

Avant-propos

Au gré d'entretiens accordés tout au long de son existence, Pierre Boulez a répété l'idée qu'il se faisait de la pédagogie : brève, concentrée, fixée sur la singularité du maître, attentif et inquiet de l'exemple provisoire qu'il constitue. La vivacité de la relation est seule promesse d'affranchissement. Les héritages ne sont lourds que de la part insolvable de la pédagogie quotidienne. Cette définition était-elle lancée par Boulez à celles et ceux qui devaient croiser le chemin de l'une de ses classes provisoires, au pupitre ou à la table, données à l'occasion de séminaires de direction ou de composition ? Pierre Boulez signifiait-il la dimension elliptique et très déterminée de sa formation ? Il impressionnait qui voulait l'entendre : un compositeur pouvait occuper une place centrale dans la musique de son temps sans avoir nécessairement usé les forces du jeune âge sur les bancs des écoles et des salles de classe du Conservatoire.

Après-guerre, les créateurs témoignent d'une relation antagoniste au passé et veulent dissimuler les héritages. Maîtres d'eux-mêmes et de leurs trajectoires, ils s'espèrent arbitres solitaires d'une autogestation très assurée. Sur sa formation, les souvenirs de Pierre Boulez sont volontairement sélectifs et passablement amnésiques. Ses premières années pourraient-elles s'écrire en

quelques lignes dans les notices officielles ? Le discours de Boulez fixe la ligne : son apprentissage se résume à la pédagogie pragmatique et inspirée d'Olivier Messiaen.

Tout y serait dit ? L'amnésie est déjà une forme de réécriture. Elle prédispose aux discours musicographiques idéologiques, affaiblis aux répétitions lascives et lassées des mêmes arguments d'autorité. Au contraire d'un destin prétracé, les premières années de Boulez sont faites de paradoxes beaucoup moins assumés qu'il n'y paraît. Les œuvres témoignent d'une intense volonté de synthétiser des univers musicaux très antagonistes, ceux de Stravinsky et d'Honegger, ceux de Messiaen et de Schönberg, ceux de Bartók et de Webern. Comment y voir clair ? Que choisir et décider ? Où situer les lignes d'une grammaire que l'on veut pour soi, cohérente et radicale ? Les enseignements que Boulez sollicite répondent à son besoin d'expertise et d'intense nouveauté. Il veut innover dans un cadre technique très sûr. Messiaen, professeur d'harmonie au Conservatoire, est certainement celui qui transmet à son élève les acquis les plus solides. L'enseignement d'Olivier Messiaen, circonscrit aux injonctions de l'institution, n'est qu'un moment de l'apprentissage de Pierre Boulez.

L'enseignement privé reçu par Boulez est la part la plus secrète de sa formation. Piano, composition, contrepoint, analyse : les leçons prises hors du Conservatoire couvrent tous les domaines nécessaires à une éducation complète et pleinement informée. Ce que le Conservatoire est inapte à offrir au jeune musicien, Boulez s'en saisit ailleurs, dans un réseau de cours privés qui relativise la pédagogie de Messiaen. Ces enseignements l'ouvrent aux domaines d'exploration inconnue de l'institution musicale parisienne d'alors. Il profite de l'ubiquité de Messiaen dont l'enseignement s'exerce aussi à l'extérieur du Conservatoire, en privé, pour l'analyse et la composition. Mais le prestige d'Olivier Messiaen, de sa carrière de compositeur et de son activité pédagogique, obstrue la réalité des méandres de la formation de Pierre Boulez.

Personnalité sous-estimée par une musicologie fortement conditionnée par les saillies de Pierre Boulez lui-même, René Leibowitz occupe un rôle considérable dans la formation intellectuelle et artistique de son jeune étudiant. Boulez reçoit de

Messiaen une histoire prestigieuse des chefs-d'œuvre. Leibowitz, lui, insère son analyse des grandes œuvres dans une pensée historique fondée sur un arc téléologique partisan mais très argumenté. Disciple présumé de Webern¹, auprès de Schönberg² et d'Adorno³, Leibowitz provoque un choc considérable sur le jeune Boulez. La minorisation du rôle de Leibowitz est particulièrement préjudiciable pour comprendre la formation de Pierre Boulez et les étapes de maturation de son langage musical.

