

Boulez au Collège de France

Entretien avec Jonathan Goldman

par Julien Le Mauff

Chef de file de l'avant-garde musicale au second XXe siècle, Pierre Boulez est né le 25 mars 1925. De 1976 à 1995, il a occupé une chaire au Collège de France. Jonathan Goldman, qui a participé à l'édition de ses cours, évoque ces deux décennies d'enseignement et leur place dans le legs boulézien.

Spécialiste des courants d'avant-garde de la musique du XXe siècle, **Jonathan Goldman** est professeur titulaire de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il est l'auteur d'*Avant-Garde on Record: Musical Responses to Stereos* (Cambridge University Press, 2023) et, depuis 2024, rédacteur en chef de la revue *Twentieth-Century Music* (R.-U.). Il a notamment publié une monographie sur Pierre Boulez (Cambridge University Press, 2011) et a co-traduit en anglais ses cours au Collège de France (*Music Lessons*, University of Chicago Press, 2019). De 2006 à 2016, il a été rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines*. Son anthologie d'écrits sur l'hétérophonie, coéditée avec José Evangelista, a été publiée en espagnol par l'Institut Valenciana de Cultura en 2024.

***La Vie des idées* : Comment vient à Boulez l'idée de développer un pan « théorique » à côté de son activité proprement musicale ?**

Jonathan Goldman : Le projet théorique de Boulez était particulièrement ambitieux¹ : il poussait l'impulsion de la *tabula rasa* post-1945 à l'extrême, jusqu'à vouloir réinventer la musique de bas en haut, avec des fondations cohérentes, du moins selon une lettre qu'il a écrite à Karlheinz Stockhausen, en décembre 1959 :

Je réfléchis beaucoup du reste en général sur les fondements mêmes de la musique actuelle. Ce sera le thème de mon cours à Darmstadt : six leçons sur une nouvelle méthodologie musicale. Pour cela, je relis Descartes ; et je vois combien nos raisonnements musicaux sont en général inconsistants et sans logique péremptoire. Il faut tâcher de donner à notre pensée une rigueur interne qu'elle est loin de posséder².

Même si le projet d'un traité de musique en plusieurs volumes n'a jamais vu le jour, on peut en percevoir la teneur en imaginant une combinaison de *Penser la musique aujourd'hui*³ avec la conférence de 1963 intitulée « La nécessité d'une orientation esthétique »⁴. Or, les écrits théoriques de Boulez semblent s'être temporairement essoufflés à cette époque, 1963 étant l'année où, selon Jean-Jacques Nattiez, « après cette date, Pierre Boulez cesse d'écrire, provisoirement, des textes relatifs à l'élaboration de son langage musical. Pierre Boulez cesse temporairement d'écrire des textes relatifs à l'élaboration du langage musical »⁵.

Ceci est évident dans le texte « Périforme » que Boulez a écrit pour une conférence de 1965 sur la forme musicale, dans lequel il semble plus Dada que Descartes (« Est-ce que la forêt vierge est une forme ? Sans doute⁶ »). Le fait que la décennie qui a suivi cet essai n'ait pas été riche en écrits théoriques était sans doute, au moins en partie, le résultat du nouveau rôle de Boulez en tant que chef d'orchestre de renommée internationale – ayant dirigé le *Sacre du printemps* au Théâtre des Champs-Élysées le 18 juin 1963 dans une interprétation acclamée, et menant à sa nomination simultanée au New York Philharmonic et au BBC Symphony Orchestra en

¹ Les propos rapportés reprennent en partie la préface de Jonathan Goldman à Pierre Boulez, *Music Lessons: the Collège de France Lectures*, Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman, et Arnold Whittall (trad.), Jean-Jacques Nattiez (éd.), Londres-Chicago, Faber-University of Chicago Press, 2018, pp. vii-xxii. Le lecteur est renvoyé à cette publication pour de plus amples renseignements.

² Lettre à Stockhausen, décembre 1959, cité dans Philippe Albéra, *Pli selon Pli de Pierre Boulez : Entretien et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 78.

³ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1987.

⁴ Éditée dans *Points de repère, I. Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 529-579.

⁵ Jonathan Goldman, Jean-Jacques Nattiez and François Nicolas (dir.), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Sampzon, Delatour, 2009, p. 13.

⁶ « Périforme », dans Boulez, *Points de repère 1. Imaginer*, éd. Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1995, p. 397-403

1971. Mais peut-être aussi en raison de sa désillusion à l'égard des considérations théoriques en tant que telles.

La Vie des idées : Comment dès lors en vient-il à être nommé au Collège de France, et quel y est son programme d'enseignement initial ?

Jonathan Goldman : Cet élan vers la théorisation fut renouvelé lorsque, sur invitation formelle d'Emmanuel Le Roy Ladurie, titulaire de la chaire d'histoire de la civilisation moderne au Collège, mais proposé par Michel Foucault, admirateur de l'œuvre de Boulez, il fut élu à la chaire « Invention, technique et langage en musique ». Bien qu'il ne s'agisse pas de la première chaire de musique au Collège – le musicologue Jules Combarieu y a donné un cours complémentaire d'histoire de la musique entre 1904 et 1910 – la nomination de Boulez est l'expression d'une volonté d'élargir le champ d'action de l'institution aux activités créatrices.

Comme il est d'usage au Collège, le libellé précis de la chaire est taillé sur mesure pour le candidat qui s'y présente. « Invention, technique et langage en musique » convient parfaitement à un compositeur qui a poussé dans ses écrits la métaphore linguistique de la musique vers de nouveaux sommets. Boulez aurait été approché avant la création de la chaire et aurait participé à la rédaction du texte de présentation de Le Roy Ladurie soumis à l'administration du Collège le 16 mars 1975, texte contenant de nombreux thèmes chers à Boulez lui-même. Par exemple, dans une appréciation critique de Schoenberg, Le Roy Ladurie écrit que

« L'effort de Schönberg porte séparément sur chaque élément du son: la hauteur, l'intensivité [*siz*], la durée, le timbre. La dodécaphonie est souvent présentée comme étant trop systématique. En fait, elle ne l'est pas, ou bien elle l'est à court terme. Elle ne se révélera pas toujours capable, par exemple, de penser la forme⁷. »

Le fait que Boulez doive poursuivre les explorations formelles laissées en suspens par le chef de file de l'École de Vienne est conforme au programme esthétique de l'auteur de « Schoenberg est mort » (1951)⁸. C'est ainsi qu'une fois nommé à cette nouvelle chaire, Boulez a donné neuf conférences d'une heure et cinq séminaires de deux heures par an, à partir du discours inaugural du 10 décembre 1976, jusqu'au

⁷ Proposition de création d'une chaire intitulée Invention, Technique et Langage en Musique, par M. Emmanuel LE ROY LADURIE », Collège de France, Cabinet de l'Administrateur, Assemblée du 16 mars 1975, pp. 44-48 ; p. 45.

⁸ Pierre Boulez, *Point de repères I. Imaginer*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Bourgois, 1995, pp. 145-151.

printemps 1995, à quelques exceptions près, dont deux années au cours desquelles il n'y a pas eu de conférences.

***La Vie des idées* : La lecture du volume de cours publié en 2005, intitulé *Leçons de musique*, évoque une pensée très théorique, voire abstraite⁹. Est-ce représentatif des cours donnés au Collège ? Quelle était la place de la musique dans ses séances, leur articulation au séminaire ?**

Jonathan Goldman : Boulez ne préparait pas de cours écrits pour chacune de ses leçons et chacun de ses séminaires au Collège. Au lieu de cela, il rédigeait pour chaque année académique un seul long essai d'environ 20 à 30 pages, consacré à un thème spécifique, et donnait tous les cours et séminaires de l'année en développant à partir du texte préparé. Par conséquent, *Leçons de musique* propose un essai par semestre universitaire, au lieu de la publication habituelle de chacune des neuf conférences en tant qu'essai séparé, conformément aux instructions de Pierre Boulez lui-même.

