

**École des Hautes Études en Sciences Sociales**  
**École doctorale 286**

**Thèse de doctorat**

**Formation doctorale : Musique, histoire, société**

**François Meïmoun**

**La Construction du langage musical de Pierre Boulez**

**La Première Sonate pour piano**

**Thèse codirigée par :**

M. Michael Werner, Directeur d'études à l'EHESS

M. Alain Poirier, Directeur de la recherche au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon

**Date de soutenance : le lundi 6 mai**

Jury :

Mme. Danielle Cohen-Levinas, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

M. Yves Balmer, Professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Mme Agnès Callu, Conservateur au Musée des Arts décoratifs, HDR, Rapporteur

M. Frédéric Durieux, Professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

M. Laurent Feneyrou, Chargé de recherche au CNRS

M. François Noudelmann, Professeur à l'Université de Paris VIII, Rapporteur

à Géraldine

à nos filles Clara et Anna

## Remerciements

Je remercie en premier lieu Michael Werner et Alain Poirier, pour leur écoute et leur patience au quotidien et tout au long de ces années de joies et de doutes partagés,

*Je remercie Michael Levinas, mon maître au Conservatoire de Paris, qui m'a tant appris et tant donné,*

Je remercie Philippe Schoeller de sa présence et de sa patience, face aux tournoiements de mes premières heures de réalisation. Je le remercie de cet *exemple qu'il est et qu'il demeure*, dans son art et dans son amitié,

Je remercie Jean-François Dubos, premier soutien, regard bienveillant et généreux,

Je remercie mes amis Michel Archimbaud, Laurent Kupferman et Xavier Bouchaud,

Je remercie Bruno Moysan pour sa lecture attentive,

Je remercie ma mère et pense à mon père, loin et près, dans les chemins de traverse,

Je remercie ma belle-mère et son soutien constant et silencieux, je pense à mon beau-père et à sa voix forte et réconfortante,

Je remercie nos filles, Clara et Anna, *d'être au monde et d'être qui elles sont*,

Je te remercie, toi, Géraldine, pour toutes nos vies ensemble.

## Sommaire

---

### Introduction

### Partie I - Devenir compositeur, de Vichy à la France libérée

#### I - Paysage des modernités et avant-gardes musicales françaises dans l'entre-deux-guerres : *Modernité... Modernité...*

- A) Avant-garde et modernité : les termes confrontés
- B) Pierre Boulez au vu de l'historiographie : un musicien moderne ou d'avant-garde ?
- C) Enjeux des affinités esthétiques d'avant-guerre
  - 1) Jeune France, entre modernité et avant-garde
  - 2) Situations de Stravinsky
  - 3) Situations de Schönberg
  - 4) René Leibowitz : l'inversion du modèle

#### II - Se former, de Vichy à la France libérée

- A) La vie musicale sous Vichy : rupture ou continuité ? Un débat historiographique ?
- B) Le concept de modernité dans la France occupée
- C) De Lyon à Paris, de la France occupée à la Libération : l'accès progressif de Pierre Boulez à la modernité
  - 1) La formation lyonnaise
  - 2) L'arrivée à Paris
- a) L'entrée au Conservatoire
- b) L'« admirable » Delvincourt ?
- D) Boulez, élève de Messiaen
  - 1) Harmonie et composition, Conservatoire et leçons privées : un enseignement à deux faces ?
  - 2) Le Quatuor pour ondes Martenot, une œuvre moderne
    - a) Synthétiser Jeune France et l'école de Vienne
    - b) Quarts de ton et espaces non tempérés : maniérisme moderne ou quête de l'« invisible » ?
  - 3) L'avant-garde contre la modernité ? Les relations paradoxales de Boulez à ses aînés

#### III - L'« illumination » sérielle

- A) La classe de Leibowitz, repère de l'avant-garde naissante
  - 1) Contexte d'une classe émergente
  - 2) La classe de Leibowitz : un enseignement à la carte
- B) Nature et rayonnement de la pensée historique de Leibowitz
  - 1) Définition
  - 2) De Leibowitz à Boulez, la transmission d'une pensée téléologique

### C) Crises et ruptures

- 1) Aux sources d'une rupture
- 2) Un sériel isolé
- 3) Qui compose ? La création en crise

### D) Littérature, théâtre et poésie : renouvellement des références

- 1) Dire et se mouvoir : le théâtre de Barrault
- 2) Découverte de René Char
- 3) « La musique de l'invisible » d'Antonin Artaud : le son et le cri
- 4) Sérialisme et surréalisme : une quête d'ordre et d'hystérie

## **Partie II – Substituer le délire à l'incantation ou comment s'affranchir de la modernité**

### **I - Le dessin du geste**

- A) La sonate pour piano dans le sillage sériel
- B) Clusters et agencements chromatiques : assimilation et dépassement des idiomes modernes immédiats
- C) La violence et la résonance : définition du pianisme boulézien

### **II - Écrire et improviser**

- A) Différence et répétition : dialectique du palimpseste boulézien
- B) Une nouvelle « inquiétude rythmique » ou la réorientation des écritures de l'improvisation
- C) Composer les matériaux

### **III - Formaliser le délire**

- A) La pensée harmonique de la Première Sonate
- B) La pensée thématique et formelle de la Première Sonate
  - 1) Une sonate athématique ?
  - 2) Élaboration progressive d'une forme
  - 3) La forme vue sous le prisme de l'incise initiale
  - 4) De l'incantation au délire : l'enjeu de la Première Sonate

## **Conclusion**

Toutes les œuvres sont de tous les temps. Il n'y a pas de pièce spécifiquement ancienne ou moderne, ou c'est une œuvre ratée<sup>1</sup>.

Antonin Artaud

## Introduction

Pour qui se penche sur la création musicale dans la France de l'immédiat après-guerre, la composition d'une sonate pour piano ne semble pouvoir s'y être effectuée sans la conscience historique aiguë qu'impliquerait le choix d'une telle forme. Choisir une forme participerait, face à l'histoire, d'un positionnement volontaire. Ce, particulièrement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, tragédie meurtrière dont l'impact est, dans la population française, aussi immédiat que refoulé<sup>2</sup>. Les atrocités de cette guerre ont eu lieu sous les yeux d'un monde « stupide et inconscient<sup>3</sup> » dit Albert Camus qui, Paris juste libérée, dénonce « le sort que les démocraties victorieuses réservent aux témoins<sup>4</sup> » de ce « temps d'algèbre damnée<sup>5</sup> ». S'agit-il pour les jeunes musiciens d'alors, adolescents à la Libération, de réitérer un monde meurtri en usant de genres et de formes traditionnels, attachés au passé ? Ceux-ci peuvent-ils répondre aux injonctions du jour ? Une œuvre signée au lendemain de l'armistice peut-elle se soustraire au devoir de témoigner<sup>6</sup> ?

D'emblée, ce premier questionnement arrête. Celui-ci ne serait-il qu'un seul outil méthodologique visant à forcer le déchiffrement d'une époque à la lumière des œuvres d'art qu'elle a vues naître ? Charles Rosen prévient que l'équation entre œuvre et histoire est délicate et qu'elle relève de la seule « métaphore<sup>7</sup> ». Il n'est guère aisé d'isoler les œuvres produites au lendemain de la guerre du contexte social, historique et politique qui les a vues éclore, d'autant qu'elles furent accompagnées de discours convaincants et véhéments de la part des artistes eux-

---

<sup>1</sup> Artaud (Antonin), « Le Théâtre Alfred Jarry 1928-1930 », *Œuvres*, Gallimard, Quarto, Paris, 2004, p. 280-293, p. 284.

<sup>2</sup> Tragédie perçue par Philippe Buton, comme « la grande mémoire absente » des premières années de la Libération. Buton (Philippe), *La Joie douloureuse. La Libération de la France*, Complexe, IHTP, Bruxelles, 2004, p. 211. Cf., aussi, Wieviorka (Annette), *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2003.

<sup>3</sup> Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1977, p. 84.

<sup>4</sup> Loc. cit.

<sup>5</sup> Char (René), *Feuillet d'Hypnos*, Gallimard, coll. « Pluriel », Paris, 2007, p. 14.

<sup>6</sup> Cf., sur ce sujet, Martínez (Dolores), « L'œuvre d'art en tant que témoignage : les artistes confrontés à la guerre », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], mars 2008, mis en ligne le 13 janvier 2009.

<sup>7</sup> Rosen (Charles), *Aux Confins du sens - Propos sur la musique*, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », Paris, 1998, p. 145.

mêmes. Au lendemain de l'armistice, tous veulent valider leurs choix esthétiques par des discours raisonnés et solidement argumentés.

Plus encore, c'est la seule possibilité de pouvoir s'exprimer par l'art qui est ébranlée aux lendemains de la guerre : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes<sup>8</sup> ». Theodor Adorno confronte directement l'artiste à la tragédie qui vient de dévaster le monde<sup>9</sup>. Sa position ne rassemble pas. D'autres voix s'élèvent<sup>10</sup> et contredisent cette prophétie négative. Quoi qu'il en soit, la question d'écrire après les camps reste posée et l'art, qu'il soit ou non convoqué en réponse à l'horreur, ne peut se faire, d'Adorno à Paul Celan, sans la conscience des événements. L'historiographie est-elle mieux à même de poser la question dans le domaine des lettres que dans celui de la musique, « par essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit<sup>11</sup> » ?

Pour l'œuvre musicale dont il est ici question, la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez, il est vain, sur ce point, d'attendre du compositeur des propos éclairants. Six décennies de productions musicales et littéraires, sur et de Boulez, se sont succédé depuis la composition de la Première Sonate. Un constat apparaît : Boulez évite invariablement les articulations entre langage et histoire. Il se limite à parler du passé, de son passé, pour éclairer ses préoccupations présentes et simule régulièrement l'amnésie des motivations premières. Celles-ci demeurent secrètes ; à peine dévoilées, elles retournent dans l'ombre. Le choix d'une forme, la définition d'une grammaire resteraient donc une affaire exclusivement musicale. Boulez eut-il, par le recours à la sonate, la volonté d'établir un dialogue avec la tradition et voulut-il y prouver sa « grandeur<sup>12</sup> » ? Au contraire, la sonate put-elle, d'emblée, être vidée de tous ces présupposés, être soustraite de ses implications habituelles et de ses histoires mêlées ? Le contexte de l'après-guerre a-t-il aiguë la conscience et la responsabilité des compositeurs et de leurs choix formels ? Pour la génération de compositeurs français nés au milieu de l'entre-deux-guerres de

---

<sup>8</sup> Adorno (Theodor W.), *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris, 1986, p. 26.

<sup>9</sup> Avant de reconsidérer sa position dans sa *Dialectique négative*. « La souffrance qui persévère mérite autant d'être exprimée que le martyr a le droit de hurler ; c'est pourquoi il a pu être faux d'affirmer qu'après Auschwitz plus aucun poème n'était en mesure d'être écrit ». Adorno (Theodor W.), *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1966, p. 353.

<sup>10</sup> Pierre Mertens rappelle qu'« une réponse capitale à l'état d'âme d'Adorno nous est d'ailleurs parvenue du poète roumain, d'origine allemande, Paul Celan. Après Auschwitz, il prend le parti contraire de celui d'Adorno. Il choisit d'écrire à partir d'Auschwitz. Et circonstance aggravante, si l'on ose dire, dans la langue même de l'assassin génocidaire ». Mertens (Pierre), *Écrire après Auschwitz ?*, La Renaissance du Livre, coll. « Paroles d'Aube », Paris, 2003, p. 13.

<sup>11</sup> Stravinsky (Igor), *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris, 1962, p. 63.

<sup>12</sup> Rosen (Charles), *Formes sonate*, Actes Sud, Arles, 1993, p. 394.

quelle manière l'articulation entre conscience de l'histoire, choix d'un dispositif formel et définition d'une grammaire se produit-elle ? La conscience historique des musiciens de l'après-guerre diffère-t-elle de celle des musiciens de l'entre-deux-guerres ?

Ces questions se confrontent sans attendre au discours hérité sur le sujet, un discours très articulé et globalement inébranlable. Un discours transmis dans divers lieux de savoir, de diffusion et de production (journalisme, musicographie, musicologie), mais dont les origines demeurent, en réalité, difficilement identifiables. Par qui a-t-il été produit ? À quel moment ? À quelle fin ? Autant d'interrogations qu'il est indispensable de soulever pour que puissent être analysées les conditions de gestation, d'écriture et de réception de la Première Sonate. La Première Sonate pour piano de Pierre Boulez est auréolée d'une nébuleuse héroïque et d'une mythologie qui obstruent la compréhension de l'œuvre et de sa place dans l'histoire de la musique française du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. La profusion des documents qui concernent l'œuvre, et particulièrement les manuscrits<sup>13</sup> successifs de la Sonate, remettent en question l'idée d'une œuvre née de rien, au lendemain de la guerre, soubresaut d'un élan créateur sans attaches et sans passé. Au contraire de ce que les discours musicographiques et musicologiques affirment, l'œuvre n'est pas achevée en 1946<sup>14</sup> même si cette année-là constitue incontestablement un tournant dans la situation stylistique de Boulez comme compositeur. La gestation de l'œuvre s'élabore sur un temps long et les manuscrits successifs portent témoignage de la lutte constante que Boulez mène avec les héritages reçus depuis son arrivée à Paris en 1943<sup>15</sup>. Appréhension des hauteurs, langage rythmique, relation entre écriture et improvisation, élaboration de la forme, interaction de la pensée thématique et de la pensée formelle, traitement du piano et de

---

<sup>13</sup> C'est bien le terme de manuscrit qui convient, mieux que celui de brouillon, au regard de l'homogénéité relative des documents qui, même s'ils comportent ratures et aménagements, restent des représentations linéaires et continues d'un texte en cours de réalisation.

<sup>14</sup> Le discours journalistique n'est pas le seul à ignorer la réalité du temps musical de la Première Sonate. Franck Jedrzejewski, dans son étude sur l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez, date également l'œuvre de 1946, sans rien y préciser, tout comme Célestin Deliège. Cf. Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », Mémoire, Communication privée, 1985 & Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 57. De même, Brice Tissier limite à une seule « correction » de la Sonate en 1949 ce qui est, en réalité, l'aboutissement d'une longue élaboration et une refonte raisonnée de tout le matériau. Tissier (Brice), « Variation-rondeau de Pierre Boulez : chronique d'une esquisse de la Deuxième Sonate », *Musurgia*, n° 4, vol. 19, p. 33-51. Certes, Boulez mûrit considérablement son langage en 1946 mais les étapes de cette maturation portent la trace d'une lutte profonde avec les héritages qui contredit cette idée d'une œuvre née de rien.

<sup>15</sup> Ni Boulez, ni ses condisciples ne rejettent en « bloc le passé » comme l'affirme Hugues Dufourt en ouverture de son article consacré au concept d'avant-garde. Cf. Dufourt (Hugues), « Autopsie de l'avant-garde. Art et société : la fin d'un clivage » in Albèra (Philippe), sous la dir. de, *Avant-garde et tradition*, Revue Contrechamps, n° 3, 1984, p. 96-105, p. 96.

ses ressources : la Première Sonate est le moment<sup>16</sup> de la construction<sup>17</sup> d'un langage musical individuel, forgé aux rivages d'héritages protéiformes<sup>18</sup> et des influences littéraires et poétiques qui forment Boulez depuis son arrivée à Paris.

Le moment de la composition de la Première Sonate interroge les concepts accolés à l'œuvre : table rase, modernité, avant-garde... De ces concepts hérités et réitérés dans la musicographie consacrée aux premières œuvres de Pierre Boulez, quels sont ceux qui accompagnèrent réellement le moment de l'écriture de l'œuvre et quels sont ceux forgés a posteriori ? À quoi chacun de ces concepts renvoie-t-il dans la trajectoire complexe de la gestation de la Première Sonate ? Quelle fut, réellement, la conscience historique de Boulez entre 1946 et 1949 et comment s'incarne-t-elle dans cette œuvre ? Sur ce point, il convient de reconsidérer le rôle fondamental joué par René Leibowitz dans la formation de Boulez, musicale et intellectuelle. La conception que Boulez se forge, après-guerre, de la musique comme science organisée et inscrite dans une histoire logique et déterminée se construit auprès de Leibowitz et en relation étroite avec lui. L'historiographie a considérablement réduit cette dimension de la formation de Pierre Boulez<sup>19</sup> et cette réduction nuit considérablement à la compréhension des étapes de sa formation intellectuelle.

L'analyse génétique de la Première Sonate<sup>20</sup>, proposition nécessairement asymptotique, invite, et c'est là son premier avantage, à reconsidérer le discours porté sur l'œuvre, à « arracher au

---

<sup>16</sup> Contrairement à ce qu'affirme Célestin Deliège qui perçoit la Première Sonate « comme une sorte de parenthèse entre la Sonatine, le Visage nuptial et la Deuxième Sonate pour piano ». Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, op. cit., p. 57.

<sup>17</sup> Le terme de construction rend compte avec davantage de pertinence des premières années de la vie de Pierre Boulez comme compositeur que celui d'élaboration ou de maturation. Ce terme permet de rendre compte de la part très consciente et volontaire de la démarche de Boulez, acteur déterminé d'une synthèse grammaticale qu'il mène et conduit pas à pas dans un réseau d'influences qui, seulement a posteriori, apparaît cohérent et massif.

<sup>18</sup> Cf., à ce sujet, pour le cas d'Olivier Messiaen : Balmer (Yves), Lacôte (Thomas), Murray (Christopher Brent), *Le Modèle et l'Invention. Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, préface de George Benjamin, Symétrie, Lyon, 2017.

<sup>19</sup> Sur ce point, l'historiographie épouse majoritairement les dires de Boulez sur Leibowitz, constants depuis les saillies de ses premiers articles. Boulez n'a jamais voulu reconnaître à Leibowitz d'autres mérites que ceux d'avoir permis l'accès aux partitions de Schönberg, Berg et Webern. L'essentiel de la musicographie produite à partir des années 1970 se calque sur le discours de Boulez. Célestin Deliège, par exemple, réduit la relation de Boulez à Leibowitz à la seule qualité d'auditeur. Cf. Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, op. cit., p. 55.

<sup>20</sup> Quatre états de la Première Sonate sont à l'étude : manuscrit 1a (février 1946) qui ne comporte qu'une partie du premier mouvement, manuscrit 1b (février 1946) qui présente une version intégrale de la Première Sonate, manuscrit 1c (avril/juin 1946) qui présente une autre version intégrale de l'œuvre, manuscrit 1d, version éditée de l'œuvre (Amphion, 1951). Les manuscrits 1a et 1b sont déposés à la Bibliothèque nationale de France. Je remercie François Henry de m'avoir transmis le manuscrit 1c (daté d'avril/juin 1946 par Kâ-Mondo, commissaires priseurs à Drouot et qui prépare la version radiophonique du 10 juin 1947 par Yvette Grimaud). Je remercie Pierre Boulez, Catherine Massip et Alain Poirier de m'avoir facilité l'accès aux manuscrits de la Première Sonate déposés à la Bibliothèque nationale de France (Ms. 20227).

sanctuaire de l'histoire<sup>21</sup> » cette œuvre trop souvent figée par des commentaires monolithiques. C'est son avantage en musique et en littérature, la deuxième offrant à la première un panel de modèles d'investigation opérants<sup>22</sup>. Ici, cette méthode<sup>23</sup> donne accès à la réalité concrète du moment de la composition de l'œuvre et révèle la tension dans laquelle Boulez se trouve, après-guerre, pris entre des héritages complémentaires et antagonistes à la fois. Cette tension est au cœur de la composition de la Première Sonate et éclaire, au-delà de l'œuvre, la trajectoire globale de l'existence créatrice de Pierre Boulez.

---

<sup>21</sup> Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 13. Cité in Balmer (Yves), *Comment compose Messiaen ? Analyse et critique génétique des Visions de l'Amen*, Mémoire de Cycle de Recherche en Analyse (Perfectionnement), sous la dir. de Michaël Levinas, CNSMDP, 2008, p. 10.

<sup>22</sup> Cf. Compagnon (Antoine), De Biasi (Pierre-Marc) et Herschberg Pierrot (Anne), « Antoine Compagnon - Génétique, intertextualité et histoire littéraire », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 55-57.

<sup>23</sup> Il convient de rappeler qu'en matière d'analyse génétique de l'œuvre de Boulez, Robert Piencikowski fait figure de pionnier. Cf. Piencikowski (Robert), « Au fil des esquisses du Marteau », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 16, p. 12-17.

## **PARTIE I - DEVENIR COMPOSITEUR, DE VICHY À LA FRANCE LIBÉRÉE**

### **I - Paysage des modernités et avant-gardes musicales françaises dans l'entre-deux-guerres : Modernité... Modernité<sup>24</sup>...**

#### A) Avant-garde et modernité : les termes confrontés

« Dialectique du neuf et du toujours semblable<sup>25</sup> », la modernité, comme idée et comme concept, parsème les ouvrages d'art du <sup>xx</sup>e siècle. Elle ne se laisse, pour autant, pas aisément définir et échappe à mesure qu'on s'imagine la cerner<sup>26</sup>. Les études sur les musiques écrites, jouées et diffusées entre 1920 et 1950, présentent à profusion les termes de modernité et d'avant-garde<sup>27</sup>. Deux termes qui inondent les descriptions des œuvres, de leur gestation, de leur composition, de leur réception. Mais alors, ces deux termes seraient-ils tout à fait équivalents ? Ou sont-ils deux termes jumeaux qui s'opposent en silence ? Sont-ils deux appellations antagonistes renvoyant à une seule idée ? Ils sont aussi ardues à définir individuellement que peu aisés à faire se rencontrer. Quelle définition est envisageable pour deux termes pris l'un pour l'autre, adoptés l'un à la place de l'autre<sup>28</sup> ? Cette confusion trouve-t-elle sa cause dans le fait que tous deux reposent sur la « possibilité de réalisation du progrès<sup>29</sup> », « idée<sup>30</sup> » du <sup>xix</sup>e siècle, bien antérieure au projet d'Arnold Schönberg d'ordonner systématiquement le chromatisme post-wagnérien ? Modernes ou d'avant-garde, les artistes du <sup>xx</sup>e siècle partagent l'obsession de trouver en eux-mêmes leurs « propres garanties historiques<sup>31</sup> » et accentuent la difficulté des exégèses. Ces deux termes trouveraient-ils, alors, leur définition et leur singularité dans une confrontation réciproque ? Dans cette hypothèse, où situer la ligne ténue qui partage le moderne de l'avant-garde ?

---

<sup>24</sup> D'après Meschonnic (Henri), *Modernité modernité*, Gallimard, Paris, 1994.

<sup>25</sup> Adorno (Theodor W.) & Benjamin (Walter), *Correspondance 1928-1940*, Lettre 111, Walter Benjamin à Theodor W. Adorno, Paris, 9. 12. 38., Gallimard, Paris, 2006, p. 330-333, p. 333.

<sup>26</sup> Le mot de « modernisme », dit Stravinsky dans la « Quatrième leçon » de sa *Poétique musicale*, « se dérobe sous les applications qu'on veut en faire ». Stravinsky (Igor), *Poétique musicale*, Flammarion, coll. « Harmoniques », Paris, 2000, p. 116.

<sup>27</sup> Selon Béatrice Ramaut-Chevassus, au contraire, « la musicologie (européenne surtout) est restée méfiante ou indifférente à ce terme malgré l'abondance d'écrits dans d'autres domaines des beaux-arts - particulièrement l'architecture - ou de la philosophie ». Ramaut-Chevassus (Béatrice), *Musique et postmodernité*, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-je ? », Paris, 1998, p. 3.

<sup>28</sup> Comme c'est le cas chez Béatrice Ramaut-Chevassus. *Ibid.*, p. 21.

<sup>29</sup> Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1985, Notes des traducteurs, p. I.

<sup>30</sup> Cf. Laprade (Victor de), « Idée de progrès appliquée à l'histoire des arts » in *Essais de critique idéaliste*, éd. Didier, Paris, 1882, p. 49-77.

<sup>31</sup> Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 71.

Pour qui tente de situer les origines du concept de modernité, Chateaubriand apparaît comme l’initiateur du terme, inauguré dans quelques-unes des pages de ses *Mémoires d’outre-tombe*<sup>32</sup>. Mais les origines du terme de modernité sont bien plus anciennes et protéiformes, aux frontières du séculier et du profane, du littéraire et du commentaire, de l’atelier d’artiste et du cabinet du philosophe. « Peu de concepts illustrent mieux que celui de ‘modernité’ l’imperfection des langues que constatait Mallarmé », prévient Yves Vadé en exergue de l’ouvrage collectif *Ce que modernité veut dire*<sup>33</sup>. Affirmation que confirme François Noudelmann, soulignant que « les nombreuses acceptions de la notion de modernité ne permettent pas une définition assurée de sa signification esthétique, en raison de connotations contradictoires<sup>34</sup> ». Une définition si ardue à arrêter que le « moderne » finit par rebuter et créer une forme de rejet qui, selon François Noudelmann, pourrait lui-même cacher « le regret d’une authentique modernité<sup>35</sup> ». Chaque époque croit inventer le terme<sup>36</sup> et pourrait ignorer que celui-ci est millénaire, comme en témoigne Georges Duby dans son *An Mil*<sup>37</sup>. Hans Robert Jauss, s’interrogeant sur « la modernité dans la tradition littéraire », plonge également dans les racines moyenâgeuses du concept de modernité et indique que l’expression de *modernitas nostra* désignait à la fin du XI<sup>e</sup> siècle l’époque présente et intermédiaire entre une *antiquitas* et une *renovatio*<sup>38</sup>.

Le terme de modernité, à considérer l’usage qui en est fait par les intellectuels de la Renaissance, est bien loin de l’acception romantique sur laquelle prospèrent les artistes de l’après-guerre. Claude-Gilbert Dubois a montré de quelle manière le XVI<sup>e</sup> siècle désigne comme « ‘modernes’ les gens d’hier et tout ce qui appartient à un passé récent<sup>39</sup> ». L’idéal progressiste du moderne n’apparaît que progressivement. Yves Vadé s’est appuyé, pour le démontrer, sur le travail de Jean-Pierre Seguin, analyste des multiples emplois du terme de « moderne » dans les dictionnaires et textes du siècle des Lumières<sup>40</sup>. « Sous sa forme d’adjectif substantivé, ‘le moderne’ n’apparaît que timidement. Seul Rousseau innove véritablement en qualifiant de

---

<sup>32</sup> Le mot de modernité se trouve dans *La Dernière fée* (1823) de Balzac. Chateaubriand l’emploie pour fustiger « la vulgarité, la modernité de la douane [de Wurtemberg] ». Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, éd. Clément, t. 2, Gallimard, Quarto, Paris, 1997, p. 2562. Cf., à ce sujet, Bertrand (Jean-Pierre) & Durand (Pascal), *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2006.

<sup>33</sup> Vadé (Yves), textes réunis et présentés par, *Ce que modernité veut dire*, Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1994.

<sup>34</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, Hachette, Paris, 2000, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 22. Cf. Leiris (Michel), *Le Ruban au cou d’Olympia*, Gallimard, Paris, 1981.

<sup>36</sup> L’essai sur la modernité de Michel Butor (*Essai sur les modernes*, Gallimard, Paris, 1964) est un exemple de cette tentative de limiter l’utopie moderne aux préoccupations esthétiques du moment.

<sup>37</sup> Duby (Georges), *L’An Mil*, Gallimard, Paris, 1980.

<sup>38</sup> Vadé (Yves), textes réunis et présentés par, *Ce que modernité veut dire*, op. cit., p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>40</sup> Cf. Seguin (Jean-Pierre), *La Langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris/Bruxelles/Montréal, 1972.

‘moderniste’ un adversaire qui prolonge [...] le matérialisme de Lucrèce<sup>41</sup> », avant qu'Hegel n'entérine l'usage du concept de modernité dans le but de désigner quelques « temps nouveaux<sup>42</sup> ».

Le concept de modernité se revêt d'une couverture protéiforme, et les ressorts attribués au moderne sont imprévisibles. « ‘Modernité’ fait partie de ces concepts plurivoques », de ces concepts « dont le contenu bifurque soudain - comme lorsque Baudelaire définit à sa manière le terme encore relativement neuf à son époque ; puis son contenu se transforme surnoisement, subissant la contagion et la concurrence de termes à maintenir distincts mais que l'usage tend à confondre<sup>43</sup> ». Une modernité baudelairienne qui fait abandonner « le monde des choses déjà représentées<sup>44</sup> » et qui, par cet abandon, n'en contribue que davantage à la pluralité des acceptions. Modernité, modernité..., « le pluriel est de rigueur », prévient Henri Meschonnic, et fait s'évanouir une acception monochrome et massive du terme de modernité. Que signifie le terme de moderne selon les sciences et les arts par lesquels il est adopté ? Faut-il, comme certains historiens<sup>45</sup>, faire débiter la modernité à la prise de Constantinople ? Faut-il penser, dans la filiation de Rousseau, que la modernité serait avant tout la lutte contre l'arbitraire de l'autorité<sup>46</sup> ? Ou soutenir, comme le poète et critique d'art Charles Baudelaire, que la modernité est « le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>47</sup> » ? Chose vue par Jürgen Habermas comme le signe « de cet instant lourd de signification dans lequel s'enlacent et se nouent les problèmes qui vont marquer ce qui est encore, chaque fois, de l'ordre de l'avenir<sup>48</sup> ».

Les littératures esthétiques et analytiques produites en France et en Allemagne ont largement participé à cette profusion des définitions de la modernité même si « la dispute entre Habermas et le post-structuralisme français révèle un désaccord sur le sens de la notion du moderne ».

---

<sup>41</sup> Jean-Pierre Seguin cité par Yves Vadé in Vadé (Yves), textes réunis et présentés par, Ce que modernité veut dire, op. cit., p. 10.

<sup>42</sup> Habermas (Jürgen), Le discours philosophique de la modernité, op. cit., p. 6.

<sup>43</sup> Vadé (Yves), textes réunis et présentés par, Ce que modernité veut dire, op. cit., p. 3.

<sup>44</sup> Noudelmann (François), Avant-gardes et modernité, op. cit., p. 8.

<sup>45</sup> Cf., notamment, Drioux (Claude-Joseph), *Précis de l'histoire moderne, depuis la prise de Constantinople jusqu'à la convocation des états généraux en France (1453-1789)*, Belin-Mandar, Paris, 1845.

<sup>46</sup> Cf., à ce sujet, Audi (Paul), Rousseau : une philosophie de l'âme, Verdier, Lagrasse, 2008.

<sup>47</sup> Cf. Baudelaire (Charles), Le Peintre de la vie moderne, Partie IV, « La modernité », coll. « littérature.com », p. 10-12, p. 11. Habermas observe que Baudelaire écrit « modernités » en italique, « conscient de l'usage nouveau, original du point de vue terminologique, qu'il fait de ce mot ». Cf. Habermas (Jürgen), Le discours philosophique de la modernité, op.cit., p. 11.

<sup>48</sup> Habermas (Jürgen), Le discours philosophique de la modernité, op. cit., p. 64.

« En France, le moderne est entendu au sens de la modernité qui commence avec Baudelaire<sup>49</sup> et Nietzsche, et comprend donc le nihilisme ; il a été ambivalent dès l'origine, dans ses rapports avec la modernisation et avec l'histoire en particulier, dans sa méfiance vis-à-vis du progrès, et il est essentiellement esthétique [...]. En Allemagne, en revanche, le moderne commence avec les Lumières<sup>50</sup> ». Face à cette inquiétante profusion vient l'apaisement des initiatives méthodologiques de quelques historiens qui, tel Modris Eksteins intitulant son ouvrage sur la guerre de 1914 : *Le Sacre du printemps : la Grande Guerre, et la naissance de la modernité*, rassurent sur le fait que chacun puisse borner les lignes de la modernité à sa guise, après la signature d'un traité, la parution d'un recueil de poèmes, la création chahutée d'une œuvre musicale... Heureuse proposition à laquelle les histoires de la musique du xx<sup>e</sup> siècle ne furent pas sourdes puisque les termes relevant du moderne, non attachés initialement aux questions esthétiques comme le rappelle Habermas, inondent les encyclopédies musicales des dernières décennies<sup>51</sup>. S'il ne peut être le lieu d'envisager une histoire exhaustive du concept de modernité en art et en musique, il s'avère utile d'en dresser un premier panorama. À quoi le terme de modernité fait-il référence en art, et particulièrement dans la musique ? Les conflits esthétiques, qu'ils soient ou non liés aux idéaux progressistes, sont-ils seuls à catalyser les utilisations du terme ? Et si la question du progrès, que « les artistes naguère n'aimaient pas<sup>52</sup> », envahit le concept de modernité, sous quel couvert celui-ci est-il observable ?

La modernité est, au cœur du xviii<sup>e</sup> siècle, un concept à entrées multiples. Lorsqu'il présente son système de notation, Jean-Jacques Rousseau ne se limite pas à une description mécanique de son procédé. Son entreprise de rénovation et de « progrès<sup>53</sup> » de la technique musicale vise à remédier à « l'état d'imperfection<sup>54</sup> » dans lequel se trouvent les signes de la musique. Mais l'enjeu n'est pas exclusivement graphique, Rousseau entend donner, par là, un support technique à une vision totalisante et progressiste de la musique. La défense du système de notation de Rousseau participe de prises de position esthétiques plus générales. Au cœur même de son propos technique, Rousseau continue d'être au service de sa conception du « goût<sup>55</sup> » musical.

---

<sup>49</sup> Sur l'ambivalence de Baudelaire à l'égard du moderne, cf. Compagnon (Antoine), *Baudelaire. Moderne et antimoderne*, Cours du 6 mars et du 3 avril 2012, Collège de France, consultable en ligne : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2012-03-06-16h30.htm>.

<sup>50</sup> Compagnon (Antoine), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990, p. 173.

<sup>51</sup> Dans les livres, articles, et propos des compositeurs eux-mêmes, les exemples abondent. Cf., par exemple, Griffiths (Paul), *Brève histoire de la musique moderne, de Debussy à Boulez*, Fayard, Paris, 1992.

<sup>52</sup> Cf. Valéry (Paul), *Regards sur le monde actuel*, Librairie Stock, Paris, 1931, p. 177.

<sup>53</sup> Rousseau (Jean-Jacques), *Œuvres*, t. 9, « Dissertation sur la musique moderne », Harvard College Library, 1941, p. 20-149, p. 54.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 131.

Hommage et réponse aux « excellentes choses contenues dans les dictionnaires de J.-J. Rousseau et de l'Encyclopédie<sup>56</sup> », Castil-Blaze, dans son Dictionnaire de musique moderne, n'attribue pas au concept de modernité des principes esthétiques fixes même si, au fil des entrées, des idées personnelles sur les compositeurs, les instruments ou les genres musicaux sont exprimées. Du « chalumeau moderne<sup>57</sup> » à la « tonalité moderne<sup>58</sup> », l'auteur dresse le bilan<sup>59</sup> des connaissances techniques et historiques de la musique puisque l'ouvrage, prévient l'auteur dans sa préface, « est destiné aux gens du monde qui désirent connaître la signification des termes admis dans ce vocabulaire musical<sup>60</sup> ».

D'emblée, l'Histoire de la musique moderne d'Auguste-Louis Blondeau se distingue du Dictionnaire de Castil-Blaze par l'abondance du mot « moderne » qui imprègne les pages de l'ouvrage. Assumé, Blondeau utilise fréquemment ce terme et lui lie quelques recherches précises parmi lesquelles celle de l'origine de la musique telle qu'il l'envisage au moment où il tente d'en définir les grands principes page après page. Le retour aux « anciens Grecs<sup>61</sup> », l'analyse de leurs apports, est l'amorce d'une étude des acquis de l'harmonie, étude qui, avec celle de la lutherie<sup>62</sup>, se posent comme les alpha et oméga de la définition du moderne<sup>63</sup>, une définition en relation avec une philosophie de la « puissance » et du « progrès<sup>64</sup> » et qui participe de son étude de l'histoire, de ses acquis et de ses « innovation[s]<sup>65</sup> ».

André Cœuroy contribue, au début du xx<sup>e</sup> siècle, à conférer au mot moderne une acception d'individualisme dessinée et argumentée. Le moderne se caractérise désormais par une « soif d'indépendance<sup>66</sup> » de l'artiste, une soif qui éveille en André Cœuroy le désir de trouver le

---

<sup>56</sup> Castil-Blaze, Dictionnaire de musique moderne, t. 1, Académie de musique, Bruxelles, 1828, préface xiii et ix.

<sup>57</sup> Ibid., p. 96.

<sup>58</sup> Ibid., préface, p. xi.

<sup>59</sup> Son ambition de s'inscrire dans l'actualité se matérialise par l'utilisation récurrente du mot « aujourd'hui ».

<sup>60</sup> Castil-Blaze, Dictionnaire de musique moderne, op. cit., préface, p. xi.

<sup>61</sup> Blondeau (Auguste-Louis), Histoire de la musique moderne, Tantenstein et Cordel, Paris, 1847, p. 123.

<sup>62</sup> Auguste-Louis Blondeau détaille de quelle manière, par exemple, les innovations apportées à la harpe au début du xviii<sup>e</sup> siècle actualisent un instrument qui, en soi, n'est guère « nouveau ». Ibid., p. 199.

<sup>63</sup> Il conviendrait, dans le cadre d'une étude exhaustive sur le sujet, d'interroger l'utilisation du terme de moderne dans les écrits des compositeurs des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, même si celui-ci n'est pas présent comme entrée dans le Dictionnaire Berlioz (Citron (Pierre) & Reynaud (Cécile), sous la dir. de, avec Jean-Pierre Bartoli & Peter Bloom, Dictionnaire Berlioz, Fayard, Paris, 2003). Il est également absent du Dictionnaire de la musique en France au xix<sup>e</sup> siècle (Sous la dir. de Fauquet (Joël-Marie), Dictionnaire de la musique en France au xix<sup>e</sup> siècle, Fayard, Paris, 2003), alors que la question du « progrès » y est présente notamment par le relevé de « plusieurs journaux [ayant] pris ce titre au xix<sup>e</sup> siècle ». Fauquet (Joël-Marie), sous la dir. de, Dictionnaire de la musique en France au xix<sup>e</sup> siècle, notice « Progrès musical », op. cit., p. 1010 & 1011.

<sup>64</sup> Blondeau (Auguste-Louis), Histoire de la musique moderne, op. cit., p. 326. Il faut noter que le terme « puissance » imprègne également la rhétorique de l'auteur tout au long de son Histoire.

<sup>65</sup> Ibid., p. 178.

<sup>66</sup> Cœuroy (André), La musique française moderne. Quinze musiciens français, Librairie Delagrave, Paris, 1922, p. 2.

« puissant novateur qui ramènera tout le monde musical à l'esthétique qu'il aura créée<sup>67</sup> ». Cœuroy développe une vision organique<sup>68</sup> et dualiste de la musique. S'il identifie la gamme par tons, les échelles orientales et autres « conquêtes », celles-ci lui permettent d'abord de poser les bases d'une définition du moderne selon un principe binaire particulièrement caractérisé : les musiciens tonaux et les musiciens atonaux se partagent « en deux groupes » qui « se mesurent et se pourfendent<sup>69</sup> ».

Cœuroy partage avec Francis Poulenc<sup>70</sup> cette équation qui régit modernité et individualisme. Poulenc, qui écrit dans son *Éloge de la banalité* que « la singularité du langage est une conquête moderne<sup>71</sup> », répond à l'interrogation de Charles Koechlin : « Mais d'abord, que signifient ces mots : être moderne ?<sup>72</sup> ». Dans son article, Koechlin donne au concept de modernité un relief individuel et pétri des préoccupations du moment en affirmant que « ce qui », en musique, « est réellement nouveau, c'est d'être soi ». « Peu importent les accords. [...] Vous serez « modernes » avec des agrégations connues, - ou bien vous n'aboutirez qu'à une musique banale, réellement vieux jeu, avec de prétendues nouveautés harmoniques [...] », prévient-il. Le moderne ne peut être soumis aux impératifs de l'actualité car, si « Schoenberg [...] reste nouveau, [...] ne le sont point ceux qui, n'ayant en eux que le don d'imiter, s'efforcent, consciemment ou non, de faire du Schoenberg<sup>73</sup> ». « Pour être nouveaux, ne visez pas au moderne<sup>74</sup> », résume le compositeur, après avoir incité le lecteur à lire son injonction à la mesure du rôle occupé par les viennois dans l'espace musical du moment, et par Schönberg en particulier.

Koechlin n'est pas seul à questionner la modernité en 1920. Au milieu de l'entre-deux-guerres, cette dernière est régulièrement évoquée et discutée dans les colonnes de la *Revue musicale*, laquelle présente de nombreux articles et comptes rendus qui contiennent, jusque dans leur titre, le mot moderne. On y débat de concerts et de parutions se rapportant à la question. Koechlin,

---

<sup>67</sup> Cœuroy (André), loc. cit.

<sup>68</sup> Ibid., p. 3.

<sup>69</sup> Ibid., p. 4. L'ouvrage d'André Cœuroy se compose de portraits de compositeurs français ou francophones. Aussi, aucune mention de Schönberg n'est faite. Le nom de Stravinsky est également, et étonnamment, peu présent.

<sup>70</sup> André Cœuroy porte un jugement très positif sur les *Biches* et les *Chansons gaillardes* de Poulenc, « rareté dans la musique contemporaine », dans son *Panorama de la musique contemporaine* (Simon Kra, Paris, 1928), Cf., aussi, la *Lettre de Francis Poulenc à André Cœuroy* in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, 28-1, 27 avril 1928, Fayard, Paris, 1994, p. 284.

<sup>71</sup> Poulenc (Francis), « *Éloge de la banalité* », *Présence*, n° 8, octobre 1935, p. 24 & 25.

<sup>72</sup> Koechlin (Charles), « *Modernisme et nouveauté* », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> juillet 1927, p. 1-13, p. 2.

<sup>73</sup> Ibid., p. 7.

<sup>74</sup> Ibid., p. 10.

qui contribue régulièrement à la Revue, pose le problème d'une manière particulièrement éloquente. Redoutée, désirée, la pensée du moderne crée une situation paradoxale qui veut que l'« un des caractères de la modernité » soit « de laisser la question de sa propre définition perpétuellement ouverte<sup>75</sup> ».

Mot catalyseur, neutre, réceptacle des préoccupations du temps, le mot moderne ne livre qu'une partie de lui-même à n'être jaugé qu'à sa seule mesure. Peut-être, alors, serait-il fructueux de le confronter à un autre terme, celui d'avant-garde, omniprésent, aussi, dans les histoires de la musique des cinq dernières décennies. Que livrerait la mise en regard des deux termes alors que, souvent, l'un et l'autre se trouvent indifféremment utilisés ? La distinction entre modernité et avant-garde se doit d'être importée dans le champ de la critique et de l'analyse musicales. Les deux termes ont été confrontés ailleurs. Constat symbolique, ils ont trouvé place sous la plume de Baudelaire. Si Baudelaire manifeste une certaine ambivalence à l'égard du moderne, le terme d'avant-garde suscite chez lui une ironie non détournée<sup>76</sup>. Henri Meschonnic « dénonce », également, « l'usage français et généralisant du terme d'avant-garde » et « dissocie l'activité collective des groupes artistiques et le trajet solitaire des 'modernes'<sup>77</sup> ». Peter Bürger, dans sa *Theorie der Avantgarde*, « oppose », quant à lui, « les avant-gardes et le modernisme littéraire, les premières cherchant à ancrer l'art dans la politique, tandis que le second vise au contraire à l'en dégager<sup>78</sup> ». Chez Meschonnic, et chez Bürger, la question se décline, certes, selon une grille de lecture différente mais tous deux partagent l'ambition de vouloir situer l'artiste dans une communauté qui l'englobe, que cette communauté soit essentiellement artistique ou exclusivement politique.

Comme pour le terme de « modernité », explique François Noudelmann, « les dictionnaires ne nous disent pas de quand date exactement le terme d'avant-garde, au sens culturel ». Ce vide contribue sans aucun doute aux conflits émergeant des définitions de chacun des termes et de leur rapprochement. Alors, les deux mots, indissociables, sont « employés comme synonymes ou antonymes, selon diverses options critiques et idéologiques définissant la modernité. Tantôt l'avant-garde masque la subversion moderne en l'instituant, tantôt elle contrarie l'émancipation

---

<sup>75</sup> Vadé (Yves), textes réunis et présentés par, *Ce que modernité veut dire*, op. cit., p. 4.

<sup>76</sup> À ajouter aux métaphores militaires / Les poètes de combat / Les littérateurs d'avant-garde / Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société. Baudelaire (Charles), *Mon cœur mis à nu*, journal intime in Baudelaire (Charles), *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris, 1975-1976, p. 690-691.

<sup>77</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 20.

<sup>78</sup> Noudelmann (François), loc. cit. Cf., Bürger (Peter), *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, 1984.

formelle visée par la modernité esthétique. La collusion ou, au contraire, la collision de ces deux termes impose la nécessité de constamment les penser au sein d'une même tension »<sup>79</sup>, écrit François Noudelmann. D'une « même tension », ou à l'intérieur d'un même champ de références et d'analyses ? Le débat nécessite de recourir à quelques éléments d'histoire relatifs au terme d'avant-garde.

Si la provenance du mot avant-garde est complexe, elle semble plus localisée que pour le mot moderne. L'appellation trouve son origine dans l'arsenal du vocabulaire militaire<sup>80</sup> et Claude Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825), dans ses Opinions littéraires, philosophiques et industrielles, publiées à Paris en 1825, compte parmi ceux qui exportent le terme à l'extérieur de ce cadre premier :

« C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour à tour la lyre et le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse », écrit-il<sup>81</sup>.

Le fouriériste Gabriel-Désiré Laverdant reprend l'idée dans son ouvrage paru en 1845, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*<sup>82</sup>, qui « donne le ton et l'esprit du rôle prophétique conféré à l'art dans son application à la vie sociale et politique<sup>83</sup> ». François Noudelmann n'oublie pas de rappeler les origines militaires du terme d'avant-garde dans l'introduction de l'ouvrage qu'il consacre à ce concept : « La métaphore militaire [...] », dit-il, « présente cette position à la manière d'un avant-poste, celui de l'éclaireur qui a déjà franchi la ligne séparant ce qui n'est déjà plus et ce qui doit advenir<sup>84</sup> ». « Si l'emploi métaphorique du mot d'avant-garde appliqué

---

<sup>79</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 7.

<sup>80</sup> Carl E. Schorske souligne que le mot « moderne » put prendre également des « accents de cris de guerre » dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. Schorske (Carl E.), *Vienne fin de siècle*, Seuil, Paris, 1983, p. 9.

<sup>81</sup> Saint-Simon (Claude-Henri de), *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Paris, 1825, p. 341. Comme le rappelle Robert Piencikowski, la paternité de ce texte est parfois attribuée à Olinde Rodrigues (1795-1851). Cf. Piencikowski (Robert), « Le franc-tireur et les moutons ou l'avant-garde selon Boulez », Aubert (Jean-Paul), Milan (Serge) & Trubert (Jean-François), sous la dir. de, *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements, Délimitations, Historiographie*, Delatour, coll. « Avant-Gardes », Paris, 2013, p. 259-284.

<sup>82</sup> « L'Art, expression de la société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées ; il est le précurseur et le révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce ». Laverdant (Gabriel-Désiré), *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Aux Bureaux de La Phalange, Paris, 1845, p. 254.

<sup>83</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 13.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 10.

à des écrivains est repéré dès le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle dans un texte d'Estienne Pasquier<sup>85</sup> », le mot d'avant-garde prend place dans la critique d'art de la deuxième partie du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage paru en 1885 et dédié à son ami Édouard Manet, *Critique d'avant-garde*<sup>86</sup>, l'écrivain et critique Théodore Duret utilise, au moment de décrire les salons impressionnistes de 1870, quelques termes qui illustrent bien les coulisses du concept d'avant-garde. Les artistes d'avant-garde sont les « nouveaux venus qui [...] paraissent avoir le plus d'avenir ». « Débutants » à la « personnalité tranchée », « contestés ou incompris<sup>87</sup> », ils manifestent des qualités d'« originalité », une quête du « nouveau » qui leur vaut invariablement l'ire d'une « foule hostile<sup>88</sup> ».

La Critique d'avant-garde de Théodore Duret est symptomatique de cette indistinction entre les termes de modernité et d'avant-garde. Les pages de son ouvrage utilisent, pêle-mêle, deux termes qui ne semblent ni s'opposer ni se compléter. François Noudelmann éclaire et synthétise de quelle manière les deux termes se sont progressivement individualisés, notamment dans la deuxième partie du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. Cette distinction entre modernité et avant-garde n'a-t-elle à voir qu'avec le rapport entretenu par l'artiste avec son entourage ? François Noudelmann l'affirme en écrivant que « dès qu'elle s'institutionnalise, l'avant-garde n'existe plus et, davantage encore, dès qu'elle se nomme comme telle, elle cesse d'émettre ». Une avant-garde « admise » perd-elle d'emblée la force de son invisibilité pour devenir un fragment de modernité repéré et intégré dans le tissu social complexe qui l'entoure ? Pour différencier modernité et avant-garde, la question de la grammaire est, semble-t-il, moins invoquée que celle de la relation qu'entretient un mouvement artistique avec son contexte institutionnel. Sur quelle frange de reconnaissance sociale le prestige de l'avant-garde commence-t-il à se dissoudre ? L'artiste d'avant-garde a-t-il nécessairement troqué sa « foi indéfectible dans le progrès<sup>89</sup> » pour le seul désir d'être un moderne admis dans les murs de l'institution ? Alors, le concept de moderne et celui d'avant-garde, bien loin de se compléter, n'agiraient-ils pas dans une tension sourde, se disputant les espaces réels et symboliques de la création ? Mais alors, le moderne est-il nécessairement une avant-garde fanée et soumise, transmuée en un pan admis du monde culturel et intellectuel du

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 13.

<sup>86</sup> Duret (Théodore), *Critique d'avant-garde*, G. Charpentier éditeurs, Paris, 1885. Le titre emblématique de l'ouvrage de Duret est relevé par Denys Riout pour indiquer « à quel point la notion d'avant-garde était présente sur la scène artistique au cours de la seconde moitié du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle ». Riout (Denys), *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2000, p. 14.

<sup>87</sup> Duret (Théodore), *Critique d'avant-garde*, op. cit., p. 3. Il est notable de constater que Théodore Duret a recours à des images guerrières pour évoquer l'« armée de peintres qui envahit le palais de l'industrie ».

<sup>88</sup> Ibid., p. 4 & 5.

<sup>89</sup> Riout (Denys), *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, op. cit., p. 16.

moment ? Et l'artiste d'avant-garde devra-t-il consentir à être moderne pour acquérir les espaces nécessaires à son expression ?

Le terme d'avant-garde est un outil récurrent de l'historiographie de la musique au XX<sup>e</sup> siècle. Michel Duchesneau, dans son ouvrage sur *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, en fait, par l'intitulé même de son essai, un concept central. Mais qu'en attendre ? Michel Duchesneau prévient que le « terme prête à confusion si on ne le définit pas comme signifiant tel groupe de compositeurs dont les techniques et les principes esthétiques novateurs se démarquent de ce qui est couramment admis à leur époque<sup>90</sup> ». Mais ce « couramment admis » n'est-il pas précisément ce qu'il peut être convenu d'identifier comme la modernité ? À quoi peuvent bien renvoyer les « conquêtes avant-gardistes<sup>91</sup> » relevées par Danick Trottier au sujet de Charles Koechlin si ce n'est à cette volonté de se démarquer de la modernité d'alors ? Et si la modernité est cette part d'acquis et de certitude extirpée des jours incertains des créateurs, que représentaient Schönberg, Messiaen, Jolivet, Honegger ou Stravinsky pour le jeune Boulez si ce n'est des compositeurs modernes dont il fallait urgemment intégrer et dépasser les acquis et les singularités idiomatiques ? Et l'avant-garde dont, d'après l'historiographie écrite sur le sujet depuis les années 1950, Boulez est le chef de file dans la France de l'après-guerre a-t-elle eu pour objectif formulé de trier les avantages de cette modernité dès les premiers jours de son épanouissement et dans quelles conditions ?

B - Pierre Boulez au vu de l'historiographie : un musicien moderne ou d'avant-garde ?

Des trois articles que Pierre Boulez publie entre 1948 et 1949<sup>92</sup>, aucun ne fait mention des concepts d'avant-garde ou de modernité. Cette prudence à l'égard de la « mythologie du renouveau<sup>93</sup> » surprend au premier abord mais n'empêche pas une panoplie de termes et d'adjectifs se rapportant au culte du moderne d'innover les lignes de ces articles<sup>94</sup>. La terminologie boulezienne partage avec le lexique courant de la modernité un large éventail d'expressions ; parmi elles, la nécessité exprimée d'une musique actuelle et même

---

<sup>90</sup> Duchesneau (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », Sprimont, 1997, p. 7 & 8.

<sup>91</sup> Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin » in Cathé (Philippe), Douche (Sylvie) & Duchesneau (Michel), sous la dir. de, Charles Koechlin. Compositeur et humaniste, Vrin, coll. « Musicologies », Paris, 2010, p. 297-326, p. 297.

<sup>92</sup> Boulez (Pierre), « Propositions » in Boulez (Pierre), *Relevés d'apprenti*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1966, p. 65-74, « Incidences actuelles de Berg » in *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 235-240 & « Trajectoires » in *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 241-262.

<sup>93</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 241.

<sup>94</sup> Le mot moderne, présent sur la quatrième de couverture des *Relevés d'apprenti*, est symptomatique de la construction idéologique qui entoure la pensée et l'œuvre de Boulez à partir des années 1960.

« violemment actuelle<sup>95</sup> », appel rimbaldien juché par Boulez en conclusion de son article « Propositions ». En ce sens, Boulez répond à l'injonction du moderne et à sa spécificité qui « tient à la tradition de la rupture et à l'exigence absolue de nouveau<sup>96</sup> ». Les premiers articles du compositeur partagent avec la rhétorique des manifestes la posture des inventaires les plus intransigeants. Les « héritages compromis<sup>97</sup> » du passé sont examinés à l'aune des préoccupations immédiates ; le trop grand « attachement à la tradition<sup>98</sup> » reproché à Berg n'en constitue qu'un exemple. Si Boulez se prémunit de certains usages lexicaux, il est indubitable qu'il partage avec les terminologies avant-gardistes cette vision hégélienne<sup>99</sup> de l'innovation privilégiant la rupture sur la continuité. Boulez, dès sa première jeunesse, se situe dans ce mouvement, surgi au XIX<sup>e</sup> siècle, qui se règle « sur le futur et non plus sur le passé », au point « que le critère de nouveauté est devenu parfois la seule [...] condition de valeur artistique<sup>100</sup> ».

En réalité, les premiers écrits de Boulez ne se caractérisent ni par une apologie ni par une critique du moderne en tant que concept hérité. Boulez se garde bien d'en discuter frontalement. Il faut attendre les productions littéraires du début des années 1950 pour voir les concepts de modernité et d'avant-garde mis sur la table. À partir de l'article « Éventuellement », rédigé en 1952, puis dans l'introduction de *Penser la musique aujourd'hui*<sup>101</sup>, la « débauche de métaphores militaires » est mise à mal. Boulez, qui n'a pourtant pas hésité à employer une rhétorique tranchante et combative<sup>102</sup> pour exposer ses idées, le répète : il ne partage rien avec les postures militaires des avant-gardes. Celles-ci seraient trop attachées à des débats esthétiques qu'il a toujours écartés.

L'attitude de Boulez est double : d'une part, il emploie un lexique digne des plus virulentes critiques littéraires ou picturales du XIX<sup>e</sup> siècle ; d'autre part, il se défend de toute filiation à ce type de rhétorique. Face à ce paradoxe, deux attitudes musicologiques sont identifiables. Dans un cas, fréquent dans le corpus analytique et historique, la réserve émise par Boulez n'est pas

---

<sup>95</sup> Expression également utilisée au sujet de Boris, opéra « plus constamment actuel que Tristan ». Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 251.

<sup>96</sup> Ramaut-Chevassus (Béatrice), *Musique et postmodernité*, op. cit., p. 7.

<sup>97</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 244.

<sup>98</sup> Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 235.

<sup>99</sup> « Le *Zeitgeist* (esprit du temps) - l'une des expressions nouvelles qui ont inspiré Hegel - caractérise le présent comme un moment de passage qui se consume dans la conscience de l'accélération et dans l'attente d'un avenir différent ». Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 7.

<sup>100</sup> Todorov (Tzvetan), *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995, p. 20 & 21.

<sup>101</sup> Boulez (Pierre), « De moi à moi » in Boulez (Pierre), *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Genève, 1964, p. 5-10, p. 6 & 7.

<sup>102</sup> Boulez emploie, par exemple, le mot de « destructeur » pour évoquer les relations entre chromatisme et tonalité chez Debussy. Cf. Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 246.

prise en compte et les termes d'avant-garde et de modernité sont utilisés<sup>103</sup>, indifféremment d'ailleurs, au service d'un autre concept qui fait également débat, celui de table rase. Dans l'autre cas, il est dit que le terme d'avant-garde se trouve inutilisable, « galvaudé<sup>104</sup> », sous prétexte que Boulez lui-même l'aurait récuse<sup>105</sup>. Les avertissements des créateurs pour eux-mêmes vaudraient donc pour les exégètes. Que devient la nécessaire distance à adopter vis-à-vis des commentaires que musiciens, peintres ou écrivains peuvent émettre pour leurs propres sillages et pour tenter de fixer, bien légitimement, le regard à porter sur leurs œuvres ? S'il est indubitable que Boulez a d'emblée pris ses distances vis-à-vis des termes de modernité et d'avant-garde<sup>106</sup>, il convient néanmoins de dissocier la relation de l'artiste avec tel mot ou telle expression des concepts historiographiques qui veulent cerner, après coup et la bataille effectuée, la « logique de l'histoire<sup>107</sup> » ?

Il n'est donc pas hors de propos d'évoquer les caractéristiques entendues par les termes d'avant-garde et de modernité au sujet de Boulez si est défini, en amont, un cadre conceptuel pour chacun de ces termes. Tout d'abord, il convient de décoder toute la rhétorique d'un auteur sans se plier aux conclusions que lui-même en tire. D'autre part, les instruments historiographiques

---

<sup>103</sup> Le terme d'avant-garde se trouve utilisé dans toutes les formes de production littéraires et musicologiques ayant pour objet d'étude la personnalité, l'œuvre et la carrière de Pierre Boulez. Cf., pour des études panoramiques : Goldman (Jonathan), *The musical language of Pierre Boulez. Writings and compositions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011 ; pour des études spécialisées sur un point de langage : Koblyakov (Lev), *Pierre Boulez A world of harmony*, Harwood Academic Publishers, 1990 ; pour des études centrées sur une œuvre : Albèra (Philippe), *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretiens et études*, Contrechamps, Genève, 2003 ; pour des ouvrages transversaux : Campbell (Edward), *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011 ; pour des ouvrages biographiques : Peyser (Joan), *Boulez : Composer, Conductor, Enigma*, Schirmer Books, New York, 1976. Glenn Gould s'est fait l'écho des champs lexicaux guerriers employés par Joan Peyser. Cf. Gould (Glenn), *Le dernier puritain, Écrits I, réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon*, Fayard, Paris, 1983, p. 277-283. Enfin, le terme d'avant-garde est parfois présent dans les titres eux-mêmes : cf., par exemple, Maconie (Robin), *Avant-garde : An American Odyssey from Gertrude Stein to Pierre Boulez*, Information and Interdisciplinary Subjects Series, Scarecrow Press, Lanham, 2012.

<sup>104</sup> Piencikowski (Robert), « Le franc-tireur et les moutons », op. cit., p. 259. Les conclusions de l'article de Robert Piencikowski sont à modérer au regard des affirmations contradictoires que Boulez lance sur le sujet. Boulez a, volontairement ou non, joué d'ambiguïté sur cette question. Certes, il met en garde vis-à-vis de la stagnation avant-gardiste : « À force d'avant-garde, on devient sans s'en rendre compte arrière-garde, et on reste toujours la garde ». Dans le même temps, il loue la table rase. Après la guerre, Boulez eut, dit-il, le « privilège de ne rien trouver devant [lui] ». « Si vous ne niez pas, si vous ne faites pas table rase complète de tout ce que vous avez reçu en héritage », prévient-il, « vous ne progresserez jamais ! ». Ailleurs, il se souvient qu'« il y avait forcément une avant-garde » après la guerre « puisque notre musique l'exigeait ». Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=RzXIAqnOgZ0>. Pour les autres citations de Boulez, cf. Boulez (Pierre), « Où en est-on ? ». Transcription d'une conférence prononcée à Saint-Étienne le 13 mai 1968, parution partielle in *Le Monde de la musique*, n° 2, juillet/août 1978, p. 20-22, texte complet inédit in Boulez (Pierre), *Points de repère*, Christian Bourgois/Seuil, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1981 & 1985, p. 499, 500 & 510.

<sup>105</sup> Luciano Berio fait de même en associant l'avant-garde au « vide ». Cf. Ramaut-Chevassus (Béatrice), *Musique et postmodernité*, op. cit., p. 11.

<sup>106</sup> Tout comme le terme d'école, d'ailleurs. Cf. Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 31 janvier 1947, B-Baml, Archives A. Souris.

<sup>107</sup> Even-Granboulan (Geneviève), « Hannah Arendt face à l'histoire » in Roviello (Anne-Marie) & Weyembergh (Maurice), *coordination scientifique, Hannah Arendt et la modernité*, Vrin, Paris, 1992, p. 73-85, p. 80.

permettent d'observer les tensions dialectiques entre les modernités (celles de Messiaen, Jolivet, Honegger ou Poulenc) et les avant-gardes (incarnées ici par les élèves de Messiaen et de Leibowitz). En bref, il n'est guère possible de balayer la relation que Boulez a pu entretenir avec la pensée d'avant-garde du seul fait qu'il se soit lui-même défendu d'y recourir nommément. Cette défense répétée de Boulez, des années 1950 à la fin des années 1990, n'encourage que davantage à approfondir la relation qu'il entretint avec l'esprit du manifeste. D'abord parce qu'il partagea avec celui-ci tout un arsenal rhétorique et stratégique. Et d'autre part, parce qu'il faut considérer à quel moment Boulez écrivit ses premiers articles. Il convient de s'interroger, en effet, sur la manière dont les concepts de modernité purent, au lendemain de la guerre, exister dans un pays où les mots et les idées furent, comme les territoires, occupés<sup>108</sup> et annihilés.

## C - Enjeux des affinités esthétiques d'avant-guerre

### 1 - Jeune France, entre modernité et avant-garde

À quelque moment de l'histoire où il est observé, le paysage musical français est un lieu d'affrontements plus ou moins intenses entre modernités et avant-gardes. Un conflit au sein duquel la question de la grammaire reste, malgré les apparences, sinon secondaire du moins subordonnée à une velléité bien plus générale d'assujettissement des forces qui constituent l'organisation de la musique dans un lieu donné. Ainsi vus, ni la modernité ni l'avant-garde ne peuvent être des concepts pensés isolément. Les avant-gardes émergentes se succèdent et ont en commun de vouloir se dresser contre les modernités agissantes.

Le paysage musical français de l'entre-deux-guerres en témoigne intensément du fait qu'il se singularise par une « grande variété de styles » et par l'« absence d'un langage commun<sup>109</sup> ». Louis Saguer le souligne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « Quoi de plus différent en effet que le *Pierrot lunaire* de Schoenberg et *Le Bestiaire* de Poulenc, le *Mathis der Maler* de Hindemith et *Le Retable de maître Pierre* de Falla, et *Chout* de Prokofiev et les *Chôros*, le *Sacre du printemps* et *Dumbarton Oaks Concerto* du même Stravinsky !<sup>110</sup> » En 1930, alors que Vincent d'Indy achève sa *Fantaisie sur un vieil air de ronde française*, Edgard Varèse est en pleine composition de son œuvre pour treize percussionnistes, *Ionisation*. De d'Indy à Varèse, cette relation de maître à élève est archétypale dans l'historiographie musicale de

---

<sup>108</sup> Klemperer (Victor), *LTI, La langue du III<sup>e</sup> Reich*, Albin Michel, Agora, Pocket, Paris, 2003.

<sup>109</sup> Saguer (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, édités sous la dir. de Bruno Schweyer avec la collaboration de Laurent Feneyrou, Basalte, coll. « Documents », Paris, 2010, p. 171-178, p. 173.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 173 & 174.

l'entre-deux-guerres en ce qu'elle déclenche une violence rhétorique particulièrement intense qui, jusqu'à aujourd'hui, continue de résonner<sup>111</sup>.

Élève à la Schola Cantorum, Varèse radicalise sa trajectoire et transmet ses préoccupations les plus vives aux compositeurs de la jeune génération parmi lesquels André Jolivet qui, à son tour, découvre les musiques non européennes et fréquente Antonin Artaud avec qui il noue des projets d'envergure. La trajectoire de Jolivet ne tarde pas à rejoindre celle d'Olivier Messiaen. *Mana*, suite de pièces pour piano composée en 1935, attire l'attention de Messiaen qui y devine la musique de l'avenir. Yves Baudrier, de son côté, entend les *Offrandes oubliées*<sup>112</sup> exécutées en 1935 par la Société des concerts du Conservatoire et devient l'instigateur du groupe Jeune France<sup>113</sup>. Jeune France s'organise<sup>114</sup> et aspire à rayonner. L'entre-deux-guerres est l'ère des manifestes. Et ils ne sont pas circonscrits, de Cocteau à Breton, au seul domaine des lettres. Jeune France produit le sien<sup>115</sup>. Une version courte du manifeste, intitulée « Manifeste et concert des Jeune France », est publiée par André Cœuroy dans son article du 5 juin 1936 dans la revue *Beaux-Arts*<sup>116</sup>.

Avec un ton déterminé de circonstance, le manifeste affirme que

« les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment, sa violence spirituelle et ses réactions généreuses. Groupement amical de quatre jeunes compositeurs français : Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, Yves Baudrier, André Jolivet, la 'Jeune France' [...] se propose la diffusion d'œuvres jeunes, libres, aussi éloignées d'un poncif académique que d'un poncif révolutionnaire. [...] Dans chaque concert, la 'Jeune France', formant un jury libre, fera exécuter, dans la mesure de ses moyens, une ou plusieurs œuvres, caractéristiques d'une tendance intéressante dans le cadre de ses aspirations. Elle espère aussi encourager la jeune école française que l'indifférence ou la pénurie des pouvoirs

---

<sup>111</sup> Cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*. Entretien avec Pierre Boulez, Aedam musicae, coll. « XX-XXI », Château-Gontier, 2010, p. 31.

<sup>112</sup> Composée en 1930.

<sup>113</sup> Cf. Gut (Serge), *Le Groupe Jeune France*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1977.

<sup>114</sup> La vie du Groupe passe par une « propagande charmante » que Messiaen et Jolivet mènent l'un pour l'autre. Cf. Lettre de Messiaen à Jolivet. Non datée. BnF. N.L.A. 46. Comme le montrent certaines des lettres échangées entre Messiaen et Jolivet, la vie du Groupe passe aussi par des sollicitations très matérielles. Messiaen demande à Jolivet de ne pas oublier les « 50 personnes réclamées » pour le concert à venir... Lettre de Messiaen à Jolivet, lettre reçue le 18 avril 1937. BnF, NLa 46 (30).

<sup>115</sup> Une Jeune France qui fait sienne l'appellation autrefois illustrée par Berlioz : « Berlioz lance le duc d'Orléans à l'assaut du ministère et rétablit aussitôt la situation ; ses protecteurs et ses fidèles font des miracles, les 'Jeune-France' le portent en triomphe [...] ». Cf. Vuillermoz (Émile), *Histoire de la musique*, Arthème Fayard, Paris, 1949, p. 232-240. Jolivet renouvelle son attachement à Berlioz dans une conférence qu'il prononce au Théâtre des Mathurins le 25 février 1941. Cf. Jolivet (André), « Berlioz et les quatre Jeune France » in Jolivet (André), *Écrits*, vol. 1, Delatour, coll. « Musique/Pédagogie », Sampzon, 2006, p. 102-106.

<sup>116</sup> Cœuroy (André), « Manifeste et concert des Jeune France », *Beaux-Arts*, 5 juin 1936.

officiels laissent mourir, et continuer avec foi l'œuvre des grands aînés, qui firent de la musique française, dans ce siècle, l'un des plus purs joyaux de la civilisation<sup>117</sup> ».

Jeune France, par la lettre même de son manifeste, se pose comme une avant-garde prudente : la rupture avec les « poncifs académiques » s'accompagne de quelques précautions visant à se prémunir d'une image trop « révolutionnaire<sup>118</sup> ». Pourtant, le ton est là et le positionnement de Jeune France face aux manquements de l'État en matière de création fait d'elle une force en marge des modernités institutionnalisées. Les premiers pas du groupe sont contemporains de l'avènement du Front populaire<sup>119</sup>. C'est au mois d'avril, au moment des élections législatives<sup>120</sup>, qu'Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel-Lesur et Olivier Messiaen publient leur manifeste. Le 3 juin, veille du jour où le président de la République Albert Lebrun charge Léon Blum de constituer un nouveau gouvernement, est donné à la Salle Gaveau, le premier concert du groupe, placé sous la direction de Roger Désormière. Les manquements des politiques culturelles doivent cependant être réévalués à la mesure des recherches de Pascal Ory qui montrent comment le Front populaire contribue au renouvellement de la vie artistique et culturelle sans avoir disposé du temps nécessaire à son action<sup>121</sup>. Avec le Front populaire, « l'État commence enfin à soutenir la musique<sup>122</sup> », ni « d'avant-garde », ni « populaire » puisque le gouvernement résorbe ses ambitions « dans le mot magique de 'popularisation'<sup>123</sup> ». Sans mettre en avant une quelconque « idéologie culturelle<sup>124</sup> », le Front populaire favorise matériellement la création musicale par, notamment, l'importation des commandes d'État dans la sphère musicale, soutien de taille jusqu'alors réservé aux plasticiens.

La programmation du premier concert de Jeune France concorde avec le ton, prudent et ambitieux, du manifeste. Salle Gaveau, Georges Duhamel, François Mauriac, Marcel Prévost et Paul Valéry forment le symbolique patronage du groupe pour ce premier concert du 3 juin

---

<sup>117</sup> « Manifeste de la Jeune France (3 juin 1936) » in Pistone (Danièle), « Manifeste et Musique en France » in *Manifeste et musique en France*, RIMF, n° 20, 7<sup>e</sup> année, juin 1986, p. 7-40.

<sup>118</sup> « En 1930, nous avons eu le sentiment de réagir contre une esthétique desséchante ». André Jolivet, cité in Honegger (Arthur), *Écrits*, Introduction, Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Éditions Honoré Champion, Paris, 1992, p. 24.

<sup>119</sup> Cf. Ory (Pascal), *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Plon, Paris, 1994.

<sup>120</sup> Les élections ont lieu les 26 avril et 3 mai 1936.

<sup>121</sup> Idée formulée par Louis Saguer le 8 janvier 1940 au camp de Bourg-Lastic : « En France, le Front populaire donna à la culture une impulsion qui toucha les compositeurs de toutes les colorations politiques ». Cf. Saguer (Louis), « Création et place du compositeur » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 57-76, p. 69.

<sup>122</sup> Cf. Ory (Pascal), *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, op. cit., p. 326.

<sup>123</sup> Lacouture (Jean), *Léon Blum*, Seuil, Paris, 1977, p. 317.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 318.

1936<sup>125</sup>. « L'homme moderne est l'esclave de la modernité : il n'est point de progrès qui ne tourne pas à sa plus complète servitude », vient de prévenir Paul Valéry dans ses *Regards sur le monde actuel*. Jeune France s'en souvient-il ? Ni académique, ni révolutionnaire, ni moderne, ni d'avant-garde, le programme donné révèle une évidente conciliation : la *Ballade pour piano et orchestre* de Germaine Tailleferre, jouée par Ricardo Viñes, juxte, de Messiaen, l'*Hymne au Saint-Sacrement*<sup>126</sup> et les *Offrandes oubliées*<sup>127</sup>, d'Yves Baudrier, le *Chant de Jeunesse* et le *Raz de Sein*<sup>128</sup>, de Daniel-Lesur, la *Suite française*, et *Cinq Interludes pour quatre cors*, de Jolivet, une *Danse incantatoire*.

La conciliation n'est-elle que de façade ? Elle conduit, en tous les cas, à relativiser les propos de Serge Gut lorsque celui-ci perçoit en Jeune France un véritable groupe d'avant-garde né en réaction à l'influence desséchante des Six et du néoclassicisme<sup>129</sup>. Comment les membres de Jeune France perçoivent-ils alors les œuvres et les langages de Stravinsky et de Schönberg ? Leurs positions les singularisent-elles des Six et de quelle manière ? Puisqu'il ne relève pas du dogme historiographique de considérer que l'appréciation de l'œuvre de Schönberg et de celle de Stravinsky constitue dans la France de l'entre-deux-guerres un enjeu de première importance<sup>130</sup>, il convient d'interroger la singularité de Jeune France dans l'appréciation de ces corpus. Existe-t-il une position d'ensemble des quatre membres de Jeune France<sup>131</sup> sur ces œuvres ?

## 2 - Situations de Stravinsky

---

<sup>125</sup> « Tout Paris accourt pour constater que la Salle Gaveau est bien vide, chacun voulant assister à l'écroulement de l'imprudente tentative. Mais ce tout Paris donne alors l'image d'une salle comble ! » Cf. *La Jeune France*, édité par l'association des « Amis de la Jeune France », Documentation recueillie par Jean-Jacques Brothier, 1954, p. 7.

<sup>126</sup> Composé en 1932.

<sup>127</sup> Composées en 1930.

<sup>128</sup> Toutes deux en première audition.

<sup>129</sup> Cf., à ce sujet, Jolivet (André), « Les 'Quatre' seront-ils les dignes successeurs des 'Six' ? » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 99-100. Jolivet dresse un inventaire sévère des héritages immédiats dans l'article qu'il rédige le 21 février 1940. « Nous [...] qui avons grandi dans la difficulté, qui avons senti la faiblesse et l'amateurisme impuissant qui ont sévi de 1920 à 1930, qui avons repoussé le frelaté, le toc, le boursoufflé et rejeté les valeurs d'inflation, nous avons acquis le droit qu'on respecte notre dignité, qu'on tienne compte de nos travaux, qu'on nous utilise dans ce secteur du front où il faut d'abord convaincre ». Jolivet (André), « André Jolivet, compositeur aux armées » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 101 & 102, p. 101.

<sup>130</sup> La *Revue musicale* se fait l'écho, numéro après numéro, des œuvres nouvelles de Stravinsky et de Schönberg.

<sup>131</sup> « Jamais nous n'avons eu d'esthétique commune et nos musiques ont toujours été dissemblables », affirme Poulenc. Poulenc (Francis), *Moi et mes amis, Confidences* recueillies par Stéphane Audel, La Palatine, Paris Genève, 1963, p. 51. Honegger publie cependant, au début des années 1920, un certain nombre d'articles qui tentent à la fois de préserver l'individualité de chacun et de conforter la force du groupe (cf. Honegger (Arthur), « Petite historique nécessaire », *Le Courrier musical*, 24<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> février 1922, p. 58 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 36-38.

La relation des musiciens français à Stravinsky se résume-t-elle dans l'aphorisme échangé entre Claude Debussy et André Caplet : « Le Sacre du printemps [...] est de la musique sauvage avec tout le confort moderne<sup>132</sup> » ? Le Sacre serait-il, alors, un faux-semblant d'avant-garde, une œuvre à la modernité admise ? Ce à quoi Ernest Ansermet rétorque : l'action de Stravinsky « n'est [...] pas 'moderne' » puisqu'« elle ne s'exerce pas dans le sens du momentané<sup>133</sup> »... L'attribut du moderne est-elle la marque d'un art authentique ? C'est selon.

Le Sacre a, quoi qu'il en soit, provoqué l'enthousiasme des Six et particulièrement celui de Francis Poulenc qui, sans tarder, dit aimer les œuvres de Stravinsky à « en perdre la tête<sup>134</sup> ». Il y loue les splendides aptitudes de « logique et de précision » parmi ses autres qualités d'homme de « métier »<sup>135</sup> qu'Arthur Honegger, aussi, désigne comme « un exemple salubre<sup>136</sup> ». Boris de Schlœzer partage avec Poulenc et Honegger cette admiration pour le métier et la science de Stravinsky, admiration qui lui fait voir dans les productions de son compatriote « certaines des aspirations artistiques les plus essentielles de [son] époque<sup>137</sup> ».

Cette maîtrise permet à Stravinsky, selon Poulenc, de changer de manière sans dommage. Pour beaucoup, et notamment pour ceux qui ont vécu aux premières loges les débuts de Stravinsky, les évolutions stylistiques n'incommodent pas. « Car si l'on a beaucoup parlé, à propos des œuvres récentes de ce musicien, de réaction, de personnalité qui se veut effacée, de pastiche dans la manière de Bach, on n'a pas toujours pris garde à ce que l'harmonie de telles œuvres continuait de ne ressembler à nulle autre, conservant un ton acerbe, écho inimitable des violences de langage passées<sup>138</sup> », écrit André Schaeffner au sujet de la très néoclassique Sérénade pour piano.

C'est ici que commence la fracture entre Poulenc, compositeur phare des Six, et Jeune France. Au sein même de Jeune France, le corpus de Stravinsky ne fait pas consensus. Au moment où le groupe se forme, Stravinsky maîtrise parfaitement ce nouveau style dont il pose les bases au

---

<sup>132</sup> Lettre de Claude Debussy à André Caplet, 29 mai 1913 in Debussy (Claude), *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Gallimard, NRF, Paris, 2005, p. 1609 & 1610.

<sup>133</sup> Ansermet (Ernest), « L'œuvre d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 1-27, p. 27.

<sup>134</sup> Poulenc (Francis), « Igor Strawinsky », *L'Information musicale*, n° 7, 3 janvier 1941, p. 195.

<sup>135</sup> Honegger (Arthur), « Strawinsky, homme de métier », *La Revue musicale*, 20<sup>e</sup> année, n° 190, t. 1, mai-juin 1939, p. 261-263 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 149-152, p. 149.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>137</sup> De Schlœzer (Boris), « Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 97-141, p. 98.

<sup>138</sup> Schaeffner (André), « Sérénade en La pour piano d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 160 & 161, p. 160.

début des années 1920<sup>139</sup> et qui donnent naissance à une esthétique néoclassique parfaitement assumée. D'un côté, Baudrier et Daniel-Lesur apprécient cette orientation. D'un autre côté, Jolivet et Messiaen<sup>140</sup> regrettent le temps du Sacre<sup>141</sup>. Au néoclassicisme, ils reprochent une reproduction systématique des formes du passé, selon un état d'esprit proche du fétichisme. Messiaen ne tarde pas à prendre la plume pour afficher ses distances vis-à-vis du néoclassicisme (en se gardant de trop citer Stravinsky) et, du même coup, étayer sa compréhension du rythme stravinskien.

### 3 - Situations de Schönberg

L'idée répétée chez les adeptes des viennois, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, selon laquelle les œuvres de Schönberg auraient été privées de tout rayonnement durant l'entre-deux-guerres est volontairement exagérée. Dès le début des années 1920, Schönberg est non seulement très repéré en France mais il est également perçu par certains comme le « génie » le « plus authentiquement doué des musiciens d'aujourd'hui<sup>142</sup> ». Ravel, qui devinait quelques propensions nationalistes chez certains de ses confrères, répéta à qui voulut l'entendre que la nationalité autrichienne de Schönberg, « musicien de haute valeur<sup>143</sup> », ne devait porter le moindre ombrage à la force des œuvres.

Schönberg est tout à fait identifié dans la France de l'entre-deux-guerres et ses compositions sont l'objet de commentaires et d'analyses développés et argumentés. L'évolution de son style et de son langage est appréhendée par tous les corps de métier du monde de la musique, compositeurs ou musicographes<sup>144</sup>, et les angles d'approche sont abondants : analyses historiques générales, évaluation de la technicité requise pour les exécutions, convocation

---

<sup>139</sup> Période inaugurée par Pulcinella en 1920.

<sup>140</sup> Messiaen (Olivier), « Le rythme chez Stravinsky », *La Revue musicale*, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai-juin 1939, p. 91 & 92.

<sup>141</sup> Cette observation sur les nuances d'appréciation du Sacre ne doit pas laisser entrevoir qu'une entente serait plus marquée entre Jolivet et Messiaen qu'entre Jolivet et Daniel-Lesur. Au contraire, comme le retrace Lucie Kayas, Daniel-Lesur s'emploie à « gommer les différends entre Jolivet et Messiaen » alors que Jolivet reproche à Messiaen « de ne pas avoir l'esprit d'équipe ». Cf. Kayas (Lucie), « Daniel-Lesur & André Jolivet. Une amitié au-delà des lignes de démarcation » in Auzolle (Cécile), sous la dir. de, Daniel-Lesur. Compositeur et humaniste (1908-2002), Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2009, p. 165-184, p. 169.

<sup>142</sup> George (André), « Les Revues et la Presse - Le 'Pierrot lunaire' d'Arnold Schoenberg », *La Revue musicale*, 3<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> janvier 1922, p. 282 & 283, p. 283.

<sup>143</sup> Lettre de Ravel au comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française, 7 juin 1916 in Ravel (Maurice), *Lettres, écrits, entretiens, présentés et annotés par Arbie Orenstein*, traduit de l'anglais par Denis Collins, Flammarion, Paris, 1989, p. 157.

<sup>144</sup> Même s'il est indubitable que les études se centrent davantage sur Stravinsky. Cf., par exemple, Schaeffner (André), *Stravinsky*, Rieder, Paris, 1931.

d'autres domaines scientifiques (comme la psychanalyse<sup>145</sup>) constituent autant de manières d'évoquer la vie et l'œuvre de Schönberg. Certaines positions s'avèrent particulièrement tranchantes.

William van Warmelo affirme, dans *La Revue musicale*, que Schönberg n'est en rien « un compositeur moderne », car trop cramponné à un « idéal romantique<sup>146</sup> ». Le commentaire, rédigé après l'audition des *Gurrelieder*, est radical et tranche dans l'éventail des écrits consacrés au musicien. Le plus souvent, Schönberg est perçu comme un compositeur de grand talent, sa première période est particulièrement bien accueillie et suscite une admiration souvent remise en cause, il est vrai, au fur et à mesure des bouleversements stylistiques. L'« émotion intense<sup>147</sup> » que Raymond Petit ressent à l'audition de la *Nuit Transfigurée* et des « si belles mélodies<sup>148</sup> » de jeunesse lui fait, au même moment, regretter le « saut dans l'inconnu » des *Trois pièces pour piano opus 11*. Les sentiments à l'égard du corpus schönbergien se suivent sans se ressembler. Koechlin, « premier en France à s'exercer à la tâche de penser théoriquement la nouveauté Schoenberg<sup>149</sup> », ne rompt pas avec lui après la découverte de l'opus 11 au printemps 1913<sup>150</sup>. Bien au contraire, il y reconnaît « l'absolue sincérité » et « la grande maîtrise » d'un musicien de haute envergure.

La programmation des premières œuvres de Schönberg au concert est régulière sur la scène parisienne et ne se limite pas à la création du *Pierrot lunaire*, même si le mélodrame contribue à éveiller cette mythologie du renouveau que quelques-uns veulent s'efforcer d'ignorer. Darius Milhaud en dirige la création française : la première partie est d'abord entendue le 15 décembre 1921, puis l'œuvre entière est donnée le 16 janvier 1922 à la salle Gaveau, dans le cadre des *Concerts Jean Wiener*. Le *Pierrot lunaire* s'installe progressivement dans le paysage musical, les reprises se succèdent et Marya Freund donne l'œuvre à nouveau à l'automne 1923<sup>151</sup>. Triton,

---

<sup>145</sup> Cf. Petit (Raymond), « Verklärte nacht, par Arnold Schoenberg (Concerts Henri-Morin) », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 162 & 163.

<sup>146</sup> Warmelo (William van), « Arnold Schoenberg et ses *Gurrelieder* », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 174.

<sup>147</sup> Cf. Petit (Raymond), « Verklärte nacht, par Arnold Schoenberg (Concerts Henri-Morin) », op. cit., p. 162.

<sup>148</sup> Petit (Raymond), loc. cit.

<sup>149</sup> Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 314.

<sup>150</sup> Le court laps de temps qui sépare la composition des *Pièces opus 11* (1909) de leur découverte par Koechlin (en 1913) relativise l'idée que les opus viennois subirent systématiquement un long purgatoire avant d'être connus en France.

<sup>151</sup> Robert Godet en donne un compte-rendu ironique : « On l'entendait hier sous la direction de l'auteur, par des musiciens rompus à sa discipline ». Godet (Robert), « Après une audition de 'Pierrot lunaire' », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 19-30, p. 19. Après la Libération, René Dumesnil donne une opinion beaucoup plus favorable du *Pierrot*. Le *Pierrot lunaire*, écrit-il, « révélait aux compositeurs français l'étrange audace de Schönberg, créant une langue musicale aussi nouvelle que si nul autre avant lui ne l'avait jamais

« la plus vivante » des sociétés musicales, « au niveau technique très appréciable<sup>152</sup> », poursuit l'installation dans le répertoire français du *Pierrot* en le programmant en 1933, puis le 27 janvier 1934 par Marya Freund et Hermann Scherchen. Le *Pierrot* possède l'avantage de son effectif. L'œuvre nécessite incomparablement moins de moyens que les pléthoriques *Pièces pour orchestre* opus 16 qu'André Caplet dirige aux Concerts Pasdeloup, le 22 avril 1922, et qui provoquent un tollé. Schönberg s'occupe lui-même de faire jouer sa musique en France. Il participe à Paris, en décembre 1927, à un festival qu'on lui consacre et qui « vient confirmer les espoirs [que Koechlin] avait placés dans le modèle schoenbergien<sup>153</sup> ».

Schönberg bénéficie, en France, du soutien de sociétés musicales volontaires et agissantes qui, comme le souligne Michel Duchesneau, sont « de véritables moteurs pour la création et la diffusion de la musique d'avant-garde<sup>154</sup> ». Mais celles-ci favorisent-elles autant les œuvres sérielles de Schönberg que celles composées au début du siècle ? Et si, déjà, l'opus 11 suscite quelques réticences, qu'en est-il des œuvres à douze sons ? Sur quelle base la réception et la critique des premiers opus sériels de Schönberg se font-elles ?

Lorsqu'il entend, en 1926, le *Quintette* opus 26, maillon de la première trilogie sérielle, Boris de Schlœzer réserve à l'œuvre un accueil froid<sup>155</sup> et déploie une argumentation qui illustre bien la rudesse des propos qui accompagnèrent la découverte de la nouvelle manière de Schönberg. Boris de Schlœzer estime que la réalisation pratique de la pièce est d'une « difficulté extrême » et regrette que les « rythmes, divers et complexes » rendent nécessaire la présence d'un chef d'orchestre pour assurer la cohérence de l'ensemble. Outre ces considérations techniques qui « exigent une attention extrêmement soutenue<sup>156</sup> » des interprètes, Boris de Schlœzer mène une réflexion approfondie sur l'articulation entre grammaire et forme. Il juge que l'œuvre possède un « cadre assez rigide<sup>157</sup> » où se contredisent une structure harmonique « révolutionnaire » et une construction « traditionnelle ». Pour lui, cette opposition est « déroutante ». Il dénonce le « caractère scholastique » et « académique » de l'œuvre et l'audition du *Quintette* produit sur lui « une impression de morne sécheresse<sup>158</sup> ». La liberté d'opinion de Boris de Schlœzer

---

parlée [...] ». Dumesnil (René), *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Milieu du Monde, Genève, 1946, p. 42.

<sup>152</sup> Sagner (Louis), « Création et place du compositeur » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 73.

<sup>153</sup> Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 311.

<sup>154</sup> Duchesneau (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, op. cit., p. 10.

<sup>155</sup> Boulez se souvient de l'argumentation « sévère » de Boris de Schlœzer à l'égard de Schönberg et de ses virages stylistiques. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>156</sup> De Schlœzer (Boris), « *Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson*, par A. Schoenberg. (Association des concerts de la Revue musicale) », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n° 8, 1<sup>er</sup> juin 1926, p. 293 & 294, p. 293.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ibid., p. 294.

témoigne de la pertinence critique qui existe dans l'entre-deux-guerres sur la nouvelle manière sérielle. Dès les années 1920, l'argumentation et l'analyse de la trajectoire de Schönberg dépassent la lecture de surface.

Aussi, la question se pose : est-ce le virage esthétique et grammatical, décrit par Boris de Schlœzer, qui estompe les premières velléités des Six à s'intéresser de près à Schönberg ? Outre les fameuses rencontres et réceptions mondaines qui agrémentent les pèlerinages des Six au domicile de Schönberg<sup>159</sup>, certaines des œuvres du viennois, comme les Six pièces pour piano opus 19, sont lues de près par Poulenc et Milhaud qui, dans les colonnes de la Revue musicale<sup>160</sup>, ne se privent pas de plaider en faveur de l'atonalité, autre manière de libérer les sons qui trouve naturellement sa place aux côtés des expériences polytonales de toutes espèces.

L'enthousiasme s'essouffle. Est-ce l'ombre de Stravinsky qui, avant même que la série soit édifiée par Schönberg, freine l'influence du viennois ? Poulenc n'en laisse pas douter : « Les Six petites pièces<sup>161</sup> de Schoenberg me stupéfièrent par leur concision et leur chromatisme. Si je n'avais pas été totalement bouleversé par le Sacre du Printemps, peut-être y aurais-je trouvé le levain d'une musique aux antipodes de celle que j'ai écrite ; mais littéralement envoûté par les tonalités crues et nettement affirmées de Strawinsky, je n'avais que faire de ce kaléidoscope harmonique<sup>162</sup> ». Poulenc conclut : « Milhaud, Auric et moi connaissions très bien Schoenberg mais nous n'en avons pas besoin<sup>163</sup> ». Aussi, attribuer l'éloignement des Six à l'égard de Schönberg aux seuls virages esthétiques de ce dernier risquerait de faire oublier que la rivalité entre Stravinsky et Schönberg contraignait les élèves et les fidèles, de l'un ou de l'autre, à choisir fermement et avec une conviction partisane. Il n'a nul été besoin, pour cela, d'attendre le symposium manichéen d'Adorno.

Les quatre de Jeune France ne s'accordent pas sur une appréciation commune de la trajectoire de Stravinsky. Celle de Schönberg divise tout autant. D'un côté, Daniel-Lesur et Baudrier « lui

---

<sup>159</sup> Cf., à ce sujet, Chimènes (Myriam) & Massip (Catherine), Portraits de Darius Milhaud, BnF, Paris, 1999, p. 71.

<sup>160</sup> Milhaud (Darius), « Polytonalité et Atonalité », La Revue musicale, 4<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1923, p. 29-44.

<sup>161</sup> Pour Louis Durey, la découverte d'extraits des Jardins suspendus de Schönberg est déterminante. De son point de vue, dit Eveline Hurard-Viltard, les héritages de Schönberg et de Satie ne sont pas contradictoires.

<sup>162</sup> Poulenc (Francis), Entretien avec Claude Rostand, Julliard, Paris, 1954, p. 199.

<sup>163</sup> Hurard-Viltard (Eveline), *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Klincksieck, coll. « Méridiens/Sciences humaines », Paris, 1987, p. 116. Milhaud, de même, put se sentir progressivement décontenancé par ce chemin qui « différait tellement de ce à quoi [il] étai[t] habitué ». Milhaud (Darius), Entretiens avec Claude Rostand, Belfond, Paris, 1998, p. 144.

sont franchement hostiles<sup>164</sup> ». De l'autre, Messiaen et Jolivet<sup>165</sup> sont mitigés, surtout à partir du tournant sériel pour lequel ni l'un ni l'autre ne disposent des outils analytiques nécessaires. Certaines œuvres de Schönberg s'invitent dans la nébuleuse de Messiaen. La flûte du Pierrot lunaire<sup>166</sup> est évoquée par Messiaen pour illustrer les lignes qu'il consacre à la La Vache de Jolivet, cinquième pièce de Mana.

Pour Jolivet comme pour Messiaen, Stravinsky et Schönberg constituent des formes avancées de la musique, qui, même si elles ne conviennent pas dans leur totalité, retiennent l'attention plus que toutes les tentations néoclassiques que tous deux critiquent âprement<sup>167</sup>. Schönberg, tout comme Stravinsky, divise les musiciens de Jeune France. Si rien n'oblige un groupe à s'accorder sur tout et même si le groupe fut davantage fondé sur des amitiés que sur des goûts communs, force est de constater que celui-ci se scinde nettement : Baudrier et Daniel-Lesur rejettent la Seconde école de Vienne et le dodécaphonisme mais louent le tournant néoclassique de Stravinsky. En ce sens, ils ne se distinguent pas des élections esthétiques du groupe des Six. Messiaen et Jolivet sont critiques vis-à-vis du tournant néoclassique de Stravinsky et attentifs aux premières œuvres de Schönberg. Mais, dans un cas comme dans l'autre, pour les Six comme pour Jeune France, le premier Stravinsky demeure le modèle à partir duquel les autres productions sont évaluées. Le Sacre demeure une référence partagée.

Dans ce contexte, les prises de position de René Leibowitz, qui fait paraître en 1938 ses premiers articles, tranchent en prenant d'emblée fait et cause pour la Seconde école de Vienne et en affichant toute son aversion pour Stravinsky. Au même moment, Leibowitz avoue son « dégoût » pour l'œuvre de Stravinsky et désigne comme lieu d'élection les œuvres de Schönberg, Berg et Webern, musicien qui représente « le point le plus avancé de la création contemporaine ». La conjonction de ces deux prises de position finit de singulariser l'« entrée en scène<sup>168</sup> » de René Leibowitz dans le paysage musical parisien.

#### 4 - René Leibowitz : l'inversion du modèle

---

<sup>164</sup> Gut (Serge), *Le Groupe Jeune France*, op. cit., p. 21.

<sup>165</sup> Même si Jolivet peut écrire, parlant de lui-même : « À cette époque, plusieurs critiques ou compositeurs à qui il montra ses manuscrits le jugèrent 'le seul français influencé par Schoenberg'. Or ce pouvait être des rencontres et non des traces d'influences puisqu'il ne connaissait alors pas la musique de Schoenberg ». Jolivet (André), « Texte de candidature de Jolivet au Prix Blumenthal » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 80.

<sup>166</sup> La Vache de Mana débute par une longue mélodie sans accompagnement dans une tessiture équivalente à celle de la flûte.

<sup>167</sup> Cf. Messiaen (Olivier), « Billet parisien : Quatre Opéras-bouffes », *La Sirène*, septembre 1937 in Broad (Stephen), *Olivier Messiaen : Journalism 1935-1939*, Introduction, Ashgate, Aldershot, 2012, p. 5.

<sup>168</sup> Selon l'expression de Jean Boivin. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 56.

Si un ensemble de recherches a déjà éclairci son activité musicale protéiforme, l'existence et la personnalité musicale de René Leibowitz restent mal connues. Compositeur, chef d'orchestre, pédagogue, critique, essayiste, la vie de Leibowitz ne peut se réduire au seul fait qu'il fut, au lendemain de la guerre, cet « admirateur absolument inconditionnel<sup>169</sup> » de Schönberg et le premier passeur du corpus viennois auprès d'une génération de musiciens nés au milieu de l'entre-deux-guerres et qui, formés dans un pays occupé, ignorent à peu près tout de la Seconde école de Vienne.

Les études effectuées, relativement peu nombreuses au regard de celles publiées sur Olivier Messiaen ou Nadia Boulanger, couvrent l'ensemble des activités que put exercer Leibowitz. En premier lieu, son métier de critique. Celui-ci, invariablement cité, ne peut se réduire à la publication des ouvrages parus entre 1947 et 1951, de Schönberg et son école<sup>170</sup> à *L'évolution de la musique : de Bach à Schönberg*<sup>171</sup>, qui posent, en France, les fondations de la pensée analytique dodécaphonique d'après-guerre. Robert Coheur a interrogé le substantiel legs musicographique de Leibowitz et a tenté d'y distinguer ce qui relève du journalisme et de la musicologie. Quelle frontière entre ces écritures ? La délicate catégorisation ne se limite pas au cas de René Leibowitz, elle vaut pour tous les musiciens qui prennent la plume pour diffuser leurs idées. L'analyse des outils rhétoriques comme critère de distinction des activités (présence d'appareil critique, références bibliographiques, présentation des méthodes utilisées...) ne fournit qu'en partie un moyen de discernement entre journalisme et musicographie. Nombre de musicographes multiplient les dispositifs d'écriture (Leibowitz, Schaeffner, de Schlœzer...) et y répètent, selon le format éditorial proposé, les mêmes idées.

L'activité musicographique de Leibowitz est bien mieux connue que son activité pédagogique. Si la classe de Messiaen a fait l'objet d'études conséquentes, parmi celles-ci l'essai de Jean Boivin<sup>172</sup>, la musicologie n'investit que depuis peu celle de Leibowitz comme objet de

---

<sup>169</sup> Helffer (Claude), « Évocation de René Leibowitz », *Intemporel - Bulletin de la Société nationale de Musique*, n° 3, juillet/décembre 1992.

<sup>170</sup> Leibowitz (René), *Schönberg et son école*, Janin, Paris, 1947.

<sup>171</sup> Leibowitz (René), *L'évolution de la musique : de Bach à Schönberg*, Corrêa, Paris, 1951.

<sup>172</sup> Auquel répondent les recherches récentes d'Yves Balmer et de Christopher Brent Murray exposées, par exemple, lors de la communication : Balmer (Yves), Murray (Christopher Brent), « La classe d'harmonie d'Olivier Messiaen : histoire et méthodes », dans le cadre du Colloque international, *Une musique française après 1945 ?*, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, Lyon, France, 2011.

recherche<sup>173</sup>. L'enseignement de Leibowitz s'est produit dans une sphère privée et son rayonnement comme compositeur reste encore confidentiel<sup>174</sup>.

La biographie de René Leibowitz, et tout particulièrement le temps de sa formation, est entourée de zones d'ombre rapportées, selon les parties, avec plus ou moins de complaisance, parfois d'ironie. Né à Varsovie en 1913, Leibowitz s'installe tôt à Paris. Adolescent, il entend le Pierrot lunaire de Schönberg :

« Naturellement, je trouve cela horrible mais aussi inquiétant, troublant. Après plusieurs semaines de réflexion, je me décide à partir pour Vienne. Schoenberg n'y est pas ; il est à Berlin, justement, et je l'ignorais. Je vais alors travailler l'harmonie et le contrepoint avec Webern qui m'aide, d'autre part, à trouver les besognes alimentaires de répétiteur à l'Opéra et de chef d'orchestre d'opérettes. Webern ne montrait pas sa musique, il n'en parlait pas, il n'en faisait pas un sujet d'étude pour ses élèves. Schoenberg aussi, lorsque j'ai suivi ses cours à Berlin, trois ans plus tard, répugnait à analyser ses œuvres<sup>175</sup> ».

La description des premiers temps de Leibowitz éveille le doute. Fut-il l'élève d'Anton Webern ou la chose tient-elle de la seule « mythomanie<sup>176</sup> » ? Une chose est sûre, Leibowitz entretient une correspondance régulière avec Schönberg dans laquelle se devinent les sollicitations et autres tentatives de transfert d'autorité. Leibowitz est l'un des principaux promoteurs du sérialisme viennois en France et entend occuper pleinement cette place avec l'appui de son aîné. Leibowitz endosse la mission d'importer la série sur la terre française, rendue vierge de toute inscription sérielle après l'autoritarisme des années d'Occupation.

Leibowitz a su, tôt, se constituer des réseaux d'envergure. Peu après son arrivée à Paris, il se lie à quelques personnalités littéraires de premier plan en fréquentant la Galerie Simon<sup>177</sup>. Bientôt, Leibowitz compte parmi ses proches André Masson, Georges Bataille, Tristan Tzara<sup>178</sup>, Raymond Queneau et s'implique, de plus ou moins près, dans les mouvements d'arts

---

<sup>173</sup> Schürmann (Yvonne), René Leibowitz. Toujours présent, à paraître aux éditions Aedam musicae, coll. « XX-XXI », Château-Gontier.

<sup>174</sup> Cf. Meine (Sabine), « René Leibowitz : Träume vom Tod und vom Leben für Solisten, Chor und Orchester opus 33 » in Metzler Oratorien - und Chormusikführer, hg. v. Silke Leopold und Ullrich Scheideler, Kassel/Stuttgart; 2000, p. 403-405.

<sup>175</sup> Porcile (François), Les conflits de la musique française 1940-1965, Fayard, Paris, 2001, p. 77.

<sup>176</sup> Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 321.

<sup>177</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, promoteur de l'art cubiste, s'associe avec André Simon pour ouvrir, le 1<sup>er</sup> septembre 1920, au 29 bis, rue d'Astorg, la Galerie Simon.

<sup>178</sup> Le document de la vente des Livres-Correspondances-Estampes-Peintures des bibliothèques. René Leibowitz et Henri Michaux (Drouot-Richelieu, Catalogue de vente du mercredi 10 février 1999. Salle 2 à 14 heure) témoigne des échanges réguliers que Leibowitz entretenait avec nombre d'hommes de lettres et d'intellectuels. Parmi eux, Tristan Tzara lui fait parvenir un exemplaire de L'homme approximatif (Fourcade, Paris, 1931) avec la dédicace : « À René Leibowitz très cordialement Tristan Tzara. Paris, par ces tristes temps de février 1940 et leur désert en souvenir de quelques heures passées à les oublier ».

et d'idées du moment, parmi lesquels le surréalisme<sup>179</sup> ou l'ethnologie<sup>180</sup>. Sa place faite dans les milieux littéraires, Leibowitz a accès à ses premières tribunes et peut exprimer ses idées. Le premier article de Leibowitz paraît en 1938, publié dans les « Notes et chroniques » de la revue littéraire catholique *Esprit*<sup>181</sup>, dont il partage le volet musical avec l'historien augustinien Henri-Irénée Marrou<sup>182</sup> et le compositeur Maurice Jaubert<sup>183</sup>.

Élève ou non de Webern, Leibowitz se démarque du ton utilisé par Egon Wellesz, disciple de Schönberg et rapporteur de la Seconde école de Vienne dans *La Revue musicale*, et suscite, sans tarder, les plus vives polémiques. André Schaeffner, proche de Stravinsky, s'agace d'un « compte-rendu en forme de carte postale<sup>184</sup> » de Leibowitz où il est « fait grief à l'auteur de *Dumbarton Oaks*, des dix notes qui s'égrènent le long de la 3<sup>e</sup> portée<sup>185</sup> »... De Stravinsky à Schönberg, le soulèvement de la question thématique est la toile de fond de la plus vive des polémiques. La mode néoclassique, portée par les stravinskiens de la première heure, et la promotion vindicative de la série, l'« une des plus strictes et plus parfaites disciplines qu'il y ait jamais eu<sup>186</sup> », partagent activement les débats.

Les partis pris de Leibowitz dénotent singulièrement dans le paysage musicographique d'alors. Moins en raison des louanges adressées aux viennois que par la manière dont ces derniers sont érigés comme le nouveau modèle à partir duquel l'ensemble des productions contemporaines doit être envisagé. Leibowitz ne se contente pas d'exacerber les tensions dialectiques entre les partisans de Schönberg et ceux de Stravinsky, il inverse le modèle.

---

<sup>179</sup> L'intérêt de Leibowitz pour le surréalisme se matérialise aussi par le choix de textes de quelques-unes de ses compositions. Cf. *Les Chansons Dada* opus 76 b de Tristan Tzara (1966).

<sup>180</sup> Claude Lévi-Strauss fait parvenir à Leibowitz ses ouvrages accompagnés de dédicaces qui semblent matérialiser davantage qu'une simple politesse. Cf., plus haut, *Livres-Correspondances-Estampes-Peintures* des bibliothèques. René Leibowitz et Henri Michaux.

<sup>181</sup> Revue fondée en 1932 par Emmanuel Mounier.

<sup>182</sup> Sous le pseudonyme d'Henri Davenson, utilisé dans ces pages.

<sup>183</sup> La place donnée à l'art n'est pas de façade puisque, « dès le Prospectus de février 1932, annonçant la publication d'*Esprit*, Mounier dira que l'artiste a un rôle important... pour faire éclater les formes de la vie moderne ». Lurol (Gérard), Emmanuel Mounier. *Le lieu de la personne*, L'Harmattan, coll. « Crise et anthropologie de la relation », Paris, 2000, p. 31.

<sup>184</sup> Schaeffner fait référence à l'article que Leibowitz fait paraître dans *Esprit*, le 1<sup>er</sup> juillet 1938, p. 587. *Dumbarton Oaks*, composé entre 1937 et 1938, est, au moment des joutes qui opposent Schaeffner et Leibowitz, une œuvre à l'encre à peine sèche.

<sup>185</sup> Schaeffner (André), « Igor Strawinsky. Critique et thématique », *La Revue musicale*, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai/juin 1939, p. 1-14, p. 10 & 11.

<sup>186</sup> Leibowitz (René), « Propos sur le Musicien », *Esprit*, n° 89, février 1940, p. 248.

Peu après la rédaction de ses premiers articles, Leibowitz, juif, fuit Paris<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> Leibowitz trouve refuge, aux dires d'Esteban Buch, chez Georges Bataille où il écrit les fondements des livres publiés à la Libération. Buch (Esteban), « René Leibowitz », La musique au xx<sup>e</sup> siècle : René Leibowitz et Theodor W. Adorno, opérateurs, Colloque CDMC, 3 février 2004. <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/musique-xxe-siecle-rene-leibowitz-theodor-w-adorno-operateurs>.

## II - Se former, de Vichy à la France libérée

### A) La vie musicale sous Vichy : rupture ou continuité ? Un débat historiographique ?

« Condition nécessaire de la pérennité de la France éternelle<sup>188</sup> », l'armistice, signé le 13 juin 1940, entérine l'arrêt des hostilités le 25 juin<sup>189</sup>. À peine ont-ils envahi le sol français, les Allemands investissent les domaines artistiques. La musique est la première visée. Comme le souligne Myriam Chimènes dans son introduction à *La Vie musicale sous Vichy*, la visite d'Hitler à Paris commence, au matin du 23 juin, dans les couloirs du Palais Garnier.

À Romans-sur-Isère<sup>190</sup>, au cœur de la place Jean-Jaurès<sup>191</sup>, les premiers sons jaillissent d'un concert donné par quelques soldats allemands. Si le moment est peu suivi<sup>192</sup>, le concert est le premier signe du plein investissement de la question musicale par les nazis, avant même que « la nécessité d'une politique culturelle en France<sup>193</sup> » ne s'organise autour d'Otto Abetz, futur ambassadeur d'Allemagne en France. Il est entendu que la collaboration ne sera pas qu'une seule affaire militaire. La question de l'occupation militaire intègrera la question de l'occupation culturelle. Comment l'historiographie de la musique sous Vichy, des musiciens et des directeurs d'institutions, des professeurs de conservatoires et des membres de commissions d'attribution de commandes qui la composent, appréhende-t-elle ce qui devrait être considéré comme l'arrêt net d'une vie artistique autonome ? Les études s'accordent-elles à considérer que la vie musicale française se serait gelée au jour premier de l'invasion allemande et que, la collaboration mise en place, le concept même de musique française, ou de musique en France, se serait trouvé inexorablement aboli ? De 1945 à 1995, la question de l'intégrité, et par là de la responsabilité, de l'État français dans les crimes commis pendant la guerre s'est posée, chef d'État après chef d'État, de manière substantiellement différente<sup>194</sup>. De même, les études et ouvrages sur l'art et la musique sous Vichy ont différemment envisagé cette question qui continue, aujourd'hui, de résonner : jusqu'où la vie musicale d'un pays soumis à une politique

---

<sup>188</sup> Texte lu par le maréchal Pétain, vice-président du Conseil, au Conseil des ministres, le 13 juin 1940.

<sup>189</sup> Cf. Cœuroy (André), *La Musique et le peuple en France*, Stock, Paris, 1941.

<sup>190</sup> Les Allemands quittent Romans-sur-Isère le 5 juillet 1940 à l'aube. Romans-sur-Isère est en zone libre jusqu'à l'occupation totale de la France par les Allemands, le 11 novembre 1942.

<sup>191</sup> Bientôt rebaptisée place Philippe-Pétain.

<sup>192</sup> Cf. [http://www.museedelaresistanceenligne.org/mediatheque/pageDoc.php?&media\\_id=143](http://www.museedelaresistanceenligne.org/mediatheque/pageDoc.php?&media_id=143).

<sup>193</sup> Schwartz (Manuela), « La musique et la propagande culturelle des nazis » in Chimènes (Myriam), sous la dir. de, *La Vie musicale sous Vichy*, Complexe, coll. « Histoire du temps présent », Bruxelles, 2001, p. 90.

<sup>194</sup> Rompant avec la tradition gaulliste (De Gaulle considère que le régime de Vichy était non seulement illégal mais également illégitime de par l'ordonnance du 23 septembre 1941), Jacques Chirac, dans son discours du 16 juillet 1995 affirme que « Vichy s'est fait complice de l'occupant ». Cf. « Allocution de M. Jacques CHIRAC président de la République, prononcée lors des cérémonies commémorant la grande rafle des 16 et 17 juillet 1942 (Paris) », discours du 16 juillet 1995.

dictatoriale et raciste peut-elle se préserver des injonctions lancées à chaque heure des temps d'occupation ?

Dans la biographie qu'il consacre à André Jolivet, Jean-Claire Vançon affirme que « toutes » les études faites sur la vie musicale sous Vichy « admettent que le contexte n'empêcha en rien l'art d'exister selon la plupart de ses modalités traditionnelles<sup>195</sup> ». L'assertion est démentie par la majorité des études poussées sur la question. Première somme sur le sujet, *La Vie musicale sous Vichy*, dirigée par Myriam Chimènes, présente un éventail d'études non restreintes à la seule situation des compositeurs et des interprètes. Des politiques de commande<sup>196</sup> à l'« exclusion de juifs du conservatoire<sup>197</sup> », les contributions posent la question de la réalité concrète de l'idéologie vichyste dans la vie musicale française. À quoi renvoient les « modalités traditionnelles » évoquées par Jean-Claire Vançon ? L'assertion fait-elle allusion au bon fonctionnement administratif des institutions, aux comportements de parisiens non-inquiétés qui continuent à se rendre à tel concert ou à telle pièce de théâtre ? La prétention exhaustive de l'affirmation vacille, décidément, à l'aune de quelques-uns des travaux fondamentaux produits sur la vie musicale et culturelle sous Vichy.

L'historienne Stéphanie Corcy<sup>198</sup> montre dans son étude sur *La Vie culturelle sous l'Occupation* de quelle manière « les pratiques culturelles des Français [ont été] bouleversées par le démembrement du territoire, par la guerre et ses répercussions, par les exigences de l'occupant, par les pénuries de toutes sortes, comme par la nouvelle législation et les réformes du gouvernement de Vichy<sup>199</sup> ». De son côté, Gisèle Sapiro précise bien que « les conditions d'exercice du métier d'écrivain ont brutalement changé pendant cette période » et indique de quelle façon « la signification sociale des pratiques individuelles et collectives a, de ce fait, été modifiée<sup>200</sup> ».

---

<sup>195</sup> Plus nuancé, mais dans la même ligne, Nicolas Donin affirme que l'on pourrait « multiplier les exemples de continuité entre les années 1930 et Vichy, d'une part, entre Vichy et l'après-guerre, d'autre part ». Donin (Nicolas), « Les années 1940-1945 : notes sur une périodisation usuelle de l'histoire de la musique » in Caron (Sylvain), De Médicis (François) & Duchesneau (Michel), sous la dir. de, *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Presses universitaires de Montréal, Montréal, 2006, p. 51-65, p. 54.

<sup>196</sup> Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle » in Chimènes (Myriam), sous la dir. de, *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 157-178.

<sup>197</sup> Cf. Gribenski (Jean), « L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940-1942) » in Chimènes (Myriam), sous la dir. de, *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 113-156.

<sup>198</sup> Cf., aussi, Corcy (Stéphanie), « La Vie culturelle des Français sous l'Occupation, 1939-1945 » in Chassaing (Philippe) & Largeaud (Jean-Marc), sous la dir. de, *Villes en guerre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 237-247.

<sup>199</sup> Corcy (Stéphanie), *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Perrin, Paris, 2005, p. 7.