Deviner quel élève fut Pierre Boulez et quelles attentes il plaçait dans chacun de ses apprentissages : ses années d'études sont probablement la partie la moins documentée de sa vie musicale. Nous l'imaginons concentré, discret, très attentif à la part objective de l'enseignement dispensé. Nous guettons les marques de respect et nous constatons les effets de ruptures. Les dédicaces, appuyées ou vigoureusement barrées, témoignent des conflits successifs. Elles sont aussi la trace de la reconnaissance. La dédicace de la *Psalmodie* de 1943 à Lionel de Pachmann est celle d'un « élève très respectueux et reconnaissant ». Les premières dédicaces, à Messiaen puis à Leibowitz en haut du *Visage Nuptial*, rayées, remplacées par une adresse à Pierre Souvtchinsky⁴, incarnent à la fois la dette et l'effacement de la dette. Le séjour chez Lionel de Pachmann, les cours privés de contrepoint d'Andrée Vaurabourg, les leçons de composition auprès d'Honegger constituent autant de jalons de la formation de Boulez. Ils peuvent être des îlots fragmentés. Ils sont quelquefois auréolés d'une mythologie sulfureuse, écran à la réalité concrète de la transmission pédagogique.

Boulez définit sa grammaire. Mais cette maturation, à partir de 1946, ne modifie pas le projet esthétique de ses toutes

1. Alain Galliari estime « plus que douteux » que Leibowitz ait été l'élève de Webern « son nom n'apparaissant nulle part sous la plume de Webern ». Alain Galliari, *Anton von Webern*, Paris, Fayard, 2007, p. 673.

2. Cf., par exemple, la lettre de Schönberg à Leibowitz du 1^{er} octobre 1946, dans Arnold Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 240-241.

3. Cf., à ce sujet, Isabelle Aubert, « L'accueil d'Adorno et de Marcuse en France : deux réceptions contrastées », *Philonsorbonne*, n° 17, 2023, p. 97-119.

4. « À Pierre Souvtchinsky, le vrai visage. » Ms. 21613, BnF.

premières œuvres. La *Psalmodie* de 1943 laisse transparaître, déjà, les articulations fondamentales arquées sur la résonance et la violence instrumentale. Ce moment est décryptable et mystérieux. Les manuscrits successifs de la *Première Sonate* attestent du regard intransigeant de Leibowitz et de ses effets clairvoyants sur l'activité créatrice de Boulez. Le compositeur a compris qu'il devait invisibiliser l'héritage de Messiaen. Les ratures sont féroces et le langage s'épure. Leibowitz aide Boulez à se défaire de la modernité parisienne la plus immédiate, celle de Messiaen, celle d'Honegger, auprès duquel Boulez travaille et à qui il montre certaines de ses partitions d'alors. Honegger, nous l'avons oublié, continue à la Libération d'être auréolé, et ce malgré sa collaboration active avec les nazis⁵, de l'aura rare de la modernité. Modernité et technicité, les deux phares guident Boulez dans l'ensemble des leçons qu'il sollicite, des rencontres qu'il multiplie, des apprentissages qu'il initie. Microtonalité, lutherie électronique, musique concrète : il serait faible de voir dans cette floraison d'expériences la marque d'une soif inextinguible de nouveautés. Boulez veut confronter sa quête de modernité à tout ce que la capitale d'alors offre et en mesurer l'épaisseur.

À quoi put bien renvoyer le concept de modernité dans un pays meurtri par l'Occupation ? La formation musicale professionnelle de Boulez s'amorce à Lyon, pendant la guerre. Elle s'achève à Paris, aux premiers lendemains de la Libération. L'obsession de la modernité le guide aux premiers jours. Il investit son présent de toutes les utopies sédimentées depuis le XIX^e siècle. Elles le mènent aux portes du Triptyque où il entend ce que le monde musical occupé veut bien comprendre par musique contemporaine. Que signifie le concept de modernité dans un pays occupé, soumis aux lois antisémites odieuses et exterminatrices, qui exclut et assassine, au prétexte de leurs obédiences, musiciens, interprètes et enseignants ?

5. En novembre 1941, Honegger est invité à Vienne pour assister à un festival organisé par le ministère de la Propagande du Reich, commémorant ainsi le 150^e anniversaire de la mort de Mozart.

