

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Band: - (1996)

Heft: 48

Artikel: Pierre Boulez : par volonté ou par hasard? = Pierre Boulez : durch Wille oder Zufall?

Autor: Côte, Nathalie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pierre Boulez :
par volonté ou par hasard ?

Dans son article, l'auteur suit deux fois l'évolution du principal compositeur français – et le plus puissant. Elle raconte d'abord le succès étonnant du provincial à qui tout sourit, et qui devient le « compositeur en chef » de son pays. Dans la deuxième partie, elle analyse le dessous des cartes, en montrant que Boulez a planifié très méticuleusement sa carrière et que les oppositions qu'il suscite tiennent à sa soif de pouvoir.

Pierre Boulez:
durch Wille oder Zufall?
Zweimal durchläuft die Autorin im folgenden Text die Entwicklung des wichtigsten und mächtigsten Komponisten Frankreichs. Zuerst erzählt sie die Erfolgsgeschichte vom Glückskind aus der Provinz, dem bis zum « compositeur en chef » alles gleichsam in den Schoss gefallen ist. Im zweiten Teil schaut sie hinter den Spiegel dieser Erfolgsgeschichte und erklärt, wie genau Boulez seine Karriere geplant hat und wie sehr die Einwände gegen ihn durch sein Machtstreben mitbegründet sind.

par Nathalie Côte

« A l'égard des étrangers, dans un Etat qu'ils voient florissant d'ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse, et de grandeur¹ »

(Louis XIV)

Ces considérations de monarque pourraient tout aussi bien faire le décret d'un de nos thuriféraires de la République ou de quelque artiste vivant de ses subsides. Il est singulier qu'aujourd'hui encore, l'Etat français, celui-là même qui s'est débarrassé des apories de la Monarchie, agit selon d'identiques rouages et machineries, prétendues vitrines de sa puissance. Ses antichambres abondent en hommes ayant tout saisi des règles du jeu politico-artistique. Si Louis XIV ne pouvait se passer de « son Baptiste » – entendez ici Jean-Baptiste Lully –, la République, elle, ne semble jurer que par « son Pierre » – entendez là Pierre Boulez. Au-delà du statut commun de musicien attitré et reconnu unanimement des instances dirigeantes, ces deux blasons de notre rayonnement national participent de ce même goût pour l'intrigue et les secrets d'alcôve. Encensé par les uns, vilipendé par les autres, Boulez est, sans conteste, une personnalité haute en couleurs, riche en contradictions et en mystères que nous tenterons d'élucider ici.

De l'artisan à l'artisanat furieux

1943 : le jeune Boulez monte de sa province natale à Paris afin d'y parfaire ses études musicales auprès des plus grands maîtres de l'époque. Dès les années cinquante, il se fait le héraut du sérialisme et s'affiche très vite en écorché vif du Tout-Paris musical, place où chacun sait que « la vie musicale est encore plus stupidement organisée que dans le

reste du monde² ». 1954 est une date clé dans le parcours de notre homme, qui endosse la tenue d'organisateur de concert sous l'aide protectrice et éclairée de Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud. On proclame la naissance du « Domaine musical », où se presse et s'entasse l'intelligentsia parisienne ; le public trié sur le volet fait montre d'un engouement inégalé pour les œuvres du triumvirat viennois, Schoenberg, Berg, Webern. Les hôtes du Domaine, Suzanne Tezenas et Lucie Germain, présentent le jeune Boulez aux personae gratae de l'époque telles Madame André Malraux, Georges Auric (futur directeur de l'Opéra de Paris) ou encore William Glock, futur patron musical de la BBC. Propulsé par le succès du Domaine, Boulez donne en 1956 la première parisienne du *Marteau sans maître* sur trois poèmes énigmatiques de René Char.

L'Allemagne en avait eu la primeur avec la représentation de Hans Rosbaud à Donaueschingen. C'est justement outre-Rhin que le jeune compositeur se réfugie en 1959 ; et loin de s'endormir dans la douceur d'une ville d'eau telle Baden-Baden, il ressuscite sans baguette, mais avec un brio unanimement reconnu, l'œuvre du maître de Bayreuth. Cet exil s'achèvera par un retour en force sous le lustre de Garnier, où il présente en première le *Wozzeck* de Berg. En 1963, la carrière internationale de chef d'orchestre se met en marche.