<sup>200</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, Fayard, Paris, 1999, p. 9. Catherine Steinegger confirme cette « rupture » dans son article consacré à « L'évolution de la musique de scène en France de 1900 à 1945 » in Caron

Évidemment, les liens institutionnels sont observables, à foison : les hauts lieux de la musique française sont immédiatement réinvestis, les Concerts Padeloup, la Société des concerts du Conservatoire et les récitals de la Salle Pleyel font salle comble. Comme le montre Stéphanie Corcy, l'occupant ne prend pas uniquement soin de réactiver la vie musicale officielle, mais œuvre à développer la pratique des concerts publics : les fanfares, les formations orchestrales des régiments de la Wehrmacht et de la Luftwaffe constituent autant de manifestations musicales publiques organisées par les Allemands, concerts qui sont souvent l'occasion d'une parade des troupes d'Occupation qui veulent montrer l'exemple du maintien de l'ordre et de la discipline. Dès l'été 1941, les grands festivals se succèdent et la Société des concerts du Conservatoire y participe devant un parterre choisi. Wilhelm Kempff sillonne la France. Poulenc continue de défendre, comme avant-guerre, les œuvres de Stravinsky<sup>201</sup>. Honegger voit ses œuvres jouées et louées. Les politiques de commande mises en place par le Front populaire se poursuivent<sup>202</sup>. Les institutions de création sont sauvegardées et même favorisées<sup>203</sup>... Soit. « La vie musicale à Paris est intense<sup>204</sup> ». Mais une vie musicale n'est-elle faite que d'affiches placardées, de billets vendus et de « salles bien remplies<sup>205</sup> » ?

Admettre que la musique continue sous Vichy selon ces « modalités traditionnelles<sup>206</sup> » ne peut qu'inviter à négliger, d'abord, « l'infâme exclusion antisémite<sup>207</sup> ». Jusqu'où une institution peut-elle fonctionner selon ses modalités passées étant dit qu'une partie de la population d'un territoire est éradiquée, après avoir été marginalisée ? Affirmer que les institutions restèrent, sous Vichy, à l'égal d'elles-mêmes néglige, de surcroît, le fait que le gouvernement et ses soutiens manquèrent de temps pour réaliser leurs néfastes ambitions. Les projets institutionnels

---

(Sylvain), De Médicis (François) & Duchesneau (Michel), sous la dir. de, *Musique et modernité en France*, op. cit., p. 135-150, p. 141.

<sup>201</sup> Cf. Poulenc (Francis), « Igor Stravinsky », op. cit.

<sup>202</sup> Pascal Ory montre de quelle manière les Jeunesses musicales de France, créées en pleine période d'Occupation par René Nicoly, trouvent leurs prémices dans les « récréations musicales pour la jeunesse ». Ory (Pascal), *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, op. cit., p. 297.

<sup>203</sup> La France n'est pas la seule à poursuivre, pendant la période d'Occupation, son activité musicale. En Belgique, « contrairement à ce qui s'était passé en 1914-1918, la vie artistique fut intense à Bruxelles pendant la guerre », souligne Robert Wangermée. Cf. Wangermée (Robert), *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, Mardaga, Liège, 1995, p. 203.

<sup>204</sup> Lettre de Francis Poulenc à Ernest Ansermet in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, op. cit., 3 décembre 1942, 42-21, p. 533 & 534, p. 534.

<sup>205</sup> Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 157-178, p. 158.

<sup>206</sup> Jolivet évoque lui-même le climat « favorable à la musique » sous l'Occupation. De ce point de vue, l'assertion de Jean-Claire Vançon s'inscrit dans la droite lignée des propos du sujet de son étude. Cf. Jolivet (André), « L'activité musicale en France depuis 1940 » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 184-188, p. 185 et Vançon (Jean-Claire), André Jolivet, Bleu Nuit, Paris, 2008.

<sup>207</sup> Bertrand Dorléac (Laurence), « La question artistique et le régime de Vichy » in Rioux (Jean-Pierre), sous la dir. de, *La Vie culturelle sous Vichy, Complexe*, coll. « Questions au XX<sup>e</sup> siècle », Bruxelles, 1999, p. 137-160, p. 139.

de quelques artistes et intellectuels collaborationnistes ne sont pas dérisoires : Drieu la Rochelle souhaite « épurer l'Académie française, supprimer le Goncourt. Épurer tout institut. Supprimer Normale et Agrégation<sup>208</sup> ».

Au fond, cette volonté, perceptible dans l'historiographie récente, de minimiser les conséquences de la guerre et de l'Occupation dans la vie musicale française n'est-elle pas une manière de laisser perdurer les effets des stratégies de collaboration<sup>209</sup> et la façon dont les nazis purent faire croire à une continuité artistique avec l'avant-guerre, de continuer à donner force aux illusions d'une poursuite sans heurts des mœurs artistiques<sup>210</sup>? Mise en place par les nazis pour importer, par le biais d'un gouvernement français sous emprise, une idéologie mise en œuvre en Allemagne depuis 1933, la collaboration explore toutes les manières de donner l'illusion d'une continuité et entraîne, ainsi, une pratique continuelle du faux-semblant<sup>211</sup>. L'illusion d'une autonomie française (politique ou artistique) est cultivée par les nazis à tel point que des cadres de Vichy croient fermement à leur indépendance artistique. « La France n'a pas été vaincue sur le terrain artistique », écrit Louis Hautecœur à Jérôme Carcopino alors ministre de l'Éducation nationale, « notre architecture, notre peinture, notre sculpture, notre musique continuent à exciter l'admiration<sup>212</sup> ». Sur le plan intrinsèquement musical, Leslie Sprout a montré avec quelle méticulosité Vichy prit acte du bienfondé du prix de Rome en commandant de nouvelles partitions à de jeunes compositeurs, parmi lesquels Elsa Barraine, René Challan ou Tony Aubin, récents lauréats du prix. L'administration des Beaux-Arts se prémunit des possibles reproches de favoritisme et dément « l'idée selon laquelle la politique de sélection des commandes serait le reflet d'une esthétique musicale officielle<sup>213</sup> ». Jeanne Laurent, alors sous-chef du bureau de la Musique et des Spectacles, soutient que la liberté stylistique des compositeurs choisis est totale et réfute, dans la Revue des Beaux-Arts de France, que Vichy puisse justifier ses choix artistiques au regard de quelques options ou engagements politiques.

---

<sup>208</sup> Drieu la Rochelle (Pierre), *Journal (1939-1945)*, Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992, p. 246.

<sup>209</sup> Cf., à ce sujet, Bruttman (Tall), *La Logique des bourreaux 1943-1944*, Hachette, Paris, 2003.

<sup>210</sup> Ce qui déclenche la réaction agacée d'Honegger dans *Comœdia*. Cf. Honegger (Arthur), « Défense de la musique moderne », *Comœdia*, n° 132-133, 22 janvier 1944, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 596-599.

<sup>211</sup> Emblématique de ce faux-semblant fut l'usage du nom de Jeune France pour la création d'une association artistique fondée sous l'impulsion de Pierre Schaeffer et dépendante du gouvernement de Vichy. Cf., à ce sujet, le chapitre « Se servir de Vichy contre Vichy - Jeune France 1941-1942 » in Bident (Christophe), Maurice Blanchot - Partenaire invisible, Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 158.

<sup>212</sup> Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle », op. cit., p. 158.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 165.

Les commandes de partitions constituent, à première vue, un outil d'analyse historiographique objectif : en recensant le nombre de partitions commandées avant-guerre et pendant la guerre, l'historien pourrait s'assurer que rien, dans la France de Vichy, ne fut entravé. Mais qu'en est-il des œuvres elles-mêmes, de leur contenu, de leur qualité ? La question est périlleuse. L'historiographe ne peut affirmer sans risque, comme le fait Louis Sagner, qu'aucun chef-d'œuvre ne vit le jour sous l'Occupation<sup>214</sup> : les œuvres composées dans les camps d'extermination sont la marque de cette force qui pousse à créer dans les contextes les plus tragiques. Il convient cependant d'interroger le concept de modernité dans un pays occupé par une dictature qui supprima d'elle-même la possibilité même de ce concept. Vichy, envers et contre l'occupant, aurait-elle pu préserver la modernité musicale de son pays ? Mais qu'entendre par modernité dans un pays occupé<sup>215</sup> ? À quoi peut bien renvoyer le terme de modernité dans un pays contrôlé par une idéologie qui, précisément, a contraint à l'exil, au minimum, l'essentiel des protagonistes des modernités d'avant-guerre ? Comme le concept de liberté, celui de modernité renvoie, dans le contexte de l'Occupation, à ce par quoi elle est contrainte. Puisque le paysage artistique français, de par la rupture de ses dialectiques élémentaires, est bel et bien amputé et soumis à une puissance extérieure, jusqu'où la modernité peut-elle encore « déployer sa propre dynamique<sup>216</sup> » ? Jusqu'où la modernité, concept qui tire sa substance de son indéfinition permanente, peut-elle encore porter son nom ?

#### B) Le concept de modernité dans la France occupée

La « défiance<sup>217</sup> » de l'occupant à l'égard du moderne a eu pour conséquence secondaire un désinvestissement historiographique quant à l'analyse du concept de modernité dans la France occupée. À quoi peut, en effet, renvoyer le concept de modernité dans un pays qui ne se gouverne plus lui-même ? La modernité continue-t-elle, dans la France occupée, d'induire cette urgence d'être de son temps ? Demeure-t-elle l'injonction de renouveler sa grammaire, de rénover son langage, de réévaluer son style à la mesure du présent ? Comment la pensée du moderne s'articule-t-elle, sous l'Occupation, avec ce dessin généalogique de l'histoire consubstantiel à l'idée de progrès ? En un mot, jusqu'où la collaboration occupe-t-elle le concept séculaire de modernité ? Ces premières questions révèlent vite la fragilité du concept

---

<sup>214</sup> Sagner (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 173.

<sup>215</sup> L'exposition de 1937 sur l'Entartete kunst « poursuit cette diffamation de l'art moderne ». Poulot (Dominique), sous la dir. de, Patrimoine et Modernité, L'Harmattan, coll. « Chemins de la mémoire », Paris, 1998, p. 255.

<sup>216</sup> Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 89.

<sup>217</sup> Simon (Yannick), *Composer sous Vichy, Symétrie*, Lyon, 2009, p. 269.

de modernité selon le contexte dans lequel il est envisagé. S'il n'est guère possible, dans ces pages, de relever toutes les occurrences du terme de modernité dans les écrits esthétiques publiés sous l'Occupation, il convient d'interroger quelques-uns des textes représentatifs des idées qui circulent et s'échangent autour du concept de modernité.

Peu après sa nomination comme professeur d'harmonie au Conservatoire, encouragé par ses élèves, Messiaen entreprend de détailler par écrit les singularités de son langage musical. Si l'auteur prévient vite qu'il se gardera de proposer, en ces pages, un traité de composition, il ambitionne de montrer avec précision la « technique » de sa grammaire. Dès l'introduction, l'ouvrage réclame du lecteur de solides bases théoriques en même temps qu'il se déploie en marge de toute vision moderniste<sup>218</sup>. Jamais, Messiaen ne rattache ses analyses à une conception progressiste et il se garde de situer son apport sur la scène de l'histoire en mouvement. Et peut-être est-ce cette réserve qui le conduit à limiter certains développements comme celui qu'il souhaite, à l'évidence, consacrer aux espaces non-tempérés<sup>219</sup>. Au fur et à mesure qu'il détaille les ressources techniques de son langage, Messiaen s'adonne à l'exercice périlleux de démontrer son originalité tout en exprimant, en même temps, son attachement à la tradition tonale<sup>220</sup> et à son « ubiquité<sup>221</sup> ». Il ne s'inscrit pas dans la tradition rousseauiste qui veut que la recherche de la technicité s'entremêle à l'appel du moderne, conception qui fut celle de Berlioz à l'heure de transmettre par écrit sa science de l'orchestration, démarche qui lui permit de mieux affirmer la nouveauté de ses idées musicales et compositionnelles<sup>222</sup>.

L'ambivalence de la Technique de mon langage musical ne nuit pas, semble-t-il, à la réception de l'ouvrage. Parmi les premiers lecteurs, Honegger y perçoit un « véritable traité de composition basé sur des données nouvelles et encore peu exploitées<sup>223</sup> ». Il y reconnaît la

---

<sup>218</sup> Les occurrences des termes de « moderne » et de « modernité » sont à peu près inexistantes hormis l'allusion faite « aux grands noms des temps modernes ». Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1944, p. 46.

<sup>219</sup> Messiaen consacre aux quarts de ton « qui passionneront les musiciens de l'avenir » le bref chapitre XVIII (« Rapport de ces modes avec les musiques modales, atonales, polytonales et en quarts de ton ») de sa *Technique de mon langage musical*. Op. cit.

<sup>220</sup> Cf., par exemple, le chapitre XVII « Modulations de ces modes et leur rapport avec la tonalité majeure » de la *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 94-99.

<sup>221</sup> Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 93.

<sup>222</sup> Cf., Berlioz (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* opus 10, Schöenberger, Paris, 1843, p. 1. Loin d'être circonscrit au seul titre du traité, le mot de moderne est présent dès les premières lignes de l'introduction qui contient aussi l'expression de « progrès musical ».

<sup>223</sup> Poulenc est, en revanche, très critique à l'égard du « style » de la *Technique de mon langage musical*. Cf. Lettre de Francis Poulenc à Pierre Bernac in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, op. cit., 44-7, vendredi 14 juillet 1944, p. 558-560, p. 560. Sur la réception de la *Technique de mon langage musical*, cf. Balmer (Yves), « Entre science et critique musicale, une archéologie de la musicologie contemporanéiste. Autour de la recension de *Technique de mon langage musical* d'Olivier Messiaen par Armand Machabey » in Balmer

plume d'un « musicien de haute conscience artistique » qui n'a en rien renoncé à « l'ancienne théorie ». La « rigueur logique » dont fait preuve Messiaen aide, dit Honegger, à la compréhension « des rythmes, des constructions mélodiques, des modes à transpositions limitées, de la polymodalité », autant de points exposés avec « clarté » et « ouvrant aux musiciens des horizons nouveaux<sup>224</sup> ». Honegger désigne ce que Messiaen a pris lui-même soin de dissimuler<sup>225</sup>. Messiaen a-t-il craint, dans le contexte de l'Occupation, d'affirmer une position trop moderniste ? L'attachement revendiqué et répété à la tradition est-il à la fois une manière de se situer dans l'histoire et de se prémunir des critiques ? La question mérite d'être posée à la lumière des remarques faites par Stéphanie Corcy sur la position complexe de Messiaen sous l'Occupation. D'un côté, Messiaen est un compositeur jugé trop audacieux par l'Allemagne nazie ; d'un autre côté, certains hauts fonctionnaires nazis, tel le lieutenant Heller, admirent l'œuvre du compositeur français<sup>226</sup>. À l'image de cette position ambivalente, la Technique de mon langage musical témoigne à chaque page de la volonté de l'auteur de se singulariser en même temps qu'elle fait preuve d'une prudence renouvelée par le recours incessant au modèle, à la tradition, au passé. Messiaen se garde, toujours, d'exprimer quelques ambitions progressistes. Est-ce là une attitude isolée ? Cette prudence à l'égard de l'expression du moderne est-elle une attitude partagée ou les artistes, pendant la guerre, continuent-ils de se dresser « au seul mot de moderne ou d'ancien<sup>227</sup> » ? De quelle manière les concepts progressistes en usage depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle sont-ils utilisés sous l'Occupation ? Comment continue de se manifester, dans la France occupée, la volonté du moderne ?

Perçu dès les premiers temps d'Occupation comme un obstacle à la « reconstruction<sup>228</sup> », le scepticisme exprimé par le régime de Vichy à l'égard de la technique, facteur de progressisme

---

(Yves) & Lacombe (Hervé), Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie, Revue de musicologie, Société française de musicologie, t. 104, n° 1-2, 2018, p. 531-554.

<sup>224</sup> Honegger (Arthur), « Un nouveau langage musical », *Comœdia*, n° 76, 5 décembre 1942, p. 1 & 4 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 526.

<sup>225</sup> Même si, comme le montrent Yves Balmer et Christopher Brent Murray, le ton volontairement modeste de l'ouvrage participe sans doute d'une démarche stratégique. Cf. Balmer (Yves), Murray (Christopher Brent), « De l'harmonie à la composition : Messiaen, prophète de son propre style » in Fenevrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, Vrin, coll. « MusicologieS », Paris, à paraître.

<sup>226</sup> Cette ambivalence de la situation de Messiaen dans la politique culturelle vichyste se matérialise par le fait que le musicien, professeur au Conservatoire, nommé en remplacement d'André Bloch, mis à la retraite à la suite des lois antijuives, est relativement écarté des politiques de commande de Vichy. Cf., à ce sujet, Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit. Par ailleurs, la réception, pendant la guerre, des œuvres de Messiaen est également passablement contrastée. Soutenue, l'œuvre de Messiaen reçoit aussi de virulentes critiques Cf., par exemple, Machabey (Armand), *L'Information musicale*, n° 125, 24 septembre 1943, en réaction à la création des *Visions de l'Amen*, le 22 juin.

<sup>227</sup> Dumesnil (René), Boileau, Société Les Belles Lettres, Paris, 1943, p. 8.

<sup>228</sup> « Du Maréchal Pétain, le 2 mars à Saint-Étienne », *Esprit*, Le journal des témoins, n° 98, mars 1941, p. 351.

social pour Léon Blum<sup>229</sup>, est une franche démarcation idéologique à l'égard du Front populaire en même temps qu'une première et sévère critique adressée à l'encontre du concept de modernité dans son acception la plus large et non circonscrite à la création artistique. Cette distance politique et idéologique prise vis-à-vis de la technique et de ses apports dans la société trouve, aux premiers lendemains de l'armistice, son pendant dans le discours sur les arts. En décembre 1940, Henri Davenson, dans son « Plaidoyer pour une musique impure<sup>230</sup> », identifie les causes de la « crise de la culture » dans ces recherches de « schèmes [...] vides » et de « formules sans portée<sup>231</sup> ». Au fur et à mesure qu'il réitère son aversion pour les artistes qui accumulent les « recettes » et autres « trucs de métier », Davenson associe la « technique » et ses « procédés<sup>232</sup> » à ce qu'il identifie comme une « anti-esthétique<sup>233</sup> », concept qui lui permet d'adresser la plus sévère des critiques à l'égard du « formalisme » de Schönberg et, plus généralement, à la musique « des années 1935<sup>234</sup> », « souverainement indifférente » au « cœur [de l'] homme » et « à ses émotions<sup>235</sup> ». L'argumentation de Davenson ne se limite pas à des considérations esthétiques et à leurs implications informelles. L'auteur se veut prescriptif et pédagogue, et appelle le musicien à se replier « sur les petits genres<sup>236</sup> » de la musique, seuls à même de renouer avec les exigences de la musique telle qu'il la conçoit alors.

L'invitation à la prudence formelle n'est pas rare dans le contexte. Antonin Guyader a montré dans son essai sur la revue *Idées*, et particulièrement dans le chapitre sur la « Modernité du classicisme » sous l'Occupation, à quel point les adversaires du « classicisme<sup>237</sup> » sont désignés comme les « corrupteurs » dans la reconstruction promise par Vichy, un classicisme seul à

---

<sup>229</sup> Le terme de progrès est très présent dans les discours de Blum. Cf. Wolikow (Serge), *Le Front populaire en France*, Complexe, Bruxelles, 1996, p. 126.

<sup>230</sup> Davenson (Henri), « Plaidoyer pour une musique impure », *Esprit*, n° 95, 8<sup>e</sup> année, décembre 1940, p. 169-185. La notion d'impureté arrête et interroge, tout comme celle de « race » employée par Robert Bernard pour définir, peu avant la guerre, les caractéristiques de la musique française (Bernard (Robert), « Les caractéristiques de la Musique française », *La Revue musicale*, 19<sup>e</sup> année, n° 181, février 1938, p. 120-131, p. 129). De même, la préface de Marcel Beaufils au livret de Parsifal est pleine de considérations sur la « race », le « sang », la « décadence du monde moderne », la « dégénérescence » et autres « dimension[s] d'une biologie des races européennes ». Cf. Richard Wagner. Parsifal, Préface et traduction de Marcel Beaufils, Aubier/Éditions Montaigne, 1944. La dimension raciale imprègne les écrits de Marcel Beaufils même si Gilles Cantagrel tend, dans la préface de *Comment l'Allemagne est devenue musicienne ?*, à minimiser les tournures nationalistes de l'essai. Cf. Beaufils (Marcel), *Comment l'Allemagne est devenue musicienne ?* Robert Laffont, Paris, 1983, p. 14, p. 29 & 30. Le mot « race » concluait déjà l'ouvrage de Camille Mauclair sur *L'art indépendant français sous la Troisième République* (La Renaissance du livre, Paris, 1919) dont la troisième partie est consacrée à la « Musique ».

<sup>231</sup> Davenson (Henri), « Plaidoyer pour une musique impure », op. cit., p. 178.

<sup>232</sup> Ibid., p. 179.

<sup>233</sup> Ibid., p. 180.

<sup>234</sup> Ibid., p. 185.

<sup>235</sup> Ibid., p. 171.

<sup>236</sup> Ibid., p. 176.

<sup>237</sup> Guyader (Antonin), *La Revue Idées 1941-1945. Des non-conformistes en Révolution nationale*, L'Harmattan, coll. « Logiques Historiques », Paris, 2006, p. 237.

même de ne pas entraver la glorification « du concret, du sol, de la terre<sup>238</sup> ». L'appel au classicisme<sup>239</sup> s'est-il substitué à la quête du moderne ? Le culte du territoire est-il devenu le nouveau modernisme ? Toujours est-il que nombre d'œuvres composées sous Vichy font référence non seulement à l'identité nationale<sup>240</sup>, mais également aux forces prétendues des territoires et des éléments<sup>241</sup>. Les métaphores naturalistes sont légions et ambitionnent de contribuer au retour d'un « soleil favorable<sup>242</sup> », rédempteur des ruptures esthétiques de l'entre-deux-guerres. La suspicion à l'égard des ruptures esthétiques, la contemplation fascinée et complaisante des ruines et le recours aux éléments naturels sont quelques-unes des orientations récurrentes dans la littérature autorisée dans la France occupée. Le culte de la terre de Jean Giono<sup>243</sup> constitue avec *Les Décombres* putréfiants de Lucien Rebatet deux versants de la littérature collaborationniste française. Deux versants, à première vue dissemblables, qui s'accordent sur cette crainte de la technique et du progrès<sup>244</sup>, responsables de la « Crise de l'art moderne<sup>245</sup> ». Le concept de modernité est-il devenu chose bannie ? Loin s'en faut, même si celui-ci voit ses acceptions usuelles d'avant-guerre profondément altérées. Chez certains hommes de lettres, le recours à des moments de l'histoire dressés en modèle perdu<sup>246</sup> donne au

---

<sup>238</sup> Ibid., p. 240.

<sup>239</sup> Jolivet conclut une conférence prononcée en 1941 en rappelant la nécessité de conserver le lien à la tradition : « Au moment où notre mouvement s'élargit sur le plan national à tous les artistes de notre génération, nous pouvons affirmer que le fait de renouer avec la tradition est un renouveau nécessaire à chaque époque ». Jolivet (André), « Berlioz et les quatre Jeune France » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 102-106, p. 105. Jolivet a également recours au concept de classicisme à la Libération : « Cette recherche d'une continuité du mélос s'inscrivant dans les formes claires et s'appuyant sur des structures harmoniques solidement organisées, n'est-ce pas le meilleur moyen d'atteindre à un nouvel âge classique ? » Jolivet (André), « Le Réveil des Muses », *La Revue musicale*, n° 198, février/mars 1946, p. 39-41 in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 197-199, p. 198.

<sup>240</sup> « Et tout le génie d'un Fauré, d'un Debussy ou d'un Ravel, s'il parviendra à modifier la sensibilité musicale formée par Beethoven ne réussira pas toujours à se libérer de l'emprise de Beethoven sur la forme musicale. Toutefois il redonnera la prééminence en musique à la France, et permettra aux musiciens de nos générations - de la mienne et de la vôtre - de retrouver un langage musical français coulé dans des formes d'esprits françaises ». Jolivet (André), « Cours IDHEC » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 167-182, p. 175.

<sup>241</sup> Voir, notamment, la célébration de la « nature en fête » dans l'Ode à la France blessée d'André Gaillard, le texte de Sûryâ d'Alfred Bachelet (« Ta demeure est au bord des océans antiques »). Cf. Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle », op. cit., p. 161, 162, 164 & 174.

<sup>242</sup> Samazeuilh (Gustave), « La musique française contemporaine » in Valéry (Paul), sous la dir. de, *La France et la civilisation contemporaine*, Flammarion, Paris, 1941, p. 293, cité in Sprout (Leslie), « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle », op. cit., p. 166.

<sup>243</sup> Giono (Jean), *L'eau vive*, Gallimard, Paris, 1943.

<sup>244</sup> Ce retour à la terre est notamment présent chez René Barjavel dans *Ravage* (Denoël, Paris, 1943). Le *Voyageur imprudent* (Denoël, Paris, 1943) fait, quant à lui, transparaître cette crainte très partagée de la technique.

<sup>245</sup> Mauclair (Camille), *Crise de l'art moderne*, CEA, Paris, 1944. Cf., notamment, « La Religion de la musique », p. 147 & 148. La théorisation du moderne occupe et traverse l'œuvre de Mauclair. Cf., notamment, Mauclair (Camille), *La beauté des formes*, Albin Michel, Paris, 1927.

<sup>246</sup> Cf. Brasillach (Robert), *Anthologie de la poésie grecque*, Stock, Paris, 1950, p. 6-10. Brasillach s'adonne là à l'exercice que réprovoie Camille Mauclair, autre théoricien collaborationniste, dans son ouvrage d'esthétique *La beauté des formes*. « Les âges que nous admirons le plus, en les comparant à notre vie actuelle, nous ont légué d'innombrables témoignages de désaveux d'eux-mêmes et d'invocations à la supériorité des âges antérieurs ». Camille Mauclair, *La beauté des formes*, « Le style de la rue moderne », op. cit.

moderne le ton d'une intense nostalgie. Des « océans antiques » de Bachelet à la civilisation grecque érigée en modèle par Brasillach, le moderne n'est plus, dans la France occupée, une quête éperdue et parfois désordonnée du futur, mais prend la forme d'une plongée dans quelques racines fantasmées du passé.

La situation du concept de modernité dans la France occupée est complexe. D'un côté, le nazisme déteste la modernité. La « glorification des racines, de la campagne, du travail manuel, son rejet du capitalisme, de la ville et de la notion de progrès<sup>247</sup> » illustrent la face antimoderne de son idéologie. D'un autre côté, l'idéologie nazie se veut, comme le montre Jean-François Lessard, « un aboutissement de la modernité elle-même » de par, notamment, son recours massif à la science et à certaines formes de technologie. Lessard montre bien l'ambivalence des nazis à l'endroit de la modernité : les nazis décrètent que la modernité est un échec et, au même moment, imposent la « réponse pleinement moderne » d'une nouvelle rupture pour remédier à cet échec. La perversion du système nazi s'invite jusqu'aux rouages les plus ténus de la pensée occidentale et le concept de modernité qui accompagne quotidiennement la France et l'Allemagne depuis le xviii<sup>e</sup> siècle en porte la marque.

Si elle est d'abord politique, cette ambivalence se répercute dans les écrits musicaux publiés sous l'Occupation. Parmi eux, ceux rédigés par Arthur Honegger dans *Comœdia*, revue créée en 1907, qui, après avoir cessé sa parution en 1937, reparait le 21 juin 1941<sup>248</sup> pour devenir un étendard de la collaboration. Comme le rappelle Yannick Simon, « explicitement fondé dans une perspective collaborationniste par René Delange avec la participation de l'Institut allemand, *Comœdia* conserve néanmoins une relative indépendance éditoriale et une tonalité générale sans commune mesure avec les périodiques militants et outranciers<sup>249</sup> ». Honegger occupe une place de choix dans cette revue devenue « le principal lieu de publication des auteurs Gallimard restés en zone occupée qui ne sont pas engagés dans la collaboration idéologique<sup>250</sup> » et y tient une chronique musicale qui ne dément pas le cahier des charges dressé par Marcel Beaufile sur l'activité de critique telle que l'exerce Mattheson au xviii<sup>e</sup> siècle : s'adonner à l'écriture « des nouvelles, des divertissements, de petites histoires et des pensées, des comptes rendus de

---

<sup>247</sup> Lessard (Jean-François), *Le nazisme et nous. La modernité et ses dérapages*, Liber, Montréal, 2010. Ce peut être aussi le terme de « surhumain » qui se trouve accolé à celui de moderne Cf. Mounier (Emmanuel), « Fin de l'homme bourgeois », *Esprit*, juillet 1941, 9<sup>e</sup> année, n° 102, p. 975.

<sup>248</sup> Les conditions de réparation, en juin 1941, de *Comœdia* illustrent « différentes formes de compromission » qui parsèment le milieu littéraire de la France occupée. Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 42.

<sup>249</sup> Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 276.

<sup>250</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 43.

concerts, d'opéras et autres objets susceptibles de plaire<sup>251</sup> ». La page musicale de la revue se veut-elle, comme la page littéraire, non engagée ? Cette relative indépendance est-elle suffisante à Honegger pour développer un discours sur la musique moderne ? Honegger use de sa tribune pour y faire, à l'occasion, une « propagande pour la musique d'aujourd'hui<sup>252</sup> ». Il rend régulièrement compte de concerts de répertoires tout en regrettant la trop grande présence de la musique allemande<sup>253</sup>. D'autre part, si Honegger consacre certaines de ses colonnes à la musique nouvelle, celles-ci s'engouffrent parfois derrière quelques débats anciens.

Après Rousseau, le débat continue de s'animer autour des conventions de notations musicales. Jean Hautstont apporte sa contribution en publiant sa Notation musicale autonome, qui réunit des textes d'Arthur Honegger, Henri Büsser, André Jolivet et Florent Schmitt dans le but « de restreindre le nombre de signes employés et de faciliter ainsi l'écriture et la lecture de la musique<sup>254</sup> ». Le débat sur la notation Obouhow n'a, lui non plus, rien de nouveau en 1942 puisque celle-ci est déjà en vigueur au début des années 1920, notamment grâce à Boris de Schlœzer qui, dans les colonnes de la Revue musicale<sup>255</sup>, prend parti à plusieurs reprises. D'autre part, la question de la notation se trouve également discutée à mesure que l'ethnomusicologie se développe. André Schaeffner ne tarde pas à afficher un certain relativisme sur les problèmes de notation consubstantiellement à ses études sur quelques lutheries du monde.

Sous l'Occupation, la réactualisation de ces questions prend l'allure de débats de substitution. Les articles qui se succèdent peinent à reconnaître leur véritable motivation : celle de la création et de son actualité. Si Yannick Simon a raison de dire que « derrière la notation apparaît la question de la modernité du langage musical dans un environnement dominé par des tendances néoclassiques », il conviendrait pourtant de mettre en doute les distinctions qui purent être faites, dans le contexte de l'Occupation, entre une œuvre dite moderne et une œuvre dite « néoclassique », d'autant que le terme même de classicisme est, dans ce climat d'oppression,

---

<sup>251</sup> Beaufils (Marcel), Comment l'Allemagne est devenue musicienne, op. cit., p. 84.

<sup>252</sup> Simon (Yannick), Composer sous Vichy, op. cit., p. 277.

<sup>253</sup> Cette distance affichée par Honegger peut-elle être perçue comme le signe d'un étouffement des modernités de la part de l'occupant ? Honegger n'a certes pas attendu la guerre pour signifier quelques critiques à l'égard de la musique allemande puisqu'il a pu, dès l'entre-deux-guerres, regretter les « sonorités désagréables de certaines œuvres de Beethoven ». Cf. Bourhis (Michelle), La Musique de chambre à Nantes entre les deux guerres, L'Harmattan, coll. « Musiques et Champ social », Paris, 2011, p. 111.

<sup>254</sup> « La Notation musicale autonome de Jean Hautstont » in Lavignac (Albert) & De la Laurencie (Lionel), Encyclopédie de la musique - Dictionnaire du Conservatoire, rédigés par une collectivité de professeurs du conservatoire d'artistes musiciens, de savants et d'hommes de lettres. 2<sup>e</sup> partie, Technique - esthétique - pédagogie, Librairie Delagrave, Paris, 1931, p. 3900 & 3901, p. 3900.

<sup>255</sup> Cf. De Schlœzer (Boris), « Nicolas Oboukhoff », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> novembre 1921, p. 38-56.

passablement détourné. Cet état des choses est symbolique du contexte dans lequel Honegger écrit ses articles. Le compositeur manifeste à l'égard de la création une ambivalence profonde et surprenante au vu du succès qui est alors le sien. Honegger se prend, en effet, à « décourager les aspirants compositeurs » et à vouloir « leur montrer le côté paradoxal de leur entreprise : vouloir fabriquer une marchandise dont personne ne veut, car personne ne veut de la musique nouvelle », musique que l'on « exècre<sup>256</sup> ». Cette position ne peut que surprendre à première vue. Pourquoi Honegger, compositeur abondamment joué sous l'Occupation, montre-t-il une méfiance à l'égard de la création et s'abrite-t-il derrière d'anciens débats ? Même si, comme le souligne Yannick Simon, Honegger envisage l'Occupation comme « un contexte nouveau potentiellement favorable à la diffusion de la musique moderne<sup>257</sup> », cette forme d'ambivalence traduit un étouffement de la modernité et de ses nécessaires utopies.

Cette situation n'est pas propre à Honegger. Nombre des musiciens non inquiétés, pas nécessairement engagés directement dans la collaboration, cultivant ce que Georges Steiner définit comme une « indifférence active<sup>258</sup> » à l'égard de l'Occupant, ont une relation ambivalente à l'égard de la musique nouvelle et traduisent, d'une manière ou d'une autre, l'étouffement des modernités<sup>259</sup>. Cette ambivalence ne concerne pas les seuls médias de presse et autres supports écrits, mais également quelques-unes des organisations non officielles de concerts, parmi lesquelles la Pléiade qui, loin d'être une société de concerts opposée aux ordres morbides de l'Occupation, se développe en étroite proximité avec la propagande allemande, représentée « en la personne du Sonderführer Gerhard Heller<sup>260</sup> ».

Durant l'hiver 1942, l'occupant finit par interdire l'exécution publique d'œuvres inédites de musiciens français. Les mesures prises en Allemagne depuis l'accession d'Hitler au pouvoir au début de l'année 1933 s'importent progressivement en France. Malgré les faux-semblants de Vichy, la création musicale française est menacée par les mesures raciales, qui interdisent aux

---

<sup>256</sup> Honegger (Arthur), « Défense de la musique moderne », *Comœdia*, n° 132-133, 22 janvier 1944, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 596-599, p. 598.

<sup>257</sup> Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 278 & 279. Honegger porte une attention particulière aux nouvelles œuvres de Messiaen. Il perçoit dans les *Visions de l'Amen* une œuvre « remarquable, d'une grande richesse musicale, d'une vraie grandeur dans la conception ». Honegger (Arthur), « Premières auditions. Olivier Messiaen à la Pléiade », *Comœdia*, n° 98, 15 mai 1943, p. 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 565 & 566, p. 565.

<sup>258</sup> Steiner (Georges), *Dans le Château de Barbe-Bleue* in Steiner (Georges), *Œuvres*, Gallimard, Quarto, Paris, 2013, p. 291-379, p. 319.

<sup>259</sup> Même si les critères de « probité technique » continuent, en pleine Occupation, d'être affirmés par André Jolivet. Jolivet (André), « L'actualité musicale » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 109-156, p. 117.

<sup>260</sup> Porcile (François), *Les conflits de la musique française 1940-1965*, op. cit., p. 95.

compositeurs juifs d'être programmés quel que soit le vocabulaire des œuvres<sup>261</sup>, et par une idéologie esthétique totalitaire globale qui touche tous les corps de métier. Dans ce contexte, Gaston Gallimard et Denise Tual, proche de l'éditeur, décident de créer un lieu pour des œuvres qui ne pourraient se faire « entendre librement » et souhaitent aussi « commander des œuvres spécialement pour ces réunions intimes<sup>262</sup> ». Cette ambition n'est pas, dans la France occupée, isolée<sup>263</sup>. Comme le souligne Louis Saguer peu après la Libération, « un peu partout, des séances privées s'organisèrent » à Paris et en province<sup>264</sup> sous l'Occupation, séances qui poursuivaient une tradition d'avant-guerre et à laquelle les concerts de la Sérénade et de Triton apportaient une contribution de première importance.

Forte du prestige des éditions dont elle est issue, la Pléiade s'organise. La Nouvelle Revue française publie, en février 1943, un bulletin qui rappelle que la maison a toujours « fait une large part à la musique » et qu'elle se doit, donc, « de compléter [son] activité dans ce domaine en donnant une série de concerts<sup>265</sup> ». Le bulletin présente conjointement les compositeurs choisis et leurs dévoués interprètes. Le ton est donné : la Pléiade sera une société de défense de toutes les musiques modernes, « des œuvres inédites ou rarement exécutées<sup>266</sup> ». Le lancement des concerts ne se fait pas sans l'adoption d'un ton militant qui confère aux premiers pas de l'entreprise le caractère d'un manifeste : la Pléiade veut permettre des « regroupements d'artistes » et donner à des « œuvres musicales nouvelles » la possibilité de « se faire entendre librement ». Liberté : l'ambition est fièrement énoncée... La Pléiade a-t-elle été, pour autant, une société musicale résistante et a-t-elle vraiment mobilisé ses forces pour permettre la création d'œuvres de compositeurs non soutenus, voire interdits, par Vichy ? Sans doute, la

---

<sup>261</sup> Darius Milhaud quitte la France pour les États-Unis en Juillet 1940. Cf., à ce sujet, Pichon (Muriel), *Les Français juifs 1914-1950. Récit d'un désenchantement*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2009.

<sup>262</sup> Tual (Denise), *Le Temps dévoré*, Fayard, Paris, 1980, p. 193. Honegger témoigne de cette ambition dans *Comœdia* lorsqu'il écrit que la Pléiade a pour mission de jouer « des œuvres que les concerts habituels négligent ». Honegger (Arthur), « Petit tour musical de Paris », *Comœdia*, n° 92, 3 avril 1943, p. 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 553-555, p. 554.

<sup>263</sup> Les concerts de la Pléiade ne sont pas seuls à être perçus comme un repère de résistance. François Porcile voit dans le Studio d'Essai un autre bastion de résistance. Il reste à s'assurer, cependant, que celui-ci fut bien ce « véritable repaire de résistance musicale », chose dont attestent les souvenirs d'Henry Barraud qui, dans son autobiographie, se souvient que le Studio put « à l'ombre des grands mouvements de résistance [...] préparer la voix de la nation libérée ». Cf. Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, édité sous la direction de Myriam Chimènes & Karine Le Bail, Fayard/Bibliothèque nationale de France, Paris, 2010, p. 367. Le Studio d'Essai de la Radio est inauguré le 1<sup>er</sup> janvier 1943, sous l'impulsion de Pierre Schaeffer, tête pensante de la Jeune France vichyste...

<sup>264</sup> Saguer (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 173. Louis Saguer prend l'exemple de Marseille où, « madame Lily Pastré aidait et faisait jouer les persécutés et bannis ».

<sup>265</sup> « Présentation des Concerts de la Pléiade », février 1943, 1 f. impr. r°, inédit, <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Les-Concerts-de-la-Pleiade-1943-1947-1-3>.

<sup>266</sup> Ibid.

position de la Pléiade est initialement ancrée dans une volonté « de donner des œuvres de musiciens interdits<sup>267</sup> », chose qui corrobore la réputation de la maison Gallimard d'être « antinazie<sup>268</sup> ». L'ambition de la Pléiade, affirmée par Schaeffner, d'« exalter les vertus particulières de la musique française<sup>269</sup> », peut apparaître comme une position non-conciliante à l'égard de l'occupant et comme une réponse à la désolation d'Honegger de subir un tel monopole de la musique allemande dans les programmes de concerts.

Fidèle à son désir de promouvoir la musique française, la Pléiade est à l'origine d'un certain nombre de partitions nouvelles et permet leur création<sup>270</sup>, alors que le climat de l'Occupation n'y est guère favorable<sup>271</sup>. Le 8 février 1943, pour son premier concert, la Galerie Charpentier réunit un premier groupe d'interprètes (Irène Joachim, Nicole Henriot, Yvonne Loriod, Jacques Jansen, Maurice Hewitt<sup>272</sup> à la direction) pour un programme très emblématique de la toute nouvelle société : une partie est consacrée à des œuvres du *XVI<sup>e</sup>* siècle (Costeley, Janequin, Passereau, Le Jeune), une autre à quelques références incontournables du début du siècle avec Debussy (*Trois Chansons de Charles d'Orléans*) et Ravel (*Trois chansons*), une autre, enfin, à des compositeurs français ou francophones contemporains avec Francis Poulenc (*Sept Chansons*), Jean Françaix (*Divertimento*) et Igor Stravinsky (*Soucoupe et Quatre chants paysans russes*).

De par la frappante habileté dont il fait preuve, ce premier programme appelle quelques remarques. En dessinant une histoire de la musique française large, la Pléiade répond à l'attente qu'elle a elle-même suscitée. Ce premier programme illustre non seulement la force de la tradition musicale française qui n'aurait rien à envier, de Bach à Wagner, à la généalogie musicale germanique mais, par la présence d'œuvres de Stravinsky, la Pléiade rappelle aussi que Paris fut, jadis, un haut lieu de culture et d'échanges, et Schaeffner, main forte de la Pléiade, ne peut, à l'heure de l'inauguration et des premiers concerts, oublier sa fidélité à l'auteur du

---

<sup>267</sup> Lettre de Gaston Gallimard à Francis Poulenc in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, op. cit., 43-1, 30 juin 1943, p. 535.

<sup>268</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 45.

<sup>269</sup> Schaeffner (André), Programme du 21 juin 1943, Trois dossiers de documents relatifs à Francis Poulenc constitués par André Lecœur : coupures de presse, articles, programmes [Texte manuscrit], VM DOS-14 (1 A 3), BnF. Cf. Iglesias (Sara), *Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2014, p. 217.

<sup>270</sup> La Pléiade permet des créations régulières : Michel Ciry, le 3 mai 1943 ; Olivier Messiaen, le 10 mai 1943 ; Léo Preger, le 7 juin 1943 ; Henri Sauguet, le 28 juin 1943 ; Francis Poulenc, le 28 juin 1943.

<sup>271</sup> Simeone (Nigel), « Messiaen and the Concerts de la Pléiade : 'a kind of clandestine revenge against the Occupation' », *Music and Letters*, n° 80, 2000, p. 551-584.

<sup>272</sup> Maurice Hewitt est déporté à la fin de la guerre à Buchenwald pour faits de résistance.

Sacre<sup>273</sup>. De même, la Pléiade n'hésite pas à donner à Poulenc une place de choix. Jouées dès le premier concert, ses œuvres continueront de trouver une place première dans les programmations à venir. Sa Sonate pour piano et violon est créée par l'auteur et Ginette Neveu à l'occasion du premier concert public de la Pléiade à la Salle Gaveau, le 21 juin 1943. Le 28 juin, ses Chansons villageoises sont données en première audition. Étonnamment, si Poulenc est l'enfant chéri de la Pléiade, il n'en juge pas moins les concerts insuffisants et mondains. Les critiques sur la Pléiade sont courantes, de Poulenc à Tony Aubin<sup>274</sup>, d'Honegger<sup>275</sup> à Georges Auric, mais n'empêchent pas les compositeurs d'accepter d'y être programmés. La critique des fourrures et accents mondains, souvent, se limite à une seule coquetterie de circonstance car tous ont conscience de l'utilité de la Pléiade. Que les concerts aient été ou non emprunts de préciosité, force est de constater qu'entre le manifeste initial et les programmes proposés, une fracture apparaît. À bien des égards, la programmation musicale de la Pléiade ne tranche pas foncièrement avec les programmes des structures officielles, placées sous le contrôle de l'occupant. Certes, l'excès de musiques allemandes se voit compensé, mais la démarche se déroule sous l'œil avisé de l'occupant. La défense de la musique française s'arrête là où commence la défense des œuvres censurées. Le « défi lancé à l'occupant allemand<sup>276</sup> » est tout relatif, la Pléiade participe de cette « indifférence active » qui soigne ses intérêts.

Pour Pierre Assouline, biographe de Gaston Gallimard, ces concerts en forme de « charmants 'amuse-oreille'<sup>277</sup> » ne furent qu'un moyen, pour le directeur de la NRF, de maintenir en temps d'Occupation une sociabilité artistique et littéraire favorable au rayonnement et à la prospérité de sa maison dans un « cadre plaisant et apolitique<sup>278</sup> ». À l'image de la Pléiade, la maison Gallimard est dans une situation passablement confuse et contradictoire, car si, au départ, « la maison Gallimard n'a pas bonne presse auprès des autorités d'Occupation<sup>279</sup> », elle laisse à

---

<sup>273</sup> Stravinsky voit son Apollon Musagete joué le 22 mars 1943, à la Galerie Charpentier, en conclusion d'un programme de musiques françaises, de Rameau à Auric.

<sup>274</sup> Un « public surprenant par la puissance de ses passions et la fragilité de ses raisonnements. Public féminin en un mot, tout charmant, de l'intuition, de l'inconséquence, un sens et un besoin profonds de superficiel, et peu de cervelle sous d'étonnants chapeaux ». Aubin (Tony) cité in <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Les-Concerts-de-la-Pleiade-1943-1947-2-3>.

<sup>275</sup> « C'est devant une assistance de choix qu'ils se déroulent » et « toutes les vedettes du public sont là, ou presque », écrit Honegger dans son « Petit tour musical de Paris », *Comœdia*, n° 92, 3 avril 1943, p. 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 553-555, p. 554.

<sup>276</sup> Poulenc (Francis) « Sur deux premières auditions », *Comœdia*, n° 103, 19 juin 1943, p. 1 & 5, note de Nicolas Southon in Poulenc (Francis), *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Fayard, Paris, 2011, p. 105-107, p. 105.

<sup>277</sup> Honegger (Arthur), « Premières auditions. Olivier Messiaen à la Pléiade » in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 565.

<sup>278</sup> Assouline (Pierre), *Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française*, Balland, Paris, 1984, p. 474.

<sup>279</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 45.

Drieu la Rochelle le soin de redresser la NRF<sup>280</sup>. L'évolution de la NRF aide à mieux comprendre la position de la Pléiade, jusqu'au choix des programmes qui y sont faits. La proximité de la Pléiade avec l'occupant permet la programmation de compositeurs bienveillants vis-à-vis du régime, tel Jean Françaix qui joue au piano, pour le deuxième concert public, le 28 juin 1943, à la Salle Gaveau, son Concertino pour piano et orchestre. Le nom de Françaix et la programmation de sa musique illustrent ce vacillement entre le rejet du « nationalisme germanophile » et, en même temps, « la séduction<sup>281</sup> » qu'exerce l'Allemagne nazie sur la maison Gallimard.

Est-ce, de même, son éducation traditionnaliste<sup>282</sup> qui conduit Messiaen à montrer tant de prudence dans les programmes qu'il rédige ou fait rédiger pour la Pléiade ? Jusqu'où cette prudence est-elle imposée par la situation de la Pléiade et des éditions Gallimard ? Quoi qu'il en soit, Messiaen est à la fois une caution moderniste et une « caution religieuse<sup>283</sup> » de la Pléiade. La note de programme qui introduit la création des *Visions de l'Amen*, le 10 mai 1943, insiste sur les liens de Messiaen avec l'ancienne « tradition » musicale et se garde d'exprimer quoi que ce soit qui puisse trop évoquer quelques ambitions progressistes, novatrices ou modernes. « Olivier Messiaen est avant tout un musicien catholique<sup>284</sup> » : justification religieuse d'un langage trop audacieux ? Expression d'un catholicisme comme caution d'aventureuses explorations musicales ? Messiaen, cherche-t-il, comme le dit Yannick Simon, à « ancrer son catholicisme militant dans la modernité et à réinsérer du religieux dans le langage musical contemporain<sup>285</sup> » ou a-t-il conscience de la nécessité d'une caution religieuse assumée et répétée dans le contexte particulier qui voit cette œuvre créée ? Certainement, les responsables de la Pléiade ont conscience de la nécessité de ménager les parties et mettent en scène, dans le plus pur esprit de la collaboration, cette illusion d'une liberté offerte par les nazis dans le domaine des arts.

C) De Lyon à Paris, de la France occupée à la Libération : l'accès progressif de Pierre

Boulez à la modernité

1) La formation lyonnaise

---

<sup>280</sup> Ibid., p. 450.

<sup>281</sup> Ibid., p. 39.

<sup>282</sup> Cf. Balmer (Yves), « 'Je suis né croyant...' Aux sources du catholicisme d'Olivier Messiaen » in Sylvain Caron (Sylvain) & Duchesneau (Michel), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Symétrie, Lyon, 2009, p. 365-389.

<sup>283</sup> Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 368.

<sup>284</sup> Préface au concert de la Pléiade, 10 mai 1943.

<sup>285</sup> Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 329.

Dans le prolongement de la dernière partie de *La Vie musicale sous Vichy*, consacrée à quelques provinces<sup>286</sup> et à leurs musiques, l'ouvrage *Villes et cultures sous l'Occupation*<sup>287</sup> continue de mettre en lumière les contrastes de la France occupée en matière d'activités artistiques. La France n'aurait pas été touchée au même degré par les effets de la collaboration et l'observation de la vie artistique contribuerait à en attester. Certaines villes sont très favorables à l'Occupation, comme Nice ou Meudon, et se distinguent par leurs vies artistiques de Bordeaux ou de Marseille<sup>288</sup>. Lyon donne également quelques signes d'imperméabilité à l'occupant en prenant soin, par exemple, de veiller à la bonne marche de la revue *Confluences*<sup>289</sup>. Et alors que les Bordelais organisent une exposition antisémite très fréquentée, les Lyonnais ont tendance à ignorer la diffusion de films antisémites. Premier atout d'une vie musicale intense, les concerts y sont nombreux. Les grands solistes se rendent à Lyon. Parmi eux, Jacques Thibaud, musicien actif pendant toute la période de la guerre, compromis dans la collaboration<sup>290</sup>, inscrit à son programme *La Fontaine d'Aréthuse*<sup>291</sup> de Karol Szymanowski, musicien qu'Alexandre Tansman avait, entre les deux guerres, contribué à faire connaître dans les colonnes de la *Revue musicale*<sup>292</sup>.

L'œuvre frappe un des jeunes auditeurs de l'assemblée, Pierre Boulez, arrivé à Lyon à la rentrée 1941 pour y suivre une classe de mathématique spécialisée. Après quelques hésitations, la musique l'emporte et fait oublier les injonctions d'une carrière scientifique. Si la vocation

---

<sup>286</sup> Rennes, Bordeaux, Marseille et Vichy sont les quatre provinces étudiées dans *La Vie musicale sous Vichy*.

<sup>287</sup> Taliano-des Garets (Françoise), *Villes et culture sous l'Occupation*, Armand Colin, Paris, 2012.

<sup>288</sup> L'étude consacrée à la vie musicale à Marseille dans *La Vie musicale sous Vichy* souligne tout de même la forte mainmise de l'occupant. Cf. Jacono (Jean-Marie), « Marseille en liberté surveillée ? Les ambiguïtés de la vie musicale » in Chymènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 385-398.

<sup>289</sup> Ferraton (Yves), *Cinquante ans de vie musicale à Lyon : les Witkowski et l'Orchestre philharmonique de Lyon : 1903-1953*, Éditions de Trévoux, Lyon, 1984. Cf. également, Percheron (Bénédicte), *La Vie musicale en Seine-Inférieure pendant la Seconde Guerre mondiale*, Thèse de doctorat, Université de Rouen, 2007. Il convient de souligner, qu'à Lyon, le Nouvelliste est un inconditionnel du maréchal Pétain. Mais, comme le souligne Gisèle Sapiro, « malgré un dispositif contraignant, la zone sud offrait un choix plus large et plus diversifié. À la différence de la zone occupée, nombre de revues littéraires y étaient autorisées et purent se maintenir dans une semi-légalité qui comprenait moins de risques, même après l'invasion des troupes allemandes en novembre 1942 ». Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 59.

<sup>290</sup> Comme le rappelle Christian Goubault, Jacques Thibaud fait partie du Comité professionnel de l'Art musical et de l'Enseignement libre, aux côtés de Delvincourt, Rabaud, Munch, Long, Calvet, Dupré, mais « refusera toujours de donner des concerts dans le Reich [...], la mort du capitaine Roger Thibaud, son fils, porté disparu en mai 1940, constituait un obstacle insurmontable ». Goubault (Christian), *Jacques Thibaud (1880-1953) : violoniste français, Honoré Champion*, Paris, 1988, p. 132 et p. 133.

<sup>291</sup> Première pièce des *Mythes* opus 30, pour piano et violon. Cf. *La Fontaine d'Aréthuse*, réalisée par Dimitri Kirsanoff, La Compagnie des artistes internationaux, « Une Cinéphonie », Émile Vuillermoz, Jacques Thibaud & Tasso Janopoulo, Sabine Earl (Aréthuse), Michel Gevel (Alphée), 1936. Déjà, le 9 janvier 1931, pour son récital avec Tasso Janopoulo, Jacques Thibaud interprète *La Fontaine d'Aréthuse*. De Szymanowski, Jacques Thibaud joue aussi *Le Chant de Roxane*, pour son concert du 22 novembre 1932 à la Salle Pleyel. Goubault (Christian), *Jacques Thibaud (1880-1953) : violoniste français*, op. cit., p. 98 & 105.

<sup>292</sup> Émile Vuillermoz et Robert Bernard contribuent également à la renommée du compositeur dans les mêmes colonnes de la *Revue musicale*.

artistique est définitive, celle-ci est quelque peu contrariée par l'échec au concours de piano du Conservatoire de Lyon. L'interprétation du premier mouvement de la Sonate en La bémol majeur de Weber n'a pas convaincu le jury. Pierre Boulez n'est pourtant pas un novice en matière instrumentale. Il débute l'apprentissage du piano dès l'enfance, dans les pas d'une sœur aînée s'essayant aux joies du clavier en jeune fille de « bonne famille<sup>293</sup> ». Installé à Lyon, Boulez, en recherche d'un enseignement plus spécialisé, devient le disciple de Lionel de Pachmann, fils du virtuose Vladimir de Pachmann<sup>294</sup>. Il approfondit auprès de son nouveau maître le grand répertoire pianistique et s'initie à l'harmonie. Boulez compose ses premières œuvres parmi lesquelles une Psalmodie, en 1943, dédiée à son « cher maître », dédicace d'un élève « reconnaissant<sup>295</sup> », sans doute conscient de la rareté des enseignements de la composition qui « n'existe[nt] pas à proprement parler dans les écoles de province<sup>296</sup> ».

Pierre Boulez est d'autant plus marqué par le langage de Szymanowski que sa connaissance des musiques nouvelles est passablement réduite. S'il a connaissance d'œuvres de musiciens en activité après 1900, ceux-ci sont essentiellement français et, même pour ces musiciens, Boulez ne dispose souvent que d'un panorama relativement restreint de leur production. De Debussy, les Arabesques et notamment la Première, déchiffrée pendant l'enfance<sup>297</sup>, sont, en 1942, à peine détrônées dans l'Olympe des modernes. Point n'est encore question des Poissons d'or, de Jeux, ou de quelques Images... Dans ce contexte, Les Mythes recèlent des éléments de langage qui ne peuvent laisser indifférente l'oreille d'un musicien avide de se former : l'organisation métrique des phrases, la variété et l'abondance des trilles, la profusion des modes de jeux, une utilisation large des registres sont autant de manières que Boulez découvre au même moment.

---

<sup>293</sup> Meïmoun (François), La naissance d'un compositeur, op. cit., p. 13.

<sup>294</sup> Vladimir de Pachmann (1848-1933).

<sup>295</sup> Dédicace d'un « élève très respectueux et reconnaissant » à son « très cher maître L. de Pachmann » de la Psalmodie (1943). BnF, VM BOB-7404.

<sup>296</sup> Même si « quelques très grandes villes présentent bien des ressources restreintes, [...] ses rares élèves vont de bonne heure à Paris poursuivre ces études supérieures ». Maurat (Edmond), « L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de province » in Lavignac (Albert) & De la Laurencie (Lionel), Encyclopédie de la musique, op. cit., p. 3576-3616, p. 3600.

<sup>297</sup> Meïmoun (François), La naissance d'un compositeur, op. cit., p. 14.

Le paysage musical lyonnais, pendant la guerre, n'en reste pas moins très sélectif et celui-ci comprime pléthore de musiques qui, dans l'entre-deux-guerres, renaient l'attention et suscitaient les débats. Que les spectateurs lyonnais ne puissent, en 1942, entendre la musique de Schönberg n'est pourtant pas du seul fait de la présence des Allemands en France. Avant-guerre, déjà, la Ville de Lyon, dont la vie musicale est entre les mains des Witkowski, ne laisse guère résonner la musique de Schönberg ou de celle de ses élèves. « L'occasion n'a jamais été donnée aux Lyonnais d'entendre la musique des compositeurs de l'école de Vienne, Schönberg, Berg ou Webern », rappelle Yves Ferraton, et Witkowski est resté indifférent aux vellétés de Pierre-Octave Ferroud<sup>298</sup> qui tente un temps de le lier à Schönberg<sup>299</sup>. Si, dans la Revue musicale, Léon Guichard affirme que les concerts organisés par Witkowski assurent « aux Lyonnais la large base indispensable à une solide culture musicale », cette « base » omet quelques-uns des pans essentiels de la modernité de l'entre-deux-guerres<sup>300</sup>. Pourtant, aux hasards de ses lectures intenses, Pierre Boulez découvre le nom de Schönberg, inconnu de lui, dans ces quelques phrases de Paul Landormy : « Avec Schönberg et Stravinsky, le grand principe de la tonalité auquel on n'avait pas encore osé sérieusement toucher, dont on n'avait seulement élargi autant que possible les applications, est enfin battu en brèche<sup>301</sup> ».

Il ne faut pas s'y tromper, Landormy n'inaugure pas, en France, le discours sur Schönberg. En 1943, cela fait bien longtemps que des études sur Schönberg sont lues et commentées. Les envoyés spéciaux de la doctrine sérielle viennoise n'ont pas le monopole du discours sur

---

<sup>298</sup> Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), compositeur natif de la région lyonnaise. Disciple de Guy Ropartz, il fonde la société Triton en 1932. Cf. Duchesneau (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, op. cit., p. 76.

<sup>299</sup> Cf. Lettre de Pierre-Octave Ferroud à Georges-Martin Witkowski, 10 septembre 1922 in Ferraton (Yves), *Cinquante ans de vie musicale à Lyon*, op. cit., p. 289.

<sup>300</sup> Guichard (Léon), « Lyon », *La Revue musicale*, 19<sup>e</sup> année, n° 181, février 1938, p. 147 & 148.

<sup>301</sup> Landormy (Paul), *La Musique française après Debussy*, Gallimard, Paris, 1943, p. 50.

Schönberg même si, parmi eux, Egon Wellesz est de ceux qui rendent minutieusement compte des activités de la trinité viennoise dans les colonnes de la Revue musicale. Pour exemple, André Cœuroy rédige, en 1921, une critique, élogieuse, du livre qu'Egon Wellesz<sup>302</sup> fait paraître sur son maître. En revanche, la possibilité de pouvoir lire quelques lignes sur Schönberg, juif et exilé aux États-Unis, s'amointrit de jour en jour dans la France occupée, et, dans le contexte, l'ouvrage de Landormy offre, pour un jeune musicien, un inégalable intérêt. Boulez perçoit-il avec d'autant plus d'acuité les lignes consacrées à Schönberg du fait que la censure empêche la circulation de sa pensée et de son œuvre ? Quoi qu'il en soit, il mémorise la seule trace de la musique de Schönberg à laquelle il a alors accès, quelques mesures de Herzgewächse.

Avec son panorama de la musique française après Debussy, Paul Landormy mène à terme une activité prolifique de musicographe, partagée en deux volets relativement distincts : pour une partie, des monographies de musiciens français et allemands des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>303</sup>, pour une autre partie, des histoires de la musique généralistes dans lesquelles l'auteur témoigne de son intérêt pour les musiques nouvelles, pour les idées « de curieux chercheurs », de Schönberg à Stravinski, qui « veulent fonder un ordre nouveau » et de celles « de jeunes musiciens français », qui « avancent en tâtonnant<sup>304</sup> ». Autant d'idées que Landormy exprime au gré de tribunes avec un style littéraire soutenu, perfectionné sur les bancs de l'École normale supérieure<sup>305</sup>. Dès ses premiers ouvrages, Landormy prend soin de détailler le parcours de musiciens qui bouleversent le cours de l'histoire, tel Debussy, « extraordinaire inventeur<sup>306</sup> », à qui il attribue ce « si brusque et si radical changement de technique » qui met en question « toute l'harmonie traditionnelle ». Certaines des positions de Landormy teintées de progressisme sur « le grand principe de la

---

<sup>302</sup> Cœuroy (André), « Les livres - Egon Wellesz : A. Schoenberg, in -16 de 151 p. et 1 table chronologique (Tal. Edit. Wien, Leipzig, Zurich) », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 179. De même, la réception du *Traité d'harmonie* de Schönberg par Cœuroy confirme que les débats sont souvent beaucoup moins passionnés au sujet de Schönberg que l'historiographie le laisse souvent penser. Cf. Cœuroy (André), « Schoenberg : Harmonielehre (3<sup>e</sup> édit. Revue et augmentée. In-8°, XII et 516 pp. Vienne, 1922. Universal Edition n° 3370) », La Revue musicale, 4<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1923, p. 85 & 86.

<sup>303</sup> Parmi lesquelles celles de Gluck (1941), Schubert (1928), Brahms (1920), et Bizet (1929), Gounod (1942), Roussel (1938).

<sup>304</sup> Landormy (Paul), « Le déclin de l'Impressionnisme », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1921, p. 97-113, p. 112.

<sup>305</sup> Mention présente dans le titre de son histoire de la musique : « Histoire de la musique, signé Paul Landormy, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de l'Université », Librairie Paul Delaplane, Paris, 1914, 4<sup>e</sup> tirage, revu et corrigé.

<sup>306</sup> Landormy (Paul), Histoire de la musique, op. cit., p. 343.

tonalité<sup>307</sup> », ou sur cette Allemagne qui « meurt de sa servilité à l'égard du passé<sup>308</sup> » sont remarquées durant l'entre-deux-guerres et suscitent le débat.

Si, en 1942, Schönberg n'a pas le droit de cité à Lyon, Honegger s'y trouve à son aise, joué dans les salles les plus prestigieuses, défendu par des chefs de grande renommée, tel André Cluytens. Witkowski s'est attaché, depuis le milieu des années 1920, à faire connaître la musique d'Honegger. « Le triomphe éclatant<sup>309</sup> » du Roi David donné le 21 janvier 1923, avant sa reprise en 1938, suscite la satisfaction d'Honegger qui, à plusieurs reprises, dirige lui-même sa musique<sup>310</sup>. C'est dans ce contexte que Boulez découvre la Danse des morts<sup>311</sup>, dirigée par Cluytens<sup>312</sup>, régulièrement invité par Witkowski<sup>313</sup>. Boulez mesure « la sûreté du métier » d'un compositeur dont la « volonté de grandeur » éveille « le goût de l'aventure<sup>314</sup> ». Le projet de la Danse des morts remonte à mai 1938, alors que Paul Claudel assiste à l'exécution, par Paul Sacher, de Jeanne au Bûcher. Le poète est frappé par les reproductions de la Danse des morts de Holbein. Sur la proposition de Sacher, il accepte d'écrire un poème sur le sujet et d'en confier la composition à Honegger. Claudel et Honegger se prêtent à une collaboration de fond. Le poète glisse quelques idées d'illustrations au musicien qui, de son côté, se montre soucieux de suivre ses « indications<sup>315</sup> ».

Les effets de « coup de tonnerre<sup>316</sup> » produits par une utilisation « de longue pédale », de « roulements de la batterie [...] scandés de chocs successifs des trombones, cors, bassons, V[iolon]celles et C[ontre]-B[asses] formant une sorte de dessin mélodique élémentaire soutenu par le 32 pieds de l'orgue » plaisent à Claudel, sensible également à la manière dont Honegger

---

<sup>307</sup> Deroux (Jean), « La Musique polytonale », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 11, 1<sup>er</sup> octobre 1921, p. 251-257, p. 251.

<sup>308</sup> Landormy (Paul), *Histoire de la musique*, op. cit., p. 346.

<sup>309</sup> Guichard (Léon), « Lyon », *La Revue musicale*, 19<sup>e</sup> année, n° 185, juillet/août 1938, p. 72-74, p. 72.

<sup>310</sup> Ferraton (Yves), *Cinquante ans de vie musicale à Lyon*, op. cit., p. 279 & 280.

<sup>311</sup> Cf., Honegger (Arthur), « Danse des morts », programme du concert du 8 février 1942, *Salle du Conservatoire in Honegger (Arthur), Écrits*, op. cit., p. 159-161.

<sup>312</sup> Boulez découvre aussi Vincent d'Indy et la Symphonie de César Franck, « très jouée » (cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages ») et que Jolivet considère comme un modèle de composition au point de l'analyser pour ses cours de l'IDHEC en 1944. Cf. Jolivet (André), « Cours IDHEC » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 167-182, p. 180.

<sup>313</sup> Même si ce sont G.-M. Witkowski et Jean Witkowski qui dirigent la plupart des concerts. Cf. Ferraton (Yves), *Cinquante ans de vie musicale à Lyon*, op. cit., p. 179.

<sup>314</sup> Boulez (Pierre), « Arthur Honegger », *Cahier Renaud-Barrault*, n° 15, 1956, p. 4.

<sup>315</sup> Lettre d'Honegger à Paul Claudel, Montquin, [vers le 20] août 1938 in Claudel (Paul), *Correspondance musicale*, réunie, présentée et annotée par Pascal Lécroart, Papillon, Genève, 2007, p. 111 & 112.

<sup>316</sup> Claudel sera particulièrement marqué par la réalisation de ce coup de tonnerre qui sert d'incipit à son article « Arthur Honegger » ; « Cher Arthur Honegger, comme ça doit être amusant d'avoir ainsi le tonnerre à sa disposition ! », Claudel (Paul), *Correspondance musicale*, op. cit., p. 112. Il semble que les effets musicaux et autres bruits « de crécelles » aient été discutés entre les deux hommes comme le montre une des lettres échangées. Cf., *ibid.*, p. 114 & 115.

utilise les chœurs « du simple unisson presque parlé par moments à une disposition plus polyphonique », malgré les quelques libertés prises avec le texte. En écoutant la Danse d'Honegger, Boulez découvre une œuvre phare de la modernité<sup>317</sup>, abondamment jouée en France, notamment avec Jean-Louis Barrault pour récitant et sous la direction de Charles Münch de janvier à mars 1941, après la prestation allemande le 2 juin 1940 au Stadttheater de Zürich. Une œuvre phare de la modernité telle qu'elle est admise sous l'Occupation et promue par les nazis, des théâtres allemands aux prestigieuses salles de concert françaises, de Paris aux grandes provinces. Des quelques mesures de Schönberg à la Danse de Honegger, jusqu'où Boulez a-t-il conscience des effets de la censure sur la modernité ? Et dans ce contexte, quel langage adopte-t-il pour composer ses premières œuvres ?

Boulez compose ses premières œuvres au seuil de son adolescence. Les partitions composées entre 1942 et 1944, durant son séjour lyonnais<sup>318</sup>, ont peu retenu l'attention jusqu'à aujourd'hui<sup>319</sup>, les études et analyses des œuvres de jeunesse de Boulez portant majoritairement sur celles composées après 1945<sup>320</sup>. Avant la Sonatine pour flûte et piano et la Première Sonate pour piano, les Notations, œuvre au statut complexe dans le catalogue boulezien, s'avère être l'œuvre la plus ancienne de Boulez à avoir recueilli une littérature relativement abondante. En dénommant les œuvres composées avant les Notations « œuvres de jeunesse<sup>321</sup> » le danger d'en

---

<sup>317</sup> Est-ce le 23 décembre 1942 que Boulez entend l'œuvre à Lyon ? Cluytens donne la création lyonnaise de la Danse des morts d'Honegger ce jour avec La Fiancée vendue de Smetana, la Valse de Ravel, et Fêtes de Debussy. Baeck (Erik), *André Cluytens. Itinéraire d'un chef d'orchestre*, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », Wavre, 2009, p. 78. Sur la réception de l'œuvre, cf. Hoérée (Arthur), « La Danse des morts à la Société des concerts (26 janvier et 2 février) », *L'Information musicale*, n° 12, 7 février 1941, p. 304. Hoérée met l'œuvre en relation avec les événements tragiques d'alors et y voit une « préfiguration de notre histoire ». Pour Yannick Simon, l'œuvre entre effectivement « en résonance avec l'actualité », mais « ne suscite pas l'ire des autorités allemandes qui semblent se satisfaire pour le moment, de la notoriété grandissante d'Honegger mis à l'honneur par la principale association de concerts française ». Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 286. Cf. également, Lécroart (Pascal), « La Danse des morts : le renouveau de l'oratorio par l'exégèse » in Alexandre (Didier), sous la dir. de, *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, Besançon, 2006, p. 159-174.

<sup>318</sup> Durant sa première année parisienne, Boulez continue de se rendre à Lyon pour poursuivre ses leçons auprès de Lionel de Pachmann. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>319</sup> Célestin Deliège, par exemple, ne fait qu'évoquer les Psalmodies et les Notations et fait débiter le catalogue officiel de Pierre Boulez à partir de la Sonatine. Cf. Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, op. cit., p. 55.

<sup>320</sup> Parmi elles, le Marteau sans maître (1954) est emblématique des œuvres qui retiennent l'attention des analystes et exégètes de l'œuvre de Pierre Boulez.

<sup>321</sup> Dufour (Valérie) et Gärtner (Suzanne), « 'Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes'. Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit. La réduction des premières œuvres de Boulez au statut de document revient, une fois encore, à calquer le discours musicographique sur le sentiment de Boulez sur sa production. Boulez utilise, au sujet de ses Notations, le qualificatif de « pré-composition » qui risque de réduire considérablement l'importance de cette partition à vouloir trop s'y conformer. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

réduire l'intérêt pointe et il est probable que ces œuvres offrent le risque d'être analysées à la lumière de « l'immanence<sup>322</sup> » de la technique sérielle.

Les musicologues, parmi lesquels Suzanne Gärtner qui consacre sa thèse à la Sonatine pour flûte et piano<sup>323</sup>, avouent généralement en savoir peu sur les circonstances et le contenu des premières œuvres de Boulez. C'est une constatation partagée : les œuvres composées par Boulez entre 1942 et 1944 n'ont pas encore retenu une attention soutenue. Suzanne Gärtner contribue néanmoins à mieux les faire connaître. Elle rattache les premiers opus bouléziens à la littérature pianistique virtuose et romantique et décèle quelques influences néoclassiques dans l'Andante et scherzo<sup>324</sup>.

Si Boulez compose majoritairement pour le piano, les formes adoptées sont variées. Le piano se fait tour à tour soliste, chambriste ou accompagnateur. Sonate, mélodie<sup>325</sup>, pièces de caractère : Boulez s'essaie aux genres qu'appelle chez un jeune compositeur l'usage quotidien et maîtrisé du piano. Pour ses premières œuvres, Boulez use des formes traditionnelles, mais se laisse également influencer par les poèmes qu'il découvre adolescent et qui nourrissent sa première culture littéraire<sup>326</sup>. Enfin, Boulez compose un certain nombre d'œuvres de caractère, au titre plus ou moins évocateur.

La Psalmodie pour piano, datant de septembre 1943, révèle dans son titre l'influence de l'éducation jésuite<sup>327</sup> de Boulez. L'œuvre se compose de deux parties. Une première partie lente présente de nombreux changements de mesure, manière d'agencer les rythmes et les carrures symptomatique de la modernité de l'entre-deux-guerres<sup>328</sup>. Du point de vue harmonique, la

---

<sup>322</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, L'Arche, Paris, 1949, p. 32.

<sup>323</sup> Gärtner (Suzanne), Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk, Peter Lang, Bern, Berlin, 2008.

<sup>324</sup> Gärtner (Suzanne), Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez, op. cit., p. 28. Les analyses de Suzanne Gärtner s'appuient notamment sur celles précédemment effectuées par Robert Nemecek. Cf. Nemecek (Robert), Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez, Bosse, Kassel, 1998.

<sup>325</sup> Boulez s'initie à la pratique de l'accompagnement en déchiffrant mélodies (Les Nuits d'été de Berlioz) et airs d'opéra (Aïda de Verdi) avec Ninon Vallin. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit..

<sup>326</sup> Qui comprend notamment des œuvres de Théophile Gautier, Rainer Maria Rilke et Charles Baudelaire.

<sup>327</sup> Au sujet de la Psalmodie, Boulez affirme en avoir trouvé les rythmes dans l'un des numéros de la Revue musicale. (Cf. Meïmoun (François), La naissance d'un compositeur, op. cit., p. 18). Or, la revue a, au moment où Boulez compose sa Psalmodie, cessé de paraître. S'agit-il d'une confusion avec La Revue de musicologie qui paraît en 1942 sous le titre de Rapports et communications de la Société française de musicologie ou avec un numéro de l'Information musicale ? Cf., à ce sujet, Trebitsch (Michel), « Nécrologie : Les revues qui s'arrêtent en 1939-1940 », La Revue des revues, *Revue internationale d'histoire et de bibliographie*, Des revues sous l'Occupation, n° 24, 1997, p. 19-33 et Chimènes (Myriam), « L'Information musicale : une 'parenthèse' de La Revue musicale ? », La Revue des revues, n° 24, 1997, p. 91-110.

<sup>328</sup> La Fontaine d'Aréthuse, que Boulez découvre à Lyon, débute par des ensembles de mesures composées particulièrement sophistiquées. Dans la musique française, l'emploi des mesures composées n'a rien de rare depuis que Stravinsky a fait entendre son Sacre en 1913. Messiaen les utilise abondamment dans certains de ses Préludes

Psalmodie se construit autour de la tonique de ré. Coexistent dans la première partie de l'œuvre une trace de l'apprentissage de l'harmonie classique avec des systèmes de marches harmoniques conçues sur des accords non classés, même si soutenus par des quintes justes successives à la basse. Cette première partie, long crescendo, aboutit à une toccata qui conserve de la première partie une écriture construite sur des enchaînements de quintes. Du point de vue du traitement instrumental, une utilisation des registres graves se manifeste en même temps qu'un goût pour les trilles. La violence effrénée, le lyrisme et la virtuosité sont autant d'éléments qui caractérisent cette Psalmodie. Boulez a, dans une grammaire issue de la modernité des années 1930, bien établi certains de ses premiers éléments de langage.

2) L'arrivée à Paris

a) L'entrée au Conservatoire

Fort de sa première expérience provinciale, Boulez choisit de poursuivre sa formation à Paris où la vie musicale est « plus riche que tout ce que l'on pouvait imaginer à Lyon<sup>329</sup> ». Alors que Paris, fait « feu de toutes ses balles<sup>330</sup> », l'organisation matérielle est facilitée par quelques connaissances soucieuses d'assurer au musicien un premier confort<sup>331</sup>. Boulez s'installe dans la capitale occupée. Les lieux d'apprentissage pour un compositeur ne sont pas infinis ; l'enseignement public de la musique est concentré au Conservatoire, passage obligé pour tout jeune musicien<sup>332</sup>, lieu d'une formation à acquérir et couronnée d'un ou plusieurs prix aux mentions plus ou moins honorables, garants de la légitimité nécessaire pour paraître sur la scène ou franchir la porte d'un éditeur.

De Lyon à Paris, Boulez veut mener à bien son apprentissage de l'harmonie. « Il faut être parfait musicien pour entreprendre l'étude de cette science (la composition)<sup>333</sup> ». Rien n'a changé depuis François-Joseph Gossec : il est nécessaire de maîtriser pleinement les sciences de

---

de 1929 (particulièrement dans *Instants défunts* et *les Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*). En 1918, Poulenc en fait déjà un fréquent usage dans sa *Sonate pour deux clarinettes*.

<sup>329</sup> Selon les mots de Pierre Boulez lui-même. Cf. « Entretien avec Sylvie de Nussac » (1983) in Gärtner (Suzanne), *Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, op. cit., p. 32.

<sup>330</sup> Camus (Albert), « Le sang de la liberté », *Combat*, 24 août 1944 in Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, op. cit., p. 17-19, p. 17.

<sup>331</sup> La première organisation matérielle fut notamment facilitée par Henri Martin. Cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 20.

<sup>332</sup> Certains artistes de la génération de Pierre Boulez se forment néanmoins en marge du Conservatoire, tel le pianiste Claude Helffer dont les formations instrumentales et théoriques se firent exclusivement dans le cadre de cours privés (Robert Casadesus, pour le piano ; René Leibowitz, pour les disciplines théoriques).

<sup>333</sup> Lettre de Gossec à la Ferté in Constant (Pierre), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Imprimerie nationale, Paris, 1900, p. 27, cité in Ronxin (Nathalie), « Les classes d'écriture et de composition au Conservatoire » in Association du Bureau des étudiants du CNSMDP, *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, Paris, 1995, p. 125-144, p. 125.

l'écriture avant d'ouvrir la porte de la classe de composition. Avant qu'il puisse créer en pleine possession de ses moyens, il est demandé à l'étudiant de maîtriser une histoire, même schématique, des styles. Entre une classe d'harmonie, rivée sur les héritages de l'histoire et une classe de composition, lieu de la plus individuelle des créations, la frontière est-elle si étanche ?

Boulez passe les « heures importantes de la guerre<sup>334</sup> » au Conservatoire, institution de quelque six cent cinquante élèves et soixante-dix professeurs. Parmi eux, Georges Dandelot a la charge d'une classe d'harmonie préparatoire que Boulez suit, de janvier 1944 à octobre 1944. Fils d'Arthur Dandelot, Georges Dandelot a étudié auprès de Jean Gallon, Georges Caussade, Charles-Marie Widor, Vincent d'Indy, Maurice Emmanuel, Paul Dukas et Albert Roussel. « Élégant harmoniste<sup>335</sup> », Dandelot commence à enseigner l'harmonie au Conservatoire en 1942.

Si la question est régulièrement posée par les historiens des sciences et de la philosophie, elle demeure beaucoup plus rare dans l'historiographie de la musique : comment enseigne-t-on dans un pays occupé ? En effet, si la question est absente dans l'historiographie musicale, davantage préoccupée des effets matériels de la collaboration sur les pratiques artistiques concrètes, l'histoire de la philosophie la pose, quant à elle, avec beaucoup d'insistance<sup>336</sup>. L'enseignement de la philosophie possède des repères objectifs pour évaluer les conséquences de la guerre sur la discipline. Parmi eux, la réforme des programmes constitue, pour les historiens de la philosophie, un outil d'analyse significatif. Jusqu'à quel point les programmes d'enseignement de la musique furent-ils atteints par les mesures de Vichy ? La question mérite d'être posée, même s'il est fort probable qu'en termes de contenu de l'enseignement, les conséquences de Vichy sur les programmes d'enseignement d'une classe d'harmonie préparatoire furent peu perceptibles au premier abord. Pourtant, il est impossible d'imaginer que ces mesures n'aient eu aucun impact sur un enseignement spécialisé, et que les classes du Conservatoire aient pu être étanches à l'« orientation morale [...] fixée<sup>337</sup> ».

---

<sup>334</sup> Boulez (Pierre), « La tradition écartelée - Entretien de Philippe Albèra avec Pierre Boulez », *Dissonanz/Dissonance*, n° 62, novembre 1999, p. 4-15.

<sup>335</sup> Honegger attire, par ces mots, l'attention sur une Sonatine pour piano et violon de Dandelot. Cf. Honegger (Arthur), « Musique de chambre moderne française », *Comœdia*, n° 73, 14 novembre 1942, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 517-519, p. 519.

<sup>336</sup> « On connaît aujourd'hui assez bien ce qu'a été la politique sociale, économique, administrative de Vichy, en revanche, on connaît plus mal la situation spécifique de l'enseignement pendant la guerre ». Poucet (Bruno), « Enseigner la philosophie dans l'enseignement secondaire public sous l'Occupation » in Bloch (Olivier), sous la dir. de, *Philosopher en France sous l'Occupation*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p. 33-46, p. 33.

<sup>337</sup> Poucet (Bruno), « Enseigner la philosophie dans l'enseignement secondaire public sous l'Occupation », *ibid.*, p. 43.

À la disparition de son père, Georges Dandelot reçoit le soutien de Claude Delvincourt qui rend hommage au musicien et au compositeur qu'il fut. Delvincourt est alors directeur du Conservatoire depuis 1941, nommé, comme l'a montré Stéphanie Corcy, à l'issue de débats et intrigues animés, centralisés au Majestic<sup>338</sup>. Né en 1888, élève de Georges Caussade et de Charles-Marie Widor, Claude Delvincourt apparaît sur la scène musicale française dans la deuxième partie de l'entre-deux-guerres par la création de plusieurs œuvres. Compositeur aux « dons les plus heureux, et en possession d'un très beau métier », selon Raymond Petit<sup>339</sup>, il s'installe dans ses fonctions à la suite d'Henri Rabaud, en avril 1941. Mais l'historiographie consacrée à la personnalité de Claude Delvincourt cristallise les tensions et les paradoxes.

b) L'« admirable<sup>340</sup> » Delvincourt ?

L'historiographie s'accorde à reconnaître en Claude Delvincourt un directeur de réformes efficacement menées. Fraîchement nommé, Claude Delvincourt s'adresse à Louis Hautecœur pour que ces « réformes ne passent pas par des replâtrages occasionnels mais par de véritables réorganisations administratives, de profonds changements de statuts, un changement total d'ordre de grandeur<sup>341</sup> ». Comme le souligne Agnès Callu, Delvincourt<sup>342</sup> trouve en Jérôme Carcopino et Louis Hautecœur des oreilles attentives et désireuses de réserver à la musique une place de choix au sein du secteur des Beaux-arts. Les vellétés réformatrices de Delvincourt se matérialisent par des mesures touchant à différents niveaux la vie du Conservatoire, faisant de cette institution « sclérosée » un « centre musical actif et ouvert aux idées nouvelles<sup>343</sup> ».

---

<sup>338</sup> Corcy (Stéphanie), *La Vie culturelle sous l'Occupation*, op. cit., p. 56.

<sup>339</sup> Petit (Raymond), « Œuvres de M. Delvincourt (Envois de Rome) », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1924, p. 171. Pendant la guerre, Honegger rend, à plusieurs reprises, hommage à la « maîtrise » de Delvincourt et loue sa « technique très sûre ». Cf. Honegger (Arthur) « Claude Delvincourt aux Concerts Padeloup », *Comœdia*, n° 23, 22 novembre 1941, p. 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 423-425, p. 424 et Honegger (Arthur), « Claude Delvincourt », *Comœdia*, n° 156-157, 8 juillet 1944, p. 1-4 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 601-606, p. 602.

<sup>340</sup> Goléa (Antoine), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Slatkine, Paris, 1984, p. 241.

<sup>341</sup> Callu (Agnès), « Le Conservatoire de Paris : Les réformes structurelles (1939-1947) » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 127-141, p. 127.

<sup>342</sup> Cf., aussi, Meunier-Thouret (Marc), « Un quart d'heure avec Claude Delvincourt », *Images musicales*, n° 10, décembre 1945, p. 6.

<sup>343</sup> Cf. Martinet (Jean-Louis), Notes autobiographiques, <http://www.musimem.com/martinet-autobio.htm>. Jolivet, aussi, souligne « l'impulsion du nouveau directeur » dans l'une de ses chroniques pour l'Actualité musicale, rédigées à l'invitation de Daniel-Lesur entre avril et fin août 1942. Jolivet (André), « L'actualité musicale » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 119.

Delvincourt, compositeur, « homme d'un projet<sup>344</sup> », est sensible à la nécessité d'une politique de commandes passées aux jeunes compositeurs<sup>345</sup>. Pour le concours de basson de 1942, Henri Dutilleux compose une Sarabande et Cortège, dédiée à Gustave Dhérin<sup>346</sup>, professeur au Conservatoire. Suit, toujours de Dutilleux, la Sonatine pour flûte, en 1943. Ces commandes constituent pour les compositeurs un premier relais avant les grandes commandes officielles, une manière de faire ses preuves et de se confronter à la réalité concrète du métier. Elles offrent aussi la possibilité de poursuivre les recherches sur les ressources des instruments. Delvincourt y est attentif. Il favorise la création de classes d'instruments, dont celle de saxophone, initiative qui, aux yeux d'Honegger, « constitue un progrès considérable dans la lente et prudente évolution du Conservatoire<sup>347</sup> ». Sur ces aspects de l'action de Claude Delvincourt, les témoignages exprimés par les acteurs de l'époque<sup>348</sup> sont unanimes.

En revanche, l'action de Delvincourt face à l'occupant divise. Alors que le pays est encore sous la domination de l'occupant, Honegger voit en Delvincourt, « directeur du Conservatoire depuis trois ans », un homme qui « s'est attaché à améliorer le sort des élèves » du Conservatoire. Honegger insiste sur la vocation de cet homme. Son abnégation force « le respect et la reconnaissance de tous », d'autant qu'« à cette tâche », Delvincourt « a sacrifié son labeur personnel » et « laissé en chantier plusieurs œuvres<sup>349</sup> ». Les hommages ne faiblissent pas après la Libération. Bien au contraire. Henry Barraud, désigné pour être le bras droit de Roger Désormière à la direction de la musique en remplacement d'Henri Büsser<sup>350</sup>, rédige un article<sup>351</sup> à la mémoire de son frère<sup>352</sup>, victime des nazis, où se côtoient les noms de Manuel Rosenthal et

---

<sup>344</sup> Callu (Agnès), « Le Conservatoire de Paris : Les réformes structurelles (1939-1947) » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 135.

<sup>345</sup> Déjà à Versailles, Claude Delvincourt programme les musiques de son temps. Il fait entendre Ravel, Pierné, Roussel, tous trois disparus en 1937, ainsi que des œuvres de Jacques Ibert, Darius Milhaud, et de sa propre invention. Cf. Boulan (Jean-Marie), « Société des amis du conservatoire de Versailles », *La Revue musicale*, 19<sup>e</sup> année, n° 184, juin 1938, p. 388 & 389.

<sup>346</sup> Gustave Dhérin (1887-1964) enseigne au Conservatoire de Paris de 1934 à 1957. Il publie sa *Nouvelle Technique du basson* (Henry Lemoine et Cie) en 1942.

<sup>347</sup> Honegger (Arthur), « Le saxophone au Conservatoire », *Comœdia*, n° 71, 31 octobre 1942, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, p. 513-517, p. 514.

<sup>348</sup> Que les propos aient été exprimés sur le moment (Honegger, Poulenc) ou dans des souvenirs (Martinet, Barraud).

<sup>349</sup> Honegger (Arthur), « Claude Delvincourt », *Comœdia*, n° 156-157, 8 juillet 1944, p. 1-4 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 601-606, p. 603.

<sup>350</sup> Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, op. cit., p. 17.

<sup>351</sup> Barraud (Henry), « Musique et Résistance », *Contrepoints*, n° 1, Janvier 1946, p. 4-8. Beaucoup de revues s'ouvrent par des hommages (*Les Annales* avec un hommage à Marc Bloch, *Arts de France*, *Esprit*, *Contrepoints*...).

<sup>352</sup> Jean Barraud, « Louis, Le Professeur », résista à Bordeaux et fut assassiné par la Gestapo au matin du 1<sup>er</sup> août 1944.

de Claude Delvincourt, « camarades musiciens » qui « ont, eux, vraiment pris des risques et bravé le peloton<sup>353</sup> ». « Admirable » : l'adjectif inonde les dires des témoins directs.

Pourtant, l'historiographie dévoile, depuis la parution de *La Vie musicale sous Vichy*, de franches zones d'ombre. D'abord, sur les circonstances de la nomination de Delvincourt. Agnès Callu met en lumière les coulisses de cette nomination. Delvincourt, proche des courants maurrassiens, « apparaît comme une personnalité sensible aux idées d'ordre et de hiérarchie véhiculées dans les propos du Maréchal<sup>354</sup> ». La contribution de Stéphanie Corcy à l'historiographie du Conservatoire pendant la guerre confirme que la nomination difficile au poste de directeur, poste qui aigüise les « convoitises de l'occupant<sup>355</sup> », est favorisée du fait de la proximité de Delvincourt avec les milieux maurrassiens. Jean Gribenski met en lumière, quant à lui, l'attitude complaisante de l'administration de Claude Delvincourt au Conservatoire à l'égard des lois de Vichy. « L'exclusion des 'professeurs juifs' du Conservatoire précède celle des 'élèves juifs'. Pour tous les enseignants juifs de France, quels que soient la discipline enseignée et le niveau de l'enseignement, cette exclusion est menée tambour battant<sup>356</sup> ». Stéphanie Corcy confirme que Delvincourt « anticipa les mesures d'exclusion » des juifs de son établissement. Jusqu'à quel point Delvincourt a-t-il hérité des liens complices noués par Rabaud avec les nazis ? Les lettres et les documents, mis à disposition par Jean Gribenski, dans lesquels les signatures de Claude Delvincourt et de Jacques Chailley sont apposées au-dessous

---

<sup>353</sup> Barraud (Henry), « Musique et Résistance », op. cit., p. 5. Louis Sagner confirme cette opinion et pense aussi que « Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire national, s'est employé à protéger et à camoufler ceux qui étaient visés par les lois raciales ; à procurer de faux papiers ». Cf. Sagner (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 173.

<sup>354</sup> Callu (Agnès), « Le Conservatoire de Paris : Les réformes structurelles (1939-1947) » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 134 & 135.

<sup>355</sup> Corcy (Stéphanie), *La Vie culturelle sous l'Occupation*, op. cit., p. 56 & 57.

<sup>356</sup> Gribenski (Jean), « L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940-1942) » in Chimènes (Myriam), *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 143-156, p. 144. Jean Gribenski poursuit sa recherche in Gribenski (Jean), « L'antisémitisme au conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 198, no. 1, 2013, p. 363-381. Jean Gribenski conclut très clairement son article : « Quoiqu'il en soit, le 'mythe Delvincourt-Chailley' ne résiste pas à l'examen. Selon cette légende née dès la Libération, le Conservatoire aurait traversé les épreuves sans faillir : aidé de Chailley, Delvincourt aurait, dès sa nomination en avril 1941, non seulement tenu tête à l'occupant, mais été dès ce moment un résistant actif. Ce n'est là, en somme, qu'un aspect partiel du grand mythe gaulliste apparu dès 1944, selon lequel seule une poignée de Français aurait coopéré avec l'ennemi, l'État n'étant en rien concerné par cette collaboration. De ce mythe, les historiens, on le sait, ont depuis longtemps fait justice. Dans le domaine de la musique aussi, des travaux récents, absolument essentiels ont montré qu'en dehors des musiciens et musicologues juifs, exclus par Vichy, en dehors aussi de quelques exceptions - francs collaborateurs ou, à l'inverse, résistants dès 1940 ou 1941, dont certains ont refusé de publier quoi que ce soit pendant cette période -, la plupart, y compris Rabaud, Chailley et Delvincourt (mais on pourrait citer bien d'autres noms) se sont « accommodés » au mieux du régime, publiant des livres ou des articles pour des périodiques plus ou moins engagés dans la Collaboration, participant à des comités mis en place par Vichy, n'étant pas trop regardants sur les conditions dans lesquelles leurs œuvres étaient jouées ».

des ordres d'exclusion d'élèves juifs remettent totalement en question l'hagiographie d'après-guerre.

La situation de Claude Delvincourt crée une tension historiographique entre les témoignages et les études, tension que les Concerts de la Pléiade, dans une moindre mesure, laissent déjà poindre<sup>357</sup>. La complexité de la situation, qui n'ôte rien à la réalité des actes délibérément collaborationnistes, s'incarne, par exemple, dans ce que fut le Comité de Front national de la musique, « vraisemblablement créé en septembre 1941, fondation entérinée par la publication d'un appel dans un numéro spécial de *L'Université libre* de septembre-octobre 1941 » et dont l'appel fut clair : « Nous refusons de trahir ». Comme le montre une note à l'édition de l'autobiographie d'Henry Barrault,

« cinq membres constituaient alors le Comité de Front national de la musique : Elsa Barraine, Roger Désormière, Louis Durey, Roland-Manuel et Claude Delvincourt [...]. Ce ralliement de Claude Delvincourt, ancien Croix-de-Feu, proche de l'Action française et des nouveaux idéaux de la Révolution nationale, marqua le début d'une résistance musicienne plurielle, faisant fi des clivages politiques traditionnels et rassemblée au sein d'un Comité qui acquit rapidement son autonomie à l'égard du PCF [...]. Le Comité organisa quelques réunions clandestines, tantôt chez Désormière, tantôt chez Delvincourt, au Conservatoire<sup>358</sup> »...

Comme le rappelle Jean Gribenski, en conclusion de son article, la recherche menée à bien sur le sujet contribuera à éclaircir cette contradiction évidente entre les sources et les études sur la vie du Conservatoire et celle des protagonistes concernés. La mythologie qui auréole la trajectoire de Delvincourt eut comme bénéfice de préserver la réputation de l'homme et de l'institution dont il avait la charge<sup>359</sup>. « Beaucoup de chemin reste à faire pour parvenir à regarder la vérité en face<sup>360</sup> ».

D) Boulez, élève de Messiaen

1) Harmonie et composition, Conservatoire et leçons privées : un enseignement à deux faces ?

---

<sup>357</sup> Myriam Chimènes confirme que les Concerts de la Pléiade ne furent pas des concerts résistants comme les organisateurs purent le prétendre. Cf. Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), *Horizons de la musique en France 1944-1954*, Colloque CDMC, 9 & 10 décembre 2010, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/horizons-musique-en-france-1944-1954>.

<sup>358</sup> Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique*, édité sous la direction de Myriam Chimènes & Karine Le Bail, op. cit., p. 356.

<sup>359</sup> Comme Pierre Assouline le note : « On ménage les institutions au profit des créateurs ». Assouline (Pierre), *L'épuration des intellectuels (1944-1945)*, Complexes, Bruxelles, p. 99.

<sup>360</sup> Dernière phrase de Jean Gribenski sur l'antisémitisme au Conservatoire. Gribenski (Jean), « L'antisémitisme au conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », op. cit.

Le Tryptique, association musicale créée par Pierre d'Arquennes en 1934, offre à Pierre Boulez, qui fréquente ses concerts dès son arrivée à Paris<sup>361</sup>, l'occasion de découvrir le nom et la musique de Messiaen. Boulez y entend le Thème et variations pour piano et violon, composé en 1932 et que le compositeur crée avec sa femme Claire Delbos, violoniste, en novembre de la même année au Cercle musical de Paris<sup>362</sup>. Sans attendre, sous le choc de cette œuvre que Messiaen considère comme l'une de ses « meilleures<sup>363</sup> », Pierre Boulez décide d'approcher le musicien<sup>364</sup>. La forme toute classique du Thème et variations trahit l'influence du Traité de composition<sup>365</sup> de Vincent d'Indy : un thème<sup>366</sup>, suivi de cinq variations caractérisées par des écritures rythmiques différenciées et, à la manière classique, en diminutions rythmiques progressives<sup>367</sup>. Chaque variation est caractérisée par un chiffrage stable, hormis la troisième variation où les changements de chiffrements sont fréquents<sup>368</sup>. Plus encore que les caractéristiques rythmiques, c'est le langage harmonique de l'œuvre qui frappe Boulez. En effet, si l'écriture du thème, la distribution entre les instruments de la mélodie et de son accompagnement ne dépareillent pas d'une œuvre classique ou romantique, les harmonies s'appuient sur certains des modes que Messiaen a tôt systématisés<sup>369</sup>.

Il est périlleux, aujourd'hui, de s'avancer sur la réaction qui fut celle de Pierre Boulez face au Thème et variations. Se référer aux souvenirs du compositeur oblige à répéter ses propos, à répéter que le jeune musicien aurait d'emblée deviné dans cette œuvre une contradiction entre la forme et les harmonies utilisées<sup>370</sup>. Qu'il ait ou non ressenti une gêne face à partition, celle-ci le décide à étudier auprès de son auteur. S'il n'est pas le compositeur le plus soutenu du

---

<sup>361</sup> Meïmoun (François), La naissance d'un compositeur, op. cit., p. 19.

<sup>362</sup> Association musicale dirigée par Mme Hérault-Harlé. Cf. Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, Fayard, Paris, 2008, p. 65.

<sup>363</sup> Lettre de Messiaen à Jean Langlais. Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, op. cit., p. 65.

<sup>364</sup> Cf. Gärtner (Suzanne), Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk, op. cit., p. 41.

<sup>365</sup> Messiaen lit tôt le Cours de composition musicale de d'Indy, somme qui influence également Jolivet comme en attestent ses notes de cours. Cf. Jolivet (André), « Cours IDHEC » in Jolivet (André), Écrits, op. cit., p. 167-182, p. 176. Claire Delbos (née Louise Delbos) fut, aussi, élève de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Cf., Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, op. cit., p. 63.

<sup>366</sup> Le thème se compose de sept mesures avec un antécédent de quatre mesures et un conséquent de quatre mesures qui débute dans la deuxième moitié de la dernière mesure de l'antécédent.

<sup>367</sup> Ce procédé de diminutions s'observe de la première à la quatrième variation, la cinquième variation étant un souvenir magnifié du thème sous la forme d'une variation simplificatrice à la manière beethovénienne (cf., par exemple, dernière variation du dernier mouvement de la Sonate pour piano opus 109).

<sup>368</sup> Seize indications différentes sont utilisées pour trente mesures.

<sup>369</sup> Le thème utilise le mode 3. Dans sa Technique de mon langage musical, Messiaen prend pour exemple la première variation de l'œuvre pour illustrer ce mode. Cf. Messiaen (Olivier), Technique de mon langage musical, op. cit., p. 89 & 90.

<sup>370</sup> « Un langage où il y a presque plus de César Franck que de Messiaen », selon Boulez. Cf., Meïmoun (François), La naissance d'un compositeur, op. cit., p. 23.

régime<sup>371</sup>, choisir Messiaen dans la France occupée n'a rien d'un acte subversif, comme pourrait le laisser entendre certains propos rapportés par quelques élèves d'alors, érigeant en martyr leur maître aimé<sup>372</sup>. Choisir Messiaen, pour Boulez, est du seul ressort musical et se justifie par la formation qu'il souhaite acquérir. Approché par Boulez, Messiaen note : « Pierre Boulez [...] aime la musique moderne, veut prendre des leçons d'harmonie de moi dès maintenant<sup>373</sup> ». Désireux de se donner tous les moyens d'intégrer la classe d'harmonie supérieure, Boulez suit auprès de Messiaen des cours de préparation à l'examen d'entrée, cours privés et espacés de façon à assimiler les apprentissages. Du 10 juillet au 23 septembre 1944<sup>374</sup>, Boulez ponctue son été de leçons qui lui permettent de réussir sans difficulté l'épreuve attendue de basse et de chant donné<sup>375</sup>, qui se déroule dans le réfectoire du Conservatoire, seule pièce chauffée<sup>376</sup> de l'établissement.

L'enseignement de Messiaen est relativement bien connu aujourd'hui, mieux que tous les autres enseignements théoriques de la musique dispensés en France au milieu des années 1940. La littérature est foisonnante mais présente une difficulté : les témoignages constituent souvent la principale ressource de ces études ; l'ouvrage de Jean Boivin, première référence sur la question, s'élabore à partir des souvenirs rapportés d'anciens étudiants, successivement assis sur les bancs de la classe de Messiaen. En réaction à cet écueil, fréquent dans l'historiographie musicale contemporaine, des travaux relativistes et critiques sont menés aujourd'hui qui s'efforcent de contextualiser l'apport de Messiaen dans l'enseignement de l'harmonie en France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

À l'heure où Boulez perfectionne sa maîtrise de l'harmonie, il trouve en Messiaen un professeur encore jeune mais déjà expérimenté. Messiaen a lui-même mis en avant, dans un courrier écrit en vue de l'obtention de son poste au Conservatoire, sa « grande habitude du professorat d'harmonie ». Ses *Vingt leçons d'harmonie*<sup>377</sup>, dans le style des maîtres anciens, révèlent, selon Jean Boivin, la réelle virtuosité de son auteur en matière d'écriture. Elles répondent aux besoins

---

<sup>371</sup> Même si Yannick Simon précise bien que, « plus que pour tout autre compositeur, la carrière de Messiaen se construit sous l'Occupation », Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 333.

<sup>372</sup> Cf., notamment, le témoignage d'Yvonne Loriod. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 31.

<sup>373</sup> Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, op. cit., p. 183.

<sup>374</sup> Ibid., p. 183.

<sup>375</sup> Cf., Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>376</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 24.

<sup>377</sup> Alphonse Leduc, Paris, 1939.

objectifs de l'apprentissage « des différentes règles » de l'harmonie et accompagnent l'étudiant dans la recherche de son « langage personnel<sup>378</sup> ».

Messiaen, le 7 mai 1941<sup>379</sup>, ouvre sa classe avec le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*. Serge Nigg et Yvonne Loriod sont impressionnés par les qualités musicales de leur professeur qui analyse, joue et réduit la partition avec autant d'aisance. Le séjour des étudiants se prolonge souvent d'une année sur l'autre. Certains d'entre eux renouvellent plusieurs fois leur inscription à la classe<sup>380</sup>. À la rentrée de 1944, au milieu d'une capitale tout juste libérée, dix élèves composent la classe : Françoise Bernaud, Jean Bizet, Jeannine Coste, Suzanne Daguier, Raymond Depraz, Bernard Flavigny, Henri Gayral, Pierre Henry, France Lucas et Pierre Boulez s'apprêtent à perfectionner leur maîtrise de l'harmonie.

Jean Boivin insiste sur l'originalité de la démarche pédagogique de Messiaen. Boulez et ses camarades n'en suivent pas moins un enseignement pragmatique, dirigé vers la réussite du concours. Familier des traités de Reyer et de Dubois<sup>381</sup>, Boulez voit se succéder des textes de Henri Büsser, Georges Dandelot, Théodore Dubois, Jean Gallon, Philippe Gaubert ou Charles Koechlin. Messiaen, comme le souligne Suzanne Gärtner, se montre le plus souvent très satisfait des réalisations de son nouvel élève, même s'il lui arrive de noter, notamment dans un Rigaudon ravélien, quelques octaves parallèles peut-être attribuables à la réticence que Boulez témoigne à l'égard de certains des textes imposés<sup>382</sup>. Hormis ces textes d'usage, Messiaen aborde un ensemble d'œuvres couvrant largement l'histoire de la musique, du plain-chant aux viennois, avec un large approfondissement des musiques françaises (Bizet, Massenet, Fauré, Debussy, Ravel) et germaniques (de Mozart à la Seconde école de Vienne), auquel s'ajoutent

---

<sup>378</sup> Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, op. cit., p. 143.

<sup>379</sup> Messiaen entreprend les démarches nécessaires à sa nomination à la succession d'André Bloch mis à la retraite par le régime de Vichy à la suite des premières mesures antisémites. Dès 1940, Messiaen implore Claude Arrieu, alors installée à Rennes où se sont repliés les orchestres de la Radiodiffusion nationale, d'intervenir auprès de Tony Aubin, afin d'être considéré « comme indispensable et mobilisé sur place ». Lettre d'Olivier Messiaen à Claude Arrieu, 31 janvier 1940. F-Pn : département de la Musique, N. L. A. 27. Cortot propose à Messiaen un poste à l'École normale de Musique, mais ce dernier vise le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire. Messiaen écrit du bourg de Neussargues à Jacques Chailley, secrétaire général du Conservatoire. Il l'informe qu'il a demandé son laissez-passer « depuis longtemps », et qu'il met « tout en œuvre pour arriver à Paris, le plus vite possible ». Lettre d'Olivier Messiaen à Jacques Chailley, le 2 mai 1941, Vichy. BnF, VM BOB - 21574.

<sup>380</sup> Notamment, Suzanne Daguier, Raymond Depraz et France Lucas. Suzanne Daguier est inscrite à la classe depuis 1941. Cf. Boivin (Jean), La Classe de Messiaen, op. cit., Annexe 1, « Les listes d'inscription », p. 411.

<sup>381</sup> Cf., à ce sujet, Boulez (Pierre) « L'instant et l'étendue » in Szendy (Peter), Enseigner la composition. De Schoenberg au Multimedia, Ircam/L'Harmattan, Paris, 1996, p. 135-146.

<sup>382</sup> Suzanne Gärtner affirme que Boulez supporte mal l'académisme de certains des textes proposés, notamment celui de Sylvie Valles. Gärtner (Suzanne), Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk, op. cit., p. 48.

des études plus isolées (Moussorgsky, Albéniz) et quelques investigations dans les repères de la modernité que Messiaen prend soin de ne pas ignorer (Bartók<sup>383</sup> et Stravinsky).

Un doute subsiste, dans les souvenirs de Boulez, quant au répertoire abordé en classe<sup>384</sup>, doute qui illustre le fait que les cours dispensés au Conservatoire pourraient n'avoir fait qu'un avec le cours privé dans l'esprit de certains étudiants. Messiaen n'attend pas la Libération pour organiser des cours privés d'analyse musicale. Il réunit chez lui, dès la fin des années 1930, ses amis du groupe Jeune France pour analyser des œuvres de tous bords et de tous pays. La guerre ne freine pas ces séances privées puisque, dès l'été 1942, alors que Messiaen fait ses premières classes de professeur d'harmonie au Conservatoire, Yvonne Loriod met en place le dispositif matériel nécessaire à la poursuite des cours en sollicitant l'aide matérielle de sa marraine, Nelly Eminger-Sivade, non loin de l'église de la Trinité où Messiaen assure son office à la tribune. Par la suite, Messiaen s'organise différemment. Guy Bernard-Delapierre accueille Messiaen pour des cours de composition et d'analyse auxquels sont conviés quelques élus bien heureux d'être ainsi choisis par le maître<sup>385</sup>. Dans quel but Messiaen organise-t-il des cours privés en plus de ceux dispensés au Conservatoire<sup>386</sup> ? Ce fut-il une demande des proches et des élèves ? Le cours privé est-il le moyen le plus efficace que Messiaen ait imaginé pour assurer une plus large diffusion de sa pensée et de sa création ? Alors, les cours privés compensent-ils ce que l'institution contraint à un cadre pédagogique concentré sur la réussite des élèves au concours ? Jusqu'où les cours privés, parmi les autres formes d'expression que Messiaen propose régulièrement de son œuvre et de sa pensée<sup>387</sup>, présentent-ils un réel apport au regard de l'enseignement public ?

À s'en référer aux propos de Pierre Boulez, les deux enseignements de Messiaen ne forment qu'un ; les sphères publiques et privées de cet enseignement seraient indissociables puisque

---

<sup>383</sup> Dès 1939, Messiaen désigne Bartók, aux côtés de Berg et Stravinsky, comme l'un des musiciens essentiels à connaître. Messiaen (Olivier), « Contre la paresse », *La Page musicale*, n° 66, 17 mars 1939, p. 1 in Broad (Stephen), *Olivier Messiaen : Journalism, 1935-1939*, op. cit., p. 68-69.

<sup>384</sup> Pierre Boulez se souvient, au moment où Jean Boivin conçoit son ouvrage, de *Lieder* de Schumann, de *Mélodies* de Fauré, d'œuvres de Debussy et de Ravel, du *Don Juan* de Mozart ou du *Sacre* de Stravinsky. Jean Boivin souligne lui-même les disparités dans les témoignages, de Boulez à Henry, quant au souvenir des répertoires abordés, sans apporter plus d'éclaircissements. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 37.

<sup>385</sup> Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, Françoise Aubut, Jean-Louis Martinet et Guy-Bernard Delapierre constituent ce premier groupe auquel se joint occasionnellement Ginette et Maurice Martenot. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 47.

<sup>386</sup> Qui ont lieu, se souvient Pierre Boulez, derrière le buste de Gounod dressé dans la classe. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>387</sup> Les cours privés s'inscrivent dans une démarche globale de diffusion des œuvres et de la pensée de Messiaen, démarche dans laquelle comptent autant les auditions privées des œuvres proprement dites que la lecture, le 2 décembre 1942, devant quelques proches et avant sa publication, de *la Technique de mon langage musical*.

l'une et l'autre seraient les deux faces d'un enseignement complet de la composition<sup>388</sup> plus ou moins déguisés. Pourtant, au-delà des témoignages des disciples, la question se pose : les élèves de Messiaen qui eurent l'opportunité de suivre les deux faces de cet enseignement percevaient-ils cette globalité pédagogique de la même manière qu'un étudiant de la classe de composition d'Arthur Honegger<sup>389</sup> ? Si Messiaen ne semble pas sectoriser son enseignement comme Honegger (étude des formes, composition d'un développement à partir d'un thème, d'une cellule ou d'un rythme, étude de l'orchestration<sup>390</sup>), les cours privés et ceux du Conservatoire finissent par aborder, d'une manière ou d'une autre, tous les domaines relatifs à l'étude de l'analyse et à la pratique de la composition. Pour autant, les cours privés, leur organisation, les échanges qui s'y déroulèrent, les répertoires qui y furent abordés méritent quelques remarques. Les répertoires étudiés contribuent en partie à distinguer les cours du Conservatoire des cours privés. Messiaen donne son premier cours privé, après son retour de captivité, le 28 juillet 1942 et le consacre au Concerto pour violon de Berg<sup>391</sup>. L'inscription d'une œuvre qui n'a guère le droit de cité alors, dans les programmations officielles donne aux cours privés une dimension, a posteriori, qui les distingue du reste de l'enseignement public de Messiaen. Pour autant, l'étude du Concerto de Berg prouve-t-elle, comme l'affirme François Porcile, que Messiaen fut loin d'être réfractaire aux viennois et ce cours constitue-t-il un « clair démenti à la prétendue réticence de Messiaen envers la musique des trois viennois<sup>392</sup> » ? L'inscription au programme de cette partition atteste d'une plus grande marge de manœuvre du cours privé sur l'institution, sur laquelle pèse le regard de l'occupant et où il est sans cesse rappelé qu'il est obligatoire « d'apprendre à imiter avant que de parvenir à une certaine originalité<sup>393</sup> ».

Le cadre des cours privés offre aussi la possibilité d'analyses plus développées. Au jour du 8 décembre 1944<sup>394</sup>, Boulez assiste pour la première fois au cours privé de Messiaen et suit, une journée durant, l'analyse détaillée de *Ma mère l'Oye*. Boulez y reçoit une analyse

---

<sup>388</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 26.

<sup>389</sup> Un enseignement très suivi et prestigieux comme le rappelle Rémy Campos. Cf. Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *Horizons de la musique en France 1944-1954*, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>390</sup> Entretien avec Yves Ramette, 14 mai 2010, inédit.

<sup>391</sup> Porcile (François), *Les conflits de la musique française 1940-1965*, op. cit., p. 64.

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> Foulquié (Paul), *Traité élémentaire de philosophie*, L'École, Paris, 1943, t. 1, p. 17 cité par Poucet (Bruno), « Enseigner la philosophie dans l'enseignement secondaire privé sous l'Occupation au travers des manuels » in Bloch (Olivier), sous la dir. de, *Philosopher en France sous l'Occupation*, op. cit., p. 55.

<sup>394</sup> Boulez se souvient du mois de novembre 1944 mais fait, semble-t-il, erreur car il s'agit, en réalité, d'un cours qui eut lieu le 8 décembre 1944. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 47. Hill (Peter) & Simeone (Nigel), *Olivier Messiaen*, op. cit., p. 183.

« complète<sup>395</sup> » de l'œuvre : les contes de Perrault, la partition de piano à quatre mains et la partition d'orchestre se côtoient<sup>396</sup>. Ainsi se construit une méthode analytique que Messiaen renouvelle pour son approche de Petrouchka. Cette transversalité n'est pas le prétexte, pour Messiaen, de raccourcir l'analyse des partitions et de contourner les jalons de la modernité. Au contraire, grâce à Messiaen, les flèches<sup>397</sup> assimilent le Sacre, œuvre qui continue à la fois de rassembler et de susciter analyses et débats.

Le cours privé de Messiaen est le lieu d'analyses d'œuvres du répertoire de quelques-unes des partitions incontournables de l'entre-deux-guerres, de Ravel ou de Stravinsky, et d'œuvres au contraire ignorées des plus jeunes, en tout ou partie. Des noms clandestins provoquent curiosité et admiration de l'assemblée. Successivement, Boulez et ses camarades découvrent la musique de chambre et d'orchestre de Bartók, la Suite lyrique de Berg, le Pierrot lunaire de Schönberg. Quelle qu'ait été la relation de Messiaen à ces œuvres, les étudiants n'ont ni le recul, ni les outils nécessaires pour s'opposer à la vision de leur maître. En 1945, face à ces chefs-d'œuvre, l'heure est à la béatitude. Pour les viennois, qu'il ne maîtrise guère, et surtout pour Bartók, Messiaen attire l'attention sur les hauteurs, leurs successions et les couleurs que celles-ci engendrent. L'article que Messiaen rédige suite à la disparition de Bartók<sup>398</sup>, survenue à New-York le 26 septembre 1945, atteste du grand intérêt qu'il voue au compositeur hongrois. Messiaen y relève la « force » des « chants » et des « danses », et avoue son admiration pour « l'usage nouveau du célesta, du xylophone, du piano », autant d'explorations des timbres qu'il tente, de son côté, de mettre à profit dans les œuvres qu'il compose alors<sup>399</sup>. Compositeur, Messiaen lit les œuvres des autres à la lumière de ses préoccupations<sup>400</sup>. Le cours privé permet à Messiaen de faire « participer [ses élèves] à l'évolution de sa propre pensée, à ses découvertes, à son cheminement quotidien<sup>401</sup> », de présenter ses propres compositions et, parmi elles, certaines des plus récentes. Si Boulez découvre Messiaen par le concert, les cours privés lui permettent de voir et d'intégrer la réalité concrète des œuvres de son maître. La découverte du sixième des Vingt Regards sur *l'enfant Jésus*, Par Lui tout a été fait, « impressionne » Boulez par la manière dont Messiaen

---

<sup>395</sup> Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 47.