Par la suite, Boulez a révisé chacun des essais en vue de leur publication. Dans ses révisions, Boulez a supprimé certaines références à des exemples musicaux spécifiques qui étaient parfois évoqués pendant les conférences, ce qui contribue à donner l'impression que ces essais sont des méditations sur la musique en général plutôt que des commentaires sur des œuvres spécifiques. Boulez a également décidé de ne pas publier les textes préparés pour les séminaires, dont beaucoup présentaient des collaborations avec des chercheurs associés à l'IRCAM, l'institut de recherche acoustique et musicale qu'il a fondé, notamment David Wessel, Andrew Gerszo et Giuseppe di Giugno, peut-être parce que leur format interactif ne se prêtait pas à celui de l'essai.

Le procédé de Boulez consistant à écrire un seul essai pour chaque année académique (ou parfois pour plusieurs années successives) explique la brièveté (relative) des *Leçons de musique*, si l'on considère qu'elles couvrent quinze trimestres académiques. Il suffit de comparer avec la publication, en 2015, des cours du Collège de France de Pierre Bourdieu portant sur seulement trois semestres (1989-1992) et couvrant quelque 600 pages.

⁹ Pierre Boulez, *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France*, éd. Jean-Jacques Nattiez, présentation de Jonathan Goldman, Paris, Christian Bourgois, 2005.

La Vie des idées : Nommé professeur au Collège de France en 1976, Boulez dirige la même année la production wagnérienne du *Ring* du centenaire à Bayreuth, avec Patrice Chéreau, marquée par son modernisme, et il inaugure en 1977 l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), à Paris. S'il est souvent décrit à partir de cette époque comme un homme d'institutions, voire omnipotent, comment aborde-t-il pourtant son enseignement en musicien ?

Jonathan Goldman : Le discours inaugural de Boulez a d'ailleurs été publié par Boulez dans le programme d'une série de concerts et d'expositions qui ont marqué l'ouverture de l'IRCAM en 1977, plutôt que dans une publication distincte du Collège de France, comme c'est habituellement le cas.

Il se peut également que les tropes classiques de la pensée de Boulez dans les conférences du Collège soient l'envers de son autre activité majeure au cours de ces années : en tant que directeur de l'IRCAM, depuis ses débuts au début et au milieu des années 1970 jusqu'en 1993. Comme l'indique le document officiel du Collège présentant la candidature de Boulez à la chaire, signé par Le Roy Ladurie et présenté le 29 juin 1975 :

« L'enseignement de Pierre Boulez au Collège de France se déroulerait parallèlement avec son activité de Directeur de l'IRCAM [...] La collaboration entre musiciens et scientifiques, l'expérimentation musicale, les recherches menées à l'IRCAM, et, parallèlement l'enseignement de Pierre Boulez au Collège de France formeront une sorte de laboratoire à la fois individuel et collectif où l'on créera aussi la musique contemporaine et sa science; où l'on créera et où en tout cas l'on pensera la musique aujourd'hui¹⁰. »

Cette double nature – technologue le matin à l'IRCAM, théoricien l'après-midi au Collège de France – est bien sûr le reflet des facettes doubles (cf. son œuvre *Dialogue de l'ombre double*) et même multiples (cf. son œuvre *Éclat-multiples*) du musicien Boulez.

La Vie des idées : Boulez poursuit donc au Collège ce projet annoncé d'une « investigation des fondements rationnels du langage musical », d'un « essai d'explication globale » renouvelant ceux du XVIII^e siècle¹¹. Cela se reflète-t-il inversement dans ses créations musicales ?

Jonathan Goldman : La période Collège de France de Boulez a également inauguré une nouvelle manière dans sa propre carrière de compositeur qui a conduit à une rupture stylistique marquée, comme en témoignent des œuvres telles que *Rituel*

¹⁰ « Proposition », *op. cit.*

¹¹ Boulez, *Leçons de musique*, *op. cit.*, p. 51.