Boulez n'attend pas la Libération pour entendre quelques œuvres de Stravinsky, au hasard de concerts radiophoniques. Il n'attend pas la Libération pour découvrir le nom de Schönberg, au hasard de lectures musicologiques généralistes. Ces découvertes, consenties ou non par l'occupant, forgent le sentiment moderne du jeune musicien. À la Libération, son idée de la modernité s'exerce fermement. Pour autant, l'analyse historiographique qui veut considérer l'élan de modernité comme une fraction résistante au fascisme est une construction très artificielle. L'idée d'une redéfinition du concept de modernité à la Libération n'est que partiellement défendable. D'autant que quelques-uns des musiciens qui exacerbent le sentiment de modernité, chez le jeune Boulez et ses condisciples, sont, de près ou de loin, par lâche opportunisme ou par franche conviction, sympathisants de l'idéologie nazie. Au contraire du récit musicographique des Trente Glorieuses, l'équation entre modernité et antifascisme ne tient pas : Varèse affiche sa sympathie aux totalitarismes de toute espèce⁶ ; Stravinsky clame son antisémitisme⁷ ; Messiaen ne résiste pas à l'opportunité de succéder à André Bloch, professeur d'harmonie au Conservatoire destitué le 18 décembre 1940 suite à la première loi sur le statut des juifs ; Webern⁸ est familialement et idéologiquement attaché à la doctrine nazie. Heinrich Strobel, homme de liaison entre l'Allemagne et la France aux premiers jours de l'après-guerre, a vécu ses heures pro-hitlériennes de manière particulièrement active, prosélyte et convaincue⁹.

La modernité n'est pas un concept de résistance. L'Allemagne nazie, elle-même, a une relation ambivalente à l'égard du concept

6. Cf. Edgard Varèse et André Jolivet, *Correspondance 1931-1965*, Genève, Contrechamps, 2002, Lettre 17 du 27 XI 1933.

7. Cf. à ce sujet les différentes contributions de Richard Taruskin.

8. Cf. le chapitre qu'Alain Galliari consacre à la relation de Webern au nazisme, *Anton von Webern, op. cit.*, p. 732-740.

9. Strobel se réjouit dans *Comædia* (6 juin 1942) qu'« il existe en Allemagne un vaste mouvement en faveur de la musique populaire qui, partant des écoles de musique pour le peuple et la jeunesse et des groupes musicaux de la Jeunesse hitlérienne, pénètre dans toutes les couches de la société ». Heinrich Strobel, « La semaine viennoise de musique allemande contemporaine », *Comædia*, 6 juin 1942, 2^e année, n° 50, p. 7.

de modernité. Le terme est continûment présent dans les débats esthétiques du milieu musical occupé. Jacques Chailley, secrétaire général du Conservatoire forcené dans le fichage des élèves juifs de l'institution¹⁰, convoque l'idée de modernité dans ses études sur le Moyen Âge, période qu'il charrie laborieusement dans l'*Information musicale*, et qui lui permettent, au détour, d'ombrager les racines hébraïques des traditions liturgiques chrétiennes¹¹. Le concept de modernité, sous l'Occupation, s'associe à la glorification du sol et du sang¹². Mais il inquiète. Il renvoie à tous les périls de la complexité du langage et de l'expression. L'art se biologise. Pour Vichy et pour une France nazifiée, Alfred Cortot veut construire l'imaginaire collectif à venir, celui où se jouxtent gymnases et écoles de musique¹³. Des muscles d'acier et un sang purifié garantissent à présent un art

10. Jean Gribenski, « L'antisémitisme au conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2013/1, n° 198, p. 363-381.
11. « Outre le lien, purement théorique, que Boèce établit entre la dissertation musicale antique et celle du Moyen Âge, un autre chaînon, plus efficace, celui-là, rattache aux périodes révolues l'élément fondamental duquel plus tard prendra naissance et vie la musique moderne : le chant liturgique, auquel la codification de l'office par saint Grégoire le Grand (env. 540-604) a fait donner le nom de chant grégorien. On a voulu voir dans cet étonnant florilège une survivance hébraïque qui assurerait la continuité de tradition entre les deux Testaments, les chants des premiers chrétiens n'étant rien d'autre que des chants juifs remaniés. Rien n'est moins sûr, et aucun argument valable n'a pu venir à l'appui de cette théorie. » Jacques Chailley, « La naissance de la musique moderne », *L'information musicale*, n° 1, 1^{re} année, 22 novembre 1940, p. 5-6.
12. Joseph Müller-Blattau donne le ton : « Ainsi il y aura place, dans nos concerts, pour les œuvres de nos contemporains. Leur temps est venu. Il ne s'agit pas de ces "modernes" dont la production disparaît derrière de fausses apparences et un vain éclat, mais des compositeurs qui élèvent les formes de la musique de société, par leurs Suites, Variations et Concertos, au rang de grand art. Ils y introduisent un sang nouveau, comme ce fut toujours le cas dans les périodes créatrices de la musique allemande. » Joseph Müller-Blattau, *Histoire de la musique allemande*, Paris, Payot, 1943, p. 310.
13. Frank Onnen, « Entretien avec Alfred Cortot », *Comœdia*, 8 novembre 1941, p. 5 : « [...] c'est ma grande ambition », répond Cortot à l'une des questions de Frank Onnen, « de créer dans chaque localité de quelque importance une "Maison de Jeunes". Celles-ci comme l'équivalent spirituel de ces camps de