<sup>396</sup> Étonnamment, l'analyse rapportée par Yvonne Loriod d'après ses souvenirs et les « nombreux éléments d'analyse » présents sur la partition de Messiaen ne sont pas particulièrement imprégnés du contexte littéraire de l'œuvre. Cf. Messiaen (Olivier) & Loriod-Messiaen (Yvonne), *Ravel - Analyses des œuvres pour piano de Maurice Ravel*, Durand, Paris, 2003.

<sup>397</sup> Terme dont Boulez dit ne pas se souvenir. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 27.

<sup>398</sup> Messiaen (Olivier), « Bélà Bartók », *Images musicales*, 19 octobre 1945, p. 4.

<sup>399</sup> Cf. les *Trois Petites Liturgies* dont l'effectif comporte notamment un célesta, un piano et un vibraphone.

<sup>400</sup> Dans son article, Messiaen relève aussi les rythmes libres, neumatiques, les harmonies de secondes et de quartes, autant d'éléments de langage qui l'intéressent particulièrement.

<sup>401</sup> Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 50.

traite la forme « académique » de la fugue et dont il parvient à en « tirer le maximum<sup>402</sup> ». Frappé par le déplacement des intervalles et leurs agrandissements, par les variations du sujet de la fugue, Boulez jauge la souplesse des formes du passé et la possibilité qu'elles ont d'intégrer avec profit des éléments récents de grammaire<sup>403</sup>.

Par Lui tout a été fait<sup>404</sup> (mes. 6 à 8)

De la rue de Madrid aux cours privés, Boulez reçoit ces enseignements comme de « premières véritables leçons de composition<sup>405</sup> ». Aussi, lorsqu'Yves Balmer entreprend de reconsidérer l'apport de Messiaen en matière d'enseignement de l'harmonie, lequel des deux cadres pédagogiques se trouve visé ? La reconsidération bienvenue de l'apport pédagogique de Messiaen, engagée récemment dans l'historiographie, s'inscrit à rebours des témoignages pour s'appuyer en premier lieu sur les matériaux pédagogiques utilisés dans les différentes classes d'harmonie. Pour Yves Balmer et Christopher Brent Murray, Messiaen, « prophète de son propre style<sup>406</sup> », a, de lui-même et délibérément, construit le mythe d'une classe d'harmonie différente, classe d'un maître avançant être le premier de la profession à avoir recours aux œuvres du répertoire pour nourrir ses classes successives, « le premier, dans une classe d'harmonie, à parler de l'Orfeo et des Madrigaux de Monteverdi, des Brandebourgeois et de la Messe en si mineur de Bach, des Quatuors de Mozart et des Novelettes de Schumann, des

<sup>402</sup> Ibid., p. 354.

<sup>403</sup> Boulez se montre vite impatient à l'égard de l'enseignement de Simone Plé-Caussade. La fugue dans le style de Bartók qu'il présente à son enseignante ne suscite pas la réaction escomptée. Il entre dans la classe de Simone Plé-Caussade en octobre 1945 et en est exclu en octobre 1946 en vertu de l'article 66 du règlement des études : « Tout élève absent à un examen ou qui manque trois fois sans excuse légitime la classe dont il fait partie ou un des cours auxquels sa présence est obligatoire est rayé des contrôles. Tout élève qui ne se présente pas, à la rentrée des classes, sans excuse légitime, est considéré comme démissionnaire ». Cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 30.

<sup>404</sup> Regard VI.

<sup>405</sup> Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 354.

<sup>406</sup> Balmer (Yves) & Murray (Christopher Brent), « De l'harmonie à la composition : Messiaen, prophète de son propre style » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

Images de Debussy et des Histoires naturelles de Ravel<sup>407</sup> ». Le mythe d'un enseignement révolutionnaire se trouve mis à mal.

Il est vrai que, dès sa prise de fonction sous l'Occupation, Messiaen ne put se sentir qu'encouragé à revendiquer l'originalité de son enseignement. Autour de lui, responsables d'institutions et collègues bienveillants n'hésitent pas à louer ses qualités pédagogiques. Delvincourt, d'abord. Le directeur du Conservatoire, fraîchement nommé, affirme qu'en matière d'enseignement de l'écriture, « il faut faire un grand courant d'air dans la vénérable maison de la rue de Madrid<sup>408</sup> » et qu'il faut « introduire un esprit nouveau » dans l'enseignement de ces disciplines pour lesquelles il souhaite un « rajeunissement de l'esprit », difficile à obtenir avec les professeurs en place. Aux yeux de Delvincourt, Messiaen est celui qui fera comprendre aux étudiants que « la règle d'harmonie ou de contrepoint n'a absolument rien d'arbitraire, et qu'une règle ne vaut qu'en fonction d'un style », seule attitude possible pour faire acquérir « une fermeté d'écriture, une sûreté de plume que la plupart [des] jeunes musiciens n'ont pas ». Honegger partage ce point de vue et est également « certain que l'influence d'un artiste aussi probe [que Messiaen] sera une chose excellente ». Comme Delvincourt, il pense que les « élèves puiseront, à son enseignement, le goût d'un art qui ne s'accommodera pas de toutes les facilités habituelles<sup>409</sup> ».

Concrètement, quel fut l'enseignement de Messiaen ? Les premières études systématiques, au début des années 1990, ont suscité de la part des anciens étudiants de Messiaen des propos souvent hagiographiques et qui, force est de constater, font écho, plusieurs décennies après, aux projets de Delvincourt. Du fait de sa position dans le paysage musical contemporain, Boulez trouve une place de premier plan dans la Classe de Messiaen de Jean Boivin et détaille l'enseignement qu'il y reçut. L'idée centrale exprimée par Boulez est en première ligne de l'ouvrage : Messiaen dispensa un enseignement de l'harmonie guidé par une constante « idée créatrice<sup>410</sup> » et une pensée nouvelle de la discipline. Article après article, hommage après discours, Boulez le répète : Messiaen exigeait de ses élèves qu'ils composent leur devoir. De ce point de vue, Boulez rejoint totalement la position de Delvincourt. Le ton hagiographique se renforce à mesure que les exemples de la singularité de l'enseignement de Messiaen se multiplient. Boulez n'est d'ailleurs pas seul à renforcer le prestige de Messiaen et à fustiger les

---

<sup>407</sup> Goléa (Antoine), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, op. cit., p. 242 & 243.

<sup>408</sup> Lettre de Claude Delvincourt du 17 avril 1941, citée in Gärtner (Suzanne), *Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, op. cit., p. 32.

<sup>409</sup> Honegger (Arthur), « Le Quatuor Bouillon. Olivier Messiaen », *Comœdia*, n° 4, 12 juillet 1941, p. 3 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 391.

<sup>410</sup> Boulez (Pierre), « L'instant et l'étendue », op. cit., p. 138.

classes concurrentes. Antoine Duhamel s'est montré, par exemple, très critique à l'égard de l'enseignement de Jacques de La Presle<sup>411</sup>. Et ce genre de critiques a été profitable aux hagiographes pour mieux valoriser la personnalité pédagogique de Messiaen. Pour Yves Balmer, cette « méthode historique<sup>412</sup> », louée par Boulez et par la plupart de ses condisciples, n'est pas l'exclusivité de Messiaen. Le recours aux grandes œuvres et la perspective historique large sont également présents dans les autres cours d'harmonie du Conservatoire à l'heure où Messiaen y fait ses premières armes. Messiaen n'est pas seul, révèle Yves Balmer, à vouloir relier les nécessités de « l'apprentissage du métier » avec « l'analyse vivante des œuvres ». Il le prouve en se référant, notamment, à la démarche pédagogique de Marcel Dupré.

Si une similitude des méthodes pédagogiques est mise au jour, que faire des témoignages des étudiants, des collègues et autres responsables d'institutions ? Comment comprendre la parole des témoins, de Delvincourt à Boulez, et ce « choc<sup>413</sup> » ressenti face à la pédagogie de Messiaen ? Les élèves de Messiaen auraient-ils perpétué aveuglément la parole de leur maître ? La critique du seul matériau pédagogique trouve-t-elle sa limite en ce qu'il n'est qu'une des traces concrètes de la transmission entre un maître et ses élèves ? S'agit-il de rappeler la singularité de la relation de Messiaen à ses élèves ? Sur ce point, encore, les témoignages foisonnent. Pour Boulez, l'enseignement de Messiaen rayonne bien au-delà de la circonférence de la salle de classe. Il loue la « simplicité » des rapports qui s'établissent entre Messiaen et ses élèves, les « conversations à la fin de la classe, lors d'une répétition, dans la rue, en quelque circonstance extérieure que ce soit », un ensemble de circonstances improvisées qui le marquèrent « plus profondément [...] que la lettre elle-même de l'enseignement ».

Nommé professeur au Conservatoire, Messiaen sait que la classe d'harmonie est la « soute du navire<sup>414</sup> » de la classe de composition. La chose est acquise depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et est entérinée dans les statuts du Conservatoire. Messiaen prend-il, davantage que ses collègues, conscience du rôle subordonné de la classe d'harmonie à la classe de composition en forçant le trait sur la démarche créative qu'il attend des élèves, en la verbalisant alors que celle-ci reste tacite chez ses collègues ? Par là, le cours privé ne ferait que confirmer le fait que la classe d'harmonie est une classe de composition en puissance, une « première marche<sup>415</sup> » vers la classe de composition que le cours privé laisse entrevoir. Messiaen joue d'habileté en menant de front ces

---

<sup>411</sup> Duhamel (Antoine), Entretiens, INA, <http://entretiens.ina.fr/video/Musique/Duhamel>

<sup>412</sup> Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 35.

<sup>413</sup> Boulez (Pierre), « L'instant et l'étendue », op. cit., p. 144.

<sup>414</sup> Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », op. cit.

<sup>415</sup> Ronxin (Nathalie), « Les classes d'écriture et de composition au Conservatoire », op. cit., p. 130.

deux cours. Il sait que les élèves en tireront profit pour eux-mêmes en même temps qu'ils ne pourront que réclamer la présence de leur maître à une place plus prestigieuse dans l'institution. Dès l'Occupation, Messiaen met en œuvre une stratégie d'amélioration de sa situation institutionnelle en recourant à la puissance symbolique du cours magistral où chacun se sent élu, servant la cause de la création face à l'académisme. En période de guerre comme en temps de paix, Messiaen ne néglige rien pour l'amélioration de sa situation artistique et institutionnelle.

Détenteur des deux versants de l'enseignement de Messiaen, Boulez réussit brillamment son concours de fin d'année. Le jour du concours, il trouve sur sa table un texte de Claude Arrieu, texte qui ne déroge pas aux lois du concours : lire, entendre, harmoniser<sup>416</sup>. Dutilleux siège au jury de sortie de Boulez et juge les quarante-quatre étudiants des cinq classes d'harmonie. Pierre Villette, James Moreau et Serge Baudo obtiennent également un premier prix. Des quatre étudiants, Boulez est le seul à obtenir son prix dès sa première année d'étude.

Fort de son statut de brillant élève, Boulez participe de cet « état d'esprit de conquérants<sup>417</sup> » en rédigeant à l'intention du directeur du Conservatoire une lettre visant à faire nommer Messiaen professeur de composition. « Sommet de l'édifice pédagogique<sup>418</sup> », la chaire de composition est la consécration institutionnelle pour le créateur qui veut transmettre son art aux plus jeunes. Au sein et en-dehors de l'institution, le maître est celui qui partage avec ses élèves les outils nécessaires pour exprimer au mieux ses premières idées. Ces maîtres de la composition sont-ils eux-mêmes des créateurs renommés ? La chose varie. Certains ne composent plus guère mais font autorité en matière d'enseignement. D'autres composent régulièrement mais ne donnent leurs œuvres en public qu'occasionnellement. D'autres mènent de front et continûment création et pédagogie. Le paysage de l'enseignement de la composition dans le Paris des années d'après-guerre est fait de personnalités aussi marquées et influentes que Nadia Boulanger, René Leibowitz, ou Arthur Honegger, dont l'enseignement à l'École normale jouit d'une « excellente réputation<sup>419</sup> ». Au Conservatoire de Paris, le prestige de la classe de composition est entériné jusque dans le règlement des études. La chaire de professeur de composition n'a pas d'équivalent. Elle offre bien plus qu'une assise matérielle : elle confère à celui qui l'occupe l'une des plus hautes reconnaissances institutionnelles. En 1945, Roger-

---

<sup>416</sup> Cf. Arrieu (Claude), « Chant donné pour le concours d'harmonie », 1945. BnF, Ms. Autogr. MS-23406.

<sup>417</sup> Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 350.

<sup>418</sup> Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », op. cit.

<sup>419</sup> Ibid.

Ducasse<sup>420</sup>, compositeur à la fibre nationaliste exacerbée<sup>421</sup>, prend sa retraite et laisse une place vacante. Cette vacance est un enjeu premier pour ces « nouveaux hommes forts<sup>422</sup> » du Conservatoire, élèves de Messiaen. Tous souhaitent influencer la décision de l'attribution d'un poste qui attire les convoitises. En 1945, Messiaen est un compositeur à la réputation grandissante. Ayant œuvré à l'amélioration de sa situation pendant l'Occupation<sup>423</sup>, il espère davantage qu'une classe d'harmonie.

La question de la nomination de Messiaen comme professeur de composition au Conservatoire fait émerger quelques contradictions historiographiques. Selon Antoine Goléa, Delvincourt, « jeune de cœur et d'esprit », « acquis d'avance » à l'idée de cette nomination, se voit refuser sa proposition par les autorités ministérielles d'alors, le « scandale<sup>424</sup> » des Trois Petites Liturgies étant encore dans les mémoires. Les coulisses de cet épisode de la vie du Conservatoire sont d'une toute autre nature et Goléa n'a vraisemblablement pas connaissance des échanges qui eurent lieu entre Delvincourt et Poulenc lorsqu'il rédige son livre d'entretien avec Messiaen<sup>425</sup>. Dans une lettre qu'il adresse à Poulenc<sup>426</sup>, Delvincourt se montre passablement circonspect sur les méthodes de Messiaen, et sur celles de ses élèves mobilisés derrière leur maître, aux allures de « campagnes électorales<sup>427</sup> » et autres habiletés stratégiques qui relativisent sensiblement le portrait d'un musicien égaré et « perdu dans ses trances

---

<sup>420</sup> Qui succède à Paul Dukas en 1935.

<sup>421</sup> « La Musique française règne aujourd'hui en souveraine sur le monde », écrit, par exemple, Roger-Ducasse. Cf. Roger-Ducasse (Jean), « La musique de chambre », *La Revue musicale*, n° spécial Gabriel Fauré, n° 11, octobre 1922, p. 60-79, p. 78.

<sup>422</sup> Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », op. cit. Rémy Campos affirme que la jeune génération de l'après-guerre désinvestit le Conservatoire comme lieu à conquérir. Les exemples abondent pour montrer, au contraire, les aspirations de cette nouvelle génération à marquer l'institution de son empreinte. Outre cette volonté de peser dans la nomination de son professeur, Boulez prend soin de présenter certaines de ses œuvres à la classe de Messiaen, œuvres que Messiaen inscrira à ses programmes d'études. De même, Boulez présente à la classe des musiciens, tel John Cage, qui ne jouissent pas d'un accès immédiat à l'institution.

<sup>423</sup> Peter Hill et Nigel Simeone ont grandement éclairci les activités de Messiaen sous l'Occupation, montrant que celui-ci, même s'il ne reçut pas de commande de Vichy, fut contacté pour « composer la musique des célébrations pour la fête de Jeanne d'Arc en 1941, promulguée jour férié par le maréchal Pétain ». Hill (Peter) & Simeone (Nigel), *Olivier Messiaen*, op. cit., p. 139. Par ailleurs, Daniel-Lesur, membre de l'association Jeune France sous l'Occupation (le titre de l'association « reprend celui du groupe avec l'accord de Daniel-Lesur et Baudrier, en échange de l'admission automatique des quatre musiciens comme membres actifs de l'Association ») aide à la diffusion du nom et de la musique de Messiaen et de celle de Jolivet en proposant, au printemps 1941, des émissions à Radio Jeunesse. Kayas (Lucie), « Daniel-Lesur & André Jolivet. Une amitié au-delà des lignes de démarcation », p. 165-184, p. 172 & 173 in Auzolle (Cécile), sous la dir. de, Daniel-Lesur. *Compositeur et humaniste (1908-2002)*, op. cit.

<sup>424</sup> Goléa (Antoine), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, op. cit., p. 239. Pour Harry Halbreich aussi, Delvincourt « tout acquis à cette idée, se heurta à l'opposition irréductible de toutes les responsabilités réactionnaires consultées par le ministre responsable ». Halbreich (Harry), *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris, 1980, p. 477.

<sup>425</sup> L'ouvrage paraît en 1961 alors que Messiaen est titulaire d'une classe de philosophie musicale.

<sup>426</sup> Lettre de Claude Delvincourt à Francis Poulenc, vendredi 12 octobre 1945. BnF, NLa-37 (273).

<sup>427</sup> Ibid.

extatiques » et « mystiques<sup>428</sup> ». Certes, les stratégies n'atténuent pas les compétences, et ces dernières, Delvincourt ne cesse de les louer. S'il les avait oubliées, Pierre Boulez, dans sa lettre-manifeste, les lui rappelle en énumérant toutes les qualités du maître.

Boulez exprime, d'abord, son désarroi à l'aube de sa carrière de compositeur, désarroi qu'il partage avec ses camarades, « tous hésitants, tant au point de vue technique qu'au point de vue esthétique<sup>429</sup> ». Boulez et ses condisciples qui, pour une bonne partie, ont suivi les deux versants de l'enseignement de Messiaen, désirent « ardemment un professeur de composition qui [leur] donne à la fois une technique sérieuse et des vues esthétiques larges ». Boulez insiste sur la variété du répertoire abordé par Messiaen et témoigne du souvenir qu'il conserve de « ses analyses des Madrigaux de Monteverdi, des Quatuors de Mozart, de la 9<sup>e</sup> symphonie de Beethoven, de Tristan et Yseult, de Pelléas et Mélisande, du Sacre du Printemps, des grands oratorios d'Honegger<sup>430</sup> ». La richesse des perspectives musicales, artistiques et intellectuelles de Messiaen est à même, affirme Boulez, d'intégrer « toutes les dimensions de la musique, dans l'espace et dans le temps, des arts et des sciences ». Boulez est sensible aux liens faits par Messiaen entre littérature et musique<sup>431</sup>, d'autant qu'ils ne se limitent pas à une école ou à un langage. « Depuis l'Antiquité et l'exotisme jusqu'aux différentes écoles contemporaines en passant par les classiques et les romantiques », Messiaen produit autant d'analyses qui « comportent l'examen détaillé des rythmes, de la mélodie, de l'harmonie, des formes, de l'instrumentation, du style, du caractère esthétique, de la genèse et des influences musicales et extra-musicales des œuvres choisies », précise Boulez.

Boulez ne se limite pas à la seule énumération des qualités musicales et pédagogiques de Messiaen. Il insiste auprès de Delvincourt sur les qualités humaines d'un professeur soucieux du respect de la personnalité de chacun des élèves et proteste, enfin, contre la réputation propagandiste de Messiaen selon laquelle celui-ci imposerait « son style, ses idées et sa manière de voir », réputation soigneusement entretenue par Poulenc qui perçoit chez son collègue les

---

<sup>428</sup> Delvincourt fut loin d'être le seul à attribuer cette qualité à Messiaen. Cf., par exemple, Barraud (Henry), « Olivier Messiaen, compositeur mystique ? », *Contrepoints*, n° 1, janvier 1946, p. 101 & 102. Louis Sagner utilise le même adjectif à l'égard de Messiaen et Jolivet. Cf. Sagner (Louis), « Création et place du compositeur » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 73.

<sup>429</sup> Lettre de Pierre Boulez à Claude Delvincourt, jeudi 27 septembre 1945, Paris. BnF, NLa 37 (122).

<sup>430</sup> Sans doute Boulez évoque-t-il, indistinctement, les partitions vues au Conservatoire et celles vues dans le cadre du cours privé. La confusion relevée par Jean Boivin trouve bien son origine dans le fait que Boulez, parmi les autres élèves qui suivent les deux cours de Messiaen, perçoit les deux versants du cours comme un tout.

<sup>431</sup> Là encore, est-ce une particularité du cours de Messiaen ou est-ce une approche partagée ? Jean-Louis Martinet se souvient de l'indifférence de Leibowitz à l'égard des sources poétiques des œuvres analysées. Pour Boulez, cette attitude ne put qu'accentuer l'aspect formaliste du cours de Leibowitz. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 60.

aptitudes d'une « grande vedette musicale » parisienne, entourée de « disciples » et de « prêtresses<sup>432</sup> ». Mais Boulez l'assure, jamais ses élèves ne se trouvent obligés « d'écrire du Messiaen<sup>433</sup> ». Plus encore que la culture, l'ouverture d'esprit et le respect des personnalités, Boulez alloue à Messiaen la plus indispensable des qualités : celle de faire « travailler » ses élèves.

Boulez, porte-parole de Messiaen ? La chose ne fait guère de doute. Boulez ne cherche d'ailleurs pas à dissimuler la dimension collective de cette lettre pour laquelle il obtient, la signature de ses condisciples<sup>434</sup> et celle de son enseignante en contrepoint, Andrée Vaurabourg. Que Boulez ait écrit, ou non, cette lettre sous la dictée de Messiaen, ne signifie pas qu'il n'ait été pleinement convaincu de l'urgence de cette nomination. La réaction de Delvincourt ne peut trouver qu'un écho complice auprès de Poulenc, globalement méfiant à l'égard de la pédagogie de Messiaen. Lorsqu'il lui écrit le 12 octobre 1945, il se dit gêné de cette « campagne » peu fructueuse qui ne pourra que « nuire » à son auteur. Face à Messiaen, Delvincourt a-t-il, encore, joué sur les deux tableaux de la conviction et de l'opportunisme ? Si cette lettre envoyée par Boulez semble bien être la conséquence des actions menées par Messiaen depuis sa nomination au Conservatoire, les enjeux esthétiques ne sont pas seuls en cause ici. Que manque-t-il à Delvincourt pour faire nommer Messiaen ? A-t-il conscience qu'il est tributaire des relations ténues que le Conservatoire entretient avec les institutions d'État. Et sait-il, par avance, que Messiaen ayant échoué par deux fois au prix de Rome ne peut sortir vainqueur de cet épisode ? Boulez n'a vraisemblablement pas conscience de ces enjeux, mais il est très probable que son désir de favoriser la nomination de Messiaen s'accompagne d'une volonté de déjouer cette « mécanique des concours<sup>435</sup> » qui pousse à la reproduction des enseignements et des langages.

---

<sup>432</sup> Lettre de Francis Poulenc à Yvonne de Casa Fuerte in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, op. cit., 45-18, 30 juillet 1945, p. 601-603, p. 602. L'introduction de Messiaen à sa Technique laisse en effet deviner son « espoir » de voir ses élèves reprendre quelques-unes des « idées » exposées.

<sup>433</sup> Yves Balmer et Christopher Brent Murray ont cependant montré la « conjonction étonnante » entre les « pratiques pédagogiques » de Messiaen et son « activité artistique ». Cf. Balmer (Yves) & Murray (Christopher Brent), « De l'harmonie à la composition. Messiaen, prophète de son propre style » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>434</sup> Qui sont Serge Nigg, Jean-Louis Martinet, Marcel Frémiot, Yvette Grimaud, Suzanne Daguier, Claude Prior, Andrée Vaurabourg, Sylvie Valés, Raymond Depraz, Maurice Le Roux, Jeannine Coste, Jean Bizet, Simone Tétaud, Bernard Flavigny, Yvonne Loriod, René Hancot, Antoine Duhamel, J. Deschamps et Françoise Gervais ? Certains sont des anciens élèves (Frémiot, Hancot, Le Roux, Loriod, Nigg, Tétaud, Valés), d'autres sont en contact avec Messiaen depuis les années de guerre (Martinet), voire d'avant-guerre (Grimaud) sans avoir été l'un de ses élèves. D'autres sont des condisciples de Boulez chez Leibowitz (Duhamel) ou chez Messiaen (Bizet, Coste, Daguier, Depraz, Flavigny). Il est vraisemblable que Messiaen a mis son élève en relation avec certains de ses anciens étudiants pour donner plus de poids à la requête.

<sup>435</sup> Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », op. cit.

L'ouvrage de Jean Boivin, de par la place donnée à la parole de Boulez, a contribué à entériner l'idée selon laquelle l'enseignement prodigué par Messiaen fut, d'emblée, un enseignement partiel mais réel de la composition<sup>436</sup>. Pourtant, à s'en référer aux souvenirs de Boulez, Messiaen n'intervenait sur les compositions<sup>437</sup> de ses étudiants qu'avec parcimonie. Messiaen fut-il plus généreux de ses conseils en d'autres occasions et pour d'autres étudiants ? La voie sérielle, tôt adoptée par Boulez et nombre de ses camarades, limita-t-elle les échanges ? Les remarques de Messiaen à Boulez ne se limitèrent-elles vraiment qu'à quelques recommandations fugaces et éphémères et celles-ci se dispensèrent-elles, comme ce fut le cas avec Honegger, de tout « jugement de fond<sup>438</sup> » ? Alors, l'incidence de Messiaen sur la créativité de Boulez ne s'exerça-t-elle exclusivement que de manière induite et indirecte, par l'intermédiaire des travaux d'écriture et des analyses des chefs-d'œuvre du répertoire ? À en considérer la seule œuvre que Boulez ait montrée à Messiaen, les Notations<sup>439</sup>, l'évidence des héritages entre l'aîné et son disciple confirme qu'il n'est guère aisé de distinguer les influences actives d'un maître sur son élève des influences tacites et induites du seul fait de la proximité des âmes. Que préconise Messiaen aux jeunes compositeurs qui l'entourent et qui viennent quérir ses conseils ? Rien, à en croire la lettre, citée plus haut, de Boulez à Delvincourt. Et pourtant, certaines des œuvres composées par Boulez en 1945 trahissent l'influence profonde de Messiaen dans l'édification du style.

Des élèves de la classe de Messiaen, Boulez ne fut pas seul à subir l'influence du maître<sup>440</sup>. En 1944, Messiaen pose les bases de son enseignement et formalise les grands axes de sa pensée musicale, matérialisés par la parution d'un ouvrage synthétique, *Technique de mon langage musical*, présenté aux premiers étudiants des cours privés. Serge Nigg, « grand espoir<sup>441</sup> » de la nouvelle génération, se forme auprès de Messiaen de 1941 à 1944. Bien placé pour assimiler la

---

<sup>436</sup> Pierre Boulez se souvient : Messiaen « essayait de nous faire composer un devoir, il essayait par exemple de nous faire trouver une idée d'écriture, qui allait rendre la chose cohérente. Nous apprenions partiellement la composition ». Pierre Henry corrobore les propos dans les mêmes pages. Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 35.

<sup>437</sup> Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit. Boulez se souvient avoir « possiblement » montré ses Notations à Messiaen. Lui montra-t-il les Variations pour la main gauche ou le Quatuor pour ondes Martenot, partition très imprégnée de la grammaire de Jeune France ?

<sup>438</sup> Ibid. Expression que Boulez emploie à l'égard d'Honegger quant à sa réaction face aux Psalmodies de 1945. Cf., aussi, la lettre de Pierre Boulez à Andrée Vaurabourg, 22 septembre 1945 in Gärtner (Suzanne), *Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, op. cit., p. 39.

<sup>439</sup> Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>440</sup> Cf., à sujet, Balmer (Yves) & Murray (Christopher Brent), « Pierre Boulez's Experience in Olivier Messiaen's Harmony Class », *Musicalia : Annuario Internazionale di Studi Musicologici*, Paolo Dal Molin (éd.), 2014, p. 31-59.

<sup>441</sup> Sagner (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 178.

maturation de la grammaire et de la pensée théorique de son maître, Nigg compose durant son séjour au Conservatoire une Sonate pour piano qui témoigne, conjointement, des influences de la modernité environnante et de l'efficacité de la transmission, de Messiaen à ses élèves, d'un certain nombre d'outils grammaticaux parmi lesquels l'utilisation des mesures composées ou l'augmentation proportionnelle des valeurs rythmiques. Mais les influences, entre le maître et ses disciples, s'effectuent aussi sur d'autres plans, moins évidents à première vue, que celui de l'organisation des hauteurs et des rythmes. L'éveil à de nouvelles sensibilités acoustiques et sonores, la recherche de timbres inouïs et la quête d'une lutherie nouvelle sont autant de domaines auxquels Messiaen sensibilise sa classe. Messiaen transmet à ses élèves des façons d'utiliser et de faire sonner les instruments traditionnels, parmi lesquels le piano dont jouent la plupart des élèves de sa classe<sup>442</sup>. Nigg fait siens les complexes sonores caractérisés par des écritures homorythmiques et homophoniques, partagées entre les deux mains du pianiste<sup>443</sup>, disposition fréquente dans les Regards et quelques pages du Quatuor pour la fin du temps<sup>444</sup>.

Boulez, qui prend copie de la Sonate de son condisciple<sup>445</sup>, est également très sensible à certaines des dispositions sonores caractéristiques de Messiaen. Les premières mesures du XII<sup>e</sup> Regard sont emblématiques de l'utilisation que Messiaen fait, à cette époque, des objets et de leurs agencements : les accords frappés et à courtes résonances dans le registre supérieur et les accords à longues résonances, lancés « comme des cloches », se superposent à des clusters graves. Ces configurations sont adoptées par Boulez à la fin de la dernière de ses Douze Notations de manière tellement assumée qu'il est tentant d'y voir un hommage<sup>446</sup> à son maître.

---

<sup>442</sup> S'il a échoué à l'entrée de la classe de piano au Conservatoire de Paris, Boulez n'en continue pas moins d'approfondir sa maîtrise de l'instrument et de son répertoire. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>443</sup> Jolivet étage, dans Mana, les espaces de manière plus dissociée et contrapuntique.

<sup>444</sup> Cf. l'Intermède et la Danse de la fureur pour les sept trompettes.

<sup>445</sup> Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>446</sup> De Messiaen à Boulez, les profils mélodiques de ces formules sont, aussi, assez semblables. Jusqu'où Boulez a-t-il suivi le conseil prodigué par Messiaen à ses élèves de « se constituer un dictionnaire mélodique pour étudier, les amplifier, en faire leur suc et leur style » ? L'influence des méthodes de composition, de Messiaen sur ses élèves, est une chose à considérer autant que les résultats observables sur les partitions. Cf. Messiaen (Olivier) & Loriod-Messiaen (Yvonne), Ravel - Analyses des *œuvres pour piano de Maurice Ravel*, op. cit., p. 11.

La Parole toute puissante, XII<sup>e</sup> Regard (mes 1 & 2)

Un peu vif (♩=126)

16<sup>a</sup> bassa  
(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

Notation 12 (mes. 5 à 8)

fff très sonore

Les effets de la sensibilité acoustique de Messiaen sur ses élèves ne se limitent pas à la redite de telles dispositions. La recherche de sonorités moins usitées se matérialise, dans la jeune génération, par la composition d'œuvres usant d'instruments nouveaux. Au moment où Messiaen enseigne l'harmonie à Boulez, les ondes Martenot sont abondamment sollicitées. Instrument au dispositif électronique et pourvu d'un clavier, l'invention de Maurice Martenot conduit à une désaffection du Thérémine, jugé trop imprécis et peu maniable<sup>447</sup>. Martenot s'inquiète de voir son instrument perdu dans quelques cabinets de curiosités. Il faut que « l'appareil de laboratoire » devienne un instrument de musique à part entière. À la fin des années 1920, l'hésitation que manifeste Maurice Martenot à donner un premier concert<sup>448</sup> avec son nouvel instrument montre que la réalisation peine, dans la conscience même de son inventeur, à prendre une pleine dimension musicale. L'hésitation confère à l'instrument son premier prestige de lutherie nouvelle.

<sup>447</sup> Cette désaffection se perçoit dans des événements qui dépassent la période traitée ici. En 1961, Varèse remplace le Thérémine par des ondes Martenot dans *Ecuatorial*, œuvre composée entre 1933 et 1934.

<sup>448</sup> Cf. Laurendeau (Jean), *Maurice Martenot, luthier de l'électronique*, L. Courteau Croissy-Beaubourg, Montréal, 1990, p. 60 & 65.

Chez Messiaen et ses collègues de Jeune France, les ondes Martenot ont un succès retentissant<sup>449</sup>. L'instrument ne suscite pas seulement l'intérêt du groupe Jeune France, Honegger n'oublie pas de lui consacrer un article particulièrement élogieux<sup>450</sup>. Pourtant, cette quête de nouvelles sonorités distingue sans conteste Jeune France dans le paysage musical français de l'entre-deux-guerres. Maurice Martenot fait lui-même œuvre de prosélytisme en rencontrant André Jolivet qui, sans tarder, initie<sup>451</sup> concrètement ses camarades à l'instrument et compose une première Danse incantatoire pour grand orchestre, deux ondes Martenot et six batteurs en 1936. Messiaen suit, en 1937, avec l'écriture d'une Fête des belles eaux pour sextuor d'ondes Martenot<sup>452</sup>.

Après-guerre, Messiaen continue de recourir à l'instrument pour certaines de ses compositions<sup>453</sup>. Avides d'inédit, ses élèves s'initient à la sonorité de l'instrument et observent de quelle manière cette quête de nouveaux instruments s'accorde, chez Messiaen, avec une écriture harmonique issue de la tradition française du début du <sup>xx</sup>e siècle. Maître de l'harmonie, Messiaen montre à ses élèves que l'innovation ne se fait pas nécessairement dans la rupture. Séduits, nombre d'élèves suivent l'exemple. Yvonne Loriod, élève de Darius Milhaud pour la composition, écrit quelques Mélopées africaines, pour ondes Martenot, flûte et piano créées, dans la foulée, par l'auteur accompagnée de Ginette Martenot, du flûtiste Jan Merry et du percussionniste Jacques Boucher, au printemps 1945. Boulez apprend à jouer<sup>454</sup> des ondes, l'instrument lui sert à obtenir ses premiers engagements professionnels, des Folies-Bergères jusqu'au Théâtre de Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud<sup>455</sup>. L'instrument a une influence profonde sur Boulez et les biographies du musicien qui érigent les ondes Martenot comme cause de rupture entre Boulez et Messiaen le font oublier. Boulez n'est pas séduit par l'instrument pour

---

<sup>449</sup> L'instrument attire aussi le regard des musicographes. Cf. Bernard (Robert), « L'Exposition et la musique », *La Revue musicale*, n° spécial : La Musique dans l'Exposition de 1937, juin/juillet 1937, p. 1-4.

<sup>450</sup> Honegger (Arthur), « Les ondes Martenot dans la Grèce antique », *Comœdia*, n° 102, 12 juin 1943, p. 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 571 & 572.

<sup>451</sup> Cf., à ce sujet, Jolivet (André), « Genèse d'un renouveau musical », Conférence donnée à la Sorbonne à la demande du Docteur Allendy le 14 janvier 1937 in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 53-73, p. 61.

<sup>452</sup> Daniel-Lesur (*Interludes*, 1935) et Yves Baudrier (*Eleonora*, 1938) composent également pour les ondes Martenot. Après la Libération, l'intérêt pour les ondes Martenot continue d'être partagé (cf., par exemple, la *Symphonie* que José David compose en 1948).

<sup>453</sup> Notamment dans ses *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*.

<sup>454</sup> Pierre Boulez obtient une première mention d'ondes Martenot (en 1948) dans la classe ouverte au Conservatoire en 1947, classe qu'il contribue ainsi à « lancer ». Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez – Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>455</sup> Le monde du théâtre intègre vite les ondes Martenot à son arsenal instrumental. Roger Désormière les utilise, par exemple, pour sa musique composée pour les Cenci d'Antonin Artaud. Cf. Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 601.

ses seules ressources. Le modèle sonore des ondes Martenot marque le jeune compositeur qui veut l'importer dans l'espace tempéré et fixe du piano.

Quelques-unes des mesures des Psalmodies et des Notations témoignent d'une utilisation des registres supérieurs très imprégnée des sonorités produites par les ondes Martenot<sup>456</sup> : des accords tenus dans le médium (éventuellement soutenus par une basse), et une mélodie en courbe ascendante puis descendante, souvent ornementée.

Psalmodie 1 (mes. 1 à 3)

Notation 7 (mes. 8)



À d'autres endroits du cycle, ces « effets d'ondes Martenot<sup>457</sup> » dessinent des lignes très évocatrices de l'instrument.

---

<sup>456</sup> L'influence des ondes Martenot chez Boulez serait l'amorce d'une étude qui dépasse le cadre de ces lignes sur les effets de cet instrument sur la musique instrumentale française des années 1930 jusqu'au Quatuor à cordes d'Henri Dutilleux.

<sup>457</sup> Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 5.

Notation 1 (mes. 7)

Musical notation for Notation 1 (mes. 7). The top staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, beginning with a *pp* dynamic. Pedal markings 'Péd.' and 'X' are indicated below the staves.

Notation 5 (mes. 1 à 8)

Musical notation for Notation 5 (mes. 1 à 8). The first system is marked "Doux et improvisé" and *p*. The second system includes markings for *ten.*, *sfz*, *p*, and *rapide*. Pedal markings "Péd." and "X" are present.

Les sonorités des ondes incitent Boulez à modifier son rapport aux registres aigus du clavier, espace acoustique caractérisé par une résonance de faible ampleur, défaut que Boulez déjoue en faisant se déployer ces lignes mélodiques au-dessus de larges harmonies résonantes<sup>458</sup>. Messiaen, de même, cultive depuis ses jeunes années le goût des registres extrêmes. Les graves et les aigus sont utilisés, en abondance, dans les Préludes pour piano de 1929. Le Reflet dans le vent, huitième prélude du cycle, comporte de nombreuses explorations des registres supérieurs, mais celles-ci s'amorcent généralement à partir d'un objet préexistant, souvent situé

<sup>458</sup> Effet dont témoigne tout particulièrement la première des Trois Psalmodies pour piano que Boulez compose en 1945.

dans les registres médium. L'exploitation des registres aigus, dans les premiers Préludes de Messiaen, n'est pas autonome. Elle est conséquentielle à la résonance d'objets premiers.

Cloches d'angoisse et larmes d'adieu (mes. 70 & 71)

Un reflet dans le vent... (mes. 21 & 22)

Les ondes Martenot contribuent à changer la relation aux registres et à leur utilisation. Le registre aigu n'est plus seulement sollicité pour aider à la résonance d'objets premiers<sup>459</sup>. Autonomes, les registres aigus et suraigus se voient confier des mélodies entières et Messiaen ne craint pas, comme le montrent certaines pages des Regards, les grands vides acoustiques<sup>460</sup> entre les registres.

<sup>459</sup> Même si Messiaen peut tout à fait continuer à utiliser les aigus de cette manière (cf. Regard du Père).

<sup>460</sup> Ces vides acoustiques sont particulièrement perceptibles dans la deuxième des Trois Psalmodies pour piano de Boulez.

Regard de l'Étoile (mes. 5 à 9)

Modéré, un peu lent (♩=76)

de carillon

*p*

(*rubato*)

8<sup>a</sup> bassa  
(Thème de l'étoile et de la croix)

Messiaen ne se contente pas d'intégrer les ondes Martenot dans son instrumentarium. Les ressources et les sonorités de l'instrument lui font aussi reconsidérer certains domaines de son écriture musicale. De même, les élèves de Messiaen réagissent à plusieurs niveaux au contact de l'instrument : de manière locale (dans les Notations), mais aussi de manière structurelle. Boulez qui, en 1945, reçoit de plein fouet différents courants de la modernité musicale du moment, synthétise ses plus récents acquis dans son Quatuor pour ondes Martenot<sup>461</sup>.

## 2) Le Quatuor pour ondes Martenot, une œuvre moderne

### a) Synthétiser Jeune France et l'école de Vienne

Boulez compose la majeure partie de son Quatuor pendant l'été 1945<sup>462</sup>. Son séjour chez Messiaen achevé, le jeune musicien continue de s'entourer de maîtres qui le forment et le conseillent. Un jour chez Leibowitz, l'autre chez Honegger, les horizons sont larges et illustrent l'éclectisme de ses fréquentations musicales au lendemain de la Libération. Est-ce la connaissance des œuvres que compose Messiaen pour des ensembles d'ondes Martenot qui incite Boulez à adopter cette formation<sup>463</sup> ? Est-ce aussi le signe d'une prudence académique de vouloir faire ses preuves dans les schémas d'écriture à quatre voix tels qu'ils sont pratiqués sur les bancs du Conservatoire ? Est-ce la manifestation d'un désir d'intégrer, au sein d'un dispositif instrumental et acoustique moderne, quelques-unes de ses préoccupations compositionnelles du moment ? Boulez a vu Messiaen importer avec succès les nouvelles sonorités des ondes

<sup>461</sup> Manuscrit. Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP.

<sup>462</sup> Boulez propose la création de l'œuvre à André Souris. Cf. Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 9 décembre 1946. B-Baml, Archives A. Souris. L'œuvre ne sera pas créée, ni la Sonate pour deux pianos (1948) qui en est issue. Cf. Meïmoun (François), « Les années d'apprentissages - Entretien avec Pierre Boulez », op. cit.

<sup>463</sup> Rien ne permet d'affirmer que Boulez ait entendu la Fête des belles eaux. Mais rien n'empêche de penser que Messiaen ait évoqué la partition à ses étudiants. Les « Trajectoires », rédigées par Boulez en 1949, montrent, à une époque où l'usage du disque reste rare, que des partitions non entendues n'en suscitent pas moins une « aura de mystère prestigieux », nourrie des descriptions et des souvenirs des témoins. Cf. Boulez (Pierre), « Trajectoires » in Boulez (Pierre), Relevés d'apprenti, op. cit., p. 241-264, p. 241.

Martenot, perçues comme l'un de ces « instruments supérieurs<sup>464</sup> », sans rien sacrifier de son langage, et il entend faire de même. Mieux que le quatuor à cordes, le Quatuor pour ondes Martenot conjugue l'attraction de Boulez pour les sonorités extra-européennes et l'exigence d'une écriture rigoureuse à quatre parties. L'instrument est monodique et appelle donc une impeccable rigueur d'écriture semblable à celle des formes contrapuntiques du XVII<sup>e</sup> siècle que Boulez se plaît alors à pratiquer dans les cours privés d'Andrée Vaurabourg. Les ondes Martenot ne peuvent jouer qu'une seule note à la fois. Mager a voulu imaginer un instrument électronique capable de réaliser quelques polyphonies, mais Maurice Martenot a choisi de se limiter aux possibilités monodiques de l'instrument<sup>465</sup>. À quel matériau musical ces contraintes instrumentales et acoustiques vont-elles donner naissance ?

Que Boulez ait lui-même considéré que son Quatuor était « basé sur le système sériel<sup>466</sup> » ne peut faire oublier la maîtrise relative qu'il a, à l'été 1945, de la grammaire dodécaphonique qu'il n'étudie que depuis quelques mois seulement. Il est vrai, cependant, que l'agencement des hauteurs du Quatuor témoigne déjà d'une volonté d'organiser le total chromatique qui dénote d'une influence des théories dodécaphoniques. Ni tonales, ni sérielles, les premières mesures du Quatuor laissent transparaître une pensée harmonique systématisée. Au fur et à mesure de la présentation des accords, du fait de la complétude consciemment agencée de ces accords successifs, des polarités sur des notes absentes sont créées. Par ce processus, Boulez, sans recourir aux lois tonales classiques, trouve le moyen de créer des effets de tensions et de résolutions harmoniques. Ce type d'agencement illustre la démarche de Boulez et sa volonté d'assurer le maximum de cohérence dans un langage où les hiérarchies harmoniques tonales sont énergiquement écartées. Ce type d'équivalence n'est pas rare puisqu'il gouverne la pensée harmonique de l'œuvre. « Centres et absents<sup>467</sup> » de ces harmonies en train de se constituer, les pôles se succèdent dès le début du Quatuor et permettent les « modulations<sup>468</sup> » d'un total chromatique déficient à l'autre. Contrairement aux lois de la tonalité, focalisées sur l'attraction

---

<sup>464</sup> Selon l'expression de Balzac, Gambara, *La Comédie humaine*, Études philosophiques, t. 10, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1979 in Jolivet (André), « Genèse d'un nouveau musical », Conférence donnée à la Sorbonne à la demande du Docteur Allendy le 14 janvier 1937 in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 53-73, p. 60.

<sup>465</sup> Cf. Laurendeau (Jean), Maurice Martenot, luthier de l'électronique, op. cit., p. 65.

<sup>466</sup> Pierre Boulez propose à André Souris, le 9 décembre 1946, dans l'ordre de sa « préférence », « Cinq mélodies sur le Visage nuptial de René Char », la « Sonatine pour flûte et piano », une « Sonate pour piano seul » et un « Quatuor pour 4 ondes Martenot » et prévient que la musique de cette œuvre « est basée sur le système sériel ». Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 9 décembre 1946. B-Br, M.L. Nr. 5436/35.

<sup>467</sup> Selon l'expression de Pierre Boulez au sujet des relations entre musique et poésie. Cf. Boulez (Pierre), « Son et verbe » in Boulez (Pierre), *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 57-62, p. 58.

<sup>468</sup> Pierre Boulez reconnaît lui-même dans son article « Propositions » l'impérialité « d'obtenir une sorte de valeur correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation ». Cf. Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68.

de la sensible vers la tonique, ces modulations s'effectuent à partir de hauteurs non entendues<sup>469</sup> mais qui, du fait de leur absence, prennent la place de « substituts ponctuels de tonique<sup>470</sup> ».

Familier des exigences du contrepoint qu'il étudie auprès d'Andrée Vaurabourg, Boulez veut poursuivre l'effort de ses aînés qui ont œuvré pour une « synthèse nouvelle des dimensions verticales et horizontales de l'écriture<sup>471</sup> ». Dès les premières mesures de l'œuvre, l'organisation verticale, décrite plus haut, est également observable sur le plan horizontal. La première onde, dans les deux premières mesures, présente une ligne mélodique formant un cluster défectif qui ne devient complet qu'à la fin de la deuxième mesure, avec l'apparition du mi bémol<sup>472</sup>, note conclusive de ce qu'il convient d'appeler un thème. L'attente générée par le remplissage progressif d'un cluster, puis la résolution de cette attente, constituent bien la source première de l'élan mélodique et de sa courbe. Boulez va systématiser ce principe harmonique et il y fondera, comme cela sera analysé plus bas, le langage harmonique de la Première Sonate.

Les ondes ont d'ailleurs entre elles des zones de partages harmoniques que le compositeur cultive. L'agencement vertical de clusters défectifs est, dans le domaine harmonique, le pendant de la conduite de lignes chromatiques défectives, dans le domaine mélodique. Ceci observé, il convient de reconnaître que ces dispositions harmoniques, prises par le compositeur, servent de socle au dessin de symétries et fausses symétries entre les voix, dessins qui créent des parentés et des dissemblances permanentes entre les lignes. Là encore, ces symétries sont présentes horizontalement et verticalement. Sur le plan harmonique, il suffit de considérer la première mesure pour voir comment ces dessins agissent dans la constitution des accords eux-mêmes. Sur le plan mélodique, les voix extrêmes, tenues par les premier et quatrième ondistes, forment un miroir non-rigoureux<sup>473</sup> mais qui atteste, déjà, de la conscience contrapuntique de l'auteur. Cela montre de quelle manière Boulez s'écarte des hiérarchies classiques qui gouvernent les thèmes et leurs accompagnements. Dans toute l'introduction du Quatuor, Boulez multiplie les infimes variations, d'une ligne à l'autre, et par là, crée la confusion entre ce qui tient lieu de partie principale et de partie secondaire. Cette attitude ne vient pas seulement du goût de Boulez pour le contrepoint. Elle atteste aussi du transfert que Boulez effectue, dans le domaine des

---

<sup>469</sup> Ces intuitions ne sont pas du seul fait de Boulez. André Casanova, en quête d'un « moule qui canalise et discipline son discours musical », a lui aussi cherché dans ce type de direction avant que ses Trois Pièces pour piano ne viennent asseoir les fondements de son langage. Cf. Valeano (Bruno) « Sur quelques jeunes musiciens », *Contrepoints*, n° 1, 1946, p. 62-67, p. 62.

<sup>470</sup> Ramaut-Chevassus (Béatrice), *Musique et postmodernité*, op. cit., p. 30.

<sup>471</sup> Cathé (Philippe), Douche (Sylvie) & Duchesneau (Michel), sous la dir. de, Charles Koechlin. *Compositeur et humaniste*, op. cit., p. 13.

<sup>472</sup> Chose également observable avec la deuxième onde et l'arrivée, à la fin de la deuxième mesure, du ré bécarré.

<sup>473</sup> Chacune de ces voix étant brodée à la seconde mineure par les deuxième et troisième ondes.

hauteurs, des enseignements rythmiques de Messiaen. Boulez exportera ces phénomènes dans la Sonatine pour flûte et piano.

Quatuor pour onde Martenot (mes. 1 à 4)

Sur le plan rythmique, le début du Quatuor se singularise par une forte hétérogénéité des dispositifs : le rythme vertical caractérisé par une homorythmie parfaite entre les voix, d'une part, et des structures rythmiques horizontales complexes et caractérisées par d'incessantes mesures composées, d'autre part. Une fois encore, cette disparité entre homorythmie verticale et complexité horizontale est également celle de Messiaen qui, dans nombre de pages des Regards et même déjà du Quatuor, donne naissance à des structures rythmiques complexes (avec valeurs ajoutées et rythmes non rétrogradables) mais répétées dans toutes les couches de la polyphonie<sup>474</sup>. Progressivement, au fil du Quatuor pour ondes Martenot, Boulez tente de composer entre elles ces différentes écritures rythmiques et de fluidifier ce qui, au départ, ressemble à des juxtapositions d'agencements polyphonico-rythmiques très différenciés<sup>475</sup>.

Du fait de leur concision, les Notations n'ont pas posé à Boulez les problèmes que le Quatuor laisse émerger. Les premières mesures du Quatuor sont faites d'une juxtaposition d'écritures passablement disparates : aux sept premières mesures qui présentent un bloc polyphonique à quatre voix succède une ligne mélodique non harmonisée, elle-même interrompue à deux

---

<sup>474</sup> Cf., aussi, le Regard IV.

<sup>475</sup> Le Regard de l'étoile, le regard de L'échange, le Regard des hauteurs, le regard de Noël sont particulièrement emblématiques de ce type d'écriture. Dans son Regard de La Parole toute puissante, Messiaen a recours à des ostinatos (comme Boulez dans son Quatuor) pour assurer le lien entre les parties.

reprises par un ostinato, procédé qui est également utilisé dans la deuxième des Trois Psalmodies pour piano.

Psalmodie 2 (mes. 35 à 39)

Quatuor pour ondes Martenot (mes. 20 à 22)

Certes, Boulez prend soin de conserver le plus souvent, entre le bloc polyphonique et la ligne mélodique, le même profil mélodico-rythmique. Pourtant, l'articulation des différents matériaux semble davantage être du ressort du collage que de la composition<sup>476</sup>, manière de procéder qui

---

<sup>476</sup> Cf. Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68.

caractérise toute l'introduction du Quatuor. Des articulations plus ténues entre les éléments sont néanmoins observables dès l'introduction, même si elles restent, dans l'ensemble, très rudimentaires. Boulez tente, par exemple, de conclure l'une des lignes mélodiques, jouée à la quatrième onde, par le profil rythmique de l'ostinato et, par là, offre une première synthèse des matériaux. Plus loin dans l'œuvre, les ambitions combinatoires se poursuivent. Boulez tente de mêler les matériaux entre eux, de les faire émerger les uns des autres, même si, au fond, il continue de les contraindre à un statisme évident qu'une certaine souplesse rythmique n'arrive pas à ébranler.

Le point culminant de ce type d'élaboration aboutit à des textures contrapuntiques dans lesquelles chacun des deux éléments (l'ostinato et la ligne mélodique) est doublé. Boulez enrichit l'enveloppe harmonique de son ostinato tout au long de son œuvre jusqu'à obtenir des moments constitués d'accords répétés<sup>477</sup>, procédé très fréquent dans les œuvres qu'il compose en 1945 et en 1946, sous l'influence conjointe de Messiaen et de Leibowitz. Globalement, le Quatuor témoigne d'une pensée compositionnelle dualiste gouvernée par une dialectique élémentaire entre les écritures contrapuntiques et les écritures statiques. La structure découle de cette dialectique, chose qui conduit à une forme compartimentée dans laquelle Boulez peine à définir les forces de sa pensée musicale. Afin d'y remédier, il use d'habileté et combine tous

---

<sup>477</sup> Messiaen a lui-même recours à toutes formes d'ostinatos dans ses œuvres : ostinato de notes isolées (Regard des hauteurs), d'octaves (Regard du Père), d'accords et d'arpèges (Par Lui tout a été fait). Il joue aussi de cette possibilité de composer entre eux ces ostinatos (Cf. Première Communion de la Vierge).

les cas de figure d'articulations entre les écritures contrapuntiques et les écritures en ostinatos : une écriture mélodique et homorythmique sur quatre voix, la juxtaposition d'un ostinato et d'un élément mélodique, l'ostinato confié à un seul instrument pendant que les lignes mélodiques se partagent sur deux niveaux, une écriture entièrement contrapuntique sans ostinato.

Ces quelques exemples montrent comment Boulez élabore, à partir d'éléments premiers et disparates, un ensemble de combinaisons qui, en même temps qu'elles permettent le développement de la forme, questionnent la hiérarchie classique qui départage le thème de son accompagnement<sup>478</sup>. Entre contrepoint et ostinato, entre thématisme et athématisme, loin de toute tonalité affirmée et à la recherche d'une organisation chromatique individuelle mais systématisée, le Quatuor est l'œuvre moderne par excellence et témoigne d'une douloureuse volonté de synthétiser des styles très disparates les uns des autres. L'auteur ne veut rien laisser échapper de ce qui l'entoure, de ce qui lui paraît le plus actuel et le plus essentiel à intégrer dans son œuvre. Le Quatuor témoigne d'une ambition progressiste et moderniste à laquelle participent tout autant le choix de la lutherie<sup>479</sup>, les ambitions combinatoires et l'édification d'une grammaire harmonique renouvelée. De Messiaen à Schönberg et sous l'influence de Leibowitz, Boulez veut intégrer ses plus récents acquis.

b) Quarts de ton et espaces non tempérés : maniérisme moderne ou quête de l'« invisible » ?

Autre signe de cette velléité moderniste, l'emploi des quarts de ton confirme l'empreinte sur Boulez de l'esthétique de Jeune France<sup>480</sup>. Il ne faut pourtant pas s'y tromper, les quarts de ton ne sont pas utilisés par Boulez à des fins anarchiques et subversives à l'égard de la tradition musicale européenne. S'il confie aux quarts de ton le soin d'enrichir les lignes mélodiques<sup>481</sup> de certaines des œuvres qu'il conçoit après-guerre, Boulez s'évertue à ne pas menacer les édifices

---

<sup>478</sup> Dans ses Notations 3, 5 et 7, Boulez utilise le principe de mélodie accompagnée.

<sup>479</sup> Maurice Martenot inscrit, à des fins stratégiques, son invention comme un « progrès » et utilise, pour ce faire, toute la panoplie terminologique moderniste en vigueur. Cf. Martenot (Maurice), « L'électricité au service de la musique » in Lavignac (Albert) & De la Laurencie (Lionel), *Encyclopédie de la musique*, op. cit., p. 3896-3899.

<sup>480</sup> Messiaen compose ses Deux monodies en quarts de ton pour ondes Martenot en 1938. De son côté, Jolivet reconnaît « l'insuffisance du système tonal, et, par contre-coup, du système tempéré ». Jolivet (André), « Genèse d'un renouveau musical », *Écrits*, op. cit., p. 53-73, p. 58.

<sup>481</sup> Contrairement à ce que préconise Maurice Le Roux pour l'utilisation des quarts de ton, les lignes mélodiques auxquelles Boulez joint, dans son Quatuor, des quarts de ton ont un profil tonal. Cf. Le Roux (Maurice), *Introduction à la musique contemporaine*, Grenier à sel, Paris, 1947, p. 57.

harmoniques<sup>482</sup>. Les quarts de ton, auxquels Messiaen<sup>483</sup> a plus ou moins directement initié ses élèves, sont non seulement envisagés par Boulez à l'intérieur même du système tempéré, mais avec la ferme volonté de les associer à la dodécaphonie, projet qui le conduira jusqu'aux expériences totalisantes du sérialisme intégral au début des années 1950 et vis-à-vis desquelles le Marteau sans maître fera figure de réparation.

Boulez témoigne de précautions à l'égard des quarts de ton, le contexte harmonique du Quatuor reste globalement tempéré. Dans le Visage nuptial, composé peu après le Quatuor, Boulez développe, en recourant à une large panoplie de percussions à hauteurs indéterminées, des espaces inharmoniques dans lesquels les quarts de ton prennent un tout autre sens. L'œuvre convoque des sources sonores très différenciées (les ondes Martenot, des percussions à hauteurs déterminées telles que le piano, le xylophone, des gongs et toutes sortes de timbales, des percussions à hauteurs indéterminées telles que la caisse claire ou le tam-tam, la voix enfin) qui impliquent une toute autre approche de la microtonalité. Interprète occasionnel de compositions d'Ivan Wyschnegradsky, Boulez mesure les limites des quarts de ton selon le contexte harmonique et instrumental dans lequel ils sont importés<sup>484</sup> et prend ses distances vis-à-vis des conceptions microtonales d'avant-guerre.

Bien-fondé et pertinence des quarts de ton se discutent vigoureusement dans la France de l'entre-deux-guerres. L'émigration russe et la venue en France de musiciens et intellectuels quittant leur pays natal pour Paris contribuent à renforcer le débat. Dès le début des années 1920, Wyschnegradsky<sup>485</sup> alimente les discussions sur la microtonalité et présente ses projets

---

<sup>482</sup> Comme Maurice Le Roux, Boulez pense que le quart de ton peut « élargir davantage le domaine mélodique qu'harmonique ». « Du moins à notre époque », précise Maurice le Roux, « où nous entendons constamment encore des accords 'classés' ». Le Roux (Maurice), Introduction à la musique contemporaine, op. cit., p. 57. Le projet d'ouverture de l'espace tempéré n'est pas nouveau. « Ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale », écrit Saint-Saëns à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Saint-Saëns (Camille), Harmonie et mélodie, Calmann Lévy, Paris, 1885, 9<sup>e</sup> édition, 1923 cité in Jolivet (André), Écrits, op. cit., p. 58.

<sup>483</sup> Sur ce point, Jolivet est sur la même ligne que son confrère et observe « de tous côtés, les efforts pour se libérer du système tonal-tempéré : polytonalité, atonalité, 1/4 de ton. Les instruments qui promettent le mieux de se rapprocher d'un système harmonique naturel sont », affirme Jolivet, « les instruments d'ondes radio-électriques ». Exposé de Jolivet adressé à Serge Moreux le 14 janvier 1937, utilisé par celui-ci pour sa chronique dans La Revue musicale, 1<sup>er</sup> mars 1937 (Archives AJ) in Jolivet (André), Écrits, op. cit., Présentation, op. cit., p. 5.

<sup>484</sup> Boulez mesure l'effet des quarts de ton sur les instruments tempérés lorsqu'il donne, le 10 novembre 1945, à la Salle Chopin, des œuvres (Linnite opus 25, Cinq variations sur la note ut opus 10, Cosmos opus 28) de Wyschnegradsky, avec Serge Nigg, Yvette Grimaud et Yvonne Loriod, également intéressés par les quarts de ton. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 71.

<sup>485</sup> Ravel se montre notamment très intéressé par les expériences de Wyschnegradsky comme le révèle sa lettre du 7 mai 1929 écrite aux autorités douanières françaises dans le but de faciliter un concert de la Société musicale indépendante : « Le Comité de la Société musicale indépendante estime qu'il y a le plus grand intérêt à laisser entrer le piano spécialement construit par Monsieur Wischnegradsky, piano à quart de ton, qui peut rendre les plus

de notations musicales<sup>486</sup>. Le débat est plus profond qu'il n'y paraît en ce qu'il remet en question l'exclusivité du tempérament comme seul référent harmonique sur lequel la musique européenne est fondée depuis des siècles<sup>487</sup>. Étonnamment, les contributions au débat sont souvent pondérées. Emblématique est la position de Schaeffner<sup>488</sup>, intellectuel ouvert, il est vrai, aux perspectives relativistes<sup>489</sup>. Si Schaeffner peut se montrer dubitatif quant à l'usage des quarts de ton dans certaines situations, jusqu'à en trouver le résultat « étrange<sup>490</sup> », il en juge l'usage « assez impressionnant » et y entend une « qualité musicale » somme toute « intéressante<sup>491</sup> ». Conscient de cette ambivalence, Wyschnegradsky prend soin de toujours insister sur le bien-fondé acoustique de ses inventions et assure que les modifications de tempérament des instruments utilisés pour ces œuvres ne nuisent en rien à « l'homogénéité de la perception<sup>492</sup> ». Ses démonstrations en arrivent toujours à la même conclusion : si « l'opinion courante » veut que le quart de ton soit « un intervalle faux [...] à peine perceptible pour l'oreille humaine et musicalement inutilisable », celle-ci est et demeure « parfaitement erronée<sup>493</sup> ».

Est-ce une inquiétude latente à l'égard de la pertinence des quarts de ton qui oblige Wyschnegradsky à rappeler que les Grecs utilisaient déjà ce type d'échelles ? Wyschnegradsky pourrait également se référer à Webern qui n'a, lui non plus, « rien à objecter à la musique en quarts de ton<sup>494</sup> ». S'appuyant sur la série des harmoniques, Webern affirme même que « les

---

grands services pour la musique moderne ». Ravel (Maurice), *L'intégrale*. Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens, Le Passeur, Paris, 2018, Lettre 2238, p. 1207.

<sup>486</sup> Wyschnegradsky conçoit, depuis la fin des années 1910, les possibilités de système en sixième de ton et pose les bases d'un projet de notation des douzièmes de ton.

<sup>487</sup> L'influence sur la lutherie ne se fait pas attendre. Au début des années 1920, la maison Pleyel construit pour Wyschnegradsky un piano à deux claviers sur une échelle superchromatique de 24 sons.

<sup>488</sup> Cf., aussi, De Schlœzer (Boris), « Réflexions sur la musique. La musique en quarts de ton », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> novembre 1924, p. 71-74.

<sup>489</sup> Sur le plan de la pensée historique, également, André Schaeffner fait preuve de relativisme. Robert Piencikowski rappelle, notamment, l'idée de Schaeffner sur « les polyphonies de l'histoire » dans lesquelles les « dialectiques parallèles [...] n'ont nulle priorité ou antériorité sur l'autre ». Piencikowski (Robert), « Pierre, André, Boris et les autres... » in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC*, 2010, op. cit.

<sup>490</sup> Dans son article, André Schaeffner fait référence à « une Fantaisie pour violon et piano d'Aloïs Hába » qui « obligeait le violoniste, par dévotion pour le quart de ton [...] à jouer faux, en ne tenant même plus compte des distinctions entre le dièse et le bémol de deux notes voisines ». Schaeffner (André), « Musique à quart de ton », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 5, 1<sup>er</sup> mars 1927, p. 250 & 251, p. 251.

<sup>491</sup> « L'action de fausser certains intervalles donnait [...] des accents réels, d'une qualité musicale intéressante. [...] Dans certaines progressions, le quart de ton apparaissait comme quelque chose d'intermédiaire entre une note de passage et un glissando, et par elle-même, d'assez impressionnant ». Cf. Schaeffner, (André), « Musique à quart de ton », op. cit., p. 251.

<sup>492</sup> Cf. Wyschnegradsky (Ivan), « Controverses I. Réponse à Aloïs Hába », *La Revue musicale*, 19<sup>e</sup> année, n° 180, janvier 1938, p. 76-78, p. 77.

<sup>493</sup> Wyschnegradsky (Ivan), « La musique à quarts de ton et sa réalisation pratique », *La Revue musicale*, 18<sup>e</sup> année, n° 171, janvier 1937, p. 26-33, p. 26.

<sup>494</sup> « La série des harmoniques peut être caractérisée comme pratiquement infinie. On peut imaginer des différenciations toujours plus fines, et il n'y aurait rien à objecter vis-à-vis de ce point de vue à la musique en quarts de ton et autres tentatives semblables. La question est seulement de savoir si l'époque actuelle est mûre pour les

différenciations toujours plus fines » du son trouveront sans peine leur place. Paradoxalement, là où Wyschnegradsky ressent la nécessité d'une justification historique, Webern s'appuie sur quelques déductions phénoménologiques... Tolérés ou recherchés pour eux-mêmes, les quarts de ton ne constituent pas un lieu de franche polémique. Quelle soit perçue comme la conséquence de l'observation des harmoniques naturelles ou comme une curiosité aux attraits plus ou moins séduisants, la microtonalité est dans la France de l'entre-deux-guerres un repère de modernité marginal mais admis.

Les espaces non tempérés constituent un lieu de prospection et d'imagination très intense dans la musique et dans les arts, en France et hors de France, chez les musiciens et les hommes de théâtre. Antonin Artaud les loue au moment de décrire la musique qu'il envisage pour son théâtre de l'avenir. Imaginaires ou réelles<sup>495</sup>, les expéditions qu'Artaud effectue hors de l'Europe lui font ressentir la nécessité de rechercher « ce qui reste d'une antique musique au quart de ton et qui possédait jusqu'à soixante mille notes<sup>496</sup> ». Chez Artaud, comme chez Schaeffner, la question des quarts de ton s'accompagne d'une attirance pour quelques contrées lointaines. L'exposé des ressources de la microtonalité ne se fait pas sans une relativisation, plus ou moins formulée, des acquis récents de l'histoire et des premières délimitations géographiques. L'affranchissement du demi-ton comme plus petite entité harmonique s'accompagne, presque invariablement, d'une reconsidération du temps et de l'espace immédiats, et pose, plus ou moins explicitement, la question de la différenciation entre son et musique<sup>497</sup>.

Voulant montrer toute la distance qui le sépare des considérations ethnologiques en vigueur chez quelques-uns des plus célèbres compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, André Schaeffner rapporte dans son *Origine des instruments de musique* le jugement sans détour de Berlioz à l'égard des

---

recevoir. Mais le chemin est entièrement juste ; il est donné par la nature du son ». Webern (Anton), *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*, « Conférence du 27 février 1933 », Contrechamps, Genève, 2008, p. 58.

<sup>495</sup> Comme le souligne justement Jean-Marie Gustave Le Clézio en exergue des écrits d'Antonin Artaud (Quarto, 2004).

<sup>496</sup> Artaud (Antonin), *Textes mexicains*, « La musique de l'invisible » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 675.

<sup>497</sup> André Schaeffner pose notamment la question : « Un objet est sonore ; à quoi reconnaitrons-nous qu'il est musical ? » Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Avant-propos, Payot, Paris, 1936, p. 9.

musiques non européennes<sup>498</sup>. Suit l'exemple de Debussy<sup>499</sup> qui permet à Schaeffner de dessiner l'évolution des mentalités européennes, au début du <sup>xx</sup>e siècle, en matière d'intérêts ethnomusicologiques. Le développement des passions ethnologiques est-il le premier indice des aspirations décolonisatrices ? Dans l'esprit des artistes qui découvrent les rivages des musiques extra-européennes<sup>500</sup>, la chose reste complexe et, d'ailleurs, quelques titres d'œuvres musicales en témoignent amèremment<sup>501</sup>. Christiane Le Bordays prévient : vouloir expliquer les passions exotiques peut conduire aux écueils les plus hasardeux. Les analyses physionomistes à connotations racistes de Vuillermoz, la littérature d'Henri de Régner<sup>502</sup> n'apportent rien, comme le montre Christiane Le Bordays, à la compréhension des attirances que Debussy éprouve pour

---

<sup>498</sup>« Les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, s'ils en avaient une ; mais ils sont encore, à cet égard, plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine ». Berlioz (Hector), *Les Soirées de l'orchestre*, 2<sup>e</sup> éd., Michel Lévy, Paris, 1854, p. 284 cité in Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique*, op. cit., p. 309. Pour contraster avec l'opinion de Berlioz, Schaeffner aurait pu mentionner les propos de Schumann : « Jusqu'à présent nous connaissons seulement, en tant que genres, la musique allemande, la française et l'italienne. Que se passerait-il si d'autres peuples s'y ajoutaient, jusque et y compris la Patagonie ? », cité in Pasticci (Susanna), « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du <sup>xx</sup>e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, *Musiques - Une encyclopédie pour le <sup>xxi</sup>e siècle - 5 - L'unité de la musique*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2007, p. 182-203, p. 182.

<sup>499</sup> Marqué par sa visite de l'Exposition universelle de 1889, Debussy peut évaluer la distance entre les « contrepoints palestrinien et javanais, symphonies dramatiques de Wagner et des Annamites ». Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, op. cit., p. 308. Christiane Le Bordays rappelle également l'importance de l'Exposition universelle de 1900 pour Debussy et les musiciens de sa génération. Cf. Le Bordays (Christiane), « Debussy, Ravel et l'Espagne » in *Études sur la musique française autour de Debussy, Ravel et Paul le Flem*, textes réunis et présentés par Anne Penesco, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1994, p. 38-49, p. 38. La sensibilité de Debussy pour les musiques non européennes ne se matérialise pas seulement dans ses œuvres et ses dires, elle est également rapportée dans les ouvrages spécialisés du moment, telle l'Histoire de la musique que Paul Landormy publie en 1914. Cf. Landormy (Paul), *Histoire de la musique*, op. cit., p. 343.

<sup>500</sup> Dans un ouvrage illustré qu'il consacre à l'Exposition coloniale de 1931, Didier Grandsart en retrace les préparatifs. « Le premier vote du Parlement relatif à l'Exposition coloniale eut lieu après la fin de la Première Guerre mondiale, en 1919 ». Elle est d'abord intitulée « Exposition coloniale nationale ». « Début 1930, après dix ans d'atermoiements, de reports et la constitution d'innombrables commissions, le projet de l'exposition était définitivement engagé. Le ministère des Colonies publia en avril 1930 le rapport de synthèse intitulé Exposition Coloniale Internationale de Paris en 1931 - But et organisation. Le point de départ, y explique-t-on, est le fait que la France possède le second empire colonial du monde et que les Français semblent l'ignorer ou s'en désintéressent. L'exposition doit donc faire œuvre pédagogique, apprendre aux métropolitains ce qu'est leur empire, leur en faire comprendre l'utilité ainsi que le bénéfice qu'en tirent colonisateurs et colonisés, redonner un nouvel élan à la dynamique coloniale ». Grandsart (Didier), Paris 1931. Revoir l'Exposition Coloniale, FVW éditions, Paris, 2010, p. 5 & 6.

<sup>501</sup> Comme la Fête des colonies d'Elsa Barraine, œuvre pour laquelle l'auteur « avoue avoir utilisé certains chants populaires indo-chinois, madécasses et de l'Afrique occidentale française ». Messiaen (Olivier), « Billet parisien : Les Fêtes de la lumière », *La Sirène*, Juillet 1937, p. 18-19 in Broad (Stephen), Olivier Messiaen : Journalism 1935-1939, op. cit., p. 30 & 31, p. 30. Cf., à ce sujet, la conclusion contrastée de l'article de Kofi Agawu : Agawu (Kofi), « Musique africaine et colonialisme » in Nattiez (Jean-Jacques), sous la dir. de, *Musiques - Une encyclopédie pour le <sup>xxi</sup>e siècle - 5 - L'unité de la musique*, op. cit., p. 37-67.

<sup>502</sup> « Henri de Régner évoque l'aspect 'zigane' de Debussy, Émile Vuillermoz, son 'visage un peu farouche de romanichel' ». Le Bordays (Christiane), « Debussy, Ravel et l'Espagne », op. cit., p. 38.

le Japon ou pour l'Espagne<sup>503</sup>. Vouloir, de surcroît, discerner ce qui, chez Debussy ou chez ses contemporains, fut de l'ordre de la seule curiosité colonialiste ne simplifie pas l'analyse<sup>504</sup>.

L'intérêt pour les musiques lointaines se fait à plusieurs niveaux. Les musiques non européennes et les musiques régionales attirent, simultanément, les regards sur elles. En même temps qu'il intègre des modes hindous à sa Quatrième Sonatine<sup>505</sup>, Maurice Emmanuel se passionne pour « les chansons de vendanges » qui, en Bourgogne, lui parlent, dit-il, « une langue musicale plus riche que celle des professionnels<sup>506</sup> ». Disciple d'Emmanuel, Olivier Messiaen<sup>507</sup> prend à son compte cet intérêt pour les échelles hindoues<sup>508</sup> et développe sa sensibilité aux émissions sonores inouïes. Cette attirance pour les musiques des « sociétés primitives<sup>509</sup> » constitue pour Messiaen le plus efficace remède aux « fétiches familiers » de la tradition musicale occidentale. En attribuant aux phénomènes incantatoires<sup>510</sup> un pouvoir d'expression musicale premier, Messiaen et Jolivet finissent de placer, au milieu des années 1930, l'influence des musiques d'ailleurs au centre de leur esthétique. Davantage que pour Debussy ou Ravel, les voyages constituent-ils pour Jeune France une démarche scientifique des musiques

---

<sup>503</sup> D'autant que, comme le rappelle Christiane Le Bordays, Debussy vouait aux voyages une détestation phobique. Quant à Ravel, il fit à un âge avancé son premier voyage en Espagne, ce qui n'empêcha pas Manuel de Falla d'admirer la Rhapsodie espagnole de son confrère.

<sup>504</sup> Sur ce sujet, Jean-Pierre Bartoli indique que Debussy ne manifesta « aucun enthousiasme envers l'évocation du Proche-Orient ou du Maghreb et montrait un agacement certain devant l'orientalisme de ses prédécesseurs, traitant par exemple de 'bric-à-brac' les procédures exotiques de Lakmé ». Il ajoute que le compositeur préfère « l'indétermination géographique » à la promotion exotique de Camille Saint-Saëns. C'est bien à Debussy que Jean-Pierre Bartoli reconnaît la remise en cause de « la plupart des a priori ethnocentriques ». Bartoli (Jean-Pierre), « Orientalisme dans la musique européenne » in Nattiez (Jean-Jacques), sous la dir. de, Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle - 5 - L'unité de la musique, op. cit., p. 155-181, p. 174 & 175.

<sup>505</sup> Sonatine n° 4, opus 20 (1920).

<sup>506</sup> « Emmerveillé, j'avais entendu et transcrit leurs trois modes majeurs, leurs trois modes mineurs, tous rejetés par les musiciens de métier, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, hormis un seul, le majeur moderne, devenu un tyran absolu ». Emmanuel (Maurice), Pelléas et Mélisande de Claude Debussy - Étude historique et critique - Analyse Musicale, Paul Mellottée, coll. « Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués », Paris, 1926, Avant-propos, p. 5. Les termes que Maurice Emmanuel utilise pour décrire quelques-unes des musiques régionales françaises auxquelles il a accès ne sont pas très différents des perspectives relativistes que Marcel Mauss convoque pour l'étude de musiques non européennes. Cf. Mauss (Marcel), Manuel d'ethnographie, Petite bibliothèque Payot, Payot & Rivages, Paris, 2002, p. 162.

<sup>507</sup> Le cours d'histoire de la musique de Maurice Emmanuel passionne Messiaen qui devient « un fervent défenseur » de la musique de son maître, « particulièrement de ses arrangements de chansons populaires, les Trente Chansons bourguignonnes de 1913 ». Hill (Peter) & Simeone (Nigel), Olivier Messiaen, op. cit., p. 33.

<sup>508</sup> « Durant ses études au Conservatoire, à Paris, en 1924, Messiaen tombe sur ce qu'il n'hésite pas à qualifier de 'sommet de la création rythmique hindoue et humaine'. Il s'agit d'un tableau de cent vingt deçî-tâlas, rythmes provinciaux de l'Inde classique, tirés d'un traité du XIII<sup>e</sup> siècle ». Pasticci (Susanna), « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle » in Nattiez (Jean-Jacques), op. cit., p. 196.

<sup>509</sup> Messiaen (Olivier), Préface à Mana.

<sup>510</sup> Jolivet associe l'incantation au « cosmique universel », Cf. Jolivet (André), « Texte de candidature de Jolivet au prix Blumenthal » in Jolivet (André), Écrits, op. cit., p. 79-82, p. 80.

lointaines<sup>511</sup> ? Quoi qu'il en soit, Messiaen et Jolivet manifestent de l'intérêt pour un domaine que beaucoup négligent dans l'Europe musicale du moment<sup>512</sup>. À la Libération, l'influence des musiques d'ailleurs ne faiblit pas. Jolivet et Messiaen continuent de s'en inspirer, d'en débattre, d'importer dans leurs œuvres quelques motifs mélodiques et profils rythmiques<sup>513</sup> auxquels est attribué le pouvoir d'enrichir un vocabulaire qui se veut en marge de toute restauration néoclassique.

Les études peignent un tableau contrasté des institutions ethnologiques et de leurs activités pendant la guerre. Julien Blanc en rend compte dans son ouvrage consacré aux activités du musée de l'Homme sous l'Occupation. Comme le rappelle Julien Blanc, le musée de l'Homme « jouit d'une réputation solidement établie. Depuis sa fondation en 1937, il est considéré comme un lieu à l'avant-garde des conceptions scientifiques les plus progressistes » et « semble s'opposer en tout point aux conceptions nationales-socialistes en matière de culture et de race<sup>514</sup> ». Pourtant, « l'ethnographie est loin d'être partout une discipline 'humaniste' » car « si ce courant est parvenu à conquérir, dans le sillage de Paul Rivet<sup>515</sup> et de Marcel Mauss, des positions institutionnelles fortes, il subit toujours la concurrence d'une ethnographie beaucoup plus classique qui défend une 'anthropologie globale' (du biologique au culturel) », branche qui conserve une grande influence et qui défend une conception évolutionniste qui repose sur

---

<sup>511</sup> Au sujet des voyages de Jolivet en Afrique du Nord, cf., notamment, Varèse (Edgard) & Jolivet (André), Correspondance 1931-1965, Lettre 26, Varèse à Jolivet, New York, 24 avril 1934, Algérie, Contrechamps, Genève, p. 87 & 88.

<sup>512</sup> Au sujet des musiques non européennes, Webern écrit : « En dehors de la musique occidentale, il existe aussi de la musique chez d'autres peuples - je ne la connais guère : les musiques japonaise et chinoise, par exemple, dans la mesure où elles ne sont pas une imitation de notre musique. À la place des sept sons, elles utilisent d'autres séries. Mais la logique particulière et la justification profonde de notre système semble montrer qu'un chemin particulier est dévolu à notre musique ». Est-ce la traduction française qui contraint au mot de série là où Webern percevait davantage un mode ou une échelle, ou ces lignes témoignent-elles d'un germano-centrisme revendiqué à l'heure où le national-socialisme prend le pouvoir en Allemagne ? Si les lignes soulèvent l'interrogation, Webern, dans une conférence postérieure donnée le 14 mars 1933, prend nettement ses distances avec ce qu'Hitler entend par « nouvelle musique ». Cf. Webern (Anton), Le chemin vers la nouvelle musique, Conférence du 20 février et du 14 mars 1933, op. cit., p. 55 & 63. De son côté, Susanna Pasticci, qui relève un « caractère primitif » dans les Trois pièces pour piano opus 11 de Schönberg, reconnaît qu'« il est très difficile d'avancer l'hypothèse selon laquelle il existerait des relations directes entre la production de Webern ou de Schoenberg et la musique des peuples extra-européens ». Pasticci (Susanna), « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle » in Nattiez (Jean-Jacques), op. cit., p. 193.

<sup>513</sup> Messiaen souligne les analogies, dans sa Technique de mon langage musical, entre les deçî-tâlas et certains procédés rythmiques du Sacre.

<sup>514</sup> « Selon ce schéma de base, les chercheurs du palais de Chaillot ne pouvaient être qu'instinctivement hostiles au nazisme. Quoi de plus attendu, dès lors, que de retrouver de tels individus en première ligne du combat contre l'occupant », précise Julien Blanc. Blanc (Julien), Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme, Seuil, Paris, 2010, p. 263.

<sup>515</sup> Si Paul Rivet récuse le principe d'une classification ethnique reposant exclusivement sur les critères anthropologiques et les mensurations, il ne remet pas en question pour autant la notion de race et demeure attaché aux théories de la raciologie anthropométrique.

« l'hypothèse [...] que la civilisation occidentale représenterait le point culminant de la chaîne évolutive<sup>516</sup> ».

Quelle qu'ait été sa connaissance des divers courants de l'ethnologie, Messiaen transmet sa passion pour les musiques d'ailleurs à ses étudiants du Conservatoire<sup>517</sup>, parmi lesquels Pierre Boulez qui, sous l'influence de son maître et des enregistrements de musique de gamelans qu'il entend, amorce une reconsidération des acquis occidentaux comme seuls modèles de pratiques et de langages musicaux. Au-delà du discours répété par Boulez au gré d'articles et de souvenirs rapportés<sup>518</sup>, quelle fut la relation entretenue par le jeune compositeur avec la discipline ethnomusicologique ? La relation nouée à l'égard du savoir ethnologique diffère-t-elle de Messiaen à Boulez ? Boulez se concentre-t-il sur la seule dimension sonore de ces musiques ou, comme le réclament André Schaeffner et Marcel Mauss, porte-t-il aux rituels qui lui sont attachés une égale attention ? Boulez a l'opportunité d'être témoin d'une organisation scientifique et institutionnelle de la discipline ethnomusicologique<sup>519</sup>. Il prend, comme René Char le fit dans l'entre-deux-guerres<sup>520</sup>, ses distances avec la connotation colonialiste qui imprègne l'intérêt de Messiaen et de ses confrères pour les musiques lointaines. En 1945, quelques-unes des grandes figures émergentes de l'ethnologie en appellent à davantage de distinction entre récit exotique et discours scientifique et continuent d'élaborer des outils et méthodes de recherche déjà en gestation avant-guerre.

---

<sup>516</sup> Blanc (Julien), *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme*, op. cit., p. 266 & 267.

<sup>517</sup> Jean Boivin laisse entendre que Messiaen aurait eu l'exclusivité, dans le paysage musical de l'après-guerre, de la passion ethnologique. Au contraire, cet intérêt pour les musiques d'ailleurs n'est pas rare chez les musiciens d'alors. Formée au Conservatoire de Paris et disciple de Marcel Mauss, Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) embrasse la carrière ethnomusicologique et occupe des responsabilités institutionnelles de 1941 à 1981.

<sup>518</sup> À l'image des propos de Jean-Pierre Bartoli dans l'article qu'il consacre à l'« orientalisme dans la musique européenne », les commentaires musicologiques reproduisent régulièrement les propos que Boulez a tenus dans quelques-uns des articles et entretiens consacrés, en tout ou partie, aux relations qu'il a entretenues avec les musiques non européennes. Les propos de Boulez s'appuient sur plusieurs considérations récurrentes : l'impossibilité de transférer dans la culture occidentale les spécificités de musiques traditionnelles non européennes, le constat d'une absence de musiques modernes dans quelques-uns des pays ayant donné par le passé les plus « admirables » musiques traditionnelles et l'affirmation répétée que l'influence des musiques traditionnelles dans l'espace occidental doit se faire bien davantage sur le plan spirituel que sur le plan pratique. Les propos de Boulez sont postérieurs à l'article *Race et histoire* que Lévi-Strauss publie en 1951, premier à se démarquer aussi nettement du positionnement colonialiste. Cf., notamment, Boulez (Pierre), « Musiques traditionnelles : Un paradis perdu ? » in Boulez (Pierre), *Regards sur autrui. Points de repère II*, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/présent », Paris, 2005 p. 585-589.

<sup>519</sup> Du point de vue de Boulez, Messiaen était d'abord et principalement attiré par le son des musiques lointaines et plutôt indifférent aux civilisations et à leurs spécificités. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>520</sup> En 1931, René Char cosigne le tract intitulé « Ne visitez pas l'exposition coloniale ». Camus (Albert) & Char (René), *Correspondance 1946-1959*, édition établie, présentée et annotée par Franck Planeille, Gallimard, Paris, 2007, p. 9.

Formé à la philosophie, exilé pendant la guerre après avoir fait ses premières recherches dans les contrées du Brésil<sup>521</sup>, Claude Lévi-Strauss « demande à l'ethnologie de reconnaître ses débuts tout au plus avec la Renaissance, c'est-à-dire avec la redécouverte du monde antique par les 'humanistes'<sup>522</sup> ». Lévi-Strauss s'appuie sur les premières expéditions ethnologiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et sur des écrits du XIX<sup>e</sup> siècle qui témoignent, manifestement, d'une forme d'universalisme<sup>523</sup>. Mais si la discipline est séculaire<sup>524</sup>, celle-ci appelle une exigence scientifique accrue qui implique de ne plus confondre récits de voyages et rapports d'expéditions<sup>525</sup>. La frontière est ténue. Pour Lévi-Strauss, qui assiste aux conférences que Jean-Baptiste Charcot et Camille Kiesgen organisent à la Salle Pleyel<sup>526</sup> à partir de 1945, cette distinction s'impose<sup>527</sup>.

Pour autant, la distinction est-elle si nette ? Les récits exotiques de l'entre-deux-guerres qui mêlent les tournures littéraires choisies à un intérêt éprouvé pour les contrées lointaines ne témoignent-ils pas, déjà, de la volonté de relativiser la culture européenne ? Sur ce point, les nuances d'Évelyne Grossman au sujet d'Antonin Artaud sont éloquentes lorsqu'elle met en doute l'effectuation des voyages d'Artaud dans la Sierra Tarahumara et son hypothétique initiation au rite du Peyotl<sup>528</sup>. « Est-il même allé jusqu'à ces territoires difficilement accessibles, ou s'est-il seulement inspiré de récits d'explorateur ou d'ethnologue ?<sup>529</sup> » La question posée par Évelyne Grossman éclaire la fine frontière qui sépare les récits imaginaires des recherches scientifiques. Jusqu'où convient-il d'opposer les récits littéraires aux organisations scientifiques

<sup>521</sup> Claude Lévi-Strauss est missionné pour São Paulo en 1935 dans le cadre de la Mission universitaire française.

<sup>522</sup> Hénaff (Marcel), *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Belfond, Paris, 1991, p. 45.

<sup>523</sup> Dans son *Histoire de la musique moderne*, Auguste-Louis Blondeau écrit que les « Nègres » sont aussi à même d'apprendre la musique que les « Blancs ». Blondeau (Auguste-Louis), *Histoire de la musique moderne depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 6.

<sup>524</sup> Lévi-Strauss a lui-même mentionné plusieurs antécédents à ses études brésiliennes parmi lesquelles le séjour qu'effectue Jean de Léry (1536-1613) au XVI<sup>e</sup> siècle (Lévi-Strauss le surnomme le « Montaigne des vieux voyageurs » dans *Tristes Tropiques*) et les témoignages picturaux de Jean-Baptiste Debret qui séjourne à Rio de Janeiro en 1816.

<sup>525</sup> La *Revue musicale* est prolixe en la matière. Entre 1925 et 1927, le périodique publie des études sur les « Chants populaires du Pérou » (R. et M. d'Harcourt, 1<sup>er</sup> mai 1925, 6<sup>e</sup> année, n° 7, p. 144-151), la musique musulmane (Jules Rouanet, « La 'Suite' dans la Musique musulmane », 8<sup>e</sup> année, n° 8, 1<sup>er</sup> juin 1927, p. 279-291), et des études plus généralistes sur la musique orientale (Mohamed Effendi Kamel Hajjage, « Sur la Musique Orientale », 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 119-135). La *Revue* fait également paraître les « Musiques et Danses au Tchad » d'André Gide (André Gide, « Musiques et Danses au Tchad », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1927, p. 97-100), fragment inédit du *Retour du Tchad*, à paraître alors dans la NRF. Indistinctement, dans ces articles, les considérations personnelles côtoient des rapports d'expéditions à orientation scientifique.

<sup>526</sup> Ces conférences, qui ont pour nom « Connaissance du Monde », sont présentées dans l'immédiat après-guerre. La première, très suivie, a lieu en 1945, avec Paul-Émile Victor.

<sup>527</sup> Lévi-Strauss entérine cette distinction dans l'incipit de ses *Tristes tropiques*.

<sup>528</sup> Cf. Artaud (Antonin), *Les Tarahumaras*, « La Danse du Peyotl » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 769-775.

<sup>529</sup> Cf. les notes d'Évelyne Grossman en présentation des textes d'Artaud sur le Mexique in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 748.

ethnologiques ? En effet, les surréalistes n'eurent-ils pas une influence première sur la formation d'ethnologue de Lévi-Strauss<sup>530</sup> ? Réfugié aux États-Unis, Lévi-Strauss fréquente des poètes surréalistes, exilés, qui l'encouragent à reconsidérer la tendance qu'il aurait eue à trop vite « rejeter comme indigne » certains masques ou objets rapportés. La promiscuité des écrivains lui révèle « sous un autre jour<sup>531</sup> » les fétiches et les objets dits familiers. Surréalisme et ethnologie, de concert, remettent en question les critères de considération des œuvres d'art. À partir de quand sommes-nous en présence d'une œuvre d'art ? La question est bien plus qu'une suggestion esthétique.

Dans la lignée surréaliste, Artaud fait sienne cette réflexion<sup>532</sup>. La violence consumée de son verbe pourrait faire oublier la précision de sa pensée théorique. Le legs littéraire d'Artaud, abrupt, foisonnant, aphoristique, incantatoire, est aussi fait d'une critique ordonnée et précise de la situation occidentale de l'entre-deux-guerres telle qu'il la perçoit dans les milieux artistiques dans lesquels il évolue. Au cœur de cette critique, ses considérations sur un théâtre occidental, « buté<sup>533</sup> », « d'une grossièreté et d'une puérité sans nom<sup>534</sup> », est davantage le levier d'une relativisation profonde de la culture européenne dont il est lui-même issu qu'un soubresaut de rage et d'impuissance.

Si Artaud dénonce le « mal blanc<sup>535</sup> », c'est pour élire ailleurs : les terres du Mexique, ou le théâtre de Bali, un « théâtre pur, anti-modèle de l'artifice occidental<sup>536</sup> », le théâtre où gouverne « un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements,

---

<sup>530</sup> Comme le souligne Denis Bertholet, l'influence des surréalistes sur Lévi-Strauss est sensible dès les années 1920. Cf. Bertholet (Denis), Claude Lévi-Strauss, Odile Jacob, Paris, 2008, p. 143.

<sup>531</sup> Lévi-Strauss (Claude) & Éribon (Didier), De près et de loin, Odile Jacob, Paris, 2009, p. 54. « Le contact avec les surréalistes a, disait-il, affiné ses goûts. Il a fait mieux. Il lui a fait assimiler l'absolue égalité des civilisations entre elles » précise Denis Bertholet. Cf. Bertholet (Denis), Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 147. Après-guerre, les existentialistes, de leur côté, font un pas vers Lévi-Strauss (qui, lui, ne ménagera pas sa critique à l'égard du mouvement dans quelques-unes des pages de ses *Tristes tropiques*) et Simone de Beauvoir publie dans le numéro des Temps modernes de novembre 1949 un compte-rendu des Structures élémentaires de la parenté.

<sup>532</sup> Didier Grandsart rappelle qu'Artaud ne suivit pas l'injonction des surréalistes de ne pas visiter l'Exposition coloniale. Sa rupture déjà consommée avec le mouvement surréaliste n'est pas la seule raison de cette désobéissance. Artaud « avait gardé le souvenir des représentations de théâtre cambodgien auxquelles il avait assisté à Marseille, lors de l'Exposition coloniale de 1922 [...]. Aussi, se rendit-il fin juillet 1931 à Vincennes pour y voir le spectacle de danses balinaises. [...] Artaud fut lui aussi subjugué, et il écrivit pour la NRF 'Le théâtre balinaise à l'Exposition coloniale', texte qui parut en octobre 1931 dans le numéro 217 de la revue ». Grandsart (Didier), « Antonin Artaud à l'Exposition coloniale » in Paris 1931. Revoir l'Exposition coloniale, op. cit., p. 96 & 97.

<sup>533</sup> Artaud (Antonin), Le Théâtre et son double in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 527.

<sup>534</sup> Ibid., p. 544.

<sup>535</sup> Ibid., p. 507.

<sup>536</sup> Noudelmann (François), Avant-gardes et modernité, op. cit., p. 45.

mots<sup>537</sup> ». L'expression d'« antithéâtre<sup>538</sup> », utilisé par François Noudelmann pour figurer l'aspiration révolutionnaire du poète, semble moins traduire une négation du modèle occidental que la nécessité impérieuse de le confronter à des pratiques théâtrales venues d'ailleurs, confrontation seule révélatrice de la désuétude du théâtre européen. Et en ce sens, Artaud, isolé, participe de son temps. Le ton du Théâtre et son double pourrait laisser entendre une quête exclusivement individuelle. La critique d'Artaud, si elle est à l'image de son idiosyncrasie, ne surgit pas du néant. Elle parachève une relativisation de l'Occident de mise depuis Montaigne.

L'arsenal scientifique des expéditions ethnologiques trouve un nouvel élan à la Libération. Dans les lieux de savoir s'anime un « vaste débat autour de la constitution d'une faculté qui regrouperait l'ensemble des sciences de l'homme. Au moment où Lévi-Strauss revient en France, la question est tranchée. La faculté ne se créera pas, mais une section sera ajoutée à l'École pratique des hautes études<sup>539</sup> ». Déjà, Schaeffner, dans son avant-propos à l'Origine des instruments de musique, avait montré le chemin en signifiant la nécessité de développer des institutions appropriées aux savoirs ethnologiques. Ces institutions devaient être le lieu de la synthèse des outils et des nouvelles exigences scientifiques : les publications, l'organisation méthodique des voyages, la récolte des matériaux. Au même titre que la musicologie, l'ethnologie, affirme André Schaeffner, est une science en « progrès<sup>540</sup> » et, de ce fait, en appelle à davantage d'organisation individuelle et collective<sup>541</sup>.

Matérialisation de la scientificité grandissante de l'étude des musiques de civilisations lointaines<sup>542</sup>, le disque est le premier média par lequel Boulez découvre les musiques d'ailleurs<sup>543</sup>. En compagnie de Messiaen, sous son impulsion, Boulez entend, en 1945, un

---

<sup>537</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 541.

<sup>538</sup> Noudelmann, (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 46.

<sup>539</sup> Bertholet (Denis), *Claude Lévi-Strauss*, op. cit., p. 185.

<sup>540</sup> Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique*, *Avant-Propos*, op. cit., p. 7. Dans le domaine de la musicologie, Norbert Dufourcq affirme dans la préface de l'ouvrage qu'il publie peu après la Libération, *La Musique des origines à nos jours*, que l'histoire de la musique est « une science récente ». Soucieux d'inscrire la musicologie dans l'éventail des sciences reconnues et partagées, Dufourcq prend soin d'attribuer aux différents corps de métier de la musique (compositeurs, critiques, historiens, musicologues, esthéticiens) des compétences selon la qualité des savoirs et la pertinence des méthodes déployées pour appréhender les faits et les œuvres de l'histoire de la musique. Claude Delvincourt, rédacteur de la préface de l'ouvrage, n'hésite pas, de son côté, à voir dans la « science musicologique » l'un des attributs du « relèvement » de la France.

<sup>541</sup> Les connaissances ethnologiques et ethnomusicologiques commencent à s'organiser au milieu de l'entre-deux-guerres lorsque la France se dote d'institutions spécialisées. En 1929, André Schaeffner crée au musée d'ethnographie du Trocadéro (le futur musée de l'Homme) un département d'organologie qui deviendra le département d'ethnomusicologie par la suite. En 1932, Philippe Stern crée au musée Guimet une section musicale sur l'Asie. En 1937, Georges-Henri Rivière crée le musée national des Arts et Traditions populaires.

<sup>542</sup> Gilbert Rouget participe en 1947 à la création d'un studio d'enregistrement du son au musée de l'Homme, et à la création des éditions de disque du musée de l'Homme.

<sup>543</sup> Le disque comme moyen de découverte de musiques lointaines fut critiqué par Artaud. En mai 1933, il écrit : « Musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes

enregistrement de gamelan balinais. Yvette Grimaud, qui précède Boulez sur le terrain de l'ethnomusicologie, présente son condisciple à Madi Sauvageot. L'utilisation du disque n'est pas seulement une opportunité matérielle qui donnerait l'illusion de mieux appréhender les musiques lointaines. Le disque participe de la prise de conscience des alternatives à la partition comme seul support de la musique et de son étude<sup>544</sup>.

Après-guerre, de grandes expéditions s'organisent, notamment en Afrique. L'intérêt ethnologique pour le continent africain s'éveille avant-guerre, déjà, lorsqu'en 1933 Paul Rivet confie à Thérèse Rivière la responsabilité d'un département nouvellement créé : « l'Afrique blanche et Levant ». En 1946, Noël Ballif organise et dirige une expédition scientifique<sup>545</sup> en Afrique centrale, la mission Ogooué-Congo<sup>546</sup>, et en rapporte une panoplie d'objets destinés au musée de l'Homme, plusieurs centaines d'enregistrements sonores et plusieurs milliers de photographies. Gilbert Rouget publie ses premiers écrits sur l'Afrique<sup>547</sup> et Jacques Faublée publie un catalogue raisonné des collections malgaches. Dans le premier numéro de *Polyphonie*, consacré au théâtre musical, André Schaeffner, « spécialiste de l'ethnomusicologie africaine remet en question la tradition historique selon laquelle l'opéra est un genre spécifiquement occidental et dont les origines remontent aux fêtes florentines de cour au XVI<sup>e</sup> siècle » et montre que le modèle opératique occidental trouve ses origines « à l'état d'esquisses ou plus ou moins achevées, chez des populations primitives<sup>548</sup> ».

Le développement de l'organisation scientifique des disciplines ethnologiques et le relativisme des acquis occidentaux que celles-ci provoquent encouragent Pierre Boulez à s'engager dans la voie de l'ethnomusicologie. Le projet que Boulez émet, en 1946, de participer à une expédition

---

incapables de faire naître parmi nous ». Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 555. Dans la musicologie également, le disque devient un outil d'analyse et d'étude. Des articles de Machabey ou Landormy en témoignent, soit directement par des études sur l'histoire de l'enregistrement, soit par le fait que l'enregistrement devient un outil d'analyse explicite (Cf., par exemple, Landormy (Paul) : « La musique enregistrée de Maurice Ravel », *La Revue musicale*, n° spécial Hommage à Maurice Ravel, décembre 1938, p. 135-142).

<sup>544</sup> Boris de Schlœzer, de son côté, affirme que l'histoire de la lutherie est aussi, et « jusqu'à un certain point », une histoire de la musique et profite des connaissances nouvelles en ethnologie pour relativiser les acquis de l'harmonie occidentale. De Schlœzer (Boris), *Introduction à J.-S. Bach*, Gallimard, Paris, 1979, p. 232.

<sup>545</sup> Deux groupes (ethnologie et préhistoire) constituent la force vive de l'expédition. Scientifiques, ingénieurs et cinéastes y participent, dont Noël Ballif, Gilbert Rouget, André Didier, Nief, Jacques Dupont, Pierre-Dominique Gaisseau et Edmond Séchan.

<sup>546</sup> Sur la mission, cf. Gérard (Brice), « Gilbert Rouget et la mission Ogooué-Congo (1946). Institution et épistémologie dans l'histoire de l'ethnomusicologie en France », *Gradhiva*, n° 16, 2012, p. 192-215.

<sup>547</sup> « La musique à Madagascar » in Faublée (Jacques), *Ethnographie de Madagascar*, Les Éditions de la France d'Outre-mer, Paris, 1946, p. 65-92. Et, en 1947, « Travaux de la mission Ogooué-Congo », *Revue d'Ethnographie et de Géographie*, I, p. 105 & 106, Paris.

<sup>548</sup> Wangermée (Robert), André Souris et le complexe d'Orphée : Entre surréalisme et musique sérielle, op. cit., p. 269 & 270.

pour l'Indochine<sup>549</sup> montre que l'étude des objets rapportés ne peut combler la curiosité éveillée par les rapports d'expéditions et les enregistrements. Que Boulez souhaite voyager et étudier sur place les musiques d'un territoire n'est pas chose anodine et prouve qu'il saisit vite cette dimension scientifique des savoirs ethnologiques. Boulez veut se distinguer de ses aînés et des liens indirects que Debussy ou Ravel ont pu entretenir avec les musiques d'ailleurs. Boulez envisage-t-il de mener ce voyage comme un compositeur qui souhaite apprendre sur place les fondements d'une musique étrangère ou comme un scientifique qui, avec des méthodes définies et partagées, s'apprête à mesurer l'état de ses connaissances et la fiabilité de ses intuitions ? Boulez veut éprouver, sur place, l'« expérience du terrain<sup>550</sup> » et « percevoir à distance sa propre culture<sup>551</sup> ». L'attaque menée, le 19 décembre 1946, par des groupes Tu Ve contre les Français à Hanoï<sup>552</sup> signe le déclenchement de la guerre d'Indochine et rend impossible toute expédition scientifique. Boulez renonce au projet. Un renoncement qui coïncide avec sa prise de fonction comme directeur de la musique dans la compagnie Renaud-Barrault. Pour autant, l'influence des musiques lointaines a eu le temps de s'inscrire profondément en lui. Dans ses nouvelles fonctions, la sensibilité aux modèles venus d'ailleurs s'affine encore. La fréquentation de Jean-Louis Barrault<sup>553</sup> et de Paul Claudel<sup>554</sup>, dramaturge régulièrement accueilli au sein de la Compagnie, continue d'enrichir la curiosité que Boulez manifeste à l'égard des cultures lointaines. Son intégration dans la compagnie de Barrault permet à Boulez d'approfondir une sensibilité instinctive pour le geste, centrée, au départ, sur la perception auditive et sur l'observation des mouvements physiques de l'instrumentiste.

Il est vraisemblable que Boulez, dans un premier temps, satisfait sa curiosité par l'écoute répétée d'enregistrements et d'échanges avec les spécialistes. Formé au Conservatoire, virtuose de l'harmonie, Boulez est, au départ, peu à même de saisir les dimensions rituelles et magiques de

---

<sup>549</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 70. Boulez émet ce projet sous l'impulsion des découvertes qu'il fait avec Madi Sauvageot au musée Guimet.

<sup>550</sup> Hénaff (Marcel), *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, op. cit., p. 47.

<sup>551</sup> Ibid., p. 46.

<sup>552</sup> Tønnesson (Stein), 1946 : Déclenchement de la guerre d'Indochine. Les vêpres tonkinoises du 19 décembre, L'Harmattan, Paris, 1987, p. 9.

<sup>553</sup> Jean-Louis Barrault se montre ambivalent quant aux influences de l'Orient sur son art du mime et de la pantomime : « Ce qu'il y a de nouveau dans ce mime moderne, est qu'il peut atteindre le tragique. Il devient art noble et c'est en cela qu'il peut se comparer au mime oriental. Mais en réalité, il n'a rien d'oriental. Il atteint simplement un niveau de noblesse équivalent à celui du mime des Orientaux ». Cf. Barrault (Jean-Louis), *Réflexions sur le théâtre*, « Sur le mime et la pantomime », Éditions du Levant, Montpellier, 1996, p. 180.

<sup>554</sup> Boulez fréquente Claudel dès ses débuts chez Barrault, mais l'observe travailler davantage qu'il ne noue un lien personnel avec lui. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit. Moriaki Watanabe, dans son article consacré aux relations que Claudel entretint avec le Nô, montre le rôle premier d'un ensemble d'expressions artistiques extra-européennes dans l'œuvre et la pensée du poète. Cf. Watanabe (Moriaki), « Claudel et le Nô » in *Europe*, 60<sup>e</sup> année, n° 635, mars 1982, p. 76-88. Cf., également, à ce sujet, Debeaux (Anne), « La gestuelle chez Claudel », *Europe*, n° 635, mars 1982, p. 88-93.

musiques ayant pour mission de contribuer à « chasser les démons » ou à « couvrir les cris des animaux maléfiques<sup>555</sup> ». Pour autant, Boulez partage avec les ethnologues la nécessité de relativiser les acquis de sa culture. Les avertissements de Marcel Mauss sur les idées reçues en matière de théorie musicale en Occident ne peuvent que l'interpeller. Boulez partage avec Mauss et Schaeffner l'idée que la « musique européenne est un cas de la musique » et non « la musique » dans son entier. Ces conclusions servent non seulement à questionner la toute-puissance occidentale mais relativisent également, à l'intérieur du modèle occidental, la suprématie du système tonal comme seul paradigme harmonique viable et seul à même de préserver cette tradition. À qui contesterait à la série de douze sons le pouvoir d'assurer la continuité de la tradition musicale occidentale au nom d'un prétendu déni de la résonance naturelle, Boulez pourrait se ranger derrière Mauss :

« Il faut donc abandonner la notion que la gamme majeure est la gamme typique et abandonner la notion qu'il existe des gammes radicalement hétérogènes à la nôtre ; notre gamme n'est qu'un choix parmi des gammes possibles, qui portent des caractères communs et des caractères différenciés. Notre gamme majeure est un cas parmi d'autres gammes, parmi d'autres modes, anciens ou exotiques. Ces gammes sont toutes défectives ; il manque toujours des notes. Il faut donc supprimer la notion d'une gamme idéale<sup>556</sup> ».

Les recherches ethnomusicologiques servent-elles à Boulez à confirmer sa foi dans la série et dans ses ressources pour assurer une suite cohérente aux siècles de la tonalité ? Il est certain que Boulez put importer pour lui-même, dans la vision de l'histoire qu'il développe après la Libération, le relativisme ethnomusicologique d'après-guerre. La fréquentation des ethnomusicologues a, pour Boulez, une double conséquence : la remise en cause des acquis occidentaux et au sein même des acquis occidentaux, la relativisation du système tonal comme seul modèle harmonique viable et cohérent.

L'instrumentarium de certaines des œuvres que Boulez compose à partir de 1945 profite de la découverte des musiques d'Afrique, de Java et de Bali qui viennent enrichir la sensibilité que Messiaen a éveillée chez ses élèves pour les timbres nouveaux. Des ondes Martenot au balafon<sup>557</sup>, Boulez prospecte à l'intérieur et à l'extérieur de son histoire les possibilités de

---

<sup>555</sup> Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique*, op. cit., Avant-propos, p. 11.

<sup>556</sup> Marcel Mauss pense aussi que « les rythmes européens comptent parmi les moins riches. Notre idéal », dit-il, « est une certaine monotonie rythmique, alors que les musiques extra-européennes sont normalement à rythmes variés à très courts intervalles ». Mauss (Marcel), *Manuel d'ethnographie*, op. cit., p. 162 & 163.

<sup>557</sup> Boulez se familiarise très tôt avec les percussions grâce à Félix Passerone, professeur de percussions « propagandiste » au Conservatoire à partir de 1947, et auprès duquel Boulez se renseigne et se documente. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

ressources sonores nouvelles, d'autant qu'il sait que la seule organisation des hauteurs ne pourra à elle seule donner corps à un langage neuf. Comment Boulez importe-t-il des instruments jusque-là éloignés de la tradition occidentale ? Suit-il le conseil de Marcel Mauss qui opte pour une analyse approfondie des postures et des gestes des musiciens et des façons dont l'instrument est « tenu en main par l'artiste<sup>558</sup> » ? Ou se contente-t-il de sélectionner les instruments pour leurs caractéristiques sonores intrinsèques ?

L'effectif choisi par Boulez pour sa mise en musique du *Visage nuptial*<sup>559</sup>, écrit par René Char en 1938, fait la synthèse des découvertes successives réalisées en matière instrumentale et sonore. Pour soutenir les voix<sup>560</sup>, le piano, instrument occidental par excellence, se trouve mêlé à deux ondes Martenot, alliage sonore que Boulez découvre lors de la première, le 21 avril 1945<sup>561</sup>, des *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*<sup>562</sup>. Comme Messiaen, Boulez enrichit ce premier socle d'un groupe de percussions<sup>563</sup> qui comprend un ensemble de timbales (piccolo et ordinaire), de tambours (provençal et militaire), un clavier (xylophone), et un ensemble d'instruments issus de l'orchestre romantique et moderne du début du *xx<sup>e</sup>* siècle : une caisse-claire, une grosse caisse, une cymbale suspendue, un gong et un tam-tam, deux paires de crotales<sup>564</sup>, et un triangle. En plus de ces percussions, à hauteurs déterminées ou indéterminées et que Boulez apprend à connaître au contact des analyses que Messiaen fait des œuvres pour orchestre de Ravel et de Stravinsky, la nomenclature appelle l'usage, « si possible », d'un balafon en lieu et place du xylophone.

---

<sup>558</sup> Mauss (Marcel), *Manuel d'ethnographie*, op. cit., p. 162.

<sup>559</sup> Manuscrit. BnF, Ms 21613.

<sup>560</sup> Soprano solo et contralto solo.

<sup>561</sup> Ginette Martenot (ondes Martenot), Yvonne Loriod (piano), Yvonne Gouverné et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire dirigé par Roger Désormière assurent la création de l'œuvre. Programmé aux Concerts de la Pléiade, soutien de Messiaen depuis l'Occupation, la première a lieu en présence de Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Roland-Manuel, André Jolivet, Claude Delvincourt, Lazare Lévy, Daniel-Lesur, Irène Joachim, Maurice Gendron, Jean Wiener, Georges Braque, Paul Éluard et Pierre Reverdy, et de disciples ou anciens disciples dont Serge Nigg, Pierre Henry et Pierre Boulez. La synthèse des ondes Martenot et du piano est une chose à laquelle s'essaie Jolivet avec ses *Trois poèmes pour piano* et ondes Martenot avant que Messiaen ne compose ses *Liturgies*.

<sup>562</sup> L'œuvre de Boulez et celle de Messiaen partagent également d'avoir toutes deux un plateau fourni de percussions (vibraphone, cymbale, tam-tam et maracas dans les *Trois Petites Liturgies*). Ces similitudes encouragent, s'il en est besoin, à reconsidérer les jugements cinglants de Boulez à l'égard des œuvres que Messiaen compose après-guerre. Ces saillies pourraient faire oublier la profonde influence que Messiaen a sur Boulez, comme le montre la mise en perspective des *Liturgies* et du *Visage nuptial*, en matière de recherches de nouvelles sources sonores.

<sup>563</sup> Boulez emploie le mot de « batterie » pour désigner la panoplie de percussions requise pour son œuvre.

<sup>564</sup> Ou cymbales antiques, les crotales sont présents dans le *Sacre du Printemps* ou à la fin du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, œuvres analysées par Messiaen pour ses élèves dès ses premières heures d'enseignement au Conservatoire.

Boulez veut se distinguer des choix instrumentaux faits par ses contemporains et importe des instruments de Bali ou d'Afrique de l'Ouest, comme le balafon, et souhaite les en défaire des marques que les chefs-d'œuvre occidentaux, de Berlioz à Ravel, auraient pu déposer sur eux. La précision que Boulez porte en exergue de sa partition et qui stipule sa préférence d'user d'un balafon plutôt que d'un xylophone témoigne plus que d'un souci d'exactitude, plus que d'une manière de se distinguer de ce mouvement partagé dans sa génération de vouloir continuer à exploiter les instruments rapportés des expéditions lointaines. Cette précision manifeste la nécessité de considérer la source et l'origine première des instruments importés. La scientificité des disciplines ethnologiques dont il est témoin grâce à sa fréquentation régulière d'ethnomusicologues de premier plan encourage Boulez à donner corps à son goût des alliages sonores recherchés et, dans le même temps, à veiller à ne pas trahir les ressources intrinsèques des instruments, leur origine et leur facture première. Le pari est de taille : créer un langage neuf et personnel et mêler des instruments occidentaux et non occidentaux tout en veillant à ne pas composer une musique d'expéditeur. La synthèse du piano, de la voix, des ondes Martenot<sup>565</sup>, de gong, de tam-tam et d'un balafon permet de repousser l'écueil d'une musique-musée qui se contenterait d'illustrer les mille images et masques<sup>566</sup> rapportés de ces voyages lointains qui se multiplient et s'organisent après la Libération.