Le chef sémaphorique

Cette carrière foudroyante de chef ne démarre pas au hasard, elle coïncide avec le refus de Malraux de le nommer à la direction de la musique en 1966, et ce au profit du célébritissime Marcel Landowski. « Je fais donc grève en regard de tout ce qui est organisme officiel de la musique en France pour que

la trajectoire s'infléchisse³. » Boulez claque une fois encore la porte et répond à cet affront, comme à son habitude, par l'expatriation. L'enfant prodigue de la vie musicale française s'embarque cette fois pour Cleveland, dont il prend en main l'orchestre de 1967 à 1971. Dans le même temps, il s'exerce avec le London BBC Symphony Orchestra (1969-1975), avant de diriger le New York Philharmonic de 1971 à 1977. Son séjour à Covent Garden a donné lieu à l'enregistrement célèbre du *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Il est singulier que lorsque l'on demande à Boulez s'il lui arrive d'écouter un de ces disques, il répond : « Non, ça jamais ! A ce point de vue-là, je n'ai aucune tendance narcissique⁴. »

Débarassé de la baguette, ce « crochet de manchot », il s'attelle à bousculer les habitudes des abonnés du Lincoln Center ; désormais plus de location, on prend sa place comme au cinéma. Les étudiants le suivent à Greenwich Village pour s'adonner aux joies du rug-concert, où les sièges disparaissent au profit de quelques tapis et coussins disséminés autour de l'orchestre. C'est ce même concept d'orchestre au cœur du public que l'on retrouvera vingt ans plus tard dans la très parisienne Cité de la musique. Les règles du sacro-saint répertoire sont transgressées, les programmes extrêmement contrastés parcourant les siècles en diagonale. Néanmoins, il est clair que ces années de direction ralentissent très sensiblement la production de Boulez compositeur, qui, après une incursion mesurée dans le concept d'œuvre ouverte, revient à un certain formalisme avec des partitions telles *Domaines* (1968) ou *Rituel* (1975).

Retour du prophète en son pays

Après avoir brillé aux quatre coins du monde, l'enfant terrible rentre au pays ; tandis qu'il fête en 1975 ses cinquante ans, il se voit proposé par l'assemblée des professeurs du *Collège de France* afin d'occuper, dans cette noble institution créée par François I^{er}, une chaire intitulée « Invention, technique et langage de la musique ». Boulez, qui a toujours affiché un mépris certain pour les honneurs officiels, s'est cette fois sagement abstenu de toute déclaration fracassante. Dès le 14 décembre 1976, on se presse dans un amphithéâtre exigü pour suivre le premier cours du maître ; cette séance mémorable s'est déroulée autour du thème de la sempiternelle crise de la création musicale ; la prophylaxie de Boulez est simple, elle réside dans l'action collective des musiciens et des scientifiques. Un bonheur n'arrivant jamais seul, tandis qu'il s'installe confortablement dans sa chaire, Boulez prend la tête de sa nouvelle académie créée sur mesure : l'IRCAM, foyer où l'on pratique activement l'alchimie de la musique et de la science, la science comme muse de la modernité. Pour le maître, « l'effort sera collectif ou ne sera pas... Aussi doué soit-il, ce n'est pas un individu qui pourra donner

une solution à tous les problèmes posés par l'évolution actuelle de l'expression musicale⁵. » La démarche est focalisée sur l'outil informatique, directement en contact avec le M.I.T. de Cambridge ou Stanford University. Cet institut de recherches ainsi que la création de l'Ensemble Intercontemporain donnent naissance à *Répons*, créé en 1981 au festival de Donaueschingen. On se souviendra de cette première où, ironie du sort, les circuits électriques tombèrent fâcheusement en panne ; mais ce ne fut qu'un simple faux départ, aussitôt maîtrisé par notre homme.

En 1990, l'IRCAM, vitrine de la technologie musicale française, s'en est allé briller à Moscou, où Boulez s'est fait l'ambassadeur d'un jour de la musique contemporaine, accompagné de l'EIC et suivi par trente tonnes de matériel destinées à dépoussiérer la Russie de ses soixante ans d'académisme. Ses anniversaires semblent calqués sur les évé-



Pierre Boulez, l'Ensemble intercontemporain et la 4X © R.A. Fassey

nements majeurs de la vie musicale française ; en effet, pour ses soixante-dix ans, Boulez inaugure la Cité de la Musique, complexe musical rassemblant la vie professionnelle et la pédagogie de haut niveau. Avec une nouvelle salle modulable de 1200 places, la France peut se targuer d'avoir réalisé la Cité musicale moderne dont tout le monde rêvait.