sain et durable. Les œuvres composées par Pierre Boulez sous l'Occupation ne trahissent aucune emprise des lignes esthétiques et politiques de Vichy. Elles n'impregnent pas les œuvres. Point de glorification ni du sol ni de la nation. La référence aux Moyen Âge dans sa *Psalmodie* de 1943 n'a rien de commun avec le paradis perdu et putride de Jacques Chailley.

Ces entretiens tentent de cerner les effets de la Libération sur la maturation artistique de Pierre Boulez. La fin de l'Occupation permet une fréquentation quotidienne de partitions jusque-là interdites. Et cette proximité permet à Boulez une accélération de la définition de son langage. Les caractéristiques de sa grammaire se définissent. Il est conscient des évolutions qu'il fait subir à son écriture. Ses lettres à René Char illustrent la nature très volontaire et déterminée de sa démarche¹⁴. Les révisions des œuvres témoignent : les ratures sont bien plus qu'une actualisation. Elles entérinent la désolidarisation la plus radicale de l'auteur vis-à-vis de son texte initial. Pourtant, l'esthétique et l'essence même de ce que Boulez a à exprimer restent inchangées : la dialectique entre le temps long de la résonance et le temps bref du geste incisif continue d'occuper l'espace symbolique et concret de l'univers boulezien. Boulez conceptualisera et complexifiera cette dialectique élémentaire, plus tard, au cœur du structuralisme : le temps lisse et le temps strié trouvent leurs premières origines dans les œuvres que Boulez compose avant ses vingt ans.

L'esthétisation de la violence est l'une des premières singularités des œuvres de Pierre Boulez, une esthétisation qui traverse les heures de la guerre et de la Libération mais qui existe pour elle-même en dehors de toute nécessité de témoigner. Boulez distingue l'acte créateur du contexte politique qui le voit naître. Les tentatives d'en savoir davantage se heurtent à son refus de toute articulation entre art et politique. L'engagement de Serge Nigg pour le communisme jdanovien accélère la rupture avec

jeunesse où le sport et la gymnastique renforcent les muscles et la volonté pour la domination de soi-même. »

14. « Le *Visage Nuptial* est sur le chantier. Ce sera beaucoup mieux que la première version ; surtout ce sera très épuré de pas mal de scories et de tics », écrit Pierre Boulez à René Char le 16 mai 1948.

Pierre Boulez, rupture qui prenait déjà racine dans des différences d'appréciation irréconciliables du corpus viennois.

La violence et la résonance sont au centre de l'esthétique musicale des œuvres que Pierre Boulez compose au milieu des années 1940. Mais cette violence n'exclut pas une relation au chant continue et intense. La relation au chant se transforme sans s'éteindre. La lettre que Pierre Boulez écrit à Claude Delvincourt¹⁵ pour aider à la nomination d'Olivier Messiaen comme professeur de composition témoigne de cet attachement au beau chant. La découverte des musiques lointaines élargit l'idée du chant, de ce à quoi la voix renvoie dans la représentation populaire et professionnelle. Le chant de Boulez n'est ni le bel canto vériste ni le recto tono symboliste. Il est celui du *Visage nuptial* où s'intègrent les espaces non tempérés des ondes Martenot, couplées aux percussions de toute espèce. Le véritable enjeu de l'après-guerre est, pour Boulez, moins une redéfinition de la modernité qu'une volonté de concilier les héritages français et allemand, projet auquel les deux nations se frottent depuis près d'un siècle, toujours échoué aux bancs de Bayreuth ou de *Pelléas*. Concilier Webern et Debussy s'entend. Concilier Messiaen et Schönberg oblige Boulez à créer un socle grammatical vigoureux et résistant aux contradictions les plus criantes.