La quête de l'« invisible » menée par Boulez a une perspective double : l'invisible du son par l'exploration d'espaces acoustiques nouveaux et émancipés du modèle du tempérament égal en faveur depuis des siècles ; l'invisible des territoires inexplorés et des civilisations lointaines... Boulez comprend, comme Artaud le décrit avant-guerre dans son essai sur le Théâtre et son double, que ces deux invisibles sont profondément liés mais mesure les limites, dans le même temps, de leur coexistence dans un même espace. Cette quête à deux faces, héritée de Messiaen et de Jolivet, engage Boulez dans un chemin qui l'inscrit dans la continuité des recherches esthétiques de l'entre-deux-guerres. Élève de Messiaen, Boulez est en 1945 un musicien résolument moderne selon la définition fixée par quelques-uns de ses aînés et qui porte ses pas dans les quêtes des aînés mais sa clairvoyance le pousse à se défaire instinctivement de toute la panoplie colonialiste des musiciens de l'entre-deux-guerres.

### 3) L'avant-garde contre la modernité ? Les relations paradoxales de Boulez à ses aînés

---

<sup>565</sup> Messiaen, dans les premières mesures de ses Trois Petites Liturgies, tente déjà ce type de synthèse en mêlant, dès les premiers accords, voix, cordes et ondes Martenot.

<sup>566</sup> Auxquels Boulez prête de l'intérêt. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

Vichy a contraint les idéaux modernistes aux ordres morbides de l'idéologie nazie. Après la Libération, l'urgence d'être de son temps émerge de partout. Tous les arts, quel qu'ait été le niveau d'implication de leurs pourfendeurs dans la collaboration, veulent prendre place dans le carrefour à nouveau libre des idées. Affirmer que les arts français n'ont jamais cessé d'être eux-mêmes ou affirmer que les artistes ont été contraints au silence : c'est selon. Mais après la Libération, il est nécessaire, pour tous, de réaffirmer la pleine puissance des arts autochtones. Les artistes, les intellectuels s'efforcent de trouver les mots qui puissent tout à la fois entériner le deuil et contribuer à la renaissance du pays. Les nombreuses revues d'art publiées après la Libération ont en commun de s'ouvrir par des préfaces qui renvoient, presque invariablement<sup>568</sup>, à cette même urgence : comment témoigner, par l'art, des années d'horreurs commises ? Dans un pays libéré mais dévasté, où les artistes furent soutenus, quatre années durant, à proportion de leur appartenance à l'idéologie criminelle de l'occupant, à quoi peut bien renvoyer le qualificatif de moderne ?

Certaines des revues musicales publiées juste après la Libération tentent d'interroger les limites de l'autonomie de la vie artistique de la France occupée<sup>569</sup>. Globalement, le constat d'un bon fonctionnement des institutions, préservées à dessein par l'occupant, coïncide, paradoxalement, avec une bonne conscience partagée<sup>570</sup> des musiciens sur leurs attitudes dans la France de

---

<sup>567</sup> Roland Barthes, cité par François Noudelmann. Noudelmann (François), *Avant-garde et modernité*, op. cit., p. 5.

<sup>568</sup> Cf., à ce sujet, Hoctan (Caroline), *Panorama des revues à la Libération - Août 1944 - Octobre 1946*, IMEC, coll. « Inventaires », 2006.

<sup>569</sup> Robert Bernard, dans son éditorial de 1946 pour *La Revue musicale* s'efforce de faire le lien avec l'histoire de la revue telle qu'elle existait avant-guerre en regroupant « la plupart de ses anciens collaborateurs et avec la ferme intention [...] de ne pas se montrer indigne de sa réputation ». Robert Bernard s'efforce de justifier l'arrêt des parutions de *La Revue* pendant la guerre : « Les lois en vigueur durant l'Occupation ne nous auraient pas matériellement permis de continuer à servir librement la cause de certains musiciens tels que Dukas, Milhaud, Hindemith, Schoenberg, Tansman et d'autres encore que la *Revue musicale* a défendus en toutes circonstances ». Il se prémunit contre de possibles accusations : « Un journal musical 'collaborateur' n'aurait pas forcément été d'une agressivité systématique. Il aurait versé le poison à doses modérées et, vraisemblablement, avec un certain tact, si j'ose m'exprimer ainsi. Il aurait été lu, car il aurait apporté des nouvelles, des programmes, des critiques indispensables à l'exercice de la profession des musiciens et à la légitime curiosité du public. Mais il aurait été nocif parce qu'il aurait donné tous les programmes allemands (alors que nous les avons sabotés dans la mesure du possible) ; il aurait publié des chroniques sur la vie musicale en Allemagne et dans les pays satellites du Reich (ce que nous avons réussi à ne pas faire) ; il aurait accueilli des articles de musiciens et musicographes allemands, des photos d'artistes allemands, des études sur les principaux musiciens d'Outre-Rhin qu'à tort ou à raison les nazis voulaient nous imposer [...] ». Bernard (Robert), « Éditorial », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars 1946, p. 1-10, p. 1, 4 & 5.

<sup>570</sup> Qui est celle de Poulenc par exemple, lorsqu'il assure que les musiciens sont moins inquiétés que les écrivains du fait qu'ils « ont été bien et se sont groupés du bon côté ». La description minutieuse faite par Nicolas Southon de la situation de Poulenc sous l'Occupation omet les quelques tournures que sa correspondance éditée laisse transparaître, par exemple à l'égard de Vladimir Horowitz, et qui témoignent d'une parfaite indifférence à l'égard des massacres du moment, indifférence qui caractérise le plus clair du milieu musical français non directement

Vichy. Marc Pincherle précise, en effet, dans *Contrepoints*, que si « l'Occupation anémiait, et finalement supprimait une part notable des activités françaises, la musique a, dès l'origine, bénéficié d'un régime de faveur<sup>571</sup> ». Mais au-delà des descriptions administratives qui parsèment nombre des articles publiés à la Libération sur la vie musicale sous l'Occupation, comment s'incarne la « responsabilité<sup>572</sup> » des musiciens français ? Quelle est la conscience, chez les musiciens et les responsables institutionnels, des horreurs commises pendant la guerre et de quelle manière l'impérieuse nécessité, pour un artiste, d'être de son temps parvient-elle à s'articuler avec cette conscience<sup>573</sup> ?

Marc Pincherle affirme que la période d'Occupation empêcha « l'inédit » et le « rare », qu'elle étouffa « les théories esthétiques » et les « luttes de tendances<sup>574</sup> », autant de dispositions nécessaires au maintien d'une vie intellectuelle et artistique originale dans laquelle peuvent être accueillies les velléités modernistes. Henry Barraud est plus tranchant encore dans son article, hommage rédigé après de la disparition de son frère, résistant assassiné. Si certains répètent que la musique connut en ces temps d'Occupation une efflorescence inouïe, « ceux-là », dit Barraud, « ne sont pas difficiles s'ils ont pris plaisir à s'asseoir au banquet parmi tant de places vides, celles de Mendelssohn, de Dukas, de Strawinsky, de Milhaud, de Prokofieff, de Hindemith...<sup>575</sup> ». Les « modalités traditionnelles » évoquées par Jean-Claire Vançon ont décidément omis toutes ces « places vides ».

Pour autant, comme le révèle l'édition de ses mémoires, la position d'Henry Barraud vis-à-vis des collaborateurs est inattendue, surtout au vu des lignes citées. En effet, « soucieux d'entreprendre une politique musicale ambitieuse, à la mesure des défis qui se posent pour la nouvelle Radio, Barraud considère [...] l'épuration artistique comme un fléau<sup>576</sup> ». Rien de

---

visé par les mesures raciales de Vichy. Cf. Poulenc (Francis), *J'écris ce qui me chante*, op. cit., p. 24 & 25, cf. Lettre de Francis Poulenc à André Jolivet in Poulenc (Francis), *Correspondance 1910-1963*, op. cit., 43-9, octobre 1943, p. 543 & 544, p. 543.

<sup>571</sup> Pincherle (Marc), « La Propagande allemande et la musique », *Contrepoints*, n° 1, p. 82-97, p. 82.

<sup>572</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 17.

<sup>573</sup> Même s'il est certain que les écritures littéraires (qu'elles soient, ou non, rédigées par des professionnels de la littérature) furent les premiers supports choisis pour inscrire et transmettre les témoignages de la guerre et de la survivance physique au génocide. Annette Wieviorka recense plus d'une centaine de témoignages rédigés entre 1945 et 1947. Cf. Wieviorka (Annette), *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, op. cit., p. 167-190, p. 168. Annette Wieviorka y contredit, sources et témoignages à l'appui, l'idée que les survivants d'Auschwitz n'auraient pas souhaité parler à leur retour des camps d'extermination.

<sup>574</sup> Pincherle (Marc), « La Propagande allemande et la musique », op. cit., p. 95 & 96.

<sup>575</sup> Barraud (Henry), « Musique et Résistance », op. cit., p. 6.

<sup>576</sup> « Ces histoires de gens qui avaient fait des émissions à Radio-Paris, c'était excessif. Je me demande ce que ces artistes auraient mangé pendant l'Occupation ». Entretien d'Henry Barraud avec Pierre Dellard réalisé en 1982, *Cahiers d'histoire de la Radiodiffusion*, n° 43, décembre 1994-février 1995, p. 158, Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique*, op. cit., p. 20.

surprenant dans ce qui apparaît comme une contradiction de taille puisque, comme le montrent Myriam Chimènes et Karine Le Bail, cette position est « extrêmement représentati[ve] de l'attitude de l'ensemble du milieu musical, qui rechigne à condamner ceux qui se sont compromis avec l'occupant. Cette attitude est aussi celle de la majorité des membres du Front national. À l'exception de Georges Auric<sup>577</sup> et d'Elsa Barraine, les musiciens renoncent à juger leurs pairs sur le modèle du Comité national des écrivains - qui s'affirme véritablement comme un 'Tribunal des Lettres', posant les bases d'une nouvelle éthique du métier d'écrivain<sup>578</sup> ». La constitution du Tribunal des Lettres réussit d'autant mieux que l'attitude des gens de lettres fut, pendant les années de guerre, souvent plus tranchée même si certains, évidemment, surent se prémunir des dangers de la Résistance tout en prenant soin de se préserver de liens trop étroits avec quelques collaborateurs notoires<sup>579</sup>. Pour autant, le tribunal érigé put entreprendre une épuration sur des bases plus solides que sur de seules supputations ou faits rapportés. À la Libération, il est clair que dans un sens, ou dans un autre, les gens de lettres, de Robert Brasillach à René Char ont, dans la France occupée, prit parti<sup>580</sup>. Du côté des musiciens, le projet d'une épuration semble trop sévère pour certains, accablés par les comités « d'épuration esthétique » et « d'étouffements hypocrites<sup>581</sup> ». La « justice nécessaire<sup>582</sup> » s'exerce difficilement dans le monde musical de l'après-guerre...

Hormis la Figure humaine de Poulenc, partition régulièrement citée en exemple dans l'historiographie de la musique sous l'Occupation, « emblématique d'une certaine idée de la Résistance<sup>583</sup> » mais qui reste néanmoins d'un engagement passablement prudent, voire opportuniste, les œuvres musicales qui témoignent d'une franche opposition à la tyrannie nazie

<sup>577</sup> Cf. Auric (Georges), « Les musiciens dans la Résistance », *Les étoiles du Quercy*, n° 3, janvier 1945.

<sup>578</sup> Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique*, op. cit., p. 20.

<sup>579</sup> Le secteur économique bénéficie également, comme le montre Gisèle Sapiro, d'une grande indulgence. Cf. Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 587.

<sup>580</sup> Cf. Novick (Peter), *L'épuration française 1944-1949*, Balland, Paris, 1985, p. 206.

<sup>581</sup> Lettre de Marcel Delannoy à André Cœuroy, 26 décembre 1947. BnF, NLa 15, Bob 3017 Y.

<sup>582</sup> Camus (Albert), *Combat*, 11 janvier 1945 in Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, op. cit., p. 58-62, p. 60.

<sup>583</sup> Cf. Poulenc (Francis), *J'écris ce qui me chante*, op. cit., introduction, p. 26. Davantage que Poulenc, l'auteur des textes de la Figure humaine, s'engage dans la Résistance en participant activement à la « naissance d'un espace littéraire clandestin » et en assurant la liaison entre les écrivains et le parti communiste. Cf. Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 504-510. Dans ses *Regards en arrière*, Tansman regrette que Poulenc ait « trouvé tout naturel que les uns aient profité de leur lâcheté tandis que d'autres risquaient leur vie au maquis pour leur pays ». Tansman (Alexandre), *Regards en arrière, Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*, texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi, *Aedam musicae*, coll. « XX-XXI », Château-Gontier, p. 347. Cette « indulgence » affecta Milhaud qui s'en confia à Tansman dans une lettre rédigée en janvier 1945. Cf. Tansman (Alexandre), *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé [Écrits, entretiens, correspondance]*, textes réunis par Mireille Tansman Zanuttini, préfacés et annotés par Gérald Hugon, L'Harmattan, Paris, 2005 cité in Tansman (Alexandre), *Regards en arrière*, op. cit., p. 348.

ne font pas légion. Après la Libération, les musiques composées en réaction aux horreurs commises font souvent pâle figure. Messiaen, qui a, pendant la guerre, veillé au déploiement de sa carrière et de sa renommée, compose en 1945 un Chant des déportés<sup>584</sup> dont le texte<sup>585</sup>, écrit par le compositeur lui-même, est loin de pouvoir prétendre traduire « l'anxiété des années sombres<sup>586</sup> ». La faible hostilité du milieu musical français à l'égard de l'occupant n'encourage pas la mise en œuvre d'une politique d'épuration telle qu'elle existe dans le milieu des lettres et cette absence d'épuration contribue, à son tour, à freiner la reprise des débats modernistes une fois les hostilités terminées. Car que signifie être de son temps lorsque l'on fait fi des horreurs que son temps a commises ?

Pour Daniel-Lesur et Yves Baudrier le terme de « moderne » renvoie à un concept à manier prudemment du fait qu'il incarne une forme d'empirisme qui empêcherait l'épanouissement d'un « nouvel humanisme musical<sup>587</sup> ». Désireux de peser dans les débats esthétiques de la vie musicale française libérée, les deux musiciens substituent au concept de modernité celui de romantisme contemporain, un romantisme contemporain qu'ils prennent d'ailleurs soin de distinguer du néoromantisme, suspicieux à l'égard d'un préfixe qui renverrait trop vite à des esthétiques musicales périmées. Le romantisme contemporain tel que l'envisage Baudrier se destine, au contraire, « à utiliser l'émotion et le sensible avec le plus d'éternité possible », un romantisme contemporain lié à « un humanisme neuf, sérieux, abordant les problèmes esthétiques non sous leur angle individuel, mais sur le plan social » et qui apparaît comme « seul capable [...] de replacer la musique sous une discipline humaine et sensible<sup>588</sup> ». Mais ni les élans « humanistes<sup>589</sup> » de Baudrier et Daniel-Lesur, ni leurs fabriques conceptuelles, ni même

---

<sup>584</sup> Commandée par la Radiodiffusion française, l'œuvre est dirigée par Manuel Rosenthal le 2 novembre 1945 au palais de Chaillot. S'agit-il véritablement d'une œuvre en « hommage aux victimes de la barbarie nazie », comme l'écrit Yannick Simon et peut-on, comme le pense le musicologue, la ranger aux côtés du *Te Deum* dédié au général Leclerc d'Yvonne Rokseth ou de *Vous les grands...* de Marcel Sterne, compositeur d'origine juive ayant passé l'Occupation dans le sud de la France, œuvre composée en hommage « aux martyrs de la Résistance française » ? Cf. Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 335.

<sup>585</sup> Le texte d'Olivier Messiaen se situe dans la droite lignée de l'inspiration christique des *Vingt Regards* composés en pleine guerre (C'est en forme de croix ma souffrance, Baiser de l'étoile et de la nuit, Minute au matricule de souffrance, Ma part de ciel, ma part de nuit), à laquelle est joint un élan patriotique de circonstance (*Mon bel amour, ma sœur, ma France, Je m'en vais, soleil qui gémit, Vérité, construis ma délivrance, Pour boire en toi et mon ciel, et ma nuit*) et passe totalement sous silence le sort tragique des victimes du nazisme, en France et en Europe.

<sup>586</sup> « On s'est parfois posé la question de savoir s'il y a eu, dans la Résistance un mouvement musical semblable à celui qui existait parmi les écrivains. [...] Nous croyons devoir répondre par la négative ». Sagner (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 172.

<sup>587</sup> Baudrier (Yves) & Daniel-Lesur, « Vers un nouveau romantisme ? Dialogue », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 199, Avril 1946, p. 104-106, p. 106.

<sup>588</sup> Ibid.

<sup>589</sup> Le qualificatif d'« humaniste » est accolé à la trajectoire et à la personnalité de Daniel-Lesur qui, lui-même, oppose « les musicien humanistes » aux « anti-humanistes ». Curinga (Luisa), « Daniel-Lesur et l'humanisme

leur volonté manifeste d'inscrire l'idée de « nouveau romantisme<sup>590</sup> » dans l'actualité musicale de la Libération ne peuvent suffire à affirmer que la guerre et ses horreurs aient agi, sur eux, à la manière d'« un facteur de radicalisation » indispensable pour édifier un « monde totalement autre<sup>591</sup> ». Pour cela, la teneur des concepts proposés est bien trop faible en implication civile. L'échange entre Yves Baudrier et Daniel-Lesur, publié par La Revue musicale, témoigne d'une conscience limitée, voire nulle, des événements.

Cette position, fréquente dans le monde musical de l'après-guerre, n'est pas celle de toutes les classes artistiques et intellectuelles françaises. Là où bon nombre de musiciens s'efforcent d'atténuer les effets tragiques de la guerre en réactualisant d'anciens concepts à l'aide de quelques formules astucieuses, « nouveau romantisme » ou « classicisme musical<sup>592</sup> », certains des plus jeunes philosophes, adolescents à la Libération, émettent des positionnements bien plus tranchés qui leur font prendre une nette distance vis-à-vis de l'hégélianisme et du déterminisme historique ou vis-à-vis d'autres courants philosophiques dominants à la Libération comme celui de l'existentialisme sartrien<sup>593</sup>.

Les rapprochements qu'établit Jolivet entre les lendemains des Première et Seconde Guerres mondiales ne sont pas si différents des propositions conceptuelles de Baudrier et de Daniel-Lesur en ce qu'ils ont également pour conséquence de minimiser les singularités de la Seconde Guerre et de refouler les conséquences de celles-ci sur les consciences. Pour Jolivet, les « ruptures » des lendemains de guerre se ressemblent toujours, ruptures qui s'expliquent du fait que la guerre a annihilé tous les « soucis esthétiques » et qu'au lendemain des hostilités, une « décantation s'est produite parmi les œuvres antérieures au conflit ». « Le premier résultat », estime Jolivet, « est la chute dans l'oubli des auteurs qui ne sont que des épigones, tandis que les œuvres magistrales prennent leur rayonnement de chefs-d'œuvre<sup>594</sup> ». 1918 ou 1945, il n'est guère de différence à faire, aux dires de Jolivet, sur les relations que les arts entretiennent avec la politique. Certes, il s'agit, pour Jolivet, d'une position toute stratégique et qui vise à anticiper la puissance des idées nouvelles au lendemain de l'armistice. Étonnamment, alors qu'il rappelait

---

musical français », p. 31-47, p. 44 in Auzolle (Cécile), sous la dir. de, Daniel-Lesur. Compositeur et humaniste (1908-2002), op. cit.

<sup>590</sup> Goldbeck ironise sur ce « bon vieux romantisme », « enrobé dans une modernité d'hier ». Goldbeck (Fred), « De la situation faite à la musique contemporaine », Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 23.

<sup>591</sup> Iofrida (Manlio), « Deux générations de philosophes français », op. cit., p. 11-20, p. 14.

<sup>592</sup> Cf. Beaufils (Marcel), « Vers un classicisme musicale », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 199, Avril 1946, p. 90-95.

<sup>593</sup> Manlio Iofrida se réfère à la trajectoire de Michel Foucault. Cf. Iofrida (Manlio), « Deux générations de philosophes français » in Bloch (Olivier), sous la dir. de, *Philosopher en France sous l'Occupation*, op. cit., p. 14.

<sup>594</sup> Jolivet (André), « Le Réveil des Muses » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit, p. 197.

l'urgence des nouvelles forces avant-guerre, Jolivet se montre passablement frileux à l'égard des énergies émergentes et analyse de manière volontairement structurelle et soi-disant objective les élans artistiques des lendemains d'armistice. En ce sens, Jolivet incarne, à la Libération, une de ces paroles modernes anxieuses, inquiètes d'être en deçà des nouvelles acquisitions musicales<sup>595</sup>. Mais alors, les élèves de Messiaen sont-ils seuls à considérer les arts à la lumière de l'histoire récente ? Il convient, sur ce point, de rester mesuré et de ne pas attribuer trop vite aux élèves de Messiaen, même si nombre d'entre eux adoptent la série dans le sillage de Leibowitz, une conscience aigüe des faits de guerre. Les choix esthétiques des plus jeunes se font globalement bien loin des heures de la guerre. En 1945, l'adoption de la série est motivée par des considérations exclusivement musicales et les écrits que Boulez rédige et publie après la Libération, exempts d'implication civile, analysent les faits de l'histoire de la musique de manière absolument autonome et détachée, loin des « occupations quotidiennes<sup>596</sup> ».

Les modernités et les avant-gardes musicales de la France libérée restent globalement étanches, du moins dans leur art, aux conséquences de la guerre. D'ailleurs, et plus généralement, le tableau des modernités et des avant-gardes n'est pas, en 1945, tel que l'histoire de la Classe de Messiaen a pu le laisser croire. L'historiographie laisse entendre une saine lutte, à la Libération, entre les Six et Jeune France d'une part, entre les jeunes sériels et Jeune France, d'autre part. Ce dessin, à première vue convaincant, et très rassurant, est une persistante illusion. La relation qu'Honegger entretient avec Boulez et ses condisciples sériels est l'un des exemples de la complexité des liens qui lient les différentes générations de musiciens qui occupent le paysage musical de l'après-guerre. Honegger, qui a cultivé ses talents de critique musical sous l'Occupation<sup>597</sup>, ne cesse pas, après la Libération, de prendre sa plume pour prendre position<sup>598</sup> sur les nouvelles tendances de la musique, nouvelles tendances qui lui sont d'autant mieux accessibles qu'il suit de près l'évolution artistique de Messiaen et qu'il conseille les premiers pas de Pierre Boulez comme compositeur. Boulez trouve-t-il en Honegger ce « grand maître

---

<sup>595</sup> Jacques Chailley compte affaiblir la puissance des mouvements émergents lorsqu'il écrit, à l'aide d'une argumentation nationaliste, que ce que d'aucuns « croyai[en]t l'avant-garde est devenue esthétique d'anciens, et l'ambiance de résonance des vieux dogmes de 1925 a rejoint le passé d'une façon que tout tend à faire croire irrémédiable ». Chailley (Jacques), « Musique française », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 199, avril 1946, p. 96-103, p. 96.

<sup>596</sup> Sagner (Louis), « Crise » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 80.

<sup>597</sup> Pendant l'Occupation, dans quelques-uns de ses articles pour *Comœdia*, Honegger ne ménage pas ses collègues. Ni Hubeau, ni Landowski, ni Dutilleux ne sont épargnés (cf., notamment, Honegger (Arthur), « Concerts et récitals », *Comœdia*, n° 23, 22 novembre 1941 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 424).

<sup>598</sup> Cf. Mooser, (R.-Aloys), *Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946*, préface d'Arthur Honegger, Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946.

isolé et maussade<sup>599</sup> » au « prestige » diminué comme s'en désole Poulenc qui perçoit les causes de cette désaffection moins du fait du passé politique d'Honegger qu'en raison de ses toutes dernières orientations esthétiques<sup>600</sup> ? Quoi qu'il en soit, de cette proximité avec les Honegger, Boulez ne tire pas seulement profit des leçons de contrepoint prises aux côtés de l'épouse du compositeur, Andrée Vaurabourg. Boulez, en 1945, voit en Honegger un maître à qui se référer<sup>601</sup>. La dodécaphonie creuse indubitablement l'écart entre les deux hommes. Pour autant, la position d'Honegger à l'égard de la musique sérielle est-elle tout à fait fermée<sup>602</sup> ? Honegger conçoit sa Symphonie liturgique<sup>603</sup> comme un manifeste « contre la musique objective<sup>604</sup> » de la nouvelle génération et joint à son œuvre quelques propos sans appel qui classent les sériels au rang de musiciens qui « voudraient forger un nouveau dictionnaire pour donner le change sur la pauvreté de leur imagination<sup>605</sup> ». Mais le ton employé à l'égard de la jeune école sérielle n'est pas toujours si radical et Honegger peut se montrer intéressé et bienveillant à l'égard des sensibilités qui l'entourent.

En mars 1947, Honegger fait paraître un article, « De la jeune musique française<sup>606</sup> », afin d'effectuer un panorama du paysage musical contemporain, exercice de synthèse fréquent à la Libération mais faussement anodin : ce type de balayage des esthétiques musicales est prétexte aux premières touches de joutes répercutées et exacerbées, tribune après tribune. Dans le cas d'Honegger, le résultat de l'exercice a ceci de notable qu'il montre une facette moins polémiste et adoucie de sa plume qui, une fois n'est pas coutume, se trempe dans l'encre de l'exhaustivité objective. Prudent, cet état des lieux présente certaines des figures de cette « double

---

<sup>599</sup> Lettre de Francis Poulenc à Darius Milhaud in Poulenc (Francis), *Correspondances 1910-1963*, op. cit., 47-5, 11 juin 1947, p. 637-639, p. 638.

<sup>600</sup> Poulenc songe-t-il à attribuer cette désaffection à l'influence de Messiaen et de Leibowitz sur les plus jeunes musiciens ? Cf. plus bas au sujet des considérations de Poulenc sur Messiaen à la Libération.

<sup>601</sup> Au contraire, Boulez se souvient de la grande autorité émanant de la personnalité d'Honegger. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>602</sup> Comme l'affirme Pierre Boulez, cf. Meïmoun (François), *ibid.*

<sup>603</sup> Qui, à l'oreille de Gustave Samazeuilh, est une œuvre qui « domine de très haut les productions de circonstances qu'inspirent généralement les tragiques événements de la guerre ». Samazeuilh (Gustave), « Concert de l'UNESCO du 14 novembre 1946 dirigé par M. Ch. Munch : Cinquième Symphonie de M. Guy Ropartz ; Troisième Symphonie Liturgique de M. Arthur Honegger ; Portraits de M. Serge Prokofiev (première audition), *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 203, novembre/décembre 1946, p. 43-45.

<sup>604</sup> Cf. Honegger (Arthur), « La Symphonie liturgique. Propos recueillis par B. Gavoty » in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 250-257.

<sup>605</sup> Propos qu'il confirme plus tard, en 1948, dans *La Revue des Jeunesses musicales de France* où il assure qu'il fait « abstraction des règlements compliqués et arbitraires de la musique dodécaphonique et sérielle ». Honegger (Arthur), « La Symphonie Liturgique. Propos recueillis par B. Gavoty », *La Revue des jeunesses musicales de France*, 15 février 1948 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 250-257, p. 251.

<sup>606</sup> Cf. Honegger (Arthur), « De la jeune musique française », *Revue de l'Alliance française*, n° 27, mars 1947 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 236-238.

orientation<sup>607</sup> » qui se dessine chez les plus jeunes compositeurs : celle représentée par Nadia Boulanger dans la lignée de Stravinsky, et celle incarnée par Leibowitz, « prophète actuel » de Schönberg.

La disparité des tons employés peut surprendre au vu des articles qu'Honegger rédige pendant la guerre et illustre l'ambivalence dans laquelle il se trouve en 1945 : compositeur phare sous l'Occupation, au langage établi depuis le milieu de l'entre-deux-guerres, mais qui tient à être en contact avec les plus jeunes grâce à son enseignement à l'École normale, aux relations privilégiées nouées avec des compositeurs en plein apprentissage, tel Pierre Boulez qui vient lui soumettre quelques-unes de ses partitions. Jusqu'à quel point Honegger incarne-t-il, en 1945, un modèle pour les élèves de la Classe de Messiaen, et pour Boulez, en particulier ? À s'en référer aux souvenirs de Boulez, l'influence d'Honegger porte sur des points de détail<sup>608</sup>, de rythmes ou de notations. Pour autant, ses souvenirs sont à considérer à la lumière des lettres échangées entre les deux hommes et qui témoignent du fort désir de Boulez de solliciter l'avis d'Honegger.

Comme Honegger, et peut-être sous son influence, Boulez s'intéresse aux manières inhabituelles de noter la musique, moins usuelles que celle façonnée et entérinée par la tradition scripturale occidentale depuis des siècles et transmise, génération après génération, dans les lieux de savoir. Les débats sur la notation, très en vogue avec l'émigration russe en France au milieu de l'entre-deux-guerres, ont intéressé Boulez, lequel suit un temps les possibilités offertes par le système Obouhow dont Honegger se veut l'un des pourfendeurs et au sujet duquel il publie pendant l'Occupation<sup>609</sup>. Les expériences de Boulez dans ce domaine restent occasionnelles mais méritent d'être signalées en ce qu'elles témoignent de certaines influences subies en marge de ses grandes fréquentations du moment et relativisent l'idée que les modèles

---

<sup>607</sup> Il présente notamment Jean Martinon, Marcel Landowski, Émile Damais et Yves Ramette, son élève à la l'École normale, Serge Nigg et Pierre Boulez.

<sup>608</sup> Selon Boulez, les questions relevant directement de la série n'auraient pu être abordées avec Honegger, fermé à la question. Ceci dit, Honegger, dans sa jeunesse, voit son « tempérament musical » comparé à celui de Schönberg. Cf. Roland-Manuel, « Œuvres nouvelles d'Arthur Honegger », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> janvier 1921, p. 65-67, p. 66.

<sup>609</sup> Cf. Honegger (Arthur), « Une notation musicale simplifiée », *Comœdia*, n° 57, 25 juillet 1942, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 488-491. Il y mentionne plusieurs aberrations de la notation traditionnelle, notamment l'écriture des instruments transpositeurs, et affirme que la gamme chromatique devrait en être la base plutôt que celle de do majeur. Il fait le pari que ce système va très rapidement faire des adeptes, que les compositeurs l'utiliseront sans tarder. Chailley en montre les limites. José David s'y essaye. Henri Büsser redouble d'enthousiasme pour le système Obouhow qu'il semble découvrir à l'été 1942. Honegger se familiarise avec ce système d'écriture à la fin de 1943 avec sa première des *Esquisses* pour piano. En 1947, paraît le *Traité d'harmonie* tonale, atonale et totale d'Obouhow, dédié à Ravel, et des *Pièces* pour piano transcrites en nouvelle notation simplifiée de Nicolas Obouhow.

de Messiaen et de Leibowitz<sup>610</sup> auraient concentré toutes ses attentions. Peu nombreuses, les expériences de Boulez en ce domaine touchent plusieurs dimensions de l'écriture de la musique. Sur le plan rythmique, Boulez élabore une convention d'équivalences relatives des durées pour l'une de ses Psalmodies<sup>611</sup> qui vise à ne pas surcharger la partition de trop de chiffres tout en ne sacrifiant rien de la liberté rythmique du geste improvisé, liberté matérialisée par une utilisation abondante du point et des valeurs irrationnelles venues tout droit des partitions de Messiaen et de Jolivet<sup>612</sup>.

Dans sa Psalmodie 3 puis dans sa Sonatine pour flûte et piano, Boulez importe des conventions d'écriture des percussions à hauteurs indéterminées dans l'espace tempéré du piano. Les croix<sup>613</sup> de la Sonatine que Boulez appose dans le grave du piano en lieu et place des usages solfégiques matérialisent ce que le compositeur attend de son interprète : la projection au loin de sons pleins et résonants de gong ou de tam-tam<sup>614</sup> en dessous d'une flûte dont les *flutterzungen* participent à ce brouillage des frontières qui séparent le tempérament égal des espaces multiples et pluriels de la microtonalité. Cette recherche de mondes sonores intermédiaires entraîne Boulez à utiliser des signes de notations inusuels pour le piano, signes qui témoignent, bien plus que d'une excentricité scripturale, de la situation dans laquelle le compositeur se trouve en 1946 : virtuose de l'harmonie traditionnelle, Boulez est au croisement des modernités et ne veut renoncer à rien de ce qui pourrait s'y rapporter. Il cherche dans la hauteur fixe du piano la part sonore brute à en extraire et qui puisse faire figure de modèle pour un nouveau monde sonore. Boulez n'oublie jamais de partir du monde instrumental qu'il connaît pour explorer au-delà de ce monde.

Par-delà ces aventures graphiques éphémères, cette relation entretenue entre Boulez et Honegger, faite de déférence et de prudence, est un exemple des influences elliptiques et des guerres froides esthétiques de l'après-guerre musical au sein desquelles Boulez ne parvient pas à discerner tout de suite le bon grain de l'ivraie. Alors qu'il sort tout juste de la classe de Messiaen, les partitions composées par Boulez en 1945 montrent un musicien qui a pris au pied de la lettre tout ce que son maître remarquable lui a enseigné. Modernes ou d'avant-garde ? Il ne faut pas s'y tromper, la question de la pertinence des tendances musicales se pose bel et bien

---

<sup>610</sup> Si Boulez a régulièrement tenu des propos sévères sur Leibowitz, les lettres échangées entre le « maître » et son élève en 1946 témoignent de toute la déférence dont un disciple témoigne ordinairement.

<sup>611</sup> En haut de sa Psalmodie 1, Boulez note : « La ronde est mise pour toute la durée de la mesure, quelle qu'elle soit ».

<sup>612</sup> Boulez revendique lui-même les deux modèles, Messiaen et Jolivet, dans ses « Propositions », op. cit., p. 67.

<sup>613</sup> Boulez use du même procédé, notamment dans la troisième des trois Psalmodies de 1945.

<sup>614</sup> Comme Messiaen peut l'indiquer dans une didascalie placée au bas des premiers clusters de son *Regard XII*, « Tam-tam, pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable ». La didascalie rassemble côte à côte une image sonore d'interprétation et une indication technique de composition.

en des termes aussi tranchés. Qui est de son temps ? L'interrogation circule en tout sens même si les réponses se limitent souvent à la mise à mort des trajectoires du voisin. Jusqu'au milieu de l'année 1946, Boulez est trop sous l'influence de ses maîtres pour pouvoir imposer son point de vue mais les aînés jouent leurs cartes et se prémunissent, plus ou moins adroitement, des écarts qu'ils sentent pouvoir se creuser entre les générations.

Parmi eux, Claude Delvincourt, auréolé d'une conduite perçue comme courageuse à la Libération, conscient de l'influence grandissante de Messiaen et tenu à une certaine réserve du fait de sa fonction de directeur du Conservatoire, signe la préface à l'opuscule que Maurice Le Roux fait paraître en 1947, et dont le titre ne laisse planer aucun doute sur son objectif : Introduction à la musique contemporaine. Le propos est habile. Delvincourt est de ceux qui veillent à ne pas être dépassés par les mouvements émergents. Alors qu'il se garde d'user des techniques sérielles ou microtonales pour son propre usage de compositeur, Delvincourt veut montrer, par cette préface, son attention à l'égard de l'« avant-garde » et des « préoccupations d'ordre spéculatif et intellectuel qui n'ont pas affleuré [les] grands devanciers ». L'avant-garde contre la modernité ? Delvincourt veut se prémunir du risque de manquer son temps.

Le concept d'avant-garde se trouve régulièrement mis à mal par les analystes et historiographes de la première période créatrice de Pierre Boulez. Accolée au parcours de Boulez, cette expression réduirait les audaces de la génération musicale française de l'après-guerre à quelques utopies naïves « chargé[e]s d'histoire<sup>615</sup> » ... Mais François Noudelmann résume l'ambiguïté à laquelle ce concept renvoie<sup>616</sup> et invite à reconsidérer une expression, surannée ou mythique selon les occasions qui fut, quoi qu'en aient dit postérieurement les acteurs de cette période, régulièrement utilisée dans les débats musicaux de l'après-guerre. Car il faut bien distinguer l'utilisation effective qui fut faite, après la Libération, de l'expression d'avant-garde du discours que Pierre Boulez, suspicieux à l'égard des connotations « galvaudé[es]<sup>617</sup> » de cette expression, a tenu à son sujet à partir de la fin des années 1960.

Si Boulez a, en effet, répété toute sa méfiance à l'égard du terme d'avant-garde<sup>618</sup>, si cette méfiance s'est répercutée dans certaines des études consacrées au temps d'apprentissage du

---

<sup>615</sup> Selon l'expression de Pierre Boulez in Piencikowski (Robert), « Le franc-tireur et les moutons », op. cit., p. 259.

<sup>616</sup> « L'avant-garde n'existe pas, et pourtant ce qui s'est joué sous ce nom engage toutes les activités artistiques du XX<sup>e</sup> siècle ». Noudelmann (François), Avant-gardes et modernité, op. cit., p. 127.

<sup>617</sup> Selon l'expression de Pierre Boulez in Piencikowski (Robert), « Le franc-tireur et les moutons », op. cit., p. 259.

<sup>618</sup> Cf. Boulez (Pierre), « Où en est-on ? », op. cit.

musicien, le groupe d'élèves rassemblés par Messiaen<sup>619</sup> pour ses cours privés, et dont fait partie Boulez à partir de 1944, synthétise tout ce à quoi le terme d'avant-garde renvoie : l'élection (seul un groupe réduit d'élèves est invité à participer aux cours), l'exigence (le jugement de l'enseignant sur les capacités de ses élèves détermine la présence ou non des élèves aux cours), l'originalité (le programme d'études diffère de celui du Conservatoire), et une relative marginalité (ces cours se déroulent à l'extérieur du Conservatoire). Ce groupe, constitué par Messiaen pour former volontairement un ensemble de forces vives en marge de la modernité environnante, répond bien à la définition que François Noudelmann fait du concept d'avant-garde. En effet, si cet ensemble d'étudiants ne se pose pas nommément comme une avant-garde, il constitue bien un « groupe à part<sup>620</sup> » qui, peu à peu, prend conscience de lui-même et s'autonomise de son référent, Olivier Messiaen.

La Libération donne un élan supplémentaire aux élèves de Messiaen qui, progressivement, s'habillent de quelques postures héroïques propices à un moment où une conscience confuse ou obstruée des horreurs de la guerre se mêle à un « enthousiasme<sup>621</sup> » stimulé par la découverte de répertoires interdits sous l'Occupation. Peu à peu, à partir de 1946, et comme l'avaient deviné Delvincourt et Jolivet, la jeune génération se détache des quelques repères de modernité qui, pendant la guerre, fleurirent sous l'œil souvent conciliant de l'occupant. Louis Saguer, proche de Pierre Boulez<sup>622</sup>, témoigne de ce « fossé [...] en train de se creuser à l'intérieur même de la musique sérieuse, entre l'avant-garde et le corps de la profession ». Cet état des choses a-t-il « toujours existé ou est-il particulier à notre époque ? » Au-delà de la dimension prophétique de l'appel de Saguer, celui-ci questionne les bases sur lesquelles s'affrontent la « puissance de refus » de l'avant-garde et les modernités environnantes. Ces bases, Jolivet tente de les neutraliser et de les réduire à une forme d'opportunisme, défaut des plus jeunes qui se manifeste sous le couvert d'une « curiosité louable », celle-là même qui les conduit à vouloir « tout connaître » [...] : le système schoenbergien, les modes grecs et hindous, la rythmique asiatique, les règles du plain-chant, la polytonalité, la polymodalité », autant de recherches « canalisées [...] par une certaine mode ». « S'ils se tournent plus volontiers vers Schoenberg », ajoute Jolivet « c'est bien un peu parce que les œuvres de celui-ci, et de ses disciples, ont été réduites au

---

<sup>619</sup> Au dire de Messiaen, ce groupe s'attribua lui-même le nom de « flèches » (cf. Samuel (Claude), *Permanences d'Olivier Messiaen*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 107), nom qui ne laissa, semble-t-il, aucun souvenir dans la mémoire de Pierre Boulez (cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 27 & 28).

<sup>620</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 28.

<sup>621</sup> Serge Nigg cité par François Porcile in Porcile (François), *Les conflits de la musique française 1940-1965*, op. cit., p. 207.

<sup>622</sup> Il ne nous a pas été permis de consulter la correspondance échangée entre Pierre Boulez et Louis Saguer entre 1945 et 1954. BnF, NLA-224.

silence pendant quatre ans et réapparaissent au jour avec une odeur prosélyt[iqu]e multipliée. S'ils se précipitent sur la tonalité, c'est bien un peu pour se venger d'avoir été privés de Milhaud et de sa musique pendant l'Occupation<sup>623</sup> ». Les jeunes musiciens de l'après-guerre prospectent-ils, comme le sous-entend Jolivet, au petit bonheur ou s'agit-il pour lui de minimiser, définitivement, les élans de la nouvelle génération pour les grammaires nouvelles<sup>624</sup> ?

Comme Messiaen, Jolivet fraye son chemin dans un entre-deux délicat, nouvelle donne du paysage esthétique à la Libération, voulu en marge des « contingences faciles » et des « plaisirs paresseux » : réaffirmer son rejet de tous les substrats du néoclassicisme et rester loin des regains de la mode sérielle. Pour ce, Jolivet s'attache à explorer les ressources inhérentes à la résonance naturelle, qu'il estime négligée dans la musique sérielle. De manière plus explicite que Messiaen<sup>625</sup>, Jolivet fonde son système harmonique à partir des harmoniques naturelles, jusqu'aux plus lointaines, seul moyen de « rendre à la musique son sens originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains ». Ce système, Jolivet prend soin de toujours le relier à son goût pour la mélodie, « élément premier de la musique » et « premier dépositaire du contenu émotionnel » d'une œuvre. Après le moment impressionniste, après le néo-sérialisme de l'après-guerre, Jolivet en appelle à de clairs appuis sonores et aux pivots modulants pour retrouver le sens de la continuité. Boulez n'est pas insensible à cet appel. Les œuvres et les recherches d'André Jolivet inscrivent profondément leur empreinte dans la pensée musicale de Boulez qui copie, déchiffre et joue Mana<sup>626</sup>, « antidote<sup>627</sup> » au néoclassicisme environnant. Il faut dire que Messiaen, qui admire les premières œuvres de son confrère, fait efficacement le lien en conduisant ses élèves chez Jolivet qui, en plus de promouvoir ses œuvres, se fait le porte-parole de la musique de Varèse<sup>628</sup>.

---

<sup>623</sup> Jolivet (André), « Renouveler le langage musical... ». Notes manuscrites datant approximativement de 1948 (4 feuillets, Archives AJ) in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 209 & 210, p. 209.

<sup>624</sup> Jolivet témoigne de sentiments patriotiques, voire nationalistes lorsqu'il perçoit Schönberg et Bartók comme des « 'dérivés' » de Debussy. Jolivet (André), « Renouveler le langage musical... » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 210.

<sup>625</sup> Lorsqu'il détaille les acquis successifs des compositeurs en matière de complexité et de richesses harmoniques, Messiaen ne recourt pas à la même méthode que Jolivet. Là où Jolivet met en avant une démarche systématique, Messiaen narre ses intuitions successivement réalisées. Cf. Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, « Harmonie, Debussy, notes ajoutées », Chapitre XIII, op. cit., p. 61-66.

<sup>626</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 39.

<sup>627</sup> Boulez (Pierre), « Une trilogie rituelle », Préface à André Jolivet, *Les objets de Mana*, Cahier du musée, n° 3, 2003, p. 6 & 7, p. 7.

<sup>628</sup> Jolivet prête aux étudiants de Messiaen un disque de Ionisation. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

L'article « Propositions », publié en 1948 dans le deuxième cahier de la revue Polyphonie, illustre bien la relation ambiguë de Boulez à son aîné. À première vue, « Propositions » doit peu à l'auteur de Mana puisque l'article ne contient qu'une seule et unique occurrence du nom de Jolivet, occurrence qui, de surcroît, est prétexte à pointer la portée limitée des recherches de son aîné auxquelles Boulez dit n'accorder guère plus d'attention qu'à celle dévolue à un « point de départ<sup>629</sup> ». Or, il est clair que cet article, symposium des recherches rythmiques de Boulez, bréviaires de ses dernières conquêtes compositionnelles, doit à Jolivet bien plus qu'il n'y paraît.

Nourri des champs conceptuels de Jolivet, Boulez importe le principe des notes pivots à des fins très éloignées de celles pour lesquelles il était initialement destiné. Là où Jolivet imagine le concept de note pivot comme alternative à la série et aux tentations néoclassiques, Boulez les envisage comme « substitut » aux propriétés tonales<sup>630</sup> à l'intérieur même de la grammaire sérielle et procède, ainsi, à une véritable déviation du concept premier afin d'instaurer la série comme seule grammaire envisageable et historiquement justifiable. Pour ce faire, Boulez élargit adroitement le concept premier de Jolivet dans une histoire de la musique qui dépasse largement les enjeux de l'après-guerre, méthode qui lui permet de neutraliser le concept de notes pivots et d'en user avec davantage d'efficacité et à ses fins propres. Cette captation de Boulez d'un concept créé par Jolivet est un exemple symptomatique et concret de l'appropriation par l'avant-garde d'une partie d'un champ théorique cultivé par un musicien moderne. Évidemment, cette influence ne se limite pas aux postulats théoriques ; cet article n'est qu'une des manifestations de l'influence de Jolivet sur Boulez. Jusqu'où la flûte de la Sonatine doit-elle à celle de Jolivet ? Jusqu'où le piano de Mana imprègne-t-il celui de Boulez ? L'influence de Jolivet sur Boulez dépasse le cadre de cette étude.

Conscient de ces préoccupations partagées, Messiaen veut en faire émerger une force qui pèsera dans le paysage nouvellement composé des modernités musicales à la Libération et, par là, accroître son rayonnement. Pour ce faire, Messiaen affine ses formules : « Aujourd'hui », écrit-il, « il y a deux courants. L'un léger et simple avec Poulenc. L'autre avec Jolivet et mes élèves qui se cramponnent à l'existence de l'incantation<sup>631</sup> ». L'ambition de Messiaen est claire : faire

---

<sup>629</sup> Premier titre de « Propositions ».

<sup>630</sup> Dès 1946, Serge Nigg, comme le souligne Pierre-Arnaud Le Guérinel, assimile « le système sériel schönbergien à l'aboutissement inéluctable d'une tradition tonale séculaire ». Le Guérinel (Pierre-Arnaud), « Les écrits de Maurice Le Roux, Serge Nigg et Jean-Louis Martinet : analyse critique » in FeneYROU (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>631</sup> In Arts, 26 octobre 1945.

école<sup>632</sup> en rassemblant ses élèves autour des représentants forts de Jeune France derrière un symbole d'avant-guerre habillé sous le nom d'incantation. Mais cela est sans compter les réticences avouées de Jolivet à l'égard de la série (alors que Messiaen prend soin de ne pas le reconnaître publiquement de façon trop véhémement), et sans compter également le « caractère<sup>633</sup> » de Boulez qui prétend édifier une langue qui ne doive rien aux êtres qui lui sont le plus proches dans l'espace et dans le temps<sup>634</sup>.

Messiaen s'entoure progressivement d'une assemblée d'élèves dévoués à sa cause. Cette assemblée n'est pas seule à suivre l'évolution créatrice du compositeur. Jolivet, partenaire de la première heure, continue, après la Libération, de soutenir son confrère auquel il attribue le mérite de renouveler « le flambeau des recherches évolutives<sup>635</sup> » de la musique<sup>636</sup>. Plus éloigné du premier cercle, Georges Auric<sup>637</sup>, dans les colonnes des *Lettres françaises*, revue dans laquelle il écrit régulièrement en 1946<sup>638</sup>, atteste de son intérêt pour l'œuvre de Messiaen. Arthur Honegger, aussi, témoigne de son admiration pour son confrère. S'il s'impatiente des prises de position publiques de Messiaen et de ses « curieuses déclarations<sup>639</sup> », il renouvelle son admiration au « grand musicien<sup>640</sup> ».

---

<sup>632</sup> Pierre Boulez a toujours contredit l'ambition de Messiaen de vouloir faire école (cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.) Pourtant, force est de constater que Messiaen prit soin, à partir des années 1950, de s'afficher comme l'initiateur de certaines des recherches de ses élèves. Cf., par exemple, Goléa (Antoine), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, op. cit., p. 247 : « En 1944, [...] j'avais déjà prononcé les mots : 'série de timbres', 'série d'intensités', et surtout 'série de durées' ».

<sup>633</sup> Sur le concept de caractère en musique, voir Dahlhaus (Carl), *Fondements de l'histoire de la musique*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2013, p. 30.

<sup>634</sup> La séparation de Boulez avec Messiaen fut scellée par quelques clichés journalistiques sensationnels. L'avantage de ces clichés échoue, incontestablement, à rendre compte de la profonde influence que Messiaen eut sur ses étudiants et sur Boulez en particulier, et échoue également à mettre en lumière ce que Bourdieu identifie comme le besoin, chez les artistes, et peut-être plus particulièrement chez ceux de la deuxième partie du <sup>xx</sup>e siècle, de brûler la traçabilité de leurs influences.

<sup>635</sup> Jolivet (André), « Renouveler le langage musical... » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 210.

<sup>636</sup> Les élèves de Messiaen sont témoins de l'amitié qui unit Jolivet et Messiaen. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>637</sup> Après-guerre, Messiaen peut compter sur un certain nombre de soutiens. Raymond Petit, dans les colonnes de *La Revue musicale*, place bien haut l'art de Messiaen et le distingue de celui « d'Edgard Varèse ou de Nicolas Oboukhoff », qui « risquaient encore aujourd'hui de provoquer quelque 'traumatisme auriculaire' », Petit (Raymond), « *Visions de l'Amen*, pour deux pianos par Olivier Messiaen », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 201, septembre 1946, p. 262 & 263, p. 262.

<sup>638</sup> Georges Auric, dans l'année 1946, partage ses goûts musicaux dans *Les Lettres françaises*. Outre Stravinsky, Satie, Ravel, Hindemith, Rivier, Martinon, Rosenthal, Tibor Harsányi et Roussel, Auric soutient Dutilleux et Messiaen. Cf., par exemple, Auric (Georges), « La Musique », *Les Lettres françaises*, 25 janvier 1946, p. 7.

<sup>639</sup> « Cher Messiaen, parlons maintenant sérieusement. Je crois que nous serons d'accord pour dire que les curieuses déclarations publiées dans *Arts* ne sont pas l'expression réelle de votre pensée. Je connais la netteté de votre esprit et la sincérité de vos convictions. On n'en retrouve rien dans ce papier [...] ». Honegger (Arthur), « Sur le 'Désarroi musical' », <sup>xx</sup>e siècle, 1<sup>re</sup> année, n° 5, 8 novembre 1945, p. 1 & 5 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 180-183.

<sup>640</sup> Honegger (Arthur), « Y a-t-il un 'cas Messiaen' ? », *Le Figaro Littéraire*, 1<sup>re</sup> année, n° 4, 13 avril 1946, p. 4 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 207.

Marcel Beaufils se donne moins de peine pour différencier les « écrits » des « partitions » et voit dans les dernières productions de Messiaen une « peur de n'être pas original<sup>641</sup> ». Le débat doit beaucoup aux réticences, aux sarcasmes dont Messiaen est l'objet. Ses diatribes et déclarations « curieuses » se focalisent, après la Libération, sur Stravinsky et l'héritage du russe devient un lieu de conflits ouverts. La production néoclassique de Stravinsky est-elle digne de succéder à l'instant miraculeux du *Sacre* que chacun se reconnaît à lire comme le premier jalon de la musique du *XX<sup>e</sup>* siècle ? Poulenc, qui a connu les premières gloires de Stravinsky et qui a construit son premier style musical en pleine conscience des acquis du *Sacre*, n'entend pas être contredit sur cette question<sup>642</sup>. L'enjeu est clair : par la polémique ouverte sur Stravinsky, Jolivet et Messiaen veulent remettre en question la prééminence des Six dans le paysage musical de l'après-guerre<sup>643</sup>. Les joutes ne se cantonnent pas aux tribunes de presse exclamatives. Poulenc manœuvre, en coulisse, lorsqu'il s'agit de peser sur le choix de Delvincourt pour la nomination d'un nouveau professeur de composition au Conservatoire et ne se cache pas pour glisser au directeur de la noble institution ce qu'il pense des faits et gestes de Messiaen.

En 1946, Stravinsky occupe les débats bien davantage que les viennois dont la production récente reste à défricher. De plus, la polémique stravinskienne<sup>644</sup> a des promesses de rébellion alors que les premières secousses de la reprise sérielle sonnent comme un relent de vieux débats d'entre-deux-guerres. À la Libération, le dévouement que d'aucuns ressentent à l'égard de Stravinsky, de Nadia Boulanger à Francis Poulenc, est remis en question et cette contestation ne se fait pas sans heurt entre les parties. Jolivet, particulièrement, ne veut reconnaître aucune dette vis-à-vis de Stravinsky, « ni au point de vue rythmique, ni au point de vue mélodique, orchestral » ou « architectural ». Jolivet n'entend pas reconnaître à son aîné des qualités qu'il dit identifier dans la tradition musicale française et sous la « forme la plus achevée<sup>645</sup> ».

---

<sup>641</sup> Beaufils (Marcel), « Vers un classicisme musical », op. cit., p. 93.

<sup>642</sup> Son implication le conduit à prêter ses talents de pianiste pour l'exécution des *Noces*, le 3 février, aux côtés de Monique Hass, Geneviève Joy et Pierre Sancan, placés sous la direction de Manuel Rosenthal.

<sup>643</sup> Le conflit qui oppose Jolivet et Poulenc s'explique-t-il, comme l'avance Christine Jolivet, par le fait que Jolivet souhaite, en 1945, une place plus large pour la musique française ? Cette discorde n'est-elle pas plutôt le moyen, pour Jolivet, d'affaiblir la prééminence des Six et de Poulenc particulièrement ? Jolivet (André), *Écrits*, Présentation, op. cit., p. 13.

<sup>644</sup> La polémique s'exacerbe à la suite de la programmation par Henry Barraud, après la Libération, de toutes les œuvres de Stravinsky à la Radiodiffusion nationale dans le but de « dégermaniser le répertoire » Cf. Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique*, op. cit., p. 18.

<sup>645</sup> Jolivet (André), « Assez de Stravinsky », *Noir et blanc*, 4 avril 1945. Poulenc réagit vivement : « Aussi incroyable que cela puisse paraître, il me faut, en 1945, prendre la plume pour défendre Igor Stravinsky. [...] Seulement, et c'est là le plus grave de l'affaire, les détracteurs d'aujourd'hui n'appartiennent plus, comme jadis, à la droite musicale, mais à une simili-gauche composée de quelques jeunes gens et, ce qui est plus grave, de pseudo-jeunes qui doivent tous le léger vernis de modernisme qui revêt leurs œuvres aux seules recherches déjà passées

Quelles sont les qualités de la musique française ? Aux lendemains de la Libération, les plus jeunes lancent en chœur la question inquiète et guettent ceux qui, se revendiquant de la tradition, ne produiraient que de vains « replis<sup>646</sup> ». Des anciens aux plus jeunes, chacun sait que le Sacre est un jalon premier de la musique en France et de la musique française. En 1945, le Sacre est un modèle recherché et redouté. On reproche à Stravinsky de s'en être éloigné et, au même moment, on se rassure en décelant moins de génie à ses derniers opus : le colosse s'affaiblit et peut laisser la place au nouveau. Sur ce point, les plus énergiques des disciples de Messiaen se placent dans la lignée du maître : prendre le Sacre pour modèle et tout juger de la production récente de Stravinsky à la lumière de ce chef-d'œuvre infranchissable. Aussi, les sifflets lancés par Nigg ou Boulez à l'oreille de l'assistance<sup>647</sup> venue découvrir les dernières Impressions Norvégiennes de Stravinsky ne sont pas à prendre comme la première émancipation des plus jeunes. Boulez et ses camarades sont ici le porte-voix d'une parole critique partagée vis-à-vis des dernières productions de Stravinsky : celle de Messiaen et de Jolivet, d'une part, celle de Leibowitz, dans la lignée d'Adorno<sup>648</sup>, d'autre part. Le cliché journalistique qui vise à faire de ces sifflets le premier manifeste de l'avant-garde passe sous silence la force de l'inventaire que Messiaen, Jolivet et Leibowitz adressent à Stravinsky, trois voix qui comptent dans la formation du goût et de la sensibilité de Boulez et de ses camarades. « Abandon de l'effort novateur » ? « Retraite<sup>649</sup> » ? Les tournures qu'Antoine Duhamel, condisciple de Boulez, adresse à Stravinsky sont tranchantes, mais elles se situent absolument dans la droite ligne de celles d'André Jolivet<sup>650</sup>. Ni l'un ni l'autre ne veut confier à Stravinsky le pouvoir de les déterminer.

---

par lui-même du Stravinsky de 1913 ». Poulenc (Francis), « Vive Stravinsky ! », *Le Figaro*, n° 199, 7 avril 1945, p. 1. Cf., également, Rostand (Claude), « Stravinsky contre les imbéciles », *Carrefour*, 24 mars 1945.

<sup>646</sup> « Le grand concert donné jeudi 21 novembre par la Pléiade dans le cadre de l'UNESCO a réuni, au Théâtre des Champs-Élysées, le public mondain qui lui est fidèle [...]. La Douce France de Françaix présente de notre pays une vision édulcorée, dans la contradiction la plus choquante avec le véritable aspect de chez nous. M. Françaix cherche la tradition française là où elle n'est pas, sans voir que le niveau artistique de notre pays n'exige pas le repli, mais au contraire beaucoup de nouveauté et des formes originales d'expression ». Duhamel (Antoine), « Le Concert de la Pléiade », *Les Lettres françaises*, 29 novembre 1946, p. 9. Le programme, placé sous la direction de Roger Désormière, comprend la Première Suite du Tricorne, la Concerto pour quatre cors et orchestre (1<sup>re</sup> audition en Europe) de Carlos Chávez, la Douce France de Jean Françaix (1<sup>re</sup> audition) et la Troisième Symphonie de Stravinsky (1<sup>re</sup> audition en Europe).

<sup>647</sup> Roger Désormière donne les Impressions norvégiennes le 15 mars 1945. Désormière témoigne de longue date son attachement aux œuvres néoclassiques de Stravinsky, et de l'une des plus emblématiques d'entre elles, *Pulcinella*. Selon Désormière, Stravinsky « continue », quelle que soit sa manière, « d'exprimer sans concessions ni faiblesses ce qu'il y a de plus pur dans son génie ». Cf. Désormière (Roger), « À propos de l'évolution de Stravinsky », Numéro spécial de la *Revue musicale - Igor Stravinsky*, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai-juin 1939, p. 19 & 20, p. 20.

<sup>648</sup> Cf. Leibowitz, (René), « Igor Stravinsky ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, avril 1946, p. 1320-1336.

<sup>649</sup> Duhamel (Antoine), « Le Concert de la Pléiade », op. cit.

<sup>650</sup> Cf., aussi, Sprout (Leslie), « The 1945 Stravinsky Debates : Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France », *The Journal of Musicology*, vol. 26, n° 1, hiver 2009, p. 85-131.

En axant son enseignement autour du Sacre, Messiaen a naturellement détourné ses élèves de la production néoclassique de Stravinsky. Mais ces derniers veulent mener plus loin l'inventaire : le Sacre serait-il, et malgré cette « admiration impossible à détruire<sup>651</sup> », ce chef-d'œuvre indiscutable et indiscuté ? Pour Boulez et ses camarades, défricheurs du corpus sériel, Messiaen est-il le mieux placé pour y voir clair sur le Sacre, lui qui observe de loin le renouveau de la mode sérielle sans s'y impliquer vraiment ?

Aussi, la violence de la répartition de ses élèves les plus doués, anciens élus des cours privés, est inattendue. Le retour de bâton est amer<sup>652</sup> pour celui qui fut l'un des initiateurs d'une critique du néoclassicisme. Messiaen crée une ouverture dans laquelle s'engouffrent ses élèves mais n'en récolte aucun fruit<sup>653</sup> car, pour Boulez, la remise en question du Sacre coïncide justement avec la mise à l'écart d'une bonne partie de l'héritage de Messiaen. Boulez reconnaît des qualités et des défauts semblables à Messiaen et à Stravinsky : il loue leur recherche rythmique, mais rejette leur langage harmonique.

Les recherches que Messiaen développe sur le rythme retiennent tout de suite l'attention de Boulez, d'autant que son séjour en classe d'harmonie coïncide avec le moment où Messiaen systématise ses découvertes dans ses écrits, son enseignement et ses œuvres, affranchi de l'héritage de Maurice Emmanuel, auteur qui semble avoir une place très restreinte dans les cours, du moins si l'on s'en réfère aux souvenirs de Boulez<sup>654</sup>. Les analyses que Messiaen propose à ses élèves, tant sur ses œuvres que sur celles du répertoire, profitent de ses récents acquis rythmiques<sup>655</sup> et Boulez, qui prend conscience de l'importance de cet apport, n'attend donc pas pour le signaler. « Propositions » s'ouvre par un hommage sur l'enseignement rythmique de Messiaen, « seul intéressant en la matière<sup>656</sup> ». Mais Boulez s'y hérisse aussi des « plâtras d'accords, sans nécessité aucune » qu'il déchiffre à longueur de Regards, s'agace de cette « écriture exclusivement harmonique » qu'il trouve systématiquement dans les œuvres que

---

<sup>651</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 245.

<sup>652</sup> Comme le souligne Jean Boivin, Messiaen « n'a pas été insensible aux attaques virulentes d'un élève en qui il avait très tôt reconnu un génie et dont il avait favorisé le développement ». Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 356.

<sup>653</sup> Cf. Gavoty (Bernard), « Musique et mystique : le 'cas' Messiaen », *Études*, n° 10, t. 247, octobre 1945, p. 21-37.

<sup>654</sup> Pierre Boulez pense que Maurice Emmanuel n'intéressait pas beaucoup Messiaen qui semble s'être limité à citer son nom, sans approfondir. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>655</sup> Entre 1941 et 1946, Messiaen aborde le rythme sous divers aspects : l'analyse de ses œuvres, l'analyse du Sacre, de la rythmique hindoue et l'analyse des classiques (Mozart, notamment). Cf. Boivin (Jean), *La Classe de Messiaen*, op. cit., p. 434.

<sup>656</sup> Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 65.

Messiaen compose après 1945. Si Boulez fut, dans un premier temps, séduit par les modes à transpositions limitées, ces derniers finissent par lui donner le sentiment d'une musique « extrêmement académique<sup>657</sup> ». La critique de Boulez à l'égard de l'harmonie de Stravinsky est relativement semblable à celle qu'il adresse au langage harmonique de Messiaen. Si Boulez ne peut passer sous silence l'admiration que suscite en lui cette « notion bouleversée du rythme » présente dans le *Sacre*, notion qui « fait défaut pratiquement aux trois Viennois<sup>658</sup> », il reproche à l'œuvre de consolider, « d'hypertrophier<sup>659</sup> » les fondations du langage tonal<sup>660</sup>. Au fond, rien dans la modernité française n'a de valeur pour Boulez en matière harmonique. Dans ce domaine, rien ni personne ne semble pouvoir poursuivre l'héritage de Debussy.

En 1948, Boulez a une expérience pour ainsi dire inexistante de l'écoute du *Sacre* en concert. Il pratique avec ses camarades la version à quatre mains, mais sa connaissance de l'orchestre du *Sacre* se limite aux auditions d'un enregistrement de Pierre Monteux<sup>661</sup>. Boulez doit attendre la fin des années 1940 pour entendre l'œuvre en concert, dirigée par Charles Munch<sup>662</sup>. Le jugement sévère de Boulez sur les harmonies du *Sacre* se fait à partir d'une connaissance limitée de l'œuvre et de ses ressources. Boulez pratique l'œuvre dans sa version pour piano à quatre mains. Mais la transcription du *Sacre* au piano met à l'arrière-plan l'apport orchestral<sup>663</sup> et exacerbe les qualités verticales de la musique. Il convient, par ailleurs, de se demander jusqu'à quel point Boulez n'a pas été encouragé à attribuer à Stravinsky et à Messiaen des qualités et des défauts semblables du fait, précisément, de l'acuité analytique de Messiaen à l'égard du

---

<sup>657</sup> Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>658</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 245 & 246.

<sup>659</sup> Ibid., p. 246.

<sup>660</sup> Boulez n'a pas encore connaissance des textes d'Adorno qui, dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, relève « les accords tonaux aliénés et habilement montés de Stravinsky ». Mais la fréquentation de Leibowitz, qui connaît Adorno (Cf. la citation à la page 39 de l'Introduction à la musique de douze sons), a pu stimuler son jugement. Sur les relations de Leibowitz et d'Adorno, cf. Gomez Galvez (Mauricio), *Entre existentialisme et dodécaphonisme*, les écrits de René Leibowitz dans la revue *Les Temps Modernes* (1948-1951), *Mémoire de Master 2*, sous la dir. de Michèle Alten, septembre 2011, Paris IV-Sorbonne, p. 43 : « Une longue amitié liera également Leibowitz et Theodor W. Adorno (1903-1969). Bien que les échanges épistolaires entre les deux hommes débutent plus tardivement, en 1946, Leibowitz connaissait et admirait depuis les années 1930 les écrits de son aîné ».

<sup>661</sup> Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.. Pierre Monteux grave le premier enregistrement du *Sacre* en 1929 avec l'Orchestre symphonique de Paris. Est-ce de cette version dont dispose Boulez ou de celle de 1945 avec le San Francisco symphony Orchestra ?

<sup>662</sup> « Mal interprétée », se souvient Boulez. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit..

<sup>663</sup> À bien des égards, « *Stravinsky demeure* » (1951), poursuit les réflexions des « *Trajectoires* » en lui empruntant des champs d'investigation très comparables (les « structures tonales » et les « constructions rythmiques » ou encore la « massivité des accords répétés »), et de « *Propositions* » par la poursuite d'une étude sur les valeurs irrationnelles et le lien qu'elles entretiennent avec les valeurs rationnelles. Les conditions de la découverte de l'œuvre (pratique de l'œuvre au piano, découverte relativement tardive de sa réalité orchestrale) ont conditionné l'approche analytique de Boulez, très éloignée des qualités instrumentales de la partition et de son rendu acoustique. Il faut, en effet, attendre la toute fin de l'article pour trouver une première occurrence du terme « instrumentation ».

Sacre. « La rectitude tonale » du style de Stravinsky, la « relation directe » des fondations tonales avec son « style mélodique » a été une chose remarquée par Boris de Schlœzer avant-guerre. Mais alors que Boris de Schlœzer envisage ces éléments dans leurs « rapports<sup>664</sup> » mutuels, Boulez les sépare et analyse individuellement les différents paramètres musicaux. Sans doute, l'éclairage mis par Messiaen sur le rythme de Stravinsky engage, chez Boulez, une intransigeance accrue sur le langage harmonique, jugé en deçà des innovations rythmiques<sup>665</sup>. Là fut sans doute un des motifs de la rupture entre Messiaen et Boulez. Il est d'ailleurs très symbolique que Boulez remplace la figure de Messiaen par celles de personnalités non musiciennes, tel Pierre Souvtchinsky<sup>666</sup>, le « vrai visage<sup>667</sup> », à qui il veut désormais dédier ses œuvres<sup>668</sup>.

### III - L'« illumination » sérielle

A) La classe de Leibowitz, repère de l'avant-garde naissante

1) Contexte d'une classe émergente

La guerre contraint René Leibowitz à se réfugier. Caché pour sauver sa vie, Leibowitz parvient à poursuivre son œuvre de compositeur et à donner corps à sa pensée théorique : il compose et met en ordre ses idées sur l'art de Schönberg<sup>669</sup>. Hormis ces quelques repères, ce moment

<sup>664</sup> De Schlœzer (Boris), « Igor Stravinsky », op. cit., p. 124. Boris de Schlœzer s'y montre très sévère à l'égard des productions néoclassiques de Stravinsky (Mavra, l'Octuor ou le Concerto Dumbarton Oaks).

<sup>665</sup> « Trajectoires » et « Stravinsky demeure » confirment l'influence du concept de personnage rythmique, élaboré par Messiaen, dans la pensée analytique de Boulez qui use d'expressions très similaires en évoquant, par exemple, un « thème rythmique [...] doué de sa propre existence » pour décrire la pensée thématique du Sacre. Boulez (Pierre), « Stravinsky demeure » in t. 1 de *Musique russe*, Presses universitaires de France, Paris, 1953 in Boulez (Pierre), *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 75-145, p. 93.

<sup>666</sup> Au moment de sa rencontre avec Pierre Boulez, Pierre Souvtchinsky soutient la production néoclassique de Stravinsky (Cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 68) et écrit sur Chostakovitch (Cf. Souvtchinsky (Pierre), « La Huitième Symphonie de Chostakovitch », *Les Lettres françaises*, 22 février 1946, p. 7). La rencontre de Souvtchinsky et de Boulez date de 1946, à l'occasion d'une conférence donnée au Conservatoire. La première audition de Harawi de Messiaen dans le salon du comte de Beaumont marque le deuxième acte de cette rencontre. Sans tarder, Souvtchinsky offre à Boulez l'occasion de pénétrer certains cercles de soutien, dont celui qui gravite autour de Suzanne Tézenas. Cf., à ce sujet, Barraud (Henry), *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique*, op. cit., p. 419. Au sujet de la première rencontre entre Boulez et Souvtchinsky, plusieurs hypothèses circulent. Robert Piencikowski la date d'un débat radiophonique auquel Boulez participe. Piencikowski (Robert) in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC*, 2010, op. cit.

<sup>667</sup> En exergue du manuscrit du *Visage nuptial* (automne 1946, BnF, Ms 21613), Boulez adresse une dédicace à Souvtchinsky, « le vrai visage », après avoir vigoureusement rayé le nom de Messiaen.

<sup>668</sup> De son côté, selon Robert Piencikowski, Souvtchinsky aurait tout de suite vu en Boulez la « personne providentielle dont la musique aurait eu besoin pour résoudre les conflits esthétiques de l'immédiat après-guerre ». Piencikowski (Robert) in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC*, 2010, op. cit.

<sup>669</sup> Leibowitz en témoigne dans son Introduction à la musique de douze sons : « La rédaction des pages qui précèdent remonte à une époque d'isolement. Coupé de tout contact, je ne disposais que de matériaux faisant, alors, partie de ma bibliothèque personnelle. Aujourd'hui, au moment de mettre ces pages sous presse, je crois

tragique de l'existence de René Leibowitz reste relativement méconnu tout comme le sont ses premières années de jeunesse et de formation, objet de controverses et de fantasmes. Si une biographie de René Leibowitz est rendue difficile du fait de ces nombreuses zones d'ombre, des études lui sont consacrées depuis quelques années. Celles-ci s'attellent principalement au corpus littéraire<sup>670</sup> du musicien et à son rayonnement pédagogique<sup>671</sup>, à ses compositions dans une moindre mesure<sup>672</sup>. Ces premières recherches ont permis de connaître plus en profondeur l'activité protéiforme de Leibowitz et l'ont soustrait à ce cliché accolé qui réduit l'homme à un piètre chef d'orchestre et à un enseignant dogmatique, image construite et propagée par Boulez depuis la fin des années 1940.

Comme en attestent ses échanges épistolaires avec Max Deutsch<sup>673</sup>, Leibowitz, aux premiers jours de liberté, reprend contact avec la vie musicale parisienne pour assouvir son désir de faire entendre, ou réentendre, les chefs-d'œuvre viennois. Son élan musical intact, comme au premier jour, il entreprend de recruter les voix les mieux appropriées aux numéros du Pierrot lunaire et réunit des musiciens enthousiastes. Mais il n'entend pas limiter son rayonnement aux seuls cercles musicaux, majoritairement réticents à la reprise de la manière sérielle. Dès 1945, Leibowitz tisse des liens avec les intellectuels influents du moment, réflexe qui lui permet de compenser son isolement dans le milieu musical français. Robert Coheur montre de quelle manière les activités de critique musical permettent à Leibowitz de prendre place dans quelques-unes des revues littéraires et philosophiques nées dans la foulée de la Libération, et alors que les périodiques musicaux peinent à refaire surface. Robert Coheur a également retracé la chronologie des engagements de Leibowitz, de L'Arche aux Temps Modernes, revues qui lui permettent de s'imposer comme une valeur incontournable dans le paysage musicographique du moment.

L'autorité de Leibowitz s'impose d'autant mieux que la connaissance des viennois est amoindrie dans la France de l'après-guerre. Il convient pourtant de reconsidérer l'idée que les œuvres de Schönberg, Berg et Webern aient été inconnues des musiciens nés au début du <sup>XX</sup><sup>e</sup>

---

utile d'y ajouter des observations nouvelles dues en premier lieu au contact nouveau avec le monde musical environnant ». Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 277.

<sup>670</sup> Par exemple, Coheur (Robert), René Leibowitz (1913-1972) - Entre critique musicale et musicologie, Mémoire d'Histoire de la musique, sous la dir. de Rémy Campos, CNSMDP, 2006.

<sup>671</sup> Schürmann (Yvonne), René Leibowitz - Toujours présent, op. cit.

<sup>672</sup> Meine (Sabine), Ein Zwölfötner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972), Wißner, Augsburg, 2000.

<sup>673</sup> Cf. Fonds Max Deutsch. BMG.

siècle<sup>674</sup>. Un seul parcours des numéros de La Revue musicale publiés dans les années 1920 et 1930 montre que les opus viennois sont programmés, que les différentes manières de Schönberg sont discutées à défaut d'être toutes appréciées, et atteste du soin de Schönberg à se préoccuper de sa renommée française en supervisant concerts et festivals consacrés à sa musique<sup>675</sup>.

La réticence manifestée à la Libération par les compositeurs français vis-à-vis du corpus sériel ne trouve pas sa principale raison dans une prétendue carence de représentations des œuvres viennoises durant l'entre-deux-guerres mais provient plutôt de sentiments ambivalents à l'égard des apports artistiques d'outre-Rhin. Si les mouvements de résistance ont été peu nombreux dans le milieu musical français, les revendications nationalistes sont insistantes en 1945 chez les musiciens français. La grammaire sérielle, produit de la pensée germanique, réveille une suspicion tenace en France. La menace de l'impérialisme schönbergien est ressentie comme le fut l'hégémonie wagnérienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans surprise, le répertoire sériel est ignoré au Conservatoire. S'il connaît la Suite lyrique et le Pierrot lunaire, Messiaen n'a, en 1945, qu'une connaissance très superficielle des œuvres dodécaphoniques et son analyse du « style Schönberg<sup>676</sup> » semble ne se limiter qu'au relevé de quelques intervalles caractéristiques. Les musiciens français sont réticents, après-guerre, à l'idée d'une influence germanique trop prégnante.

Les réticences dont est l'objet René Leibowitz tiennent autant à la nature des répertoires musicaux qu'il défend qu'à la vision historique qui sous-tend son prosélytisme<sup>677</sup>. Dans le milieu musical, ses soutiens sont rares. Bruno Valeano fait part dans Contrepoints de son admiration pour le musicien et pour la « maîtrise » de son métier. Suzanne Demarquez souligne que « les séances données salle du Conservatoire par René Leibowitz sont les seules où l'on peut entendre des œuvres de Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern et leurs disciples ». Pour

---

<sup>674</sup> Louis Sagner montre, en 1945, que la pénurie éditoriale ne touche pas exclusivement les répertoires germaniques récents. Cf. Sagner (Louis), « Musique et peuple » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 121-133, p. 129.

<sup>675</sup> Danick Trottier rappelle que le voyage fait par Schönberg à Paris en 1927 « fait de lui un compositeur incontournable de l'avant-garde européenne ». Cf. Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 310.

<sup>676</sup> Messiaen (Olivier) & Loriod (Yvonne), *Analyse des œuvres pour piano de Maurice Ravel*, Durand, Paris, 2004, p. 15.

<sup>677</sup> Comme le rappelle Rémy Campos, la parole de Leibowitz en France acquiert plus d'autorité encore après l'« adoubement » de Schönberg à la suite de son « pèlerinage californien [...] à l'automne 1947 ». Campos (Rémy), « L'analyse musicale en France au XX<sup>e</sup> siècle : discours, techniques et usages » in Campos (Rémy) & Donin (Nicolas), sous la dir. de, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Droz/Haute école de musique de Genève, coll. « Musique & Recherche », Genève, 2009, p. 353-451, p. 400.

ce, « il faut lui en savoir un gré infini<sup>678</sup> ». Le plus souvent, cependant, l'érudition de Leibowitz est associée au plus tenace des dogmatismes. Selon Koechlin, Leibowitz détourne de Schönberg en mettant l'accent sur les œuvres dodécaphoniques et en considérant la période atonale comme le premier seuil de l'invention sérielle. Très bien disposé à l'égard des premiers opus de Schönberg, Koechlin peine à le suivre durablement sur le chemin de la série. Les arguments avancés par Leibowitz pour persuader du bien-fondé historique de la technique sérielle ne font rien pour convaincre Koechlin qui s'insurge contre la rhétorique tautologique de son confrère. Koechlin doute des méthodes analytiques de Leibowitz, « dont la démonstration reste à faire<sup>679</sup> » et que de « simple[s] affirmation[s]<sup>680</sup> » ne peuvent suffire à entériner.

Leibowitz ne se prive pas de lancer des anathèmes contre quelques-uns des compositeurs les plus admirés du moment. La critique virulente que Leibowitz émet à l'égard de Stravinsky<sup>681</sup>, dans le sillage adornien et pour justifier le choix sériel, contribue à radicaliser les réactions de Poulenc et de Schaeffner, deux des plus fervents admirateurs de Stravinsky sur le sol français. Ni l'un ni l'autre ne s'en prennent aux qualités d'érudition relevées par Bruno Valeano mais, pour tous les deux, les connaissances techniques de Leibowitz n'ont pour finalité que quelques « jeux de mots, illusions verbales et 'aveuglements'<sup>682</sup> » qui laissent sans voix et « sans défense ».

Ce rejet à l'endroit de Leibowitz tient aussi du réflexe nationaliste. Schaeffner, comme Poulenc, sont attachés à la tradition musicale française qu'ils ont défendue tant bien que mal pendant la guerre. Sous l'Occupation comme à la Libération, la tendance nationaliste de certains musiciens français est malléable : dans un cas, elle permet de laisser entendre une résistance face à l'ennemi, dans l'autre cas, elle sert de bouclier à l'envahissante influence extérieure<sup>683</sup>. D'autant que, comme le dit Poulenc, la question sérielle n'est pas nouvelle. Poulenc entend ne pas être dupe de la sulfureuse modernité dont est entourée la question sérielle en 1945. Lui-même et

---

<sup>678</sup> Demarquez (Suzanne), « Panorama de la Musique depuis la Libération », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars, 1946, p. 67-71, p. 70. Suzanne Demarquez rendra compte aussi du Festival Schönberg organisé en 1947 par Leibowitz. Cf. Demarquez (Suzanne), « Œuvres de l'école de Schoenberg, présentées par René Leibowitz (École normale, 29 janvier) », *La Revue musicale*, 23<sup>e</sup> année, n° 205, février 1947, p. 106 & 107.

<sup>679</sup> Cf. Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 324.

<sup>680</sup> Koechlin (Charles), « Musique atonale : À propos du livre de Leibowitz 'Schoenberg et son école' » in *Esthétique et langage musical*, p. 493 in Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 324.

<sup>681</sup> Cf. Leibowitz (René), « Igor Stravinsky ou le choix de la misère musicale », op. cit.

<sup>682</sup> Schaeffner (André), « Halifax 5G 587 », *Contrepoints*, n° 5, décembre 1946, p. 45-64 in Schaeffner (André), *Variations sur la musique*, Fayard, Paris, 1998, p. 220-239, p. 230 et suivantes.

<sup>683</sup> Selon Schaeffner, Leibowitz, en se limitant « aux répertoires et aux connaissances germaniques » conduit « à une désaffection et à un discrédit des valeurs non germaniques de la musique ». Schaeffner (André), « Halifax 5G 587 », op. cit., p. 230 et suivantes.

quelques-uns de ses confrères ont traversé les aventures schönbergiennes en évitant soigneusement de s'en trouver bouleversés.

Comme Schaeffner qui s'agace de « cette armée en marche vers je ne sais quoi<sup>684</sup> », Bruyr et Goldbeck pressentent l'influence de Leibowitz, « épigone d'une intransigeance écorche-tympan à toute épreuve<sup>685</sup> », sur la jeune génération et s'en inquiètent. Sans tarder, en effet, Leibowitz éveille la curiosité et l'intérêt chez les plus jeunes. Messiaen, attaché à créer autour de lui une assemblée de disciples, vit difficilement la désertion<sup>686</sup> de son cours pour celui de Leibowitz. Écrivain, chef d'orchestre, pédagogue, la panoplie des activités de Leibowitz favorise son rayonnement.

Ce n'est ni un article, ni une conférence, ni un concert donné dans quelques prestigieuses salles parisiennes qui provoquèrent en Boulez « l'illumination<sup>687</sup> » de la musique sérielle, mais un concert privé donné par René Leibowitz dans un salon parisien, en février 1945. Le Quintette opus 26 d'Arnold Schönberg, l'une des premières compositions écrites selon les préceptes sériels, partage l'affiche avec des Mélodies de Max Deutsch. Ce concert privé est, pour Boulez, l'évènement qui dépasse la satisfaction d'une simple découverte, l'audition de cette œuvre provoque en lui une coupure radicale, elle sépare l'avant et l'après. Boulez ressent « le désir passionné » de connaître cette musique de l'intérieur et, bien qu'il n'ait pas achevé ses études chez Messiaen, entreprend de réunir un groupe de camarades prêts à suivre l'enseignement de ce nouveau maître. L'enthousiasme est partagé, Nigg<sup>688</sup> ressent la même urgence. Les flèches de Messiaen s'installent chez Leibowitz qui a conscience de constituer, « pour la première fois depuis que cette école existe, un groupe de musiciens se réclamant d'elle ».

## 2) La classe de Leibowitz : un enseignement à la carte

---

<sup>684</sup> Piencikowski (Robert), « Pierre, André, Boris et les autres... » in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, 2010, op. cit.

<sup>685</sup> José Bruyr cité par François Porcile in Porcile (François), Les conflits de la musique française 1940-1965, op. cit., p. 79.

<sup>686</sup> Cf. Boivin (Jean), La Classe de Messiaen, op. cit., p. 58.

<sup>687</sup> Goléa (Antoine), Rencontres avec Pierre Boulez, Julliard, Paris, 1958, p. 27. La terminologie de Boulez s'apparente fortement à celle de Leibowitz qui, de son côté, évoque une « hallucinante apparition ». Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 335. Ce type d'adjectifs se retrouve dans d'autres sciences humaines qui connaissent, après-guerre, une grande expansion. Lévi-Strauss ressent une « illumination » à la découverte des travaux de Jakobson. Cf. Lévi-Strauss (Claude) & Éribon (Didier), De près et de loin, op. cit., p. 63.

<sup>688</sup> François Porcile retrace l'ordre d'apparition des élèves chez Leibowitz : André Casanova, d'abord, puis Serge Nigg et Maurice Le Roux qui fait la connaissance de Leibowitz par l'intermédiaire d'André Casanova. Porcile (François), Les conflits de la musique française 1940-1965, op. cit., p. 78.

Boulez et Nigg émigrent vers le cours de Leibowitz pour maîtriser les rouages de la technique dodécaphonique. Pourtant, l'enseignant ne se limite pas aux données sérielles. Leibowitz ne néglige pas les fondamentaux. Comme en attestent ses Prolégomènes, la maîtrise des anciens est incontournable pour asseoir une vision cohérente de l'histoire. De ce point de vue, Leibowitz pratique une méthode pédagogique apparentée à celle d'Olivier Messiaen et de Nadia Boulanger. Le premier, pour son œuvre personnelle, la seconde, dans le sillage de Stravinsky, lisent le passé à la lumière de ce qu'ils veulent asseoir au présent. Des trois, Leibowitz est celui qui tire le mieux profit de cette méthode en théorisant au maximum les effets de sa doctrine pour lui-même et pour ses disciples.

Musicien formé hors des conservatoires, Claude Helffer, après avoir hésité entre mathématique et musique, choisit de devenir pianiste. À la Libération, alors qu'il conçoit ses premiers programmes de récital sous l'égide de Robert Casadesus, Helffer mesure ce qui lui manque dans les savoirs théoriques pour pouvoir entreprendre une vie de musicien soliste. Yvonne Loriod, qui amorce après la Libération une carrière d'envergure<sup>689</sup>, a reçu du Conservatoire davantage qu'une formation pianistique d'excellence. La grande institution ouvre à ses étudiants les portes de savoirs et de pratiques (écriture, histoire, composition) conçus pour forger les outils nécessaires au quotidien d'un artiste d'excellence. Helffer entend combler ses manques aux portes de Leibowitz. Leibowitz délivre un enseignement à la carte, selon le profil et l'état d'avancement de l'étudiant, avantage d'un enseignement livré en marge d'une institution qui requiert une plus grande homogénéité des talents.

Encouragé par Michel Philippot<sup>690</sup> dont il travaille la Première Sonate<sup>691</sup>, Claude Helffer se rend chez Leibowitz et entreprend de se former à ses côtés. Simultanément, Leibowitz lui enseigne l'harmonie classique, Traité de Schönberg à l'appui, la fugue et le contrepoint modal<sup>692</sup>. Claude Helffer est témoin de l'attention portée par Leibowitz au langage tonal même si cet intérêt est sans conteste orienté par des occupations dodécaphoniques quotidiennes. Davantage que la couleur des accords pour eux-mêmes, Leibowitz prend soin d'analyser

---

<sup>689</sup> Suzanne Demarquez souligne le « tour de force » d'Yvonne Loriod qui assure la création française en 1945 du Deuxième Concerto pour piano et orchestre (1930-1931) de Bartók. Demarquez (Suzanne), « Panorama de la Musique depuis la Libération », op. cit., p. 69.

<sup>690</sup> Cf. Philippot (Michel), « Souvenir de René Leibowitz », *Intemporel*, n° 2, avril/juin 1992 & « La lucidité de René Leibowitz », *Critique*, n° 317, octobre 1973, p. 934-948.

<sup>691</sup> Dédiée au « maître René Leibowitz », achevée à « Verzy, le 11 juillet 1947 ». Manuscrit, BnF, Ms-26421.

<sup>692</sup> Helffer (Claude), « Évocation de René Leibowitz », op. cit.

hiérarchiquement<sup>693</sup> leur fonction et la place qu'ils occupent sur les différents degrés. Leibowitz semble avoir conçu une méthode homogène pour tous les répertoires abordés, méthode qui lui permet de toujours désigner la dodécaphonie comme le point d'arrivée des styles et des langages du passé.

Sur le plan technique, les exigences de Leibowitz s'apparentent à celles de Messiaen. Mais il faut pour s'en apercevoir ne pas trop se fier aux propos des étudiants de Leibowitz tels que rapportés par Jean Boivin. Soucieux de développer l'exactitude de l'oreille de ses disciples, Leibowitz exige de ses élèves que les devoirs soient réalisés loin du piano et qu'ils saisissent de l'intérieur la structure des œuvres étudiées. Cette méthode est bénéfique à Claude Helffer et lui permet de se forger une oreille habile. Conscient des dispositions de son étudiant, Leibowitz l'oriente vers le répertoire viennois. Sans tarder, Helffer déchiffre, travaille et programme les opus viennois dans ses récitals, la Sonate de Berg d'abord, puis les Variations de Webern jouées devant l'auditoire d'une petite galerie de la rue du Petit-Musc. Boulez, qui loge rue Beautreillis, parallèle à la Galerie, est présent. La disponibilité d'Helffer en matière esthétique au moment où il amorce ses études avec Leibowitz accélère sa conversion au répertoire viennois. Le cadre privé et intime des leçons permet à Leibowitz de militer avec la même conviction, mais avec certainement moins de véhémence qu'à l'intérieur du débat public.

L'organisation des cours proposés par Leibowitz est également bénéfique à Antoine Duhamel, déçu par l'enseignement de Jacques de La Presle au Conservatoire<sup>694</sup>. En quête d'une oreille mieux exercée, Duhamel, comme Helffer, entreprend des études larges aux côtés de Leibowitz : il s'adonne aux exercices sériels en même temps qu'il étudie, tour à tour, les partitions de Monteverdi, Haydn, Schubert, Offenbach et Verdi. Au contact de Leibowitz, Duhamel renforce ses premières bases et trouve l'impulsion pour l'écriture de ses premières œuvres : des *Variations sur l'opus 19*, un *Concerto d'alto*, la *Maison des morts* d'après Apollinaire.

Contrairement à ce que répète et relaye l'historiographie consacrée à la question<sup>695</sup>, Boulez a fait bien davantage qu'« écouter » les cours de René Leibowitz. Boulez attend beaucoup de son

---

<sup>693</sup> Comme Schönberg dans son *Traité d'harmonie*. Cf., à ce sujet, Buch (Esteban), « Métaphores politiques dans le Traité d'harmonie de Schoenberg », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003, p. 55-76  
URL : [www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-55.htm](http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-55.htm).

<sup>694</sup> Sous le conseil de Marcel Ciampi, pianiste et professeur de piano au Conservatoire depuis 1941, Antoine Duhamel étudie en cours particulier avec Jacques de La Presle avant d'entrer en 1944 dans sa classe au Conservatoire.

<sup>695</sup> Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, op. cit., p. 43-57.

nouveau maître. Il assiste à ses cours, lit ses publications, étudie ses œuvres, participe à quelques-uns de ses concerts<sup>696</sup>, sollicite son regard sur ses compositions.



697

L'investissement de Boulez, qui n'a pas encore achevé ses études auprès de Messiaen, résume la place prise par Leibowitz dans les esprits de la nouvelle génération. Ses Notations<sup>698</sup> ambitionnent une synthèse de ces deux apports : l'invention rythmique de Messiaen et l'organisation sérielle des hauteurs. Boulez n'est pas seul à imaginer cette conciliation. Schönberg antidote de Messiaen ? Serge Nigg, de façon très volontaire et formulée, place en la série l'espoir qu'elle le délivre de l'« exotisme<sup>699</sup> » de Messiaen.

<sup>696</sup> Le 5 décembre 1945 à la Salle des concerts du Conservatoire, Boulez participe au Concert de musique de chambre contemporaine que donne René Leibowitz avec le concours de Lucienne Tragin, Yvette Grimaud, Lily Laskine et d'un ensemble composé de solistes de l'Orchestre national. Au programme, la Symphonie opus 9 de Schönberg, *Feuillages du cœur* opus 20 (Boulez tient la partie d'harmonium), le Concerto de chambre opus 18 de Leibowitz (1<sup>re</sup> audition) et la Symphonie opus 21 de Webern (1<sup>re</sup> audition). Leibowitz privilégie les concerts thématiques et ne suit pas l'avis de Robert Bernard qui estime que les œuvres de Schönberg se doivent d'être entendues aux côtés de celles de Stravinsky, Roussel ou Falla sous prétexte de « leur influence [...] universelle ». Bernard (Robert), « Épilogue - Nationalisme et internationalisme artistiques (à propos des programmes des concerts) », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars, 1946, p. 46-49.

<sup>697</sup> [http://archive.schoenberg.at/resources/pages/view.php?ref=5776&search=leibowitz+ren%C3%A9&order\\_by=relevance&sort=DESC&offset=0&archive=0&k=&curpos=2](http://archive.schoenberg.at/resources/pages/view.php?ref=5776&search=leibowitz+ren%C3%A9&order_by=relevance&sort=DESC&offset=0&archive=0&k=&curpos=2) : Source web.

<sup>698</sup> Boulez a vraisemblablement soumis ses Notations à l'appréciation de Messiaen. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit..

<sup>699</sup> En réponse à André Schaeffner qui programme le Concerto pour piano et orchestre à cordes au cours de la saison 1947 des Concerts de la Pléiade. Lettre de Serge Nigg à André Schaeffner, non datée, Fonds André Schaeffner, BGM. Cf., aussi, Nigg (Serge), « Vers de nouvelles sources d'inspiration », *La Nouvelle Critique*, n° 4, mars 1949, p. 77-82.

L'influence de Leibowitz sur la nouvelle génération ne se limite pas aux questions de grammaire. Les élèves de Messiaen, qui pratiquent au Conservatoire une histoire des chefs-d'œuvre, se trouvent profondément marqués par la pensée historique articulée de Leibowitz. Ce que Schaeffner<sup>700</sup>, Poulenc ou Bruyr dénonçaient comme un dogmatisme intenable provoque un choc sans pareil sur les jeunes musiciens de l'après-guerre. La classe de Leibowitz constitue un repère pour la nouvelle génération, née au milieu de l'entre-deux-guerres, qui, ainsi, se démarque de la nébuleuse moderniste en vigueur (les Six, Stravinsky et Jeune France).

## B) Nature et rayonnement de la pensée historique de Leibowitz

### 1) Définition

Qualifier de téléologique la pensée historique de Leibowitz ne relève pas d'un parti pris historiographique. Leibowitz a, le premier, défini ainsi sa méthode d'analyse de l'histoire de la musique : « La première partie de notre essai », prévient-il en préface à son Introduction à la musique de douze sons « est due à notre souci de rendre compréhensible la téléologie du devenir musical schoenbergien ». En préambule à son analyse des Variations opus 31, Leibowitz prévient que ses investigations se borneront essentiellement au corpus schönbergien et qu'il écartera en toute conscience les trajectoires créatrices dont l'« allure » empêche et même « exclut cette téléologie qu'il [...] importe de mettre en lumière<sup>701</sup> ».

Pour donner corps à sa méthode, Leibowitz puise dans l'histoire autant que nécessaire. Les destins individuels des créateurs prennent place dans les grandes étapes de l'histoire et justifient les ruptures et continuités des grammaires musicales, analyse dialectique qui permet à Leibowitz de désigner avec le maximum de sûreté les points les plus avancés de la musique de son temps. Leibowitz s'attache tout particulièrement à décrire l'évolution de la polyphonie selon

---

<sup>700</sup> Contrepoints publie une courte réponse à l'article de Schaeffner. Les deux articles sont publiés conjointement dans le cinquième numéro de la revue en décembre 1946 (Schaeffner (André), « Halifax R G 587 » in Schaeffner (André), Variations sur la musique, op. cit., p. 45-64 et Leibowitz (René), « Contrepoint de M. René Leibowitz », p. 65 & 66). Fred Goldbeck, directeur de la revue, exacerbe la polémique d'une petite note, ayant lui-même été pris à parti par Schaeffner : « De son côté, le responsable du désordre de Contrepoints I me charge de rappeler à André Schaeffner que les meilleurs contrepoints sont ceux qui permettent d'intervertir les parties à caprice. Nous nous réservons le plaisir d'amitié de lui offrir un exemplaire broché dans l'ordre de son choix, et relié aux couleurs de sa polémique ailée et africaine : Azur sur Sable gironné de Gueules ».

<sup>701</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 15. La téléologie mise en forme par Leibowitz vient directement de la pensée d'Adorno telle qu'elle se forme dans le sillage de Berg. Marianne Dautrey, en effet, situe la construction du « discours téléologique » d'Adorno dans les années qui suivent sa formation auprès de Berg, construction qui, selon Marianne Dautrey, « entrave son travail de composition ». Adorno (Theodor) & Berg (Alban), Correspondance 1925-1935, éditée par Henri Lonitz et traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Gallimard, Paris, 2004, Présentation de Marianne Dautrey, p. 19.

un schéma progressiste en faisant la synthèse des acquis successifs. Chacun de ces moments<sup>702</sup> polyphoniques est non seulement perçu au regard du passé mais aussi comme prémices aux acquisitions à venir.

Arrivé aux portes de la Seconde école de Vienne, Leibowitz est contraint, de par la méthode qu'il utilise et pour pouvoir envisager une musique sérielle idéale, à faire le grand écart entre les différentes périodes de la vie créatrice de Schönberg. S'il juge cohérente la survenue de la série dans la tradition de la musique occidentale, Leibowitz ne consent pas à négliger quelques-unes des caractéristiques essentielles des chefs-d'œuvre de la première partie de l'existence créatrice de Schönberg : l'athématisme et le chemin qu'il ouvre comme possibilité de renouvellement constant du matériau, parmi d'autres caractéristiques de la période expressionniste de Schönberg, ne doit pas être évincé des investigations sérielles.

De par la manière qu'il a de construire et de développer un argumentaire esthétique, Leibowitz passe outre les conventions musicographiques en usage. Les auteurs s'immergent dans les archives pour en récolter le matériel nécessaire à une étude objective ou prennent la plume pour défendre tel créateur autour duquel s'est cristallisé un débat ou une polémique. Mais les deux attitudes restent souvent étanches. À l'heure de prendre parti pour Stravinsky et pour sa production néoclassique, les auteurs invités par *La Revue musicale*<sup>703</sup> ne confondent pas les outils rhétoriques et n'entreprennent pas de justifier leurs sentiments sur *Mavra* ou la *Suite italienne* en remontant aux sources du contrepoint. Au contraire, la téléologie de Leibowitz propose une analyse objective du passé en même temps qu'elle signe les conclusions du temps présent. Dans les *Prolégomènes* comme dans les premières pages de l'Introduction à la musique de douze sons, « le diagnostic des temps nouveaux et l'analyse des époques passées se répondent<sup>704</sup> » en permanence et créent une causalité en miroir : hier justifié par aujourd'hui, aujourd'hui par hier.

La méthode d'analyse historique que Leibowitz importe dans le champ musical a des précédents dans l'histoire des idées et de la philosophie et dans cette conception de l'histoire comme processus cohérent dans lequel le présent a fonction de moment de passage entre un passé et un avenir identifiés comme source et aboutissant de ce moment. Les origines allemandes de la méthode analytique de Leibowitz sont vraisemblablement ressenties par Poulenc et Schaeffner.

---

<sup>702</sup> Selon l'expression de Frédéric Worms. Worms (Frédéric), *La philosophie en France au XX<sup>e</sup> siècle. Moments*, Folio, Paris, 2009.

<sup>703</sup> Numéro spécial de la *Revue musicale* - Igor Strawinsky, mai-juin 1939, n° 191.

<sup>704</sup> Coheur (Robert), René Leibowitz (1913-1972) - *Entre critique musicale et musicologie*, op. cit.

Ces derniers comprennent que cette approche n'est pas la norme dans leur sillage. Au contraire, les élèves de la classe de Leibowitz sont, eux, immédiatement marqués par cette façon de présenter l'histoire, d'autant qu'elle se distingue avantageusement de celle transmise dans les classes du Conservatoire. Si les élèves des classes d'harmonie du Conservatoire de Paris sont formés à maîtriser, de Bach à Fauré, les langages successifs de l'histoire de la musique occidentale, la justification systématique du présent par un système de causalités successives et les injonctions d'une « nécessité historique » sont étrangères à l'institution. Le Conservatoire est porteur d'un ordre historique mais limite cet ordre aux répertoires anciens en créant une généalogie des grands hommes et des grandes œuvres. Leibowitz pousse la méthode jusqu'aux préoccupations contemporaines. Les élèves de Messiaen, déçus de voir s'évanouir la possibilité de la nomination de Messiaen à la tête d'une classe de composition, sont d'autant plus ouverts aux perspectives de Leibowitz.

## 2) De Leibowitz à Boulez, la transmission d'une pensée téléologique

La première manifestation de l'imprégnation de la pensée de Leibowitz sur ses disciples s'observe dans les écrits que certains d'entre eux font paraître dans la foulée de l'enseignement reçu. Les élèves de Leibowitz n'attendent pas pour diffuser dans l'espace social les idées transmises en privé. À l'issue d'un concert organisé par la Pléiade, Antoine Duhamel prend la plume et confirme que « la véritable tradition vit de rupture avec le goût usuel<sup>705</sup> ». L'article, dans son ensemble, porte un regard ferme, parfois intransigeant, sur les chemins esthétiques à prendre, sur les œuvres entendues, sur les trajectoires des compositeurs. L'inventaire est sans restriction d'âge, de nationalité ou d'esthétique. La « rupture » voulue par Duhamel est bien plus que l'expression d'une humeur ressentie face à telle œuvre, elle est une injonction sur les comportements à adopter face à l'histoire.

Comme Duhamel<sup>706</sup> dont il est le condisciple, Boulez partage avec Leibowitz un sérieux intangible à l'endroit de la question artistique. Rien de ce qui est attaché à la musique ne doit être envisagé en marge de cette urgence à la considérer comme bien autre chose que « l'objet

---

<sup>705</sup> Duhamel (Antoine), « Le Concert de la Pléiade », op. cit., p. 9.

<sup>706</sup> Comme le souligne Pierre-Arnaud Le Guérinel, Serge Nigg et Maurice Le Roux ont aussi revendiqué « la nécessité d'un changement radical induit par la guerre où la légèreté n'est plus permise et où tout doit être repensé ». Maurice Le Roux exige pour les autres et pour lui-même une « honnêteté, une logique, un esprit de discipline, une insatisfaction, un don total » dans l'acte de création. Le Guérinel (Pierre-Arnaud), « Les écrits de Maurice Le Roux, Serge Nigg et Jean-Louis Martinet : analyse critique » in FeneYROU (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, op. cit.

d'un plaisir<sup>707</sup> ». Comme Leibowitz, Boulez veut « prouver que l'excellence est le produit de l'habileté technique, de la logique<sup>708</sup> ». Boulez se reconnaît dans les propos de Leibowitz lorsque celui-ci prône, en matière d'art, le renouvellement constant du principe de responsabilité en lieu et place de toute jouissance immédiate<sup>709</sup>. Les premiers écrits de Boulez en témoignent et, de ce fait, sa suspicion à l'égard de séductions sonores trop évidentes lui fait prendre ses distances, à partir de 1947, tant avec Berg<sup>710</sup> qu'avec Messiaen<sup>711</sup>. Boulez pense, avec Leibowitz, que la série, comme discipline, est non seulement le point d'aboutissement logique et nécessaire à l'évolution de la musique occidentale, « l'acquisition capitale de la musique<sup>712</sup> » nouvelle, mais qu'elle est, d'abord, la seule grammaire à assurer le sérieux nécessaire aux entreprises musicales de l'avenir. Il ne fait guère de doute que Leibowitz soit pour Boulez, en 1945, un garde-fou quant aux conceptions musicales jugées trop hédonistes. Leibowitz apparaît comme l'antidote à l'empirisme sensuel de Messiaen. Hédonisme<sup>713</sup> et empirisme sont incontestablement les deux attitudes que Boulez apprend à condamner vigoureusement au contact de Leibowitz<sup>714</sup>.

Boulez est d'autant mieux préparé à recevoir la pensée historique de Leibowitz qu'il mesure le soin apporté par Messiaen pour situer les langages des compositeurs du passé. Pour autant, les

---

<sup>707</sup> Leibowitz (René), *Schœnberg et son école*, préface, op. cit., p. 9. Cette position, après-guerre, est répandue : « Musique intellectuelle ! », s'écrit Gérard Michel dans *La Revue musicale*, « le vocable est prononcé, et voici condamnée notre musique moderne et contemporaine, coupable simplement d'avoir échappée aux contingences faciles, aux plaisirs paresseux ! » Michel (Gérard), « André Jolivet. Essai sur un système esthétique musical », *La Revue musicale*, 23<sup>e</sup> année, n° 204, janvier 1947, p. 8-26, p. 9.

<sup>708</sup> Arendt (Hannah), *Le Système totalitaire*, trad. Jean-Louis Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Seuil, Paris, 1972 ; trad. révisée Hélène Frappat, Gallimard, coll. « Quatre », Paris, 2002 ; Seuil, coll. « Points/Essais », Paris, 2005, p. 79. Leibowitz, Messiaen et Boulez ont en commun de placer les performances techniques au cœur de leurs discours esthétiques. Ce goût de la technique pour elle-même se retrouve jusque dans le nom des revues musicales qui paraissent après-guerre (*Contrepoints*, *Polyphonie*) et qui matérialisent « l'intangible domination de la rationalité elle-même ». (Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 67).

<sup>709</sup> Leibowitz dénonce, dans la préface de son *Introduction à la musique de douze sons* et dans quelques-uns de ses articles, l'« hédonisme souvent odieux » de certaines musiques, particulièrement celle d'Olivier Messiaen. Cf. Leibowitz (René), « Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine », *L'Arche*, 2<sup>e</sup> année, n° 9, vol. 3, 1945, p. 130-139 & l'*Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 13. De même, il reproche au début du *Cinquième Quatuor* de Bartók d'être « fondé sur une conception hédoniste de l'effet rythmique au sens primaire du terme ». Cf. Leibowitz (René), « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », *Les Temps modernes*, n° 25, octobre 1947, p. 705-734.

<sup>710</sup> Boulez reproche notamment à certains passages de la *Suite lyrique*, et particulièrement du *Trio estatico*, certaines « vulgaires emphases véristes de l'opéra italien » et manifeste son rejet de la « sensiblerie exaspérée » de certaines des pages de l'œuvre. Cf. Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 237. De même, Boulez se méfie de la « conception 'hédoniste' » de Ravel. Cf. Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 244.

<sup>711</sup> Chez Messiaen, « le côté harmonique hérisserait les plus indulgents », écrit Boulez dans « *Propositions* ». Boulez (Pierre), « *Propositions* », op. cit., p. 68.

<sup>712</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 273.

<sup>713</sup> Hugues Dufourt a bien relevé « l'ascétisme » qui caractérise « les groupes de choc de l'après-guerre ». Dufourt (Hugues), « *Autopsie de l'avant-garde. Art et société : la fin d'un clivage* », op. cit., p. 96.

<sup>714</sup> « C'est la première analyse lucide que je lis et je ne m'étais jamais douté de l'évidence avec laquelle vous décrivez l'évolution de la musique depuis le Moyen Âge. Enfin, quelque chose qui n'est pas empirique ! » Lettre de Pierre Boulez à René Leibowitz, s. d., FdPS.

méthodes d'analyse de l'histoire diffèrent même si les deux enseignants partagent une grande habileté dans la forme de leur enseignement. Chacun peut apparaître comme le meilleur « prophète<sup>715</sup> » des musiques présentes et futures<sup>716</sup>. Pour autant, ce sont moins les questions de progrès et de déterminisme qui furent en jeu dans le cours de Messiaen qu'une auto-validation de son importance comme créateur ; validation qui compense les manquements du Conservatoire, intégratif mais ambivalent à son égard.

Disciple de Messiaen et de Leibowitz, Boulez est sensible à la méthode téléologique et à l'idéal de progrès qui lui est consubstantiel. En effet, et comme le souligne François Noudelmann, téléologie et progrès « animent » ensemble une « direction transhistorique des avant-gardes » qui, elles-mêmes, « s'auto-définissent comme des accoucheuses de l'histoire<sup>717</sup> ». Dans ce contexte, l'œuvre d'art prend toute sa dimension « dans la mesure où elle s'inscrit dans le sens général de l'évolution historique<sup>718</sup> », sa qualité est évaluée à l'aune d'un cadre strict et préalablement fixé.

La foi dans le concept de progrès conduit Leibowitz à évaluer le degré de complexité des œuvres<sup>719</sup>. Cette conjonction n'a rien d'évident dans le paysage musical français d'après-guerre. Daniel-Lesur et Yves Baudrier, dans les échanges qu'ils publient après la Libération<sup>720</sup>, relient, quant à eux, la question du progrès à la quête d'une nouvelle simplicité. Les adeptes du néoclassicisme, toujours en vogue dans le Paris libéré, regardent avec suspicion ces exégètes qui jugent les œuvres à la lumière des audaces qu'elles recèlent. Peu sont enclins, en définitif, à se ranger du côté de Leibowitz pour qui l'évolution de la musique « s'est toujours faite, dans le sens d'une complexité croissante<sup>721</sup> ». S'appuyant sur un idéal progressiste axé sur une

---

<sup>715</sup> Selon l'expression d'Yves Balmer et de Christopher Brent Murray. Cf. Balmer (Yves) & Murray (Christopher Brent), « De l'harmonie à la composition : Messiaen, prophète de son propre style » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>716</sup> Messiaen n'est pas dépourvu de formules saillantes sur le sens de l'histoire et la place des œuvres dans cette histoire. Certaines œuvres constituent, selon lui, des « pas en arrière », d'autres sont l'expression d'une musique « tristement, piteusement, stupidement en retard ». Cf. Messiaen (Olivier), « Billet parisien : Quatre Opéras-bouffes », *La Sirène*, septembre 1937 in Broad (Stephen), *Olivier Messiaen : Journalism 1935-1939*, Introduction, op. cit., p. 5. Cf., aussi, Messiaen (Olivier), « Billet parisien : Le Mana de Jolivet », *La Sirène*, décembre 1937, p. 8-10, p. 8.

<sup>717</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 15.

<sup>718</sup> Saguer (Louis), « Crise » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 108. Saguer ne partage pas la vision progressiste de Leibowitz : « En étudiant l'histoire », écrit Saguer, « on verra que le développement procède par spirales ». Ibid., p. 102. Fred Goldbeck, de même, tourne en dérision le concept de progrès en art en soulignant la « naïveté » et la « spéciosité ». Goldbeck (Fred), *Contrepoints*, n° 1, janvier 1946, p. 1-3,

<sup>719</sup> Cf. Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 84.

<sup>720</sup> Baudrier (Yves) & Daniel-Lesur, « Vers un nouveau romantisme ? Dialogue », op. cit.

<sup>721</sup> Leibowitz (René), *L'artiste et sa conscience : esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Préface de Jean-Paul Sartre, L'Arche, Paris, 1950, p. 75.

observation méticuleuse, partisane et d'inspiration adornienne de l'évolution de la grammaire musicale depuis le Moyen Âge, Leibowitz tranche dans le paysage musical français de l'après-guerre. Mais le rejet, par une partie de la société musicale française, du concept de « progrès musical »<sup>722</sup>, tel qu'il est défendu par Leibowitz, trouve aussi son origine dans le fait que ce dernier est suspecté, derrière son dogmatisme, de mal dissimuler une inquiétude latente : « Que faire à présent ? »<sup>723</sup> Les injonctions du sérialisme français d'après-guerre sonnent, à l'oreille de quelques-uns, comme l'aveu d'une impuissance créatrice.

Le ton des premiers articles publiés par Boulez atteste de l'urgence de la situation telle qu'elle est comprise par les musiciens ayant décidé de faire de la série le cœur et le nerf de leur grammaire. Que faire à présent ? Les « Trajectoires » n'ont rien d'un manifeste de la table rase mais témoignent d'une relation pour le moins violente au passé<sup>724</sup>. Plutôt que « brûler la bibliothèque d'Alexandrie », l'article entend réévaluer les influences esthétiques qui ont fondé les modernités musicales de la première partie du *xx*<sup>e</sup> siècle. Les appels lancés à chaque ligne des « Trajectoires » se fondent sur une suite d'injonctions, filles d'une confiance assumée<sup>725</sup> dans l'analyse de la situation musicale héritée mais trahissent, en même temps, une crise de confiance dans la filiation esthétique. Les lignes des « Trajectoires » sont empreintes de ce que François Noudelmann identifie comme une « haine du passé », rhétorique exacerbée propre aux mouvements d'avant-garde et destinée à « dénoncer les modèles, davantage pour les réévaluer que pour les éliminer ». Ce parti pris rhétorique n'est évidemment pas attribuable au seul caractère de Boulez ; la méthode téléologique, construite et transmise par Leibowitz, a posé son empreinte.

---

<sup>722</sup> Adorno (Theodor W.) & Benjamin (Walter), *Correspondance 1928-1940*, Lettre de Walter Benjamin à Theodor W. Adorno, 7 mai 1940, op. cit., p. 372-382, p. 373. Avec Adorno, cité régulièrement dans les pages de l'Introduction à la musique de douze sons, Leibowitz fait sien le concept de « progrès musical » et le transmet à ses étudiants.

<sup>723</sup> Arendt (Hannah), *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, trad. G. Durand, Calmann-Lévy, Paris, 1972 ; Presses-Pocket, Paris, 1989, p. 131. Selon Hannah Arendt, l'idée de progrès était déjà « communément partagée par les hommes de lettres au cours du *xviii*<sup>e</sup> siècle », puis le siècle romantique se chargea de « l'élever au rang d'un dogme, presque universellement accepté ». Arendt montre comment l'idée de progrès s'est progressivement conçue « sous la forme d'une accumulation des connaissances acquises au cours des siècles ».

<sup>724</sup> Les « Trajectoires » ne respectent que partiellement les règles du manifeste qui « détourne la déclaration énumérative vers la parodie, consciente ou pas, et la déborde par une écriture polémique et ludique ». Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 61.

<sup>725</sup> Les questionnements et les inquiétudes de Boulez sont davantage visibles, et surtout plus avoués, dans les correspondances que dans les articles.