Quoi qu'il en soit, fort de ses soixante-dix ans, Boulez est assurément l'antidote le plus puissant face à la déferlante postmoderne ; homme d'action autant que de réflexion, il œuvre selon une même ligne de conduite, sur fond d'intransigeance et de refus dogmatique de toute concession. Néanmoins, ce portrait en pied du maître de Montbrison ne saurait se réduire à quelques traits aux allures courtisanes ; d'aucuns pourraient en un tour de main ternir cette image si parfaitement glacée.

« Mais que l'heureux Lully ne s'imagine pas que son mérite seul fasse tout ce fracas ; si Louis l'abandonne à ce rare mérite il verra si la ville et la cour ne le quittent !⁶ » (*La Fontaine*). Il pourrait nous venir ici la fâcheuse idée d'adapter à notre époque ces quelques vers cinglants ; en effet qu'advierait-il du sort de Boulez sans ces larges faveurs, paradoxalement « régaliennes », accordées par nos plus hauts fonctionnaires ? Il s'avère que c'est précisément au XVII^e siècle et par le trop fameux monopole lullyste sur la musique du Roi que s'institutionnalisèrent les liens en-

tre le pouvoir politique et les sphères musicales. Aujourd'hui, c'est un fait notoire que Boulez a eu, tout au long de sa carrière, une conscience aiguë des avantages à tirer du système étatique ; il a su s'immiscer avec talent dans le cercle politique, à tel point que le président Chirac cite, non sans aplomb, le *Mar-teau sans Maître* comme son œuvre musicale favorite ! Mais, plus sérieusement, il est temps pour nous d'observer, de l'autre côté du miroir, le parcours du maître.

Des pressentiments au Bel Edifice

Les pressentiments quant au jeune Boulez sont ceux de la soprano Ninon Vallin qui, en 1942, cria au génie devant les talents démontrés par le jeune pianiste. Hélas, la carrière promise s'arrêtera devant les portes du Conservatoire national supérieur de musique, qui lui refusera le droit d'entrer. Qu'importe, Boulez y entrera par le biais de la composition, étudiant l'harmonie avec Olivier Messiaen, qu'il se chargera ensuite d'égratigner ; il s'attelle au contrepoint avec Madame Honegger, parfaite dans son rôle de marraine introductrice dans le Tout-Paris culturel et plus précisément dans le giron de la Compagnie Renaud-Barrault. C'est ici même que le réseau Boulez prend forme, dans l'ombre du clan Gallimard et des revues littéraires en vogue à l'époque. Pas de rencontre fortuite, mais des entrevues savamment orchestrées, comme celles précédemment relevées dans le cadre du Domaine musical. Aussi le jeune compositeur fait-il montre d'un chic certain pour s'entourer de femmes d'hommes politiques, telles Mesdames André Malraux et Georges Pompidou. Cette caractéristique n'est pas sans rappeler – que l'on nous pardonne cette ironie – le fameux mariage de Lully avec la fille de Michel Lambert. Notre compositeur national s'assure de même la consécration des milieux intellectuels, qui voient en sa personne le chantre absolu de la modernité musicale ; dès lors il se lie avec Michel Foucault, collabore aux premières parutions de *Tel Quel*, tout en œuvrant sous l'aile de Béjart et Vilar. Et c'est sans doute par le plus grand des hasards que ce même Foucault, soutenu par Roland Barthes et Emmanuel Le Roy Ladurie, présente la candidature de Boulez au Collège de France en 1975... L'homme sait incontestablement utiliser ses relations à bon escient ; nombreux sont les hommes politiques ayant participé à la construction du Bel Edifice qui l'abrite aujourd'hui ; ici on craint de froisser sa susceptibilité, là de contrarier ses décisions. Ses exils répétés font la mauvaise conscience d'un Georges Pompidou, qui ramènera l'enfant prodige au pays en lui promettant le Bauhaus français de la musique. Boulez sait jouer et se jouer à merveille de tous les gouvernements, faisant valoir les convoitises de l'étranger ; d'aucuns y verraient un chantage poli. Mais passons sur ces intrigues dignes de Scapin

