au cours de l'hiver 1917–1918. La famille se retira à Mézy-sur-Seine, loin des bombardements de Paris. La campagne. Le silence. Le bruit de l'artillerie, lointain, intermittent — une partie de percussion que personne n'avait écrite.

Là, Lili dicta sa dernière musique à Nadia. Le *Pie Jesu*. Ce qui aurait dû être l'ouverture d'un Requiem. Ce qui devint, au lieu de cela, la totalité de celui-ci.

Elle mourut le quinze mars 1918. Vingt-quatre ans. La guerre continuerait encore huit mois. Le monde qu'elle aurait pu habiter — le monde du Paris d'après-guerre, du néoclassicisme de Stravinsky et du *Groupe des Six*, de l'efflorescence de la musique française dans les années 1920 — elle ne le verrait jamais. Ce qu'elle laissa derrière elle fut un corps d'œuvre qui, malgré ses dimensions modestes, possède une concentration de beauté et de sens que des œuvres plus vastes échouent souvent à atteindre.

VII. Mort et postérité

Le cimetière de Montmartre. La tombe des Boulanger, aux côtés des parents.

Soixante et un ans plus tard, Nadia y fut inhumée dans la même terre. Le lien scellé de la manière la plus littérale qui soit.

L'après-vie de la musique de Lili Boulanger a été marquée par de longues périodes de négligence entrecoupées de moments de redécouverte. Dans les années qui suivirent immédiatement sa mort, ses œuvres furent exécutées occasionnellement — les créations orchestrales de *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps* eurent lieu le 13 mars 1921, lors d'un concert des Concerts Pasdeloup sous la direction de Rhené-Baton — mais l'avalanche de musique nouvelle dans les années 1920 et les bouleversements ultérieurs du milieu du siècle enfouirent largement sa réputation. Elle devint une note de bas de page : la première femme à remporter le Prix de Rome, la sœur de Nadia Boulanger, une figure d'intérêt biographique plutôt que de substance musicale.

Cette négligence ne fut point accidentelle. Les politiques de la réputation musicale sont complexes, et la musique de Boulanger tomba entre chaque catégorie qui aurait pu la préserver. Trop moderne pour les traditionalistes. Trop tonale pour l'avant-garde. Une carrière trop brève pour générer l'infrastructure institutionnelle — les élèves, les défenseurs, la tradition interprétative — qui soutient le nom d'un compositeur à travers les générations. Et Nadia, qui aurait pu être sa plus puissante avocate, choisit au lieu de cela de consacrer sa longue vie à l'enseignement de la musique d'autrui. Elle interpréta rarement l'œuvre de sa sœur et ne la promut guère. Comme si la perte eût été trop intime pour être rendue publique. Comme si les partitions, empilées dans leurs chemises, l'encre s'effaçant sur le papier à musique que Nadia avait touché et que Lili avait touché, appartenaient à une intimité que l'exécution aurait violée.

La récupération savante commença avec *The Life and Works of Lili Boulanger* de Léonie Rosenstiel, la première étude de longueur substantielle, qui s'appuya sur des documents familiaux jusque-là indisponibles, des photographies et les souvenirs personnels de Nadia pour reconstituer à la fois la vie et l'accomplissement musical. Cette biographie, consciencieuse et bienveillante, posa les fondations de toute recherche ultérieure. *Nadia and Lili Boulanger* de Caroline Potter, publié en 2006, offrit la première analyse comparative approfondie des styles musicaux des deux sœurs, les situant dans le contexte plus large de l'histoire musicale française et démontrant à quel point leurs vies créatives avaient été étroitement entrelacées pendant la vie de Lili. L'ouvrage d'histoire culturelle d'Annegret Fauser, notamment son essai important sur les femmes et le Prix de Rome, illumina les dimensions institutionnelles et politiques de la carrière de Boulanger, montrant comment son

accomplissement à la fois défia et fut contraint par les structures sexuées de la vie culturelle française.

Au concert, la renaissance a été plus lente mais régulière. Des enregistrements de *Clairières dans le ciel*, des psaumes et des œuvres orchestrales ont paru avec une fréquence croissante depuis les années 1990, et des exécutions par des orchestres et ensembles majeurs ont présenté sa musique à des audiences qui y découvrent une voix d'une individualité et d'une puissance saisissantes. La Fondation internationale Nadia et Lili Boulanger, établie en 1983, et la Boulanger Initiative, une organisation de plaidoyer plus récente, ont travaillé à promouvoir l'interprétation et la recherche. Un concours international biennal voix-piano, créé en 2001, porte le nom des sœurs.

Que nous dit cette musique aujourd'hui, plus d'un siècle après sa création ? Elle parle, pourrait-on répondre, des mêmes choses dont elle a toujours parlé : de la beauté appréhendée à l'ombre de la perte, de la foi maintenue en présence de la souffrance, de la capacité de l'art à comprimer dans quelques mesures une vie entière de sens. Elle parle de matins de printemps et de soirs douloureux, de psaumes chantés du fond des abîmes, de clairières entrevues dans un ciel couvert. Elle parle, surtout, du fait stupéfiant qu'une jeune femme souffrant de douleurs chroniques, dans un monde convulsé par la guerre, dans une culture qui plaçait des obstacles considérables sur le chemin de son ambition, ait pu produire une musique d'une assurance si lumineuse — une musique qui sonne, même aujourd'hui, comme si elle avait toujours existé, comme si elle n'avait point été composée mais simplement révélée.

La qualité d'inachèvement de l'héritage de Boulanger — le Requiem incomplet, l'opéra *La Princesse Maleine* abandonné, les partitions laissées à l'état d'esquisse — n'est point simplement une circonstance biographique mais une qualité esthétique, une caractéristique définissante de son art. Sa musique vit dans un état d'incomplétude permanente, comme une phrase qui se brise avant sa cadence finale, laissant l'auditeur suspendu dans un silence qui n'est point vide mais plein — plein de tout ce qui aurait pu être, et qui, en un certain sens, est encore. Le silence après la musique de Lili Boulanger n'est point le silence de l'absence. C'est le silence de la présence, d'une voix qui a dit ce qu'elle avait à dire et n'a nul besoin de continuer.

Les manuscrits demeurent. L'encre en est encore lisible. Les têtes de notes, les hampes, les liaisons tracées d'une main qui devint plus ferme à mesure qu'elle se sentit plus certaine et moins ferme à mesure qu'elle devint plus malade — celles-ci survivent, dans les archives et en fac-similé, comme la trace physique d'une intelligence musicale qui brûla à travers son vaisseau en vingt-quatre ans et laissa derrière elle un corps d'œuvre qui ne demande rien à l'auditeur sinon l'attention.

Selon les paroles de sa sœur, qui savait mieux que quiconque ce qui avait été perdu : elle avait dit assez.

Note sur les sources : Cette biographie s'appuie sur les travaux fondateurs de Léonie Rosenstiel (The Life and Works of Lili Boulanger), Caroline Potter (Nadia and Lili Boulanger) et Annegret Fauser (écrits sur les femmes et le Prix de Rome dans la politique culturelle française), ainsi que sur des témoignages d'époque et des matériaux d'archives préservés par la Fondation internationale Nadia et Lili Boulanger. Les analyses musicales sont nourries par les partitions elles-mêmes et par la littérature analytique, notamment les études analytiques interprétatives consacrées aux œuvres individuelles.