(1975), *Messagesquise* (1976-1977), et l'opus magnum de cette période, *Répons* (1981 ; 1984), ainsi que des œuvres ultérieures de grande envergure telles que *Sur Incises* (1996-1998) et *Dérive 2* (1988-2006/2009).

Nous ne pouvons pas savoir comment la théorie et la pratique se sont développées ensemble dans l'esprit de Boulez, mais il est clair que cette période a été marquée par un retour à la pensée systématique – penser la musique dans toute sa généralité. Loin de concerner uniquement la musique ou la pensée musicale de Boulez, les idées développées dans ce volume s'appliquent en principe à tout langage musical et sont censées intéresser les compositeurs, les interprètes et les mélomanes de toutes sortes.

Les leçons du Collège de France peuvent parfois être lues comme une sorte de journal des problèmes et des découvertes de Boulez au cours de la gestation de ses compositions : les réflexions que Boulez y présente sur l'idée, le geste, la créativité, l'objet musical, le concept d'écriture ou, par exemple, le statut de l'« œuvre » musicale, ainsi que la notion de déduction et d'enveloppe, sont inextricablement liées à l'évolution de Boulez en tant que compositeur. Par exemple, dans le cours de dernière année, « L'œuvre : tout ou fragment ». Boulez ne cache pas qu'en étudiant le statut de l'œuvre musicale, il réfléchit à un problème qui l'intéresse particulièrement. La relation entre fragment et ensemble est bien sûr au centre des réflexions de Boulez sur la forme ; ses œuvres *Rituel*, *Mémoriale*, *Anthèmes 1* et *2*, par exemple, sont des fragments, des greffes ou des extensions de ... *explosante-fixe*....

Dans ses conférences, Boulez cherchait encore des solutions aux problèmes musicaux après un demi-siècle d'expérience en matière de composition. Il est remarquable de constater que Boulez médite encore, dans les années 1980 et 1990, les conséquences de deux de ses expériences compositionnelles les plus fondamentales des années 1950 : le sérialisme total, dont l'exemple emblématique est ses *Structures pour deux pianos, Livre 1* (1951-1952), et la forme ouverte ou mobile, dont le *locus classicus* est la *Troisième Sonate pour piano* (1958-1963). En effet, en ce qui concerne la forme ouverte, et plus généralement l'ensemble des concepts qui incluent l'indétermination, l'aléatoire et le hasard, le cours « Automatismes et décisions » (1980) contient une réflexion soutenue, pleine de détails esthétiques considérables qui rappellent parfois la correspondance désormais classique de Boulez avec John Cage, qui tourne fameusement autour de ces attitudes compositionnelles. Mais de nouveaux domaines d'intérêt abondent ici aussi, notamment en ce qui concerne le thème et les processus thématiques, les marqueurs perceptifs qu'il appelle « enveloppes » et

« signaux », le problème de l'« authenticité », ou la forme à grande échelle, parmi beaucoup d'autres.

La Vie des idées : Placé en préface de ses cours, le texte de Michel Foucault sur Boulez (« L'écran travers ») souligne combien Boulez voit dans la musique une question formelle, et surtout d'une « bataille » sur le formel. Comment se traduit dans son enseignement cette tendance à la controverse en musique ?

Jonathan Goldman : L'affinité de plusieurs propos de Boulez dans ses cours avec des écrits musicologiques contemporains est parfois frappante. Par exemple, lorsque Boulez déclare que « Longtemps, la musique ne se posait pas le problème de l'expression (et sa caricature sentimentale « être expressif ») comme une catégorie séparée¹² », on a l'impression qu'une telle phrase pourrait se trouver sur une page des écrits du grand musicologue allemand Carl Dahlhaus (1928-1989), auteur de *L'Idée de la musique absolue*, et célébré pour ses contributions à l'histoire des idées.

Ailleurs, Boulez écrit sur le mode de ce que l'on entend habituellement en anglais par *music criticism*. Lorsqu'il parle d'œuvres qui sont « comme de véritables cataclysmes géologiques qui ont changé entièrement la configuration de la pensée musicale¹³ », Boulez rappelle la théorie bien connue de T.S. Eliot sur le génie poétique dans le célèbre essai du poète « Tradition et talent individuel » (1919), un essai auquel Boulez renvoie explicitement.