et venons-en à la présupposée substantifique moelle de Boulez, la composition, dont il dit : « *C'est ma vie*⁷ ». Il est vrai qu'après quarante ans de carrière ont été éditées environ quatre heures de musique : la rareté du geste fait sans doute son prix... Le compositeur, suivant les traces de Joyce, œuvre selon le principe du « work in progress » : l'inachèvement, la reprise sempiternelle du même objet sont la désinence même du style boulezien. Nous nous heurtons ici à un paradoxe évident : Boulez, qui, d'un côté, récuse toute forme de bilan, passe son temps, de l'autre, à revenir sur ses œuvres passées. D'ailleurs, au sujet des analyses de sa musique, il écrit « *Je ne les lis pas : elles intéressent ceux qui les font mais pas moi. Premièrement c'est du passé, et je ne tiens pas à me revisiter sans cesse ; deuxièmement cela ne me sert pas à grand-chose*⁸. » A ceci près que ces écrits ne sont pas sans receler quelques vertus publicitaires. L'homme abonde en contradictions : lui qui naguère ne jurait que par le « travail collectif » lors de la création de l'IRCAM, quelque peu dans l'esprit kolkhoze, eh bien celui-là même écrit aujourd'hui : « *L'utopie d'un langage musical commun a complètement disparu. (...) Mais ce phénomène n'est pas nouveau*⁹ ».

Autant que Lully et Molière en leur temps, notre « marxiste-léniniste de la création », filant dans un cabriolet luxueux, se plaît à railler le bourgeois autant que faire se peut. Mais rappelons nous Spinoza, qui préférerait les hommes à paradoxes aux hommes à préjugés.

« L'Etat, c'est moi »

Derrière cet apophtegme provocateur se cache une réalité troublante que les faits ne sauraient démentir ; commençons par l'IRCAM, qui dispose d'un cadre juridique échappant au droit commun, bien que cet institut soit subventionné à hauteur de 95 % par l'Etat. C'est, de fait, le seul composant de Beaubourg qui bénéficie d'un statut d'association privée ; il en va de même pour les commandes de l'EIC au compositeur : elles sont purement et simplement dispensées de l'aval des systèmes officiels de commandes publiques. Comment ne pas être étonné d'autant d'irrégularités maquillées et constatées par tout un chacun ? Boulez agissant de concert depuis vingt ans avec tous les gouvernements en place, il n'hésite pas à procéder à des coupes sombres lorsque ces derniers s'intéressent de plus près à ce qui sort du « Trou » (autre nom de l'IRCAM). On se rappelle le départ précipité de l'IRCAM, en 1980, de Berio, Globokar, Risset, Benett et Decoust ; selon Boulez, ces départements, confiés à des compositeurs, ont montré « *une tendance à l'isolement, que l'on constate d'ailleurs dans tous les instituts de recherche scientifique*¹⁰ ». Mais si l'on confronte à présent ce point de vue à celui d'un malheureux élu, Gérard Benett, le ton change ; celui-ci évoque une certaine pression étatique auprès de Boulez, que l'on sommait à l'époque de

« *justifier par des œuvres l'importance de son budget*¹¹ ». Ce dernier n'a pas tardé à renvoyer ces collaborateurs à leurs pénates.

C'est que notre homme ne plaisante pas avec les notions de rendement et de productivité. Dans *l'Humanité*, il rappelle, lors de la création de l'IRCAM, « *que nous ne travaillons pas avec un Etat collecteur des impôts de tout le monde. L'argent que je reçois m'est donné par la communauté toute entière et c'est vis-à-vis de cette communauté que je suis responsable de ce rendement*¹². » Qu'en est-il du rendement après vingt ans d'exercice ?

Effectué en 1989, le rapport du sociologue Pierre-Michel Menger est, sur ce point, des plus tranchants. Que sort-il réellement du « Trou » ? Pas grand-chose. En effet, il s'avère que moins de six œuvres ont été réalisées sur la fameuse 4X (aujourd'hui révolue) de 1981 à 1989. Rappelons de plus que cette merveilleuse machine devait être commercialisée ; en 1984 on évaluait déjà son marché aux alentours de 250 unités. Résultat net : trois exemplaires vendus, dont un à l'IRCAM. Quant à la productivité des chercheurs, vingt-deux recensés à l'époque du rapport, la moyenne se situe à deux articles publiés tous les trois ans ; est signalée au passage cette fâcheuse habitude de faire traîner en longueur les projets de recherche. Passons sur quelques honoraires exorbitants, versés à des sommités venues « se moduler à l'IRCAM » ; selon Menger, c'est « *l'un des seuls lieux où l'art est mécène de la science*¹³ ». Un lieu qui coûte fort cher à l'Etat, et malheur à celui qui tente de s'opposer à la volonté du maître d'ingurgiter chaque année ces subventions gargantuesques ! Michel Schneider a été de ceux-là. Directeur de la musique et de la danse de 1988 à 1991, il s'est fait l'adversaire le plus redoutable de Boulez, ce qui l'a porté jusqu'à un affrontement télévisuel mémorable en février 1993. La propre sœur du maître de Montbrison confiera en privé : « *Je le retrouve comme à l'âge de cinq ans face à son père*¹⁴ ».