Susplicieux à l'égard des approches empiriques<sup>726</sup>, la méthode téléologique telle que la pratique Leibowitz s'impose à Boulez comme le plus sûr moyen de défendre ses idées. Boulez propose une lecture du *Pierrot lunaire* à la lumière des opus sériels<sup>727</sup> et fait mine de s'excuser de sa lecture à rebours pour affirmer mieux encore ses conclusions. Avant ses « Trajectoires », Boulez a aiguisé sa plume et son jugement sur tous les répertoires auxquels il prête intérêt, de Jolivet à Varèse, de Berg à Messiaen. Tous ont subi le même sort : être lu au regard de l'actualité la plus récente. Mais la transmission, de Leibowitz à Boulez, ne se limite pas à une enveloppe méthodologique bien pensée. Elle touche à la conception même de la série, grammaire ayant à trouver en elle-même les forces de sa pérennité. Boulez hérite de cette inquiétude à vouloir trouver dans la série des « valeurs correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation<sup>728</sup> », ambition en droite lignée avec celles exposées dans le onzième chapitre de l'Introduction à la musique de douze sons et dans lequel Leibowitz avait déjà rappelé l'urgence d'un tel projet. Le point de vue de Leibowitz sur les œuvres du répertoire marque également Boulez. L'attachement de Berg au passé est souligné par Leibowitz dans son chapitre de 1946 à l'Introduction de la musique de douze sons, « Les survivances de l'ordre tonal ». Leibowitz appuie son argumentation en prenant le Concerto pour violon pour modèle. Boulez s'appuie, lui, sur la Suite lyrique. Boulez relève les « sauts d'octave » de la Suite<sup>729</sup>. Leibowitz relève les « octaves instrumentales<sup>730</sup> » du Concerto. Leibowitz est plus indulgent que son disciple. Boulez pointe le « mauvais goût » de Berg. Leibowitz se limite à exprimer quelques réserves techniques et rappelle que « les fonctions sérielles ne sont guère affectées par ces doublements<sup>731</sup> ».

Si l'influence de Leibowitz sur Boulez se matérialise à plusieurs niveaux, ce dernier se garde de reconnaître sa dette. Mais malgré son ironie grandissante à l'égard de son ancien maître, Boulez ne critique pas la méthode d'analyse de l'histoire de Leibowitz. Au contraire, il la porte

---

<sup>726</sup> Lettre de Pierre Boulez à René Leibowitz. Sans date. FdPS. Citée par Rémy Campos in Campos (Rémy), « L'analyse musicale en France au XX<sup>e</sup> siècle : discours, techniques et usages », op. cit., p. 411.

<sup>727</sup> Dans le *Pierrot lunaire*, « tout l'effort de Schönberg [...] consistait, par l'emploi d'un chromatisme constant, à faire éclater la tonalité, et menait sur le chemin d'un emploi rationnel du demi-ton, synthétisé plus tard dans l'emploi de la série dodécaphonique ». Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 243. Les méthodes analytiques des « Trajectoires » de Boulez sont, comme le montre cette approche du *Pierrot lunaire*, directement issues de l'Introduction à la musique de douze sons de Leibowitz et des avertissements méthodologiques de sa préface.

<sup>728</sup> Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68 & 69. Boulez et Leibowitz partagent l'habitude de se référer au monde tonal et en éprouvent, tous deux, un certain inconfort. Conscient de se référer souvent au monde tonal, Leibowitz avertit le « lecteur que cette comparaison ne saurait être que métaphorique ». Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 214.

<sup>729</sup> Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 238.

<sup>730</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 285.

<sup>731</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 286.

à son paroxysme, faisant de ses « Trajectoires », initialement voulues comme une analyse objective des répercussions du Pierrot lunaire sur la modernité musicale du début du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, le prétexte à une auto-analyse à peine déguisée. Entre Leibowitz et Boulez, la violence demeure théorique et rhétorique.

### C) Crises et ruptures

#### 1) Aux sources d'une rupture

L'étude du conflit qui provoqua la rupture, à l'automne 1946, de la relation nouée entre René Leibowitz et Pierre Boulez fait apparaître quelques contradictions d'importance. Il est admis que la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez et la lecture qu'en fit Leibowitz fut seule à engager cette séparation, que celle-ci était inévitable, qu'elle mettait un terme prévisible à des échanges de plus en plus limités entre un maître dogmatique et son audacieux disciple. Ainsi rapportée, l'histoire néglige le rôle déterminant joué par Leibowitz dans la gestation de cette Première Sonate<sup>732</sup> et néglige les encouragements que Leibowitz adressa à Boulez après lecture de l'œuvre telle qu'elle lui fut présentée dans l'une de ses premières moutures au début de l'année 1946<sup>733</sup>.

L'hypothèse séduisante qui voudrait expliquer la rupture entre Boulez et Leibowitz par une discorde au sujet de l'héritage wébernien passe sous silence le fait que Leibowitz, lui-même, considérait, avant-guerre, l'art de Webern comme l'un des plus avancés dans la création musicale du moment. Les orientations analytiques dessinées par Leibowitz dans ses premiers grands ouvrages de synthèse ne remettent pas en question son jugement sur Webern mais ont pour effet de le circonscrire à la trajectoire dominante de Schönberg. Leibowitz atténue la singularité de Webern : son évolution serait « semblable<sup>734</sup> » à celle du père du dodécaphonisme, ses œuvres ne recèleraient « rien de spécifiquement nouveau<sup>735</sup> »... Les « principes dodécaphoniques » de Schönberg et ceux de ses élèves sont, dit Leibowitz, les « mêmes<sup>736</sup> ». Ces conclusions rebutent Boulez qui, de son côté, identifie dans les derniers opus de Webern l'essentiel des implications sérielles les plus neuves. Déterminé à asseoir son

---

<sup>732</sup> Les premières versions de la Première Sonate voient le jour alors que Boulez étudie auprès de Leibowitz. Boulez suit l'enseignement de Leibowitz du printemps 1945 à l'automne 1946. Robert Piencikowski rappelle, de plus, la dédicace de Boulez à René Leibowitz de la première version de la Première Sonate, par la suite, « rageusement biffée ». Piencikowski (Robert) in FeneYROU (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, 2010, op. cit.

<sup>733</sup> Lettre d'Yvette Grimaud à René Leibowitz, 21 février 1946. Fond Yvette Grimaud, BMG.

<sup>734</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit, p. 232.

<sup>735</sup> Ibid., p. 238.

<sup>736</sup> Ibid., p. 232.

opinion, Boulez pointe les carences analytiques de Leibowitz et condamne son « admiration parfaite<sup>737</sup> » pour toute la production schönbergienne. Boulez entend « débarrasser » le doyen des viennois de sa « légende », veut « l'apercevoir à sa juste dimension<sup>738</sup> », projet qu'obstrue Leibowitz en jouant continuellement, selon Boulez, « les Vincent d'Indy par rapport à Schoenberg<sup>739</sup> ». Mal lire Schönberg, c'est mal lire Webern. Alors, la méthode d'analyse de Leibowitz est désignée comme insuffisante, limitée au relevé ordonné mais stérile des séries.

Leibowitz s'est-il limité au seul relevé des séries pour conduire et parfaire ses analyses ? Leibowitz n'a-t-il fait que « compter jusqu'à douze<sup>740</sup> » ? Les premières pages de l'Introduction à la musique de douze sons présentent une méthode qui ne varie guère : des relevés sériels, incontournables et sous toutes formes, sont proposés tout au long de l'analyse ordonnée des Variations opus 31. À chacune des strates de l'ouvrage, ces relevés ambitionnent d'éclaircir tous les paramètres de l'œuvre. Au moment de discuter du « style orchestral tout nouveau<sup>741</sup> » de l'une des variations, l'arithmétique solfégique persiste<sup>742</sup>. Plutôt qu'une étude de l'orchestration, des timbres et de leurs mélanges, Leibowitz réduit les couleurs instrumentales au contexte dodécaphonique. Ses analyses écrites en témoignent : Leibowitz peine à émanciper ses investigations de l'observation des hauteurs et des séries.

Pourtant, il serait erroné d'affirmer que Leibowitz s'est contenté de dresser quelques tableaux et de juxtaposer une pléiade de chiffres sans âmes. Au fur et à mesure de son analyse, des points de vue sont exprimés sur les agencements et fragmentations sériels, sur leur rôle dans la structure de l'œuvre, sur la qualité des harmonies et leur registration<sup>743</sup>, sur la précision et le « raffinement » des rythmes et de la métrique<sup>744</sup>. L'analyse des Variations opus 31 est aussi

---

<sup>737</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 1947, sans date, B-Br, M.L., n°5436/32.

<sup>738</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 241. Pourtant, la relation de Leibowitz à Schönberg est plus nuancée que Boulez ne semble le croire et qu'il ne le laisse entendre. Comme le montre Rémy Campos, Leibowitz n'hésite pas « à pousser Schoenberg dans ses retranchements », notamment sur la question des doublures d'octaves. Cf. Campos (Rémy), « L'analyse musicale en France au XX<sup>e</sup> siècle : discours, techniques et usages », op. cit., p. 407.

<sup>739</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 31 janvier 1947, B-Br, M.L. 5436/38.

<sup>740</sup> Boulez ne se contente pas de citer et de mettre à mal les méthodes de son ancien maître, il décrit aussi les traits de sa personnalité, de son caractère à « l'épiderme austère ». Cf. Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 237.

<sup>741</sup> Leibowitz est attentif aux qualités orchestrales des Variations. Cf. Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 122.

<sup>742</sup> L'analyse paramétrique est une méthode répandue que partagent Messiaen, Leibowitz, De Schläezer, Boulez ou Le Roux. Tous structurent leurs ouvrages et articles d'après les grandes catégories de la musique et de sa perception (hauteurs, durées, timbres...).

<sup>743</sup> De même, Leibowitz est attentif aux qualités de registrations des Sonates pour piano et violon de Bartók. Leibowitz (René), « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », op. cit.

<sup>744</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 122. Ce qui n'empêche pas Boulez de tourner en dérision les capacités rythmiques de Leibowitz dans ses « Propositions ».

prétexte à aborder des questions plus larges. Leibowitz interroge notamment le concept de thème et la manière dont celui-ci peut être entendu dans un contexte sériel. Il alimente le débat déjà consommé de la corrélation des formes et des grammaires en s'insurgeant contre Ernst Křenek, qui voit une « erreur fondamentale » dans la « recrudescence des formes traditionnelles<sup>745</sup> ».

En même temps qu'il remet en question les capacités musicales de Leibowitz, Boulez ironise sur les engagements philosophiques de son ancien maître, familier des cercles littéraires les plus influents de l'après-guerre. La rupture entre les deux hommes n'a pas pour seul motif des divergences d'appréciation des partitions. Elle trouve aussi sa cause dans la rivalité inhérente aux stratégies de « conquête du pouvoir<sup>746</sup> ». Boulez, rapidement, ressent le désir d'occuper un terrain monopolisé par son aîné. En 1945, Leibowitz compose, dirige, écrit, enseigne, organise, polémique<sup>747</sup> ; autant de déclinaisons d'un même élan créatif et prosélyte<sup>748</sup> qui trouve quelques forces dans des appuis intellectuels bien choisis<sup>749</sup>. Il n'est pas un hasard si Boulez se prend à déstabiliser aussi vigoureusement les cautions intellectuelles de Leibowitz, d'autant qu'il reste lui-même à distance de quelques-unes des modes philosophiques et politiques de l'après-guerre les plus en vue. Publiquement, dans ses articles, mais aussi en coulisse, notamment avec André Souris, Boulez met à mal les convictions existentialistes de Leibowitz<sup>750</sup> et, par là, veut affaiblir le crédit du contexte intellectuel dans lequel celui-ci s'inscrit. Les effets de la rivalité mimétique, selon le concept central de la pensée de René Girard<sup>751</sup>, sont consommés.

---

<sup>745</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 116.

<sup>746</sup> Cf., à ce sujet, Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, op. cit., 1992.

<sup>747</sup> Comme Leibowitz, Boulez ne conçoit pas séparément, compositions et « études théoriques » : « deux aspects d'une activité » que Leibowitz n'a « jamais dissociés ». (Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., Préface, p. 12). Max Deutsch ne se limite pas, non plus, à l'enseignement et à l'analyse critique. Il monte au pupitre et fait œuvre de pionnier, en Suisse, dans l'interprétation des Cinq Pièces opus 16.

<sup>748</sup> Bien que Leibowitz se défende de toute « propagande » à l'égard de Schönberg. Buch (Esteban), « La musique au xx<sup>e</sup> siècle : René Leibowitz et Theodor W. Adorno, opérateurs » in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>749</sup> Leibowitz est associé à de nombreuses parutions à la Libération, non seulement dans *Les Temps Modernes* mais aussi dans les *Cahiers d'art* de Zervos qui reparaissent en avril 1945, numéro qui contient un article de René Leibowitz (« Introduction à la musique de douze sons », p. 111-125). Après-guerre, la plupart des revues d'art se font l'écho des débats sériels. L'impatience d'Henri Davenson à « prendre position en face des sériels » témoigne du rayonnement de Leibowitz dans le paysage intellectuel de l'après-guerre. Cf. Davenson (Henri), « Presse musicale », *Esprit*, novembre 1949, p. 814-815.

<sup>750</sup> Cf. Buch (Esteban), « Un triangle fatal ? La conjonction Leibowitz - Boulez - Schaeffer », *Horizons de la musique en France 1944-1954* in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Colloque CDMC, 2010, op. cit.

<sup>751</sup> Ramond (Charles), coordonné par, *René Girard. La théorie mimétique, de l'apprentissage à l'apocalypse*, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », Paris, 2010.

Leibowitz perçoit dans *Les Temps modernes*, revue que Sartre crée en 1945, un modèle de médiatisation des idées et veut en importer la substance dans la sphère musicale. Le concept d'engagement prend la valeur d'une éthique première. Par conviction ou par intelligence, Leibowitz fait sienne cette sensibilité nouvelle et très partagée. Comme le souligne Caroline Hoctan, le concept d'engagement est à la mode en 1945 ; « les Temps modernes », en effet, « ne peuvent [...] pas être considérés comme ayant inauguré l'ère de l'« engagement » intellectuel ou politique à proprement parler, puisque *La Nouvelle Revue française* et la *Revue des Deux-Mondes* qui les précèdent [...] se sont engagées elles-mêmes à un moment ou à un autre<sup>752</sup> ». Caroline Hoctan relativise le prestige du concept d'engagement, cultivé à la Libération par ses plus fervents tenants, en le resituant sur une échelle de temps plus large que sur celle des premières années d'après-guerre. En effet, le concept d'engagement fut, sous l'Occupation, déjà convoqué « en faveur de la Révolution nationale lancée par le régime de Vichy » et la revue *Esprit* en fut le porte-voix<sup>753</sup>. Quoi qu'il en soit, Leibowitz comble le vide laissé par Sartre qui, dans son « Manifeste<sup>754</sup> » dévolu aux implications concrètes de la littérature, *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>755</sup>, range la musique au rang des arts extérieurs au concept d'engagement : « On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique ; qui oserait dans ces conditions réclamer des peintres ou des musiciens qu'ils s'engagent<sup>756</sup> ». Leibowitz, au contraire, veut faire de la musique un art de l'engagement<sup>757</sup>.

Il est périlleux de distinguer ce qui, dans la méthode analytique de Leibowitz, relève précisément de la philosophie sartrienne. L'entreprise constituerait une étude à part entière. Pour autant, les allusions à l'existentialisme témoignent, dès les premières pages de l'Introduction à la musique de douze sons, de l'influence de Sartre<sup>758</sup>. Rétif à cette caution, Boulez se saisit des allusions existentialistes de son ancien maître et met à mal l'ensemble de

<sup>752</sup> Hoctan (Caroline), *Panorama des revues à la Libération - Août 1944 - Octobre 1946*, op. cit., p. 37.

<sup>753</sup> Ibid., p. 37.

<sup>754</sup> Selon l'expression de François Noudelmann in Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 64.

<sup>755</sup> Position contredite par Serge Nigg, secrétaire général du Comité provisoire des Musiciens progressistes qui avec Claude Delvincourt, George Auric et Roger Désormière, vice-présidents et président du bureau provisoire veulent réaffirmer « l'importance de la personnalité du créateur musical ». Cf. Nigg (Serge), *L'Humanité*, 7 décembre 1948, p. 3 in Pistone (Danièle), « Manifeste et Musique en France », op. cit., p. 34.

<sup>756</sup> Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 16 & 17.

<sup>757</sup> Selon Esteban Buch, l'essai de Sartre décida Leibowitz à prendre concrètement la parole sur le sujet. Buch (Esteban), « René Leibowitz », *La musique au xx<sup>e</sup> siècle : René Leibowitz et Theodor W. Adorno*, opérateurs, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>758</sup> De la même manière, l'influence de Leibowitz sur Sartre se matérialise dans la préface que le philosophe rédige pour *L'artiste et sa conscience*. Sartre y admet qu'une musique exprimant l'idéal de liberté et qui se veut en révolution permanente puisse susciter une aspiration à la liberté et à la révolution sociale. Aussi, Sartre nuance-t-il son opinion selon laquelle la musique serait impuissante à exprimer toute notion d'engagement.

la démarche. De Sartre à Jdanov, Boulez refuse l'« agenouillement devant le communisme<sup>759</sup> » et raille les « utopies libératrices<sup>760</sup> ». L'engagement politique n'est pas son affaire. Il partage la prudence sociale de Messiaen et de Jolivet<sup>761</sup>. Un engagement de Jeune France en 1945 aurait-il trop mis en lumière leur passivité, plus ou moins conciliante, durant les années de guerre ? Messiaen n'a pas transmis à ses étudiants l'urgence de l'engagement politique.

## 2) Un sériel isolé

Le prix de la rupture avec Leibowitz s'élève, pour Boulez, à une mise au ban des concerts parisiens de musiques sérielles. Fort d'une renommée grandissante, Leibowitz met sur pied un festival dédié aux douze sons et à Schönberg. L'entreprise est double : asseoir le répertoire et défendre les compositions nouvelles. Leibowitz a vocation à promouvoir la dernière génération de compositeurs sériels qui, pour nombre d'entre eux, sont ses disciples d'hier ou du moment : les Français André Casanova, Antoine Duhamel et Serge Nigg, les Britanniques Elisabeth Lutyens et Humphrey Searle, le Belge André Souris<sup>762</sup>, l'Allemand émigré aux États-Unis Paul Dessau, l'Américain Erich Itor Kahn et Luigi Dallapiccola partagent l'affiche des concerts et voient les œuvres jouées par des interprètes de haut rang<sup>763</sup>.

Le festival creuse l'écart entre Boulez et ses collègues sériels parmi lesquels Nigg et Casanova, deux des talents sériels les plus remarquables. Si Goldbeck s'est montré franchement réticent à l'égard de Leibowitz, sa revue ouvre ses colonnes à la dodécaphonie. Dans le portrait qu'il consacre à Casanova, Bruno Valeano trace le parcours d'un musicien à la trajectoire tâtonnante mais cohérente. D'abord instinctives, les expériences que Casanova tente dans ses premières œuvres (Concerto pour piano et orchestre, première des Trois pièces pour piano opus 1) trouvent leur aboutissement dans l'adoption de la technique sérielle et une « observance rigoureuse » de ses lois constitutives<sup>764</sup>.

---

<sup>759</sup> Selon l'expression d'Artaud. Antonin (Artaud), *Œuvres*, « Présentation d'Évelyne Grossman », op. cit., p. 173.

<sup>760</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 63.

<sup>761</sup> Jolivet, pourtant approché par la FMP, reste politiquement plus en retrait et se garde de prêter officiellement allégeance au Manifeste de Prague de mai 1948.

<sup>762</sup> Nougé (Paul), « André Souris », *Distances*, n° 1, Paris, février 1928.

<sup>763</sup> Irène Joachim y donne la première audition parisienne des *Sex Carmina Alcaei* de Dallapiccola et des *Quatre Mélodies* opus 2 d'Alban Berg.

<sup>764</sup> Valeano (Bruno), « Sur quelques jeunes musiciens », op. cit., p. 62. Dans son article, Valeano dresse le catalogue déjà fourni du compositeur : « À vingt et un ans, Serge Nigg a composé un certain nombre d'œuvres, dont une Fantaisie pour piano (1942), Perséphone, mélodrame (1943), une Sonate pour piano la même année. Une partition assez importante pour chant et orchestre, intitulée *La Mort d'Arthur*, demeure inachevée. [...] Dans le domaine purement orchestral, » ajoute l'auteur, « Timour, mouvement symphonique, et le Concertino pour piano, batterie et instruments à vent (1944) préparent la voie à un ouvrage de plus grandes proportions, Yassaq, achevé cette

Doué d'une « musicalité à toute épreuve<sup>765</sup> », la « très forte personnalité » de Serge Nigg confirme, après la Libération, les premiers espoirs portés en lui par le monde musical<sup>766</sup>. Tête d'affiche de la nouvelle génération, Nigg impressionne ses camarades et confie à Boulez quelques-uns de ses manuscrits pour copie<sup>767</sup>. Le Festival de Leibowitz finit de faire de Nigg une des figures premières du sérialisme français et dessine les grands traits de la succession de Schönberg.

Isolé, Boulez n'a d'autre alternative que celle de tisser les fils d'un nouveau réseau, non directement attaché à celui du Conservatoire, de ses premiers maîtres et condisciples. Pour la création de ses œuvres, Boulez doit se contenter de conditions plutôt modestes : le cadre confidentiel des concerts du Tryptique<sup>768</sup>, quelques séances privées et des auditions radiodiffusées de « Jeunes compositeurs<sup>769</sup> » constituent l'essentiel des lieux d'accueil de sa musique entre 1945 et 1947. Boulez feint l'orgueil et puise dans sa mise à l'« écart<sup>770</sup> » les forces pour la conquête de nouveaux territoires.

Sous l'effet de l'« excellente surprise<sup>771</sup> » suscitée par le portrait que Nigg lui a dressé d'André Souris, Boulez charge son camarade de transmettre au musicien et surréaliste belge ses derniers manuscrits. Les premiers liens tissés, Souris représente davantage qu'une porte ouverte sur une grande revue musicale d'après-guerre<sup>772</sup>. En 1947, Souris devient l'un des principaux

---

année là, qui est la synthèse et l'aboutissement des essais poursuivis dans la voie des 'bouffées sonores' dont il parle lui-même ».

<sup>765</sup> Louis Saguer voit en Serge Nigg un « scrutateur inquiet et infatigable » avec une « très forte personnalité » et une « musicalité à toute épreuve » qui « lui permettront de faire de la musique en n'importe quel système et avec n'importe quelle technique ». Saguer (Louis), « Les tendances actuelles de la musique française » in Saguer (Louis), *Écrits*, op. cit., p. 177.

<sup>766</sup> En février 1944, Timour, est créé par Roger Désormière.

<sup>767</sup> Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>768</sup> Quelques-unes des nouvelles œuvres de Boulez sont créées au Tryptique, dynamique mais modeste association musicale dirigée par Pierre d'Arquennes. Lionel de Pachmann, premier professeur de Boulez, y fait jouer sa Sonate en mi majeur pour piano et violon. Cf. Demarquez (Suzanne), « Le Triptyque (7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> concerts de musique contemporaine de la saison 1945-1946) », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 201, septembre 1946, p. 265 & 266.

<sup>769</sup> Émission « Jeunes compositeurs français ». Autour de l'œuvre de Boulez, sont programmés un Duo pour deux violons de Luc-André Marcel et un Thème et variations pour piano d'Elsa Barraine, joué par Monique Haas.

<sup>770</sup> « Je n'ai pas besoin de vous dire qu'on me tient du reste parfaitement à l'écart », écrit Boulez à Souris. Lettre de Pierre Boulez à André Souris, 1947, sans date, B-Br, M.L., n°5436/32.

<sup>771</sup> « Mon camarade Nigg qui vous a porté mes manuscrits m'a parlé de vous avec beaucoup d'admiration et de sympathie. Car il m'a dit qu'en dehors de musique atonale vous vous occupiez aussi du surréalisme et que vous êtes une des têtes de ce mouvement en Belgique, ce qui m'a fait une excellente surprise ». Lettre de Pierre Boulez à André Souris, B-Baml, Archives A. Souris, M.L. n°5436/46. Selon Wangermée (p. 273), cette lettre non datée de Pierre Boulez à André Souris est antérieure au Festival Schönberg des 21 et 25 janvier 1947, hypothèse que confirment Valérie Dufour et Suzanne Gärtner. Dufour (Valérie) et Gärtner (Suzanne), « 'Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes'. Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>772</sup> Comme le montre Wangermée, est investie dans Polyphonie, créée à Paris au printemps 1947, la responsabilité de succéder symboliquement à *La Revue musicale* qui peine à retrouver son prestige après la Libération et depuis la retraite de son fondateur, en 1939, Henry Prunières. De plus, *Contrepoints*, lancée par les Éditions de Minit

confidents de Boulez et du désarroi que ce dernier ressent à l'endroit de la vie musicale française. Polyphonie, revue belge, est l'un des premiers lieux où se joue et se dispute la suprématie de la parole sérielle en France. Leibowitz et Boulez, s'ils s'ignorent à la ville, s'affrontent sur le papier<sup>773</sup>. Mais Leibowitz possède, à la Libération, une pratique déjà ancienne de l'écriture littéraire, musicologique et journalistique. Boulez conteste auprès de Souris le « monopole » de Leibowitz dans le domaine de la musique sérielle, un monopole dans lequel une certaine partie du monde intellectuel et musical parisien le maintient. Les critiques qu'il lui adresse touchent aussi bien la forme que le fond du propos : une « terminologie lourde », un « prosélytisme maladroit et stupide », autant de traits qui aboutissent à des « résultats catastrophiques » et à « l'ennui ». « La position actuelle de Leibowitz est une escroquerie » que Boulez veut dénoncer. « Sans me vanter, je suis un des seuls - techniquement parlant - à pouvoir démontrer efficacement le non-sens total de certaines de ses vues », confie Boulez à Souris. Polyphonie permet à Boulez de nouer un lien avec Souris, lien qui catalyse les reproches faits à Leibowitz. Leibowitz incarne selon Boulez le conservatisme, le sien propre mais aussi celui de Schönberg. Boulez dresse à Souris un inventaire sans nuance du monde sériel parisien de l'après-guerre. Aucun de ses représentants ne trouve grâce à son libre jugement, ni les Français, ni les étrangers, ni les aînés, ni les ex-condisciples. Les dernières œuvres de Duhamel et Casanova relèvent du « pur poncif académique<sup>774</sup> » et Nigg, « wagnérisant<sup>775</sup> », déçoit. Leibowitz, lié à Souris, n'est pas épargné. Sa « petite ouverture », composée d'après la série de l'Ode à Napoléon, est, dit Boulez, « une véritable tarte à la crème pour l'anniversaire du

---

n'a connu que cinq numéros entre janvier et décembre 1946. Wangermée (Robert), André Souris et le complexe d'*Orphée*, op. cit., p. 271-276. Wangermée conteste l'idée que Polyphonie ait été prévue avant-guerre. Cf., à ce sujet, Quesney (Cécile), « Les revues musicales françaises de l'après-guerre » in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>773</sup> La lecture de Célestin Deliège de la verve polémiste de Boulez est emblématique de la construction idéologique en œuvre à partir des années 1970. Deliège comprend la polémique alimentée par Boulez au sujet de Berg comme « un combat mené [...] contre l'embourgeoisement de la vie musicale », point de vue qui néglige les enjeux personnels et territoriaux de Boulez qui motivèrent la nature des écrits et le ton qui les distingue. Deliège (Célestin), Cinquante ans de modernité musicale : *de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, op. cit., p. 65.

<sup>774</sup> « Casanova et Duhamel battaient des records de l'emmerdement emmerdatoire », écrit Boulez à Souris. Lettre de Pierre Boulez à André Souris. 31 janvier 1947, B-Br, M. L. 5436/38.

<sup>775</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris. Printemps 1947, B-Br, M. L. 5436/32. Boulez change rapidement d'avis au sujet de Serge Nigg. Le 31 janvier 1947, il exprime à Souris son admiration pour Serge Nigg dont il trouve l'une des œuvres « très belle ». Lettre de Pierre Boulez à André Souris. 31 janvier 1947, B-Br, M. L. 5436/38. Au sujet de l'« admiration » de Boulez pour Nigg, cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

Maître<sup>776</sup> ». L'inventaire ne se limite pas aux personnes. Il touche aussi à l'organisation même du milieu musical dans lequel Boulez évolue. Solidaires à la scène, les musiciens d'obédiences sérielles n'échappent pas à l'écueil des « fausses amitiés ». Boulez ne croit pas à la confraternité des pourfendeurs de la série, où tout le « monde se déteste, mais se serre la main<sup>777</sup> », et moins encore au « vilain » concept d'école atonale<sup>778</sup>. Alors que l'ambition de faire école imprègne la démarche de Leibowitz jusque dans le titre et le contenu de ses ouvrages<sup>779</sup>, Boulez rejette cette possibilité « désastreuse<sup>780</sup> ».

La volonté de se rassembler reprend ses forces à la Libération. Les écrivains, les musiciens, les peintres, les philosophes s'expriment collectivement, publient des manifestes, organisent des réunions<sup>781</sup>... Les vellétés de regroupement exacerbent les conflits d'autant que la possibilité même des débats est étouffée pendant quatre ans. La confiance générée par les rassemblements et la formation des groupes ne suffisent pas à étancher une crise ressentie et partagée à l'endroit même de la pulsion créatrice, crise dont témoigne, en arrière-plan, la lutte qui oppose Boulez à Leibowitz. Que signifie créer après les horreurs de la guerre ? Ni Boulez, ni Leibowitz ne posent la question face aux réalités de la guerre. Mais elle demeure et persiste dans les échanges apparemment les plus techniques et exclusivement grammaticaux.

### 3) Qui compose ? La création en crise

L'aphorisme fameux de Boulez, « [Messiaen] ne compose pas - il juxtapose<sup>782</sup> », ne manifeste pas seulement la nécessaire prise de distance d'un élève par rapport à son maître. Il traduit une

---

<sup>776</sup> Boulez envisage de rencontrer Souris au Festival international de musique de chambre contemporaine en hommage à Arnold Schoenberg et organisé par le Club d'essai de la radiodiffusion française sous la direction de René Leibowitz, les 25 et 29 janvier 1947 à l'École normale de musique. Cf. Programme de concert - Paris IV BU Clignancourt, N1. 130, fonds Musicologie. Souris n'ayant pas fait le déplacement à Paris, Boulez lui adresse un compte-rendu acide sur les événements.

<sup>777</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris du 6 novembre 1947. M.L., n° 5436/22.

<sup>778</sup> Pierre-Arnaud Le Guérinel montre que Jean-Louis Martinet ressentit cette même aversion vis-à-vis de l'« idée d'appartenance à un groupe ». Le Guérinel (Pierre-Arnaud), « Les écrits de Maurice Le Roux, Serge Nigg et Jean-Louis Martinet : analyse critique par Pierre-Arnaud Le Guérinel » in Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain), sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, op. cit.

<sup>779</sup> Cf. Leibowitz (René), *Schænberg* et son école et l'Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 253.

<sup>780</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris du 6 novembre 1947. M.L., n° 5436/22.

<sup>781</sup> Le groupe réuni autour de Leibowitz n'est qu'un exemple de ce type de rassemblements. En avril 1947, en compagnie d'Amédée Borsari, Émile Damais et Jean Rollin, José David fonde le groupe Eurythmie. Ce groupe est parrainé par Henri Collet (1885-1951), celui-là même qui lança le groupe des Six dans un article de *Comœdia*. Cf. Collet (Henri), « Les Cinq Russes et les Six Français », *Comœdia*, 16 et 23 janvier 1920.

<sup>782</sup> Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68. Pierre-Arnaud Le Guérinel attribue la formule à Leibowitz. Cf. Le Guérinel (Pierre-Arnaud), « Les écrits de Maurice Le Roux, Serge Nigg et Jean-Louis Martinet : analyse critique », op. cit. De même, antérieurement à Boulez, Georges Auric fait à Messiaen un reproche similaire. Au sujet des Trois Petites Liturgies, dont il fait un compte-rendu pour Les Lettres françaises, Auric regrette « la juxtaposition, vraiment parfois assez irritante, de séquences dont il semble qu'un tout autre parti pouvait être tiré ». Auric (Georges), « La Musique », Les Lettres françaises, 15 février 1946, p. 7. Yves Balmer affine l'affirmation

inquiétude bien plus fondamentale sur l'acte même de composer, d'écrire, de créer. Qui écrit ? Qui compose ? La question, dans la France de l'après-guerre, circule en tous sens. Beaucoup sont suspectés d'arborer un métier qu'ils ne maîtrisent pas ou de substituer le dogme à l'inspiration. À chacun est demandé de prouver le bien-fondé de ses outils et de son esthétique. Certains artistes en arrivent à proclamer leur haine pour l'art qu'ils pratiquent<sup>783</sup>. Les « crises de désespoir » prennent mille formes et les « tourments de l'inventeur<sup>784</sup> » sont multiples.

Comment écrire après la guerre ? Comment « écrire après Auschwitz ?<sup>785</sup> » Est-ce bien en ces termes que se formule cette crise ressentie face à l'acte même de création ? Ainsi posée, la question impliquerait une conscience assumée et partagée des horreurs commises. Mais, comme le répète Albert Camus au lendemain de la Libération dans les colonnes de la revue *Combat*, la prise de conscience de la tragédie est, du fait notamment de l'« échec complet<sup>786</sup> » de l'épuration, majoritairement refoulée dans la société française. Dans le milieu musical, hormis l'émoi suscité par le retour de Milhaud, hormis quelques concerts et propos de circonstance<sup>787</sup>, la conscience de la tragédie est à peu près inexistante<sup>788</sup>. Ni les œuvres musicales ni les discours des musiciens eux-mêmes, hormis quelques exceptions et cas isolés, ne prennent la mesure de la situation. Le patriotique *Chant des déportés* de Messiaen témoigne d'un déni patent de la réalité. Roger-Ducasse, de son côté, s'inquiète, à la Libération, du trop peu de soin porté au maintien de la « tradition » musicale, chose qu'il l'attribue, en 1945 et après la déportation et

---

de Boulez à la lumière de l'étude des manuscrits des *Visions de l'Amen*. « La phrase célèbre de Boulez, « Messiaen ne compose pas, il juxtapose », trouve dans le plan formel primitif de l'Amen de la Création, une confirmation cruciale », affirme Yves Balmer. « Certes, l'analyse 'traditionnelle', non génétique, de l'œuvre de Messiaen permet de confirmer le constat de Boulez ; mais, grâce au document manuscrit étudié, on touche à l'essence de l'idée formelle chez Messiaen : on voit que Messiaen, au sein du plan le plus reculé dans la genèse de l'œuvre, celui dans lequel la censure de la relecture de l'auteur a encore le moins modifié le matériau initial, génère des sections juxtaposées ». Balmer (Yves), *Comment compose Messiaen ? Analyse et critique génétique des Visions de l'Amen*, op. cit., p. 42.

<sup>783</sup> Artaud affirmait avant-guerre que « toute écriture est de la cochonnerie », Bataille proclame en 1947 sa Haine de la poésie (Les Éditions de Minuit, Paris). Le texte de Bataille est réédité en 1962 sous le titre de *L'Impossible* (Les Éditions de Minuit, Paris).

<sup>784</sup> Leibowitz (René), *L'Artiste et sa conscience*, Préface, op. cit., p. 25.

<sup>785</sup> Mertens (Pierre), *Écrire après Auschwitz ?*, op. cit.

<sup>786</sup> Camus (Albert), *Combat*, 30 août 1945 in Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, op. cit., p. 65-67, p. 65.

<sup>787</sup> Dont ceux de Robert Bernard dans *La Revue musicale*, cités plus haut.

<sup>788</sup> Les articles que Boulez rédige après-guerre ne laissent entrevoir aucune conscience politique et les considérations musicales ne sont jamais mises en résonance avec les événements tragiques passés. La conjonction apparaît plus tard, toujours succinctement, dans les entretiens de Boulez. Cf., par exemple, Piencikowski (Robert), « Le franc-tireur et les moutons. Pierre Boulez et l'avant-garde », op. cit.

l'assassinat de milliers de Français de religion juive, à la « poussée israélite [...] maniant tous les leviers de commande<sup>789</sup> » ...

Cette inquiétude face à l'acte créateur n'est pas circonscrite aux mouvements de pensée et d'expression surgis des jours de paix nouvelle. Irina Akimova souligne que Pierre Souvtchinsky, en 1932, perçoit déjà une « crise » dans le monde musical qui l'environne<sup>790</sup>. Pour autant, il semble que l'acception que donne Souvtchinsky au concept de « crise » soit attachée au mouvement naturel des idées. La « crise », vue par Souvtchinsky, est la projection de ses investigations esthétiques personnelles et de l'évolution de ses sensibilités esthétiques. Après la Libération, Souvtchinsky fait volte-face en matière musicale. Après avoir été le pourfendeur du néoclassicisme, il devient le compagnon du néosérialisme. Si Souvtchinsky a posé avant-guerre le concept de « crise », s'il continue de la ressentir « multiforme et complexe » après la Libération, celui-ci reste du ressort exclusif de la grammaire.

Après la Libération, certaines figures littéraires et philosophiques investissent concrètement la responsabilité des artistes et des intellectuels face à l'histoire en commençant par interroger les conséquences morales et politiques que pose la comparaison des deux guerres mondiales. « La guerre de 14 a précipité la crise du langage, je dirai volontiers que la guerre de 40 l'a revalorisé », écrit Sartre dans son essai, paru en février 1947, *Qu'est-ce que la Littérature ?*<sup>791</sup> Sartre, qui durant la guerre n'eut « rien d'un résistant actif<sup>792</sup> », pose dans son essai davantage qu'une théorie de l'engagement, de la Libération des hommes et des peuples, de la paix et du socialisme... Il interroge l'unicité de la Seconde Guerre mondiale et des « crises » morales et esthétiques qui en découlent, chose que Jolivet s'efforce d'atténuer en s'obstinant à effectuer de constants parallèles entre l'avant et l'après-guerre, projet mené à dessein pour affaiblir la portée de la nouvelle avant-garde sérielle, « 'supporters' du nouveau goût<sup>793</sup> ». Portés par une épuration « institutionnalisée<sup>794</sup> », les hommes de lettres interrogent beaucoup plus en

---

<sup>789</sup> « L'Institut m'a préféré Reynaldo Hahn, les juifs sont plus que jamais à l'honneur », ajoute Roger-Ducasse. Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, présentées et annotées par Jacques Depaulis, Mardaga, coll. « Musiques-Musicologie », Sprimont, 1999, Lettre 76, p. 127 & 128, p. 127 et Lettre 74, p. 125.

<sup>790</sup> Akimova (Irina), *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors-frontière*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 199.

<sup>791</sup> Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la Littérature ?*, op. cit., p. 233. Jean Lambert pose la question en des termes identiques, au lendemain de la Libération, dans la revue *Fontaine* (n° 47, décembre 1945). Cf. Hoctan (Caroline), *Panorama des revues à la Libération - Août 1944 - Octobre 1946*, op. cit., p. 329.

<sup>792</sup> Corcy (Stéphanie), *La Vie culturelle sous l'Occupation*, op. cit., p. 198. Sartre compose avec les forces occupantes pour faire jouer *Les Mouches* (1943) et *Huis clos* (1944) et se voit attribuer le poste de professeur de philosophie d'Henri Dreyfus Lefoyer, au lycée Condorcet, mis à la retraite forcée en conséquence des lois antisémites de Vichy.

<sup>793</sup> Cf. Jolivet (André), « Le Réveil des Muses » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 197

<sup>794</sup> Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 565.

profondeur leur responsabilité face aux drames récents. Mais alors que les textes de Char, Sartre, Bataille<sup>795</sup> ou Camus portent, à divers degrés, la trace de la guerre et de ses horreurs, les musiciens de la nouvelle génération se fixent sur des questions de grammaire qui témoignent, malgré elles, du refoulement et de l'indifférence la plus sourde. Les passions pour les techniques musicales émergentes ne sont pas partagées par tous. Comme le montrent les résultats de l'enquête menée par la revue *Contrepoints* en janvier 1946<sup>796</sup>, la réflexion engagée sur les conditions « assez nouvelles » du métier de musicien irrite certains des représentants les plus actifs de la génération musicale de l'entre-deux-guerres<sup>797</sup>. Poulenc balaye d'un revers de main la proposition de Goldbeck de penser l'unicité et la « complexité<sup>798</sup> » des temps présents.

La véhémence rhétorique de Boulez, telle qu'il la met en mots dans ses premiers articles<sup>799</sup>, ne témoigne en rien des drames qui viennent de dévaster le monde. Boulez ressent très vite la nécessité d'écrire et puisque « les anciens de tous les pays, de tous les siècles, ont écrit sur la musique<sup>800</sup> », Boulez se doit d'user de ses premières encres littéraires. Ses articles, très informés, ne font jamais allusion à un contexte autre qu'artistique. Boulez se limite, dans les trois articles qu'il rédige entre 1946 et 1949<sup>801</sup>, à des descriptions stylistiques de ses œuvres ou de celles de ses confrères. Boulez est de ces « musiciens qui ont l'audace de parler musique<sup>802</sup> ». Il décide d'y consacrer tout son propos, d'en faire le seul lieu de ses « confessions<sup>803</sup> ». La crise

---

<sup>795</sup> Bataille n'a, note Michel Surya, « commencé à penser les conditions de possibilité d'une morale collective [...] [qu'] au lendemain de la guerre, très exactement, au lendemain d'Auschwitz et d'Hiroshima ». Surya (Michel), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1992, p. 500.

<sup>796</sup> Enquête qui se veut représentative du domaine musical d'alors, fait de « contraste », de « diversité » et de « contradiction », domaine qui n'est plus, après-guerre, « divisé entre tradition et rébellion, entre académiques et modernes ». Goldbeck (Fred), *Contrepoints*, n° 1, Préface, op. cit., p. 1. L'initiative de *Contrepoints* n'est pas sans évoquer celle d'Universal Edition, « Prospectives pour les vingt-cinq années à venir », pour laquelle Berg imagine une « réponse responsable à une question frivole », publiée en 1926. Adorno (Theodor) & Berg (Alban), *Correspondance 1925-1935*, op. cit., p. 44.

<sup>797</sup> Particulièrement Barrault et Sauguet.

<sup>798</sup> Goldbeck (Fred), *Contrepoints*, n° 1, op. cit., p. 1-3, p. 3. Le Roux partage le diagnostic en affirmant que les « techniques [...] se sont compliquées peu à peu, au gré des créateurs ». Cf. Le Roux (Maurice), *Introduction à la musique contemporaine*, op. cit., p. 26.

<sup>799</sup> Messiaen use de même d'une rhétorique passablement polémique dans ses premières années publiques, véhémence qu'il abandonne après-guerre, du moins en public, conscient que ses élèves sont désormais les porte-voix les plus efficaces de ses théories. Cf., par exemple, Messiaen (Olivier) « Contre la paresse », op. cit.

<sup>800</sup> Blondeau (Auguste-Louis), *Histoire de la musique moderne*, op. cit., p. 1.

<sup>801</sup> Le contexte de publication des premiers articles de Boulez est particulièrement favorable : sur le plan intellectuel, la Libération est d'abord « celle des esprits », comme le rappelle Caroline Hoctan ; sur le plan matériel, la liberté de la presse reprend pleinement à partir de février 1947 grâce à la disparition des systèmes d'autorisation. Cf. Hoctan (Caroline), *Panorama des revues à la Libération - Août 1944 - Octobre 1946*, op. cit., p. 10, 29 & 30.

<sup>802</sup> Koechlin (Charles), « Les Compositeurs et la critique musicale », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 10, 1<sup>er</sup> septembre 1927, p. 108-116, p. 108.

<sup>803</sup> De Schlöezer (Boris), « Réflexions sur la musique. À propos de Monsieur Croche », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 176-178, p. 177.

que Boulez ressent ne provoque, chez lui, d'autres investigations que celles directement attachées à la musique.

Les saillies de Boulez sur Messiaen, Varèse, Jolivet, Schönberg et Ravel<sup>804</sup> se situent dans la droite lignée de celles que Leibowitz, dressé sur son « poste d'observation critique<sup>805</sup> », adresse aux musiciens trop éloignés de ses horizons sériels : Bartók, Stravinsky ou Aloïs Hába qui, dit Leibowitz, « aligne<sup>806</sup> » plus qu'il ne « compose » sont autant de créateurs égarés du seul chemin d'avenir pour la musique. Qui compose ? Qui est maître de son métier ? Boulez pose la question à chacune des lignes de ses articles et ambitionne d'y répondre par les analyses qu'il effectue des langages de ses confrères tout en se tenant loin de toute prospection face à l'histoire des hommes et des responsabilités qu'elle impliquerait. Le ton de la critique boulézienne est la conséquence de la trajectoire d'un créateur naissant, en gestation de son œuvre à venir<sup>807</sup>. Mais la prose que Boulez cisèle aux premières heures de sa vie de compositeur témoigne aussi de cette crise qui envahit les artistes français durant l'immédiat après-guerre. Si « la guerre esthétique » menée par la nouvelle génération « s'effectue selon une mythologie de la Libération<sup>808</sup> », Boulez, comme l'essentiel de ses confrères, s'abstient de toute implication sociale ou politique face à la situation. Les jeunes sériels français, en charge de l'inventaire viennois, intransigeants à l'égard de leurs prestigieux aînés, sont loin de partager le sentiment de Louis Sager qui, lui, comprend le « désarroi [...] dans toutes les branches de l'art » à la mesure des « troubles qui secouent le monde<sup>809</sup> ».

Dans ce contexte, les injonctions du Manifeste de Prague prospèrent, d'autant qu'elles offrent à quelques-uns le sentiment d'une réponse adaptée à la crise morale des années d'après-guerre. La radicalité du projet n'empêche ni au Manifeste de s'exporter en France, ni au jdanovisme de recruter dans les rangs des artistes et intellectuels parisiens quelques fervents soutiens. Le Manifeste ne fait pas l'unanimité dans le mouvement sériel de l'après-guerre. Nigg<sup>810</sup> prend fait

---

<sup>804</sup> Boulez se montre sévère à l'égard des musicographes. Il relève les « sottises » de Paul Landormy et l'« a priori assez bouffon » de l'analyse du *Sacre* par Paul Collaer. Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 255 & 260.

<sup>805</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 10.

<sup>806</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 268.

<sup>807</sup> Comme le souligne François Noudelmann, le « discours théorique » des avant-gardes a ceci de particulier qu'il « ne vient plus en aval mais en amont de la création ». Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 54.

<sup>808</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 13. Cette crise de confiance se perçoit dans les textes de Boulez, mais également dans le paratexte de certains manuscrits, notamment dans quelques dédicaces vigoureusement barrées.

<sup>809</sup> Sager (Louis), « Crise » in Sager (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 79.

<sup>810</sup> Cf. Nigg (Serge) & Kaldor (Pierre), « Entretien sur la crise de la musique », *Les Lettres françaises*, n° 229, 17 octobre 1948, p. 6.

et cause pour le Manifeste, mais Leibowitz se démarque énergiquement de son cadet et estime que les avantages du déterminisme cessent avec l'intrusion de la politique dans l'art. Boulez, aussi, reste à l'écart. Sa réserve est-elle la prudence d'un artiste libre, dubitatif à l'égard des affinités que les arts nouent avec la politique<sup>811</sup> ? Ou perçoit-il l'engagement communiste comme une émanation de cette « école » sérielle à laquelle il voudrait n'avoir jamais appartenu ?

Pour Boulez, la solution à cette crise diffuse mais partagée se situe hors du champ musical. Loin des condisciples alignés au Parti, Boulez entreprend de se faire connaître des écrivains du moment, de ceux qu'il admire et en qui il décèle une fertilité profitable à son parcours de compositeur. Son quotidien professionnel, depuis sa nomination comme directeur de la musique de la Compagnie Renault-Barrault, favorise le développement de ces liens choisis et contribue fortement au renouvellement de sa culture.

#### D) Littérature, théâtre et poésie : renouvellement des références

##### 1) Dire et se mouvoir : le théâtre de Barrault

De première ou de seconde main, les souvenirs de Boulez sur son expérience à la Compagnie Renaud-Barrault mettent invariablement en avant les aspects pratiques des charges dévolues au directeur musical d'une troupe de théâtre. Son « travail de plomberie<sup>812</sup> », au quotidien, doit permettre à la musique de s'accorder à la scène, au drame, aux jeux et aux exigences des acteurs. « Couper, allonger et modifier le temps musical<sup>813</sup> » : la marge de création est réduite.

Le métier de directeur de la musique offre néanmoins des avantages de taille. Marchepieds vers une carrière de créateur indépendant, les compagnies n'hésitent pas à recruter parmi les compositeurs novices. Lieux des premières expériences professionnelles, terrain des réalisations concrètes, les compagnies de théâtre offrent à Pierre Boulez, Maurice Jarre ou André Jolivet<sup>814</sup> le moyen de subsister et l'assurance de préserver du temps libre, indispensable à toute activité créatrice. Boulez n'est pas le seul à conserver un souvenir très précis des inconvénients du métier. Généralement, la composition pour la scène, qu'elle soit ou non

---

<sup>811</sup> Artaud dénonce, en 1927, les relations entre communisme et surréalisme. Artaud (Antonin), « À la grande nuit ou le bluff surréaliste » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 236-245.

<sup>812</sup> Boulez (Pierre), « Sur la musique de scène, propos recueillis par Michel Slubicki », *Les Cahiers*, n° 18, hiver 1996, p. 70.

<sup>813</sup> Steinegger (Catherine), *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, Mardaga, Wavre, 2012, p. 73.

<sup>814</sup> Sur l'expérience de Jolivet à la Comédie-Française, cf. Steinegger (Catherine), *La musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, Mardaga, Sprimont, 2005, p. 159-164.

accompagnée d'une responsabilité administrative de directeur musical, satisfait peu les créateurs. Georges Delerue considère la musique de scène comme un lieu d'expression artistique à proprement parler, de surcroît libérateur du sérialisme triomphant ; Dutilleux déprécie, quant à lui, les partitions qu'il compose à l'occasion pour le théâtre.

Le contexte de la rencontre entre Boulez et Barrault présage des contours prosaïques de la fonction de directeur de la musique. Associé à la reprise d'*Hamlet*<sup>815</sup>, Honegger introduit Boulez auprès de Barrault. Le metteur en scène est en quête d'un ondiste, complément musical indispensable aux cuivres enregistrés et aux quelques percussions disposées en coulisse. Virtuose de l'instrument qu'il pratique aux Folies Bergères, Boulez est l'homme de la situation. Ondiste occasionnel recruté pour un spectacle, Boulez est nommé directeur de la musique. Sa charge exige une présence régulière mais laisse les journées libres pour composer. Les spectacles se succèdent et les gestes se répètent : Boulez effectue les arrangements, prépare le matériel, fait répéter les musiciens. Invariablement, les répétitions sur scène mettent à l'épreuve la souplesse des musiciens qui doivent intégrer au fur et à mesure les modifications de dernière minute. Homme-orchestre, Barrault a son mot à dire sur les relations ténues que nouent les mots, les gestes et les sons. Il n'hésite pas à désigner aux compositeurs les moments qu'il souhaite souligner de musique. Les auteurs eux-mêmes mettent volontiers la main à la pâte. Claudel invite Honegger à chercher les bruits les mieux à même d'illustrer la « bouillotte céleste » du *Partage de midi*. Friand d'expériences concrètes, Boulez n'est pas de trop pour aider Honegger à satisfaire les attentes du poète.

Le séjour de Boulez à la Compagnie ne se résume pas à ces quelques ingrates obligations. Boulez apprend, chez Barrault, les réalités matérielles du métier, fait l'expérience des interactions entre scène et fosse et pose les bases de sa technique de chef. Les débuts sont facilités par la relation privilégiée que Boulez entretient avec Barrault. Les termes de leur rencontre sont fameux ; le musicien et l'homme de théâtre ont, sur ce point, nourri la légende. Les métaphores félines et les descriptions du « tempérament rare » du jeune musicien sont autant de qualificatifs de l'aîné sur son cadet qui laissent deviner les affinités éprouvées à la première poignée de main. Barrault offre à Boulez son entrée dans l'un des hauts lieux de la culture théâtrale de l'après-guerre. Le musicien éprouve-t-il, en 1946, quelques passions pour

---

<sup>815</sup> Dans la traduction d'André Gide. Cf. Shakespeare (William), *Hamlet*, traduit par André Gide, Gallimard, NRF, Paris, 1946.

le théâtre ? Sa curiosité l'a mené aux portes du Huis clos de Sartre<sup>816</sup>, donné dans la capitale occupée. Habile, Sartre jouit, à Libération, de l'aura d'un réformateur de la dramaturgie. Morts sans sépulture donne l'exemple de la transposition au théâtre des théories existentialistes. L'engagement de Sartre à la Libération égale son indifférence opportuniste sous l'Occupation. Quoi qu'il en soit, la vocation du philosophe est d'investir les scènes de théâtre.

Boulez a-t-il pleinement conscience de l'identité de la Compagnie qui l'accueille et du projet qu'elle a d'imposer un théâtre nouveau ? Les saillies de Boulez sur quelques-uns des artistes associés à la Compagnie témoignent de la fragilité de son adhésion au projet de Barrault. Boulez juge « raté<sup>817</sup> » le texte de *L'État de Siège*<sup>818</sup>, « trop lourd » le décor de Balthus<sup>819</sup>. Il voit d'un œil sévère bon nombre des projets de Barrault... La question même du théâtre et de ses possibilités interroge Boulez. L'idée même de « geste » suscite chez lui une certaine méfiance. Boulez fait un usage péjoratif du terme dans « Incidences actuelles de Berg », article dans lequel l'idée de « geste » est rattachée à des manières plus ou moins périmées plutôt qu'à des élans créatifs individuels. Dans l'article en question, Berg, sa Suite lyrique et ses élans véristes font les frais de la plume boulézienne. Mais, au-delà du ton tranchant, est perceptible une connotation défavorable apportée au mot de geste. Le terme est d'ailleurs absent des deux autres articles écrits durant la même période. Et lorsque Boulez en vient à louer Webern, ce sont davantage les termes de « prise de position<sup>820</sup> » ou de « 'changement' » qui sont choisis. Le choix des mots, chez Boulez, a à voir avec la critique de l'histoire et des héritages. Boulez trouve néanmoins dans le théâtre un lieu où s'appuyer pour construire son identité et, par Barrault, il découvre un monde que les classes de Messiaen et de Leibowitz n'avaient pu lui laisser entrevoir.

Pascal Lécroart, dans son chapitre « Théâtre et musiques », centre de son essai sur Paul Claudel et la rénovation du drame musical, prend à son compte et pour la cause de Claudel le constat

---

<sup>816</sup> Représentée pour la première fois le 27 mai 1944 au Vieux-Colombier avec, en première partie, le Tombeau d'*Achille* d'André Roussin. Cf., à ce sujet, Meimoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>817</sup> Meimoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>818</sup> La Compagnie Renaud-Barrault, sous la direction de Simonne Volterra, crée la pièce d'Albert Camus le 27 octobre 1948 au Théâtre Marigny. Sur l'élaboration de *L'État de siège*, cf. la lettre d'Albert Camus à René Char du 25 juin 1948, lettre 17 in Camus (Albert) & Char (René), Correspondance 1946-1959, op. cit., p. 36.

<sup>819</sup> Lettre de Pierre Boulez à René Char, début mai 1948, Fondation Paul Sacher. « Après Camus, les Fourberies de Scapin ; et après Scapin, Claudel et son Partage de Midi. De quoi vous donner la colique pour toute une saison. Avec comme décorateurs : Balthus, Bérard<sup>819</sup>, etc.... etc.... C'est ce qu'on est convenu d'appeler l'avant-garde théâtrale ! J'aime mieux ne pas y penser encore ». Lettre de Pierre Boulez à René Char, non datée, cachet postal sur l'enveloppe : Melun R. P., Seine-et-Marne, 21 IX 48. Fondation Paul Sacher.

<sup>820</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 261.

d'Artaud sur l'indigence des mises en scène au théâtre, des mises en espace et des mises en musique des drames et de leurs ressorts<sup>821</sup>. Au début des années 1920, le constat est à ce point accablant qu'Artaud n'hésite pas à prendre la plume pour saluer l'action de Charles Dullin, seul à même d'entreprendre « l'importante affaire de l'assainissement et de la régénération des mœurs et de l'esprit du théâtre français<sup>822</sup> ». Parmi les « méthodes » préconisées par Dullin, l'improvisation est de celle qui « force l'auteur à penser ses mouvements d'âme au lieu de les figurer<sup>823</sup> ».

L'« improvisation » d'Artaud est faite de gestes impensables hors de la fascination éprouvée par le poète à l'égard des civilisations lointaines. L'attrait des spectacles balinais incite à cette « glorification du geste<sup>824</sup> » et, par là, finit de relativiser le modèle hérité. « Contre toute une tradition occidentale qui accorde le primat à la parole, Artaud exalte le geste. Le corps doit revenir au cœur de la scène, avec ses pulsions, ses conflits, sa force de dissociation, d'où la recherche dramaturgique d'un langage corporel, matériel », écrit François Noudelmann<sup>825</sup> qui synthétise la qualité du geste d'Artaud par l'expression imagée de « corporéité spectaculaire<sup>826</sup> ». L'improvisation, ainsi décrite, est bien loin des hasards et des velléités subites. Les « roulements mécaniques d'yeux, ces moues des lèvres, ce dosage des crispations musculaires » sont autant d'« effets méthodiquement calculés » qui répondent à des « nécessités psychologiques immédiates<sup>827</sup> ». Le corps, son organisation et sa disponibilité à l'action, est premier dans l'œuvre poétique et théorique d'Artaud. Le Théâtre et son double témoigne du rôle central du « langage concret », de ses mille gestes dont Artaud souhaite voir les effets sur la scène et les spectateurs. Car son écriture ne s'arrête pas aux tracés d'encre sur le papier. Et s'il dut subir des échecs scéniques et cinématographiques<sup>828</sup>, ses contributions dramaturgiques témoignent du renouvellement de la pensée du geste au théâtre.

Après avoir traversé un mouvement surréaliste plus que réticent à l'égard de ses expéditions théâtrales, Artaud remet en question la possibilité de toute répétition à l'intérieur de l'espace scénique. « Par l'idée d'un spectacle matériel violent incluant son public, Artaud tente d'éviter

---

<sup>821</sup> Lécroart (Pascal), Paul Claudel et la rénovation du drame musical, Mardaga, Liège, 2004, p. 41.

<sup>822</sup> Artaud (Antonin), « L'Atelier de Charles Dullin », *Action*, 2<sup>e</sup> année, n° hors-série, fin 1921 ou début 1922 in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 35.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>824</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 46.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>827</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 536 & 537.

<sup>828</sup> Le résultat de *La Coquille et le Clergyman*, moyen métrage français réalisé par Germaine Dulac pour lequel Artaud écrit le scénario, projeté le 9 février 1928 au Studio des Ursulines à Paris, déçoit le poète.

le principe de la répétition<sup>829</sup> », écrit François Noudelmann dans la lignée de Jacques Derrida qui, en 1967, affirme que le poète voulut « effacer la répétition en général », un « mal<sup>830</sup> » qui éloigne de « l'essence profonde » de ce nouveau théâtre entrevu. Dans l'espace de la scène, l'évitement de la répétition prend un sens tout particulier : Artaud imagine un spectacle différent chaque soir, selon l'état des acteurs et celui des spectateurs, un « vrai théâtre » pour lequel « l'acteur ne refait pas deux fois le même geste<sup>831</sup> ».

Barrault partage et traduit à sa manière la voie tracée par Artaud, son condisciple chez Dullin. À l'école de l'Atelier, c'est par « l'étude du corps » que Barrault aborde la technique du comédien. Initié par Étienne Decroux, qui lui révèle l'expression corporelle, Barrault investit les ressources du mime. Avant Baptiste ou Les Enfants du Paradis, Artaud en appelle à ce que « le texte [soit] réduit au minimum et la pantomime au maximum<sup>832</sup> ». Il entrevoit une « pantomime non pervertie », où les « gestes au lieu de représenter des mots, des phrases, comme dans [la] pantomime européenne vieille de cinquante ans seulement, et qui n'est qu'une déformation des parties muettes de la comédie italienne, représentent des idées, des attitudes de l'esprit [...]»<sup>833</sup>. L'entreprise d'Artaud, comme le souligne Paul Arnold dans sa préface à la correspondance entre Artaud et Barrault, « coïncide avec la disparition d'un certain théâtre facile, avec la recherche, la volonté, la trouvaille d'un art dramatique fait de tension, de puissance, d'humanité », théâtre dont Barrault devient « l'éclatant porte-parole ». Artaud, de son côté, n'a pas hésité à louer les mérites de Barrault<sup>834</sup> et de quelques-uns de ses premiers spectacles. Autour d'une mère est accueilli par Artaud comme un « évènement » qui témoigne au plus haut point de cette « action irrésistible du geste<sup>835</sup> ».

Lorsqu'à la Libération, Barrault collabore avec Claudel, leur relation a déjà vécu. Pendant la guerre, les deux hommes échangent fréquemment. Claudel est encore sous la déception de n'avoir pu s'entendre avec Jovet, Copeau et Dullin pour la représentation de L'Annonce au

---

<sup>829</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 102.

<sup>830</sup> Derrida (Jacques), *L'Écriture et la Différence*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967, p. 361.

<sup>831</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 508.

<sup>832</sup> Artaud (Antonin), « Mise au point à propos de Charles Dullin », *Le Crapouillot. Arts, Lettres, Spectacles*, 16 juin 1922. Ce texte d'Artaud, retrouvé en 1985, fut republié dans *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986 in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 35 & 36, p. 36.

<sup>833</sup> Artaud relie sa description à une conception totale du théâtre avec « musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor ». Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 525 & 526.

<sup>834</sup> Boulez se souvient des confidences de Barrault sur Artaud lors des tournées au Brésil, alors que tous deux assistent à des cérémonies. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>835</sup> Artaud (Antonin), « Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 592-593, p. 592.

Français. Peu avant l'été 1942, Claudel autorise Barrault à monter la Tête d'Or et le Soulier de Satin qu'il envisage de jouer intégralement en deux soirées. En décembre 1942, après que la censure a donné son accord, et à l'issue d'un intense travail, les représentations de la fin du mois de novembre sont un succès. Satisfait et admiratif de sa maîtrise scénique, Claudel fait partie de ceux qui encouragent fortement Barrault à créer sa propre compagnie. Barrault y songe de longue date. Il démissionne de la Comédie-Française et, libéré le 1<sup>er</sup> septembre 1946, décide, « en accord avec Madeleine Renaud et une poignée d'amis, de s'établir ». Ensemble, ils réalisent « ce vieux rêve<sup>836</sup> » : fonder une compagnie de comédiens. Le 21 octobre, Barrault inaugure son « Odéon-Théâtre de France » par la présentation de *Tête d'Or* de Claudel avec une musique d'Arthur Honegger arrangée par Pierre Boulez qui vient de faire son entrée dans la Compagnie.

Claudel, aussi, éprouve un intérêt premier pour le geste. Loin de Bali ou du Mexique, c'est le Japon qui le fascine même si, comme le rappelle Pascal Lécroart, Claudel fut en premier lieu « un dramaturge occidental qui a travaillé d'abord pour les scènes françaises<sup>837</sup> ». Barrault s'entoure de poètes et de dramaturges ayant un commun intérêt pour le geste. Mais l'approche diffère fondamentalement, au cœur même de la définition de l'idée de geste : là où Artaud recherche dans les usages corporels un renouvellement nécessaire à « toutes les circonstances de la vie<sup>838</sup> », Claudel, de son côté, est attentif, dans les gestes du Nô, à leur « répétition constante », à « la lenteur qu'on met à les exécuter<sup>839</sup> ». Claudel partage avec Barrault ce « souvenir précis, vivant et ébloui<sup>840</sup> » du Nô<sup>841</sup> mais l'articulation qu'il fait entre geste et musique est davantage inscrite dans la tradition occidentale que celle émise par Artaud. Boulez est témoin de ces deux définitions du geste et toutes deux marqueront profondément sa conception du temps musical jusqu'à devenir, quelques décennies plus tard, le « temps lisse » et le « temps strié », concepts boulezziens qui trouveront leurs heures de gloire dans la philosophie de Deleuze et Guattari. En 1946, le geste constamment renouvelé et le geste long et résonant fondent, tous deux, la rhétorique de la Première Sonate que Boulez compose tout imprégné de cette double conception du mouvement en faveur chez Barrault, issu conjointement d'Artaud et de Claudel.

---

<sup>836</sup> Barrault (Jean-Louis), *Réflexions sur le théâtre*, op. cit., p. 180.

<sup>837</sup> Lécroart (Pascal), *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, op. cit., p. 37.

<sup>838</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 536.

<sup>839</sup> Lécroart (Pascal), *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, op. cit., p. 50.

<sup>840</sup> Boulez (Pierre), « Paul Claudel, intolérant et révolté » in *Regards sur autrui*, op. cit., p. 681 & 682.

<sup>841</sup> Moriaki Watanabe date au 22 octobre 1922 la découverte du Nô par Paul Claudel, onze mois après sa prise de poste comme ambassadeur. Watanabe (Moriaki), « Claudel et le Nô », op. cit., p. 76.

Dans sa jeunesse, Claudel assiste à de nombreuses représentations théâtrales où des compositeurs de renom se succèdent avec, sous le bras, des partitions scéniques originales. Claudel entend des œuvres d'Ambroise Thomas, Ernest Chausson, Benjamin Godard, Gabriel Fauré et se forme au cœur même de la tradition française musicale et théâtrale. Si Claudel est également un fervent admirateur des opéras de Gluck et de Wagner, son rapport à la musique n'en reste pas moins circonspect lorsqu'il s'agit d'apposer de la musique sur ses pièces. Il est significatif que Claudel envisage, en 1941, de faire jouer Christophe Colomb « sans musique » et qu'il attende de Milhaud une partition dans laquelle la parole ait « beaucoup plus de place », manière d'espérer du drame qu'il ressorte sans peine. Claudel manifeste, par là, sa vigilance quant à l'adéquation de la musique et du théâtre et veut veiller à ce que les sons soient parfaitement adéquats à l'action, qu'ils ne viennent la délayer, la distraire ou la contredire. Aussi, sa collaboration avec Milhaud fut-elle l'occasion, pour Claudel, d'une continuelle recherche de « soudures » entre parole et chant.

Honegger est confronté à de semblables exigences lorsqu'il se penche sur la scène de *l'Ombre* double du Soulier de Satin au sujet de laquelle Claudel souhaite entendre un « chant aussi rapproché que possible de la parole ». Claudel montre quelques inquiétudes quant à l'importance que pourrait prendre la partition d'Honegger et craint une musique qui grossirait inutilement le texte. Cela n'a pas, comme les écrits d'Honegger en témoignent, empêché le travail entre les deux artistes. D'une part, Barrault veille à la collaboration et réunit les parties. Il attend du compositeur que son rôle ne se limite pas à la composition mais qu'il se poursuive plus avant jusque dans la réalisation du spectacle. Honegger perçoit chez Claudel des qualités de première importance, celle particulièrement de pressentir ce que « la musique peut apporter » et à quel point celle-ci « peut contribuer à la mise en valeur du texte<sup>842</sup> ». Boulez, qui dans le Lyon occupé a écouté la Danse des morts, autre collaboration de Claudel et Honegger, participe aux recherches sonores et concrètes de ces « bouilloires célestes » et immatérielles. Barrault, qui n'a pas reçu d'éducation musicale mais qui possède une intuition corporelle de la musique, dérivée de son expérience théâtrale, confie à Boulez la responsabilité musicale de sa compagnie. Si la prise de fonction a initialement des motivations alimentaires, l'environnement théâtral de Barrault a une influence forte sur Boulez. Une influence à plusieurs niveaux, mais une influence contrastée.

---

<sup>842</sup> Honegger (Arthur), « Paul Claudel créateur musical », *XX<sup>e</sup> Siècle*, 2<sup>e</sup> année, n° 26, 11 avril 1946, p. 1 & 7 in Honegger (Arthur), *Écrits*, op. cit., p. 203-207, p. 204.

Formé au théâtre par la Compagnie de Barrault, Boulez s'imprègne de la pensée gestuelle d'Artaud, indirectement, et de celle de Claudel, directement. Malgré la réticence de Boulez pour l'idée de geste, cette question appelle plusieurs remarques. La plus matérielle de ces remarques concerne la technique de direction que Boulez élabore dans la Compagnie. Le choix de Boulez de diriger sans baguette ne peut se concevoir hors du contexte décrit plus haut et ne peut être envisagé uniquement sur le plan musical et sur celui de la technique de direction. Ce choix de diriger avec le corps en direct, sans objet qui interfère entre le chef et les musiciens, s'éclaire à la lumière de la philosophie théâtrale de Barrault et à celle de toutes les panoplies corporelles qu'il crée pour son propre jeu et ceux de ses acteurs. Boulez construit les premiers rudiments de sa technique de chef dans la fosse d'un théâtre continuellement habité par la question du mouvement, de son sens et de son efficacité. Cette immédiateté du geste, Boulez la ciselle comme chef et comme compositeur. Car, malgré son ambivalence à l'égard du concept de geste, force est de constater que celui-ci est au centre de l'écriture instrumentale de Boulez. Fasciné par le concept de geste comme attribut théorique et comme force rhétorique, Boulez se défend de cette attraction. Boulez n'a jamais été aussi virulent qu'à l'égard de ce qui l'influence le plus. La sensibilité littéraire de Boulez, telle qu'elle se manifeste dans ses écrits et dans ses partitions, est pleine de ces images gestuelles qu'il craint au plus haut point comme si elles étaient le premier risque d'une musique sans forme et sans rigueur, abandonnée au premier hédonisme instinctif. René Char, au centre et au loin de la vie littéraire de l'après-guerre, est un témoin privilégié des paradoxes qui tirent Boulez vers les excès de la rhétorique. Au contraire de ce qu'il affirme à Char, Boulez nourrit sa perception, son oreille et son sens du mouvement au contact direct du théâtre et de sa fosse.

## 2) Découverte de René Char

Depuis l'adolescence, la littérature tient dans la vie du musicien une place première. Des poèmes, découverts au gré des hasards et des programmes scolaires, offrent à Boulez un cadre profitable aux premières œuvres. Les mélodies avec piano, composées entre 1942 et 1945, témoignent d'un goût pour les grands poètes romantiques, de Baudelaire à Rilke. Les connaissances littéraires de Boulez s'étoffent après son installation à Paris. En 1943, l'occupant a presque fini d'étouffer la circulation des idées mais, après la Libération, la capitale offre au musicien l'accès à un éventail de textes inconnus jusqu'alors. La Libération permet à nouveau la circulation et l'échange des Lettres. Si la pénurie de papier freine le souffle des premiers jours de paix, les poètes, exilés, censurés, refont surface.

Boulez ne se limite pas à des mises en musique pour matérialiser ses passions littéraires. En exergue de l'une des Psalmodies qu'il compose entre juin et décembre 1945, Boulez reporte quelques extraits choisis des *Nourritures terrestres*<sup>843</sup> :

*Je sais la source où j'irai rafraîchir mes paupières,*

Source froide où toute la nuit va descendre

Eau de glace où le matin transparaîtra

Grelottant de blancheur. Source de pureté.

*Quand j'y viendrai laver mes paupières brûlées.*

Argument poétique ou dédicace déguisée ? L'intérêt pour l'œuvre de Gide est aussi intense que bref. Le musicien perçoit dans l'« exotisme » des *Nourritures* un « maniérisme<sup>844</sup> » qu'il ne tarde pas à écarter et raye vigoureusement l'extrait qu'il a pris soin de recopier sur son manuscrit. De nouvelles lectures achèvent de singulariser Boulez dans le milieu musical français de l'après-guerre. Boulez découvre les poètes qui renouvellent son champ poétique : Mallarmé, Char et Artaud. Trois auteurs auxquels le musicien s'identifie et qu'il place au centre de sa création.

Rares sont les musiciens d'alors qui renouvellent aussi radicalement leur culture par le choix de poètes que la guerre ou l'isolement ont mis au ban des salons et des circuits littéraires. Les compositeurs qui comptent dans le Paris de l'après-guerre ont souvent une forte relation de proximité avec la poésie. Pour autant, force est de constater que, chez nombre d'entre eux, les références littéraires n'ont guère évolué depuis le milieu de l'entre-deux-guerres. Poulenc, généreux mélodiste, fait preuve, en la matière, d'une inébranlable constance. Tôt initié à la littérature, Poulenc forme sa culture poétique dès le milieu des années 1910. La proximité des surréalistes et l'effervescence des années folles sont propices à l'épanouissement intellectuel du musicien. L'acuité de Poulenc dans le choix des textes, légers ou graves selon les circonstances, ne faiblit pas<sup>845</sup>. Sa *Figure humaine*, sur des textes d'Éluard, ambitionne de faire résonner les premiers élans de « liberté » après « la menace sous le ciel rouge<sup>846</sup> » et lui offre, de surcroît, un habit de résistant de circonstance.

---

<sup>843</sup> Parues en 1897 au *Mercur* de France.

<sup>844</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 53.

<sup>845</sup> Sur le corpus mélodique de Francis Poulenc, cf. Miller (Catherine), Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 41-62.

<sup>846</sup> Titre des deux derniers chants du cycle de huit mélodies. Poulenc fait résonner son œuvre à l'aune des événements et donne son cycle, en audition privée, chez Marie-Laure de Noailles, le 27 novembre 1944 et chez Denise et Roland Tual, le 21 décembre.

Jeune France a, de son côté, une identité littéraire très hétéroclite. Jolivet choisit, de part et d'autre, les poèmes qui lui conviennent : poètes de la Renaissance (Ronsard) ou des temps modernes (Pierre Reverdy ou Max Jacob<sup>847</sup>). La trajectoire poétique de Jolivet est de faible cohérence. La fin tragique de l'existence de Max Jacob, abandonné et mort d'épuisement à Drancy, éveille quelques remords et d'aucuns, à l'abri, s'empressent d'honorer sa mémoire<sup>848</sup>... Jean Cassou<sup>849</sup>, qui a fait paraître peu avant la Libération un recueil de Sonnets<sup>850</sup>, suscite aussi des vocations de circonstance chez Baudrier<sup>851</sup> ou Dutilleux<sup>852</sup>. Les poètes sont-ils dupes des prompts enthousiasmes ? Les opportunismes littéraires ne masquent pas les dommages de l'épuration « manquée<sup>853</sup> ».

Issu d'une famille d'artistes, fils de la poète Cécile Sauvage, Messiaen prend tôt l'habitude d'écrire les textes qu'il met en musique<sup>854</sup>. Bien que poésie et théâtre soient au centre de son quotidien, Messiaen puise rarement dans le patrimoine littéraire pour composer ses œuvres vocales. Réaction aux Six ? Volonté de maîtriser toutes les parts de son œuvre ? Sa production littéraire personnelle et les textes sacrés constituent ses deux sources d'inspiration pour les œuvres chantées. Cette méthode singularise Messiaen dans le paysage musical mais ne contribue pas à vivifier les relations entre musiciens et poètes. Dans ses cours, Messiaen veille à ne jamais négliger l'analyse des textes des œuvres chantées ou inspirées de littérature. Pour autant, il ne transmet pas à ses élèves de goûts poétiques particuliers. Il ne fait pas davantage école de ses convictions théologiques. Les jeunes compositeurs de l'après-guerre ne se démarquent pas des références poétiques des Six. Casanova<sup>855</sup>, Nigg<sup>856</sup> et Philippot<sup>857</sup> mettent en musique Tzara, Éluard et Apollinaire. La séduction des surréalistes est-elle toujours opérante ou ces choix sont-ils effectués automatiquement, sans adhésion véritable au surréalisme ?

---

<sup>847</sup> La Mule de Lord Bolingbroke (1930) est donnée en première audition le 6 mars 1945 par Suzanne Peignot et Simone Tilliard.

<sup>848</sup> Max Jacob, emprisonné au camp de Drancy, y meurt d'épuisement le 5 mars 1944.

<sup>849</sup> Jean Cassou forme très tôt des groupes de résistance intellectuelle en participant notamment à la rédaction d'un journal clandestin nommé Résistance. Cf. Sapiro (Gisèle), *La Guerre des écrivains*, op. cit., p. 485.

<sup>850</sup> Sous le pseudonyme de Jean Noir, aux Éditions de Minuit.

<sup>851</sup> Deux poèmes de Jean Noir composés au secret, 1944. Daniel-Lesur met en musique Claude Roy : *L'Enfance de l'art* (1942) et *Clair comme le jour* (1945).

<sup>852</sup> Cf. Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 263.

<sup>853</sup> « L'épuration en France est non seulement manquée, mais encore déconsidérée ». Camus (Albert) *Combat*, 30 août 1945 in Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, op. cit., p. 65-67, p. 65.

<sup>854</sup> Messiaen compose l'essentiel de ses œuvres à textes entre le milieu des années 1930 et la fin des années 1940. Pour l'essentiel, Messiaen est l'auteur des poèmes et textes qu'il met en musique : *Poèmes pour mi* (1936/1937), *Chant de Ciel et de Terre* (1938), *les Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-1944), *Cinq Rechants* (1948).

<sup>855</sup> *Trois Mélodies pour voix de soprano et piano sur des poèmes de Tristan Tzara*.

<sup>856</sup> *Quatre mélodies sur des poèmes de Paul Eluard* (1948).

<sup>857</sup> *Les Dauphins*, d'Apollinaire (1948).

Char et Artaud, que Boulez découvre simultanément, ont eu affaire au mouvement surréaliste, y ont occupé des responsabilités mais leurs séjours y furent brefs. En 1945, Char est depuis longtemps défait de l'influence de Breton. Entre les deux hommes, il y a « interruption de rapport » et « arrêt d'aliment<sup>858</sup> ». Lecteur assidu des *Lettres françaises*<sup>859</sup>, Boulez découvre le nom de Char en signature d'un poème publié dans le périodique. Dans la foulée, Boulez lit *Seuls demeurent*, paru en février 1945, « livre tel qu'on avait rarement atteint à cette transcendance multiple dans la plus féconde des opérations de l'esprit<sup>860</sup> » et qui fait de René Char l'« un des poètes considérables de l'époque<sup>861</sup> ». Retiré des allées parisiennes, René Char<sup>862</sup> vit l'essentiel de son existence à l'Isle-sur-la-Sorgue, ville de pêcheurs située aux alentours d'Avignon. Char écrit ses mots à l'heure des événements tragiques qui dévastent le monde. Résistant aux premières lignes, il dit son expérience dans ses *Feuillets d'Hypnos*. Mais Boulez jette son premier dévolu sur le *Visage nuptial*. L'eau est lourde à un jour de la source... Les images de la nature vont à profusion tout au long du poème ; les branches, la paille et les lèvres du brouillard imprègnent le *Visage*. Boulez aurait-il renoncé à l'« exotisme » de Gide pour le naturalisme de Char, lui-même substitué au métallisme des années surréalistes<sup>863</sup> ? Il est certain que Boulez a trouvé en Char la définition de la phrase et le cisèlement du mot qu'il cherchait en Gide. Boulez est capté par l'essence de la langue plus que par les descriptions des éléments. Son adhésion à l'expérience poétique de Char finit de le singulariser dans le paysage musical de l'après-guerre. La rencontre du musicien et du poète n'est pas du ressort des mondanités. Boulez veut y vérifier les bases de cette sensibilité commune qu'il a devinée à la lecture des poèmes.

« J'ai revu Char, et il a pris contact avec ma musique. Nous avons ainsi communiqué plus élémentairement que par les mots, et j'en ai été tellement content. Cette approbation vaut bien toute l'opinion de la faune à double-croches, ces espèces de vaches à sonnailles criardes<sup>864</sup> »,

---

<sup>858</sup> René Char cité par Jean Voellmy in Voellmy (Jean), *René Char ou le mystère partagé*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », Seyssel, 1993, p. 43.

<sup>859</sup> S'agit-il de « Roger Bernard » (1944), publié dans *Les Lettres françaises* le 28 avril 1945, p. 3 et repris in *Recherche de la base et du sommet ?*

<sup>860</sup> Lély (Gilbert), René Char. Conférence prononcée le 3 juillet 1946 à Paris par Gilbert Lély, *Variété*, 1947, p. 17.

<sup>861</sup> Lettre de Jean Ballard à René Char, Marseille, 19 janvier 1946 in Char (René) & Ballard (Jean), *Correspondance 1935-1970*, textes établis et préfacés par Jeanne Baude, Rougerie, Marseille, 1993, p. 30.

<sup>862</sup> Le soutien de Char vis-à-vis des artistes intéressés par son œuvre n'a rien d'acquis ni d'automatique. Char n'hésite pas, par exemple, à refuser le *Soleil des eaux* à Jean Vilar. Cf. Char (René) & De Staël (Nicolas), *Correspondance 1951-1954*, Éditions des Busclats, Paris, 2010, p. 88.

<sup>863</sup> Cf., à ce sujet, Christine Dupouy, « Gares et chemin de fer » in Kingma-Eijgendaal (Tineke) & J. Smith (Paul), *études réunies par, Lectures de René Char*, Rodopi, Amsterdam, 1990, p. 12-24.

<sup>864</sup> Lettre de Pierre Boulez à André Souris. Sans lieu. Sans date [1947 ?]. ML 5436/51.

écrit Boulez à Souris sous l'effet de sa relation avec le poète et alors qu'il orchestre ses mélodies composées d'après le *Visage nuptial*<sup>865</sup>. Char soulage l'isolement de Boulez, subit et nourri par les séparations, une à une, d'avec les maîtres et les condisciples. Le regard de Char a d'autant plus de valeur pour Boulez que le monde musical montre un intérêt modeste pour ses intuitions prosodiques. Les créations, au *Tryptique* et à la *Radio*, sont clairsemées et les critiques n'affichent pas d'enthousiasme particulier. Suzanne Demarquez entend, dans les mélodies de Boulez, des voix, un piano, des ondes et des percussions qui « s'enchevêtrent avec plus ou moins de bonheur », non sans avoir salué, il est vrai, une bienheureuse « constance dans la recherche de l'inédit<sup>866</sup> ».

Boulez fait de Char un témoin premier de ses projets en cours et à venir. Il le convie au Studio Armand Moisant pour suivre répétitions et enregistrements du *Soleil des eaux*, entreprise menée par Alain Trutat et placée sous la direction musicale d'André Girard, dans des conditions matérielles contraintes<sup>867</sup>. Char a accompagné Boulez dans la composition de l'œuvre et a rassuré ses doutes sur le « lien logique » qui unit les différents moments musicaux du *Soleil des eaux*. Lorsqu'il choisit quelques extraits du *Poème pulvérisé*<sup>868</sup>, Boulez attend de Char qu'il lui confirme que son plan est « juste » et « nullement arbitraire ». Boulez veut un projet « exceptionnel », « inattaquable ». Il a trouvé en Char le pendant littéraire au bouleversement que la musique de Webern lui a causé. L'écriture du viennois et le *Poème pulvérisé* partagent les formulations elliptiques que Boulez cultive<sup>869</sup> et qu'il veut faire siennes à l'intérieur de formes amples et maîtrisées.

Dans quelle mesure Char, qui n'est pas musicien, peut-il s'accorder aux considérations musicales de Boulez ? Les explications techniques du compositeur ne sont pas minces et Char se voit entraîné sur les chemins de la prosodie et de la mise en voix des textes. Boulez veut

---

<sup>865</sup> Première version du *Visage nuptial*, automne 1946, BnF, Ms 21613.

<sup>866</sup> Demarquez (Suzanne), « Le *Tryptique* », *La Revue musicale*, 24<sup>e</sup> année, n° 208, 1948, p. 22 & 23. Dans ce même article, Suzanne Demarquez décèle un « don poétique profond » dans le *Livre des eaux* de Luc-André Marcel, compositeur qui « écrit, lui aussi, en style incantatoire », selon Louis Sagner. Sagner (Louis), « Les tendances de la musique française » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 177.

<sup>867</sup> Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>868</sup> Boulez choisit quelques-uns des aphorismes d'À la santé du serpent, recueil inséré à l'origine dans *Le Poème pulvérisé* (1947). Ces aphorismes sont repris ensuite dans *Fureur et mystère* (1948) pour paraître de façon indépendante en 1954 grâce à Guy Lévis Mano.

<sup>869</sup> *Du Placard pour un chemin d'écolier* (1937), à *Seuls demeurent* (1945) et jusqu'aux *Feuillets d'Hypnos*, « pour chanter les années de feu, tragédies de la guerre et combats des partisans, René Char recourt le plus souvent à la forme aphoristique ». Cf. Battistini (Yves), « René Char et la tradition classique » in Kingma-Eijgendaal (Tineke) et J. Smith (Paul), *Lectures de René Char*, op. cit., p. 3-11, p. 3. Comme le souligne Évelyne Grossman (Quarto, p. 65), l'aphorisme est une forme littéraire également utilisée par Artaud (*L'Ombilic des Limbes*, *Le Pèsernerf*).

« une nouvelle formule de récitation du poème où la parole sera dite pendant que la mélodie sera chantée par une autre voix » et, ce, avec l'« intervention d'un récitant sur les deux voix jointes ». Que peut y entendre Char ? Il témoigne, quoi qu'il en soit, sa confiance au musicien et lui assure que sa musique est « très belle<sup>870</sup> ». Attentif aux tourments d'un créateur en quête de son langage, Char soutient généreusement Boulez dans la réalisation de ses projets.

L'influence de Char n'a pas d'équivalent. Auprès de lui, Boulez puise quelques inspirations profitables à la définition de son écriture et prend les forces nécessaires à la réalisation de ses projets. L'influence d'Artaud sur Boulez est d'une tout autre nature. Avant de se plaindre à Souris qu'Artaud le « désenchante<sup>871</sup> », Boulez a le temps de s'en trouver profondément marqué. Si Char incarne une modélisation extrêmement stylisée de l'écriture poétique, Boulez ressent une incompressible fascination pour Artaud. La stylisation extrême de la lettre et l'interjection du cri constituent les deux apports littéraires fondateurs du style musical des œuvres que Boulez compose entre 1946 et 1948.

### 3) « La musique de l'invisible » d'Antonin Artaud : le son et le cri

Il suffit. Rentre au volcan,  
Et nous,  
Que nous pleurions, assumions ta relève ou demandions  
« Qui est Artaud ? » à cet épi de dynamite dont aucun grain ne se détache,  
Pour nous rien n'est changé,  
Rien, sinon cette chimère bien en vie de l'enfer qui prend congé de notre angoisse<sup>872</sup>

Char n'a pris congé d'Artaud qu'au moment ultime, le 4 mars 1948. De son retour d'asile jusqu'à ses derniers jours, Artaud reçoit de Char visites et attentions. Souvent sceptique à l'égard des modernités littéraires de son temps, Char voit en Artaud un écrivain de premier ordre. Il le suit et le lit, particulièrement l'essai sur Van Gogh écrit sous l'effet d'une exposition consacrée au peintre, inaugurée au musée de l'Orangerie à la fin du mois de janvier 1947<sup>873</sup>. Comme Char, Artaud a vécu l'expérience du surréalisme et il fut peut-être, au dire de Michel Surya, « le moins insincère<sup>874</sup> » d'entre eux. Les grands champs d'investigations surréalistes

---

<sup>870</sup> La correspondance entre René Char et Pierre Boulez montre une indubitable bienveillance du poète vis-à-vis du musicien même si, selon Boulez, Char « n'entendait pas la musique ». Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>871</sup> Lettre de Boulez à Souris, février 1949, B-Baml, Archives A. Souris.

<sup>872</sup> René Char, 11 mars 1948.

<sup>873</sup> Artaud visite l'exposition le 2 février 1947. Cf. Artaud (Antonin), *Œuvres*, « Présentation d'Évelyne Grossman », op. cit., p. 1436 & 1437.

<sup>874</sup> Surya (Michel), *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, op. cit., p. 94.

résonnent en lui. L'importance accordée aux rêves et le refus des autorités, religieuses<sup>875</sup> ou culturelles<sup>876</sup>, sont les formes d'expression surréaliste auxquelles Artaud s'identifie le plus et qui le font écrire régulièrement dans les revues du mouvement.

Si, comme le note Évelyne Grossman, tous les grands axes poétiques d'Artaud sont très vite « en place », il est sûr, néanmoins, que l'aventure concrète du surréalisme libère une expression du moi jusque-là contenue. « Le pion aux lunettes bleues », courte nouvelle écrite au début des années 1920, alors qu'Artaud effectue un séjour chez le docteur Toulouse, ne comporte aucune occurrence du pronom personnel singulier. De même, son « Excursion psychique » de l'été 1921 reste globalement distancée<sup>877</sup>. À partir du milieu des années 1920, moment où Artaud rencontre Breton et où il adhère au surréalisme<sup>878</sup>, l'expression du moi évolue considérablement<sup>879</sup>. Artaud écrit les mouvements de son être avec des accents de violence et de désarroi les plus extrêmes<sup>880</sup>, sans la distance des pronoms collectifs<sup>881</sup>. Paradoxalement, cette émancipation du langage s'accompagne d'une forte adhésion à l'arsenal doctrinaire du mouvement : les appels à la « révolution » et à la « rupture<sup>882</sup> » que celle-ci impose emplissent les manifestes<sup>883</sup> signés ou cosignés par Artaud au milieu des années 1920. Pour autant, même si l'idéologie du surréalisme marque son empreinte sur le poète, les chefs de file du mouvement ne parviennent pas à circonscrire la langue d'Artaud à leurs injonctions.

« Je détruis parce que chez moi tout ce qui vient de la raison ne tient pas<sup>884</sup> » : au cœur même des manifestes surréalistes, ces mots font écho à l'« effroyable maladie de l'esprit » dont souffre Artaud, mal qu'il décrit à Jacques Rivière. Le verbe hurle, libre des injonctions de la modernité surréaliste. Qu'il s'adresse aux lecteurs des revues surréalistes ou au responsable de la NRF,

---

<sup>875</sup> Cf. Artaud (Antonin), « Adresse au Pape » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 134 & 135.

<sup>876</sup> Cf. Artaud (Antonin), « À l'administrateur de la Comédie-Française » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 142 & 143, p. 142.

<sup>877</sup> Un pronom personnel singulier est présent à la fin du texte : « J'imagine qu'il doit y avoir dans la mort cette inquiétude de l'homme qui dort et je demande avec angoisse si c'est vraiment un rêve. Affolante question ! » Artaud (Antonin), « Excursion psychique » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 28 & 29.

<sup>878</sup> Artaud rencontre Breton entre octobre et décembre 1924 et adhère au surréalisme.

<sup>879</sup> Sylvain Santi relève le « moment inaugural de l'apparition du 'je' dans la poésie de Bataille. Ce 'je' », écrit Santi, « apparaît pour la première fois dans 'Le supplice' où se joint à la réflexion philosophique l'évocation de souvenirs et d'expériences personnelles ». Santi (Sylvain), *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam, 2007, p. 298.

<sup>880</sup> Cf., notamment, Artaud (Antonin), « Sur le suicide » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 124-126.

<sup>881</sup> « Sûreté générale - La liquidation de l'opium », la « Position de la chair », « Le Pèse-Nerfs » commencent tous par le pronom personnel singulier.

<sup>882</sup> Cf. Artaud (Antonin), « L'activité du Bureau de recherches surréalistes » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 141 & 142, p. 141.

<sup>883</sup> Le terme de manifeste est très présent dans les textes et titres des écrits d'alors. Cf. Artaud (Antonin), « Manifeste en langage clair », et aussi le manifeste collectif « Déclaration du 27 janvier 1925 », Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 148 & 149 et p. 151.

<sup>884</sup> Cf. Artaud (Antonin) « Manifeste en langage clair » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 148 & 149, p. 148.

Artaud ne se dissimule plus derrière les pronoms de la collectivité. L'affirmation de la personnalité déclenche l'hostilité de Breton qui prend pour prétexte ses entreprises théâtrales pour l'exclure du mouvement<sup>885</sup>. Artaud voit dans les surréalistes des « révolutionnaires au papier de fiente » et récuse l'idée qui veut que ses investissements scéniques dissimuleraient « une tentation contre-révolutionnaire ». L'incarnation de la révolution telle qu'Artaud la défend se situe précisément dans ce théâtre qu'il imagine et qui déplaît tant aux chefs de file du surréalisme. Au conflit artistique s'ajoute la discorde politique. Mais l'exclusion d'Artaud trouve sa véritable origine dans la disparité des caractères et les conflits d'autorité. Comme l'explique Michel Surya, « Artaud, à l'autre pôle de Breton, dressait l'ombre de la 'folie' du surréalisme. Au prude et prudent Breton (jamais son délire n'outrepassa ce que sa raison était en mesure de maîtriser), Artaud désignait quel enjeu eut dû être celui du surréalisme pour autant que chacun répondît à ce qu'il déclarait<sup>886</sup> ».

Artaud consacre ses forces à son utopie théâtrale. Épuisé, accablé par l'échec des Cenci, Artaud est interné à son retour d'Irlande. Ses séjours en asile, dont le dernier à Rodez, prennent fin grâce à la bienveillance de quelques proches. Le 25 mai 1946, Artaud rentre à Paris, attendu par Jean Dubuffet, Marthe Robert, Colette et Henri Thomas. La vie matérielle et littéraire s'organise et une soirée bienfaitrice en l'honneur du poète contribue à la récolte des fonds nécessaires à sa survie.

La conférence donnée par Artaud au Vieux-Colombier a libéré un parfum durable de mythologie. Que s'y est-il dit ? Que s'y est-il fait ? Dans la salle, les soutiens sont nombreux mais une part du public est déçue par la prestation d'Artaud qui témoigne, récite, crie ses années d'internement. Les prestations publiques d'Artaud malmènent les âmes pieuses. Claudel accuse la revue *Fontaine* d'avoir publié « les élucubrations d'un aliéné<sup>887</sup> »... Soutien d'Artaud, éditeur d'Artaud le môme, Loeb organise une nouvelle conférence dans sa Galerie. Au premier rang, au pied du poète, Boulez est assis. Boulez n'a pas lu, alors, les textes d'Artaud.

---

<sup>885</sup> Le 23 novembre 1926, une assemblée prononce l'exclusion d'Artaud et de Soupault du groupe surréaliste. Dans une brochure parue en mai 1927, signée par Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik, sont rendues publiques les exclusions de Soupault et d'Artaud.

<sup>886</sup> Surya (Michel), *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, op. cit., p. 95. « L'art des fous » de Breton montre une relation esthétisée à la folie et à ses incidences sur les mécanismes de création. Cf. Breton (André), « L'art des fous », *La clé des champs* in *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 6, février 1949.

<sup>887</sup> Artaud, informé des réactions de Claudel, commence un projet de lettre : « Eh oui, petit Cloclo, ayant passé 9 ans dans 5 asiles d'aliénés de France, je suis par définition, grammaticalement parlant et par principe le type même de l'aliéné ». Artaud (Antonin), « Projet de lettre à Paul Claudel » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 1633. Sur les réactions provoquées par Artaud chez certains écrivains et lecteurs, dont celle de Claudel, cf. Penot-Lacassagne (Olivier), sous la dir. de, Artaud en revues, *L'Âge d'homme*, Lausanne, 2005, p. 71.

La découverte se fait par la voix et la récitation de glossolalies et poèmes syllabiques tels que les lettristes peuvent les dire ou les écrire. Ces récitations impressionnent Boulez en ce qu'elles sollicitent l'être entier du poète, sa voix, ses gestes. Boulez ne perçoit pas, chez Artaud, d'intérêt particulier pour la musique hormis l'habitude qu'a le poète de ponctuer son discours de percussions sommaires et de « taper sur des morceaux de bois<sup>888</sup> ». Mais la force de la récitation d'Artaud a sur Boulez un effet incontestablement musical, et qui dépasse le lieu poétique dont elle émerge.

La relation d'Artaud à la musique ne peut être réduite aux impressions de Boulez. Si, pour le récit des « pensées » et l'exposition des « états de conscience<sup>889</sup> », Artaud accorde à la musique un pouvoir inférieur à celui du « langage verbal<sup>890</sup> », il devine, néanmoins, un monde sonore extraordinairement développé et en imprègne ses conceptions théâtrales. L'originalité de la conception musicale d'Artaud tient au renversement des équilibres entre musique et son. Le son est premier et Artaud veut y chercher des « qualités » et des « vibrations [...] absolument inaccoutumées<sup>891</sup> ». Il veut, avec Varèse, se défaire<sup>892</sup> des habitudes occidentales. Par-delà les lutheries européennes, Artaud veut « créer des instruments nouveaux » aptes à produire des « sons ou des bruits insupportables, lancinants », avec des « fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux<sup>893</sup> ». Est-ce Varèse qui souffle à Artaud cet appel d'une sonorité neuve, « en dehors » de la musique<sup>894</sup> ? Son disciple, Jolivet, prend le relais auprès du poète et s'inscrit dans les sillages tracés<sup>895</sup>. Moins engagé dans la remise en question des acquis occidentaux,

---

<sup>888</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 55 & 58.

<sup>889</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 527.

<sup>890</sup> Le poème « Musicien » paru dans *Bilboquet* n° 2 (petite revue entièrement écrite par Artaud sous le pseudonyme d'Eno Dailor) au début des années 1920 est, sous cette forme, une des rares manifestations poétiques de l'intérêt d'Artaud pour la musique. Cf. Artaud (Antonin), « Musicien » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 47.

<sup>891</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 562.

<sup>892</sup> Cf., à ce sujet, Varèse (Edgard) & Jolivet (André), *Correspondance 1931-1965*, op. cit.

<sup>893</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 562.

<sup>894</sup> Varèse, influencé par *Le Théâtre de la cruauté*, propose à Artaud de collaborer à l'écriture du livret d'opéra qu'il envisage alors. Varèse (Edgard) & Jolivet (André), *Correspondance 1931-1965*, op. cit., p. 31.

<sup>895</sup> Varèse demande à Jolivet à plusieurs reprises d'intervenir auprès d'Artaud pour lui rappeler leur projet commun. Cf., Varèse (Edgard) & Jolivet (André), *Correspondance 1931-1965*, op. cit., lettres n° 34, n° 37, n° 38.

Jolivet est dépositaire de la pensée incantatoire d'Artaud<sup>896</sup>, des inspirations mystiques et magiques du mana<sup>897</sup> qui imprègnent l'intégralité du Théâtre et son double<sup>898</sup>.

Nombre des musiciens et hommes de lettres dont Boulez s'entoure après-guerre ont eu affaire, de plus ou moins près, à Artaud. Parmi eux, Jolivet, Désormière, Barrault, autant d'artistes qui comptent dans la formation de Boulez. Le premier cherche un langage musical aux accents incantatoires chers à Artaud. Le second fut chargé de composer la bande sonore des Cenci<sup>899</sup>. Le troisième fut son condisciple chez Dullin<sup>900</sup>. La voix d'Artaud<sup>901</sup> ouvre, à Boulez, l'accès au monde du poète<sup>902</sup>. Le contexte de cette séance est cause des impressions profondes ressenties par Boulez. La voix et les cris d'Artaud, doués des « correspondances les plus impérieuses », « fusent perpétuellement<sup>903</sup> » d'un sens à l'autre, du geste au son. Toutes les facultés qu'ont les mots d'Artaud de « créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens<sup>904</sup> » bouleversent les conceptions prosodiques de Boulez et son art musical tout entier.

Les fatrasies, « partition de sons » et de « timbres », donnent corps aux intuitions d'Artaud et parsèment les « concert[s] de cris<sup>905</sup> » du Vieux-Colombier, de la Galerie Loeb et des émissions radiodiffusées. Cette forme poétique a pour elle une tradition séculaire. Beaucoup, à diverses

---

<sup>896</sup> Jolivet compose-t-il ses Incantations pour flûte (1936/1937) sous l'effet d'Artaud qui veut, dans le Théâtre et son double, « considérer le langage sous la forme de l'Incantation » ? Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 531. Il est vraisemblable que tous deux échangèrent à ce sujet durant l'été 1934. Varèse (Edgard) & Jolivet (André), *Correspondance 1931-1965*, op. cit., p. 29.

<sup>897</sup> Artaud décrit les Mexicains captant « le Mana [...], forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes ». Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 508. Jolivet, aussi, s'y réfère dans une conférence qu'il donne le 20 février 1936 dans le cadre d'une série de cours d'Esthétique musicale organisée par Henri Gil-Marchex à l'École normale de musique de Paris, à cette « force » contenue dans le Mana. Jolivet (André), « Conférence Gil-Marchex » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 41-44, p. 41.

<sup>898</sup> L'incantation n'est pas le seul territoire commun entre le poète et le compositeur. Le théâtre balinais innerve la pensée théorique d'Artaud au moment où Jolivet compose lui-même sa Princesse de Bali, troisième pièce de Mana, dédiée à Louise Varèse.

<sup>899</sup> Désormière utilise, pour ce, des sons enregistrés, diffusés par des haut-parleurs. Aux bourdons de cathédrale et aux bruits de pas s'ajoutent les ondes Martenot dont les possibilités « très nouvelles » peuvent répondre « aux volontés d'Artaud ». Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., note, p. 601.

<sup>900</sup> Cf. Deák (František), « Antonin Artaud and Charles Dullin : Artaud's Apprenticeship in Theatre », *Educational Theatre Journal*, vol. 29, n° 3, octobre 1977, p. 345-353.

<sup>901</sup> Boulez nourrit des échanges avec Paule Thévenin sur la manière dont celle-ci parvient à tirer « une entité musicale » des textes d'Artaud lors des lectures qu'elle fait de ses textes. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>902</sup> Que la littérature puisse être entendue avant d'être lue n'a rien de bien nouveau. Outre les nombreux jeux de cours ou de salons mondains, au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les auteurs lisent leurs textes en privé avant leur publication. Les Confessions de Rousseau se terminent sur le récit d'une lecture dans un salon, et les Mémoires d'outre-tombe ont été connues, avant leur publication posthume, par des lectures publiques.

<sup>903</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 537.

<sup>904</sup> Ibid., p. 525.

<sup>905</sup> Artaud (Antonin), « Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault », Note publiée dans la NRF, n° 262, 1<sup>er</sup> juillet 1935 in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 592.

fins, en usent depuis le Moyen Âge. Artaud les tire hors du contexte surréaliste où elles connaissent quelques faveurs et leur confère une dimension nouvelle. Quand et pourquoi Artaud a-t-il eu recours à cette forme poétique ? Les fatrasies sont rares, et pour ainsi dire inexistantes, dans les écrits de jeunesse d'Artaud. Elles abondent dans les poèmes et textes écrits après le retour de Rodez, jusqu'aux derniers Cahiers d'Ivry<sup>906</sup>. Artaud s'entend-il les réciter à l'instant de les écrire ? Existent-elles hors de la mise en voix ? La fatrasie n'est-elle qu'un instrument de scène ? Les poèmes syllabiques d'Artaud sont hors des frontières de l'écrit et de l'oral, de la parole et du cri.

Boulez est saisi par l'invention sonore des fatrasies<sup>907</sup>. Les sonorités des syllabes, telles qu'elles sont prononcées par Artaud, ont une portée musicale pour Boulez qui y voit une solution aux limites imposées par le chant et la parole tels qu'ils sont généralement pratiqués dans la sphère occidentale. Comme en attestent ses « Trajectoires », Boulez cherche de nouvelles manières de les faire se rencontrer, il veut repenser l'« incorporation du langage parlé au langage chanté », « seule solution envisageable [...] pour résoudre certaines énigmes, particulièrement difficiles, à propos de la superposition poème-musique<sup>908</sup> ». La violence d'Artaud frappe Boulez. Pour autant, cette violence n'est pas réductible à Artaud. Cette violence des artistes du Paris libéré, Hannah Arendt<sup>909</sup> en perçoit les racines dans l'entre-deux-guerres et prend comme exemple à sa démonstration la réception de l'œuvre de Sade dans les années 1930, l'un des auteurs favoris de l'avant-garde littéraire d'alors. La passion sadienne précède la guerre et lui succède. Arendt rappelle que Jean Paulhan, dans son introduction à une nouvelle édition des Infortunes de la vertu, en 1946, a pu se demander si la littérature moderne, dans sa part la plus agressive, ne s'était pas retrouvée toute entière tournée vers le passé et déterminée par Sade. Avant-guerre, comme le rappelle François Noudelmann, Sade trouve aisément sa place dans le Panthéon des surréalistes du fait qu'il incarne, avec Lautréamont et Rimbaud, cette écriture « du désir et du mal<sup>910</sup> », deux axes inhérents au concept même de violence. « Il serait sans doute possible d'écrire une histoire de la violence surréaliste<sup>911</sup> », dit Jeanne-Marie Baude, puisqu'« une des spécificités du mouvement, surtout avant la guerre, [fut] son caractère perpétuellement explosif

---

<sup>906</sup> Cf. Artaud (Antonin), « Cinq lettres à André Breton » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 1207-1218.

<sup>907</sup> Présent à une assemblée lettriste animée par Isidore Isou, Boulez ne trouve aucun intérêt aux poèmes syllabiques tels qu'ils y sont présentés. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>908</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 257 & 258.

<sup>909</sup> Qui, selon, Yves Michaud prit soin de ne jamais définir la violence dans les livres qu'elle lui a consacré. Michaud (Yves), *La Violence*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1992, p. 8.

<sup>910</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 29.

<sup>911</sup> Baude (Jeanne-Marie), « La vertu de violence selon André Breton » in Watthee Delmotte (Myriam), études réunies par, *La violence, représentations et ritualisations*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 271-287, p. 271.

et éruptif », un caractère visible tant dans « la violence des affrontements intérieurs [qu'] extérieurs<sup>912</sup> ».

Breton entend-il utiliser la violence pour la seule valorisation de la « qualification morale<sup>913</sup> » qu'il arbore ? Cette violence doit-elle se loger au cœur même des écrits ? La violence de Breton ne serait-elle qu'une violence d'autorité et de suprématie ? Ses injonctions adressées aux condisciples furent insistantes. Pour autant, Breton n'a pas l'exclusivité des usages rhétoriques et poétiques de la violence. « Par-delà le folklore Dada, une conception de la violence inscrite profondément selon Tristan Tzara dans l'acte poétique, et qui s'élabore dès le grand Manifeste dada lu par Tzara en 1918<sup>914</sup> » en témoigne. De Breton à Tzara, les violences textuelles et scéniques, comme le montre Jeanne-Marie Baude, partagent cette volonté d'arracher les lecteurs et les spectateurs hors de leurs univers habituels de lecture et constituent autant de « stratégies adoptées » qui « visent toutes à subvertir les codes en vigueur dans le champ théâtral ».

Comme Tzara, Artaud en appelle à un « art cruel à l'image des forces de la vie<sup>915</sup> ». Il porte son vœu au plus loin, au plus profond de ses conceptions théâtrales ; jusque dans ses manifestes imprégnés de cet espoir tenace de provoquer « un mouvement d'avant-garde<sup>916</sup> ». Artaud veut-il faire école et proposer, par la scène, une alternative au surréalisme ? Son « esthétique de l'insupportable » veut, en tous les cas, « toucher le public de la manière la plus violente et [...] inventer, à partir de là, une forme de communication et d'émotion inédite ». Cette violence, pour Artaud, doit contribuer à défaire le théâtre de son statut de « divertissement pour devenir une expérience existentielle dans laquelle chaque être engage la totalité de ce qu'il est<sup>917</sup> ». La cruauté d'Artaud ne s'ancre pas dans une violence « sadique » ou sanguinaire. Artaud ne « cultive pas systématiquement l'horreur » et tient à s'expliquer : « C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique<sup>918</sup> », écrit Artaud à Paulhan en 1932. Une lecture attentive du Théâtre et son double montre un poète qui veille constamment à ce que sa théorie soit portée par et dans le théâtre. La violence préconisée est mesurée par l'espace de la scène, toujours, et par la qualité de la réception des spectacles par le public. Il est certain qu'une théorisation aussi poussée de la

---

<sup>912</sup> Ibid., p. 271.

<sup>913</sup> Ibid., p. 275.

<sup>914</sup> Ibid., p. 272 & 273.

<sup>915</sup> Ibid., p. 273.

<sup>916</sup> Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 102.

<sup>917</sup> Artaud (Antonin), « Le théâtre Alfred-Jarry », *Œuvres complètes*, t. 2, p. 17.

<sup>918</sup> Artaud (Antonin), *Lettres sur la cruauté*. Première lettre, à Jean Paulhan, Paris, 13 septembre 1932 in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 566.

cruauté porte l'art et la pensée du théâtre à un point totalement démarqué du contexte intellectuel d'alors. La cruauté affranchit Artaud de la « violence spirituelle » et bourgeoise du surréalisme, celle qui fascine Breton, sans être jamais une contemplation complaisante de la violence.

En 1946, la violence et ses corollaires ne peuvent plus, pour Artaud, se poser dans les mêmes termes. L'expérience psychiatrique et les souffrances pulvérisent les descriptions esthétisées des appétits de cruauté. « L'effroyable maladie de l'esprit<sup>919</sup> » a continué de se corporaliser, asile après asile : les écritures en interjections<sup>920</sup> et les fatrasies en témoignent. D'abord préconisée comme remède aux théâtres d'occident, la violence est le sort subi par le poète dans les institutions psychiatriques. La tentation de voir en Bataille un des continuateurs de la première violence d'Artaud est remise en cause par Michel Surya qui prévient que le rapprochement mécaniquement fait de leurs deux noms ne doit pas induire en erreur : il ne signale guère plus que l'importance posthume prise par leurs deux œuvres, parmi les plus considérables du moment. Aucunement, il n'y eut entre eux de relations ou d'affinités, « sauf lointaines<sup>921</sup> ». La nature des expressions de la violence, de Bataille à Artaud, diffère. Plus qu'une esthétique de la violence, ou de la cruauté, Habermas identifie chez Bataille une « esthétique de la terreur » dans laquelle le poète « dissèque les expériences limites du sacrifice rituel et de l'acte sexuel<sup>922</sup> ». Si la conscience des événements tragiques de la guerre porte sa marque sur la pensée de Bataille, l'écrivain n'en poursuit pas moins ses explorations d'avant-guerre fondées sur la « transgression<sup>923</sup> » des désirs. La guerre et l'exil n'imprègnent ni la transgression de Bataille, ni le surréalisme de Breton. Visiteur de l'exposition du surréalisme à la Galerie Loeb, Boulez mesure à quel point la pensée surréaliste est indifférente aux injonctions des temps nouveaux<sup>924</sup>.

Les fatrasies sont aussi la conséquence des grands voyages d'Artaud et de son attirance pour les civilisations non européennes. Au vu d'Artaud, le modèle balinais, d'une part, et le modèle

---

<sup>919</sup> Artaud (Antonin), Lettre d'Antonin Artaud à Jacques Rivière, 5 juin 1923 in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 69.

<sup>920</sup> Les Interjections de Suppôt et supplications « ont été dictées à Luciane Abiet. [...] Cette dictée s'est faite à partir d'extraits des cahiers manuscrits d'Ivry, selon la technique d'improvisation orale à partir de fragments écrits qu'il pratiquait à la fin de sa vie ». Cf. Artaud (Antonin), *Œuvres*, note, op. cit., p. 1335.

<sup>921</sup> Surya (Michel), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 95.

<sup>922</sup> Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, op. cit., p. 123.

<sup>923</sup> Lippi (Silvia), « Transgression et violence chez Bataille et Lacan », *La clinique lacanienne*, ERES, n° 10, janvier 2006, p. 245-262, p. 248.

<sup>924</sup> À cet égard, l'« Article sur l'Exposition » de Blaise Allan (dont le tapuscrit est déposé dans les archives personnelles de Breton, cf. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100133360#>) est éloquent. L'article ne mentionne aucune rupture d'aucune forme depuis la création du mouvement. La reprise des activités surréalistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale semble poursuivre sans heurt le mouvement de l'entre-deux-guerres. De même, la « Lettre d'intention aux participants », rédigée par Breton ne fait pas mention d'un nouveau positionnement (cf. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100837330>). Sur Boulez et sa réaction au surréalisme d'après-guerre, cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 52.

mexicain, d'autre part, remettent en question les fondements de l'art musical occidental, tant du point de vue du son et des hauteurs que de celui du mouvement et du rythme. Sous l'influence du théâtre de Bali, qui a su conserver « intacts les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie<sup>925</sup> », Artaud loue les espaces non tempérés et en appelle à l'« antique musique au quart de ton<sup>926</sup> ». Au Mexique, qu'Artaud visite, la musique des Tarahumaras conserve une cohérence, perdue en Occident, des mouvements et des sons à l'intérieur d'un temps musical qui « se divise en un nombre très réduit de mesures qui se répètent indéfiniment ».