L'exercice de l'entretien peut-il s'abstraire du discours du créateur sur lui-même ? Peu de musiciens ont connu une telle sédimentation de propos agglomérés. Du commentaire quotidien à l'étude experte, Pierre Boulez voit fleurir, très tôt dans sa carrière, un ensemble de littératures le concernant, polémiques, hagiographiques, qui, toujours, le placent à un moment de l'histoire que lui-même a défini à son propre usage. Boulez s'adonne à la critique aux premières heures de sa vie publique et les premiers exégètes ont voulu insister sur la dimension théorique de ses écrits. Or, à bien y voir, la part théorique de la pensée de Boulez est inférieure à la part historique. Boulez explique moins ses outils qu'il ne les justifie en assurant leur cohérence.

15. Lettre de Pierre Boulez à Claude Delvincourt, jeudi 27 septembre 1945, Paris, BnF, NLa 37 (122).

De ce point de vue, il est davantage dans la filiation de Leibowitz que dans celle de Messiaen. Messiaen valide sa grammaire en la responsabilisant selon ses propres critères. Le monde extérieur n'a pour lui que valeur de confirmation. Pour Leibowitz, comme pour Boulez, l'extérieur a valeur de confrontation. La polémique est faible chez Messiaen. Elle est violente chez Leibowitz et Boulez.

La densité de la relation de Boulez à l'acte théorique fait de ses entretiens successifs, brefs ou déployés, un réseau de mise en tension particulièrement actif. Là où Messiaen livre des entretiens décoratifs, Boulez opte pour un ton toujours polémique et faussement péremptoire. Car, à bien y lire, sa sévérité est souvent dirigée contre lui-même, ou plus précisément sur la part créative de son activité. Boulez ne remet pas en question la pertinence de son analyse du paysage musical français. Il est constamment conscient de la dimension exceptionnelle de son talent de chef d'orchestre. Le ton est sévère à l'égard de sa production. Au sujet de ses premières œuvres, notamment, le regard critique tranche avec la certitude dont il témoigne quant à la place qu'il doit occuper dans l'espace musical global.

La longue distance qui sépare la prise de parole des moments remémorés n'est un désavantage qu'en apparence. Elle permet d'abord de recueillir, au plus près, l'évolution de son regard sur son œuvre. Boulez n'a jamais rien oublié de ce qu'il a composé. Et, d'une certaine manière, il n'a jamais rien renié. S'il écarte les partitions de jeunesse, celles-ci ne sont ni détruites, ni brûlées. Boulez a toujours eu le souci de l'économie de sa création. Les œuvres restent disponibles aux yeux de la curiosité, ceux du lecteur au hasard des archives. S'entretenir avec Pierre Boulez offrait la possibilité d'y voir plus net dans les sillages de toutes ses œuvres officielles. Et il fallait ouvrir l'une de ses partitions à ses côtés pour mesurer toute l'exigence de son regard à son égard. Il n'épargnait pas son œuvre de sa lucidité analytique. Boulez était prêt à reconsidérer les rouages de son discours officiel à la lumière de la réalité concrète de ses partitions. Et par là, nous pouvions reconsidérer toute l'idéologie moderniste qu'il avait lui-même contribué à bâtir.

La formation de Pierre Boulez est à bien des égards celle d'un musicien du XVIII^e siècle. Une formation dans laquelle l'enseignement privé représente une part fondamentale, une confrontation individuelle au maître. Un apprentissage physique, matériel et concret : Boulez joue les œuvres qu'il découvre, les copie, les mémorise, les imite. Il improvise et il compose. Il confronte au quotidien les élans de son imagination. Il compose au présent pour l'avenir. Pierre Boulez a mené sa carrière à la manière d'un artiste du XIX^e siècle, inquiet de toutes les spécialisations. Pour lui et pour sa génération, composition, interprétation, improvisation continuent de constituer le terreau du même sol.

Comprendre l'après-guerre comme un moment de table rase est une réécriture passablement fautive, inapte à éclairer la complexité de la situation. Elle oblitère la réalité de ce que fut la formation de Pierre Boulez, années qui fondent le socle de la carrière du musicien dans son ensemble. Compositeur, chef d'orchestre, théoricien, Pierre Boulez, tout au long de son existence, ne cessa d'éprouver ses premiers apprentissages.