Parfois, sa prose fait un usage frappant de métaphores politiques ou même martiales, comme lorsqu'il parle d'une idée musicale qui, lorsqu'elle est « conçue avec suffisamment de puissance, elle peut envahir les territoires qui sont les plus éloignés de son point d'application directe¹⁴. » À d'autres moments, il souhaite clairement faire résonner les connotations politiques de mots tels que « hiérarchie » :

« Non point une hiérarchie de ce qui est important et ce qui ne l'est pas, une sorte de hiérarchie de la reconnaissance et du mépris, du noble et du non-noble. Mais : ce qui est au centre, et ce qui est à la périphérie ; ce qui est déterminant, et ce qui est relatif¹⁵. »

La Vie des idées : Si du point de vue public, la musique de Pierre Boulez reste souvent perçue, de façon sans doute caricaturale, comme représentative d'une avant-

¹² Boulez, *Leçons de musique, op. cit.*, p. 157.

¹³ Boulez, *Leçons de musique, op. cit.*, p. 77.

¹⁴ Boulez, *Leçons de musique, op. cit.*, p. 92

¹⁵ Boulez, *Leçons de musique, op. cit.*, p. 127.

garde difficile d'accès, caractéristique d'un certain XX^e siècle musical, à quel point Boulez lui-même réfléchit-il à la question de l'expérience, de la perception musicale, pour l'articuler à sa démarche créatrice ?

Jonathan Goldman : Il a souvent été noté (par Célestin Deliège et Jean-Jacques Nattiez en particulier) que les conférences du Collège de France représentaient un tournant décisif vers une exploration de la manière dont la musique est perçue dans la pratique, même si la sensibilité aux facteurs perceptifs peut difficilement être sous-estimée dans les premiers écrits de Boulez ou même dans ses compositions, et il est rafraîchissant, à une époque où tant de partitions musicales modernistes sont rejetées d'emblée comme des jeux de l'esprit divorcés de l'expérience musicale réelle, de lire l'affirmation de Boulez selon laquelle :

« être conscient des diverses formes de la perception musicale, savoir les explorer, les exploiter, enrichit considérablement l'invention : perception par la présence et perception par l'absence marquent les limites entre lesquelles s'étend un immense champ de possibilités ; éléments en relief ou en creux, mémoire rassurée ou mémoire déjouée, tels sont les deux pôles de la relation de l'auditeur avec l'œuvre¹⁶. »

Cependant, il est instructif d'examiner dans quelle mesure les conférences du Collège de France représentent un renversement esthétique par rapport aux écrits antérieurs. La préoccupation pour la nature de la perception sonore, évidente dans ces écrits, est également un reflet du type de recherche psychoacoustique qui prenait forme à l'époque à l'IRCAM, sous la direction de David Wessel et, plus tard, de Stephen McAdams. Lorsque Boulez fait appel à la perception, la mémoire ou les signaux, il participe à cette tendance nouvelle de l'époque.

Aller plus loin :

- [Boulez : l'invention au pouvoir ? Les années 1975-1995](#). Collège de France, 22-23 mai 2025.
- Colloque organisé pour le centenaire de la naissance de Pierre Boulez par le Pr Pierre-Michel Menger, chaire [Sociologie du travail créateur](#), et [Nicolas Donin](#), professeur de musicologie à l'université de Genève.
- Pierre Boulez, *Points de repère I : Imaginer*, éd. Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1995.

¹⁶ Boulez, *Leçons de musique*, op. cit., p. 318.

- Pierre Boulez, *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France*, éd. Jean-Jacques Nattiez, présentation Jonathan Goldman, Paris, Christian Bourgois, 2005.
- Jonathan Goldman, *The Musical Language of Pierre Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Christian Merlin, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 2019.

Publié dans laviedesidees.fr, le 25 mars 2025.