Boulez entend chez Artaud l'écho de son propre relativisme géographique, nourri de visites au musée de l'Homme et de la fréquentation des grands ethnologues du moment. Artaud regarde vers les civilisations lointaines en même temps qu'il fait émerger de sa langue des dimensions insoupçonnées. Poète indifférent aux scènes de concert occidentales, Artaud crée une langue profondément musicale. Le surréalisme stimule Artaud aux premiers temps de l'éclosion de sa personnalité littéraire<sup>927</sup>. La force du surréalisme est d'avoir influencé jusqu'à ses réfractaires, ne serait-ce que par le relativisme qu'il propose et qui anticipe, comme le souligne Lévi-Strauss, les sciences ethnologiques. Si Boulez choisit les poèmes de Char pour ses œuvres à textes<sup>928</sup>, l'influence d'Artaud se diffuse dans ses œuvres instrumentales, dans la Sonatine pour flûte et piano et la Première Sonate pour piano. Boulez trouve en Artaud la possibilité de donner corps à un délire que la dodécaphonie permet et brime dans le même temps, mise entre les mains de musiciens qui, pour l'essentiel, n'ont pas su en extraire les possibilités rhétoriques.

#### 4) Sérialisme et surréalisme : une quête d'ordre et d'hystérie

Au gré de ses dits et écrits, Boulez mesure toute la distance qui le sépare du surréalisme. Il y affirme et répète que l'influence de ce courant littéraire fut, sur lui, inexistante. Est-il soupçonnable d'avoir voulu réécrire l'histoire de sa formation et de ses grandes étapes ? Les

---

<sup>925</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 531.

<sup>926</sup> Cf. Artaud (Antonin), *Textes mexicains*, « La musique de l'invisible » in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 675.

<sup>927</sup> François Noudelmann montre l'ambiguïté des relations de certains poètes avec le mouvement. « Le chemin suivi par des écrivains comme Artaud, Bataille, Michaux ou Ponge est assurément irréductible au surréalisme, et pourtant », précise Noudelmann, « leurs voies croisent les directions de ce mouvement avec lequel elles restent en débat ». Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 21.

<sup>928</sup> Les « rencontres manquées » évoquées par Brice Tissier quant à la relation de Boulez à Artaud passent sous silence l'impact fondamental d'Artaud sur Boulez dans la gestation de ses premières œuvres et de la définition de son style. Au contraire de ce qu'affirme Brice Tissier, Artaud a une influence considérable sur l'« esthétique » de Boulez telle qu'elle se définit à la fin des années 1940. Cf. Tissier (Brice), « Pierre Boulez et le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : De Pelléas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna », *Intersections : Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 28, n° 2, 2008, p. 31-50.

lettres échangées avec Souris confirment la déception qu'il éprouve à la sortie de l'exposition surréaliste présentée à la Galerie Maeght de juillet à septembre 1947, « vaste fiasco » dont l'intérêt se résume à quelques accrochages et « souvenirs de jeunesse » de Breton<sup>929</sup>. Est-ce à dire que l'influence fut inexistante ? Fasciné par l'écriture automatique, Boulez a envisagé dans un premier temps, comme le soulignent Suzanne Gärtner et Valérie Dufour, de « mieux comprendre » le surréalisme<sup>930</sup>. Les séductions du surréalisme font entrevoir à Boulez des conséquences nouvelles dans l'exploration du sérialisme, chemin que Leibowitz, de son côté, se refuse à envisager sous prétexte d'une irrémédiable incompatibilité entre l'écriture automatique et la « qualité<sup>931</sup> » du concept musical d'athématisme. Messiaen semble moins indisposé quant aux éventuelles affinités de la musique avec le surréalisme<sup>932</sup>. Il lit Breton, Éluard, Reverdy et s'inspire de Roland Penrose<sup>933</sup> pour son cycle *Harawi*<sup>934</sup>. Les *Préludes* pour piano, composés en 1929, sont imprégnés, volontairement ou non, de certaines des grandes sources d'inspiration surréalistes : illusions oniriques<sup>935</sup> et regards tournés vers les civilisations lointaines.

Boulez est séduit par le portrait que Nigg lui dresse d'André Souris<sup>936</sup>. Figure atypique et protéiforme du monde musical et intellectuel belge, Souris entrevoit la réunion du surréalisme et du sérialisme comme le chemin de l'« exploration délibérée du possible<sup>937</sup> ». Le projet fait écho aux visions de Boulez et le salut de Souris à Schönberg, à sa « souveraine puissance d'éclatement<sup>938</sup> », pourrait marquer le premier pas de cette synthèse à venir. Pour la réaliser,

---

<sup>929</sup> Breton et le surréalisme sont l'objet d'une critique massive après la guerre, critique venue des rangs du surréalisme lui-même (Tzara veut prendre « le contre-pied de la définition d'un dadaïsme gratuitement provocateur », (Noudelmann (François), *Avant-gardes et modernité*, op. cit., p. 68) ou de la philosophie existentialiste (Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*).

<sup>930</sup> Dufour (Valérie) et Gärtner (Suzanne), « 'Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes'. Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), sous la dir. de, *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>931</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 269.

<sup>932</sup> Cela dit, Messiaen se défend du fait que ses commentaires, prononcés à la création des *Regards*, puissent être perçus comme « un manifeste surréaliste ». Goléa (Antoine), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, op. cit., p. 103.

<sup>933</sup> Peintre, photographe et poète britannique, Roland Penrose (1900-1984) est l'un des introducteurs du surréalisme en Angleterre.

<sup>934</sup> Sholl (Robert), « Love, Mad love and the 'point sublime' : the Surrealists poetics of Messiaen's *Harawi* » in Sholl (Robert), *Messiaen studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 34-62.

<sup>935</sup> Les sons impalpables du rêve, cinquième des *Huit Préludes* (1929). La recherche de sonorités nouvelles (percussions, ondes Martenot) peut aussi être envisagée comme une influence du surréalisme sur Messiaen.

<sup>936</sup> Boulez ne connaît alors Paul Nougé que de nom et ignore ses textes. Cf Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>937</sup> Souris (André), « Hommage à Schoenberg », *Festival international de musique de chambre contemporaine en hommage à Arnold Schoenberg*, organisé par le Club d'essai de la Radiodiffusion française sous la direction de René Leibowitz, janvier 1947. Souris (André), *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, présentés et commentés par Robert Wangermée, Mardaga, Sprimont, 2000, p. 179.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 178.

plutôt que de s'aligner aux ordres de Breton, Boulez fréquente de près les surréalistes révolutionnaires, mouvement créé à la suite du tract de juillet 1947<sup>939</sup> lancé par Christian Dotremont qui, déçu de Breton, entend, avec le surréalisme révolutionnaire, « dépasser à la fois la révolution surréaliste et le surréalisme au service de la révolution en une dialectique parfaite du surréalisme et du communisme, sans rapport de force ou de soumission<sup>940</sup> ».

Boulez assiste aux réunions chahutées des surréalistes révolutionnaires. Il suit de près les publications du mouvement et de leurs chefs de file. Au début de l'année 1946, Christian Dotremont a fondé avec Jean Seeger *Les Deux Sœurs*, revue située dans le sillage du surréalisme et qui ambitionne d'unir poésie et révolution en marge des modes culturelles et littéraires. Malgré la distance affichée, nombre des collaborateurs des *Deux Sœurs* ont été liés au surréalisme, ambiguïté qui peut expliquer la présence de Char dans les colonnes de la revue<sup>941</sup>. Après-guerre, Char, qui n'a pas rompu ses liens anciens, présente Gilbert Lély<sup>942</sup> à Boulez, à l'occasion d'une conférence prononcée à la Maison de la pensée française. Lély, familier de Char depuis 1934, est critique sur le surréalisme d'après-guerre : « Les lois que la lucidité, jadis, d'André Breton a déduites de Hegel, de Lautréamont, de Rimbaud et de Freud, et qu'il a parfois complétées », écrit Lély, « servent de refuge à la platitude mentale qui s'exaspère<sup>943</sup> ». Cet environnement critique contribue en réalité à imprégner Boulez de pensée surréaliste. Boulez ne peut qu'être séduit par le concept de révolution poétique, fil d'Ariane du second numéro des *Deux Sœurs* qui l'inspire pour ses premiers articles. Comme Dotremont, Boulez en appelle à une « révolution à l'état pur<sup>944</sup> » même s'il n'y entend, contrairement aux surréalistes révolutionnaires, aucune connotation politique.

---

<sup>939</sup> « Le surréalisme sera ce qu'il n'est plus ». Ainsi s'achève *La cause est entendue* (1<sup>er</sup> juillet 1947), tract rédigé par le groupe des surréalistes révolutionnaires belges où se consomme la rupture avec André Breton. Le groupe se dissout le 10 avril 1948. Cf. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100560650>. Le nom du tract est proposé par Souris à Boulez comme titre à son article sur Berg. Dufour (Valérie) et Gärtner (Suzanne), « Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes ». Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>940</sup> Guihard (Karine), *Le Surréalisme révolutionnaire*, mémoire de DEA de Lettres modernes, sous la dir. de Régis Miannay, université de Nantes, UFR de Lettres modernes, juin 1998, p. 22.

<sup>941</sup> *Au bar des deux frères*, poème composé par René Char, Paul Éluard, Louis Scutenaire et Irène Hamoir à Nice pendant l'été 1937, est publié dans la revue *Les Deux Sœurs* (n° 2, mai 1946). Sur le contexte et l'authenticité de ce texte et de cette signature commune, cf. Fortier (Anne-Marie), René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre, Les Presses de l'université de Montréal, coll. « Espace littéraire », Montréal, 1999, p. 54.

<sup>942</sup> Lettre de René Char à Pierre Boulez, 28 avril 1948. Fonds Pierre Boulez, fondation Paul Sacher. Cf., à ce sujet, Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>943</sup> Lély (Gilbert), René Char. Conférence prononcée le 3 juillet 1946 à Paris par Gilbert Lély, op. cit., p. 7.

<sup>944</sup> *Les Deux Sœurs*, n° 2, p. 4 in Guihard (Karine), *Le Surréalisme révolutionnaire*, op. cit., p. 10.

Boulez sait le pouvoir de l'écrit. Il sait qu'un musicien « seul et sans relation ne peut faire entendre sa voix<sup>945</sup> ». Avec Edouard Helman, Albert Diato et Armand Gatti, Boulez projette la création d'une revue, entreprise soutenue par les éditions du Rocher et à laquelle Souris et Char sont conviés. L'échec du projet coïncide avec l'éclatement du groupe surréaliste révolutionnaire et Boulez desserre les liens. Pour autant, le surréalisme a eu le temps de poser son empreinte. Rejet ou fascination ? La relation contradictoire et passionnée de Boulez au surréalisme est une transposition de sa situation musicale. Les héritages sont complexes et paradoxaux : Messiaen et Schönberg, pour les sons, Char et Artaud, pour les lettres.

Rigoureusement formé sur les bancs du Conservatoire, Boulez s'appuie brièvement mais efficacement sur le surréalisme pour effectuer la synthèse des héritages et s'aider à mieux définir la musique qu'il veut composer, musique du délire et de l'hystérie qu'il veut inscrire dans de vastes formes maîtrisées à l'intérieur desquelles tous les paramètres musicaux, pensés pour eux-mêmes et en réciprocité, offrent une absolue cohérence du tout et des parties. Le cri, les « cris-souffles<sup>946</sup> » d'Artaud et la stylisation de Char<sup>947</sup> constituent bien les deux principales influences extra-musicales de Boulez dans les premières années d'après-guerre. Hyper-écriture et écriture des extrêmes : cette conjonction fonde, après-guerre, l'esthétique compositionnelle de Boulez.

---

<sup>945</sup> Campanule, déclaration d'intention de Joseph Hégner, « La Société poétique d'entraide et d'amitié 'Les Mélodistes' vous parlent... », n° 1, mai 1946, p. 1-4 in Hoctan (Caroline), *Panorama des revues à la Libération Août 1944 - Octobre 1946*, op. cit., p. 193 & 194.

<sup>946</sup> Deleuze (Gilles) & Guatarri (Félix), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 49.

<sup>947</sup> Boulez, en 1975, évoque aussi l'idée de violence à l'égard de Char, « non pas une violence avec beaucoup de gestes », mais une « violence contenue ». Cité in Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, op. cit., p. 60.

## Partie II - Substituer le délire à l'incantation ou comment s'affranchir de la modernité

### I - Le dessin du geste

#### A) La sonate pour piano dans le sillage sériel

Les sonates sont comme les chimpanzés.  
... *Il n'y a pas d'essences, il n'existe rien d'assimilable au chimpanzé*<sup>948</sup>.

Pierre Boulez justifie rétrospectivement son recours aux formes classiques, adoptées pour ses premières compositions sérielles, par un besoin d'organisation<sup>949</sup> ressenti après avoir fait sienne, à partir de 1945, la grammaire sérielle. La forme sonate offrait un cadre favorable à l'exploitation des ressources sérielles dans des architectures d'amples dimensions. Compositeur de sonates et sonatines, Boulez confirmait donc l'affirmation de Leibowitz selon laquelle la technique de douze sons « avait besoin d'être éprouvée d'abord avec des moyens de composition traditionnels<sup>950</sup> ».

Prise pour elle-même, la prédiction caricature la complexité du formalisme schönbergien. Ambivalent au sujet de la survivance des formes classiques dans le sillage sériel, la forme sonate occupe une place première dans l'arsenal théorique de Schönberg<sup>951</sup>. Pour autant, point de sonate pour piano sérielle chez Schönberg<sup>952</sup> qui lui préfère la suite baroque et ses mouvements de danse stylisés. Le cas de Schönberg n'est pas isolé. La sonate pour piano suscite globalement moins de vocations chez les modernes<sup>953</sup> que chez les anciens. Les sonates pour piano ont jalonné l'existence créatrice de la plupart des compositeurs classiques et du premier romantisme germanique, mais leur présence se raréfie sous la pression de l'héritage beethovénien qui contraint les romantiques à déplacer les investigations formelles. Les trames épiques des Sonates de Chopin et de Schumann prennent place dans des formes à numéros, héritières de la forme classique tripartite. Pour autant, la « structure fermée et ordonnée » de la sonate n'est

---

<sup>948</sup> Rosen (Charles), *Formes sonate*, op. cit., « Préface à l'édition révisée », p. 12 & 13. Citation de Stephen Jay Gould, « *Animals Are Us* », *New York Review of Books*, 25 juin 1987.

<sup>949</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 45.

<sup>950</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 267.

<sup>951</sup> Cf., notamment, le dernier et substantiel chapitre que Schönberg consacre à la forme sonate dans ses *Fundamentals of musical composition* (Faber and Faber, London, 1967).

<sup>952</sup> L'opus 33 a, comme le souligne Leibowitz, peut être considéré comme un premier mouvement de sonate. Cf. Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 116.

<sup>953</sup> Des contre-exemples peuvent être, évidemment, cités. Parmi eux, la Sonate que Stravinsky compose pour le piano en 1924. Cf., à ce sujet, Lourié (Arthur), « La Sonate pour piano de Stravinsky », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 10, 1<sup>er</sup> août 1925, p. 100-104.

plus, comme le rappelle Charles Rosen, l'affaire des romantiques en recherche de « formes ouvertes<sup>954</sup> ».

Le passage obligé que constitue pour tout jeune compositeur la maîtrise de la forme sonate auréole la sonate pour piano d'un prestige<sup>955</sup> indémodable. Brahms<sup>956</sup>, Wagner<sup>957</sup> composent des sonates dans leur première jeunesse ; Strauss et Berg y règlent des dettes contractées auprès des aînés, Beethoven ou Schönberg<sup>958</sup>... Mais la sonate pour piano ne se place plus, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, au cœur des productions. Elle n'est plus ce jalon incontournable des évolutions stylistiques<sup>959</sup>. Même les « adeptes les plus influents » de la forme sonate, « comme Brahms, n'ont pu la changer, comme Haydn ou C. P. E. Bach<sup>960</sup> », résume Charles Rosen.

Cette situation ne s'explique pas seulement du fait de la découverte de régions harmoniques inexplorées qui remettent en question l'architecture de la forme sonate. L'imagination des formes est également fille des progrès de la lutherie et du développement des techniques instrumentales. En ce qui concerne le piano, ces progrès ont des incidences ambiguës. À mesure qu'il se perfectionne, le piano se révèle et échappe à lui-même. Le piano romantique possède les ressources nécessaires pour capter l'auditoire d'une vaste salle de concert. Mais cette puissance acoustique progressivement déployée fait que le piano apparaît comme un orchestre réduit et, souffrant de la comparaison, peine cruellement de ses limites. Les œuvres composées pour le piano dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle sont pétries de ce paradoxe. Brèves ou larges, elles évoquent, de près ou de loin, l'orchestre et les formes qui lui sont attachées. Les pratiques pianistiques amateurs s'en trouvent, elles aussi, influencées. Les musiciens amateurs ont recours au piano pour jouer, chez eux ou dans les salons, toutes sortes d'arrangements réalisés sur des airs d'opéras à succès<sup>961</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le marché éditorial parisien fleurit de

---

<sup>954</sup> Rosen (Charles), *Formes Sonate*, op. cit., p. 422.

<sup>955</sup> Ibid., p. 393.

<sup>956</sup> Brahms compose ses Trois Sonates pour piano à l'âge de vingt ans. Comme le rappelle Charles Rosen, il détruit deux sonates pour piano « avant de se sentir assez sûr pour en publier une ». Cette précision de Rosen ajoute à la place centrale de la sonate dans la trajectoire de Brahms. Rosen (Charles), *Formes sonate*, op. cit., p. 396.

<sup>957</sup> Hormis une Sonate en la bémol majeur écrite en 1853, Wagner compose l'essentiel de ses Sonates pour piano dans sa toute première jeunesse, entre 1829 et 1832.

<sup>958</sup> Strauss compose sa Sonate en si mineur en 1880 et 1881, à 17 ans. Berg compose sa Sonate en 1908 à l'âge de 23 ans alors qu'il étudie sous la direction de Schönberg.

<sup>959</sup> L'étude de la trajectoire globale d'un créateur au travers de son corpus de sonate est une approche méthodologique d'analyse critique qui se généralise au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Wilhelm von Lenz inaugure cette méthode et en devient l'emblème. Cf., Lenz de (Wilhelm), *Beethoven et ses trois styles - Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, Stapleaux, Bruxelles, 1854.

<sup>960</sup> Rosen (Charles), *Forme Sonate*, op. cit., p. 393.

<sup>961</sup> Lenz fait le constat amer de cette situation et se plaint du foisonnement de ces fantaisies dans lesquelles « on y trouve tout, excepté la fantaisie ». Ibid., p. 7.

transcriptions et autres pièces de caractère pour satisfaire à ces nouvelles demandes qui, loin d'être anecdotiques, sont symptomatiques des effets de l'orchestre sur les pratiques musicales de tous ordres.

Chef de file de la descendance franckiste, d'Indy entreprend, dans sa Sonate pour piano<sup>962</sup>, de synthétiser les exigences de la sonate classique avec les principes cycliques du poème symphonique. Rares sont les musiciens de l'entre-deux-guerres à entreprendre un tel projet. Ni Fauré, ni Debussy, ni Ravel ne s'attardent sur ce genre. À l'occasion, la sonate se fait sonatine<sup>963</sup> mais plutôt que la grande forme beethovénienne, qui rappelle trop l'hégémonie allemande, ce sont les miniatures des clavecinistes français qui font figure de modèles.

Paradoxalement, alors que la France subit l'invasion militaire et l'idéologique nazie, les musiciens français sont moins enclins à la méfiance vis-à-vis de leurs confrères d'outre-Rhin qu'ils ne le furent en 1914. Les formes classiques germaniques ne sont plus systématiquement écartées comme au temps du *Coq et de l'Arlequin*. Poulenc<sup>964</sup> continue d'élire, pour sa musique de piano, les formes brèves et caractérisées. Messiaen, aussi, se garde de recourir à la forme sonate dont il trouve le principe « vieilli<sup>965</sup> ». La sonate pour piano est néanmoins progressivement réinvestie. En 1945, Jolivet compose une Première Sonate<sup>966</sup> à la facture néoclassique, très éloignée de ses premiers opus pianistiques. Le projet de la Sonate est clair : Jolivet veut s'inscrire dans la tradition séculaire de la grande forme et doit, pour ce faire, substituer à l'idiosyncrasie du pianisme de Mana les contours d'un discours musical « complet<sup>967</sup> » mais sans doute plus convenu.

Il est peu vraisemblable que Messiaen ait encouragé ses élèves à écrire des sonates autrement que comme exercice des années d'apprentissage. Nombre d'entre eux s'y prêtent néanmoins. Serge Nigg, dans la Sonate qu'il compose en 1942<sup>968</sup>, tente une synthèse entre les techniques d'écriture classique et l'expression incantatoire de Jeune France. En 1945, le regain sériel ne freine pas le mouvement. Mentor de la génération nouvelle, Leibowitz affirme que la forme sonate n'est aucunement « en désaccord avec la technique de douze sons<sup>969</sup> ». Michel Philippot,

---

<sup>962</sup> Composée en 1901.

<sup>963</sup> Cf., par exemple, les Sonatines de Maurice Emmanuel composées entre 1893 et 1926.

<sup>964</sup> Même si, comme le souligne Eveline Hurard-Viltard, les Six en viennent à utiliser, au nom de leur « indépendance », « toutes les formes existantes, jusqu'aux plus classiques, jusqu'à la sonate à deux thèmes ». Hurard-Viltard (Eveline), *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, op. cit., p. 147.

<sup>965</sup> Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 50.

<sup>966</sup> Composée en hommage à Bartók.

<sup>967</sup> Jolivet (André), « Histoire de la forme Sonate » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 167-176, p. 169.

<sup>968</sup> Créée par Yvette Grimaud, le 1<sup>er</sup> janvier 1943 à l'École normale de Musique.

<sup>969</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 225.

Pierre Boulez, Maurice Le Roux<sup>970</sup>, condisciples chez Leibowitz, ont tous recours à la sonate pour piano, genre qui offre à chacun un cadre préalable propice à la réflexion et à la maturation du langage. Cette situation est révélatrice de l'ambivalence des compositeurs sériels à l'égard des formes héritées. La relation des sériels à la tradition n'est pas moins paradoxale en 1945 qu'en 1923. Les discours qui entourent la dodécaphonie sont partagés entre négation et perpétuation de la tonalité, entre nostalgie et oubli du passé. Ces tensions sont présentes chez Schönberg et les successeurs peinent à les résoudre. Maurice Le Roux, dans la lignée de Leibowitz, se voit contraint de se référer à la « pureté de style<sup>971</sup> » de Bach pour s'assurer des pouvoirs organisationnels de la musique dodécaphonique. Cependant, comme prévient Rosen, aucune « histoire de la musique » ne peut s'écrire pour cette période « en fonction de l'évolution et des changements intervenus dans les techniques de la sonate » sous peine de créer « un contexte falsifié dans lequel tous les détails sont mal perçus<sup>972</sup> ».

L'urgence d'y voir clair ne s'en fait que plus pressante. Boulez met à jour sa pensée formelle dans les articles qu'il publie en 1948 et 1949 et y renvoie dos à dos toutes espèces de néoclassicisms<sup>973</sup>. L'intransigeance de Boulez à l'égard du maniement des formes est révélatrice du paradoxe dans lequel il se trouve en 1946, alors qu'il amorce la composition de sa Première Sonate<sup>974</sup>. Comme Philippot et Le Roux, Boulez hérite de l'incapacité de Leibowitz à tirer au clair les ambivalences grammaticales de Schönberg. Et, sans doute, l'adoption par Boulez de la forme sonate, dans les premiers temps de maniement de la grammaire sérielle, est-elle révélatrice de la situation. La justification rétroactive de Boulez sur son recours, dans ses jeunes années, à la forme sonate comme moyen d'organisation n'est pas une contrefaçon. Cette nécessité a été ressentie par lui et par ses condisciples. Mais cette justification traduit incomplètement la situation. Boulez passe sous silence le rôle de Leibowitz et minimise son influence dans la première gestation de la Sonate. Un des dommages de cette omission est l'omission de la réalité paradoxale qui fut celle des musiciens sériels français de l'après-guerre. Le concept de table rase, qui domine le discours musicologique, critique et journalistique qui

---

<sup>970</sup> En 1946, Maurice Le Roux rédige, sous l'influence des cours de Leibowitz, une grande Sonate pour piano qui bouscule les « vieux vestiges heptaphoniques ». Maurice Le Roux à René Leibowitz, le 8 septembre 1946. Cité par Gärtner (Suzanne), *Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, op. cit., p. 82.

<sup>971</sup> Le Roux (Maurice), *Introduction à la musique contemporaine*, op. cit., p. 58 & 59.

<sup>972</sup> Rosen (Charles), *Formes sonate*, op. cit., p. 394.

<sup>973</sup> Au sujet du néoclassicisme de Schönberg et de Stravinsky, cf. *Incidences actuelles de Berg*, p. 239. Au sujet du néoclassicisme de Ravel, cf. « *Trajectoires* », p. 261.

<sup>974</sup> Cf. Baron (Carol), « *An analysis of the pitch organization in Boulez's Sonatine for flute and piano* », *Current musicology, USA*, vol. 20, 1975, p. 87-95.

entoure la Première Sonate de Boulez depuis le milieu des années 1970, étouffe la réalité du contexte qui fut celui de la gestation de l'œuvre pour y substituer une aura prophétique. La Première Sonate devient ainsi l'œuvre de la plus neuve des modernités musicales et Boulez apparaît comme le rénovateur des formes et, de ce fait, devient celui qui résout, du premier coup de crayon, les paradoxes que Schönberg a contribué à faire apparaître.

La Première Sonate pour piano de Pierre Boulez est une œuvre-emblème de la modernité musicale française de la deuxième partie du <sup>xx</sup>e siècle. Composée dans les années d'immédiat après-guerre, l'œuvre doit attendre le tournant des années 1970 pour se voir régulièrement programmée au concert, pour se situer au centre des débats et des enseignements. Le retour<sup>975</sup> de Boulez à Paris, l'inauguration de l'Ircam, la mise sur pied d'un ensemble instrumental dédié au répertoire contemporain s'accompagnent d'un discours volontaire et très organisé qui favorise l'élection de la Sonate comme symbole de la nouvelle musique. Homme de communication, Boulez écrit sur la musique et l'enseigne<sup>976</sup>, présente les concerts et explique ses œuvres au grand public. Concentré sur ses réalisations les plus récentes, Boulez laisse aux autres le soin de se pencher sur ses compositions de première jeunesse<sup>977</sup>. Interprètes, musicologues, journalistes : aucune corporation n'oublie de s'exprimer sur la Première Sonate. Articles, cours, présentation de disques, émissions de télévision ou radiodiffusées : aucun support, oral ou écrit, n'est négligé.

Deux principaux types d'approche se dégagent de la somme critique qui entoure la Première Sonate : une approche objective qui prend pour objet d'analyse les réalités constitutives des matériaux et une approche subjective, centrée sur l'appréciation du rendu acoustique des matériaux et sur les gestes instrumentaux nécessaires à leur réalisation. Ce partage des tâches, naturel dans la discipline analytique, est très marqué dans la littérature consacrée à la Première Sonate. Jusqu'où la relation de Boulez à l'analyse critique a-t-elle déterminé cet état de fait ?

---

<sup>975</sup> L'expression, utilisée fréquemment par Pierre Boulez dans ses entretiens, est à relativiser grandement. Depuis la création du Domaine musical en 1954, la présence de Boulez à Paris est ininterrompue jusqu'à la création de l'EIC et de l'Ircam au milieu des années 1970. L'activité internationale de Pierre Boulez n'empêche pas le musicien de continuer à animer la vie musicale française même si la main décisionnaire est reléguée à Gilbert Amy à partir de 1967. Cf. Aguila (Jésus), *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Fayard, Paris, 1992, p. 403-415.

<sup>976</sup> À l'invitation de Michel Foucault, Pierre Boulez enseigne au Collège de France de 1976 à 1995, à la chaire d'Invention, technique et langage en musique.

<sup>977</sup> Boulez entoure cependant son *Marteau sans maître* d'un discours historique, théorique et critique très explicite. Les *Leçons au Collège de France*, publiées chez Christian Bourgois, ne font apparaître que deux occurrences pour la Première Sonate.

De « Propositions » à « Stravinsky demeure », Boulez produit des analyses volontaires, focalisées sur les matériaux tels qu'ils s'incarnent dans leurs réalités scripturales les plus immédiates<sup>978</sup>. Les investigations sur les détails d'écriture priment sur l'appréciation des rendus acoustiques. L'analyse semble se faire hors des réalités acoustiques des œuvres et du contexte instrumental qui les caractérise. Le concept de geste a, dans les articles que Boulez rédige à la fin des années 1940, une connotation globalement péjorative et ne sert qu'à désigner les anachronismes stylistiques que l'auteur perçoit dans telle œuvre de Berg ou de Ravel. La pratique de la direction d'orchestre modifie considérablement le lien que Boulez entretient avec l'analyse. La technicité des premiers essais laisse place à un langage plus fédérateur<sup>979</sup>. Boulez émet un doute quant à la fertilité des analyses objectives et lui préfère l'analyse « fausse<sup>980</sup> », prometteuse d'avenir. L'enseignement que Boulez dispense au Collège de France se nourrit de son expérience de chef autant que de son activité de compositeur. Les concepts qu'il y conçoit sont pétris de ces pratiques conjointes et il serait périlleux de vouloir y distinguer ce qui relève de la création ou de la direction. La perception critique et l'arsenal conceptuel se transforment. L'idée de geste, péjorative dans les premiers articles, prend sa place, positivement, dans la pensée critique que Boulez élabore dans le dernier quart du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle<sup>981</sup>. Le retour de la direction sur la création a non seulement des incidences sur la composition elle-même mais également sur le discours musical dans son ensemble.

Ce virage discursif influence les exégètes de la Première Sonate. La nouvelle conception que Boulez se fait de l'analyse musicale résonne chez les interprètes, soucieux de présenter la Sonate à un large public et d'en donner les clés d'écoute les mieux adaptées. Le concept de geste se situe, en effet, au centre des analyses produites par Claude Helffer, interprète régulier et militant des Sonates de Boulez. Ces concepts offrent le moyen de ne sacrifier ni aux données objectives du texte ni à la subjectivité inhérente au lien qui attache un interprète à l'œuvre qu'il défend. Les approches musicologiques, dont les fondements reposent sur des méthodes d'analyse « vraies<sup>982</sup> », courent le risque de se situer à contre-courant des mouvances

---

<sup>978</sup> Il n'est pas fait mention d'orchestration dans l'analyse que Boulez fait du Sacre dans « Stravinsky demeure » et la question du rythme est envisagée hors des contextes instrumentaux et acoustiques.

<sup>979</sup> © FR3, La Sept, Caméras Continentales, Ircam-Centre Pompidou, Ensemble Intercontemporain, 1988.

<sup>980</sup> Boulez (Pierre), *Leçons de musique. Points de repère III*, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, p. 75. Cf., à ce sujet, Stévanca (Sophie), sous la dir. de, *Composer au <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle : pratiques, philosophies, langages et analyses*, Vrin, coll. « MusicologieS », Paris, 2010.

<sup>981</sup> Cf. Gilly (Cécile), *L'écriture du geste*, Christian Bourgois, Paris, 2002.

<sup>982</sup> Pierre Boulez cité in Albèra (Philippe), sous la dir. de, *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, Contrechamps, Genève, 2003, p. 11 cité par Goldman (Jonathan), « Analyse de, par, et selon Pierre Boulez : un parcours à travers les écrits et les œuvres » in Duchesneau (Michel) & Stévanca (Sophie), sous la dir. de, *Composer au <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle. Pratiques, philosophies, langages et analyses*, op. cit., 2010, p. 155-170, p. 159.

idéologiques en faveur et initiées par le compositeur lui-même. Le début de l'article que Jonathan Goldman consacre à la nature et à l'organisation du discours analytique de Boulez est un exemple des précautions récurrentes prises par la corporation musicologique pour se prémunir du risque latent, mais réel, de l'enfermement dans un porte-à-faux préjudiciable.

Conscient de la spécificité de leurs savoirs et de l'unicité de leurs pratiques, les musicologues rappellent périodiquement que Boulez « n'est pas analyste musical au sens professionnel ou institutionnel du terme<sup>983</sup> ». La mise en garde a une double utilité : elle permet, d'une part, de relativiser les propos, souvent péjoratifs, de Boulez sur la discipline musicologique et elle permet, d'autre part, de minimiser le risque de voir l'analyse interprétative occuper tout le terrain du discours esthétique. La validité de l'approche musicologique comme proposition d'appréhension et de connaissance des styles et des œuvres est ainsi entérinée.

Les musicologues réaffirment, à dessein, la singularité de leur méthode mais ne peuvent ignorer, dans le même temps, les modèles herméneutiques des créateurs dont ils s'occupent<sup>984</sup>. Parfois même, ceux-ci constituent, pour les professionnels de l'analyse musicale, un exemple plus ou moins assumé de socle méthodologique. Boulez rejette l'analyse « vraie », néanmoins sa pensée théorique pose son empreinte sur les nouveaux paradigmes des disciplines analytiques. Le paradoxe est perceptible dans les analyses « vraies » de la Première Sonate produites à partir des années 1980.

En se fixant pour objectif d'observer à large échelle les incidences de la matrice sérielle qui préside à l'organisation harmonique de la Sonate, Franck Jedrzejewski écarte les modèles analytiques hérités de Leibowitz. En effet, l'étude de l'« organisation sérielle des hauteurs » n'est, pour Franck Jedrzejewski, que l'étape préliminaire à l'observation des conséquences du diagramme premier sur les plans « syntagmatique » et « structurel ». Franck Jedrzejewski ne se limite pas à des constats de surface et veut mettre à jour la conception boulézienne de la série telle qu'elle se manifeste dans la Première Sonate et le « traitement très particulier du principe dodécaphonique où la série est morcelée en fragments permettant un développement autonome de ces facteurs ». Pour autant, l'analyse de Franck Jedrzejewski ne propose pas de réelles hypothèses sur la façon dont grammaire et forme s'articulent dans l'œuvre. L'analyse de la forme du premier mouvement de la Sonate proposée par Franck Jedrzejewski ne rend pas justice à l'originalité de la pensée architecturale édiflée par Boulez en ces années et dont témoigne,

---

<sup>983</sup> Ibid., p. 153.

<sup>983</sup> Cf. Gilly (Cécile), *L'écriture du geste*, op. cit., 2002.

<sup>984</sup> Ambiguïté qui s'incarne dans la complicité qu'entretient Boulez avec quelques-uns de ses exégètes.

tout particulièrement, le premier mouvement de la Sonate. Jusqu'à quel point la focalisation sur les hauteurs entrave-t-elle l'appréhension de la forme ? Les analyses objectives de la Première Sonate veulent s'écarter des modèles d'étude du passé mais peinent, en réalité, à s'en affranchir.

Les discours musicologiques de vulgarisation importent certains des concepts en faveur chez les interprètes analystes. Cette transversalité méthodologique permet d'atténuer ces doutes qui contraignent les musicologues « professionnels » à se justifier. Elle présente l'avantage de faire se côtoyer les investigations objectives des analyses « vraies » et les modalités d'approche subjective des interprètes analystes. L'étude que Dominique Jameux propose de la Première Sonate, dans la deuxième partie de la monographie qu'il consacre à Pierre Boulez, veut relier l'analyse des données grammaticales du texte et des « économies » sérielles à une description relativement détaillée des principaux gestes pianistiques contenus dans l'œuvre. Mais cette synthèse reste sommaire et l'auteur renvoie son lecteur à sa propre initiative s'il veut en connaître davantage.

Ces gestes sont-ils fonction des propriétés sérielles de l'œuvre ? Les analyses de Claude Helffer ne se limitent pas à la description des expériences physiques de l'exécution de la Sonate<sup>985</sup>. Elles ne veulent négliger ni l'étude du matériau ni la description des gestes instrumentaux. La technicité analytique d'Helffer, son expérience de soliste lui permettent d'élaborer un discours complet et approfondi qui fasse le lien entre les différentes approches. L'exemple d'Helffer fait école. Nombre d'interprètes des Sonates de Boulez font précéder leur concert d'un moment de parole ou l'assortissent d'une notice de programme personnalisée. Il ne convient plus seulement de bien jouer l'œuvre. Il faut bien en parler. Mais à mesure que la musicologie s'institutionnalise, que les outils analytiques se perfectionnent, les interprètes, s'ils continuent à prendre la parole, focalisent de plus en plus leurs analyses sur leur métier d'exécutant et laissent de côté l'arsenal langagier des savoirs analytiques.

Formé auprès de Messiaen, le discours de Pierre-Laurent Aimard sur la Première Sonate est symptomatique de cette mise à l'écart progressive, chez les interprètes de la musique de Pierre Boulez, des pratiques analytiques « vraies ». Pierre-Laurent Aimard délaisse l'analyse approfondie du matériau et axe son commentaire sur l'étude des gestes. Ce virage discursif et méthodologique contribue à glorifier l'œuvre et à surévaluer sa place dans l'histoire<sup>986</sup>. La Sonate est lue au regard des mythes de reconstruction et de rénovation d'après-guerre. Elle

---

<sup>985</sup> Cf. Helffer (Claude), « Hommage à Souvtchinsky » qui présente une analyse très détaillée de la Première Sonate. Fonds Claude Helffer. BGM.

<sup>986</sup> Pierre-Laurent Aimard occupe la chaire de création artistique au Collège de France de 2008 à 2009.

signe, pour Pierre-Laurent Aimard, le pari du « commencement radical<sup>987</sup> ». Mais le revers de cette position est double : elle tisse, d'une part, le fil idéologique qui entoure le concept de « table rase<sup>988</sup> », concept que Pierre-Laurent Aimard reprend à son compte ; d'autre part, elle affaiblit la portée de l'analyse du fait que sont reproduits, paradoxalement, les modèles exégétiques, tant décriés par Boulez, de Leibowitz sur Schönberg.

Pierre Boulez a tissé la toile de cette ambiguïté en rejetant, d'un côté, le concept d'avant-garde et en cautionnant, d'un autre côté, celui de table rase. Ce paradoxe est nourri à dessein, moins pour justifier de la nouveauté d'œuvres anciennes que pour corroborer la légitimité des institutions musicales nouvellement mises sur pied au début des années 1970. Répéter que certaines des œuvres composées après-guerre furent l'expression de cette urgence d'être « absolument moderne<sup>989</sup> » sert la cause de cette politique nouvelle de la musique en France.

Les utopies de ruptures caractérisent la plupart des mouvements artistiques du xx<sup>e</sup> siècle et, toujours, se positionnent comme remède à une atmosphère environnante vécue comme asphyxiante. Là est la force de la posture de l'avant-garde sur la modernité admise environnante. Le climat idéologique qui entoure la Première Sonate est d'un autre ressort. Le concept de table rase, tel qu'il est employé dans la dernière partie du xx<sup>e</sup> siècle, profite, certes, à l'affirmation du nouveau paysage musical mais il est aussi, de manière beaucoup plus inconsciente, le relent des paradoxes refoulés de l'après-guerre. Nombreux sont les acteurs musicaux du milieu du siècle à avoir été ambivalents sur la question du moderne. Boris de Schlöezer n'a-t-il pas prôné, avant de devenir l'un des maîtres à penser de la génération sérielle, l'intangibilité de la musique, « le plus conservateur de tous les arts », et affirmé que les innovations et les réformes en ce domaine « ne portent que sur des points secondaires en dépit de leurs prétentions<sup>990</sup> » ? Boulez retient la leçon et se montre, en 1948, très soucieux d'importer dans la grammaire sérielle les fondements même de la tonalité.

La tendance des analystes de la Première Sonate est de vouloir, après coup, réduire la situation complexe de l'après-guerre à un seul élan vaillant et déterminé. Le concept de table rase, tel

---

<sup>987</sup> Selon l'expression de Rosalind Krauss rapportée par Jean-Pierre Cometti. Cometti (Jean-Pierre), « Que signifie la 'fin des avant-gardes' ? », Rue Descartes, mars 2010, n° 69, p. 96-107, p. 98.

<sup>988</sup> Aimard (Pierre-Laurent), *La Forme 1/2*, Collège de France, chaire de création artistique, 2008-2009, 28 mai 2009.

<sup>989</sup> Rimbaud (Arthur), « Adieu », *Une Saison en enfer* in Rimbaud (Arthur), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, La Pléiade, NRF, Paris, 1972, p. 115-117, p. 116.

<sup>990</sup> De Schlöezer (Boris), Introduction à J.-S. Bach, op. cit., p. 136.

qu'il existe depuis les années 1970, produit l'illusion d'une génération sérielle qui se serait affirmée dans une pleine conscience du présent et dans un rejet volontaire des héritages. L'idéologie de la table rase a avantageusement renversé la donne et mythifié la situation des musiciens de l'après-guerre qui, sériels ou non-sériels, ont, au contraire, abondamment dirigé leur regard vers le passé. Quant à la conscience du présent et de ses drames, elle fut, de part et d'autre, très majoritairement refoulée. En 1946, les musiciens sériels français ne sont globalement pas impliqués dans les drames qui viennent de dévaster le monde. Et, en ce sens, ils ne se démarquent aucunement de leurs confrères. Modernistes ou avant-gardistes, les compositeurs, pour l'essentiel, vivent leur art et leurs jours au loin des drames de la guerre et des heurts de la Libération.

La valorisation de la conscience historique des musiciens sériels est une mythologie complète. Elle nuit à la compréhension du paysage musical de l'après-guerre et annihile la perception des œuvres qui furent composées en ces années. Le concept de table rase fut sans nul doute très avantageux dans le contexte de la politique musicale en France des années 1970, à l'heure où les ambitions de rénovation se matérialisent dans une nébuleuse d'institutions musicales d'État, confiées à Pierre Boulez, auréolé d'un prestige international incomparable. Les dommages collatéraux de cette construction idéologique ne sont pas minces. Le concept de table rase redit l'histoire de l'après-guerre, dresse les protagonistes sériels en héros d'un moment qui n'aurait sauvé ses heures que par la clairvoyance d'esprits libérés de tous les dogmatismes esthétiques et syntaxiques. Ce concept empêche de lire et de comprendre la réalité du contexte dans lequel Boulez compose sa Première Sonate. Il annihile l'identification des étapes de la construction du langage musical de Pierre Boulez.

Les manuscrits de la Première Sonate, traces des étapes successives de la composition de l'œuvre, témoignent de la tension compositionnelle dans laquelle Boulez se trouve après-guerre, désireux de créer au milieu d'un ensemble d'influences et de références tenaces et agissantes une langue toute personnelle. La consultation des étapes intermédiaires de la Première Sonate présente un double avantage : elle ouvre à une meilleure connaissance de la gestation de l'œuvre et permet de reconsidérer la teneur du discours qui se porte sur cette Sonate depuis le milieu des années 1970. « Derrière les notes<sup>991</sup> » de la partition éditée, se cache

---

<sup>991</sup> « Ne cherchez pas derrière les notes, elles sont elles-mêmes la doctrine » : Charles Rosen paraphrase Goethe in Rosen (Charles), *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, op.cit., p.146.

l'évolution lente et raisonnée d'une œuvre emblématique de la modernité composite de l'après-guerre.

L'approche positiviste n'est pas sans risque. Remonter le fil de la création jusqu'au « seuil utopique d'une origine<sup>992</sup> » relève de l'asymptote, sinon de l'utopie. Les documents et esquisses, même à profusion, ne forment qu'un aperçu de ce qui put servir au compositeur pour l'écriture. Les « documents » se distinguent toujours des « faits que l'historien reconstruit à partir des données<sup>993</sup> » qu'ils contiennent. Les brouillons et les manuscrits, épisodes du mouvement global de la création d'une œuvre, constituent la partie concrète, visible, du processus et toute une partie de l'élaboration mentale reste à deviner... Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Où est son texte ? Ces questions innervent les champs de la musicologie contemporaine après avoir pris place dans la critique littéraire<sup>994</sup>.

L'éclairage sur les étapes successives de rédaction fait néanmoins reconsidérer les mythologies attachées aux analyses fondées, de près ou de loin, sur le concept de table rase en retraçant les grands jalons du processus. Vouloir retracer le fil créateur seulement par le recours aux esquisses est tout aussi périlleux que de limiter l'analyse critique à l'étude du texte définitif. Prises séparément, l'une ou l'autre des méthodes se risque à des reconstructions qui éloignent l'œuvre de sa substance et de sa réalité.

Nombre des premières œuvres de Boulez, parmi lesquelles la Sonatine pour flûte et piano<sup>995</sup> et la Première Sonate pour piano, se sont élaborées sur plusieurs années et les matériaux préliminaires sont, pour ces deux œuvres, foisonnants et de diverses natures. Les sources relatives à la Première Sonate sont essentiellement écrites (partition éditée, manuscrits) et occasionnellement orales (émission radiophonique). Certains événements, capitaux dans l'histoire de la Sonate, sont restés sans trace. La première exécution de l'œuvre, assurée par Boulez au domicile de Maurice Martenot et à laquelle assista Roger Désormière, n'existe plus que dans les mémoires<sup>996</sup>. Les sources retraçant la genèse de l'œuvre s'étalent sur plusieurs années, de 1946, date du commencement de la composition de la Sonate, à 1951, date de

---

<sup>992</sup> Piégay-Gros (Nathalie), « Le palimpseste de l'Histoire », Cahiers de Narratologie [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/344>.

<sup>993</sup> Dahlhaus (Carl), *Fondements de l'histoire de la musique*, op. cit., p. 58.

<sup>994</sup> Par exemple chez Roger Chartier qui consacre à la question « Qu'est-ce qu'un livre ? » son année de cours 2009-2010 au Collège de France.

<sup>995</sup> La *Sonatine* connaît également une gestation intense comme le montre le manuscrit déposé à la BnF (Ms 21612, février 1946). Cf., à ce sujet, Gärtner (Suzanne), *Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, op. cit.

<sup>996</sup> Cf. Jameux (Dominique), Pierre Boulez, Fayard, Paris, 1984 & Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

l'édition<sup>997</sup>. Ces documents témoignent plus que des marques d'hésitations inhérentes à toute création. Les étapes successives de la Sonate tracent le fil de la maturation de la langue musicale de Pierre Boulez et de l'intégration progressive des héritages à l'intérieur de cette langue. Un seul parcours des sources permet d'en rendre compte. Le texte est tour à tour griffé, barré, gommé. Le palimpseste boulezien a peu d'équivalent dans l'histoire de la musique européenne moderne.

La vigueur des ratures incarne la difficulté que Boulez éprouve à faire coexister des héritages stylistiques hétéroclites. Comment synthétiser la Seconde école de Vienne et Jeune France ? Aucune des données du texte n'est indifférente à ce processus d'appropriation progressive et volontaire. La partition et son pourtour s'en trouvent profondément modifiés. Le traitement des hauteurs, la construction des rythmes, la définition des gestes instrumentaux, la précision des didascalies et toutes les autres constituantes graphiques de la partition sont happées par ce mouvement acharné d'actualisation et de mise à jour du texte premier.

Comment Boulez a-t-il développé ses idées premières ? Comment a-t-il importé peu à peu les idées déduites des matériaux initiaux ? A-t-il renoncé, sans remord ni souvenir, aux premières énonciations ? De cette mise à plat quasi-chronologique de l'établissement du texte émerge un questionnement sur la relation de Boulez à la pratique de la composition. Comment ces manuscrits successifs font-ils apparaître la singularité du temps de l'élaboration de la Première Sonate ?

B) Clusters et agencements chromatiques : assimilation et dépassement des idiomes modernes immédiats

Pierre Boulez témoigne dans ses premières compositions pour piano d'une volonté très affirmée de caractériser les gestes instrumentaux et de les entourer d'un paratexte littéraire précis et imagé. Ce soin apporté à l'écriture instrumentale se confirme dans les Notations, composées à proximité d'Olivier Messiaen. L'influence du maître ne se limite pas aux domaines premiers du langage. Messiaen impressionne aussi ses étudiants par l'inventivité des gestes pianistiques qu'il élabore, particulièrement dans les Regards.

En 1929, Messiaen fait paraître un ensemble de Préludes pour piano d'où se dégage une écriture instrumentale aboutie, mais globalement traditionnelle. Le pianisme français du début du siècle et l'écriture organistique forment les deux branches de l'écriture instrumentale du cycle. Les

---

<sup>997</sup> Amphion, 1951.

successions d'accords parallèles (*Les sons impalpables du rêve...*), les déploiements de lignes mélodiques richement harmonisées (*Le nombre léger*) et les larges espaces acoustiques (*Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*) constituent les fondements du premier pianisme de Messiaen.

Le piano essentiellement résonant des Préludes laisse place, dans les Regards, à une imagination sonore considérablement étoffée. Messiaen raccourcit les gestes, cisèle les attaques, juxtapose des figures antagonistes même si la séduction des successions ininterrompues d'accords répétés continue d'opérer. Les influences de Bartók et de Stravinsky ont posé leur trace. Messiaen conçoit de plus en plus la forme de ses œuvres en recourant à des contrastes abrupts, chose à laquelle Debussy a pu, certes, s'adonner mais selon d'autres modalités et sans investir de la sorte les ressources percussives du piano.

Boulez est témoin des transformations de l'écriture pianistique de Messiaen, « professionnelle et très bien réalisée<sup>998</sup> ». Cet aspect de la trajectoire de Messiaen l'intéresse et l'impressionne d'autant plus que les œuvres pour piano sont rares dans les corpus des trois viennois : Schönberg, Berg et Webern composent peu pour le piano. Mais elles témoignent, particulièrement chez Schönberg, des virages idiomatiques successifs. Des Trois pièces opus 11 aux Klavierstück opus 33, l'écriture pianistique de Schönberg évolue dans un sens inverse à celui de Messiaen. Alors que Messiaen complexifie son écriture pianistique, Schönberg la restreint. Le piano orchestral des années expressionnistes cède le pas, avec la série et après les expériences aphoristiques de l'opus 19, à une écriture instrumentale néo-romantique d'inspiration brahmsienne<sup>999</sup>. Dans ce contexte, les Variations opus 27 de Webern font figure d'exemple et prennent place au sommet des références sérielles que Boulez se constitue alors. Après avoir analysé la partition chez Leibowitz, Boulez entend l'œuvre en concert, occasion offerte par Claude Helffer qui, en 1948, programme les Variations pour son récital à la Galerie du Petit-Musc<sup>1000</sup>. Boulez n'ignore pas les dommages causés par la grammaire sérielle, telle que la conçoit Schönberg, sur l'écriture instrumentale. La série a non seulement des effets

---

<sup>998</sup> Entretien avec Pierre Boulez, 24 juin 2013. Inédit.

<sup>999</sup> L'observation des dynamiques offre un exemple emblématique du rétrécissement général de l'écriture pianistique de Schönberg après l'adoption du dodécaphonisme. La Valse de l'opus 23, première page sérielle de l'auteur, présente un ambitus dynamique (pp-FF) réduit de moitié par rapport aux Trois pièces pour piano opus 11 (pppp-FFFF).

<sup>1000</sup> Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit. Cf. Meïmoun (François), Claude Helffer : Une histoire du piano au XX<sup>e</sup> siècle, Master 2 de musicologie, sous la dir. de Jean-Yves Bosseur, Paris IV-Sorbonne, 2008.

contraignants en matière de construction formelle et de langage rythmique, mais elle a également pour conséquence d'amoindrir les audaces d'instrumentation et d'orchestration.

Les traitements instrumentaux de Messiaen et de Jolivet n'en tirent que plus de force et de valeur aux yeux de Boulez qui, au début de l'année 1946, veut effectuer la synthèse des héritages de Vienne et de Jeune France. La Première Sonate, dans une toute première version rédigée au début de l'année 1946, s'ouvre par une série de clusters<sup>1001</sup> disposés dans le registre sous-grave du piano. La Sonate n'inaugure pas l'usage des clusters. Plusieurs des Notations en contiennent. Selon le contexte, leurs fonctions diffèrent : ils peuvent être utilisés comme levée (Notation 2), pour renforcer la résonance d'un accord préexistant (Notation 12), pour strier<sup>1002</sup> le temps et instaurer une sensation d'attente et d'immobilisme (Notation 9) :

Notation 2 (mes. 1)



Notation 12 (mes. 8)



<sup>1001</sup> Charles Rosen emploie également le terme de clusters au sujet de la Première Sonate bien que le terme n'appartienne pas au premier arsenal analytique de Pierre Boulez. Cf. Rosen (Charles), « The piano music » in Glock (William), Pierre Boulez. A Symposium, Da Capo Press, p. 85-98, p. 85 & 86. Il en est de même de Peter O'Hagan qui en fait un fréquent usage. Cf. O'Hagan (Peter), Pierre Boulez and the piano : A Study in Style and Technique, Routledge, New-York, 2017.

<sup>1002</sup> Cf. l'importation par Gilles Deleuze et Félix Guattari du concept de temps lisse et de temps strié, tel qu'édifié par Boulez, dans Mille Plateaux (Deleuze (Gilles) & Guattari (Félix), Les Éditions de Minuit, Paris, 1980).

Notation 9 (mes. 5)

ppp  
8  
sans pédale

La forme des Notations, cycle de douze pièces de douze mesures chacune, est conçue pour accueillir et expérimenter la pensée sérielle. L'œuvre n'en est pas moins imprégnée des apports de Messiaen et la conclusion du cycle, par un cluster significatif, est une matérialisation flagrante de la persistance de cet héritage.

Notations 12 (mes. 12)

laissez vibrer longtemps  
fff  
très sonore  
fff  
Péd. 8 min

Les clusters de Jolivet et de Messiaen ne se ressemblent qu'en apparence. L'adaptabilité du cluster à des contextes musicaux très hétéroclites est une qualité qui n'échappe pas aux compositeurs sensibles aux espaces de la résonance et désireux d'enrichir l'écriture instrumentale. Le cluster, tel que Jolivet et Messiaen l'envisagent, est un objet paradoxal. D'un ambitus relativement réduit et invariablement situé dans le sous-grave du piano, il s'intègre aussi bien dans des contextes à sensibilité tonale que dans des contextes harmoniquement déclassés. Il souligne un accord fonctionnel aussi bien qu'il enrichit la résonance d'un agrégat. L'idiosyncrasie harmonique de Jolivet ou la modalité de Messiaen, régie par des modes de hauteurs systématisés, accueillent toutes deux les clusters avec la même aisance.

Les indications littéraires aposées à proximité des clusters des Regards confirment la perception inharmonique que Messiaen peut avoir de cet objet. Mais cette qualité fut en réalité plus

pleinement assumée par Jolivet, chez qui l'utilisation des clusters à l'intérieur de la grammaire globale est plus cohérente. Chez Messiaen, le cluster a le profil d'un objet trouvé mais les utilisations qui en sont faites sont plus variées. Dans les Regards, le cluster est un objet caméléon et s'adapte à tous les contextes.

La Princesse de Bali<sup>1003</sup> (mes. 1 & 2)

(♩ = 44)

*ff*

*f* *pp* *ppp*

8 8 8 8 8 8 8 8

una corda 8

La Parole toute puissante<sup>1004</sup> (mes. 1 & 2)

Un peu vif (♩ = 126)

*sf* *ff* *sf* *ff*

8 a b a i

16<sup>a</sup> bassa

(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

Noël<sup>1005</sup> (mes. 1 & 2)

Très vif, joyeux (♩ = 168)

*ff* *ff*

(comme des cloches)

8 a b a i

8<sup>a</sup> bassa 8<sup>a</sup> bassa

Boulez reprend à son compte ces différentes façons d'utiliser le cluster. Le double potentiel, harmonique et inharmonique, de cet objet paradoxal répond au besoin de Boulez de trouver des

<sup>1003</sup> Mana III.

<sup>1004</sup> Regards XII.

<sup>1005</sup> Regards XIII.

substituts de la tonalité<sup>1006</sup> à l'intérieur de la grammaire sérielle. Cette conception plurielle du cluster permet à Boulez de l'intégrer dans des contextes hétéroclites et de lui attribuer, comme dans les Notations, des fonctions variées.

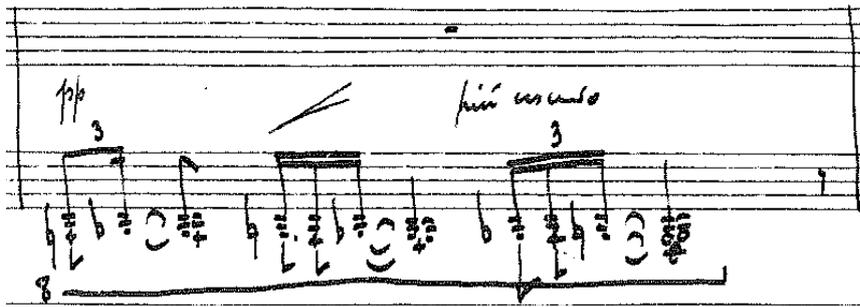
1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1 à 3)

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 37)

Différents types de clusters innervent les premières versions de la Sonate. Leurs hauteurs sont globalement fixes, mais l'ordre d'énonciation des hauteurs, en revanche, varie très souvent d'une occurrence à l'autre. Boulez veille, de plus, à ce que ses clusters ne reviennent pas consécutivement avec le même dessin rythmique. Il a recours, pour ce, à des variations rythmiques et à des diminutions ou à des augmentations plus ou moins proportionnelles. Cet aspect de la composition boulézienne doit à Jolivet plus qu'à Messiaen. Il est égal, à Messiaen, que les clusters soient ou non variés. Le contexte suffit, aux yeux de Messiaen, à renouveler leur intérêt et à justifier leur présence.

<sup>1006</sup> « Il me paraît impérieux que, dans la technique des douze sons, pour obtenir une sorte de valeurs correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation, on doit avoir recours à des procédés totalement différents et fondés sur la mobilité des notes ou sur leur fixité ». Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68 & 69. Cette approche de Boulez est la preuve concrète de sa tentative de synthèse entre l'apport sériel de Leibowitz et l'apport modal de Jolivet, matérialisé ici par le concept de notes « mobiles » ou « fixes », en d'autres termes, par le concept de pôle.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 5)



1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 102)



Les clusters, tels que Boulez les utilise dans sa Première Sonate, revêtent majoritairement des physionomies ornementales<sup>1007</sup>. Ouverture de l'œuvre, prélude à l'énonciation des matériaux thématiques principaux, effectuation des transitions (Ex. 1), renforcement de la résonance d'un accord (Ex. 2) : le cluster est un objet à usages multiples.

Ex. 1

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 92 & 93)



<sup>1007</sup> Particulièrement dans le premier mouvement.

Ex. 2

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 37)

Handwritten musical score for Ex. 2, measures 37. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several notes, some with slurs and accents. The middle staff has a bass clef and contains a large cluster of notes, with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The bottom staff has a bass clef and contains a large cluster of notes, with a dynamic marking of 'ff'.

Vu sous cet aspect, le cluster a pris la place, dans la grammaire sérielle, des figures de remplissage, gammes et arpèges, caractéristiques de la grammaire tonale et du style musical de l'époque classique. Mais le cluster boulezien n'est pas réductible à cette première description. Boulez fait endosser au cluster des responsabilités fonctionnelles. Il lui sert, particulièrement dans le premier mouvement, à la délimitation des grandes sections de l'œuvre. Le cluster se substitue, là, aux cadences qui, dans le monde tonal, assuraient la délimitation des grandes sections de la forme.

Ces différentes responsabilités, ornementale ou fonctionnelle, qu'endosse le cluster dans la Première Sonate sont autant de matérialisations du projet qu'entrevoit Boulez de trouver, dans la grammaire sérielle, des équivalents aux attributs fondamentaux de la tonalité, projet qu'il partage d'ailleurs avec Leibowitz, lui-même héritier, sur ce point, des trois viennois. Boulez a pleinement conscience des pouvoirs ornementaux et structurants du cluster. Il n'y renoncera pas malgré les révisions massives et intransigeantes qu'il effectue de sa Sonate.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 96 à 98)

Handwritten musical score for Ex. 2, measures 96-98. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several notes, some with slurs and accents. The middle staff has a bass clef and contains a large cluster of notes, with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The bottom staff has a bass clef and contains a large cluster of notes, with a dynamic marking of 'pff' (pianissimo fortissimo). Above the staves, the tempo marking 'Lent' is written, and below it, the time signature '1=58' is indicated.

Réticent à l'égard des suggestions incantatoires du cluster, conscient de l'hétérogénéité de certains des matériaux qui composent sa Sonate<sup>1008</sup>, Boulez entreprend de défaire les liens qui attachent le cluster à Jeune France. Parfois, l'entreprise se radicalise et se solde par une suppression sans appel du cluster. Boulez barre vigoureusement l'objet ou omet de le reporter. Dans un cas comme dans l'autre, l'objet premier est supprimé et n'est pas remplacé<sup>1009</sup>.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 136)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 98)

**Subitement lent**

L'attitude n'est pas toujours aussi radicale. Dans certains cas, Boulez comble le vide laissé par la suppression du cluster et choisit d'y substituer un matériau neuf. L'exemple reporté ci-après est caractéristique de ces remaniements. L'objet transitionnel de substitution est passablement étranger au premier cluster mais suffit à faire le lien entre les deux matériaux très contrastés qui constituent cet épisode.

<sup>1008</sup> Dans « Incidences actuelles de Berg », Boulez critique sévèrement la disparité stylistique provoquée par la présence d'un choral de Bach harmonisé par la technique des douze sons. Il écrit : « Il fallait choisir l'une ou l'autre de ces solutions, non pas les fondre ensemble ; les matériaux n'étant pas de même nature, la construction ne peut qu'être sans justification et sans solidité ». Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 239.

<sup>1009</sup> Comme les clusters introductifs entre 1b et 1c.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 20 à 23)

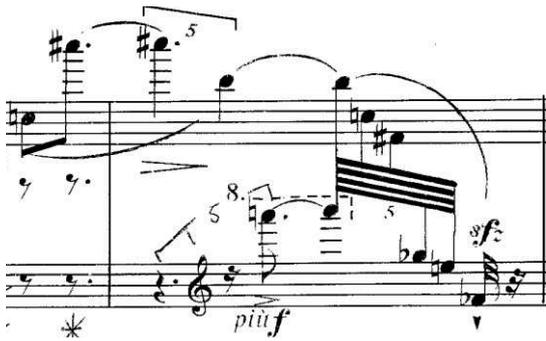
1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 9 & 10)

Le matériau de substitution est, dans certains cas, plus bref encore ; jusqu'à n'être constitué que d'un seul et unique son<sup>1010</sup>.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 63 & 64)

<sup>1010</sup> Ces transformations sont souvent celles qui nécessitent le plus de temps à Boulez.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 33 & 34)



La reconsidération des clusters participe de la maturation générale de l'écriture instrumentale. Une panoplie de gestes nouveaux, dérivés des clusters hérités, se crée peu à peu. La volonté qu'a Boulez de défaire le cluster de sa connotation incantatoire le conduit à effectuer toutes sortes d'aménagements et de transformations qui, en certains cas, réduit le complexe à son plus simple appareil<sup>1011</sup>.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 92)



1d - 1<sup>er</sup> mt (mes. 62)



<sup>1011</sup> Yvette Grimaud, lors de son interprétation de l'œuvre à la radio, le 10 juin 1947, dispose d'une version remaniée deux mois auparavant qui témoigne très fortement de cette volonté de mettre à l'écart le lyrisme incantatoire de Jeune France.

La révision de la coda du premier mouvement entraîne la révision du cluster et sa réduction de trois à deux notes. Cette intervention minimale suffit à créer un geste démarqué du pianisme de Jolivet et de Messiaen. Des accents, absents de la première version, contribuent à façonner ce nouvel objet. Ces détails d'accentuation semblent secondaires. Ils sont pourtant la trace d'une appropriation volontaire et organisée d'un geste hérité.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 165)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 106)

Les remodelages des clusters aboutissent, en certains cas, à des gestes totalement neufs. Boulez exacerbe le potentiel du cluster qui précède la coda du premier mouvement et obtient un agrégat arpégé centripète<sup>1012</sup>. Le profil de l'objet change, mais la fonction demeure. Les agrégats auxquels Boulez donne naissance conservent généralement les responsabilités structurelles des premiers clusters.

<sup>1012</sup> Il convient de considérer, ici, le rôle de l'improvisation pour ces transformations et pour ces inventions de gestes pianistiques nouveaux.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 135)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 96)

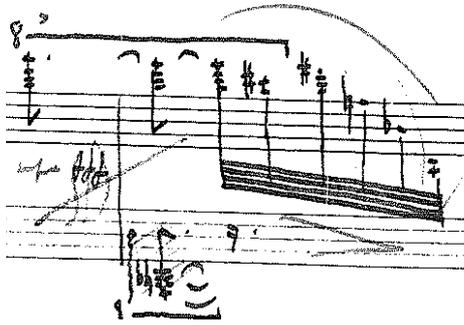
**(Sans ralentir)**



Fixées dans le registre sous-grave de l'instrument, les constituantes des clusters sont parfois éclatées. Étagés sur deux ou trois octaves, les objets résultants occupent plus richement les espaces acoustiques inférieurs. La réalisation instrumentale de ces gestes requiert des mouvements plus complexes que ceux nécessaires à l'effectuation des clusters traditionnels. Deux exemples illustrent ce type de transformation. Dans le premier cas, le principe du cluster est conservé mais les constituantes sont étagées sur deux octaves au lieu d'être ramassées sur l'ambitus restreint qui est d'ordinaire dévolu au cluster, tel que Messiaen et Jolivet l'utilisent<sup>1013</sup>. Ainsi obtenue, la partie inférieure de ce nouvel objet est réalisée avec les quatrième et cinquième doigts tandis que la partie supérieure est réalisée avec le pouce, allongé sur les touches noires du piano.

<sup>1013</sup> Même si Jolivet a parfois une utilisation plus libre et variée du cluster.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 75)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 45)



Dans le second cas, reporté ci-après, le cluster est éclaté sur trois octaves. L'objet qui résulte de cette manipulation dessine un geste large qui s'apparente à un arpège ascendant. Une fois encore, l'objet est modifié mais la fonction conservée. L'arpège a, tout comme le cluster de départ, la responsabilité de renforcer inharmoniquement un complexe harmonique principal<sup>1014</sup>. L'amplitude de l'objet dérivé est incontestablement plus efficace pour remplir ce rôle.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 37)



<sup>1014</sup> Procédé que Boulez tire directement de certains usages des Regards de Messiaen.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 17)



Toutes ces transformations ont en commun d'être effectuées grâce à des techniques de registration qui permettent de varier des objets sans compromettre les fonctions pour lesquelles ils ont été conçus. La métamorphose des clusters est d'ampleur mais Boulez, en réalité, n'y renonce qu'en apparence. Conscient de la difficulté d'intégrer des clusters traditionnels dans une œuvre sériellement organisée, Boulez veut atténuer l'hétérogénéité des éléments de vocabulaire qui composent sa Sonate. Quoi de plus inadéquat, en effet, qu'un cluster arpégé et répété dans une œuvre sérielle ? Boulez a voulu assurer la cohérence de différents éléments de langage hérités, pêle-mêle, de Vienne et de Jeune France, en concevant une matrice sérielle issue, pour partie, d'un chromatisme retourné élargi. Les remodelages successifs montrent les limites de l'entreprise et attestent des efforts déployés, nécessaires à l'intégration d'objets hérités particulièrement connotés. Pour ce faire, l'éclatement des objets dans l'espace acoustique, technique que Boulez observe chez Webern, est un compromis efficace. En ce sens, la trajectoire des clusters, de la première à la dernière version de la Sonate, est une trace très concrète de la synthèse que Boulez veut effectuer des héritages de Vienne et de Jeune France.

La modification des clusters et leurs progressives métamorphoses, version après version, est consubstantielle à l'évolution, plus générale, du traitement des hauteurs et des agencements chromatiques, qu'ils soient énoncés sous des formes horizontales ou verticales. En 1946, Boulez a, entre les mains, un héritage immédiat complexe sur ce point : Messiaen, Schönberg et Webern ont tous trois, dans l'organisation des hauteurs, des attitudes très différentes même si Messiaen et Schönberg partagent, en la matière, quelques points de convergence. L'un et l'autre, sous des habits différents, conservent des archétypes harmoniques du langage tonal. Messiaen préserve, à l'intérieur d'un univers harmonique conçu sur des modes à transpositions limitées, l'essentiel des principes de la tonalité. Les Regards importent les fondations de l'harmonie classique (pédales, notes étrangères, etc.). Messiaen, dans sa Technique de mon langage

musical, revendique, chapitre après chapitre, l'héritage tonal en montrant, exemples à l'appui, de quelle manière celui-ci fonde sa nouvelle manière<sup>1015</sup>. Schönberg, bien qu'il dise vouloir éviter les « dissonances les plus simples<sup>1016</sup> », continue d'utiliser des gestes compositionnels attachés au monde tonal tels que les gammes chromatiques conjointes qui parsèment la Musette de la Suite opus 25. Le tissu contrapuntique de la Valse de l'opus 23, première page sérielle de Schönberg, est également calqué sur un modèle d'écriture polyphonique tonale, emblématique du post-romantisme wagnérien.

Suite opus 25 - Musette

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 21 starts with a piano (pp) dynamic. The music features complex chromatic patterns and dissonances. Measure 22 continues with similar textures, including a fortissimo (sf) dynamic. The score is written in a style characteristic of Arnold Schoenberg's early serial works.

Pièces pour piano opus 23 n° 5 - Valse

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. Measures 44-48 are shown. The music is in a waltz-like style with a clear tonal center. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The score is written in a style characteristic of Arnold Schoenberg's early serial works.

Ces gestes compositionnels sont quelques-unes de ces libertés que Leibowitz identifie dans les premières œuvres sérielles de Schönberg. Libertés qui, selon Leibowitz, conduisent Schönberg à formuler rapidement de « nouvelles lois<sup>1017</sup> » et à vouloir leur « application complète et absolument rigoureuse ». Pour autant, Schönberg, comme le montre le Quatrième Quatuor à cordes, œuvre tardive, ne se défait jamais tout à fait des chromatismes conjoints et ce, malgré

<sup>1015</sup> « Nous avons déjà remarqué que les 'modes à transpositions limitées' sont 'dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, sans polytonalité - le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités, ou de laisser l'impression tonale flottante' ». Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 94. Les Regards I, XV, XIX et la fin du Regard XX contiennent des armures et montrent l'attachement de Messiaen au ton de fa dièse majeur.

<sup>1016</sup> Schoenberg (Arnold), « La composition avec douze sons » in Schoenberg (Arnold), *Le Style et l'idée*, écrits réunis par Leonard Stein. Nouvelle édition présentée par Danielle Cohen-Levinas, Buchet/Chastel, Paris, 2002, p. 155 & 156, p. 155.

<sup>1017</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 88.

la souplesse progressivement retrouvée dans l'exploitation des registres, caractéristique des chefs-d'œuvre expressionnistes mise à mal par la série. De ce point de vue, l'adoption de la série par Webern est moins contraignante. L'adoption des techniques dodécaphoniques n'entraîne pas, chez Webern, de gel systématique des registres. Webern ne ressort pas, contrairement à Schönberg, les énoncés chromatiques ni ne les circonscrit à des mouvements conjoints. La série n'eut pas, sur Webern, d'effet annihilant dans la gestion des hauteurs ni dans l'exploitation des registres. Sur ce point, Webern fut, des trois viennois, le plus heureux des sériels. En 1946, la conception que Boulez a des registres et de leur maniement a davantage à voir avec Schönberg qu'avec Webern, davantage à voir avec Messiaen qu'avec Jolivet. Dès le début de leur carrière, Jolivet et Webern, chacun dans leur contexte, s'émancipent d'une conception tonale du maniement des registres, conception dont Schönberg et Messiaen peinent à se défaire. Les virages idiomatiques qui jalonnent l'existence de Webern n'altèrent pas sa faculté tôt acquise à disposer librement des registres. Et l'éclatement systématique des chromatismes conjoints reste, durant toute l'existence créatrice de Webern, consubstantiel à cette disposition naturelle.

Concerto opus 24 - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 6 à 9)

The image displays a page of a musical score for the first movement of Webern's Concerto Opus 24, measures 6 through 9. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Trumpet (Trp.), Horns (Gge), Trombones (Br.), and Piano (Klav.). Measure 6 is marked with a '2' and 'tempo' above the staff, and a '6' above the Flute staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) for strings and 'Dmpf. auf' (diminuendo) for brass. The piano part features triplets and dynamic markings like 'fp' (fortissimo piano). The score concludes with a 'rit.' (ritardando) and 'tempo' marking over a dashed line.

Le retour aux formes classiques qu'opère Jolivet après-guerre<sup>1018</sup> brime sa liberté conquise dans le maniement des registres et dont Mana témoigne même si les énoncés chromatiques, contrairement à ceux de Webern, y demeurent souvent circonscrits aux archétypes de la tonalité. Malgré cette disparité entre la souplesse du maniement des registres et la fixation des énoncés chromatiques, Mana exploite les potentiels de registres très différenciés qui personnalisent avec un maximum d'efficacité les matériaux.

La souplesse dans le maniement des registres est, chez Messiaen, une qualité progressivement et partiellement acquise. Même si Messiaen est d'emblée enclin à utiliser tous les registres du clavier, ceux-ci restent étanches et compartimentés, conséquence vraisemblable de la pratique de l'orgue sur la conception qu'a Messiaen de l'écriture pour piano, conception dont il ne se départira jamais vraiment<sup>1019</sup>.

La Colombe<sup>1020</sup> (mes. 1 & 2)

**Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée**

Merle de Roche<sup>1021</sup> (mes. 1 à 4)

*(nuit, clair de lune - immense main de pierre, levée en signe magique)*

**Très lent** (♩ = 58)

<sup>1018</sup> Jolivet compose sa Première Sonate pour piano en 1945.

<sup>1019</sup> *Catalogue d'oiseaux* compris.

<sup>1020</sup> *Préludes* (1929)

<sup>1021</sup> *Catalogue d'oiseaux*, X.

Dans les premières versions de la Sonate, Boulez a, dans le maniement des registres, une attitude double. L'utilisation des registres n'est pas la même dans les moments lents et résonants que dans les moments vifs et déchirés. Le traitement des registres, dans les moments résonants, rappelle l'écriture pianistique de Messiaen. Les étages acoustiques y sont encore compartimentés et de longues plages statiques aplanissent, stabilisent l'espace acoustique global.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 9 à 19)

Handwritten musical score for the first movement of the Sonata, measures 9 to 19. The score is written on two staves. The first staff shows measures 9 to 16, with dynamics ranging from pp to mf. The second staff shows measures 17 to 19, with dynamics ranging from ppp to sf. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

L'utilisation des registres est tout autre dans les passages vifs. Dans la lignée du pianisme expressionniste viennois<sup>1022</sup>, les toccatas du premier mouvement et les mouvements perpétuels du deuxième mouvement<sup>1023</sup> ont d'emblée des qualités de registration plus personnelles et font figure d'exemple pour la révision des moments résonants.

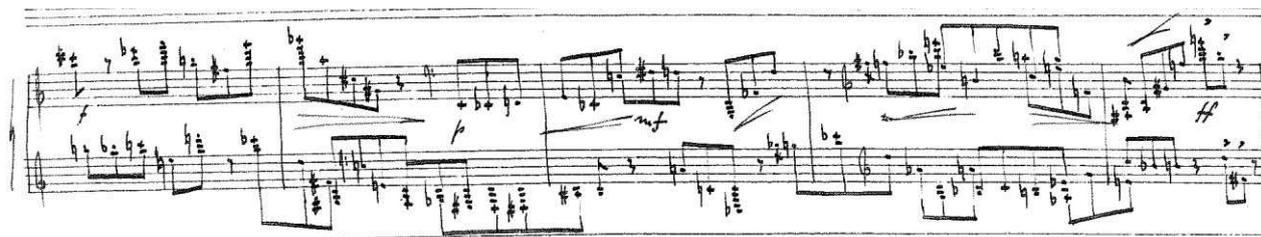
1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 78 à 81)

Handwritten musical score for the first movement of the Sonata, measures 78 to 81. The score is written on two staves. The notation is highly complex, featuring many accidentals, dynamic markings (p, pp, ppp, ff), and articulation marks. The music is characterized by rapid, intricate passages.

<sup>1022</sup> Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1023</sup> Il est notable que la structure globale de la Première Sonate, en deux mouvements (un mouvement lent puis un mouvement rapide) est celle de la Deuxième Sonate pour violon et piano de Bartók que Boulez découvre après-guerre et qui fait l'objet de commentaires de la part de Leibowitz. Cf. Leibowitz (René), « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », op. cit.

1b - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 36 à 40)



Les chromatismes conjoints sont la cause principale de la coagulation des matériaux résonants. Les figures chromatiques conjointes sont à la base de très nombreux complexes mélodiques et harmoniques, de plus ou moins courtes dimensions, desquels se dégage une expression incantatoire dans la plus droite lignée de l'esthétique de Jeune France.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 11 à 14)



Les articles que Boulez rédige en 1948 sont une radiographie partielle, mais symptomatique, de la complexité de la relation entretenue par le compositeur avec le chromatisme. Boulez reconnaît au chromatisme, particulièrement celui du Pierrot lunaire, le mérite d'avoir fait « éclater la tonalité<sup>1024</sup> » mais rejette les résurgences romantiques que celui-ci génère<sup>1025</sup>. Aussi, Boulez se montre-t-il particulièrement réceptif à la sensibilité chromatique de Debussy, d'une « essence beaucoup plus ambiguë et d'une complexité très supérieure<sup>1026</sup> ». Pour autant, l'héritage debussyste, en la matière, n'est guère aisé à importer dans la grammaire sérielle. Au mieux, fait-il figure de modèle et de garde-fou contre les tentations ultra-chromatiques favorisées par des matrices sérielles qui incitent, comme c'est le cas pour la Première Sonate, à la multiplication des énoncés chromatiques.

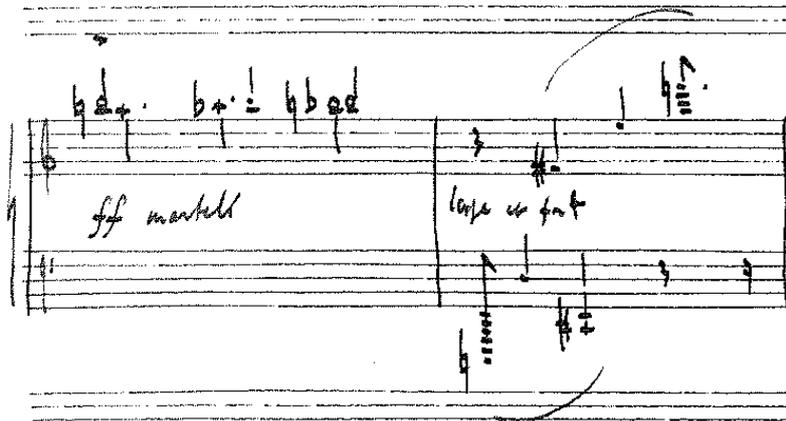
<sup>1024</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 243.

<sup>1025</sup> Chez Berg, par exemple. Cf. Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 238.

<sup>1026</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 246.

Comme pour les clusters, Boulez ne supprime pas ses énoncés chromatiques mais les dilue par des procédés très identifiables puisqu'il s'agit, le plus souvent, de phénomènes d'éclatement des complexes chromatiques dans l'espace acoustique<sup>1027</sup>. Cependant, les types de réécriture que ces manipulations provoquent révèlent la virtuosité déployée par Boulez pour réorganiser un matériau premier sans y renoncer.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 52 & 53)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 28 & 29)



Les modifications ne sont pas toujours aussi impressionnantes et nombre des retouches sur les motifs chromatiques, qu'ils soient conjoints ou retournés, ne nécessitent que de très légers aménagements. Que les volumes de matériaux concernés soient substantiels ou non, les techniques de registration restent de première utilité en toute situation.

<sup>1027</sup> Procédé observable dans des œuvres antérieures. Cf., par exemple, la Psalmodie 2.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 111)

Handwritten musical score for 1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 111). The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The tempo marking is *sans violoncel. Ped.* and there is a small asterisk at the end of the piece.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 75)

Handwritten musical score for 1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 75). The score is for piano and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with a triplet of eighth notes. The tempo marking is *mat. sans timbre pp* and there is a small asterisk at the end of the piece.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 6)

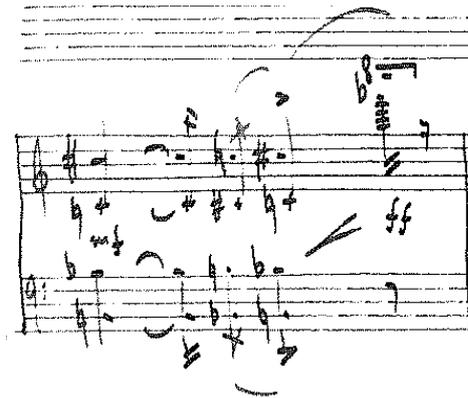
Handwritten musical score for 1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 6). The score consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with a triplet of eighth notes. The tempo marking is *mf*.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 3)

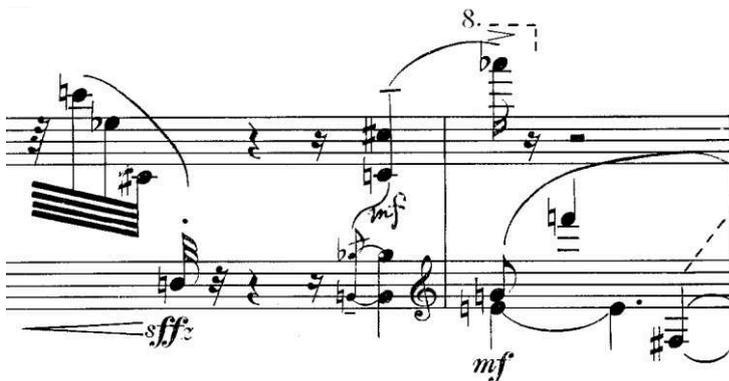
Handwritten musical score for 1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 3). The score consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with a triplet of eighth notes. The tempo marking is *mf*.

Les broderies chromatiques<sup>1028</sup>, a fortiori si elles se reproduisent à tous les étages de la polyphonie, sont également supprimées. Les mesures, reproduites ci-après, sont un exemple de l'économie boulézienne. Le compositeur se défait des broderies mais s'en inspire pour créer un nouvel objet en forme de levée qui dynamise la vie rythmique pour se propulser vers les registres extrêmes.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 4)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 2)



### C) La violence et la résonance : définition du pianisme boulézien

Cette ambivalence dans l'utilisation des ressources instrumentales n'est pas nouvelle. La contrainte exercée sur le matériau par des formules chromatiques préfabriquées n'est pas seulement attribuable au fait que la Sonate est le premier opus sériel pianistique de taille de Boulez. Les Notations illustrent déjà bien la relation complexe que Boulez entretient avec le piano : un goût pour les gestes arrachés mais peu propices au développement, une attirance pour les matériaux éclatés mais contrôlés par quelques-unes des techniques d'écriture de la

<sup>1028</sup> Broderies qui apparaissent comme l'importation de l'apport chromatique de Bartók et des chromatismes retournés de la Musique pour cordes, percussion et célesta dans la dodécaphonie.

scolastique contrapuntique<sup>1029</sup>. Au centre du cycle, la Notation 6 s'appuie sur la technique du canon pour servir de support à une étude de l'étendue complète du piano, de l'extrême grave à l'extrême aigu, balayés en des espaces de temps très courts. Boulez veut-il éprouver la résistance des techniques d'écriture du passé ? Celles-ci le prémunissent-elles du chaos et de la perte de tout contrôle, inquiétude héréditaire depuis Schönberg ?

Notation 6 (mes. 1 à 3)

Ces mesures témoignent de la volonté de Boulez de faire se rencontrer quelques-unes de ses préoccupations compositionnelles du moment : les techniques d'écritures héritées (ici le canon à la double octave) et une utilisation de l'instrument qui entend dépasser les essais les plus audacieux imaginés par Messiaen et Jolivet. Par Lui tout a été fait, sixième Regard de Messiaen, a impressionné Boulez pour ses habiletés contrapuntiques autant que par la manière dont celles-ci sont reliées à des intuitions instrumentales nouvelles<sup>1030</sup>.

Ces moments sont relativement rares dans le cycle. Les registres employés dans les Notations sont souvent gelés, contraints aux contours de l'idée forte de la pièce : la Notation 8 fige le spectre par un ostinato perpétuel autour duquel gravitent quelques hauteurs fixes ; la Notation 9 présente en son début une étendue acoustique large mais qui demeure statique tout au long de la pièce. Chacune des Notations se fonde sur une proposition motivique très caractérisée à laquelle peu d'éléments antagonistes viennent se frotter. La conception motivique et formelle des Notations s'apparente moins aux aphorismes variés de Schönberg qu'au principe monolithique du prélude instrumental romantique tout entier fondé sur une idée maîtresse.

<sup>1029</sup> La Psalmodie que Boulez compose en 1943 atteste déjà de ce rapport double à l'instrument. Boulez corrobore, dans cette œuvre, les écritures violentes (« très rythmé et martelé », « brusquement fort », « Presque avec violence ») et résonantes (« délicatement », « bien timbré ») par un ensemble de tournures littéraires très évocatrices. Manuscrit BnF, VM BOB-7404. Signé et daté à la fin septembre 1943.

<sup>1030</sup> Et ce, dès la première page.

Notation 8 (mes. 8)

Notation 9 (mes. 1 à 3)

Lointain - Calme

*cette ligne supérieure, très claire mais très lointaine*

8. Péd.: relever la pédale à chaque mesure

Les Notations se fondent alternativement sur des complexes mélodico-harmoniques (Notations 1, 3, 5, 7, 9, 11) et sur des complexes harmonico-rythmiques (Notations 2, 4, 6, 8, 10, 12). La mise au ban de la priorité mélodique favorise les audaces instrumentales. Les clusters et glissandi de la Notation 2 libèrent les registres extrêmes et donnent corps à cette recherche de violence qui se manifeste déjà dans les œuvres antérieures aux Notations<sup>1031</sup>.

Notation 2 (mes. 1 à 3)

Très vif

8.

Ces mesures sont représentatives de la radicalité du traitement instrumental recherché dans les Notations et de ses incidences dans le choix des matériaux. Généralement, les registres restent

<sup>1031</sup> La Psalmodie pour piano de 1943 et les trois Psalmodies pour piano de 1945 sont, avant la Première Sonate, les premiers essais de Boulez en matière de conciliation des écritures de la violence et de la résonance.

compartimentés et circonscrits à l'effet qu'ils produisent au début de chaque pièce<sup>1032</sup>. Mais il n'y a pas là de règle intangible. Dans la Notation 10, les registrations éclatées des matériaux sont partiellement neutralisées par l'uniformité des dynamiques. Cette mise en tension paradoxale des paramètres crée une matière sonore qui tranche avec le reste du cycle<sup>1033</sup>.

Notation 10 (mes. 1 à 3)

Mécanique et très sec

*f martelé* *absolument sans nuances*

sans pédale

La Première Sonate ambitionne de rassembler et de synthétiser l'ensemble des gestes pianistiques contenus dans les Notations. Mais les premières versions de la Sonate témoignent de la difficulté à définir une cohérence de l'écriture pianistique au milieu de cette panoplie très fournie de gestes instrumentaux. Les Notations avaient l'avantage d'être constituées de formes brèves et point n'était besoin de composer des gestes hétéroclites entre eux. L'accolement de clusters, caractérisés par des espaces acoustiques restreints, et d'arpèges brisés, caractérisés par des espaces acoustiques ouverts, constitue l'une des incohérences les plus visibles de l'écriture pianistique dans les premières versions de la Sonate. Boulez tente d'y remédier en s'inspirant des propriétés harmoniques du cluster pour concevoir des matériaux secondaires qui, bien qu'ils soient régulièrement exposés tout au long du premier mouvement, apparaissent comme étrangers aux matériaux principaux.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 11 à 14)

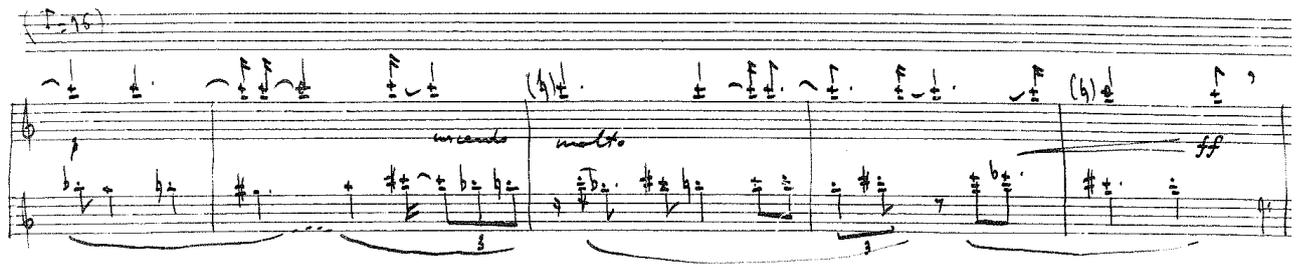
*mf intenu*

*très soutenu, sans coupures apparentes*

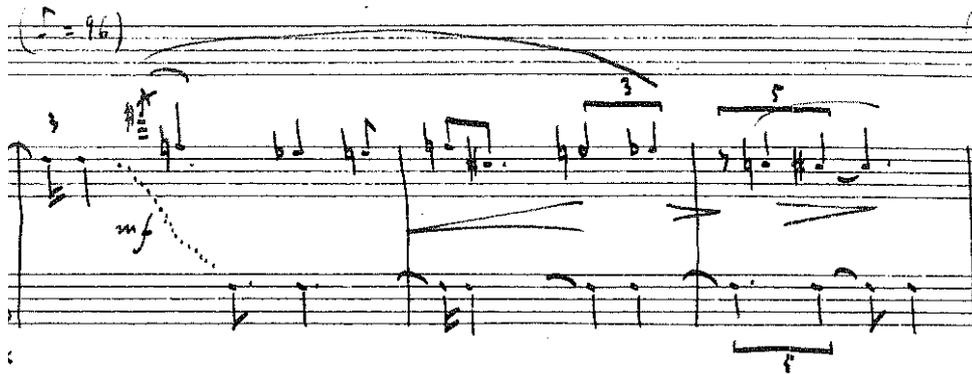
<sup>1032</sup> Boulez utilise d'ailleurs des outils d'écriture qui vont dans ce sens comme les pédales de quintes et de quarts dans la Notation 7, des accords-pédales dans la Notation 5, ou des ostinatos dans la Notation 4.

<sup>1033</sup> La Notation 1, également, caractérise et différencie efficacement les registres.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 25 à 29)



1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 48 à 50)



Certains éléments de langage issus des Notations fusionnent en revanche efficacement dans les différentes toccatas de la Sonate. Les figures brisées et éclatées de la Notation 10 se mêlent aux déchirures de la Notation 2 et toutes deux tirent de leur proximité la force de leur développement à un point jusque-là inconnu dans l'écriture pianistique de Boulez.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 78 à 81)



L'éclatement des figures chromatiques est la première étape décisive dans la formalisation des écritures de la résonance. Elle permet à Boulez de prendre ses distances vis-à-vis de Jeune France et de Schönberg. Boulez s'affranchit aussi de l'inquiétude de Leibowitz à l'égard des registres distendus qui, de son point de vue, empêchent de prendre conscience de la série sous l'aspect thématique. Mais n'est-ce pas précisément cette dimension « thématique », telle que

l'entendent Schönberg et Leibowitz, que Boulez veut écarter<sup>1034</sup> ? Ces éclatements sont davantage qu'une solution pratique pour mettre à distance efficacement des objets trop identifiables. Ils sont le premier pas vers la création de textures polyphoniques nouvelles, absentes des premières versions, qui remettent en question le thématisme dodécaphonique d'hier.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 38 & 39)



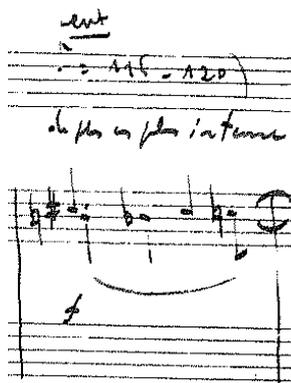
1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 18 & 19)



Les pointillés tracés sur la partition définitive de l'œuvre sont plus qu'un outil graphique adressé à l'interprète. Ils matérialisent la pensée polyphonique nouvelle, progressivement élaborée. La désagrégation des objets chromatiques n'a pas eu pour seule conséquence la redistribution des composantes. Elle engage une reconsidération de tous les aspects du langage musical : les rythmes, les attaques, la pédalisation... Une nouvelle écriture musicale émerge.

<sup>1034</sup> Périodiquement et tout au long de son existence, Pierre Boulez a rappelé, davantage dans des entretiens que dans des écrits volontairement théoriques, la prééminence de la question thématique dans les débats qui animent la jeune génération sérielle de l'après-guerre. Cf. Albéra (Philippe), Séminaire composition et musicologie contemporaines. Rencontre avec Pierre Boulez, CNSMDP, Paris, 2008.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 127)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 88)



Les matériaux sont quelquefois l'objet de complexifications particulièrement sophistiquées. La superposition d'éléments initialement juxtaposés provoque des ramifications polyphoniques et polyrythmiques absentes des premières versions. La maturation du langage musical de Boulez témoigne d'un goût croissant pour la complexité<sup>1035</sup>, manifeste jusque dans les menus détails de la notation<sup>1036</sup>. Cette complexité croissante est consécutive de la volonté de différencier les registres et d'occuper l'espace du clavier avec le maximum de complétude.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 68)

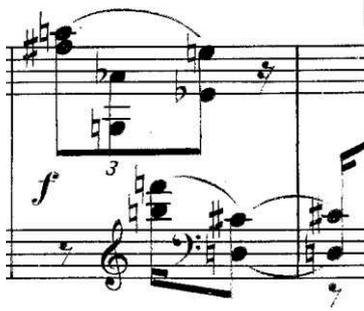


<sup>1035</sup> Cette recherche de la complexité est parfaitement assumée et formulée par Boulez à la fin de « Propositions ». Cf. Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 74. La comparaison systématique des différents manuscrits de la Première Sonate offre une multitude d'exemples de complexifications. L'éclatement des registres est un outil récurrent pour mener à bien cette complexification générale du matériau, compromis efficace pour conserver le matériau et l'extraire de connotations harmoniques trop évidentes (Cf. l'introduction du 2<sup>e</sup> mvt dans 1a et 1d).

<sup>1036</sup> En optant pour les lignes supplémentaires plutôt que pour les indications d'usage pour les octavations, Boulez ajoute volontairement à la complexité graphique de l'œuvre.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 38)

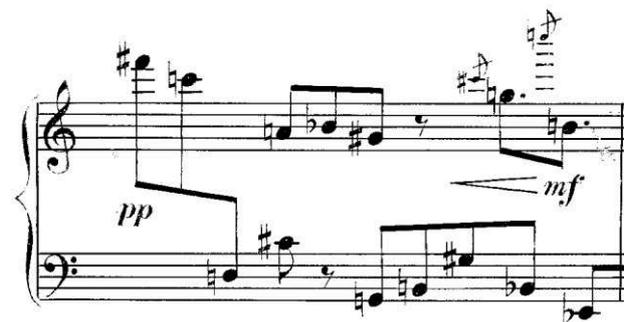
### Au mouvement



Ce type d'intervention n'est pas seulement effectué sur des matériaux constitués de chromatismes conjoints. Les octaves<sup>1037</sup> qui parsèment les premières versions de la Sonate motivent également les interventions. Boulez ne peut ignorer le sort qui est réservé à l'octave depuis l'invention de la dodécaphonie. L'octave est aux premières lignes de la théorisation sérielle. Schönberg interdit l'octave au même titre que tous les autres « intervalles mélodiques traditionnels<sup>1038</sup> ». Leibowitz se fait le porte-parole de la prescription schönbergienne et consacre, dans son Introduction, quelques pages aux fausses relations d'octave, « 'scories' fondamentales dont doit être 'épurée' la technique dodécaphonique<sup>1039</sup> ». Leibowitz propose une réglementation de l'usage des octaves qui n'est pas sans rappeler les tableaux de résolutions d'accords des traités d'harmonie classique.

Boulez n'est pas, comme le montrent ces deux exemples issus du second mouvement, très préoccupé des « fausses relations d'octaves ».

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 16)



<sup>1037</sup> Boulez utilise les octaves justes dans la Psalmodie 3 dans un mouvement alterné, fait de notes répétées, pour figurer un effet « strident », réitéré à plusieurs moments de l'œuvre. Les octaves servant également, dans les mêmes pages, à créer un climat « large et fort ».

<sup>1038</sup> Schoenberg (Arnold), *Le Style et l'idée*, op. cit., p. 84.

<sup>1039</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 301.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 123)



Les premières versions de la Sonate montrent l'attachement de Boulez à l'octave juste. Boulez veut-il importer les intervalles archétypaux de la tonalité dans le monde dodécaphonique ? La faible quantité d'octaves justes présente dans les premières versions de la Sonate laisse penser que Boulez a tout à fait conscience de la subversion grammaticale qu'il commet en intégrant ainsi des octaves dans le contexte général. Les octaves justes, au début du second mouvement, sont une marque de l'attachement de Boulez aux fondements de l'harmonie tonale et à la manière dont celle-ci structure et organise les formes du style classique.

1b - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 1 à 10)

L'analyse des étapes successives de la Première Sonate invite à reconsidérer l'idée héritée, monolithique et caricaturale qui veut que Leibowitz n'aurait été, pour Boulez, qu'un passeur à

l'« épiderme austère<sup>1040</sup> ». Leibowitz joue, au contraire, un rôle déterminant dans la construction du langage musical de Pierre Boulez. Leibowitz aide Boulez à prendre conscience de ses contradictions grammaticales. La découverte de la série n'équivaut pas, malgré ce que l'hagiographie boulézienne laisse souvent entendre, à l'éradication des apports de Messiaen. L'exemple de Messiaen reste agissant. Boulez souhaite concilier, comme son maître le fait, tous les éléments musicaux qui lui sont nécessaires. Aussi ne veut-il renoncer ni aux héritages de Vienne ni à ceux de Jeune France. Mais cette cohabitation stylistique réussit mieux dans les œuvres brèves que larges. Boulez peine, comme le montrent les premières versions de la Sonate, à faire le lien entre les épisodes sériels et ceux directement inspirés de Messiaen ou de Jolivet. Comme le montrent le Quatuor pour ondes Martenot, les Notations et les premières versions de la Première Sonate, Boulez a, au départ, l'idée d'une musique faisant clairement coexister la dodécaphonie avec les grammaires de Messiaen et de Jolivet. Boulez ne voit pas d'inconvénient, alors, à alterner des épisodes dodécaphoniques rigoureux à des épisodes atonaux libres.

Leibowitz aide Boulez à prendre conscience des juxtapositions maladroitement et trop abruptes de matériaux hétérogènes. Dépositaire des lois sérielles promulguées par Schönberg, Leibowitz ne peut de toute façon souscrire au projet d'une synthèse entre Jeune France et Vienne. L'hostilité de Leibowitz est à la mesure de sa fidélité à Schönberg et la rivalité qui l'oppose à Messiaen exacerbe les tensions. L'Introduction à la musique de douze sons est un traité de composition déguisé qui ambitionne de systématiser, sous le couvert d'une analyse détaillée des grands jalons dodécaphoniques, les techniques de composition sérielle. Leibowitz propose une réglementation relativement stricte et détaillée des octaves et s'en réfère, pour cela, à la Symphonie opus 21 de Webern, œuvre archétypale des usages intervalliques impliqués par la série et qui fait figure de référence pour la nouvelle génération sérielle.

Comme ce fut le cas pour les révisions des clusters et des chromatismes conjoints, les retouches des octaves justes qui ouvrent le second mouvement de la Sonate sont la marque de cette volonté d'atténuer les disparités grammaticales. Boulez veille toujours à économiser son matériau premier. Il conserve, comme le montre l'exemple ci-après, les notes qui lui permettent d'obtenir les registres les plus éclatés et de couvrir l'espace acoustique le plus large. Le matériau initial est non seulement économisé, mais ses caractéristiques intrinsèques sont exacerbées<sup>1041</sup>.

---

<sup>1040</sup> Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 237.

<sup>1041</sup> Les octaves présentes dans les premières versions de la Sonatine subissent le même sort. Boulez conserve alternativement la note aiguë et la note grave des octaves successives. De cette manière, Boulez conserve

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 1 à 9)

**II**

**Assez large** (♩=104)

**Pressez un peu** **ralen-**

---

l'essentiel de son matériau tout en pliant celui-ci aux règles élémentaires du sérialisme. Cf. p. 14 du manuscrit de la Sonatine daté de février 1946. BnF, Ms 21612.

La définition des gestes ne passe pas seulement par la modification des registres. Tout un ensemble de retouches, plus ou moins visibles et généralement moins spectaculaires que les éclatements chromatiques décrits plus hauts, concourt à dessiner plus précisément les gestes instrumentaux. Le début de l'œuvre est représentatif de cette constitution progressive et méticuleuse du matériau, progressivement élaborée au fil des versions et des retouches successives.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1 & 2)

La présentation ainsi faite des idées se construit peu à peu. Dans un premier temps, Boulez compte assurer la transition entre le geste résonant et le geste arraché par un rythme non rétrogradable, manière de s'appropriier un élément fondateur de la technique musicale de Messiaen en dehors du contexte associé et des modes à transpositions limitées<sup>1042</sup>.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1 à 3)

Insatisfait, dubitatif quant au bienfondé du rythme non rétrogradable, Boulez épure son texte. Il supprime le rythme non rétrogradable, d'une part, et ajoute, d'autre part, une ponctuation sur la note conclusive de la désinence qui ajoute à la pertinence du geste. La refonte du matériau s'effectue de toutes parts et ne néglige aucun élément du texte. Comme le montrent les deux exemples reportés ci-après, la définition des matériaux libère le texte des aides à l'exécution que Boulez se sent contraint d'ajouter pour aider l'interprète dans sa tâche. Ces indications sont

<sup>1042</sup> Cf. Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 6.

certaines moins des injonctions que des suggestions. Quoi qu'il en soit, elles disparaissent à mesure que le matériau d'ensemble trouve sa forme définitive.

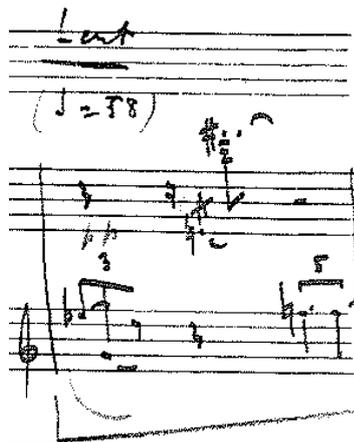
1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 98)

Lent



1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 99)

Lent



Boulez concentre ses efforts à la refonte du matériau et ne juge plus utile de préciser à l'interprète les modalités d'exécution de l'œuvre. Le matériau, qui gagne en précision au fur et à mesure des révisions, guide naturellement le pianiste sans nécessité d'y ajouter. La disponibilité corporelle demandée à l'interprète s'accroît à mesure que se multiplient les indications de ponctuations, de dynamiques et d'accentuations.

Ces ajouts s'effectuent à différentes échelles :

- Sur des notes isolées :

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 66)

Handwritten musical score for 1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 66). The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a slur over measures 66 and 67, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) below it. The lower staff contains a bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one sharp (F#).

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 66)

Handwritten musical score for 1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 66). The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a slur over measures 66 and 67, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) below it. The lower staff contains a bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one sharp (F#).

- sur des accords :

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 73)

Handwritten musical score for 1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 73). The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *fff* (fortississimo) above it. The lower staff contains a bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one sharp (F#).

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 73)

Handwritten musical score for 1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 73). The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *fff* (fortississimo) above it. The lower staff contains a bass line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one sharp (F#).

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 54)



1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 53)



Certaines des retouches, notamment celles faites sur des motifs courts, témoignent de l'élargissement de la pensée pianistique de Boulez, progressivement émancipée du modèle de Messiaen et des évocations de tam-tam et de gong qui parsèment ses œuvres pour piano. Les Notations, dans la lignée des Regards, sont imprégnées des sonorités des ondes Martenot et des percussions à résonances larges et indéterminées<sup>1043</sup>, images sonores directement issues de l'héritage de Jeune France. Les manuscrits de la Sonate ne comportent pas d'évocations instrumentales explicites, mais nombre des indications littéraires aposées au-dessus du texte musical évoquent le monde de la percussion d'une manière plus personnelle et moins exclusivement centrée sur la perception instrumentale et acoustique héritée de Messiaen. La multiplication des accentuations de toutes espèces est signe d'un enrichissement de la pensée percussive de Boulez à l'intérieur du piano, et celle-ci est déterminante dans la définition des gestes instrumentaux et pour la création d'un tissu polyphonique constitué d'attaques et d'accents, recherché pour lui-même et dans un mouvement général de personnalisation des matériaux.

<sup>1043</sup> Boulez mentionne, dans sa Notation 8, un « caractère de percussion ». La Psalmodie 2 (1945) s'ouvre avec l'indication « comme un gamelang ». Messiaen attira vraisemblablement l'attention de ses disciples sur le « gigantesque coup de gong » avec lequel Jolivet « tue » le silence dans Mana. Cf. Messiaen (Olivier), « Préface et à Mana ».

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 82)

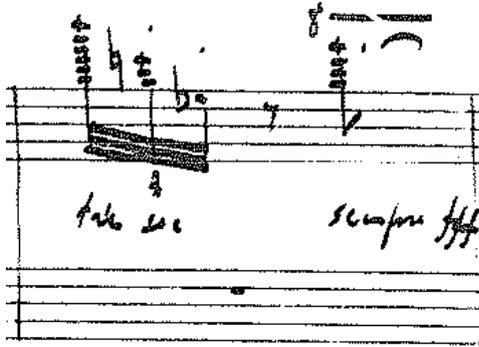
1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 82)

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 52)

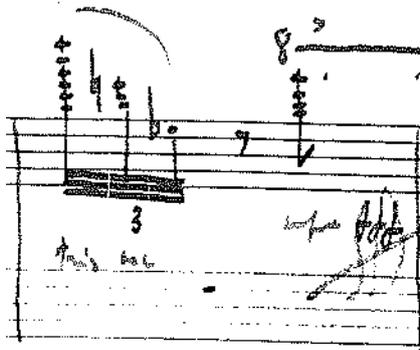
1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 52)

Les retouches de matériaux ne se concluent pas systématiquement par des ajouts de points ou d'accents. Certaines d'entre elles, au contraire, aboutissent à des ajouts de liaisons qui, parfois, semblent se trouver en contradiction avec l'indication principale d'exécution<sup>1044</sup>.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes 74)



1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 74)



Les refontes successives des matériaux et la modification de leurs composantes ne sont pas sans conséquences dans le choix des dynamiques. Le premier exemple reporté ci-après montre comment Boulez transfère la dynamique du cluster sur le matériau qui lui succède. La mise en retrait du cluster par cet échange des propriétés dynamiques est un signe supplémentaire du bon compromis trouvé entre la sauvegarde du texte premier et la reconsidération des objets hérités à l'intérieur de ce texte.

Les révisions des dynamiques ne relèvent pas toutes de procédés aussi sophistiqués. Dans la plupart des cas, comme le montre le second exemple reporté, la réduction de l'éventail dynamique participe d'une certaine normalisation du texte. Boulez prend suffisamment

<sup>1044</sup> La concomitance du signe de liaison et de l'indication « très sec » demeure dans la version éditée (mes. 44).

confiance en son matériau et en son potentiel d'évocation pour ne pas ressentir le besoin d'élargir outre mesure les ambitus dynamiques<sup>1045</sup>.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 141)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 98)

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 114)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 78)

<sup>1045</sup> Boulez investit d'ailleurs la question des ambitus dynamiques très tôt, avant même son arrivée à la classe de Messiaen, même si ces derniers se trouvent parfois contraints dans un éventail relativement restreint.

La Première Sonate possède un ambitus dynamique relativement restreint. Les matériaux, même exacerbés, s'accompagnent rarement de nuances extrêmes<sup>1046</sup> alors que le paratexte littéraire s'accorde, lui, à la radicalité de certaines des textures et des mouvements déployés<sup>1047</sup>. Cette restriction vient-elle du fait que le pouvoir d'évocation dont sont investies ordinairement les dynamiques est pour partie transféré dans le paratexte littéraire qui entoure le texte musical ? Dans sa Sonate, Boulez ne dément pas l'attention déjà portée dans les Notations aux éléments non musicaux de la partition. Les didascalies de la Première Sonate sont revues et ajustées pour caractériser au plus près les matériaux et incarner littérairement cette juxtaposition franche et volontaire des gestes « incisifs » et des gestes « larges », pour reprendre la terminologie de Boulez, qui se dessinent de plus en plus.

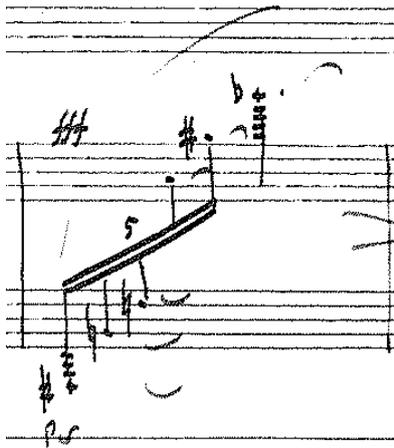
1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 21)

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 21)

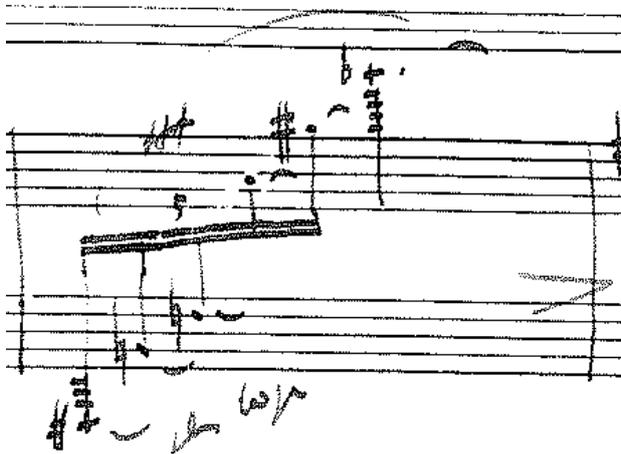
<sup>1046</sup> Dans la version 1b, Boulez note un pppp à la fin du premier mouvement (conservé dans la version éditée).

<sup>1047</sup> À la fin du premier mouvement, le « violent et rapide » s'accompagne d'un fff. À la fin du deuxième mouvement, le « percuté » s'accompagne aussi d'un fff. Dans les deux situations, l'indication dynamique reste relativement contenue au regard du contexte expressif.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 67)



1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 67)<sup>1048</sup>



L'évolution des didascalies témoigne de la nouvelle orientation des goûts littéraires de Boulez, de son renoncement à un certain « exotisme<sup>1049</sup> » poétique et des conséquences, sur son expression écrite, de l'approfondissement des univers de Char et d'Artaud. Cette évolution est, en effet, davantage à considérer sous l'angle de la sensibilité littéraire du compositeur et de ses conséquences sur la mise à l'écart de certains adjectifs (« nonchalant<sup>1050</sup> », dans le premier exemple, « rampant », dans le deuxième exemple) que sous l'angle intrinsèquement et exclusivement musical.

<sup>1048</sup> L'indication « Plus large » reste dans la version 1d.

<sup>1049</sup> Meimoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 53.

<sup>1050</sup> Ces didascalies illustrent le « maniérisme » de Gide et de ses *Nourritures terrestres* que Boulez lit un temps. Meimoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 53.

1b - 2° mvt (mes. 91)

un normal  
plus normal

1d - 2° mvt (mes. 76)

**M' normal**

Press  
p

1b - 2° mvt (mes. 11 & 12)

Rapide (♩ = 152)  
compant, avec de soudains saccés

1d - 2° mvt (mes. 11 & 12)

**Rapide** (♩ = 152)

p staccato

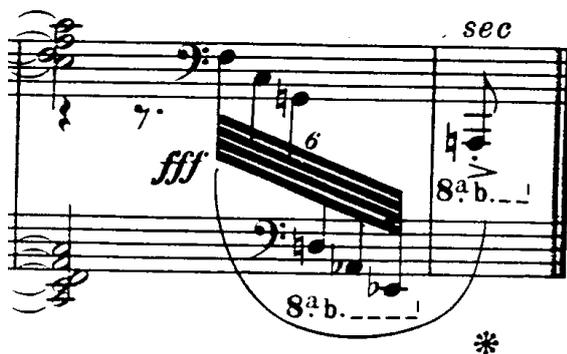
Cette sophistication littéraire n'est pas gratuite. Le travail de la langue se fait au plus près des idées musicales de la Sonate. Les champs lexicaux, affinés au fil des révisions, s'ajustent à la violence instrumentale que Boulez cultive depuis ses Notations. Boulez hérite de Messiaen le goût des sonorités extrêmes et prend conscience de la nécessité d'y ajuster son paratexte. Parmi les œuvres modernes que Boulez pratique en 1946, *Mana* et les *Regards*, modèles du renouvellement de l'écriture pianistique, sont emplies de didascalies très évocatrices des matériaux déployés. Jolivet parsème *Mana* d'adjectifs relatifs aux gestes de l'œuvre, brusques ou nerveux<sup>1051</sup>. Messiaen utilise, quant à lui, des termes directement affiliés au champ lexical de la violence.