Il faut dire que Boulez se montra sous un jour particulièrement détestable, jouant devant le public son rôle d'enfant gâté de la création contemporaine. Cet enfant terrible ne supporte pas le moindre bémol à ses ukases. Rappelons qu'en 1991, l'IRCAM a tout de même reçu 25 millions de francs de subventions de l'Etat, tandis que les autres studios se partageaient les miettes, quelque six millions restants. Il est regrettable que les salles de concert ne se remplissent pas à la mesure de la croissance de ce budget faramineux ; Schneider souligne que « *la seule chose qui ne soit pas modulable est le public, toujours le même depuis 20 ans : quelques centaines de croyants*¹⁵ ». Le choc Schneider-Boulez n'a cessé de s'amplifier avec la réalisation de la Cité de la musique, dernier bastion édifié par la volonté du maître contre la raison d'Etat, comme à son habitude, puisque, comment ne pas y songer, l'Etat, c'est lui...

Epilogue

Derrière le masque du compositeur incompris par ses contemporains, qu'il traite d'ailleurs avec une condescendance faisant grincer bien des dents, se cache un habile tacticien et un homme d'affaires redoutable. Bien qu'il s'en défende, Boulez semble préoccupé en premier lieu par ses Grands Travaux et les fonds qui lui sont attribués.

Notre Lully, dont le pouvoir était tout aussi grand, avait, lui, ce mérite de plaire à un large public, et les deniers que « l'Etat collecteur » lui versait satisfaisaient autant le public d'un concert improvisé dans les rues de Paris que ces dames en pâmoison devant *l'Alceste* à Versailles. Quant aux subventions englobées par l'IRCAM, thébaïde rêvée et vitrine onéreuse de la création parisienne, le contribuable éloigné de la capitale ne se pose guère de questions sur son rendement puisque cet institut lui est parfaitement inconnu. Sans doute Boulez et ses émules s'adressent-ils aux contribuables avertis et ce, de plus, au détriment du rayonnement musical en province.

Cet excès de centralisation est fort domageable pour l'ensemble de la création contemporaine ainsi que pour la promotion des jeunes compositeurs. Une simple enquête personnelle nous révéla, il y a peu, un fait des plus singuliers. Prenez un quidam dans la rue, demandez lui de citer un visage de la musique actuelle ; dans le meilleur des cas il vous répondra : « Boulez ! ». Demandez lui ensuite ce qu'il connaît de ses œuvres, il vous répondra : « Rien ! ».

Nathalie Côte

1. Louis XIV, *Mémoires*, Tallandier, Paris 1987, p. 134
2. Boulez, Pierre : *L'Aurore*, Paris, 19 décembre 1969
3. Boulez, Pierre : *Musique*, Musiques, Paris, décembre 1975, p. 49
4. Boulez, Pierre : « *Pierre Boulez : j'ai un but et je le poursuis* », in *Diapason*, Paris, février 1995, p. 36
5. dito
6. La Fontaine, Jean de : « *A Monsieur de Niert* » in *Œuvres complètes*, T II, Gallimard, Paris, 1958, p. 619
7. Boulez, Pierre : « *Entretien avec Pierre Boulez* » in *Festival d'automne*, Contrechamps, Lausanne 1989, p. 75
8. dito
9. Boulez, Pierre : « *Pierre Boulez, l'heure de vérité* » in *Le Monde de la musique*, Le Monde, Paris, juillet 1994, p. 32
10. Boulez, Pierre : *Boulez « La machine à créer »* in *l'Express*, Paris, mai 1980, p. 62
11. Benett, Gérard : « *Boulez, Benett et l'IRCAM* », in *le Monde*, Paris, juillet 1988
12. Boulez, Pierre : « *Le Langage musical a besoin d'un matériau nouveau* » in *l'Humanité dimanche*, Paris, février 1976, p. 37
13. Menger, Pierre-Michel : « *IRCAM : à quoi joue Boulez ?* » in *l'Express*, Paris, décembre 1989, p. 84
14. Boulez, Jeanne : « *C'est la fête à Boulez* » in *Télérama*, Paris, janvier 1995, p. 48
15. Schneider, Michel : *La comédie de la culture*, Seuil, Paris, 1993, p. 93