X<sup>e</sup> Regard<sup>1052</sup> (mes. 2)



Mais la chose n'est pas systématique. La figure descendante et arrachée de la fin du cycle des *Regards* se dispense des mots que la musique appelle. Les dynamiques, les registres, l'efficacité du geste suffisent et Messiaen ne juge pas utile d'y ajouter quelque autre terme que celui, assez neutre, de « sec ».

Fin du XX<sup>e</sup> Regard<sup>1053</sup>



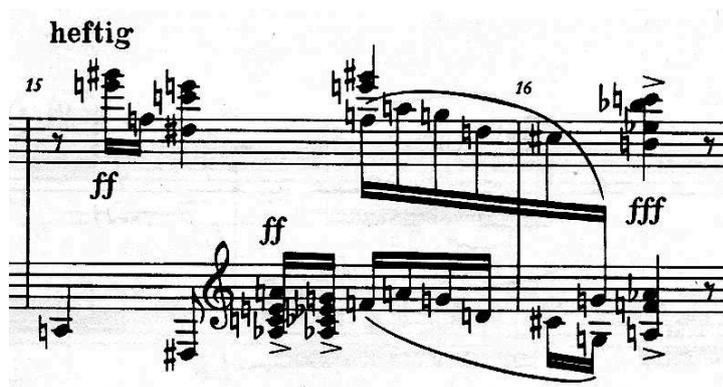
<sup>1051</sup> Parmi lesquels, « Nerveux et cassant » dans *L'Oiseau*, « Grinçant » à la fin de *La Princesse de Bali*, « Reprendre brusquement » et « rude » dans *Pégase*.

<sup>1052</sup> *Regard de l'Esprit de joie*.

<sup>1053</sup> *Regard de l'Église d'amour*.

Les Préludes de Messiaen ne comportent pas de didascalies inspirées des champs lexicaux de la violence et ce, même dans les traits les plus arrachés d'Un reflet dans le vent, clôture du cycle. La prodigalité littéraire des Regards doit incontestablement à Jolivet, à l'écriture pianistique de Mana et à son paratexte. Jolivet a lui-même quelques prédécesseurs. Debussy, en exergue de sa *Puerta del vino*, prévient l'interprète des « brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur » qui composent sa pièce. Mais ces didascalies « extrêmes », écloses à l'heure des symbolistes, conséquentielles au désir d'importer dans des œuvres instrumentales les dernières fleurs de la poésie française, ont surtout pour dessein de mieux guider l'interprète dans le déchiffrement et la compréhension des programmes sous-jacents, poétiques, épiques, mystiques. Les musiciens français ont importé, dans la sphère instrumentale, les principes programmatiques du poème symphonique romantique à partir desquels se justifiaient les nuances extrêmes et les déchaînements de violence<sup>1054</sup>. Dans les œuvres pianistiques, les expressions de la violence restent, de même, subordonnées à une inspiration préalable : l'exotisme distancé de Debussy, le fétichisme esthétisé de Jolivet, la foi revendiquée de Messiaen... Au contraire, les déchaînements de violence contenus dans les premières œuvres pour piano de Schönberg sont recherchés pour eux-mêmes. Ils ne prennent pas explicitement appui sur des arguments programmatiques ou narratifs, chose paradoxale à en considérer le climat expressionniste dans lequel ces pièces sont composées.

Schönberg - Trois pièces pour piano opus 11, n° 3 (mes. 15 & 16)



Au cœur des recherches grammaticales et des innovations instrumentales, l'esthétisation de la violence devient un lieu commun de la modernité<sup>1055</sup>. C'est dans ce sillage que Boulez, en 1945, se positionne. Boulez capte cette esthétisation de la violence et l'exacerbe. Les Notations

<sup>1054</sup> « Heftig » au chiffre 23 de *Pelleas und Melisande* de Schönberg.

<sup>1055</sup> *Le Sacre du Printemps* peut être perçu, à cet égard, comme le premier jalon moderne de cette esthétisation de la violence.

contiennent nombre de termes et d'expressions issus des champs lexicaux de la violence. Explicites dans la Notation 8, dérivés dans la Notation 2, les termes littéraires de la violence sont attachés à des gestes très particuliers : accords répétés, clusters, glissandi<sup>1056</sup> ...

Notation 8 (mes. 11)

*très violent*

Péd. Péd. Péd.

Notation 2 (mes. 12)

gliss. 8  
ff  
brusque et mordant

Dans la Sonatine, les expressions littéraires de la violence continuent d'être attachées à des sonorités très caractérisées, agressives et percutées<sup>1057</sup> nécessaires à provoquer ce « choc » qui, pense Boulez, manque le plus aux œuvres de l'école atonale<sup>1058</sup>... Les écritures de la violence évoluent et se démarquent peu à peu des archétypes instrumentaux hérités des Regards. Boulez, dans sa Sonatine, donne naissance à une forme de violence musicale démarquée de Messiaen et de Schönberg, un type de violence qu'André Souris perçoit à juste titre comme une forme de « rage anonyme<sup>1059</sup> » et qui, effectivement, se porte sur des matériaux plus neutres et plus

<sup>1056</sup> Notation 2.

<sup>1057</sup> Mesure 51 de la partition.

<sup>1058</sup> Jugement dont témoigne, très régulièrement, la correspondance de Pierre Boulez avec André Souris et René Char.

<sup>1059</sup> Lettre d'André Souris à René Leibowitz, non datée, entre février et mai 1948. CH-Bps, Collection René Leibowitz. Cité in Dufour (Valérie) et Gärtner (Suzanne), « 'Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes'. Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954), op. cit.

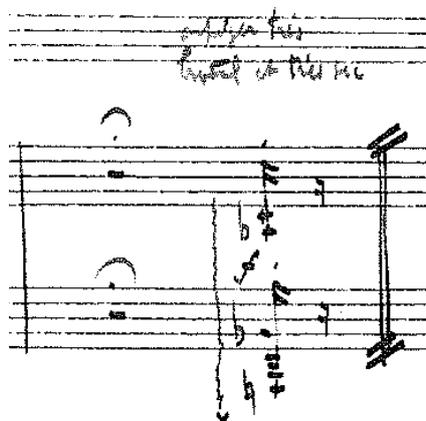
personnels à la fois. Les expressions musicales de la violence ne requièrent plus systématiquement pour se déployer des matériaux abondants ni de notes en profusion. Elles peuvent se réaliser hors des saturations instrumentales dont les anciens, viennois ou français, usaient pour donner forme aux états extrêmes. Au contraire, Boulez se plaît à exacerber des matériaux plutôt restreints et, réciproquement, à alléger, par un choix approprié de dynamiques et d'accentuations, des matériaux substantiels<sup>1060</sup>.

La Sonate accentuée, après la Sonatine, la distance prise à l'égard des expressions de la violence telles qu'elles sont exprimées par Jolivet et Messiaen. La volonté de traduire des sentiments extrêmes par des mots et des expressions littéraires directement issus ou dérivés des champs lexicaux de la violence se manifeste très explicitement dès le début de la composition de la Sonate et continue de s'affiner au fil des refontes de l'œuvre. Ces expressions se fixent généralement sur des figures brèves mais aussi, parfois, sur des écritures polyphoniques a priori très éloignées de ce type de sentiments.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 72)



1b - 2<sup>e</sup> mvt (dernière mesure)



<sup>1060</sup> Cf. Sonatine pour flûte et piano (mes. 151 à 154).

1b - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 71)



Cette libération des expressions de la violence va de pair avec une reconsidération de la perception qu'a Messiaen des percussions et des incidences que celles-ci ont sur son écriture pianistique. L'effectif des Trois Petites Liturgies est représentatif de l'intérêt que Messiaen porte à divers percussions et autres timbres et mélanges de timbres à peu près inusités<sup>1061</sup>. Mais bien avant la composition des Liturgies, Jolivet est celui qui influence Messiaen en ce sens et qui l'incite à imiter au piano quelques sonorités archétypales de la percussion<sup>1062</sup>. Les évocations de percussions à résonances larges (carillon<sup>1063</sup>, cloches<sup>1064</sup>, tam-tam<sup>1065</sup>) sont récurrentes dans les Regards.

Les évocations de percussions à résonances courtes y sont rares<sup>1066</sup>. Cette orientation est cohérente avec l'écriture harmonique des Regards : le tam-tam du Regard XII est une suggestion inharmonique circonscrite à un langage harmonique fonctionnel hérité de la tonalité. L'écriture de la résonance que Messiaen développe dans ses Regards ne ressemble que superficiellement à celle de Jolivet. L'évocation de résonances longues et d'instruments non tempérés, dans Mana, ajoute, au contraire, au désir d'émancipation du système tonal et corrobore la défonctionnalisation des basses.

---

<sup>1061</sup> Piano solo, ondes Martenot solo, chœur de voix de femmes à l'unisson, ensemble de trois percussions (vibraphone, célesta, maracas), orchestre à cordes.

<sup>1062</sup> « Percutés en laissant résonner » : Messiaen veut fusionner les deux modes de résonance du piano dans les *Visions de l'Amen*.

<sup>1063</sup> Regard II.

<sup>1064</sup> Regard XIII & Regard XX.

<sup>1065</sup> Regard XII & Regard XI.

<sup>1066</sup> « Stacc., percuté, comme un xylophone » dans le Regard IV.

Regard XII<sup>1067</sup> (mes. 1 à 3)

**Un peu vif** (♩=126)

**16<sup>a</sup> bassa**  
(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

Mana - La Princesse de Bali (fin)

*Comme un gong très grav*

*pp* Laisser mourir le son

(sur le temps)

2 Red

Les premières versions de la Première Sonate illustrent le souhait de Boulez d'importer, dans un premier temps, ces deux types de résonances dans l'espace du piano. Mais la mise à l'écart des clusters s'accompagne d'une reconsidération globale des résonances longues. Les résonances font ressurgir des relents de fonctions harmoniques tonales. Aussi, Boulez favorise les sonorités apparentées aux percussions à résonances courtes. Au fur et à mesure des révisions de la Sonate, les sonorités brèves et arrachées deviennent donc le premier pilier de l'esthétisation musicale de la violence, déjà incarnée dans les Notations, mais dans des matériaux plus référencés.

Les expressions littéraires de la violence sont apposées au-dessus de matériaux très hétéroclites. Certains d'entre eux ne sont pas dotés, a priori, des composantes musicales propices à des déploiements d'états extrêmes et les habillages littéraires, en ces occasions, incarnent seuls la tension du caractère évoqué. Les agencements contrapuntiques de certaines textures, leurs

<sup>1067</sup> La Parole toute-puissante.

complexités rythmiques contredisent, de prime abord, la radicalité sous-tendue par les didascalies<sup>1068</sup>.

Ce paradoxe vaut aussi pour la Deuxième Sonate<sup>1069</sup>. Les évocations littéraires de la violence y sont plus fréquentes encore que dans la Première<sup>1070</sup> mais les gestes extrêmes, dans la Deuxième Sonate, ont quelquefois une physionomie plus traditionnelle. L'alterné, reproduit ci-après, libère une amplitude sonore à même d'exprimer la violence attendue. Mais la réalisation, sur le plan strictement compositionnel, est calquée sur une gestuelle pianistique venue du XIX<sup>e</sup> siècle.

Deuxième Sonate - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 167)

Les diverses formes musicales que prend cette esthétisation de la violence, au centre de l'œuvre pianistique de Boulez depuis 1943<sup>1071</sup>, tiennent aux types d'agencement qui caractérisent les matériaux de chacune des deux sonates. Dans la Première Sonate, les matériaux sont conçus sur des dispositifs essentiellement horizontaux alors que les expressions musicales de la violence, dans la Deuxième Sonate, sont réalisées, comme le montrent les deux exemples reportés ci-après, sur des dispositifs mixtes (verticaux et horizontaux) ou exclusivement verticaux.

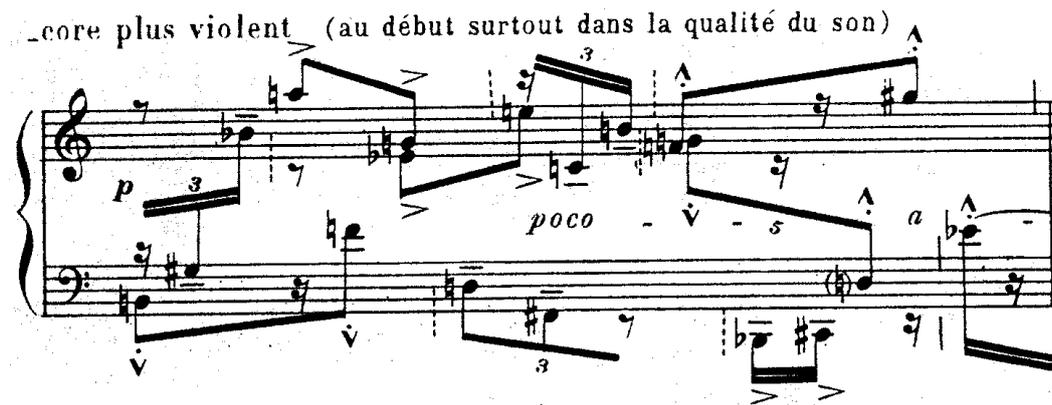
<sup>1068</sup> Dans le domaine littéraire, la relation entre texte et didascalie a été étudiée notamment par André Petitjean dans ses *Études linguistiques des didascalies* (Éditions Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », Limoges, 2012).

<sup>1069</sup> Cf. 2<sup>e</sup> mvt., mes. 44.

<sup>1070</sup> Dans le premier mouvement : « très sec et très arraché », « très marqué », « très sec », « percuté », « martelé », « incisif », « de plus en plus martelé », « très martelé », « percuté ». Dans le deuxième mouvement : « violent », « percutant en éclatement », « très nerveux », « très violent », « attaquer avec dureté », « bref et violent ». Dans le quatrième mouvement : « strident », « mordant », « brusquement vif et très heurté », « beaucoup plus rude », « de plus en plus haché et brutal », « encore plus violent », « pulvériser le son ».

<sup>1071</sup> La *Psalmodie* de 1943 contient déjà une expression littéraire de la violence manifeste. BnF. MS-20134. Dans les *Psalmodies* de 1945, Boulez use également d'expressions littéraires de la violence (par exemple, dans la *Psalmodie* 1 : « cinglant », « augmenter la rapidité et la violence des traits »).

Deuxième Sonate - 4<sup>e</sup> mvt (mes. 208)



2<sup>e</sup> mvt (mes. 72)



Ce « frontispice de violence<sup>1072</sup> » dressé par Boulez n'est pas le décor d'un projet secondaire. L'esthétisation de la violence domine sa création et se place au centre de quelques-uns de ses échanges épistolaires les plus suivis, avec René Char ou André Souris. Mais de quelle violence s'agit-il au juste ? Et quel est son objet ? Dans la poétique d'Artaud, prise pour modèle par Boulez, les expressions de la violence portent la force de sentiments esthétiques subversifs (rejet du modèle théâtral occidental) ou témoignent de souffrances et de conflits privés (les années d'enfermement en clinique). L'objet de la violence, toujours, est nommé. Le rejet viscéral que Boulez éprouve vis-à-vis du milieu musical parisien ne suffit pas à expliquer cet impérieux besoin de violence qui se manifeste dans sa production dès 1943 et qui ne cesse de s'accroître après 1945. Cette violence est-elle conséquente aux horreurs qui dévastent le monde, à sa prise de conscience progressive ? Si Boulez partage le constat adornien de l'impossibilité de concevoir des musiques qui n'auraient « en elles-mêmes quelque chose de la violence de l'heure historique<sup>1073</sup> », dans aucun des écrits qu'il publie après-guerre, il n'interroge, même de loin, l'acte d'écrire ou de composer dans un monde anéanti par l'horreur. Une esthétisation de la

<sup>1072</sup> Lettre de Pierre Boulez à René Char, le 31 août 1948. Fondation Sacher.

<sup>1073</sup> Adorno (Theodor W.), Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris, 1962, p. 198.

violence aussi prégnante, mais qui dissimule à ce point son objet, peut-elle être autre chose qu'une contemplation de la violence pour elle-même ?

La violence musicale de Boulez ne se laisse pas aisément définir. Elle a peu à voir avec les réalisations romantiques extrêmes où la profusion est généralement de mise<sup>1074</sup>. La violence, dans la Première Sonate, n'est pas synonyme d'abondance. Les gestes extrêmes font irruption localement. Leur brièveté fait l'effet d'une violence qui se regarde et qui se mesure. Boulez veille au potentiel structurant de la violence qu'il met en scène. Il perçoit dans la violence d'Artaud un défaut de formalisation, cause de son « désenchantement<sup>1075</sup> » pour le poète, et veut s'en prémunir. Attentif aux limites de « l'imprévisibilité » de la violence et de « l'absence de forme<sup>1076</sup> » qu'elle fait encourir, Boulez a conscience que la violence ne vaut sans « organisation<sup>1077</sup> ».

Les articles que Boulez rédige pendant la composition de sa Première Sonate regorgent de violences, sous toutes formes, qui dénotent d'une assurance réfléchie en même temps qu'elles trahissent une crise de confiance en l'histoire et en la validité des moyens musicaux en cours. Dans les trois articles rédigés par Boulez en 1948 et 1949, et particulièrement dans les « Trajectoires », vocabulaire et ponctuation participent de ce ton assuré et déterminé propre aux manifestes de première jeunesse. Mais ce rideau d'impétuosité dissimule mal une inquiétude lancinante. L'ambivalence de Boulez à l'égard des œuvres des autres est une composante non négligeable de son altérité confraternelle. Boulez soumet les grands classiques de la modernité (Schönberg, Berg, Ravel, Stravinsky) à une pression exégétique si forte que même les œuvres vis-à-vis desquelles il ressent cette « admiration impossible à détruire », évoquée plus haut, sont sérieusement remises en cause. La violence exégétique corrobore la violence esthétique. Toutes deux s'alignent sur une pensée progressiste et téléologique de l'histoire<sup>1078</sup>. Cette violence

---

<sup>1074</sup> Cf. Michaud (Yves), *La violence*, op. cit., p. 4.

<sup>1075</sup> Dufour (Valérie) & Gärtner (Suzanne), « 'Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes'. Pierre Boulez et André Souris : correspondance(s) » in Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain), *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, op. cit.

<sup>1076</sup> Hannah Arendt citée in Michaud (Yves), *La violence*, op. cit., p. 8.

<sup>1077</sup> Boulez (Pierre), « Son et verbe » in Boulez (Pierre), *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 57-62, p. 62.

<sup>1078</sup> La violence instrumentale, comme le montre Charles Rosen, n'est pas toujours synonyme de modernité. Au moment d'aborder la Hammerklavier dans son ouvrage consacré aux Sonates pour piano de Beethoven, Charles Rosen utilise le terme de violence afin de qualifier le motif premier de l'œuvre. Pourtant, cette violence surgie des premières mesures n'est en rien, avertit Rosen, le gage d'une œuvre novatrice. Bien au contraire, la Hammerklavier est soumise à quelques comparaisons ayant pour objectif de relativiser l'aura indétrônable dont l'œuvre est recouverte. Que Rosen ne perçoive pas cette violence comme le signe d'une rupture avec le passé, qu'il limite le terme à l'observation d'« actions physiques » remet en question l'idée, répandue dans la littérature esthétique de la deuxième partie du <sup>xx</sup> siècle, que la violence soit le corollaire du moderne. Rosen (Charles), *Les Sonates pour piano de Beethoven. Un petit guide*, Gallimard, Paris, 2007, p. 288.

esthétique est-elle propre aux instants de la Libération ? Hannah Arendt invite à relativiser la résurgence des expressions violentes de l'après-guerre et à les considérer au regard des appétits de cruauté qu'elle identifie déjà chez quelques grands littéraires de l'entre-deux-guerres<sup>1079</sup>. Mais les « stratégies de violence<sup>1080</sup> » qui caractérisent le milieu musical français de l'après-guerre ne ressemblent que superficiellement aux recherches d'expressions extrêmes des années 1920. Le barbarisme du Sacre n'est d'aucun rapport avec l'esthétisation de la violence de la Première Sonate.

La reprise houleuse des débats qui entourent l'école de Vienne, après que l'Occupation les a interdits, nourrissent les tensions. Il convient, pour autant, de ne pas expliquer la violence rhétorique d'après-guerre seulement par le retour, au devant de la scène, des protagonistes de la dodécaphonie et de reconsidérer l'idée que les débats sériels purent être les premiers responsables des polémiques qui assaillent le milieu musical en 1945. Les années d'Occupation et le déni, à la Libération, des horreurs de la guerre furent, en réalité, les premières causes de la propagation de cette violence qui imprègne tant les échanges intellectuels et artistiques d'alors.

Leibowitz exerce sa plume acerbe et suscite de francs débats. Pour autant, ce que Leibowitz entend par le terme de violence, occasionnellement présent dans ses écrits, relève d'une acception très ciblée du concept de violence. En effet, la résonance que Leibowitz attache au concept de violence est fille des conceptions historisantes de Schönberg. L'esthétisation musicale de la violence n'est pas le projet de Leibowitz pas plus qu'il ne fut celui de Schönberg, étant considéré que l'expressionnisme des années 1910 n'est sous aucun rapport comparable à l'esthétisation de la violence telle qu'elle existe, en projet, chez Boulez à partir de 1943 et telle qu'elle se concrétise dans les Notations, la Sonatine et les Première et Deuxième Sonate. Leibowitz maîtrise l'arsenal langagier du polémiste et s'en sert à dessein pour mieux défendre ses points de vue. Il désigne le bon chemin de la musique de l'avenir, mission qui l'oblige, croit-il, à conspuer bon nombre de créateurs. Inquiet de la fragilité de la nébuleuse dodécaphonique parisienne, désireux de lui redessiner une trajectoire, Leibowitz use de sa puissance rhétorique. Car la querelle persiste : qui élire parmi les trois viennois ? La question est restée en friche depuis les années 1920 et certains, comme José Bruyr, s'en saisissent à toutes fins utiles et dans le but d'affaiblir le regain sériel<sup>1081</sup>. Leibowitz veut réactualiser la

---

<sup>1079</sup> Marianne Dautrey relève le « vocabulaire guerrier » qui imprègne la correspondance que Berg et Adorno échangent entre 1925 et 1935. Adorno (Theodor) & Berg (Alban), *Correspondance 1925-1935*, op. cit., p. 13.

<sup>1080</sup> Michaud (Yves), *La violence*, op. cit., p. 45.

<sup>1081</sup> Cf. Bruyr (José), *La Belle histoire de la musique*, Corrêa, Paris, 1946.

prédominance dont Schönberg jouissait à Paris avant-guerre. Mais des voix alternatives émergent. À la rhétorique autoritaire de Leibowitz, la rhétorique violente de Boulez répond. L'une pour Schönberg, l'autre pour Webern. La violence de Leibowitz est limitée, celle de Boulez se généralise dans toutes les parties de son action. La violence de Leibowitz reste un outil rhétorique ciblé, celle de Boulez est un principe esthétique autonome.

Il est certain que l'esthétisation de la violence n'est pas l'exclusivité des cénacles sériels : Messiaen loue « une musique tendre ou violente<sup>1082</sup> », Poulenc, soucieux d'être de son temps, feint de comprendre que « la jeunesse » puisse être « violente<sup>1083</sup> »... Mais dans ce contexte de violences partagées, la rhétorique de Boulez a ceci de particulier qu'elle ambitionne de s'imposer comme le nouvel arbitre des débats. Pour ce, Boulez limite ses champs d'investigation aux domaines qui l'occupent en priorité et cible efficacement les objets à traiter. Boulez se concentre sur un pan relativement limité de l'histoire au contraire de l'ambition globalisante de Leibowitz<sup>1084</sup>. Il centre ses analyses sur des corpus du début du siècle, découverts chez Messiaen et Leibowitz, et renforce ses démonstrations en citant quelques extraits bien choisis de ses compositions. Cette concentration des moyens permet à Boulez de maximiser l'efficacité de sa violence rhétorique. Éruptive et contrôlée, elle est le sursaut de l'humeur et de la hâte, mais elle se mesure avant tout aux « fins qu'elle entend servir<sup>1085</sup> ». Le ton sentencieux qui caractérise les articles rédigés par Boulez pendant la composition de sa Première Sonate n'est pas seulement le sceau d'une impatience à faire entendre ses idées. Il est aussi la manifestation d'une stratégie sociale, lot de tout artiste d'« avant-garde<sup>1086</sup> » dont Boulez comprend très tôt et avec un maximum d'efficacité les rouages et les utilités. Sa violence rhétorique est le point de ralliement de ses préoccupations esthétiques et de son désir d'occuper la première place dans le débat sériel parisien<sup>1087</sup>. Elle exprime l'urgence de la situation, la force des ambitions, mais elle est impuissante à témoigner réellement du moment historique dans lequel les textes et les œuvres sont produits.

Au centre de la pensée esthétique de Boulez, la violence n'est qu'une des constituantes du pianisme boulezien. Recherchée pour elle-même, cette violence est aussi la réaction à une

---

<sup>1082</sup> Messiaen (Olivier), « Réponses à une enquête », Contrepoints, n° 3, mars/avril 1946, p. 73-75, p. 73.

<sup>1083</sup> Seule une étude systématique des didascalies présentes dans les partitions de Poulenc pourrait rendre compte de la relation de ce dernier à l'expression littéraire de la violence dans ses œuvres. Des œuvres qui recèlent une certaine rudesse d'expression, comme la Sonate pour deux clarinettes, sont étonnamment dépourvues de didascalies évocatrices d'une esthétisation de la violence.

<sup>1084</sup> Comme en témoignent les prolégomènes à *Schænberg* et son école de René Leibowitz.

<sup>1085</sup> Arendt (Hannah), *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 151 & 152.

<sup>1086</sup> Barthes (Roland), « À l'avant-garde de quel théâtre ? » in *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 80 & 81.

<sup>1087</sup> Projet qu'il confie sans détour à André Souris.

forme de régression de l'écriture pianistique de Schönberg après que celui-ci a fini de formaliser les règles de la série. La profusion pianistique des Trois pièces opus 11 (trilles, souplesses des registres, sons muets...) est singulièrement réduite dans les pièces de l'opus 23 et dans la Suite opus 25. Les œuvres que Schönberg consacre au piano seul témoignent d'un attachement non seulement aux formes classiques et baroques, mais également à une utilisation relativement traditionnelle des ressources de l'instrument. Disciple de Leibowitz, Boulez prend vite conscience de cette réduction de l'écriture pianistique de Schönberg et continue, même s'il adopte pour lui-même la série comme grammaire, d'admirer les pièces pianistiques de la première période.

La littérature française de piano du début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle constitue l'autre grand modèle sur lequel Boulez s'appuie pour la composition de sa Première Sonate. Composées pendant la guerre, les premières œuvres pour piano de Boulez témoignent d'une écriture instrumentale hybride, qui ne s'apparente ni vraiment à la tradition germanique ni vraiment à la tradition française. Des ambitions modernistes incitent Boulez à écarter l'influence de certaines des œuvres de Debussy qu'il connaît depuis l'enfance, comme les Arabesques<sup>1088</sup>, et à s'appropriier des modèles sonores venus de créateurs en vue sous l'Occupation, tel Honegger, découverts à Lyon. La marque du pianisme français, que Claude Helffer identifie à propos de la Première Sonate<sup>1089</sup>, n'est tout à fait perceptible qu'à partir des Psalmodies et des Notations. Messiaen ouvre à Boulez l'accès au grand répertoire pianistique français et les études de piano qu'il suit pour intégrer les classes du Conservatoire contribuent à la découverte des grandes œuvres de Ravel et Debussy. Dans les Psalmodies et dans les Notations, Boulez développe une écriture nouvelle de la résonance. Mais dans ces œuvres, les moments violents et les moments résonants restent le plus souvent compartimentés.

Cette étanchéité est aussi le lot de la Première Sonate telle qu'elle se présente dans les premières versions, même si la volonté d'articuler entre elles des textures très différenciées s'observe dès le début de la composition de l'œuvre. La refonte des matériaux permet un agencement de plus en plus maîtrisé des parties. Comment les deux premiers gestes de la Sonate sont-ils composés entre eux ? Sur le plan des hauteurs, ces deux gestes s'élaborent à partir d'une même identité

---

<sup>1088</sup> Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 14.

<sup>1089</sup> « Le trait pianistique qui termine la mesure 110 peut rappeler (à l'envers) la fin de Scarbo de Ravel, ce que Boulez ne nie pas (pour ce passage et pour d'autres) » indique Claude Helffer dans son analyse de la Première Sonate, propos que réfute pourtant Boulez. Cf. Helffer (Claude), *Quinze analyses musicales. De Bach à Manoury, Contrechamps*, Genève, 2000 & Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

harmonique, un total chromatique défectif resserré symétriquement et régulièrement<sup>1090</sup> : le geste résonant propose un resserrement chromatique de cinq sons initiés par une sixte mineure ascendante et le geste incisif propose un resserrement chromatique de quatre sons initiés par une sixte majeure descendante<sup>1091</sup>, deux variations d'un même processus directement issu de la matrice sérielle<sup>1092</sup>.

Les deux premières mesures présentent les deux gestes instrumentaux à l'origine, sinon de l'œuvre entière, au moins du premier mouvement : un geste résonant, et un geste incisif. Dans l'essentiel des analyses rédigées sur l'œuvre, l'existence de ces deux gestes est mentionnée. L'un et l'autre sont décrits comme deux gestes à la fois juxtaposés et opposés. Mais l'analyse des relations réciproques entre ces deux gestes n'est guère abordée. Comment Boulez a-t-il pu enchaîner ces deux états dans les deux premières mesures de l'œuvre en établissant des correspondances de hauteurs, de registres, de dynamiques, de rythmes ? L'identification des deux gestes n'est que la première étape dans la compréhension des données qui participent à composer entre elles ces deux idées antagonistes.

Ce procédé rudimentaire de juxtaposition d'états contraires est complexifié par la réalité concrète de la spatialisation des hauteurs. La complexification du processus de rétrécissement

---

<sup>1090</sup> Boulez utilise le fragment A de la série. Cf. Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », « Annexe », « Tableau 1 : la série et ses transpositions », op. cit.

<sup>1091</sup> Jusqu'à quel point Boulez est-il influencé par la pensée analytique intervallique de Leibowitz, chez qui l'analyse thématique a tendance à céder le pas à l'observation des parentés intervalliques ?

<sup>1092</sup> S 6 d'après le tableau de Franck Jedrzejewski. Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », « Annexe », « Tableau 1 : la série et ses transpositions », op. cit.

par les renversements et redoublements des intervalles constitue un élément de variation de la matrice sérielle à l'origine du langage harmonique du premier mouvement de la Sonate : dans le geste résonant, l'intervalle de tierce majeure (fa dièse - ré) est présenté sous la forme d'une sixte mineure (renversement de la tierce majeure), l'intervalle de tierce mineure (ré - fa) sous la forme d'une sixte majeure doublée d'une octave, l'intervalle de seconde majeure (fa - mi bémol) sous la forme d'une seconde majeure plus une octave, l'intervalle de seconde mineure (mi bémol - mi) sous la forme d'une seconde mineure plus quatre octaves. Le processus de rétrécissement symétrique du geste résonant est contrarié par la registration des intervalles premiers. Boulez met en tension la réalité initiale des intervalles et leurs registrations effectives dans l'espace acoustique. Comme le souligne justement Gerald Bennett, et l'exemple du début de la Première Sonate en atteste, « Boulez a besoin d'utiliser des procédures toujours plus complexes afin que les structures originellement bien organisées deviennent invisibles<sup>1093</sup> ».

L'espace acoustique s'élargit à mesure que le champ harmonique se resserre. La tension résultante de ce mouvement paradoxal confère un statut particulier à la dernière note du premier geste, isolée dans le registre suraigu du clavier mais qui assure néanmoins la transition entre les deux écritures fondatrices du premier mouvement. Le mi suraigu clôt le processus de rétrécissement chromatique du geste résonant et ouvre le processus de rétrécissement chromatique du geste violent. Le mi sépare la partie résonante de la partie incisive et joue un rôle de jonction entre les deux en partageant précisément les deux espaces acoustiques. Cette situation paroxystique se manifeste aussi dans l'organisation rythmique des deux gestes. Les composantes du geste résonant, regroupées par paires, s'énoncent avec des valeurs rythmiques

---

<sup>1093</sup> Bennett (Gerald), « The early works » in Glock (William), Pierre Boulez. A Symposium, Da Capo Press, p. 41-84.

progressivement resserrées. Au terme de cette accélération, l'isolation du mi dans le registre suraigu crée une attente résolue dans une violence qui a valeur de désinence.

Ce dispositif compositionnel illustre la volonté de Boulez de trouver, à l'intérieur du système sériel, des substituts aux fonctions harmoniques archétypales de la tonalité. La dualité harmonique, socle de la dialectique du style classique, est importée par Boulez hors du contexte tonal pour fonder un nouvel ordre de complémentarité des éléments musicaux : le geste résonant a valeur d'antécédent, le geste violent de conséquent et l'un et l'autre, comme les deux parties d'un thème classique, entretiennent des liens de dépendance et de réciprocité. Bien loin de l'idée, répandue dans la littérature consacrée à la Première Sonate, qui veut que Boulez se soit contenté d'une seule juxtaposition de textures différenciées, l'analyse des composantes met en évidence la maîtrise des moyens déployés dans la conception et l'articulation des gestes.

Les recherches de substituts aux fonctions harmoniques tonales sont aussi en œuvre dans la Sonatine<sup>1094</sup>. Dans les premières mesures, les deux figures, ascendante et descendante, jouées à la flûte font office d'antécédent et de conséquent. Ici, la relation entre les éléments repose moins sur des complémentarités harmoniques que sur l'exploitation des registres et un choix des dynamiques qui créent un mouvement de tension et de détente relativement semblable à celui qui ouvre la Première Sonate, mais à un degré de complexité moindre.

---

<sup>1094</sup> Il est vraisemblable que Boulez ait travaillé sur les deux œuvres simultanément et dans une étroite proximité de préoccupations.

**Très librement - Lent** 5 *flatterz.*

L'extrême condensation des gestes, dans la Sonatine et dans la Sonate, singularise la pensée thématique de Boulez, démarquée de la pensée thématique classique et de celle de Schönberg qui conserve, sur ce point, une attitude inscrite dans la tradition. Schönberg n'importe pas seulement les formes classiques dans le sillage dodécaphonique, il y intègre également les habitudes anciennes de construction et de développement des thèmes<sup>1095</sup>. Webern, qui utilise les techniques classiques au service d'une rhétorique détachée des modèles, offre à Boulez l'exemple dont il avait besoin pour unifier son langage. Boulez reprend à son compte une grammaire musicale séculaire, venue des âges classiques, et veut la mettre au service d'une expression de la violence et du délire. Ce grand écart explique l'aspect apparemment paradoxal du discours musical de la Première Sonate, hyperdéterminé et abandonné aux élans renouvelés de l'improvisation.

## II - Écrire et improviser

### A) Différence et répétition<sup>1096</sup> : dialectique du palimpseste boulezien

La dialectique que Messiaen entretient entre composition et improvisation fait, pour Boulez, figure de contre-exemple. Boulez veut, pour « organiser le délire », « composer » ses matériaux avec le maximum de contrôle et éviter qu'ils ne soient « juxtaposés ». Cette tension se lit dans les manuscrits successifs qui précèdent l'établissement définitif du texte. Composer ou improviser ? Les étapes successives de l'écriture de la Première Sonate éclairent la relation ténue que Boulez entretient, dès le début de sa vie musicale, avec ces deux modes de création, complémentaires et contradictoires. La dialectique entre écriture et improvisation s'incarne

<sup>1095</sup> Voir, par exemple, le premier thème du Quatuor IV opus 37.

<sup>1096</sup> D'après Deleuze (Gilles), *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, coll « Epiméthé », Paris, 2011.

dans la relation que Boulez entretient avec la répétition<sup>1097</sup>, relation qui évolue considérablement tout au long de la composition de la Première Sonate. Au départ, Boulez ne témoigne d'aucune réticence vis-à-vis des phénomènes de répétition. Puisqu'à la Libération Honegger et Messiaen constituent ses principaux repères en matière de modernité musicale, il n'est pas de raison pour que le jeune Boulez ignore les avantages de la répétition. Sous des formes très variées, les phénomènes de répétition irriguent les pages des Douze Notations : répétitions de notes isolées (Notation 1), d'intervalles (Notation 3), d'accords (Notation 7 et 8), de clusters (Notation 9)... Vues sous cet angle, les Notations apparaissent à l'égal d'une vaste étude de composition sur les variations et les répétitions d'identités variées mais toujours très caractérisées.

Les premières versions de la Sonate<sup>1098</sup> continuent d'user abondamment des phénomènes de répétition à courtes et à larges échelles. Doit-on attribuer à Messiaen l'attachement durable de Boulez aux phénomènes de répétition ? Les phénomènes de répétition sont au cœur du discours musical des Regards mais se portent sur des objets très différents de ceux conçus par Boulez dans les Notations. Chez Messiaen, ces phénomènes servent à l'entretien de la résonance (Regard du Père, L'échange), à installer une atmosphère incantatoire qui sert au programme religieux du cycle (Regard de l'étoile, Regard de la Vierge). Pour autant, Messiaen s'applique localement à éviter les répétitions littérales en variant les hauteurs, les rythmes (premières mesures du Regard de l'étoile), ou les dynamiques (long crescendo sur la même harmonie au début du Regard des hauteurs). Les outils que Messiaen conceptualise pendant la guerre et qu'il expose dans sa *Technique de mon langage musical* (ajout du point, rythmes non rétrogradables...) sont autant de moyens à disposition pour limiter les répétitions textuelles. La recherche de la variété est une qualité que Messiaen loue chez ses contemporains. Il relève les rythmes de Mana, remarquables en ce qu'il y trouve « une mobilité extrême », une invention renouvelée « fuyant la répétition ». Jolivet constitue, en ce domaine, un modèle pour Messiaen qui semble partagé à l'égard des phénomènes de répétition. Messiaen apprécie la « mobilité » dans la conduite du discours et utilise, en même temps, les avantages de la répétition.

La relation des viennois aux phénomènes de répétition est tout aussi ambivalente<sup>1099</sup>. Dès ses premières œuvres, Webern, plus encore que Schönberg, a le souci de varier constamment son

---

<sup>1097</sup> La première des trois Psalmodies (1945), qui s'ouvre « comme une improvisation », fait un usage abondant et constant des phénomènes de répétition.

<sup>1098</sup> Les premières versions de la Sonatine pour flûte et piano usent également des phénomènes de répétition.

<sup>1099</sup> Cf., à ce sujet, Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 43.

discours<sup>1100</sup>. Webern n'attend pas l'adoption de la série pour s'appliquer à lui-même les préceptes de la variation continue. Les œuvres sérielles de Webern montrent une raréfaction encore plus nette des phénomènes de répétition. Pourtant, Webern affirme, dans une conférence prononcée au début des années 1930<sup>1101</sup>, tenir « au principe de répétition<sup>1102</sup> ». La situation est paradoxale : Webern conçoit un discours musical constamment renouvelé mais affirme tenir au principe de répétition ; Schönberg prône l'absence de répétition<sup>1103</sup> mais cède volontiers à ses avantages... Cela dit, Webern utilise les phénomènes de répétition dans des cadres très limités<sup>1104</sup>. Au début du Quatuor opus 22, un canon par mouvement contraire est neutralisé par deux notes répétées par la clarinette qui partagent symétriquement les mouvements contraires du canon<sup>1105</sup>.

Quatuor pour piano, violon, clarinette et saxophone opus 22 - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1 à 4)

**I.** Anton Webern, op. 22

Sehr mäßig ♩. = ca 36

Leibowitz, porte-voix en France de la seconde génération sérielle, tient sur ces questions des propos contradictoires. D'un côté, Leibowitz considère que « les répétitions consécutives d'un même son ne constituent nullement une impureté dodécaphonique », d'un autre côté, il reproche à Schönberg les répétitions « impures » des Variations de la Sérénade opus 24<sup>1106</sup>... « La

<sup>1100</sup> À cet égard, les premières mesures de chacune des pièces du Quatuor opus 5 sont tout à fait évocatrices.

<sup>1101</sup> Le 14 mars 1933. Webern compose alors ses Drei Gesänge opus 23.

<sup>1102</sup> Webern (Anton), Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, op. cit., p. 66.

<sup>1103</sup> Schönberg (Arnold), « De la répétition en musique » in Schönberg (Arnold), Le Style et l'idée, op. cit., p. 85-87, p. 85.

<sup>1104</sup> Avec notamment la mention d'une équivalence dominante-tonique dans l'analyse du début du Quintette opus 26 de Schönberg. Conférence du 2 avril 1932. Webern (Anton), Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, op. cit., p. 48.

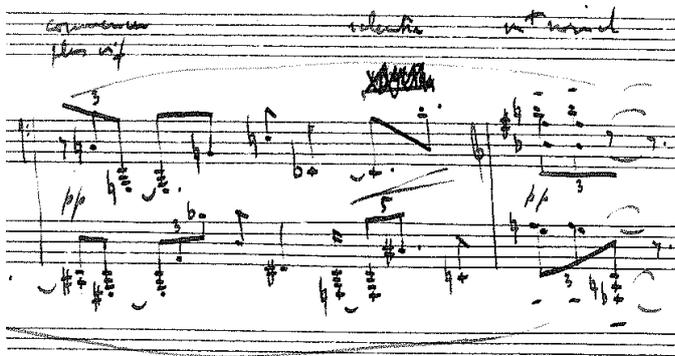
<sup>1105</sup> Cf. également le 2<sup>e</sup> mouvement des Variations opus 27.

<sup>1106</sup> Cf., aussi, le Trio opus 45 (mes. 9).

possibilité de la répétition<sup>1107</sup> » est au cœur des préoccupations des musiciens de l'immédiat après-guerre. Les musiciens qui comptent pour Boulez en 1946 (Schönberg, Webern, Messiaen, Bartók, Stravinsky) ont des relations fortes, souvent paradoxales, aux phénomènes de répétition. Si Leibowitz dut prévenir ses étudiants de l'incongruité des répétitions dans la dodécaphonie, Boulez n'en ignore pas les avantages dans les œuvres qu'il compose à sa sortie de la classe de Messiaen. La distance progressive que Boulez, au fur et à mesure de la composition de sa Première Sonate, prend vis-à-vis des phénomènes de répétition a des raisons plurielles : une familiarité accrue avec les œuvres de maturité de Debussy, l'assimilation des dernières œuvres de Webern, la confrontation aux musiques non européennes dans lesquelles, même si la répétition peut jouer « à l'état pur<sup>1108</sup> », la conception du temps incite à repenser les liens hérités avec les phénomènes de répétition.

L'élaboration de la Première Sonate témoigne du renouvellement de la relation de Boulez aux phénomènes de répétition. Au fur et à mesure de la composition de la Sonate, Boulez supprime la plupart des répétitions, tant aux niveaux macro-structurels (larges pans de musique) qu'aux niveaux locaux (le plus souvent dans l'espace d'une seule mesure). Il n'est pas nécessaire de relever toutes les suppressions des répétitions pour tirer des conclusions sur l'évolution de Boulez à l'égard de son matériau. Cette exhaustivité serait redondante car nombre des suppressions se ressemblent. Elles relèvent, chez le compositeur, d'une démarche globale, volontaire et organisée. Les deux mouvements de la Sonate, dans leurs premières versions, présentent un grand nombre d'accords répétés. Comme l'atteste l'exemple ci-après, la répétition d'un accord peut être supprimée sans que le contexte soit modifié et sans que cela engage de réelle réécriture.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 152 & 153)



<sup>1107</sup> Derrida (Jacques), *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 364.

<sup>1108</sup> Schaeffner (André), *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, op. cit., p. 312.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 127 & 128)

Les répétitions d'accord ne se limitent pas forcément à des entités secondaires, comme c'est le cas plus haut, et ne sont donc pas toujours aussi aisées à supprimer. En effet, Boulez peut avoir recours aux avantages de la répétition à des fins architecturales et organisatrices. Au début du second mouvement, les accords répétés font le lien entre l'ouverture et la toccata en se substituant à la traditionnelle cadence qui, dans la musique tonale, assure la transition entre les parties.

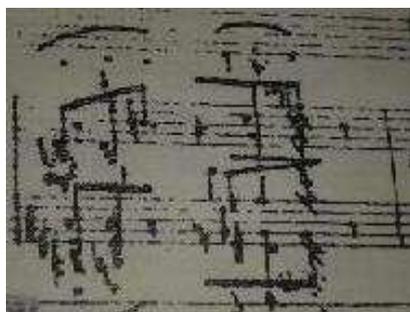
1b - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 10)

Boulez veut supprimer les répétitions<sup>1109</sup> mais souhaite conserver l'effet cadentiel que celles-ci permettent. Comment cette conciliation se fait-elle ? Dans la première partie de la mesure, Boulez sépare les constituantes du premier accord et les fait entendre successivement ; dans la deuxième partie de la mesure, il supprime la réitération du deuxième accord et ne conserve qu'une seule des deux occurrences initiales. Ces refontes sont caractéristiques des révisions

<sup>1109</sup> Boulez est également réfractaire aux répétitions dans le domaine du rythme : « Pour varier au maximum la présentation, nous nous interdisons les longs canons rythmiques exacts, qui ne sont que répétition, et nous n'admettons que les canons irréguliers », écrit Boulez dans ses « Propositions ». Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 70.

effectuées. Supprimer les matériaux ou procéder à des aménagements locaux : Boulez ne renonce à aucune des solutions, surtout si elles lui permettent de conserver les avantages des premières réalisations.

1c - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 10)



1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 10)



Les suppressions d'accords répétés ne sont donc pas de simples actes de gommage. Elles conduisent souvent à la réécriture des matériaux et aboutissent parfois à une complexité totalement absente dans les premières moutures. L'exemple reporté ci-après, proche du Mana de Jolivet, montre de quelle manière Boulez crée des lignes contrapuntiques secondaires par le fractionnement d'objets verticaux, manière de procéder que Boulez désigne pourtant négativement dans ses « Trajectoires ».

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 88)<sup>1110</sup>



<sup>1110</sup> Pour cette mesure, la version 1a et la version 1b sont similaires.

Beaujolais<sup>1111</sup> (mes. 27 & 28)

Musical score for Beaujolais (mes. 27 & 28). The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the first staff has a triplet of eighth notes. The first measure of the second staff has a triplet of eighth notes and is marked *pp*. The word "una corda" is written below the second staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Id - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 58 & 59)

Musical score for Id - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 58 & 59). The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the first staff has a triplet of eighth notes. The first measure of the second staff has a triplet of eighth notes and is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Boulez use des phénomènes de répétition à des fins rhétoriques et acoustiques relativement traditionnelles, pour stimuler la conduite du discours ou pour entretenir la résonance de certains accords<sup>1112</sup>. Boulez supprime les répétitions mais continue d'avoir besoin de ce qu'elles offrent. Aussi, les accords répétés du début du second mouvement, reportés ci-après, sont brisés de telle manière à supprimer les répétitions sans endommager l'idée initiale. Cette intervention centrale provoque un ensemble d'interventions périphériques : altération des registres, enrichissement de l'accentuation, création de strates polyphoniques nouvelles par l'ajout de liaisons. Les exemples reportés ci-après sont à l'image de l'évolution d'ensemble de la Sonate : horizontaliser des matériaux initialement verticaux et coagulés.

<sup>1111</sup> Mana - I.

<sup>1112</sup> Jolivet dans Mana (La Princesse de Bali), Messiaen dans le Regard du Père usent également de la répétition pour entretenir la résonance. Boulez, dans un premier temps, et comme le montrent les premières versions de la Sonate, fait usage des mêmes procédés.

1b - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 4)

Musical score for example 1b, measures 4 of the 2nd movement. The score consists of two staves. The upper staff features a complex harmonic structure with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a 3/4 time signature. The lower staff shows a more rhythmic pattern with a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

1c - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 4)

Musical score for example 1c, measures 4 of the 2nd movement. The score consists of two staves. The upper staff features a complex harmonic structure with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a 1/2 time signature. The lower staff shows a more rhythmic pattern with a 1/2 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

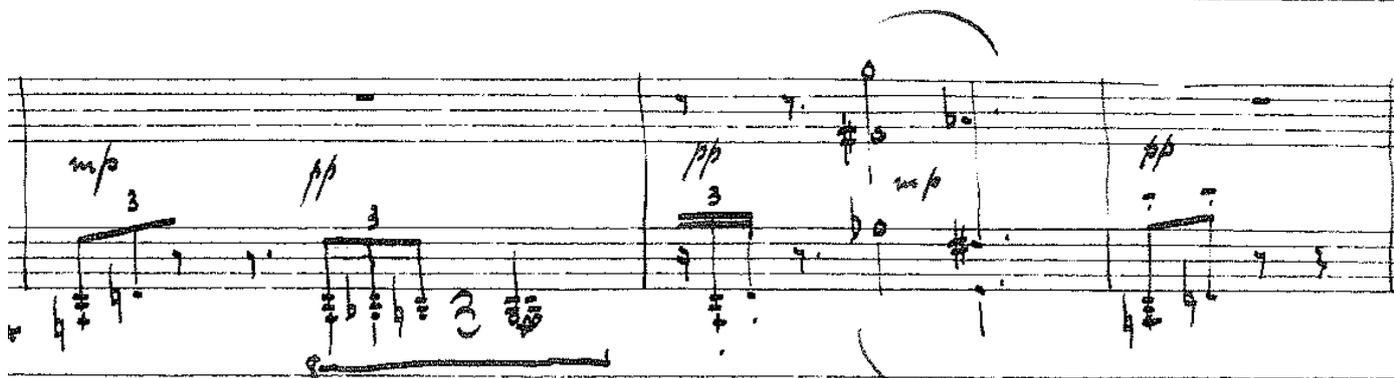
1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 4)

Musical score for example 1d, measures 4 of the 2nd movement. The score consists of two staves. The upper staff features a complex harmonic structure with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a 3/4 time signature. The lower staff shows a more rhythmic pattern with a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

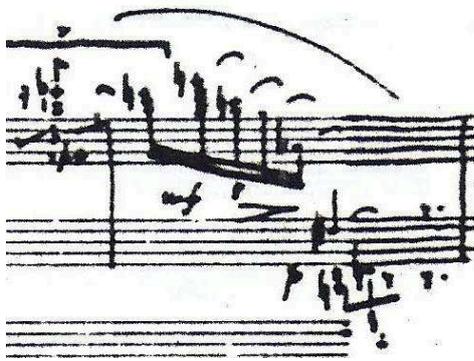
La suppression des répétitions conduit en certains cas à l'enrichissement des harmonies et de la résonance. Les exemples reportés ci-après montrent comment un accord nouveau s'est créé du fait de la suppression de la réitération d'un simple objet et de la superposition de matériaux initialement juxtaposés. L'indication de pédale<sup>1113</sup>, ajoutée pour la version définitive de la Sonate, montre que Boulez a pleinement pris conscience des conséquences de ces modifications et qu'il veut en souligner les qualités acoustiques.

<sup>1113</sup> Sur Boulez et l'écriture de la résonance, cf. Albèra (Philippe), « Boulez ou l'écriture de la résonance » dans Bonnet (Antoine) & Frangne (Pierre-Henry), sous la dir. de, Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 137-154

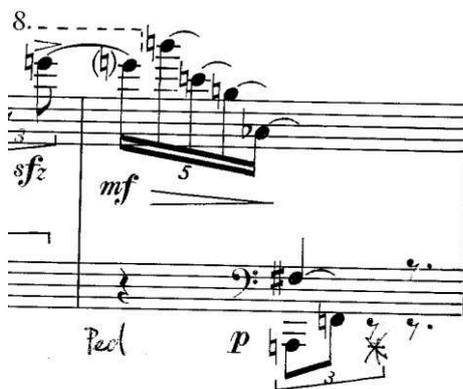
1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 59 à 61)



1c - 1<sup>er</sup> mvt



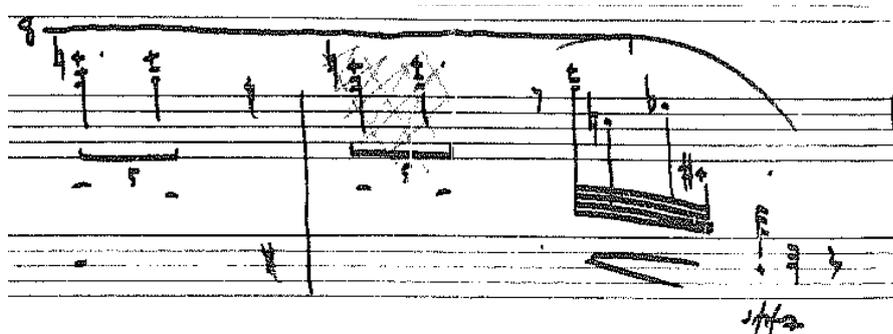
1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 31 à 33)



La suppression des répétitions influe sur l'ensemble du contexte et sur toutes les données du langage. Conscient de la force rhétorique des répétitions qu'il supprime, Boulez procède à certains renforcements de dynamiques qui ont pour mission de se substituer avantageusement au pouvoir de la répétition. Ces phénomènes de compensation dynamique demeurent occasionnels. La suppression des répétitions a surtout à voir avec une refonte profonde du langage rythmique qui s'exerce tout au long des révisions de l'œuvre. L'exemple le plus frappant de cette corrélation s'observe dans la suppression conjointe et coordonnée des notes

répétées et des rythmes non rétrogradables<sup>1114</sup>. Attaché au contexte rythmique qui entoure les notes répétées, Boulez, comme le montre l'exemple reporté ci-après, ne s'autorise que progressivement à supprimer certaines d'entre elles.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 2 & 3)



Si quelques notes répétées sont supprimées lors des révisions du second mouvement, ces élagages concernent essentiellement les moments lents et résonants de la partition dans lesquels les figures rythmiques, plus complexes et plus variées que dans les moments vifs et arrachés, incarnent bien la façon dont Boulez conçoit l'écriture de l'improvisation<sup>1115</sup> depuis ses Psalmodies d'après-guerre.

La maturation de la pensée rythmique, rendue possible grâce aux élagages de tous ordres, fait évoluer la dialectique entre écriture et improvisation, dialectique inscrite au cœur de la pensée compositionnelle de Boulez depuis son séjour chez Messiaen, mais qui ne cesse d'évoluer tout au long de la gestation de la Sonate. En effet, les suppressions des répétitions ont des conséquences sur l'ensemble du langage rythmique et les liaisons ou les silences qui se substituent aux répétitions sont, de ce point de vue, un compromis habile pour remodeler le matériau premier sans trop y renoncer.

---

<sup>1114</sup> Les pages de « Propositions » consacrées à l'apport de Messiaen dans le domaine du rythme laissent deviner un plus grand attachement de Boulez au concept de l'« ajout du point » qu'à celui de rythme non rétrogradable qu'il semble écarter peu à peu après les Notations, du moins dans son utilisation la plus littérale et explicite. Cf. Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 67.

<sup>1115</sup> Le manuscrit de février 1946 de la Sonatine pour flûte et piano contient des didascalies qui illustrent bien l'esprit d'improvisation qui anime le compositeur (« sans rigueur rythmique », « improvisation »).

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 98)

Lent

1c - 1<sup>er</sup> mvt

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 132)

1c - 1<sup>er</sup> mvt

Le rejet des phénomènes de répétition ne s'explique pas seulement par l'influence sur Boulez de l'héritage webernien. Sa méfiance à l'égard de la répétition plonge aussi ses racines dans la culture littéraire qu'il découvre après-guerre et qui réoriente ses goûts poétiques. Le rejet des phénomènes traditionnels de répétition tel que Boulez le manifeste fait écho aux appels lancés par Artaud : « Reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; qu'une expression ne vaut pas deux fois<sup>1116</sup> ». Ceci dit, Artaud, dans les Cenci, Boulez, dans sa Sonate<sup>1117</sup>, usent, occasionnellement et dans des contextes très contrôlés, de quelques répétitions. Dans la version éditée de la Première Sonate, le début du second mouvement fait apparaître deux mêmes sons consécutifs<sup>1118</sup> et placés dans le même registre.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 15)

La complexification de la pensée combinatoire requiert, au préalable, la mise à distance des phénomènes de répétition, nombreux dans les premières versions de la Sonate. L'élagage du matériau permet à Boulez de trouver les nouveaux ressorts de son langage et de s'affranchir de certains des éléments archétypaux du langage musical de Messiaen<sup>1119</sup>. Avec la découverte de Webern, l'écriture de l'improvisation va de pair, pour Boulez, avec un contrôle hyperdéterminé des objets et des relations que ceux-ci entretiennent. La rhétorique des Regards, fondée sur les phénomènes de répétition, cède la place à une conception nouvelle de l'écriture de l'improvisation et de la dialectique entre écritures libres et écritures rigoureuses, dialectique qui

<sup>1116</sup> Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* in Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 550.

<sup>1117</sup> Cf., par exemple, les exclamations du début de l'Acte III des Cenci, Artaud (Antonin), *Œuvres*, op. cit., p. 621.

<sup>1118</sup> Que Boulez définit comme un « geste de symétrie ». Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1119</sup> Dans le cas de la Sonatine, des élagages sont proposés par les interprètes créateurs de l'œuvre, Marcelle Mercenier et Herlin Van Boterdael. André Souris en apporte le témoignage : La Sonatine fut « exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d'y pratiquer des coupures, ce qu'elle justifiait non par des raisons de trop grande difficulté, mais pour des questions d'équilibre formel. Chose piquante et qui est tout à l'honneur de Mercenier, ces coupures que j'avais moi-même adoptées, furent aussi adoptées par Boulez, qui en reconnut le bien-fondé et qui en tint compte lors de l'édition de sa Sonatine ». Souris (André), *La lyre à double tranchant*, op. cit., p. 182.

plonge, via le sérialisme wébernien, ses racines plus loin dans l'histoire que dans l'héritage immédiat de Jeune France.

B) Une nouvelle « inquiétude rythmique » ou la réorientation des écritures de l'improvisation

Lassé des « rythmes trop carrés <sup>1120</sup> » et des « lamentables mesures à 3 et 4 temps<sup>1121</sup> », Messiaen investit tôt la question du rythme, domaine qui, dit-il, est « depuis l'acquisition de l'harmonie, [...] relégué au dernier rang des préoccupations musicales<sup>1122</sup> ». Dès les années 1930, ses outils d'analyse rythmiques sont assez aiguisés pour servir tant à l'étude des maîtres du passé qu'à ceux du temps présent, Schönberg compris.

Un instinct relativiste conduit Messiaen à remettre en question l'immédiateté de ses acquis et à les confronter aux musiques et aux rythmes venus d'ailleurs. Messiaen éprouve une satisfaction archéologique à identifier dans les œuvres de ses collègues quelques influences de musiques lointaines et témoigne de son enthousiasme dans les colonnes de revues auxquelles il apporte sa contribution<sup>1123</sup>. Comment Messiaen est-il devenu si attentif à cette dimension de la musique, devenue l'un des critères premiers d'appréciation des œuvres ? Jeune France, à l'avant-scène, est-elle seule à éprouver l'urgence de la question rythmique<sup>1124</sup> ? S'il est sûr que Messiaen formalise et théorise une pensée rythmique personnelle dès les années 1930, il est délicat de considérer que les Six ne se soient adonnés, de leur côté, qu'à une seule et unique « simplification du rythme<sup>1125</sup> ». La chose, ainsi perçue, néglige trop vite que les effets du Sacre ont retenti sur la plupart des musiciens français de l'entre-deux-guerres et qu'il s'en trouve des résonances de Poulenc à Messiaen. Le Sacre est le socle commun à partir duquel chacun engage

---

<sup>1120</sup> Messiaen (Olivier), « Billet parisien : Les Fêtes de la lumière », *La Sirène*, juillet 1937, p 18 & 19, p. 18.

<sup>1121</sup> Messiaen (Olivier), « Le rythme chez Igor Stravinsky », op. cit., p. 91. Messiaen peut tout à fait utiliser un même chiffrage sur de longues plages de temps (Cf., par exemple, le Chant d'extase dans un pays triste ou le Nombre léger).

<sup>1122</sup> Messiaen (Olivier), « Le rythme chez Igor Stravinsky », op. cit., p. 91.

<sup>1123</sup> Dans l'entre-deux-guerres, Messiaen collabore très régulièrement à différentes revues. Dans l'introduction à un recueil d'articles de Messiaen, Stephen Broad rappelle l'engagement du musicien dans la presse spécialisée : « Olivier Messiaen engaged with the musical world in which he forged his careers, and his duties at La Trinité, he was also writing concert reviews, discourses articles, self-explanation and even outright polemic in a range of French and Belgian journals. (...) The journalism shows Messiaen engaging with new music and established repertoire ». Broad (Stephen), Olivier Messiaen : Journalism 1935-1939, op. cit., Introduction, p. 1.

<sup>1124</sup> Estève regrette, dans ces « Réflexions sur le rythme » publiées dans *La Revue musicale*, que le « rythme, par la fantaisie ou la richesse de la mélodie, est devenu dans certaines œuvres presque insaisissable et parfois même inexistant ». Estève (J.), « Réflexions sur le rythme », *La Revue musicale*, 18<sup>e</sup> année, n° 173, 15 avril 1937, p. 153-161, p. 153. Dans la France de l'entre-deux-guerres, la réflexion sur le rythme dépasse largement la sphère des musiciens. Cf., à ce sujet, Corbier (Christophe), « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », *Archives de Philosophie*, n° 75, février 2012, p. 291-310.

<sup>1125</sup> Hurard-Viltard (Eveline), *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, op. cit., p. 146.

la réévaluation de ses possibilités rythmiques. Le Sacre rassemble<sup>1126</sup>, même si chacun entend le discuter.

En 1944, les élèves de Messiaen trouvent en leur maître une pensée rythmique aboutie et formalisée, assez mûre pour être perçue comme l'une des données incontournables de la modernité. Conscient de son originalité, Messiaen met en garde ses élèves contre l'indigence rythmique qui caractérise trop souvent la musique occidentale, prévenance qui lui permet d'attacher à lui toute une génération et d'observer les effets de son apport sur les plus jeunes.

Les pages que Boulez et Le Roux rédigent sous l'effet de l'enseignement rythmique de Messiaen témoignent d'un semblable enthousiasme. Porte-parole du maître ou porte-voix de la génération nouvelle ? Les disciples de Messiaen partagent un même vocabulaire. « Les musiciens classiques, à la suite de Bach, se soucièrent fort peu », répète Le Roux, « du domaine rythmique<sup>1127</sup> », incurie résorbée par Messiaen qui, après Stravinsky, élargit enfin « le domaine de cette musique rythmée<sup>1128</sup> ». Acerbe sur l'essentiel de l'héritage de son maître (instrumentarium, langage harmonique, relation à l'improvisation), Boulez loue, comme Le Roux, les qualités de l'enseignement rythmique de Messiaen. L'apport rythmique de Messiaen remédie à l'indigence du rythme schönbergien qui, explique Boulez, consiste « à reprendre à la tradition classique la notion de division d'une grande valeur en parties égales, et à varier les appuis rythmiques à l'intérieur de ces parties égales ou à donner la prépondérance d'accent à l'une d'entre elles ; c'est-à-dire obéir à cette loi caduque de l'opposition des temps forts et des temps faibles ou des parties fortes et des parties faibles des temps<sup>1129</sup> ». Sur la question du rythme, Boulez choisit Messiaen et renonce à Leibowitz pour qui les recherches purement rythmiques font courir le risque d'un appauvrissement de la polyphonie<sup>1130</sup>.

Comment le langage rythmique des premières œuvres que Boulez compose avant son installation à Paris se caractérise-t-il ? Quelle conscience Boulez pouvait-il effectivement avoir des innovations rythmiques qui s'éveillaient depuis les années 1920 aux rives de Stravinsky et de son Sacre<sup>1131</sup> ? Si Boulez, en 1943, ne pouvait avoir qu'un aperçu très approximatif des

---

<sup>1126</sup> Leibowitz, très critique à l'égard de Stravinsky, considère tout de même le Sacre comme un « spécimen remarquable à beaucoup d'égards », Cf. Leibowitz (René), « Igor Stravinsky ou le choix de la misère musicale », op. cit.

<sup>1127</sup> Le Roux (Maurice), Introduction à la musique contemporaine, op. cit., p. 73.

<sup>1128</sup> Ibid., p. 73 & 74.

<sup>1129</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 256.

<sup>1130</sup> Cf. Leibowitz (René), « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », op. cit.

<sup>1131</sup> Œuvre qu'il n'entend en concert que bien après la Libération. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

explorations rythmiques modernes, il est sûr que ses premières œuvres témoignent d'une vitalité rythmique égale à ses élans de virtuosités instrumentales. Dans la foulée, sous l'effet de l'enseignement de Messiaen, Boulez investit plus avant les aspects rythmiques de ses œuvres. Les *Psalmodies* et les *Notations*, plus encore, ambitionnent de synthétiser les principaux héritages. Messiaen et Jolivet transmettent aux générations nouvelles leur intérêt pour le rythme, mais tous deux, concrètement, vivent leurs appétences rythmiques bien à leur manière : Messiaen, dans ses *Regards*, écarte les chiffrages de mesure<sup>1132</sup> mais semble, paradoxalement, désireux de circonscrire les figures rythmiques, mêmes complexes, dans un cadre métrique relativement classique ; Jolivet, dans *Mana*, conserve les chiffrages mais les figures rythmiques, particulièrement dans *La Princesse de Bali*, sont conçues hors des contraintes métriques traditionnelles. Boulez, dans ses *Psalmodies* et ses *Notations*, fait la synthèse des deux versants : le renoncement aux chiffrages et l'invention de rythmes irréductibles aux mesures classiques<sup>1133</sup>. Les *Notations* règlent la dette contractée vis-à-vis de Messiaen<sup>1134</sup>, même si l'empreinte de Jolivet continue d'être agissante et perceptible dans la complexité métrique de certaines des *Notations*<sup>1135</sup>, supérieure à la majorité des pages des *Regards* :

- l'ajout du point<sup>1136</sup> :

Notation 1 (mes. 9)



- les rythmes non rétrogradables :

<sup>1132</sup> *Cantéyodjayâ* (1948), *Neumes rythmiques* (1949) ou *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) ne comportent également pas de chiffrage de mesure bien que nombre de mesures de ces œuvres soient réductibles à des chiffrages classiques. Messiaen souhaite ne pas contraindre son exécutant à des indications de chiffrages qui réduiraient l'invention rythmique et semble ne se soumettre aux conventions métriques usuelles que dans les pièces d'ensemble, quand des raisons pratiques d'exécution l'exigent (Cf. les *Visions de l'Amen* ou certains des mouvements du *Quatuor pour la fin du Temps*).

<sup>1133</sup> Dans la première des trois *Psalmodies* (1945), Boulez propose une efficace convention d'écriture rythmique. Tout au long de la pièce, « la ronde est mise pour toute la mesure, quelle qu'elle soit ».

<sup>1134</sup> Boulez se souvient avoir montré la partition des *Notations* à Messiaen. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>1135</sup> Et dans la première des trois *Psalmodies* (1945).

<sup>1136</sup> Boulez use également de l'ajout du point dans ses *Psalmodies* (1945), particulièrement dans la deuxième.

Notation 3 (mes. 3)



- l'allongement (ou le rétrécissement) progressif (proportionnel ou non) des valeurs rythmiques :

Notation 9 (mes. 9)



Après les Notations, Boulez veut éprouver l'héritage de Messiaen dans la grande forme<sup>1137</sup>. Dès les premières mesures de la Première Sonate, un rythme non rétrogradable<sup>1138</sup>, doté du caractéristique ajout du point, assure, dans l'extrême aigu du clavier, la transition entre le geste résonant et le geste incisif. Boulez développe son esprit de synthèse au point de condenser plusieurs éléments de la grammaire de Messiaen en un seul objet et d'intégrer l'ensemble dans un contexte sériellement organisé.

<sup>1137</sup> Les questions de forme ne sont pas au centre, semble-t-il, de l'enseignement de Messiaen tel qu'il se déroule en 1945. La Technique de Messiaen se centre avant tout sur les aspects « rythmique, mélodique et harmonique » de son langage, même si des points de pensée formelle sont évoqués.

<sup>1138</sup> Boulez rejoint le diagnostic de Messiaen et pense, comme lui, que le rythme est le parent pauvre des œuvres sérielles. Lorsque Souris « propose à Boulez de participer au cahier de Polyphonie consacré au rythme musical », Boulez lui retourne qu'il s'agit là d'« un problème particulièrement important » et qu'il « mérite, en effet, qu'on s'en occupe ». Wangermée (Robert), *André Souris et le complexe d'Orphée* : entre surréalisme et musique sérielle, op. cit., p. 274.

1 a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 2 & 3)

Les propriétés acoustiques de ce rythme non rétrogradable (registre suraigu, notes répétées), en ouverture de la Sonate, montrent la volonté de Boulez d'assumer sans détour l'héritage de Messiaen. Boulez, qui a lu et assimilé la Technique lors de son séjour au Conservatoire<sup>1139</sup>, est séduit par « l'analogie complète<sup>1140</sup> » avec laquelle Messiaen conçoit ses rythmes non rétrogradables qui « réalisent dans le sens horizontal » ce que les modes à transpositions limitées « réalisent dans le sens vertical ».

Mais Boulez veut les envisager à la lumière de ses récentes découvertes et faire fusionner l'apport rythmique de Messiaen avec les techniques dodécaphoniques d'organisation des hauteurs, substituées aux modes à transpositions limitées qui conservent de la tonalité une certaine hiérarchisation des degrés. Les résultats de cette synthèse, comme en attestent les exemples ci-après, ne satisfont pas Boulez qui gomme et remodèle ses premières options rythmiques.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 2 & 3)

<sup>1139</sup> Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>1140</sup> Messiaen (Olivier), Technique de mon langage musical, op. cit., p. 6.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1 & 2)

**Lent** ♩ = 58

*Ped.* *ffz*

Cette attitude vis-à-vis des rythmes non rétrogradables est, dans le domaine du rythme, le pendant de la méfiance éprouvée à l'égard des clusters, dans le domaine des hauteurs. De la même manière que les clusters sont remodelés, Boulez n'écarter les rythmes non rétrogradables que sous leurs aspects les plus reconnaissables. L'introduction du deuxième mouvement est un exemple frappant de la manière dont Boulez s'inspire des principes rythmiques de Messiaen, des rythmes non rétrogradables, des rétrécissements et allongements proportionnels des valeurs, pour fonder un langage rythmique autonome. Par cette appropriation intense des figures rythmiques de Messiaen, Boulez devient le « sujet de sa propre création<sup>1141</sup> ». L'appropriation de l'emprunteur est si intense qu'elle finit par effacer les traces de l'emprunté. Et si le concept de table rase peut prendre un sens dans le contexte qui occupe ces pages, c'est bien dans cette volonté d'effacer les traces des origines qu'il se situe. Là où Yves Balmer, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray identifient chez Messiaen une « technique de l'emprunt », Boulez, conscient des rouages intimes de la création chez son maître, met en place une appropriation maximale des héritages jusqu'à la dissolution des modèles. En termes de relation sauvage au passé, Messiaen a fait figure d'exemple.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 1 à 3)

**Assez large** ♩ = 104

*f*

II

<sup>1141</sup> Cf. Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, op. cit.

Les effets de cette intense appropriation ne se limitent pas aux mesures de l'introduction du second mouvement. La Sonate est totalement imprégnée de l'héritage rythmique de Messiaen, particulièrement des techniques d'ajout de points qui servent à l'élaboration d'une nouvelle complexité que Boulez recherche pour elle-même et qu'il investit pour donner naissance à une « inquiétude rythmique<sup>1142</sup> » plus personnelle.

1c - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 10)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 10)

**Large**

*incisif*

*fff.*

*fff.*

*Ped.*

De pair avec les ajouts de points, les diminutions auxquelles Boulez procède au fur et à mesure des révisions participent, dans ce mouvement d'appropriation extrême des acquis de Messiaen, de cette recherche d'une complexité<sup>1143</sup> nouvelle. Les diminutions s'effectuent parfois sur des échelles brèves.

<sup>1142</sup> Cf., sur la notation d'« inquiétude rythmique » chez Messiaen, Albèra (Philippe), *Le Son et le Sens. Essai sur la musique de notre temps*, Contrechamps, Genève, 2017, p. 48.

<sup>1143</sup> La recherche d'une complexité nouvelle est parfaitement assumée par Boulez dans ses « Propositions » : « Pourquoi rechercher une telle complexité ? Pour faire correspondre à des moyens d'écriture aussi variés que ceux de la dodécaphonie un élément rythmique d'une parfaite 'atonalité' lui aussi ». Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 74.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 54)

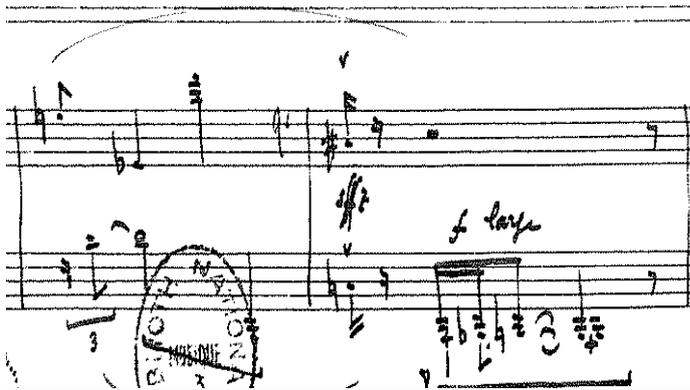


1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 17)



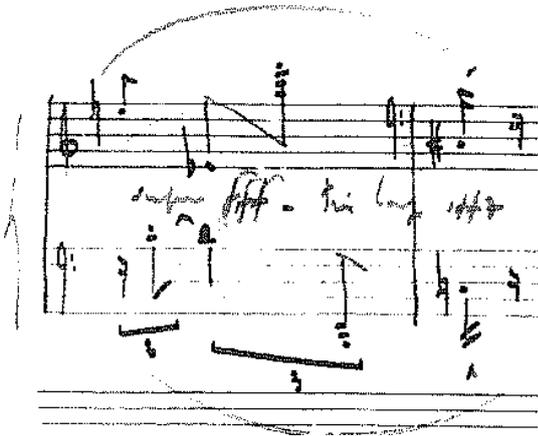
Mais dans la plupart des cas, les diminutions sont faites dans des proportions plus substantielles. Comme le montrent les exemples reportés ci-après, les diminutions sont bien plus qu'un outil de surface, elles servent à complexifier la texture par le déploiement de réseaux polyphoniques qui fleurissent sur une base relativement rudimentaire et dans lesquels Boulez veut déployer une virtuosité dans l'organisation des hauteurs et des rythmes<sup>1144</sup>.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 22 & 23)

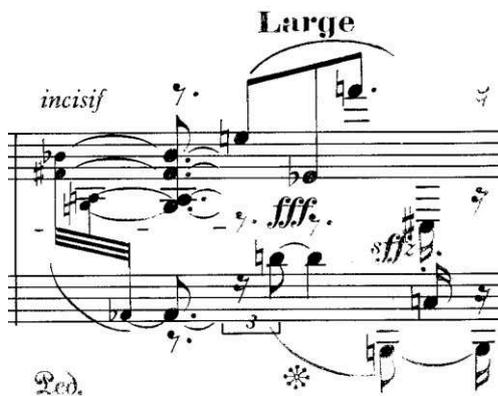


<sup>1144</sup> Cf. Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 70 & 71.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 22 & 23)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 10)

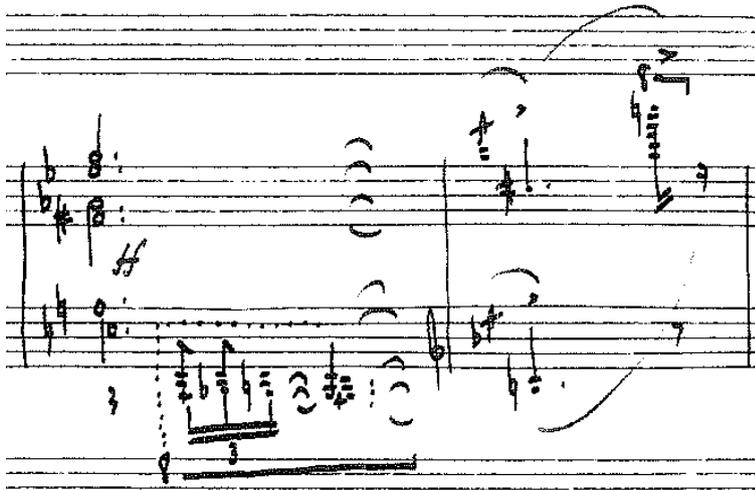


Ces exemples illustrent bien les incidences de la refonte des matériaux sur le positionnement des barres de mesure. Dans sa Sonatine, Boulez envisage un temps de se soustraire à leur inflexibilité contraignante<sup>1145</sup>. La Sonate, elle, ne remet pas en question l'utilité des barres de mesure. Mais la souplesse manifestée à leur égard est bien le signe d'une réévaluation de cet outil graphique de base, repère primordial pour l'agencement des idées musicales.

Les interventions sur les barres de mesure sont souvent rudimentaires et se soldent couramment par l'ajout ou le retrait des barres initiales. Les manuscrits successifs de l'œuvre offrent de nombreux exemples de ce type. Ils illustrent la relative liberté de Boulez à l'égard du découpage visuel de sa musique. L'élagage de certains matériaux provoque également la révision de barres de mesure et de leur positionnement.

<sup>1145</sup> Dans la version datée de février 1946, Boulez n'utilise ni de barres de mesure, ni de chiffrage. Insatisfait de cette solution qui lui donne un temps le sentiment d'une plus grande liberté rythmique, Boulez ajoute ensuite des barres de mesure et des chiffrages, au crayon à papier, sur son manuscrit. Cf., à ce sujet, Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 42.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 54)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 30)



Comme le montre cet exemple, Boulez tend à décoller les motifs des barres de mesure. Au-delà de l'élégance visuelle qu'ils offrent, ces repositionnements donnent corps à une écriture de l'improvisation que Boulez recherche depuis 1945. Les barres de mesure ne doivent plus imposer leurs lois contraignantes mais servir à borner les gestes, à rendre plus lisible la découpe et l'enchaînement de matériaux complexes dans un élan conjugué de précision et de liberté. L'écriture de l'improvisation appelle à un renouvellement de l'écriture rythmique. En ce domaine, Webern fait figure d'exemple en disloquant « la mesure régulière par un emploi extraordinaire des contretemps, des syncopes, des accents sur temps faibles, des chutes sur temps forts, et tous autres artifices adaptés pour [...] faire oublier la carrure<sup>1146</sup> ». Webern montre le chemin à Boulez pendant ces années de composition de la Première Sonate. Messiaen n'est donc pas l'unique modèle en matière de rythme. Messiaen offre à Boulez la possibilité de concevoir des unités rythmiques complexes et Webern lui offre la possibilité d'agir dans la

<sup>1146</sup> Boulez (Pierre), « Propositions », op. cit., p. 68.

disposition de ces unités à l'intérieur de la mesure. L'héritage est double et Boulez veut le synthétiser pour agir à la fois dans les structures rythmiques et dans leur agencement.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 5)

Handwritten musical score for measures 5 of the first movement. The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes, rests, and accidentals, including a sharp sign. The lower staff contains a bass line with notes and rests. There are dynamic markings such as *ff* and *mf*, and a large curved line spanning across both staves, indicating a phrase or a specific articulation.

1d - 2<sup>e</sup> mvt (mes. 2)

Handwritten musical score for measures 2 of the second movement. The score is written on two staves. The upper staff features a melodic line with notes and rests, including a sharp sign. The lower staff contains a bass line with notes and rests. There are dynamic markings such as *ff* and *mf*, and a large curved line spanning across both staves. A circled number '8' is visible above the upper staff.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 57)

Handwritten musical score for measures 57 of the first movement. The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with notes, rests, and accidentals, including a sharp sign. The lower staff contains a bass line with notes and rests. There are dynamic markings such as *ff* and *mf*, and a large curved line spanning across both staves. A circled number '8' is visible above the upper staff.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 31 & 32)

Les Notations franchissent un seuil dans cette recherche d'une écriture personnelle de l'improvisation. La série offre à Boulez une pulsion émancipatrice que Messiaen ouvrait et limitait à la fois. Paradoxalement, les œuvres composées par Boulez auprès de Messiaen témoignent d'une certaine rigidité rythmique, estompée à mesure de la découverte de l'école de Vienne. Le constat de l'appauvrissement du rythme de Schönberg, après l'invention de la série, renvoie Boulez à ses propres insuffisances. Les concepts de Messiaen ne suffisent pas à y remédier. En matière rythmique, l'exemple de Webern, de Berg aussi<sup>1147</sup>, libèrent Boulez d'une rythmique statique, accolée aux temps forts, très en faveur chez les Six. La Notation 8 s'applique à varier les dispositions des figures obstinées dans la mesure et à décoller les agrégats des barres de mesure.

Notation 8 (mes. 3)

Ce mouvement d'intense complexification témoigne de la relation paradoxale de Boulez à l'improvisation. Conscient des effets de l'improvisation<sup>1148</sup> sur l'écriture de Messiaen, Boulez déduit que son aîné « juxtapose » plutôt qu'il ne « compose ». Boulez confère néanmoins au

<sup>1147</sup> Cf. Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 238.

<sup>1148</sup> Boulez se rend à la Trinité pour écouter Messiaen improviser. Cf. Meïmoun (François), *La naissance d'un compositeur*, op. cit., p. 25.

geste, souvenir réel ou reconstitué des moments d'improvisation, une place de choix dans ses œuvres et veut valoriser ses pouvoirs structurants. La série ne contraint pas le geste de Boulez comme elle contraint celui de Schönberg. Au contraire, le travail sur le geste intervient à toutes les étapes de la composition de la Première Sonate pour modeler les matériaux. Boulez alterne-t-il entre la table et le piano ? La Première Sonate ne fut pas, comme ce put être le cas d'une sonate classique, improvisée avant d'être composée. Cela dit, il est aisé d'imaginer Boulez laissant émerger spontanément les premières idées de l'œuvre au piano. Les clusters d'ouverture, l'antagonisme volontaire des premiers gestes possèdent quelque chose du climat des moments improvisés. Boulez n'oublie rien des systèmes hérités au moment de commencer la composition de sa Première Sonate, mais le poids des lois est compensé par un sens de l'improvisation qui aide à dissimuler la prégnance des héritages. Par goût et par nécessité, les avantages de l'improvisation accompagnent Boulez tout au long de la composition pour fluidifier des matériaux trop identifiables. La refonte permanente des matériaux, la modélisation progressive des gestes, la complexification rythmique témoignent de la manière dont Boulez conçoit les relations entre composition et improvisation. Boulez veut concilier, mieux que Messiaen, les lois de l'écrit et le surgissement de l'idée. L'improvisation n'est pas un seul préalable à la composition. Elle intervient dans toutes les étapes de l'écriture, sans jamais vouloir s'y substituer.

### C) Composer les matériaux

L'analyse des manuscrits successifs de la Première Sonate met en lumière la relation singulière que Boulez entretient avec les matériaux qui composent son œuvre. Composer ou improviser ? Le temps long de l'écriture et le temps instantané de l'improvisation, en relation ou non avec la présence concrète de l'instrument, participent ensemble à l'élaboration des matériaux et à leur agencement. La façon dont ces deux temps coexistent influe autant pour les refontes macroscopiques que pour les aménagements de détails.

La suppression de pans entiers n'inquiète pas Boulez qui, le plus souvent, se contente, pour assurer la cohérence de l'ensemble, de notes de jonction entre les parties. Parfois même, les élagages se font sans véritable ajustement et des matériaux éloignés se retrouvent juxtaposés. Cette manière de composer est plus singulière qu'il n'y paraît. La cohérence du discours d'ensemble conditionne généralement de telles entreprises à la composition de nouvelles parties.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 10 à 16)

Handwritten musical score for 1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 10 à 16). The score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. It contains several measures of music with dynamic markings 'ppp' and 'mf intense'. The bottom staff begins with a bass clef and contains music with dynamic markings 'ppp' and 'sf'. A large bracket spans across both staves with the handwritten note 'très soutenu, sans coupures apparentes.'

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 7)

Handwritten musical score for 1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 7). The score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and contains music with a dynamic marking 'p'. The bottom staff begins with a bass clef and contains music with dynamic markings 'ppp' and 'sf'.

Il est rare, cependant, que Boulez fasse le choix de procédés aussi radicaux. Version après version, les matériaux sont travaillés, remodelés, raturés : autant d'élaborations faites à partir du texte premier. Peu d'« unités textuelles<sup>1149</sup> » sont, à proprement parler, ajoutées.

<sup>1149</sup> Selon l'expression de Dirk Van Hulle in Van Hulle (Dirk), « Un plaidoyer pour l'édition génétique : les Cahiers de Proust », Genesis, n° 36, 2013, p. 151-154.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 48 à 51)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 26 & 27)

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 99 à 101)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 84 & 85)

Comme le montrent les exemples reportés ci-après, les élagages conduisent Boulez à investir plus avant ses matériaux. Ont-ils été travaillés au piano ? Les lois de l'écrit et les réflexes de l'improvisation, auprès et au loin de l'instrument, ont, ensemble, participé à leur refonte. Les condensations, les verticalisations et tous les aménagements locaux (de rythmes, de hauteurs,

de tessitures) donnent le sentiment de résulter d'un travail en partie fondé sur l'empreinte physique du piano, à partir de laquelle se dessinent plus exactement les figures, leurs combinaisons et leurs enchaînements.

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 156 à 161)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 104)

1b - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 151)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 28)

The image shows a musical score for flute and piano, measures 28-31. The score is written for two staves. The top staff is for the flute and the bottom for the piano. The music features complex rhythmic patterns, including an 8-measure rest and a 3-measure rest. Dynamics include *pp*, *ff sub.*, and *sec*. The tempo is marked **Large**. There are also markings for *t.c.* and *tenuto*.

La Sonatine pour flûte et piano offre un autre exemple de la singularité de la relation de Boulez à son matériau, relation qui dépasse la souplesse inhérente au processus de mise en forme des idées. L'écriture à trois parties de la Sonatine s'élabore, comme le montre l'un des manuscrits de l'œuvre<sup>1150</sup>, avec une conception lâche de la combinatoire et des hiérarchies acoustiques. Le manuscrit témoigne de la manière dont les lignes peuvent être, à certaines occasions, interchangeables et, mieux encore, de la possibilité que s'offre Boulez de n'intervenir que sur une partie seulement de la texture en laissant les autres lignes intactes.

Les libertés que Boulez s'octroie dans le maniement de ses matériaux mettent en lumière les avantages de la combinatoire sérielle sur la combinatoire tonale. Ces modalités d'intervention sont-elles envisageables dans un contexte tonal ? Les sériels de la première génération, parfaitement ancrés dans la tradition, purent-ils avoir une conception aussi lâche de la combinatoire ? Virtuose de l'harmonie tonale, analyste du répertoire classique, Boulez agit en conscience et développe les possibilités de la combinatoire sérielle qu'il perçoit comme un progrès. Là où le langage tonal contraint les possibilités combinatoires au contexte harmonique, la série permet d'utiliser des matériaux avec une liberté maximale. La combinatoire sérielle, telle que la pratique Boulez dès sa jeunesse, est en relation directe avec la combinatoire de la Renaissance. Boulez n'a pas oublié son apprentissage du contrepoint à l'heure de composer ses premières œuvres sérielles. Pour Boulez, la grammaire sérielle est l'idiome du contrôle scriptural et de la pensée irruptive. La précision des idées musicales ne remet pas en question l'esprit d'improvisation qui imprègne les matériaux et leur agencement. Localement et globalement, Boulez concilie son goût de l'improvisation avec les lois très réglementées de la

<sup>1150</sup> Sonatine pour flûte et piano, BnF, Ms 21612 (février 1946).

série. La série sert-elle à canaliser les excès de l'improvisation ou l'improvisation sert-elle à assouplir les lois dodécaphoniques ? Boulez est au centre de cette dialectique élémentaire. La Première Sonate guette à la fois les excès du déterminisme scriptural et les excès de l'improvisation autosuffisante. Héritier de Messiaen, Boulez connaît les dommages de l'improvisation sur la composition. Cependant, la série, comme les modes à transpositions limitées, a besoin de l'irruption de l'improvisation pour échapper aux systématismes idiomatiques. Chez Messiaen et chez Boulez, le geste et le crayon s'unissent pour personnaliser des objets référencés.

### III - Formaliser le délire

#### A) La pensée harmonique de la Première Sonate

*Avoir le sentiment harmonique, c'est avoir le sentiment tonal*<sup>1151</sup>.

La relation paradoxale que Boulez entretient avec son matériau fait émerger la question de la résistance des concepts musicaux traditionnels face à la grammaire sérielle. S'il suffisait de se référer aux propos de Boulez, la question se poserait sous un couvert tronqué. La série a-t-elle rendu caduc le concept d'harmonie<sup>1152</sup> ? Il convient de contextualiser et de relativiser l'impact des propos prononcés a posteriori des moments de création.

Les premiers héritiers de l'école de Vienne sont imprégnés de la conception tonale de la série schönbergienne<sup>1153</sup>. Pris entre l'orthodoxie schönbergienne et une conception téléologique de l'histoire de la musique, Leibowitz prône une vision progressiste de l'harmonie dodécaphonique. Le choix des accords et de leur succession n'est plus gouverné par « la simple intuition ». Il obéit, au contraire, « à des lois parfaitement définies et définissables, lois qui se trouvent déduites avec une rigueur et une logique extrême de la structure interne de la technique de douze sons<sup>1154</sup> ». Rare ou dispendieuse, l'économie sérielle de Schönberg trouve toujours grâce aux yeux de Leibowitz qui la justifie au regard de la trajectoire générale<sup>1155</sup>.

---

<sup>1151</sup> Erik Satie, document de l'Exposition Satie, Bibliothèque nationale, 1966 in Hurard-Viltard (Eveline), *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, op. cit., p. 145.

<sup>1152</sup> Idée que répète Pierre Boulez tout au long de son parcours. Cf. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1153</sup> Adorno, malgré sa conception manichéenne et très déterministe de l'histoire, fait le lien entre harmonie sérielle et harmonie tonale. Il regrette que, sous l'influence du livre du théoricien suisse Ernst Kurth, l'opinion soit « répandue que dans la musique nouvelle l'harmonie n'aurait pas d'importance ». « Tension et détente dans la musique dodécaphonique », précise Adorno, « doivent toujours se comprendre par rapport à l'accord virtuel des douze sons ». Adorno (Theodor W.), *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 90-92.

<sup>1154</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 181.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 84.

Leibowitz initie ses élèves aux possibilités harmoniques de la série. Imprégné de la conception progressiste de son maître, Le Roux y voit l'accès à une plus grande « vérité harmonique<sup>1156</sup> ». Les « accords autonomes » de Schönberg invitent à plus de « goût » et libèrent le « pouvoir d'imagination ». Les accords classés du système tonal, limités en nombre et en qualité, ne rivalisent pas face aux « millions d'accords » disponibles « pour souligner chaque ligne mélodique<sup>1157</sup> ».

L'influence de Leibowitz ne ternit pas fondamentalement celle de Jeune France. La trajectoire de Boulez est représentative de cette volonté de synthétiser des univers éloignés. Les Notations témoignent d'une relation ambivalente à l'égard de l'harmonie traditionnelle<sup>1158</sup>. L'appropriation progressive des techniques sérielles encourage Boulez à privilégier les dimensions horizontales. Cela dit, Boulez ne renonce pas facilement à la conception harmonique héritée de Messiaen, même après qu'il eut décidé de faire de la dodécaphonie le socle de son langage musical. Les Notations, la Sonatine en attestent. Les Notations montrent l'attachement de Boulez à l'égard des dimensions verticales de la musique. Conçus hors de tout contexte tonal, certains accords endossent quelques-unes des caractéristiques des fonctionnalités harmoniques traditionnelles. La Sonatine accentue les prises de distance avec la verticalité. Les accords qui parsèment l'œuvre sonnent dans l'ombre de Jeune France. Hormis ces quelques objets rapportés, l'horizontalité sauve Boulez d'une musique trop connotée.

La Première Sonate confirme la prédominance de l'horizontalité<sup>1159</sup>. Les fondations harmoniques de la Sonate, construites sur une matrice partiellement chromatique, induisent la verticalisation des objets. Or, il y a un certain paradoxe entre la conception, au préalable, de la série et la réalisation effective de l'œuvre et de son langage harmonique. Les refontes successives de la Sonate valorisent les dispositifs horizontaux aux dépens des dispositifs verticaux. Mais si Boulez éloigne le cluster dans ses formes les plus compactes, la pensée chromatique dont celui-ci est porteur reste néanmoins au centre de l'œuvre. Boulez a-t-il projeté de penser sériellement le cluster, manière de faire la synthèse entre Messiaen et Schönberg ? Les pans supprimés par Boulez sont ceux qui, en réalité, réussissent le moins à effectuer cette

---

<sup>1156</sup> Le Roux (Maurice), Introduction à la musique contemporaine, op. cit., p. 87.

<sup>1157</sup> Ibid., p. 93.

<sup>1158</sup> Dans la Notation 3, le mi bémol qui ouvre et ferme la page a clairement valeur de tonique. Dans la Notation 7, la quinte juste qui traverse la pièce a valeur de pédale, dispositif reproduit (la pédale est cette fois supérieure) dans la Notation 8.

<sup>1159</sup> Il convient de distinguer, ici, horizontalité et contrepoint au sens où l'entend, par exemple, Célestin Deliège lorsqu'il note la « moins grande complexité contrapuntique » de la Première Sonate par rapport à la Deuxième Sonate. Cf. Deliège (Célestin), Cinquante ans de modernité musicale : *de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, op. cit., p. 57.

synthèse. Une grande partie des matériaux écartés procèdent, pareillement, par agrandissement ou rétrécissement des registres et déploiements chromatiques déroulés autour d'une note polaire immuable, manière qui n'est pas sans rappeler celle du Quatuor pour ondes Martenot.

1a - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 11 à 14)

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a more complex rhythmic and melodic line, including a triplet and a slur. Handwritten annotations include 'mf intense' on the first staff, 'très soutenu, sans coupures apparentes.' on the second staff, and 'un accord' and 'no 17' on the right side.

Le profil de ces mesures et le contexte dans lequel elles s'insèrent illustrent bien cette volonté de Boulez de synthétiser les héritages de Jeune France et de l'école de Vienne. Loin des pensées systématiques de Messiaen et de Leibowitz, Berg donne l'exemple de la conciliation. La Suite lyrique trouve en Boulez un exégète « intransigent<sup>1160</sup> » mais attentif. Boulez n'est pas insensible à ce qu'il dénonce : la concomitance de vocabulaires disparates, ou perçus comme tels, prévient les excès de la discipline. Boulez s'inspire du modèle à ses fins. Objet autonome et réservoir de hauteurs, la double fonction du cluster est une matérialisation explicite et souterraine de cette synthèse dont certaines des conséquences embarrassent Boulez, encombré de matériaux si référencés qu'ils nuisent à la construction d'un langage musical individuel. Cette double influence imprègne néanmoins la Sonate au fondement même de sa mise en œuvre, tant dans la constitution des matériaux que dans la conception et l'utilisation de la matrice sérielle. L'inopérance de l'analyse numérique, pour la Première Sonate, tient moins aux libertés que s'autorise Boulez à l'égard du diagramme qu'au libre jugement qu'il se fait de la série, distance prise vis-à-vis de la rigidité numérique de la série dodécaphonique qui s'explique aussi par la formation experte d'harmoniste que Boulez reçoit au Conservatoire et qui lui fait porter un doute fondamental sur l'inflexibilité des réservoirs préétablis, modes à transpositions limitées ou séries de douze sons. Boulez profite d'une formation plurielle qui le place dans un rapport très personnel à la série : ni dans la conception post-tonale schönbergienne, ni dans la conception orthodoxe telle que la revendique Leibowitz. Boulez ne peut faire tout à fait sienne

<sup>1160</sup> Boulez (Pierre), « Incidences actuelles de Berg », op. cit., p. 240.

l'esthétique sérielle wébernienne. L'emprise de l'expressionnisme et du délire qui l'attache aux premières œuvres de Schönberg et au cri d'Artaud l'oblige à prendre ses distances avec les excès contraignants de la loi.

Cette synthèse a des conséquences dans la pensée harmonique globale et dans la construction des accords. Depuis les Notations, Boulez tente une conciliation entre l'univers harmonique dodécaphonique et celui de Messiaen dont le lien à la tonalité est complètement assumé. Pris isolément, les accords de la Sonate ne sont pas réductibles à des fonctions précises de l'harmonie tonale. Ils restent néanmoins attachés aux dialectiques élémentaires de la tonalité et aux rapports de tension et de détente qui les fondent. La fraction chromatique de la matrice sérielle est symptomatique des liens entretenus secrètement avec les archétypes de la tonalité. À cheval entre une conception tonale et atonale du dodécaphonisme, la matrice fait courir le risque d'une uniformité harmonique contraire à la sensibilité de Boulez.

Conscient des limites de l'agrégation chromatique, Boulez se sert du pouvoir évocateur des intervalles pour en compenser l'uniformité. Dans la Première Sonate, l'utilisation des intervalles contredit Adorno qui voit s'uniformiser le réseau intervallique dans la musique sérielle. Au contraire, Boulez est extrêmement soucieux du choix et de la disposition des intervalles. Il n'est pas innocent que la Sonate s'ouvre par une sixte mineure, intervalle loué par Messiaen, directement attaché à l'univers harmonique tonal<sup>1161</sup>.

L'idée qui voudrait que la série ait aboli le concept d'harmonie est questionnée par la manière dont Boulez s'appuie sur des fondamentaux harmoniques relativement traditionnels. Boulez ne conçoit pas ses accords comme une succession d'objets sans relations réciproques. La fraction chromatique de la série offre le socle d'une pensée harmonique cohérente mais systématique. Boulez surveille la monotonie qui peut en résulter en diversifiant les agrégats chromatiques par la disposition des parties et par le choix des intervalles qui les composent. Comme le montre l'exemple ci-après, la profusion intervallique (cinq intervalles différents pour six hauteurs) est un moyen efficace de varier les dispositions harmoniques.

---

<sup>1161</sup> Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit. Yves Balmer avance cependant que le triton est l'intervalle préféré de Messiaen. Cf. Balmer (Yves), *Comment compose Messiaen ? Analyse et critique génétique des Visions de l'Amen*, op. cit., p. 36.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 28)

Ainsi faits, et même si les procédés harmoniques intrinsèques sont immuables, les objets obtenus sont relativement variés. La plupart des harmonies se fondent sur le resserrement chromatique proportionnel et paradoxal du début du premier mouvement. Les harmonies chromatiques peuvent aussi se déployer de manière unidirectionnelle, du grave vers l'aigu, ou de l'aigu vers le grave. Le processus de resserrement chromatique s'accompagne généralement d'altérations de l'agogique, de modifications de la tension dynamique ou de toute autre espèce de corrélation qui donne idée des liens que Boulez tisse entre les différents aspects de son langage musical.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 8)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 7)



Lorsque les agencements harmoniques sont conçus verticalement, Boulez prend soin de toujours varier, comme le montre les exemples reportés ci-après, la distribution des composantes et la disposition des parties dans l'espace acoustique. Les agrégations s'appuient sur des procédés harmoniques élémentaires. Le renouvellement vient donc davantage des relations entretenues entre les différentes parties des objets et de leurs articulations réciproques que d'une science harmonique indépendante et pensée comme telle.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 13)



1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 30)



Dans l'exemple reporté ci-après, l'agrégat est soutenu par une résonance chromatique inférieure directement issue des clusters de Messiaen et de Jolivet. Les deux objets sont relativement antinomiques. Le cluster, arpégé et diffracté, semble étranger à l'accord qu'il soutient, à s'en

référer aux conventions sérielles d'usage et particulièrement celles pratiquées par Webern. Mais l'unité est permise, en coulisse, grâce à la fraction chromatique de la matrice. Le procédé montre bien que Boulez a voulu penser sériellement le cluster et ses dérivés dès le début de la composition de son œuvre et qu'il n'a jamais vraiment renoncé à ce premier projet. Le souvenir du cluster de Jeune France permet à Boulez, au cœur même d'une grammaire de plus en plus dirigée, d'ornementer et de varier les objets.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 17)



Les techniques d'enchaînements harmoniques sont relativement élémentaires. Qu'elles se matérialisent par des agrégations fixes et verticales ou par des textures lisses et horizontales, les plages harmoniques se succèdent généralement les unes aux autres par emboîtements de sous-ensembles chromatiques qui entretiennent entre eux des relations d'interdépendance. Ces sous-ensembles s'attachent l'un à l'autre par des hauteurs communes ou complémentaires, procédés d'enchaînements harmoniques efficaces mais rudimentaires, à en considérer le niveau auquel la tradition tonale avait porté ces phénomènes. Ces techniques sont conçues en marge des lois de la perception tonale et confirment, de ce point de vue, l'« impossibilité<sup>1162</sup> » d'une harmonie sérielle<sup>1163</sup>. La série, telle qu'elle est pratiquée ici, ne favorise pas les corrélations entre grammaire et vocabulaire. L'enchaînement des deux gestes fondateurs du premier mouvement prend appui sur les identités acoustiques des objets, non sur des dialectiques harmoniques perceptibles. La complémentarité harmonique qui coordonne les deux gestes premiers de l'œuvre n'a qu'une valeur organisatrice, défaite de toute perception commune et partageable.

<sup>1162</sup> Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1163</sup> Idée que Boulez confirme en prenant appui, par exemple, sur le Thème et variations de Schönberg. Ibid.

Harmonique ou inharmonique ? La Première Sonate ne contient que peu d'accords<sup>1164</sup>. Cette raréfaction des objets verticaux n'empêche pas Boulez d'investir certains complexes harmoniques pour créer une impulsion dramatique qui vaut pour ses qualités propres et pour sa capacité à délimiter la forme<sup>1165</sup>. Le complexe, reporté ci-après, résume l'éventail harmonique déployé dans le premier mouvement : les processus de resserrements chromatiques, les brouillages inharmoniques, les superpositions d'objets intervalliques simples (ici deux sixtes : l'une mineure, l'autre augmentée). Cette condensation des objets, à la fin du premier mouvement, est à l'image de la situation intermédiaire de Boulez, de l'entre-deux dans lequel il se trouve entre la tradition tonale, l'héritage direct de Messiaen et la découverte des principes de l'école de Vienne.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (Coda)

Les déductions harmoniques faites à partir de la matrice ont une valeur essentiellement organisatrice. Elles servent à agencer les gestes et à conduire les lignes, mais ne suffisent pas à constituer le socle d'une dialectique harmonique, pas même dans le premier mouvement, pourtant fondé sur des antagonismes particulièrement volontaires. Messiaen importe les fondamentaux de l'harmonie tonale classique dans sa grammaire nouvelle. Au contraire, la dialectique boulezienne délaisse les avantages locaux et organisationnels de l'harmonie tonale et valorise d'autres composantes du matériau (les registres, les dynamiques). Le concept d'harmonie se limite au pouvoir qu'a la matrice d'organiser les hauteurs et leurs successions sans instaurer de lois acoustiques. Pour permettre la variation du discours, Boulez s'appuie sur

<sup>1164</sup> Franck Jedrzejewski relève que les accords sont constitués à partir de la cellule B de la matrice sérielle. Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », op. cit., p. 3.

<sup>1165</sup> Les accords ont également une fonction structurelle dans le début du second mouvement.

les techniques de permutation des identités des objets, venues de Webern et de son appropriation du contrepoint ancien.

L'historiographie de la musique moderne a beaucoup insisté sur les dons contrapuntiques de Boulez, développés auprès d'Andrée Vaurabourg, enseignante attentive aux progrès de son élève dans la discipline<sup>1166</sup>. Boulez poursuit l'apprentissage du contrepoint conjointement à celui de l'harmonie chez Messiaen et à celui du dodécaphonisme chez Leibowitz, conjonction des acquisitions des savoirs qui donne une hauteur de vue sur un ensemble de répertoires, distance mise à profit pour réfléchir à la place du contrepoint dans la musique moderne. Les cours et les concours d'harmonie du Conservatoire sollicitent les facultés contrapuntiques de ses étudiants en proposant des textes rédigés sur la base d'incises mélodiques renversables.

Copie de Pierre Boulez - mai 1945<sup>1167</sup>



« Trajectoires » est un symposium des vues de Boulez sur le contrepoint récent et ses applications. Boulez y donne à lire une analyse intransigeante du contrepoint de ses prédécesseurs, français ou germaniques. Boulez voit en Ravel l'héritier du « faux contrepoint » de Gounod, de Franck ou de Fauré<sup>1168</sup> et estime que l'écriture polyphonique de la fugue du Tombeau de Couperin « prend un aspect coagulé qui est le contraire de la notion de contrepoint<sup>1169</sup> ». La critique de Boulez à l'égard de Ravel est assez équivalente à celle adressée

<sup>1166</sup> Boulez se souvient avoir été « moins doué », au départ, pour le contrepoint que pour l'harmonie. Cf. Meïmoun (François), « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », op. cit.

<sup>1167</sup> Boulez (Pierre), *Copie d'Harmonie*. Mai 1945. Archives du CNSMDP, 2065.

<sup>1168</sup> Leibowitz critique également « la désuétude contrapuntique » telle qu'il la constate « même chez les plus grands maîtres de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle ». Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 35.

<sup>1169</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 244. Le vocabulaire analytique de Boulez, comme celui de Leibowitz, est attaché au monde de la tonalité. Est-ce à dire que, pour Boulez comme pour Leibowitz, comme veut

à Messiaen : « faux contrepoint » ou accords disposés « au petit bonheur », Boulez reproche à ses confrères, passés ou présents, le manque de cohérence organique entre les éléments de langage.

Les fondements de la critique du contrepoint germanique sont globalement similaires à ceux de la critique du contrepoint français. Boulez ne compte ni Brahms, ni Wagner « au nombre des contrapuntistes [...] malgré le soin apporté à l'écriture des voix intérieures », soin qui « ne relève pas d'un besoin contrapuntique, mais plutôt d'une nécessité de meubler l'espace sonore compris entre la partie supérieure et la basse ». Les considérations de Boulez s'inscrivent dans la droite lignée de celles de Leibowitz pour qui « le travail musical tonal, alors qu'il se croit contrapuntique, ne produit [...] que des simulacres de contrepoint et se trouve dominé entièrement par la conscience harmonique<sup>1170</sup> ».

Leibowitz et Boulez s'accordent à penser que la notion de contrepoint « reçoit sa pleine 'signification' [...] dans les œuvres de musique 'atonale' et plus particulièrement dans les œuvres composées dans le Reihentechnik<sup>1171</sup> ». L'entente n'est que de surface car chacun se fait une idée bien à lui des usages du contrepoint dans la série. Boulez a vraisemblablement été influencé par la description faite par Leibowitz des avantages du contrepoint dans la dodécaphonie. Boulez reste cependant réservé quant à une action trop visible du contrepoint dans ses œuvres. Les références de Boulez au contrepoint baroque, dans les Notations<sup>1172</sup> et dans la Première Sonate, sont à la fois explicites et dissimulées.

Au lieu de souscrire à l'obsession historique schönbergienne, Boulez s'imprègne du contrepoint de Webern chez qui les canons de toutes espèces se fondent dans un tissu musical global au point de ne plus s'y distinguer en propre. La singularité des textures des dernières œuvres de Webern, venue de cet ensemble de miroirs lissés et emboîtés les uns aux autres, constitue un modèle d'envergure. Le maniement du matériau dans la Première Sonate est plus contenu mais plus audacieux que dans la Deuxième Sonate, même si les deux œuvres ont en commun, dans des registres et avec des résultats différents, de poursuivre la déhiérarchisation des niveaux polyphoniques initiés par Webern dans le deuxième mouvement de ses Variations opus 27.

---

le dire Rémy Campos, « sous l'apparente modernité de la description, l'outillage analytique s'avère archaïque » ? Il convient de rappeler que cet « outillage » est également celui de Schönberg et de Messiaen qui, tous deux, prennent aussi appui dans le monde « archaïque » auquel Rémy Campos fait référence. Campos (Rémy), « L'analyse musicale en France au XX<sup>e</sup> siècle : discours, techniques et usages » in Campos (Remy) & Donin (Nicolas), sous la dir. de, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, op. cit., p. 403.

<sup>1170</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 66.

<sup>1171</sup> Ibid., p. 64.

<sup>1172</sup> Canon à l'octave.

Dans la Première Sonate, et particulièrement dans le premier mouvement, l'influence de Webern se perçoit dans la manière qu'a Boulez d'échanger les composantes des matériaux d'une occurrence à l'autre, démarche que Schönberg n'avait pas soupçonnée de la sorte, trop attaché à la définition baroque des techniques contrapuntiques.

En insistant sur la virtuosité contrapuntique de Boulez et sur la rapidité de son apprentissage en la matière<sup>1173</sup>, l'historiographie donne le sentiment que la Première Sonate constitue un socle d'intégration de la combinatoire contrapuntique classique. Or, le contrepoint rigoureux est, pour Boulez, un objet rapporté parmi d'autres (clusters, rythme non rétrogradable, ajout du point...). Boulez s'intéresse au contrepoint moins pour ses qualités organisationnelles que pour remettre en question l'interrelation des dimensions verticale et horizontale de la musique depuis l'avènement de la tonalité. Cette recherche occupe Boulez depuis 1945. Le Quatuor pour ondes Martenot en montre les premières velléités, même si l'œuvre reste accolée à des conceptions très traditionnelles de superposition des lignes. Après-guerre, la quête évoquée par Leibowitz d'une « unité absolue entre les événements musicaux horizontaux et verticaux<sup>1174</sup> » est d'actualité. Elle prend place dans beaucoup des considérations techniques qui s'échangent alors. Leibowitz ne peut, sur ces questions, faire l'économie de l'apport de Webern. Les Canons opus 16 sont, dit Leibowitz, emblématiques d'une « composition purement contrapuntique » où « l'unité entre l'horizontal et le vertical peut s'accomplir grâce à un certain aspect de la Reihenkomposition<sup>1175</sup> ». Leibowitz s'impatiente d'attribuer à Webern<sup>1176</sup> des qualités qu'il devine chez Schönberg en qui il voit l'initiateur de cette « unité », dans l'opus 9, d'abord, dans les Variations opus 31, ensuite, où l'harmonisation du thème « n'est qu'une projection verticale des éléments horizontaux du thème<sup>1177</sup> ». Au-delà des œuvres et des personnes, Leibowitz reconnaît ces qualités à la technique sérielle elle-même, à « la structure organique de la technique de douze sons » qui « ne dissocie plus l'harmonie de la mélodie, mais fait qu'elles ne sont plus que les deux aspects - l'un vertical, l'autre horizontal - d'une même réalité musicale fondamentale<sup>1178</sup> ». Cette qualité du système dodécaphonique marque, selon Leibowitz, une

---

<sup>1173</sup> Boulez modère cette virtuosité qui lui est attribuée. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1174</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 161.

<sup>1175</sup> Ibid., p. 74.

<sup>1176</sup> La coïncidence entre les niveaux vertical et horizontal que Leibowitz observe dans le Troisième Quatuor de Bartók l'amène à s'interroger sur la connaissance qu'aurait alors eue le compositeur hongrois de Schönberg et de la technique sérielle. Leibowitz (René), « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », op. cit.

<sup>1177</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 133.

<sup>1178</sup> Maurice Le Roux appuie à son tour cette idée en évoquant une « obligation harmonique nouvelle, une nouvelle alliance entre la ligne mélodique et les accords ». Le Roux (Maurice), Introduction à la musique contemporaine, op. cit., p. 94. Boulez, également, traite de ces questions dans ses « Trajectoires ». Cf. Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 254 & 255.

étape nouvelle dans la composition. « La pensée du compositeur peut enfin s'exercer de façon entièrement linéaire », sans qu'« aucune restriction verticale<sup>1179</sup> » n'ait prise sur lui.

Ces recherches ne sont pas l'exclusivité des cénacles sériels. Messiaen veut rompre la distance qui sépare mélodie et rythme, harmonie et instrumentation sans remettre en question les hiérarchies fondamentales structurées par le langage tonal. Stravinsky et Bach donnent à Boris de Schlœzer l'occasion de s'intéresser aussi au « caractère mélodique des rythmes ». Structurée selon des principes paramétriques traditionnels, l'Introduction à J.-S. Bach s'inscrit néanmoins dans ce contexte général de remise en question de la pertinence des rapports hiérarchiques instaurés par la tonalité<sup>1180</sup>. Boulez évolue dans un environnement favorable à la mise en forme concrète de ses recherches. Boulez perçoit l'abolition de la hiérarchie des degrés comme la première étape de la reconsidération de la suprématie de la verticalité. Pour ce, la technique dodécaphonique présente des avantages uniques.

La composante chromatique de la matrice de la Première Sonate n'est pas antinomique à la déhiérarchisation des niveaux. Au contraire, Boulez s'appuie sur elle pour approfondir les correspondances entre horizontalité et verticalité. Concrètement, dès le début de l'œuvre, les sous-ensembles harmoniques, présentés horizontalement (ex. 1) ou verticalement (ex. 2), sont équivalents. Le chromatisme, pensé hors des tensions inhérentes aux lois tonales, offre des possibilités immédiates de faire coïncider les niveaux et permet d'abolir les hiérarchies qui les gouvernent.

#### Ex. 1

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1)

The musical score shows the first measure of the first movement. It is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Lent' and the time signature is 3/4. The music consists of a triplet in the right hand and a quintuplet in the left hand. A 'Ped.' (pedal) marking is present in the left hand, and an asterisk is placed at the end of the measure.

<sup>1179</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 67.

<sup>1180</sup> De Schlœzer (Boris), Introduction à J.-S. Bach, op. cit., p. 269 & 270.

## Ex. 2

1d - 1<sup>er</sup> mvt (fin de la mes. 2)



Il s'agit là de la situation toute paradoxale de la Première Sonate : le recours au chromatisme maintient le lien avec le monde tonal et les systèmes de tensions harmoniques qui lui sont attachés en même temps qu'il permet de mener à bien la déhiérarchisation des niveaux. La filiation de Boulez est complexe quoi qu'en disent les écrits du moment et ceux rédigés a posteriori. La Première Sonate, dans toutes ses composantes, traduit cette relation à double face. La construction historiographique, construite par Boulez et ses commentateurs, se focalise sur Webern pour justifier une prétendue rupture avec le passé. Mais cette construction ne tient pas face à la réalité de la partition.

### B) La pensée thématique et formelle de la Première Sonate

#### 1) Une sonate athématique ?

« La thématique avait bien sûr été bannie de la figuration ainsi que les retours et les répétitions rythmiques ou mélodiques<sup>1181</sup> » : Béatrice Ramaut-Chevassus définit ainsi la relation des sérielles aux catégories fondamentales de la composition. Si cette définition reflète l'état de la composition sérielle après 1950, elle ignore les racines traditionnelles de la série et l'attachement des seconde et troisième générations sérielles à ces racines. Cette définition pose, par ailleurs, le problème de la définition du thématisme et de sa parenté avec des concept-clés voisins. Quelle différence entre un thème et une mélodie ? Boris de Schlœzer hiérarchise les deux concepts : « La mélodie », écrit-il, « c'est tout le système d'imitations qui procède du thème, c'est le processus complexe, y compris la basse qui marque la mesure et souligne l'harmonie<sup>1182</sup> ». La pertinence phénoménologique de Boris de Schlœzer ne rend pas compte de l'attachement de la tradition musicale française à la mélodie et au goût du « beau chant ».

<sup>1181</sup> Ramaut-Chevassus (Béatrice), *Musique et postmodernité*, op. cit., p. 29.

<sup>1182</sup> De Schlœzer (Boris), *Introduction à J.-S. Bach*, op. cit., p. 290.

Les bouleversements idiomatiques du début du siècle ne changent rien à cet attachement des musiciens français au « beau chant » et à son « heureuse inspiration<sup>1183</sup> ». Au premier rang des révolutions opérées par les œuvres nouvelles de Schönberg et de Stravinsky, les Six n'en restent pas moins liés à l'idée d'une « essence mélodique » de la musique. L'attention portée à la conduite des lignes mélodiques est au cœur des classes de composition, « fabriques de musiques chantantes<sup>1184</sup> ». Milhaud loue « son maître Gédalge de lui avoir inculqué le sentiment de la nécessité mélodique<sup>1185</sup> ». Cette attention portée au « beau chant » ne s'arrête pas aux portes du Conservatoire. Tout au long de leur carrière artistique, Honegger, Poulenc<sup>1186</sup>, Durey hissent le sens mélodique au premier plan de leur métier<sup>1187</sup>.

Pour Milhaud, l'atonalité ne met pas en péril le sentiment mélodique. Au contraire, « la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un champ plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle expressive plus complexe<sup>1188</sup> » à « l'invention mélodique » des musiciens, à leur « sensibilité », leur « imagination », leur « fantaisie<sup>1189</sup> »... Schaeffner, dans un long article rédigé en 1939, affirme que Stravinsky compose une musique « mélodique » qui saisit « le caractère purement moteur de la mélodie<sup>1190</sup> ». Jeune France est tout aussi attachée au concept de mélodie. Jolivet rejette les a priori sur ceux qui « affirment gratuitement l'inexistence d'une mélodie dans la musique moderne<sup>1191</sup> » et déclare que Mana « est essentiellement mélodique », une mélodie qui « n'a plus rien à voir avec les airs à danser, les chansons, les marches », une mélodie diffractée, qui saute d'un registre à l'autre mais « ne se disloque jamais<sup>1192</sup> ». Messiaen réaffirme la « primauté à la mélodie », « élément le plus noble de la musique<sup>1193</sup> » et discute abondamment des possibilités du thématisme dans quelques-unes des pages de sa Technique.

---

<sup>1183</sup> Castil-Blaze, Dictionnaire de musique moderne, op. cit., p. 22.

<sup>1184</sup> Campos (Rémy), « L'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris (1944-1954) », Horizons de la musique en France 1944-1954, CDMC, op. cit.

<sup>1185</sup> Milhaud (Darius), Entretiens avec Claude Rostand, op. cit., p. 18.

<sup>1186</sup> « J'ai le culte de la ligne mélodique », confie Francis Poulenc à Claude Rostand. Poulenc (Francis), Entretiens avec Claude Rostand, op. cit., p. 83.

<sup>1187</sup> Sartre confère une valeur objective au concept de mélodie. La mélodie, pour Sartre, est le lieu où l'auditeur des époques passées voit des « règles absolues et naturelles [...] » Préface de Jean-Paul Sartre à Leibowitz (René), L'artiste et sa conscience : esquisse d'une dialectique de la conscience artistique, op. cit., p. 29.

<sup>1188</sup> Honegger, aussi, estime que « l'atonalité a droit de cité ». Honegger (Arthur), « La Symphonie Liturgique. Propos recueillis par B. Gavoty », op. cit., p. 251.

<sup>1189</sup> Milhaud (Darius), « Polytonalité et Atonalité », op. cit., p. 44.

<sup>1190</sup> Schaeffner (André), « Igor Strawinsky. Critique et thématique », op. cit., p. 9 & 10.

<sup>1191</sup> Jolivet (André), « Valeur rituelle de la musique » in Jolivet (André), Écrits, op. cit., p. 46 & 47, p. 47.

<sup>1192</sup> Jolivet (André), « Conférence Londres 1948 » in Jolivet (André), Écrits, op. cit., p. 213-215, p. 215.

<sup>1193</sup> Messiaen (Olivier), Technique de mon langage musical, op. cit., p. 30.

L'avènement sériel renforce les liens des viennois au concept de thème : « La plus grande qualité qu'on puisse exiger d'un compositeur », écrit Schönberg dans « Brahms le progressiste », « est qu'il sache prévoir les conséquences les plus lointaines des thèmes ou des motifs qu'il a choisis ». Berg souligne la « fonction quasi thématique »<sup>1194</sup> d'un ensemble d'accords de *Wozzeck*. Webern estime que la dodécaphonie exige « un raffinement toujours plus grand du tissu thématique » ... Malgré cet attachement des viennois à la pensée thématique, les sériels sont désignés comme les ennemis de la mélodie. Koechlin admet bien que l'atonalité puisse être « musicale et expressive » mais s'insurge contre « tous ces gens qui n'admettent ni accords parfaits, ni mélodies librement conçues, naïves et chantantes<sup>1195</sup> ». Lecteur de Leibowitz, Koechlin juge que le dodécaphonisme est « contraire au style naturel du chant<sup>1196</sup> ».

« Qu'est-ce qu'un thème ?<sup>1197</sup> » Les sériels de la seconde génération sont pris dans le paradoxe des aînés. La position de Leibowitz est double : à tel endroit, il défend l'opinion selon laquelle la série est un thème en puissance<sup>1198</sup>, à tel autre, il affirme que « la série n'est pas un thème<sup>1199</sup> ». Leibowitz a conscience du paradoxe et le résout ainsi : « D'un côté, la technique de douze sons offre la possibilité d'une composition pour ainsi dire athématique [...]. Mais d'un autre côté, étant donné la structure cinétique même de la technique de douze sons, nous pouvons concevoir, issue d'elle, une méthode de composition thématique, au sens classique du terme ». Dodécaphoniste orthodoxe, il se doit de penser que « la construction mélodique est pour la plupart du temps directement liée à celle de la série<sup>1200</sup> ». Les chiffrages des séries qui parsèment les analyses de Leibowitz sont la matérialisation la plus concrète de la doxa. Cette obsession numérique n'est pas seulement une méthode analytique. Elle est la marque concrète et apparemment prosaïque de cet attachement au concept de thème dans la dodécaphonie.

En même temps, Leibowitz plaide pour une conception athématique de la série. Leibowitz attribue la paternité du concept d'athématisme à Aloïs Hába, compositeur tchèque né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour lequel l'auteur de l'Introduction à la musique de douze sons n'a guère de considération. Hába, dit Leibowitz, est de « ces compositeurs » qui « ont cru faire des œuvres

---

<sup>1194</sup> Berg (Alban), « Les formes musicales dans mon opéra *Wozzeck* » in Berg (Alban), *Écrits*, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1999, p. 103-106, p. 104.

<sup>1195</sup> Cf. Lettre de Charles Koechlin à Paul Collaer, 8 janvier 1939 in Collaer (Paul), *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée, Mardaga, Sprimont, 1996, p. 352.

<sup>1196</sup> Trottier (Danick), « Schoenberg dans la vie et l'œuvre de Koechlin », op. cit., p. 324.

<sup>1197</sup> Leibowitz (René), *Introduction à la musique de douze sons*, op. cit., p. 292.

<sup>1198</sup> Et contredit ainsi l'assertion dogmatique de Célestin Deliège sur le « déclin de l'élément thématique » en 1946, assertion que la Première Sonate symboliserait selon lui. Deliège (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*. Contribution historiographique à une musicologie critique, op. cit., p. 58.

<sup>1199</sup> Ibid., p. 104.

<sup>1200</sup> Ibid., p. 96.

athématiques, en évitant des reprises et des développements » en omettant « d'abolir d'abord la notion de thème statique en lui-même<sup>1201</sup> ». La critique précède la prophétie : seuls les sériels pourront mener à bien l'idée d'athématisme. Pour Leibowitz, la « technique de douze sons est forcément - de par sa constitution même - l'instrument idéal dont peut se servir l'athématisme musical<sup>1202</sup> ». Leibowitz reconnaît à Schönberg le mérite d'avoir, dans ses premières œuvres, donné naissance à cette nouvelle idée de la musique moderne. Schönberg conçoit des œuvres où les reprises sont « bannies », et dans lesquelles l'invention musicale est « perpétuellement renouvelée ». Confiant en la destinée des possibilités sérielles, Leibowitz croit en une synthèse prochaine de la grammaire dodécaphonique et de l'athématisme, rassuré d'avoir déjà « observé une forte tendance vers l'athématisme [...] dans certaines œuvres plus récentes ».

La prédiction n'est pas du goût de tous. La question de l'athématisme centralise les tensions et devient le lieu des affrontements. André Schaeffner, particulièrement méfiant sur le rôle joué par Leibowitz, relativise l'aspect novateur de l'athématisme. Debussy, Ravel et Stravinsky furent, rappelle Schaeffner, les premiers initiateurs de l'athématisme, et ce, de la « manière la plus élégante<sup>1203</sup> ». Honegger, dubitatif sur le bienfondé de la série comme possibilité d'organisation musicale, avoue son « horreur de l'abstraction<sup>1204</sup> » et vise ainsi les grands concepts défendus par Leibowitz qui, sous le feu de la critique, acquiert une renommée certaine qui fait de lui une personnalité incontournable du monde musical parisien d'alors.

Est-il possible d'attendre des jeunes musiciens de l'après-guerre des visées claires sur la question thématique alors que la plupart d'entre eux se forment conjointement chez Messiaen et Leibowitz et que tous deux ont des points de vue divergents sur le sujet ? La nouvelle génération vit de plein fouet cette tension. Elle éprouve des difficultés à clarifier la situation et à trouver une voie individuelle<sup>1205</sup>. Maurice Le Roux, élève de Messiaen entre 1945 et 1946, ne renonce pas au concept de « mélodie » pour définir le concept de série dans son Introduction à la musique contemporaine. Une série, dit-il, est la « succession des douze sons, placés dans un certain ordre arbitraire, mais qui demeure constant d'un bout à l'autre de l'œuvre. De la série, découleront lignes mélodiques, thèmes, harmonies<sup>1206</sup> ». Le Roux avec la série, comme

---

<sup>1201</sup> Ibid., p. 268.

<sup>1202</sup> Ibid., p. 270.

<sup>1203</sup> Schaeffner (André), *Halifax RG 587, op. cit.*, p. 237.

<sup>1204</sup> Honegger (Arthur), « La Symphonie liturgique. Propos recueillis par B. Gavoty », *op. cit.*, p. 251.

<sup>1205</sup> En ce sens, les leçons de Pierre Boulez au Collège de France consacrées au concept d'athématisme sont une grande clarification de cette tension. Cf. Boulez (Pierre), « Athématisme, identité et variation », *Leçons de musique, op. cit.*, p. 281-336.

<sup>1206</sup> Le Roux (Maurice), *Introduction à la musique contemporaine, op. cit.*, p. 56.

Messiaen avec les modes de hauteur et de durée, relie les dernières innovations grammaticales à la tradition tonale<sup>1207</sup>. Musique tonale, modale, atonale ou sérielle, Maurice Le Roux le rappelle : « L'essentiel est de chanter<sup>1208</sup> ». Messiaen transmet à ses élèves le goût du « beau chant ». Boulez en fait un argument premier pour peser sur la nomination de Messiaen comme professeur de composition au Conservatoire<sup>1209</sup>. Dans les Psalmodies, dans les Notations<sup>1210</sup>, Boulez reste indubitablement attaché au concept de mélodie tel qu'il est habituellement entendu. Les Notations cherchent à unir le goût de la ligne chantante et expressive à l'idée d'athématisme. Dans les premiers moments de la composition de sa Première Sonate, Boulez n'a pas une position différente. L'élaboration de la Première Sonate témoigne de la situation complexe dans laquelle Boulez se trouve à l'égard des possibilités thématiques de la série. Les saillies de Boulez sur les mélodies accompagnées de Messiaen et de Schönberg sont postérieures aux débuts de la composition de la Sonate. En 1946, Boulez a une idée du concept de thématisme très imprégnée de Messiaen et de Jolivet. Certaines des didascalies présentes dans les premières versions de la Première Sonate matérialisent l'attachement de Boulez au concept thématique<sup>1211</sup>.

1b - 2° mvt (mes. 49)



<sup>1207</sup> Maurice Le Roux matérialise sa « profonde reconnaissance » à son « Maître Olivier Messiaen » par une révérencieuse dédicace aux premières pages de l'ouvrage.

<sup>1208</sup> Roux (Maurice), Introduction à la musique contemporaine, op. cit., p. 65.

<sup>1209</sup> « Connaissant Messiaen comme nous le connaissons, nous savons qu'il fera tous ses efforts pour rendre les élèves heureux et les pousser à écrire une musique qui vive, qui aime et qui chante ». Lettre de Pierre Boulez à Claude Delvincourt, jeudi 27 septembre 1945, Paris. BnF, NLa 37 (122). Boulez est sensible à la question du « beau chant » avant son entrée chez Messiaen. Sa Psalmodie de 1943 comporte la mention « Le chant très en dehors ». En tête de la Notation 11, Boulez note : « Faire ressortir le chant en sauts disjoints ».

<sup>1210</sup> Cf. la partie médiane (« fort et très chanté », mes. 86) de la troisième des Psalmodies (1945), ainsi que les Notations 3, 5 & 7.

<sup>1211</sup> La Sonatine pour flûte et piano, aux dires de Boulez lui-même, est très imprégnée de la pensée thématique de la Symphonie de chambre opus 9 de Schönberg. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.



« Faire ressortir le thème » : cette seule didascalie, apposée en haut de la portée, suffit-elle pour affirmer que Boulez a, dans les premiers moments de la composition de son œuvre, une conception thématique de son matériau<sup>1212</sup> ? La suppression volontaire et consciente de cette didascalie rend, quoi qu'il en soit, compte de l'évolution de la relation de Boulez à l'idée de thématisme. Boulez n'est pas le seul à hésiter en ce domaine. Il y a, en 1946, une polémique vigoureuse sur la question. André Schaeffner, lorsqu'il aborde confusément la question en 1946, rend bien compte de l'incertitude et de la passion de ce débat<sup>1213</sup>. Les manuscrits successifs de la Première Sonate montrent un détachement progressif et sans retour vis-à-vis de la conception incantatoire qu'ont Messiaen et Jolivet de l'idée de thématisme et de l'« ultrathématisation<sup>1214</sup> » schönbergienne. Des pans de musique supprimés, nombreux sont ceux qui relevaient d'une pensée thématique héritée de quelques aînés. Ces suppressions pourraient laisser penser que Boulez s'est totalement défait de toute possibilité thématique. Au contraire, les élagages ont valorisé une autre forme de traitement thématique du matériau. Dans le premier mouvement, les élagages auxquels s'adonne Boulez permettent une valorisation optimale de l'incise première. Boulez resserre les identités thématiques et se concentre davantage sur la qualité des intervalles. Webern a posé son empreinte sur la pensée thématique de Boulez. Le moment de la composition de la Première Sonate est celui qui voit s'estomper

<sup>1212</sup> Boulez, dans l'entretien accordé en juin 2013, use du terme de « thème » pour qualifier les idées de sa Première Sonate, du premier et du second mouvement.

<sup>1213</sup> « Comment désigner autrement cette obsession du thématisme qui incite [Leibowitz] à s'acheminer vers une musique « athématique » ? Là encore, une page a été tournée. La promesse d'une musique athématique, Debussy, Ravel, Stravinsky et d'autres musiciens à leur suite l'ont réalisée de la manière la plus élégante - en revenant à la mélodie ». Schaeffner (André), « Halifax 5G 587 », Contrepoints, n° 5, décembre 1946, p. 45-64 in Schaeffner (André), Variations sur la musique, op. cit., p. 237.

<sup>1214</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 253.

l'influence de la pensée thématique classique schönbergienne au profit de la pensée thématique baroque wébernienne.

Au fur et à mesure de la maturation de l'œuvre, Boulez se focalise de plus en plus sur les capacités structurantes de l'intervalle. Le pouvoir de la note, écoutée pour elle-même, renvoie Boulez à une tradition dont il veut ardemment se défaire. Ce glissement est particulièrement observable dans le travail qu'il effectue sur le début de la Sonate. Boulez investit de plus en plus les rapports intervalliques qui organisent les objets et veut maîtriser les conséquences formelles et motiviques de ces rapports. Étonnamment, le choix du premier intervalle de l'œuvre se fait loin des archétypes intervalliques sériels. La sixte mineure qui ouvre la Sonate témoigne de l'attachement de Boulez aux résonances harmoniques issues de la tonalité. Boulez tire profit de la séduction harmonique de la sixte mineure<sup>1215</sup> mais, dans le même temps, veut la considérer hors de tout contexte hérité<sup>1216</sup>. La sixte est un intervalle fondateur du matériau motivique du premier mouvement. Dans le même temps, Boulez l'entoure d'intervalles archétypaux de la grammaire sérielle de manière à lui ôter toute allusion tonale. Boulez joue-t-il sciemment de cette ambiguïté ou, comme Webern, pense-t-il que « consonance et dissonance ne se distinguent pas essentiellement<sup>1217</sup> » ?

L'élaboration progressive du matériau du premier mouvement, particulièrement de la première incise, témoigne de l'évolution de la manière dont Boulez se situe concrètement vis-à-vis de la tradition. Boulez rompt avec l'écoute tonale des intervalles quitte à profiter, isolément, de leurs pouvoirs évocateurs. Dans le même temps, il favorise de plus en plus l'économie de moyens, démarche qui l'inscrit dans une histoire plus large que celle dont il hérite avec Messiaen. En effet, de ce point de vue, Leibowitz a permis à Boulez de tisser plus conséquemment des liens avec la tradition allemande. Leibowitz aide Boulez à réévaluer les conceptions thématiques de Messiaen<sup>1218</sup> et de Jolivet qui, dans les premières versions, marquent la composition de la Première Sonate.

---

<sup>1215</sup> Boulez se souvient avoir été motivé par l'aspect « joli » de l'intervalle. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1216</sup> De son côté, Leibowitz prévient des risques encourus à trop utiliser la tierce, particulièrement dans son analyse des dernières compositions de Schönberg. Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 305.

<sup>1217</sup> Webern (Anton), Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, op. cit., p. 59.

<sup>1218</sup> Cependant, Boulez parle de « thèmes rythmiques, travaillés et développés selon les principes exposés par Messiaen » au sujet de sa Deuxième Sonate. Cette description trahit l'attachement de Boulez au concept de thématisme même si celui-ci n'est pas entendu de manière traditionnelle. Goléa (Antoine), Rencontre avec Pierre Boulez, Julliard, Paris, 1958, p. 82 & 83.

Cette évolution de la pensée thématique provoque la critique de quelques confrères. Jolivet, qui loue la « continuité du mélós<sup>1219</sup> » et pour qui « la principale caractéristique de la musique française est le lyrisme<sup>1220</sup> », reproche à Boulez l'absence, dans sa Sonatine, d'une mélodie qui « accroche l'oreille<sup>1221</sup> ». Cela dit, la critique d'André Jolivet<sup>1222</sup> ne constitue que partiellement un outil de discernement sur ce qui sépare les générations musicales de l'après-guerre sur la question des possibilités thématiques dans la musique nouvelle. Tous sont en quête de nouvelles conceptions thématiques, et le terme d'athématisme revêt, de l'un à l'autre, des acceptations individuelles. Fondamentalement, Jolivet reproche à Boulez de renoncer à la conception thématique incantatoire qui lui a été directement transmise. Saguer, lui, devine dans l'athématisme les risques d'un « nouvel académisme<sup>1223</sup> » et questionne la pertinence de l'athématisme. Ni l'un ni l'autre n'ont vraisemblablement perçu le virage wébernien que Boulez a effectué de ce point de vue.

## 2) Élaboration progressive d'une forme

Étonnamment, les questions de forme sont relativement peu présentes dans les premiers articles de Boulez, contemporains de la Première Sonate. Les trois articles rédigés par Boulez après-guerre portent sur des points précis de vocabulaire, les plus urgents à définir dans le contexte d'une remise en cause globale des héritages grammaticaux. Le discours sur la forme, essentiellement négatif, se focalise sur la critique de la forme schönbergienne. Boulez dénonce le « contresens<sup>1224</sup> » de Schönberg qui use, pour son Quintette à vent, du modèle quadriparti de la sonate beethovénienne. Boulez veut concevoir les formes nouvelles comme des « modes d'action de l'unité sur la multiplicité<sup>1225</sup> ». Mais la critique qu'il émet du thématisme et du formalisme sériel néoclassique ne l'entraîne pas pour autant sur les rivages de l'aformalisme. Boulez se méfie des conséquences de l'athématisme sur la forme et veut se prémunir des séductions temporaires de l'aformalisme. Boulez veut concevoir une « architecture

<sup>1219</sup> Jolivet (André), « Le Réveil des Muses » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 198.

<sup>1220</sup> Jolivet (André), « Assez de Stravinsky » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 183.

<sup>1221</sup> En 1937, Jolivet veut « accrocher » les « tripes » avant les « oreilles ». Jolivet (André), « Rendre sa fonction à la musique » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 44-46, p. 45.

<sup>1222</sup> Sur Jolivet et la mélodie, Gérard Michel écrit : « Telles sont ces Incantations, dont le style mélodique se conforme d'ailleurs à l'esthétique primitive puisque le rythme, l'allure même de la mélodie est fort large et réfléchi lorsqu'il s'agit d'exprimer la joie, et vive au contraire lorsqu'il s'agit d'exprimer la tristesse ou la douleur ». Cf. Michel (Gérard), « André Jolivet. Essai sur un système esthétique musical », op. cit., p. 15.

<sup>1223</sup> En marge du manuscrit de « Crise » de Louis Saguer. Saguer (Louis), « Crise » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 98.

<sup>1224</sup> « Ces formes préclassiques et classiques sont le plus parfait contresens qui se puisse déceler dans la musique contemporaine ». Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 254.

<sup>1225</sup> De Schlœzer (Boris), Introduction à J.-S. Bach, op. cit., p. 118.

athématique<sup>1226</sup> » et investit, comme le montrent les réécritures successives du début de l'œuvre, le pouvoir structurant de l'intervalle, orientation qui prémunit des risques de l'aformalisme et préserve, en même temps, de la perpétuation des conceptions thématiques classiques de Schönberg. Boulez craint autant le chaos de l'aformalisme que la rigidité thématique néoclassique.

L'adoption par Boulez des formes classiques est à considérer à la lumière de ces deux écueils. Le choix de la forme sonate est la conséquence de la lettre pédagogique de Leibowitz, partisan de la synthèse de la grande forme avec la série, projet que récupère Boulez mais auquel il veut soustraire la perpétuation du modèle. Boulez cherche un athématisme en quête de sa « cohérence maximale<sup>1227</sup> » et qui permette l'expression du délire. Comme Schumann au XIX<sup>e</sup> siècle, Boulez se méfie probablement de sa propension et de celle de quelques-uns de ses collègues à n'écrire que de « petites pièces<sup>1228</sup> ». L'entrée de Leibowitz dans la vie créatrice de Boulez remédie à cette inquiétude. Leibowitz ouvre à Boulez la voie des grandes formes.

L'adoption de la série est pour Boulez l'instant de la synthèse de pensées compositionnelles héritées de différents moments de l'histoire. Elle provoque en lui un renouvellement de la pensée formelle et thématique qui, jusqu'en 1945, reste accolée aux modèles immédiats dont Honegger, Jolivet et Messiaen sont alors les principaux représentants. Boulez mène à son paroxysme les rapports de tension qui caractérisent la pensée thématique classique<sup>1229</sup> et complexifient cet héritage en investissant le pouvoir structurant des intervalles. Le geste initial du premier mouvement de la Sonate fait la synthèse de la dualité harmonique classique et de la pensée horizontale baroque par l'investissement de l'intervalle comme moyen structurant. Les deux incisives qui composent ce geste sont les « deux étages » complémentaires et antagonistes de l'idée thématique bipartite, « séparés par une mince ligne des eaux<sup>1230</sup> », et qui portent en eux la forme du mouvement à venir. La tension dialectique qui articule les deux parties du geste, « cadre thématique<sup>1231</sup> » du mouvement, est construite sur des procédés tonaux classiques. Mais le geste, dans le mouvement, a moins valeur de thème que de sujet. Les permutations et les

---

<sup>1226</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 269.

<sup>1227</sup> Webern (Anton), Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, op. cit., p. 46.

<sup>1228</sup> Rosen (Charles), Formes sonate, op. cit., p. 396.

<sup>1229</sup> « C'est tout à fait consciemment que l'on cultive cette analogie avec les structures antérieures, et c'est ainsi qu'il sera possible d'aller à nouveau vers des formes plus amples ». Webern (Anton), Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, op. cit., p. 46.

<sup>1230</sup> Deleuze (Gilles), Le Pli. Leibnitz et le baroque, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 44.

<sup>1231</sup> Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », op. cit.

renversements des intervalles qui composent ce geste ne constituent pas un développement thématique tel que les classiques le conçoivent au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La complexité de l'idée première ne se dessine que progressivement. Boulez écarte peu à peu, au fur et à mesure des révisions de sa partition, ces « remplissages » que Rosen relève dans le style classique et dans lesquels il perçoit un matériau purement conventionnel et sans rapport évident avec l'ensemble de l'œuvre et de son contenu. Dans le cas de Boulez et de sa Première Sonate, les matériaux conventionnels ont à voir avec l'héritage incantatoire de Jeune France. C'est en écartant les influences trop directes de Jolivet et de Messiaen que Boulez responsabilise son idée première. L'épuration libère Boulez des matériaux eux-mêmes mais également, et plus fondamentalement encore, des conséquences de ces matériaux sur la forme.

La visée supérieure de ce cheminement ne se révèle que progressivement à elle-même. Boulez veut déhiérarchiser les niveaux polyphoniques, velléité perceptible dans *Mana* mais dont Messiaen ne se préoccupe guère jusqu'à la fin des années 1940, moment où il commence à chercher une solution pratique à l'influence du sérialisme. L'athématisme de Boulez n'est pas un athématisme de l'aformalisme. Il est un athématisme qui veut concevoir l'organisation des espaces et des formes dégagée des hiérarchies classiques. Cette orientation, dans la lignée de Webern, singularise considérablement Boulez dans le paysage musical français de l'après-guerre et provoque la stupéfaction des témoins. Selon la définition que Jolivet fait du thème, « une idée musicale complète et expressive<sup>1232</sup> », la Première Sonate n'est d'aucune manière une œuvre dépourvue d'idées thématiques. Boulez choisit seulement de ne pas traiter son idée première à la manière d'un thème classique bien que sa structure interne soit une condensation paroxystique des fondamentaux classiques. Sa démarche renouvelle l'acception de la terminologie traditionnelle et donne lieu à une définition de l'athématisme qui est à comprendre avant tout dans la relation que l'idée entretient avec la forme. C'est en ce sens que l'incise qui ouvre la Sonate a davantage valeur de sujet baroque que de thème classique.

### 3) La forme vue sous le prisme de l'incise initiale

La singularité de la pensée thématique et formelle de Boulez rend caduque l'analyse de la Première Sonate selon les méthodes de découpage classique. De ce fait, les propositions analytiques de Dominique Jameux et de Franck Jdrzejewski ne peuvent convaincre. Elles ignorent l'originalité de la relation que Boulez tisse entre son idée thématique principale et la

---

<sup>1232</sup> Jolivet (André), « Cours IDHEC » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 167-182, p. 170.

conception globale de la forme. Or l'œuvre oblige à une redéfinition des modèles analytiques, tant pour la compréhension de la relation que Boulez entretient avec son matériau que pour la définition de la forme qu'il invente à partir de ce matériau. À mesure que Boulez définit son idée thématique principale, celle-ci devient responsable de la forme et de la structure. À l'intérieur du cadre général triparti hérité du modèle classique, « l'idée force » du premier mouvement subit un ensemble de variations réalisées à partir de techniques héritées du monde baroque passées par le filtre de Webern. Webern apprend à Boulez à varier ses objets d'une manière nouvelle. La permutation des identités est l'une des techniques principales de variations et de développement motivique dans le premier mouvement de la Sonate. Boulez a l'intuition de ces procédés dès le début de la composition de sa Sonate. Au fur et à mesure de la conception de l'œuvre, ceux-ci s'affirment au désavantage des techniques de développement héritées de Messiaen et de Jolivet.

À la mesure 5, Boulez conserve l'ordre des figures rythmiques mais permute les intervalles et renverse les hauteurs qui les constituent. La sixte mineure, initialement placée sur le triolet, est placée sur la figure appoggiaturée. La neuvième majeure, initialement placée sur la figure appoggiaturée, est placée sur les deux croches initiales de la mesure 5, variation du premier triolet. Ainsi, le processus harmonique est renversé : le rétrécissement symétrique sur mi devient un agrandissement symétrique sur ré.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 1)

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 5)

À la mesure 11, Boulez utilise la correspondance mélodico-rythmique première. L'ordre des figures rythmiques est conservé, hormis une rétrogradation du triolet. La variation est obtenue par la permutation des registres des figures 1 et 2.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 11)

**Mouvement**

*pp*  
*Led.* \*

À la mesure 68, Boulez inverse à la fois la direction des figures (la sixte mineure ascendante devient descendante, la neuvième majeure descendante devient ascendante) et la relation acoustique entre les figures.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 68)

**Lent** (♩=58)

*pp*  
*Led.* \*

À la mesure 75, l'ordre d'apparition des figures est modifié. La figure constituée d'une seule note débute le geste résonant. Elle quitte la fonction de transition entre les deux gestes fondateurs du mouvement et est dépossédée de sa responsabilité harmonique première. De plus, la qualification des intervalles est inversée : la sixte mineure devient une sixte majeure, la neuvième majeure devient une neuvième mineure.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 75)

Boulez cherche à transposer certains principes tonals dans l'espace sériel. Ce type de manipulations sur les objets est un exemple d'importation, à l'intérieur de l'espace sériel, des procédés harmoniques tonals de minorisation et de majorisation. Toutefois, l'intervalle est, dans le contexte sériel, pensé indépendamment des dispositifs harmoniques. Or, dans l'espace tonal, le choix des intervalles reste toujours subordonné aux dispositifs harmoniques. Le concept d'harmonique, dans la série, renverse les hiérarchies : l'intervalle prime sur l'harmonie, l'horizontalité sur la verticalité. La conscience que Boulez a de ces phénomènes le contraint à user de dispositifs harmoniques qui reposent sur des entités chromatiques agrégées autour de pôles qui agissent comme une résolution virtuelle des tensions. Certaines techniques de variation témoignent de la synthèse des influences de Webern et de Messiaen. Boulez varie ici l'aspect rythmique de son objet initial par la rétrogradation du point (sur la figure en quintolet).

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 98)

**Subitement lent**

Boulez a occasionnellement recours à des techniques de variation plus traditionnelles. Ci-après, la première figure de l'incise est superposée sur elle-même sous deux formes rythmiques voisines et en diminution.

1d - 1<sup>er</sup> mvt (mes. 101)

The image shows a musical score for the first movement of Pierre Boulez's First Sonata, measures 101-106. The score is written in bass clef with a 7/8 time signature. It features a 'Mouv<sup>t</sup>' marking at the beginning, a 'p' dynamic, and a 'Ped.' marking. The music consists of two staves with various rhythmic values and a triplet of eighth notes in the upper staff.

Boulez ne contraint pas sa Première Sonate aux conventions de la forme sonate classique telles qu'elles se définissent au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais l'œuvre n'est pas, non plus, comme le pense Honegger, de « toute pièce dodécaphonique », « une suite de variation sur sa série initiale ». La Première Sonate est le moment, pour Boulez, d'une synthèse des héritages sur les questions de grammaire première (hauteurs, rythmes) et sur celles attachées aux conceptions formelles. Boulez est dépositaire, en 1946, d'un double héritage. L'héritage germanique, reçu de Leibowitz, donne à Boulez les exemples de l'intégration des formes classiques dans la série. L'héritage français, reçu de Messiaen, ouvre les perspectives des formes réflexives. Boulez s'appuie sur cet héritage double pour réenvisager la relation de la pensée thématique à la forme. L'idée principale du premier mouvement de la Première Sonate est conçue à partir des procédés classiques de construction thématique mais le traitement de cette idée a à voir avec la pensée baroque, avec les interactions de la pensée thématique et de la pensée formelle en œuvre dans les écritures canoniques et fuguées<sup>1233</sup>. Paradoxalement, le modèle français conduit Boulez à traiter son idée comme un sujet, non comme un thème. Ainsi, la forme du premier mouvement parvient-elle à se soustraire de la découpe tripartite de la forme sonate, à se développer sur elle-même, à se réfléchir à partir de sa proposition thématique première. Si Boulez intègre les normes de la découpe de la forme sonate classique, il lui superpose une forme de développement

<sup>1233</sup> Cela rend insuffisants les outils analytiques habituels pour appréhender la forme du premier mouvement de la Première Sonate. La proposition de Franck Jedrzejewski (exposition à la mes. 1, développement à la mes. 68, réexposition à la mes. 98, coda à la mes. 106) ne peut, à elle seule, rendre compte de l'intelligence formelle du mouvement. Jedrzejewski (Franck), « La Mise en œuvre du principe dodécaphonique dans la 1<sup>er</sup> sonate de Pierre Boulez », *L'Analyse musicale*, n° 7, avril 1987, p. 69-76 & « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », op. cit., p. 12 & 13. Pour autant, ce découpage met en évidence l'attachement de Boulez à la forme sonate classique. « Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », rappelle Charles Rosen, « la section développement commençait le plus souvent sur le thème principal joué à la dominante ». Boulez commence la section développement par un rappel de l'idée première variée (la sixte mineure du début est notamment renversée et majorisée). Rosen (Charles), *Formes Sonate*, op. cit., p. 292.

par réflexion<sup>1234</sup>. Une pensée formelle classique à l'architecture compartimentée coexiste avec une pensée formelle baroque non réductible au découpage linéaire.

L'analyse des versions successives de la Première Sonate permet de retracer la conception progressive du matériau et de la forme. La reconstitution asymptotique du long moment qui fut celui de la composition de la Première Sonate n'a pas pour seul avantage de montrer la réalité concrète de la maturation de l'œuvre, elle témoigne également de l'évolution de la dialectique entre écriture et improvisation, perceptible non seulement dans le façonnage des matériaux mais aussi, plus généralement, dans l'idée que Boulez se fait, peu à peu, de la sonate comme forme. Cette réalité du temps de la composition de la Première Sonate invalide les méthodes d'analyse axées prioritairement sur le diagramme sériel, diagramme à partir duquel ne peut se déduire l'intelligence de la forme et de sa relation à la pensée thématique<sup>1235</sup>... Les analyses axées sur le chiffrage sériel<sup>1236</sup> ignorent la relation ambivalente que Boulez entretient avec les différents héritages reçus depuis 1942, qui, tous, agissent dans la composition de l'œuvre. Les héritages, particulièrement ceux de Messiaen et de Jolivet, loin d'être supprimés, sont, au fur et à mesure de la composition de l'œuvre, assimilés jusqu'à ce que leurs traces d'origine soient tout à fait intégrées au discours. La Première Sonate n'est pas, selon l'expression d'Adorno, une « liquidation de la sonate », démarche qui implique l'abolition des schémas formels classiques et la dilution des principes thématiques qui lui sont attachés. Attentif à la forme générée par le matériau, Boulez ne souscrit pas à l'idée d'un athématisme informel. Au contraire, le concept d'athématisme s'entend, dans la Première Sonate, dans cette relation complexe de l'idée à la forme.

#### 4) De l'incantation au délire : l'enjeu de la Première Sonate

« Les systématiseurs et les incantatoires » divisent, dit Louis Saguer, l'avant-garde musicale de l'après-guerre. « Les premiers », précise Saguer, « cherchent leur salut dans de nouvelles techniques ou dans des systèmes pas encore utilisés dans la musique occidentale ; ce sont les sériels, les athématiques, les quart-de-tonistes<sup>1237</sup> ». La clairvoyance de cette analyse ne peut

---

<sup>1234</sup> Le premier mouvement témoigne de ce mode de développement par un allongement progressif et proportionnel des carrures.

<sup>1235</sup> Franck Jedrzejewski confond perception et réalisation en axant son analyse de la pensée thématique à partir des relevés sériels et de ce qu'il perçoit comme un « morcellement de la série en sous-unités fonctionnelles », observation qui se situe en marge des réalités du travail thématique que Boulez effectue. Cf. « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », op. cit., p. 6.

<sup>1236</sup> Franck Jedrzejewski identifie la série dans son intégralité à la mesure 24 du premier mouvement. Cf. Jedrzejewski (Franck), « De l'utilisation du principe dodécaphonique dans la Première Sonate pour piano de Pierre Boulez », op. cit., p. 1.

<sup>1237</sup> Saguer (Louis), « Crise » in Saguer (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 104.

passer sous silence la proximité des « systématiciens » avec les « incantatoires », les liens ténus et les racines communes qui relient les premiers aux seconds. Pour Boulez et quelques-uns des musiciens de sa génération, la critique de l'arsenal incantatoire de Jeune France participe d'un pari esthétique et technique, particulièrement pour Boulez qui entend substituer le délire à l'incantation, manière qui marque ses œuvres composées dans le sillage de Messiaen, parmi lesquelles les Notations, œuvre de transition et de tâtonnements esthétiques et techniques. En 1945, le concept d'incantation est toujours opérant. Avant-guerre, il est occasionnellement présent dans la musicographie<sup>1238</sup> pour caractériser, à l'occasion, les styles anciens. Musiques anciennes, musiques nouvelles, l'idée d'incantation est auréolée d'une forme de prestige inoxydable<sup>1239</sup>. Elle est le garant de modernité et de nouveauté. « En étant Incantatoire, l'art cessera d'être inactuel<sup>1240</sup> », proclame Jolivet, témoin dans les années 1930 de la profusion incantatoire dans les œuvres nouvelles. Jolivet, Messiaen, d'autres musiciens plus éloignés du cénacle Jeune France comme Pierre Capdevielle<sup>1241</sup>, explorent les voies de l'incantation dans la foulée des découvertes des musiques lointaines, au gré des expéditions et des expositions universelles.

Les représentants les plus précoces de la jeune génération de l'après-guerre manifestent vite leur distance à l'égard de l'incantation. Serge Nigg y voit un « exotisme » désuet, coupable de musiques « facile[s]<sup>1242</sup> ». Boulez veut y substituer le délire, projet esthétique qui n'a pas bonne réputation en France. « L'état de transe, le délire, l'ivresse », proclame Robert Bernard, « sont des excitations morbides dont nos artistes se sont - fort heureusement - méfiés<sup>1243</sup> ». Si Messiaen évoque le délire, c'est pour mieux l'associer à ses projets incantatoires<sup>1244</sup>. Boulez devine dans l'incantation les promesses de la mise en musique du délire. L'incantation lui apparaît vite insuffisante, porteuse de tout un arsenal grammatical dont il souhaite se défaire. La dimension esthétique du délire s'éveille, pour Boulez, avec la voix d'Artaud et lui fait renoncer aux exclamations incantatoires de ses Psalmodes et Notations.

---

<sup>1238</sup> Cf. Pirro (André), *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Librairie Fischbacher, Paris, 1907, p. 354.

<sup>1239</sup> Eveline Hurard-Viltard emploie le mot à propos des Six, déjà, et de l'influence de Stravinsky. Hurard-Viltard (Eveline), *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, op. cit., p.112.

<sup>1240</sup> Jolivet (André), « Genèse d'un renouveau musical » in Jolivet (André), *Écrits*, op. cit., p. 53-73, p. 72.

<sup>1241</sup> Incantation pour la mort d'un jeune spartiate (1931).

<sup>1242</sup> Lettre de Serge Nigg à André Schaeffner, non datée. BMG. Fonds André Schaeffner.

<sup>1243</sup> Bernard (Robert), « Les caractéristiques de la musique française », op. cit., p. 124.

<sup>1244</sup> Messiaen évoque, au sujet de sa Résurrection, une « voix [qui] tourne autour d'une dominante mélodique (sol dièse), avec une allégresse ensoleillée de plus en plus délirante ». Messiaen (Olivier), *Technique de mon langage musical*, op. cit., p. 56.

Boulez veut formaliser le délire. Les formes de l'esthétique incantatoire avertissent Boulez de la nécessité de se prémunir des lâchetés formelles. Entre la rigidité sérielle néoclassique et l'improvisation incantatoire de Jeune France, Boulez veut définir sa trajectoire et la dessine dans les pas des poètes et des musiciens qu'il découvre après 1945. L'adoption de formes classées comme socle à la mise en musique du délire traduit cette volonté agissante de formalisation et de rejet d'un athématisme informel qui condamnerait toute possibilité de cohérence de la grammaire et de la forme. La condensation de la pensée thématique, telle que Boulez la définit au fur et à mesure de la composition, et la singularité de cette pensée thématique dans la forme sont les moyens concrets de la mise en musique du délire. La Première Sonate est le noyau central d'un tryptique d'œuvres, avec la Sonatine et la Deuxième Sonate<sup>1245</sup>, qui porte le projet de l'esthétisation du délire.

De quel délire Boulez est-il, au juste, l'interprète ? En marge du « monde de violence et de bruit<sup>1246</sup> », monde de la guerre et de l'après-guerre, l'esthétisation du délire telle que Boulez l'envisage est désengagé de l'actualité la plus tragique qui vient de frapper le monde. Boulez voit dans la mise en musique du délire le moyen de poursuivre l'esthétisation de la violence qui l'occupe depuis ses premières œuvres. La Première Sonate témoigne de la volonté raisonnée et très organisée de Boulez de substituer le délire à l'incantation. Mais l'œuvre n'est pas le soubresaut d'un cri arraché au lendemain de la guerre. L'écriture du délire s'est faite sur un temps long. Elle a constitué le lit de la maturation de la langue personnelle de Boulez, de son affranchissement de la modernité musicale environnante par la condensation extrême des éléments de langage hérités.

---

<sup>1245</sup> Selon Boulez, le quatrième mouvement de la Deuxième Sonate est le plus emprunt de la mise en musique du délire. Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

<sup>1246</sup> Camus (Albert), *Combat*, 12 octobre 1944 in Camus (Albert), *Actuelles. Écrits politiques*, op. cit., p. 45-48, p. 47.

## Conclusion

Bien des révolutions en art ne sont que des restaurations sous de nouvelles apparences<sup>1247</sup>.

La focalisation sur la Première Sonate, et particulièrement sur son premier mouvement, a non seulement l'avantage de retracer les étapes de l'élaboration de la langue musicale de Pierre Boulez mais également celui de situer l'œuvre dans le contexte artistique, poétique, littéraire et théâtral qui agit de plain-pied dans la construction de cette langue. La trajectoire publique de Boulez, qui traverse tout le <sup>xx</sup>e siècle, n'est lisible qu'à la lumière de ses années d'apprentissages. Tout au long de son existence de compositeur, de chef d'orchestre, de responsable d'institution, Boulez n'a cessé d'approfondir et d'interroger ses découvertes faites entre 1943 et 1948 : ce temps est celui de la construction d'une grammaire musicale individuelle dont la résonance s'étend jusque dans *Repons* ou *Anthèmes 2*, œuvres qui continuent d'interroger le modèle incantatoire de Jeune France et de tenter la conciliation de Jeune France avec la Seconde école de Vienne. Les *Notations pour orchestre* sont bien plus qu'une extrapolation macroscopique de quelques miniatures de jeunesse. Elles sont la relecture d'un élan créatif premier mais déterminant. La carrière de chef d'orchestre a été, pour Boulez, le lieu d'une interrogation pratique des partitions découvertes entre 1943 et 1947 : Messiaen, Schönberg, Stravinsky, Bartók, Berg, Webern... Ce que le monde journalistique a volontiers voulu comprendre comme un élargissement bienveillant des horizons esthétiques de Boulez<sup>1248</sup> s'analyse prioritairement à la lumière de ses découvertes successives des répertoires modernes à partir de 1943. L'œuvre théorique de Boulez, elle-même, est le développement d'une pensée dont les jalons se posent pendant les premières années de la vie publique du musicien<sup>1249</sup>. Les cours au Collège de France n'ont eu de cesse d'interroger les bouleversements opérés par ces découvertes des répertoires de l'après-guerre, par les concepts de ses maîtres et modèles successifs... La composition de la Première Sonate est le moment durant lequel Boulez conçoit son entourage artistique en même temps qu'il élabore sa grammaire musicale.

Le concept de table rase, récurrent dans la critique musicographique et musicologique de la Première Sonate, obscurcit la réception de l'œuvre, sa singularité, la réalité de son élaboration, sa place dans l'histoire de la musique française de l'après-guerre et le moment particulier qu'elle constitue dans la maturation du langage musical de Pierre Boulez. L'épuration que

---

<sup>1247</sup> De Schlœzer (Boris), Introduction à J.-S. Bach, op. cit., p. 269.

<sup>1248</sup> L'attention que Boulez porte à Szymanowski en 2011 se comprend également comme une réponse à l'impression que *La Fontaine d'Aréthuse* produit sur Boulez à Lyon lors d'un concert donné pendant la guerre.

<sup>1249</sup> De ce point de vue, les recherches de Boulez sur les interactions de l'œil et de l'oreille peuvent être entendues dans la lignée des écrits de Paul Claudel sur la peinture, *L'œil écoute*, publiés en 1946.

Boulez effectuée en purgeant son œuvre d'un ensemble de « scories et de tics<sup>1250</sup> » ne résulte pas du geste incontrôlé d'une volonté d'éradication du passé. Elle traduit, au contraire, comme le montrent les versions successives de la Première Sonate, une assimilation maximale des héritages<sup>1251</sup>. Cette assimilation est le moment, pour Boulez, de la création d'un rapport singulier à la question thématique, à la question formelle et à leurs interactions. Mouvement que le concept de table rase est inopérant à révéler. Le concept de table rase, érigé très postérieurement à la composition de l'œuvre, vise à asseoir symboliquement le rôle de Pierre Boulez comme rénovateur, au début des années 1970, de l'espace musical français et de ses institutions. Le concept de table rase, dans le cas de Pierre Boulez, a des ressorts politiques évidents mais il est dépourvu de toute ambition historiographique.

La corrélation du concept de table rase avec la dodécaphonie est une autre construction idéologique qui annihile la réalité de ce que fut la série comme réceptacle de l'histoire et de cette nécessité qui fut celle des créateurs d'y importer les héritages et d'y trouver un ensemble de procédés de substitution à la tonalité. Sur ce point, la trajectoire de Schönberg pose son empreinte sur celle de Leibowitz puis, indirectement, sur celle de Boulez. Le concept de table rase obscurcit le malaise et l'incertitude qui furent ceux de Boulez et de ses collègues vis-à-vis de cet ensemble d'héritages. Pas moins que Schönberg, Boulez a la volonté d'importer les modèles du passé dans la grammaire nouvelle. L'idéologie de la table rase empêche la mise en lumière de cette synthèse des héritages effectuée par Boulez dans sa Première Sonate. Elle masque également la tension dans laquelle Boulez se trouve après-guerre, tension qui résulte de la nécessité de concilier le désir de concevoir musicalement le délire et, dans le même temps, d'investir et de rénover tous les champs grammaticaux. Le geste de Boulez se crée autant sous l'impulsion du délire d'Artaud et de l'expressionnisme allemand que sur l'investissement des univers très déterminés de Webern, de Mallarmé et de Char. Boulez veut concilier la violence du geste et la précision de l'écriture. Cette tension est au cœur de l'esthétique et de la construction grammaticale de la Première Sonate, œuvre pivot de l'esthétique boulezienne.

---

<sup>1250</sup> Lettre de Pierre Boulez à René Char, le dimanche 16 mai 1948. Fondation Sacher. Cette lettre à Char, qui évoque le Visage nuptial, montre que Boulez a pleinement conscience de l'évolution de son langage telle qu'elle se produit entre 1946 et 1948. Les « tics » que Boulez repère dans ses œuvres sont aussi ceux qu'il relève chez ses aînés, chez Stravinsky particulièrement. Cf. Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 250. L'attitude de Boulez résonne avec la théorie de Hans Richter rapportée par Cometti : « Pour Hans Richter, l'un des aspects du mouvement de l'avant-garde était de parvenir à un art débarrassé de ce qui ne lui était pas essentiel ». Cometti (Jean-Pierre), « Que signifie la 'fin des avant-gardes' ? », op. cit., p. 102.

<sup>1251</sup> Boulez (Pierre), « Trajectoires », op. cit., p. 249.

Ce panorama idéologique voudrait faire de la Première Sonate et de son auteur les témoins des horreurs du temps. Mais Boulez n'a jamais témoigné des drames de son temps, ni dans son œuvre ni dans ses écrits. Si, après les horreurs de la guerre, la technique sérielle apparaît à certains comme une « ancre sûre<sup>1252</sup> », le délire de la Première Sonate de Boulez n'a rien d'un cri face à l'histoire. Si la Première Sonate crie son délire, ce délire a davantage à voir avec une inquiétude provoquée par l'urgence de trouver sa langue dans un contexte musical et artistique au sein duquel Boulez peine à percevoir quelque cohérence. En 1945, Boulez ne crie rien du moment tragique de la guerre. Boulez veut « donner au cri une syntaxe<sup>1253</sup> », mais ce « don » se produit sans lien avec la réalité physique du moment. Le monde des lettres, après-guerre, est conscient des temps meurtriers qui viennent de dévaster le monde. « Pour Camus comme pour Char, il n'y a pas l'œuvre d'une part et l'engagement d'autre part. Ils sont tous deux dans un même élan<sup>1254</sup> ». Mais l'idée d'une implication du monde musical néo-sériel français dans la douleur des jours de guerre est une autre mythologie qui s'ajoute à celle, tout aussi avantageuse, de la table rase. François Noudelmann prévient que les glorifications des avant-gardes s'inscrivent « dans des stratégies qui ne sont pas exclusivement esthétiques - mais aussi éditoriales, institutionnelles, sociales, politiques<sup>1255</sup> ». L'historiographie musicale cultive le mythe de la table rase et peine à se souvenir que « le refus de la tradition participe [...] de la fiction d'une ère nouvelle<sup>1256</sup> ». De ce refus, naît l'illusion d'une œuvre musicale témoin des heures tragiques. Et cette illusion sert le projet de la politique musicale des années 1970.

La Première Sonate confirme l'attachement profond de la dodécaphonie aux héritages de la tonalité et aux formes du passé. Malgré la rhétorique vindicative de ses articles, Boulez a affaire avec la nostalgie schönbergienne de la tonalité<sup>1257</sup>. Cette nostalgie conduit Boulez, dans la Première Sonate, à rechercher des substituts de la tonalité<sup>1258</sup> et à concevoir une forme nouvelle apte à responsabiliser les idées thématiques tout en les investissant d'un pouvoir organisationnel partiellement émancipé du style classique. L'affirmation de Charles Rosen selon laquelle la forme sonate reste « pour l'éternité telle que l'a définie Czerny<sup>1259</sup> » est confirmée et infirmée

---

<sup>1252</sup> Sagner (Louis), « Crise » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 112.

<sup>1253</sup> Deleuze (Gilles) & Guattari (Félix), Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit., p. 48.

<sup>1254</sup> Camus (Albert) & Char (René), Correspondance 1946-1959, op. cit., p. 11.

<sup>1255</sup> Noudelmann (François), Avant-gardes et modernité, op. cit., p. 5.

<sup>1256</sup> Ibid., p. 8.

<sup>1257</sup> Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 17. Ni Leibowitz, ni Boulez, ni Barraqué n'ont renoncé à la nostalgie schönbergienne de la tonalité. Nostalgie que Schönberg exprime dans une note de la troisième édition de son *Traité d'harmonie*, ajoutée en 1921, et où il évoque le concept d'une « tonalité d'une série de douze sons ».

<sup>1258</sup> Cf. Leibowitz (René), Introduction à la musique de douze sons, op. cit., p. 21.

<sup>1259</sup> Rosen (Charles), Formes sonate, op. cit., p. 393.

par l'exemple de la Première Sonate. La synthèse que Boulez fait entre le style classique et le monde baroque donne à l'œuvre, particulièrement à son premier mouvement, une physionomie singulière. Boulez synthétise non seulement les héritages immédiats (Jeune France et la Seconde école de Vienne), mais s'évertue à importer cette synthèse dans une pensée très consciente et responsable des formes et des techniques du passé. Si le concept de modernité est porteur de sens dans le cas de la Première Sonate de Pierre Boulez, il est à entendre, alors, comme complexe et pétri de contradictions face au passé et à son dépassement. L'avant-garde serait-elle alors une modernité vidée de ses héritages ? Le deuxième concept ne conviendrait pas mieux à cette œuvre. Car, définitivement, la Sonate est un lieu de lutte délivrée avec l'histoire. Le concept de modernité pourrait alors être entendu dans ce sillage, celui d'une nouveauté stylistique hissée entre les mailles du passé et non comme corrélat d'une idéologie de la table rase. La Première Sonate montre un compositeur pleinement conscient de son histoire et prudent quant à la possibilité de son effacement.

L'idéologie de la table rase ignore cette réalité complexe de la composition de la Première Sonate en même temps qu'elle neutralise les refoulements de l'après-guerre à partir desquels Boulez conçoit et modèle son esthétique de la violence, de l'hystérie et du délire. Mais l'esthétique de la violence telle que Boulez la conçoit n'est pas le témoignage de l'horreur infligée mais celui d'une horreur refoulée, symptôme très répandu dans le monde musical français de l'immédiat après-guerre. Là où Camus refuse d'être un « homme de violence pure<sup>1260</sup> », Boulez dresse la violence comme ligne esthétique première hors des champs de conscience historique autre que musicale. Peut-être l'échec du sérialisme d'après-guerre à s'installer comme grammaire de rénovation et d'intégration profonde de l'histoire trouve-t-il ici sa cause. C'est dans cet écueil que, paradoxalement, prend place la Première Sonate de Boulez, œuvre qui révèle sa puissance et son originalité hors des idéologies<sup>1261</sup>. L'intelligence formelle que Boulez conçoit au fur et à mesure des versions de son œuvre se perçoit hors des illusions et des mythologies. De cette tension dans laquelle Boulez se trouve en 1945 naît un rapport singulier avec le passé. Boulez n'oublie rien de ses acquis à l'heure de donner naissance

---

<sup>1260</sup> Louis Guilloux à Jean Grenier, noté par Jean Grenier dans ses Carnets 1944-1971, Éditions Claire Paulhan, Paris, 1999, p. 383 cité in Camus (Albert) & Char (René), Correspondance 1946-1959, op. cit., p. 11.

<sup>1261</sup> Les œuvres sérielles ne sont pas les seules à avoir échoué à rendre compte du moment de l'après-guerre. Louis Sagner dénonce la « position fautive et trompeuse » de la Messe Et in terra pax (1944) de Frank Martin diffusée à la Radiodiffusion suisse le jour même de l'armistice. L'œuvre, pour Sagner, aurait une « position défendable en 1914, lorsque les différents capitalismes s'affrontaient dans une guerre qui était la leur. Position intenable aujourd'hui, où le front passe à l'intérieur même des nations, divisant l'humanité entière en deux camps adverses ». Sagner (Louis), « La musique au service de la paix » in Sagner (Louis), *Œuvres et jours*, op. cit., p. 255-257, p. 255.

à son œuvre : l'histoire des formes, le contrepoint, l'harmonie, le langage de Messiaen, la technique dodécaphonique, l'enseignement de Leibowitz, la découverte des musiques extra-européennes, les modèles venus du théâtre et de la poésie, Char, Barrault, Artaud... Au contraire d'une table rase, la gestation de la Première Sonate, jalon incontournable de la construction du langage musical de Pierre Boulez, montre une appropriation intense de tous les savoirs et de toutes les modernités environnantes à disposition pour créer un style qui puisse s'extraire d'une nostalgie très partagée et persistante du monde tonal.

## Bibliographie

---

### MUSIQUE & MUSICOLOGIE

#### Correspondances

**Adorno (Theodor) & Berg (Alban)**, Correspondance 1925-1935, éditée par Henri Lonitz et traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Gallimard, Paris, 2004.

**Boulez (Pierre) & Cage (John)**, The Boulez-Cage Correspondence, edited by Jean-Jacques Nattiez, translated and edited by Robert Samuels, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

**Debussy (Claude)**, Correspondance (1872-1918), édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Gallimard, NRF, Paris, 2005.

**Roger-Ducasse**, Lettres à Nadia Boulanger, présentées et annotées par Jacques Depaulis, coll. « Musiques-Musicologie », Mardaga, Sprimont, 1999.

**Schoenberg (Arnold)**, Correspondance 1910-1951, Lattès, coll. « Musiques et musiciens », Paris, 1992.

**Varèse (Edgard) & Jolivet (André)**, Correspondance 1931-1965, Contrechamps, Genève, 2003.

#### Dictionnaires et traités

**Berlioz (Hector)**, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes opus 10, Schöenberger, Paris, 1843.

**Blondeau (Auguste-Louis)**, Histoire de la musique moderne depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, vol. 1, Tantenstein et Cordel, Paris, 1847.

**Castil-Blaze**, Dictionnaire de musique moderne, t. 1, Académie de musique, Bruxelles, 1828.

**Citron (Pierre) & Reynaud (Cécile)**, sous la dir. de, avec Jean-Pierre Bartoli & Peter Bloom, Dictionnaire Berlioz, Fayard, Paris, 2003.

**Fauquet (Joël-Marie)**, Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle, Fayard, Paris, 2003.

**Lavignac (Albert) & De la Laurencie (Lionel)**, Encyclopédie de la musique - Dictionnaire du Conservatoire, rédigés par une collectivité de professeurs du conservatoire d'artistes musiciens, de savants et d'hommes de lettres. 2e partie, Technique - esthétique - pédagogie, Librairie Delagrave, Paris, 1931.

**Nattiez (Jean-Jacques)**, sous la dir. de et avec la collaboration de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, Musiques - Une encyclopédie pour le <sup>xxi</sup>e siècle - 5 - L'unité de la musique, Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2007.

### **Écrits de compositeurs et d'interprètes**

**Berg (Alban)**, Écrits, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1999.

**Boulez (Pierre)**, *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Genève, 1964.

- Relevés d'apprenti, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1966.
- Points de repère, Christian Bourgois/Seuil, coll. « Musique/Passé/Présent », Paris, 1981 & 1985.
- Regards sur autrui. Points de repère II, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/présent », Paris, 2005.
- Leçons de musique. Points de repère III, Christian Bourgois, Paris, 2005.

**Gould (Glenn)**, Le dernier puritain, Écrits I, réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Fayard, Paris, 1983.

**Honegger (Arthur)**, Écrits, Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Éditions Honoré Champion, Paris, 1992.

**Jolivet (André)**, Écrits, vol. 1, Textes transcrits, présentés et annotés par Christine Jolivet-Erlih, Delatour, coll. « Musique/Pédagogie », Sampzon, 2006.

**Le Roux (Maurice)**, Introduction à la musique contemporaine, Grenier à sel, Paris, 1947.

**Messiaen (Olivier)**, Technique de mon langage musical, Alphonse Leduc, Paris, 1944.

**Messiaen (Olivier) & Loriod (Yvonne)**, *Analyse des œuvres pour piano de Maurice Ravel*, Durand, Paris, 2004.

**Poulenc (Francis)**, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Fayard, Paris, 2011.

**Ravel (Maurice)**, Lettres, écrits, entretiens, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traduit de l'anglais par Denis Collins, Flammarion, Paris, 1989.

- *L'intégrale. Correspondance (1895-1937)*, écrits et entretiens, Le Passeur, Paris, 2018.

**Saint-Saëns (Camille)**, Harmonie et mélodie, Calmann Lévy, Paris, 1885.

**Saguer (Louis)**, *Œuvres et jours*, édités sous la direction de Bruno Schweyer avec la collaboration de Laurent Feneyrou, Basalte, coll. « Documents », Paris, 2010.

**Schoenberg (Arnold)**, Fundamentals of musical composition, Faber and Faber, London, 1967.

- *Le Style et l'idée*, écrits réunis par Leonard Stein. Nouvelle édition présentée par Danielle Cohen-Levinas, Buchet/Chastel, Paris, 2002.

**Souris (André)**, La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme, présentés et commentés par Robert Wangermée, Mardaga, Sprimont, 2000.

**Stravinsky (Igor)**, Chroniques de ma vie, Denoël, Paris, 1962.

- Poétique musicale, Flammarion, coll. « Harmoniques », Paris, 2000.

**Tansman (Alexandre)**, Une voie lyrique dans un siècle bouleversé [Écrits, entretiens, correspondance], textes réunis par Mireille Tansman Zanuttini, préfacés et annotés par Gérard Hugon, L'Harmattan, Paris, 2005.

- Regards en arrière, Itinéraire d'un musicien cosmopolite au xx<sup>e</sup> siècle, Texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi, Aedam musicae, coll. « XX-XXI », Château-Gontier, 2013.

**Wagner (Richard)**, Parsifal, Préface et traduction de Marcel Beaufils, Aubier/Éditions Montaigne, 1944.

**Webern (Anton)**, Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits, Contrechamps, Genève, 2008.

## Entretiens

**Archimbaud (Michel)**, Entretien avec Pierre Boulez, Gallimard, Paris, 2016.

**Boulez (Pierre)**, Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1975.

**Gilly (Cécile)**, *L'écriture du geste*, Christian Bourgois, Paris, 2002.

**Goléa (Antoine)**, Rencontre avec Pierre Boulez, Julliard, Paris, 1958.

- Rencontres avec Olivier Messiaen, Slatkine, Paris, 1984.

**Helffer (Claude)**, Entretiens avec Claude Helffer par Philippe Albèra, Contrechamps, Genève, 1995.

**Meïmoun (François)**, *La naissance d'un compositeur*. Entretien avec Pierre Boulez, Aedam musicae, coll. « XX-XXI », Château-Gontier, 2010.

**Milhaud (Darius)**, Entretiens avec Claude Rostand, Belfond, Paris, 1998.

**Poulenc (Francis)**, Entretien avec Claude Rostand, Julliard, Paris, 1954.

- Moi et mes amis, Confidences recueillies par Stéphane Audel, La Palatine, Paris Genève, 1963.
- Correspondance 1910-1963, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Fayard, Paris, 1994.

**Samuel (Claude)**, Permanences d'Olivier Messiaen, Actes Sud, Arles, 1999.

## **Essais & Analyses**

**Albèra (Philippe)**, Le Son et le Sens. Essai sur la musique de notre temps, Contrechamps, Genève, 2017.

**Beaufils (Marcel)**, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne ?* Robert Laffont, Paris, 1983.

**De Schlæzer (Boris)**, Introduction à J.-S. Bach, Gallimard, Paris, 1979.

**Helffer (Claude)**, Quinze analyses musicales, de Bach à Manoury, Contrechamps, Genève, 2000.

**Leibowitz (René)**, *Schœnberg et son école*, Janin, Paris, 1947.

- Introduction à la musique de douze sons, L'Arche, Paris, 1949.
- L'artiste et sa conscience : esquisse d'une dialectique de la conscience artistique, L'Arche, Paris, 1950.
- *L'évolution de la musique : de Bach à Schœnberg*, Corrêa, Paris, 1951.

**Lenz de (Wilhelm)**, *Beethoven et ses trois styles - Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, Stapleaux, Bruxelles, 1854.

**O'Hagan (Peter)**, *Pierre Boulez and the piano : A Study in Style and Technique*, Routledge, New-York, 2017.

**Rosen (Charles)**, *Formes sonate*, Actes Sud, Arles, 1993.

- *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, Seuil, « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », Paris, 1998.
- *Les Sonates pour piano de Beethoven. Un petit guide*, Gallimard, Paris, 2007.

**Schaeffner (André)**, *Variations sur la musique*, Fayard, Paris, 1998.

**Schürmann (Yvonne)**, René Leibowitz. Toujours présent, *Aedam musicae*, coll. « XX-XXI », Château-Gontier, à paraître.

## Web

**Aimard (Pierre-Laurent)**, *La Forme 1/2*, Collège de France, Chaire de création artistique, 2008-2009, 28 mai 2009.

## Études & Biographies

**Albèra (Philippe)**, *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretiens et études*, Contrechamps, Genève, 2003.

**Akimova (Irina)**, *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors-frontière*, L'Harmattan, Paris, 2011.

**Auzolle (Cécile)**, sous la dir. de, Daniel-Lesur. *Compositeur et humaniste (1908-2002)*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2009.

**Baeck (Erik)**, *André Cluytens. Itinéraire d'un chef d'orchestre*, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », Wavre, 2009.

**Balmer (Yves), Lacôte (Thomas) & Murray (Christopher Brent)**, *Le Modèle et l'Invention. Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, préface de George Benjamin, Symétrie, Lyon, 2017.

**Broad (Stephen)**, *Olivier Messiaen : Journalism 1935-1939*, Ashgate, Aldershot, 2012.

**Bruyr (José)**, *Honegger et son œuvre*, Corrêa, Paris, 1947.

**Campbell (Edward)**, Boulez, Music and Philosophy, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

**Cathé (Philippe), Douche (Sylvie) & Duchesneau (Michel)**, sous la dir. de, Charles Koechlin. Compositeur et humaniste, Vrin, coll. « Musicologies », Paris, 2010.

**Chimènes (Myriam) & Massip (Catherine)**, Portraits de Darius Milhaud, BnF, Paris, 1999.

**Gärtner (Suzanne)**, Werkstatt-Spuren : Die Sonatine von Pierre Boulez : Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk, Peter Lang, Berlin, 2008.

**Goldman (Jonathan)**, The musical language of Pierre Boulez. Writings and compositions, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

**Goubault (Christian)**, Jacques Thibaud (1880-1953) : violoniste français, Honoré Champion, Paris, 1988.

**Griffiths (Paul)**, Boulez, Oxford University Press, Londres, 1978.

**Halbreich (Harry)**, Olivier Messiaen, Fayard, Paris, 1980.

- Arthur Honegger, Fayard, Paris, 1992.

**Hill (Peter) & Simeone (Nigel)**, Olivier Messiaen, Fayard, Paris, 2008.

**Jameux (Dominique)**, Pierre Boulez, Fayard, Paris, 1984.

**Koblyakov (Lev)**, Pierre Boulez A world of harmony, Harwood Academic Publishers, 1990.

**Lacombe (Hervé)**, Francis Poulenc, Fayard, Paris, 2013.

**Laurendeau (Jean)**, Maurice Martenot, luthier de l'électronique, L. Courteau Croissy-Beaubourg, Montréal, 1990.

**Maconie (Robin)**, Avant-garde : An American Odyssey from Gertrude Stein to Pierre Boulez, Information and Interdisciplinary Subjects Series, Scarecrow Press, Lanham, 2012.

**Meine (Sabine)**, Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972), Wißner, Augsburg, 2000.

**Nemecek (Robert)**, Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez, Bosse, Kassel, 1998.

**Penesco (Anne)**, textes réunis et présentés par, *Études sur la musique française autour de Debussy, Ravel et Paul le Flem*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1994.

**Peyster (Joan)**, Boulez : Composer, Conductor, Enigma, Schirmer Books, New York, 1976.

**Pirro (André)**, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Librairie Fischbacher, Paris, 1907.

**Schaeffner (André)**, Stravinsky, Rieder, Paris, 1931.

**Steinegger (Catherine)**, La musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de *l'évolution d'un genre*, Mardaga, Sprimont, 2005.

- Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau, Mardaga, Wavre, 2012.

**Szendy (Peter)**, Enseigner la composition. De Schoenberg au Multimedia, Ircam/L'Harmattan, Paris, 1996.

**Vançon (Jean-Claire)**, André Jolivet, Bleu Nuit, Paris, 2008.

**Wangermée (Robert)**, *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, Mardaga, Liège, 1995.

## **Historiographie**

**Association du Bureau des étudiants du Cnsmdp**, Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire, Paris, 1995.

**Boivin (Jean)**, La Classe de Messiaen, Christian Bourgois, Paris, 1995.

**Bruyr (José)**, La Belle histoire de la musique, Corrêa, Paris, 1946.

**Campos (Rémy) & Donin (Nicolas)**, sous la dir. de, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Droz/Haute école de musique de Genève, coll. « Musique & Recherche », Genève, 2009.

**Chimènes (Myriam)**, sous la dir. de, La Vie musicale sous Vichy, Complexe, coll. « Histoire du temps présent », Bruxelles, 2001.

**Cœuroy (André)**, La musique française moderne. Quinze musiciens français, Librairie Delagrave, Paris, 1922.

- Panorama de la musique contemporaine, Simon Kra, Paris, 1928.
- La Musique et le peuple en France, Stock, Paris, 1941.

**Dahlhaus (Carl)**, *Fondements de l'histoire de la musique*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2013.

**Deliège (Célestin)**, Cinquante ans de modernité musicale : *de Darmstadt à l'Ircam*. Contribution historiographique à une musicologie critique, Mardaga, Sprimont, 2003.

**Duchesneau (Michel)**, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », Sprimont, 1997.

**Dumesnil (René)**, La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939, Milieu du Monde, Genève, 1946.

**Emmanuel (Maurice)**, Pelléas et Mélisande de Claude Debussy - Étude historique et critique - Analyse Musicale, Paul Mellottée, coll. « Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués », Paris, 1926.

**Ferraton (Yves)**, Cinquante ans de vie musicale à Lyon : les Witkowski et l'Orchestre philharmonique de Lyon : 1903-1953, Éditions de Trévoux, Lyon, 1984.

**Feneyrou (Laurent) & Poirier (Alain)**, De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954), Vrin, coll. « MusicologieS », Paris, 2019.

**Griffiths (Paul)**, Modern Music. The avant-garde since 1945, J. M. Dent & Sons, Londres-Melbourne, 1981.

- Brève histoire de la musique moderne, de Debussy à Boulez, Fayard, Paris, 1992.

**Gut (Serge)**, Le Groupe Jeune France, Librairie Honoré Champion, Paris, 1977.

**Hurard-Viltard (Eveline)**, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Klincksieck, coll. « Méridiens/Sciences humaines », Paris, 1988.

**Iglesias (Sara)**, Musicologie et Occupation. Science, musique et politique dans la France des « années noires », Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2014.

**Landormy (Paul)**, Histoire de la musique, Librairie Paul Delaplane, Paris, 1914.

- La Musique française après Debussy, Gallimard, Paris, 1943.

**Médicis (François) & Duchesneau (Michel)**, sous la dir. de, Musique et modernité en France (1900-1945), Presses universitaires de Montréal, Montréal, 2006.

**Mooser, (R.-Aloys.)**, Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946. Préface d'Arthur Honegger, Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne, 1946.

**Porcile (François)**, Les conflits de la musique française 1940-1965, Fayard, Paris, 2001.

**Ramaut-Chevassus (Béatrice)**, Musique et postmodernité, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-je ? », Paris, 1998.

**Simon (Yannick)**, Composer sous Vichy, Symétrie, Lyon, 2009.

**Todorov (Tzvetan)**, Les Abus de la mémoire, Arléa, Paris, 1995.

**Vuillermoz (Émile)**, Histoire de la musique, Arthème Fayard, Paris, 1949.

## Articles

**Gribenski (Jean)**, « L'antisémitisme au conservatoire : du recensement des élèves juifs à leur exclusion (1940-1942) », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 198, no. 1, 2013, p. 363-381.

## Vie institutionnelle

**Aguila (Jésus)**, Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine, Fayard, Paris, 1992.

**Barraud (Henry)**, Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai autobiographique, édité sous la direction de Myriam Chimènes & Karine Le Bail, Fayard/Bibliothèque nationale de France, Paris, 2010.

**Bourhis (Michelle)**, La Musique de chambre à Nantes entre les deux guerres, L'Harmattan, coll. « Musiques et Champ social », Paris, 2011.

## Articles

**Albèra (Philippe)**, « Boulez ou l'écriture de la résonance » dans Antoine Bonnet & Pierre-Henry Frangne, sous la dir. de, Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 137-154.

**Ansermet (Ernest)**, « L'œuvre d'Igor Strawinsky », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 1-27.

**Auric (Georges)**, « Les musiciens dans la Résistance », Les étoiles du Quercy, n° 3, janvier 1945.

- « La Musique », Les Lettres françaises, 15 février 1946, p. 7.
- « La Musique », Les Lettres françaises, 25 janvier 1946, p. 7.

**Balmer (Yves)**, « 'Je suis né croyant...' Aux sources du catholicisme d'Olivier Messiaen » in Caron (Sylvain) & Duchesneau (Michel). Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres, Symétrie, Lyon, 2009, p. 365-389.

- « Entre science et critique musicale, une archéologie de la musicologie contemporanéiste. Autour de la recension de Technique de mon langage musical d'Olivier Messiaen par Armand Machabey » in Balmer (Yves) & Lacombe (Hervé), Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie, Revue de musicologie, Société française de musicologie, t. 104, n° 1-2, 2018, p. 531-554.

**Balmer (Yves) & Murray (Christopher Brent)**, « Pierre Boulez's Experience in Olivier Messiaen's Harmony Class », Musicalia : Annuario Internazionale di Studi Musicologici, Paolo Dal Molin (éd.), 2014, p. 31-59.

**Baron (Carol)**, « An analysis of the pitch organization in Boulez's Sonatine for flute and piano », Current musicology, USA, vol. 20, 1975, p. 87-95.

**Barraud (Henry)**, « Musique et Résistance », Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 4-8

- « Olivier Messiaen, compositeur mystique ? », Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 101-102.

**Baude (Jeanne-Marie)**, « La vertu de violence selon André Breton » in Watthee Delmotte (Myriam), études réunis par, La violence, représentations et ritualisations, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 271-287.

**Baudrier (Yves) & Daniel-Lesur**, « Vers un nouveau romantisme ? Dialogue », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 199, avril 1946, p. 104-106.

**Beaufils (Marcel)**, « Vers un classicisme musical », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 199, avril 1946, p. 90-95.

**Bennett (Gerald)**, « The early works » in Glock (William), Pierre Boulez. A Symposium, Da Capo Press, p. 41-84.

**Bernard (Robert)**, « L'Exposition et la musique », La Revue musicale, n° spécial : La Musique dans l'Exposition de 1937, juin/juillet 1937, p. 1-4.

- « Les caractéristiques de la Musique Française », La Revue musicale, 19<sup>e</sup> année, n° 181, février 1938, p. 120-131.
- « Épilogue - Nationalisme et Internationalisme artistiques (à propos des programmes des concerts) », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars, 1946, p. 46-49.
- « Éditorial », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars 1946, p. 1-10.

**Boulan (Jean-Marie)**, « Société des amis du conservatoire de Versailles », La Revue musicale, 19<sup>e</sup> année, n° 184, 1938, p. 388-389.

**Boulez (Pierre)**, « Arthur Honegger », Cahier Renaud-Barrault, n° 15, 1956, p. 4.

- « Sur la musique de scène, propos recueillis par Michel Slubicki », Les Cahiers, n° 18, hiver 1996, p. 70.
- « La tradition écartelée - Entretien de Philippe Albèra avec Pierre Boulez », Dissonanz/Dissonance, n° 62, novembre 1999, p. 4-15.
- « Une triologie rituelle », Préface à André Jolivet, Les objets de Mana, Cahier du musée, n° 3, 2003, p. 6 & 7.

**Buch (Esteban)**, « Métaphores politiques dans le Traité d'harmonie de Schoenberg », Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, n° 21, 2003, p. 55-76.

**Chailley (Jacques)**, « Musique française », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 199, avril 1946, p. 96-103.

**Chimènes (Myriam)**, « *L'Information musicale* : une 'parenthèse' de La Revue musicale ? », La Revue des revues, n° 24, 1997, p. 91-110.

**Collet (Henri)**, « Les Cinq Russes et les Six Français », *Comœdia*, 16 et 23 janvier 1920.

**Cœuroy (André)**, « Les livres - Egon Wellesz : A. Schoenberg, in -16 de 151 p. et 1 table chronologique (Tal. Edit. Wien, Leipzig, Zurich) », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 179.

- « Schoenberg : Harmonielehre (3<sup>e</sup> édit. Revue et augmentée. In-8°, XII et 516 pp. Vienne, 1922. Universal Edition n° 3370 », *La Revue musicale*, 4<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1923, p. 85-86.
- « Manifeste et concert des Jeune France », *Beaux-Arts*, 5 juin 1936.

**Dalbavie (Marc-André)**, « Pour sortir de l'avant-garde » in Barrière (Jean-Baptiste), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Christian Bourgois & Ircam, Paris, p. 303-334.

**Davenson (Henri)**, « Plaidoyer pour une musique impure », *Esprit*, n° 95, 8<sup>e</sup> année, décembre 1940, p. 169-185.

- « Presse musicale », *Esprit*, novembre 1949, p. 814-815.

**Demarquez (Suzanne)**, « Panorama de la Musique depuis la Libération », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 198, février/mars, 1946, p. 67-71.

- « Le Triptyque (7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> concerts de musique contemporaine de la saison 1945-1946) », *La Revue musicale*, 22<sup>e</sup> année, n° 201, septembre 1946, p. 265 & 266.
- « Œuvres de l'école de Schoenberg, présentées par René Leibowitz (École normale, 29 janvier) », *La Revue musicale*, 23<sup>e</sup> année, n° 205, février 1947, p. 106 & 107.
- « Le Tryptique », *La Revue musicale*, 24<sup>e</sup> année, n° 208, 1948, p. 22 & 23.

**Deroux (Jean)**, « La Musique Polytonale », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 11, 1<sup>er</sup> octobre 1921, p. 251-257.

**De Schlæzer (Boris)**, « Nicolas Oboukhoff », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> novembre 1921, p. 38-56.

- « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, 5<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1923, p. 97-141.
- « Réflexions sur la musique. La musique en quarts de ton », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> novembre 1924, p. 71-74.
- « Quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, par A. Schoenberg. (Association des Concerts de la Revue Musicale) », *La Revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n° 8, 1<sup>er</sup> juin 1926, p. 293 & 294.

- « Réflexions sur la musique. À propos de Monsieur Croche », La Revue musicale, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 176-178.

**Désormière (Roger)**, « À propos de l'évolution de Stravinsky », Numéro spécial de la Revue musicale - Igor Strawinsky, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai-juin 1939, p. 19 & 20.

**Ducasse-Roger (Jean)**, « La musique de chambre », La Revue musicale, n° spécial Gabriel Fauré, n° 11, octobre 1922, p. 60-79.

**Dufourt (Hugues)**, « Autopsie de l'avant-garde. Art et société : la fin d'un clivage » in Albèra (Philippe), sous la dir. de, Avant-garde et tradition, Revue Contrechamps, n° 3, 1984, p. 96-105, p. 96.

**Duhamel (Antoine)**, « Le Concert de la Pléiade », Les Lettres françaises, 29 novembre 1946, p. 9.

**Estève (J.)**, « Réflexions sur le rythme », La Revue musicale, 18<sup>e</sup> année, n° 173, 15 avril 1937, p. 153-161.

**Gavoty (Bernard)**, « Musique et mystique : le 'cas' Messiaen », Études, n° 10, t. 247, octobre 1945, p. 21-37.

**George (André)**, « Les Revues et la Presse - Le 'Pierrot lunaire' d'Arnold Schoenberg », La Revue musicale, 3<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> janvier 1922, p. 282-283.

**Godet (Robert)**, « Après une audition de 'Pierrot lunaire' », La Revue musicale, 4<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 19-30.

**Goldbeck (Fred)**, « De la situation faite à la musique contemporaine », Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 23.

**Goldman (Jonathan)**, « Analyse de, par, et selon Pierre Boulez : un parcours à travers les écrits et les œuvres » in Duchesneau (Michel) & Stévançe (Sophie), sous la dir. de, Composer au XXI<sup>e</sup> siècle. Pratiques, philosophies, langages et analyses, Vrin, coll. « MusicologieS », 2010, p. 155-170.

**Guichard (Léon)**, « Lyon », La Revue musicale, 19<sup>e</sup> année, n° 181, février 1938, p. 147 & 148

- « Lyon », La Revue musicale, 19<sup>e</sup> année, n° 185, juillet/août 1938, p. 72-74.

**Helffer (Claude)**, « Évocation de René Leibowitz », *Intemporel - Bulletin de la Société nationale de Musique*, n° 3, juillet/décembre 1992.

**Hoérée (Arthur)**, « La Danse des morts à la Société des concerts (26 janvier et 2 février) », *L'Information musicale*, n° 12, 7 février 1941, p. 304.

**Honegger (Arthur)**, « Paul Claudel créateur musical », *XX<sup>e</sup> Siècle*, 2<sup>e</sup> année, n° 26, 11 avril 1946, p. 1 & 7.

**Gavoty (Bernard)**, « Musique et mystique : le 'cas' Messiaen », *Études*, n° 10, t. 247, octobre 1945, p. 21-37.

**Jedrzejewski (Franck)**, « La Mise en œuvre du principe dodécaphonique dans la 1<sup>er</sup> sonate de Pierre Boulez », *L'Analyse musicale*, n° 7, avril 1987, p. 69-76.

**Koechlin (Charles)**, « Modernisme et nouveauté », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 9, 1<sup>er</sup> juillet 1927, p. 1-13.

- « Les Compositeurs et la critique musicale », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 10, 1<sup>er</sup> septembre 1927, p. 108-116.

**Landormy (Paul)**, « Le déclin de l'Impressionnisme », *La Revue musicale*, 2<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1921, p. 97-113.

- « La musique enregistrée de Maurice Ravel », *La Revue musicale*, n° spécial Hommage à Maurice Ravel, décembre 1938, p. 135-142.

**Leibowitz (René)**, « Propos sur le Musicien », *Esprit*, n° 89, février 1940, p. 248.

- « Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine », *L'Arche*, 2<sup>e</sup> année, n° 9, vol. 3, 1945, p. 130-139.
- « Igor Stravinsky ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1946, p. 1320-1336.
- « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », *Les Temps modernes* n° 25, octobre 1947, p. 705-734.

**Lourié (Arthur)**, « La Sonate pour piano de Strawinsky », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 10, 1<sup>er</sup> août 1925, p. 100-104.

**Meïmoun (François)**, « La Première Sonate pour piano de Pierre Boulez : table rase ou synthèse des héritages ? », De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954), Vrin, coll. « MusicologieS », à paraître.

**Meine (Sabine)**, « René Leibowitz : Träume vom Tod und vom Leben für Solisten, Chor und Orchester opus 33 » in Metzler Oratorien - und Chormusikführer, hg. v. Silke Leopold und Ullrich Scheideler, Kassel/Stuttgart, 2000, p. 403-405.

**Meunier-Thouret (Marc)**, « Un quart d'heure avec Claude Delvincourt », Images musicales, n° 10, décembre 1945, p. 6.

**Messiaen (Olivier)**, « Billet parisien : Les Fêtes de la lumière », La Sirène, juillet 1937, p. 18 & 19.

- « Contre la paresse », La Page musicale, n° 66, 17 mars 1939, p. 1.
- « Le rythme chez Stravinsky », La Revue musicale, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai-juin 1939, p. 91 & 92.
- « Bélà Bartók », Images musicales, 19 octobre 1945, p. 4.
- « Réponses à une enquête », Contrepoints, n° 3, mars/avril 1946, p. 73-75.

**Michel (Gérard)**, « André Jolivet. Essai sur un système esthétique musical », La Revue musicale, 23<sup>e</sup> année, n° 204, janvier 1947, p. 8-26.

**Milhaud (Darius)**, « Polytonalité et Atonalité », La Revue musicale, 4<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1923, p. 29-44.

**Nigg (Serge)**, « Vers de nouvelles sources d'inspiration », La Nouvelle Critique, n° 4, mars 1949, p. 77-82.

**Nigg (Serge) & Kaldor (Pierre)**, « Entretien sur la crise de la musique », Les Lettres françaises, n° 229, 17 octobre 1948, p. 6.

**Nougé (Paul)**, « André Souris », Distances, n° 1, février 1928.

**Petit (Raymond)**, « Œuvres de M. Delvincourt (Envois de Rome) », La Revue musicale, 5<sup>e</sup> année, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1924, p. 171.

- « Verklärte nacht, par Arnold Schoenberg (Concerts Henri-Morin) », La Revue musicale, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 162 & 163.

- « *Visions de l'Amen*, pour deux pianos par Olivier Messiaen », La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 201, septembre 1946, p. 262 & 263, p. 262.

**Philippot (Michel)**, « La lucidité de René Leibowitz », Critique, n° 317, octobre 1973, p. 934-948.

- « Souvenir de René Leibowitz », Intemporel, n° 2, avril/juin 1992.

**Piencikowski (Robert)**, « Le franc-tireur et les moutons ou l'avant-garde selon Boulez » in Aubert (Jean-Paul), Milan (Serge) & Trubert (Jean-François), sous la dir. de, Avant-Gardes : Frontières, Mouvements, Délimitations, Historiographie, Delatour, coll. « Avant-Gardes », Paris, 2013, p. 259-284.

- « Au fil des esquisses du Marteau », Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, n° 16, p. 12-17.

**Pincherle (Marc)**, « La Propagande allemande et la musique », Contrepoints, n° 1, janvier 1946, p. 82-97.

**Pistone (Danièle)**, « Manifeste et Musique en France » in Manifeste et musique en France, RIMF, 7<sup>e</sup> année, n° 20, juin 1986, p. 7-40.

**Poulenc (Francis)**, « Éloge de la banalité », Présence, n° 8, octobre 1935, p. 24 & 25.

- « Igor Strawinsky », *L'Information musicale*, n° 7, 3 janvier 1941, p. 195.
- « Vive Strawinsky ! », Le Figaro, n° 199, 7 avril 1945, p. 1.

**Roland-Manuel**, « Œuvres nouvelles d'Arthur Honegger », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> janvier 1921, p. 65-67.

**Rosen (Charles)**, « The piano music » in Glock (William), Pierre Boulez. A Symposium, Da Capo Press, p. 85-98.

**Rostand (Claude)**, « Strawinsky contre les imbéciles », Carrefour, 24 mars 1945.

**Samazeuilh (Gustave)**, « Concert de l'UNESCO du 14 novembre 1946 Dirigé par M. Ch. Munch : Cinquième Symphonie de M. Guy Ropartz ; Troisième Symphonie Liturgique de M. Arthur Honegger ; Portraits de M. Serge Prokofiev (première auditions), La Revue musicale, 22<sup>e</sup> année, n° 203, novembre/décembre, 1946, p. 43-45.

**Schaeffner (André)**, « Sérénade en La pour piano d'Igor Strawinsky », La Revue musicale, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 160 & 161.

- « Musique à quart de ton », La Revue musicale, 8<sup>e</sup> année, n° 5, 1<sup>er</sup> mars 1927, p. 250 & 251.
- « Igor Strawinsky. Critique et thématique », La Revue musicale, 20<sup>e</sup> année, n° 191, mai/juin 1939, p. 1-14.

**Sholl (Robert)**, « Love, Mad love and the 'point sublime' : the Surrealists poetics of Messiaen's Harawi » in Sholl (Robert), *Messiaen studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 34-62.

**Simeone (Nigel)**, « Messiaen and the Concerts de la Pléiade : 'a kind of clandestine revenge against the Occupation' », *Music and Letters*, n° 80, 2000, p. 551-584.

**Souvchinsky (Pierre)**, « La Huitième Symphonie de Chostakovitch », *Les Lettres françaises*, 22 février 1946, p. 7.

**Sprout (Leslie)**, « The 1945 Stravinsky Debates : Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France », *The Journal of Musicology*, vol. 26, n° 1, hiver 2009, p. 85-131.

**Tissier (Brice)**, « Pierre Boulez et le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : De Pelléas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna », *Intersections : Canadian Journal of Music/Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 28, n° 2, 2008, p. 31-50.

- « Variation-rondeau de Pierre Boulez : chronique d'une esquisse de la Deuxième Sonate », *Musurgia*, n° 4, vol. 19, p. 33-51.

**Valeano (Bruno)**, « Sur quelques jeunes musiciens », *Contrepoints*, n° 1, 1946, p. 62-67.

**Warmelo (William van)**, « Arnold Schoenberg et ses Gurrelieder », La Revue musicale, 2<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1921, p. 174.

**Wyschnegradsky (Ivan)**, « La musique à quarts de ton et sa réalisation pratique », La Revue musicale, 18<sup>e</sup> année, n° 171, janvier 1937, p. 26-33.

- « Controverses I. Réponse à Aloïs Hába », La Revue musicale, 19<sup>e</sup> année, n° 180, janvier 1938, p. 76-78.

## Travaux universitaires

**Balmer (Yves)**, Comment compose Messiaen ? Analyse et critique génétique des Visions de l'Amen », Mémoire de Cycle de Recherche en Analyse (Perfectionnement), sous la dir. de Michaël Levinas, CNSMDP, Paris, 2008.

**Coheur (Robert)**, René Leibowitz (1913-1972) - Entre critique musicale et musicologie, Mémoire d'Histoire de la musique, sous la dir. de Rémy Campos, CNSMDP, Paris, 2006.

**Gomez Galvez (Mauricio)**, Entre existentialisme et dodécaphonisme, les écrits de René Leibowitz dans la revue Les Temps Modernes (1948-1951), Mémoire de Master 2, sous la dir. de Michèle Alten, Paris IV-Sorbonne, septembre 2011.

**Meïmoun (François)**, Claude Helffer : Une histoire du piano au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, Master 2 de musicologie, sous la dir. de Jean-Yves Bosseur, Paris IV-Sorbonne, 2008.

**Poidevin (Aurélien)**, Claude Delvincourt, un musicien en Résistance : (automne 1941 - été 1944), Mémoire d'Histoire, Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP, Paris, 2003.

## Web

**Duhamel (Antoine)**, Entretiens, INA, <http://entretiens.ina.fr/video/Musique/Duhamel>.

**Martinet (Jean-Louis)**, Notes autobiographiques, <http://www.musimem.com/martinet-autobio.html>.

**Meïmoun (François)**, « Entretien avec Pierre Boulez - Les années d'apprentissages », [http://www.musicologie.org/publirem/entretien\\_avec\\_pierre\\_boulez.html](http://www.musicologie.org/publirem/entretien_avec_pierre_boulez.html).

**Sur les Concerts de la Pléiade** : <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-histoire-de-la-Pleiade/Les-Concerts-de-la-Pleiade-1943-1947-2-3>.

## Archives

Lettre de Pierre Boulez à René Char, Fondation Paul Sacher.

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

Lettres de Pierre Boulez à André Souris, B-Baml, Archives A. Souris.

Lettre de Marcel Delannoy à André Cœuroy, 26 décembre 1947. BnF, NLa 15, Bob 3017 Y.

Lettre de Claude Delvincourt à Georges Dandelot, 4 février 1943, BnF, VM BOB-28560.

Lettre de Claude Delvincourt à Francis Poulenc, vendredi 12 octobre 1945. BnF, NLa 37 (273).

Lettre d'Yvette Grimaud à René Leibowitz, 21 février 1946. Fonds Yvette Grimaud, BGM.

Lettre d'Yvette Grimaud à Pierre Souvtchinsky, 1948, BnF.

Lettre d'Olivier Messiaen à André Jolivet. Non datée. BnF, NLa 46.

Lettre d'Olivier Messiaen à André Jolivet, lettre reçue le 18 avril 1937. BnF, NLa 46 (30).

Lettre d'Olivier Messiaen à Claude Arrieu, 31 janvier 1940. F-Pn, NLa 27.

Lettre d'Olivier Messiaen à Jacques Chailley, le 2 mai 1941, Vichy. BnF, VM BOB - 21574.

Lettre de Serge Nigg à André Schaeffner, non datée. BMG. Fonds André Schaeffner.

**Schaeffner (André)**, Programme du 21 juin 1943, Trois dossiers de documents relatifs à Francis Poulenc constitués par André *Lecœur* : coupures de presse, articles, programmes [Texte manuscrit], VM DOS-14 (1 A 3), BnF.

Livres-Correspondances-Estampes-Peintures des bibliothèques. René Leibowitz et Henri Michaux (Drouot-Richelieu, Catalogue de vente du mercredi 10 février 1999. Salle 2 à 14 heure).

### **Manuscrits de Pierre Boulez**

Quatuor pour ondes Martenot, Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP.

Sonatine pour flûte et piano, février 1946, BnF, Ms 21612.

Première Sonate pour piano :

Version 1a (incomplète) : 1946, BnF, Ms. 20227.

Version 1b (complète) : 1946, BnF, Ms. 20227.

Version 1c : Non datée, communication privée.

Le Visage nuptial, automne 1946, BnF, Ms 21613.

Psalmodie, pour piano, 1943, BnF, VM BOB-7404.

Psalmodie, pour piano, 1945, BnF, VM BOB-7405.

Douze Notations, pour piano, BGM.

*Copie d'Harmonie* de Pierre Boulez. Classe d'Olivier Messiaen. Mai 1945. Archives du CNSMDP, 2065.

### **Autres manuscrits**

**Arrieu (Claude)**, « Chant donné pour le concours d'harmonie », 1945. BnF, Ms. Autogr. MS-23406.

**Helffer (Claude)**, « Hommage à Souvtchinsky ». Fonds Claude Helffer. BGM.

**Philippot (Michel)**, Sonate pour piano, 1947, Manuscrit, BnF, Ms-26421.

### **Sources sonores et web**

**Biennale Musica 2012**, <http://www.youtube.com/watch?v=RzXIAqnQgZ0>.

**Feneyrou (Laurent), Meïmoun (François) & Poirier (Alain)**, sous la dir. de, Horizons de la musique en France 1944-1954, Colloque CDMC, 9 et 10 décembre 2010 : <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/horizons-musique-en-france-1944-1954>.

**Grimaud (Yvette)**, Première Sonate pour piano de Pierre Boulez, « Émission Jeunes compositeurs français », le 10 juin 1947, Archive INA.

### **Ethnomusicologie et ethnographie**

**Bertholet (Denis)**, Claude Lévi-Strauss, Odile Jacob, Paris, 2008.

**Blanc (Julien)**, Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme, Seuil, Paris, 2010.

**Hénaff (Marcel)**, Claude Lévi-Strauss et *l'anthropologie structurale*, Belfond, Paris, 1991.

**Lévi-Strauss (Claude) & Éribon (Didier)**, De près et de loin, Odile Jacob, Paris, 2009.

**Mauss (Marcel)**, Manuel d'ethnographie, Petite bibliothèque Payot, Payot & Rivages, Paris, 2002.

**Schaeffner (André)**, *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Payot, Paris, 1936.

### **Articles**

**D'Harcourt (R. et M.)**, « Chants populaires du Pérou », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 7, 1<sup>er</sup> mai 1925, p. 144-151.

**Effendi Kamel Hajjage (Mohamed)**, « Sur la Musique orientale », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1926, p. 119-135.

**Gérard (Brice)**, « Gilbert Rouget et la mission Ogooué-Congo (1946). Institution et épistémologie dans l'histoire de l'ethnomusicologie en France », *Gradhiva*, n° 16, 2012, p. 192-215.

**Gide (André)**, « Musiques et Danses au Tchad », *La Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1927, p. 97-100.

**Rouanet (Jules)**, « La 'Suite' dans la Musique musulmane », *La Revue musicale*, 8<sup>e</sup> année, n° 8, 1<sup>er</sup> juin 1927, p. 279-291.

### **Communications**

**Buch (Esteban)**, « René Leibowitz », *La musique au xx<sup>e</sup> siècle : René Leibowitz et Theodor W. Adorno, opérateurs*, Colloque CDMC, 3 février 2004, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/musique-xxe-siecle-rene-leibowitz-theodor-w-adorno-operateurs>.

### **Entretiens**

Entretien avec Gilbert Rouget, 2007. Inédit.

Entretien avec Yves Ramette, 14 mai 2010. Inédit.

Entretien avec Pierre Boulez, le 24 juin 2013. Inédit.

### **Littérature & poésie**

**Artaud (Antonin)**, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, Paris, 2004.

**Barjavel (René)**, Ravage, Denoël, Paris, 1943.

- Le Voyageur imprudent, Denoël, Paris, 1943.

**Bataille (Georges)**, Haine de la poésie, Les Éditions de Minuit, Paris, 1947.

**Baudelaire (Charles)**, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Éditions de la Pléiade, Paris, 1975-1976.

**Camus (Albert)**, Actuelles. Écrits politiques, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1977.

**Camus (Albert) & Char (René)**, Correspondance 1946-1959, édition établie, présentée et annotée par Franck Planeille, Gallimard, Paris, 2007.

**Char (René) & Ballard (Jean)**, Correspondance 1935-1970, textes établis et préfacés par Jeanne Baude, Rougerie, Marseille, 1993.

**Char (René) & De Staël (Nicolas)**, Correspondance 1951-1954, Éditions des Busclats, Paris, 2010.

**Char (René)**, *Feuillet d'Hypnos*, Gallimard, coll. « Pluriel », Paris, 2007.

**Chateaubriand**, Mémoires d'outre-tombe, éd. Clément, t. 2, Gallimard, Quarto, Paris, 1997.

**Claudiel (Paul)**, Correspondance musicale, réunie, présentée et annotée par Pascal Lécroart, Papillon, Genève, 2007.

**Drieu la Rochelle (Pierre)**, Journal (1939-1945), Gallimard, coll. « Témoins », Paris, 1992.

**Gide (André)**, Les Nourritures terrestres suivi de Les Nouvelles nourritures, Gallimard, Paris, 1972.

**Giono (Jean)**, L'eau vive, Gallimard, Paris, 1943.

**Leiris (Michel)**, Le Ruban au cou *d'Olympia*, Gallimard, Paris, 1981.

**Rimbaud (Arthur)**, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, La Pléiade, NRF, Paris, 1972.

**Tzara (Tristan)**, L'homme approximatif, Fourcade, Paris, 1931.

**Article**

**Breton (André)**, « L'art des fous, la clé des champs », Les Cahiers de la Pléiade, n° 6, février 1949.

## **Web**

Archives André Breton : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100560650>.

## **Histoire des arts & esthétique**

**Alexandre (Didier)**, sous la dir. de, *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, Besançon, 2006.

**Assouline (Pierre)**, Gaston Gallimard : un demi-siècle d'édition française, Balland, Paris, 1984.

**Barrault (Jean-Louis)**, Réflexions sur le théâtre, « Sur le mime et la pantomime », Éditions du Levant, Montpellier, 1996.

**Bertrand (Jean-Pierre) & Durand (Pascal)**, La modernité romantique. De Lamartine à Nerval, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2006.

**Brasillach (Robert)**, Anthologie de la poésie grecque, Stock, Paris, 1950.

**Bident (Christophe)**, Maurice Blanchot - Partenaire invisible, Champ Vallon, Seyssel, 1998.

**Butor (Michel)**, Essai sur les modernes, Gallimard, Paris, 1964.

**Compagnon (Antoine)**, Les cinq paradoxes de la modernité, Seuil, Paris, 1990.

**Deák (František)**, « Antonin Artaud and Charles Dullin : Artaud's Apprenticeship in Theatre », Educational Theatre Journal, vol. 29, n° 3, octobre 1977.

**Dumesnil (René)**, Boileau, Société Les Belles Lettres, Paris, 1943.

**Duret (Théodore)**, Critique d'avant-garde, G. Charpentier éditeurs, Paris, 1885.

**Fortier (Anne-Marie)**, René Char et la *métaphore Rimbaud*. La lecture à l'œuvre, Les Presses de l'université de Montréal, coll. « Espace littéraire », Montréal, 1999.

**Guyader (Antonin)**, La Revue Idées 1941-1945. Des non-conformistes en Révolution nationale, L'Harmattan, coll. « Logiques Historiques », Paris, 2006.

**Hoctan (Caroline)**, Panorama des revues à la Libération - Août 1944 - Octobre 1946, IMEC, coll. « Inventaires », 2006.

**Kingma-Eijgendaal (Tineke) & J. Smith (Paul)**, études réunies par, Lectures de René Char, Rodopi, Amsterdam, 1990.

**Laverdant (Gabriel-Désiré)**, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Aux Bureaux de La Phalange, Paris, 1845.

**Lécroart (Pascal)**, Paul Claudel et la rénovation du drame musical, Mardaga, Liège, 2004.

**Lély (Gilbert)**, René Char. Conférence prononcée le 3 juillet 1946 à Paris par Gilbert Lély, Variété, 1947.

**Lurol (Gérard)**, Emmanuel Mounier. Le lieu de la personne, L'Harmattan, coll. « Crise et anthropologie de la relation », Paris, 2000.

**Mauclair (Camille)**, L'art indépendant français sous la Troisième République, La Renaissance du livre, Paris, 1919.

- La beauté des formes, Albin Michel, Paris, 1927.

- Crise de l'art moderne, CEA, Paris, 1944.

**Miller (Catherine)**, Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six, Mardaga, Sprimont, 2003.

**Penot-Lacassagne (Olivier)**, sous la dir. de, Artaud en revues, L'Âge d'homme, Lausanne, 2005.

**Petitjean (André)**, Études linguistiques des didascalies, Éditions Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », Limoges, 2012.

**Riout (Denys)**, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2000.

**Santí (Sylvain)**, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam, 2007.

**Seguin (Jean-Pierre)**, La Langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle, Bordas, Paris/Bruxelles/Montréal, 1972.

**Surya (Michel)**, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1992.

**Tual (Denise)**, *Le Temps dévoré*, Fayard, Paris, 1980.

**Voellmy (Jean)**, *René Char ou le mystère partagé*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », Seyssel, 1993.

### Articles

**Cometti (Jean-Pierre)**, « Que signifie la ‘fin des avant-gardes’ ? », *Rue Descartes*, mars 2010, n° 69, p. 96-107.

**Compagnon (Antoine), De Biasi (Pierre-Marc) & Herschberg Pierrot (Anne)**, « Antoine Compagnon - Génétique, intertextualité et histoire littéraire », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 55-57.

**Debeaux (Anne)**, « La gestuelle chez Claudel », *Europe*, n° 635, mars 1982, p. 88-93.

**Laprade (Victor de)**, « Idée de progrès appliquée à l’histoire des arts » in *Essais de critique idéaliste*, éd. Didier, Paris, 1882, p. 49-77.

**Lippi (Silvia)**, « Transgression et violence chez Bataille et Lacan », *La clinique lacanienne*, ERES, n° 10, janvier 2006, p. 245-262.

**Martínez (Dolores)**, « L’œuvre d’art en tant que témoignage : les artistes confrontés à la guerre », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], mars 2008, mis en ligne le 13 janvier 2009.

**Van Hulle (Dirk)**, « Un plaidoyer pour l’édition génétique : les Cahiers de Proust », *Genesis*, n° 36, 2013, p. 151-154.

**Watanabe (Moriaki)**, « Claudel et le Nô », *Europe*, 60<sup>e</sup> année, n° 635, mars 1982, p. 76-88.

### Travaux universitaires

**Guihard (Karine)**, *Le Surréalisme révolutionnaire*, Mémoire de DEA de Lettres modernes, sous la dir. de Régis Miannay, université de Nantes, UFR de Lettres modernes, Juin 1998.

### Web

**Compagnon (Antoine)**, Baudelaire. Moderne et antimoderne, Cours du 6 mars et du 3 avril 2012, Collège de France, consultable en ligne : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2012-03-06-16h30.htm>.

**Chartier (Roger)**, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Cours de l'année 2009-2010, Collège de France, consultable en ligne : <https://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2009-2010.htm>.

## **Philosophie**

**Adorno (Theodor W.)**, *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris, 1986.

- Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris, 1962.
- Negative Dialektik, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1966.

**Adorno (Theodor W.) & Benjamin (Walter)**, *Correspondance 1928-1940*, Gallimard, Paris, 2006.

**Arendt (Hannah)**, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, trad. G. Durand, Paris, Calmann-Lévy, 1972 ; Paris, Presses-Pocket, 1989.

- *Le Système totalitaire*, trad. Jean-Louis Bourget, Robert Davreu, Patrick Lévy, Seuil, Paris, 1972 ; trad. révisée Hélène Frappat, Gallimard, coll. « Quatro », Paris, 2002 ; Seuil, coll. « Points/Essais », Paris, 2005.

**Audi (Paul)**, *Rousseau : une philosophie de l'âme*, Verdier, Lagrasse, 2008.

**Barthes (Roland)**, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

**Bloch (Olivier)**, sous la dir. de, *Philosopher en France sous l'Occupation*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009.

**Bourdieu (Pierre)**, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992.

**Bürger (Peter)**, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, 1984.

**Deleuze (Gilles)**, *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

- *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthé », Paris, 2011.

**Deleuze (Gilles) & Guattari (Félix)**, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.

- *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

**Derrida (Jacques)**, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967.

- Habermas (Jürgen)**, Le discours philosophique de la modernité, Gallimard, Paris, 1985.
- Klemperer (Victor)**, LTI, La langue du III<sup>e</sup> Reich, Albin Michel, Agora, Pocket, Paris, 2003.
- Meschonnic (Henri)**, Modernité modernité, Gallimard, Paris, 1994.
- Michaud (Yves)**, La Violence, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1992.
- Noudelmann (François)**, Avant-gardes et modernité, Hachette, Paris, 2000.
- Ramond (Charles)**, coordonné par, René Girard. *La théorie mimétique, de l'apprentissage à l'apocalypse*, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », Paris, 2010.
- Rousseau (Jean-Jacques)**, *Œuvres*, t. 9, « Dissertation sur la musique moderne », Harvard College Library, 1941.
- Roviello (Anne-Marie) & Weyembergh (Maurice)**, coordination scientifique, Hannah Arendt et la modernité, Vrin, Paris 1992.
- Saint-Simon (Claude-Henri de)**, Opinions littéraires, philosophiques et industrielles, Galerie de Bossange Père, Paris, 1825.
- Steiner (Georges)**, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, Paris, 2013.
- Vadé (Yves)**, textes réunis et présentés par, Ce que modernité veut dire, Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1994.
- Worms (Frédéric)**, La philosophie en France au XX<sup>e</sup> siècle. Moments, Folio, Paris, 2009.

## Articles

- Corbier (Christophe)**, « Bergson, Bachelard, Emmanuel : rythme, mélodie et durée », Archives de Philosophie, n° 75, février 2012, p. 291-310.

## Histoire & politique

- Bruttman (Tall)**, La Logique des bourreaux 1943-1944, Hachette, Paris, 2003.
- Buton (Philippe)**, La Joie douloureuse. La Libération de la France, Complexe, IHTP, Bruxelles, 2004.

**Chassaigne (Philippe) & Largeaud (Jean-Marc)**, sous la dir. de, *Villes en guerre*, Armand Colin, Paris, 2004.

**Corcy (Stéphanie)**, *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Perrin, Paris, 2005.

**Drioux (Claude-Joseph)**, *Précis de l'histoire moderne, depuis la prise de Constantinople jusqu'à la convocation des états généraux en France (1453-1789)*, Belin-Mandar, Paris, 1845.

**Duby (Georges)**, *L'An Mil*, Gallimard, Paris, 1980.

**Grandsart (Didier)**, Paris 1931. Revoir l'Exposition Coloniale, FVW éditions, Paris, 2010.

**Lacouture (Jean)**, Léon Blum, Seuil, Paris, 1977.

**Lessard (Jean-François)**, *Le nazisme et nous. La modernité et ses dérapages*, Liber, Montréal, 2010.

**Mertens (Pierre)**, *Écrire après Auschwitz ?*, La Renaissance du Livre, coll. « Paroles d'Aube », Paris, 2003.

**Novick (Peter)**, *L'épuration française 1944-1949*, Balland, Paris, 1985.

**Ory (Pascal)**, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Plon, Paris, 1994.

**Pichon (Muriel)**, *Les Français juifs 1914-1950. Récit d'un désenchantement*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2009.

**Poulot (Dominique)**, sous la dir. de, *Patrimoine et Modernité*, L'Harmattan, coll. « Chemins de la mémoire », Paris, 1998.

**Rioux (Jean-Pierre)**, sous la dir. de, *La Vie culturelle sous Vichy*, Complexe, coll. « Questions au XX<sup>e</sup> siècle », Bruxelles, 1999.

**Sapiro (Gisèle)**, *La Guerre des écrivains*, Fayard, Paris, 1999.

**Schorske (Carl E.)**, *Vienne fin de siècle*, Seuil, Paris, 1983.

**Taliano-des Garets (Françoise)**, *Villes et culture sous l'Occupation*, Armand Colin, Paris, 2012.

**Tønnesson (Stein)**, 1946 : Déclenchement de la guerre d'Indochine. Les vêpres tonkinoises du 19 décembre, L'Harmattan, Paris, 1987.

**Valéry (Paul)**, Regards sur le monde actuel, Librairie Stock, Paris, 1931.

**Wieviorka (Annette)**, Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli, Hachette, coll. « Pluriel », Paris, 2003.

**Wolikow (Serge)**, Le Front populaire en France, Complexe, Bruxelles, 1996.

### Articles

**Mounier (Emmanuel)**, « Fin de l'homme bourgeois », Esprit, juillet 1941, 9<sup>e</sup> année, n° 102, p. 975.

**Piégay-Gros (Nathalie)**, « Le palimpseste de l'Histoire », Cahiers de Narratologie [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/344>.

**Rouso (Henri)**, « Peut-on faire l'histoire du temps présent - Entretien avec Henri Rouso », *L'Histoire*, février 2013, n° 384.

**Trebitsch (Michel)**, « Nécrologie : Les revues qui s'arrêtent en 1939-1940 », La Revue des revues, *Revue internationale d'histoire et de bibliographie, Des revues sous l'Occupation*, n° 24, 1997, p. 19-33.

« Du Maréchal Pétain, le 2 mars à Saint-Étienne », Esprit, Le journal des témoins, n° 98, mars 1941, p. 351.

### Travaux universitaires

**Percheron (Bénédicte)**, La Vie musicale en Seine-Inférieure pendant la Seconde Guerre mondiale, Thèse de doctorat, Université de Rouen, 2007, 6 vol., 1194 p.

### Discours & communications

**Chirac (Jacques)**, « Vichy s'est fait complice de l'occupant. Allocution de M. Jacques CHIRAC président de la République prononcée lors des cérémonies commémorant la grande rafle des 16 et 17 juillet 1942 (Paris) », discours du 16 juillet 1995.

### Web

[http://www.museedelaresistanceenligne.org/mediatheque/pageDoc.php?&media\\_id=143](http://www.museedelaresistanceenligne.org/mediatheque/pageDoc.php?&media_id=143).