



HAL
open science

René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer dans le huis clos de la liberté

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer dans le huis clos de la liberté. Laurent Feneyrou; Alain Poirier. De la Libération au Domaine musical: Dix ans de musique en France (1944-1954), Vrin, p. 244-255, 2018. hal-03779514

HAL Id: hal-03779514

<https://hal.science/hal-03779514>

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esteban Buch, « René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer dans le huis clos de la liberté », *De la Libération au Domaine musical : Dix ans de musique en France (1944-1954)*, Laurent Feneyrou et Alain Poirier édés, Paris, Vrin, Collection « MusicologieS », 2018, p. 244-255.

René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer dans le huis clos de la liberté

par **Esteban Buch**

(CRAL/EHESS)

1. Imaginons René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer, enfermés pour l'éternité dans un salon Second Empire. Pas de fenêtres, seulement une porte, par où ils sont entrés l'un après l'autre, conduits par un garçon d'étage aussitôt disparu. La sonnerie ne marche pas, et la lumière ne s'éteint jamais. Contraints de cohabiter dans cet espace réduit, les trois hommes ne peuvent se taire, vu leur amour du verbe, vu surtout le fait que chacun d'entre eux n'existe désormais que par et dans le regard et l'écoute des autres. Or parler ne fait qu'explicitier leurs désaccords et raviver d'anciennes disputes, aggravant d'autant l'antipathie que chacun ressent à l'égard des autres, les raisons qui poussent chacun à se distinguer des autres. Ainsi trouvent-ils le moyen de bâtir à deux des alliances éphémères contre le troisième, quitte à rebattre les cartes un moment après.

Un piano équidistant de leurs canapés leur permet, de temps à autre, de s'absenter de leur querelle. Surtout lorsque quelqu'un joue une *Suite française* de Bach, un compositeur qu'ils s'accordent tous à vénérer. Mais dès qu'il s'agit d'une musique plus proche de l'époque où ils se sont connus, la trêve vole en éclats, et le morceau, loin de les calmer, ne fait que stimuler leur éternel différend. Ainsi en est-il lorsque résonne la *Suite* op. 25 de Schoenberg, un compositeur que Leibowitz tient pour le législateur d'un monde nouveau, Boulez pour le représentant d'un monde ancien, Schaeffer pour le médiateur d'un monde encore à venir. Dans leurs oreilles assoiffées de concepts autant que de

sensations, les volutes sérielles du morceau deviennent les symptômes d'un problème qui les taraude tous, et qui n'est autre que celui de la liberté. Une liberté que chacun conçoit différemment à l'heure de composer, et qui pourtant les fait tous trois choisir de rester assis lorsque la porte s'ouvre un instant, puis l'un dit, comme Garcin à la fin de *Huis clos* : « Eh bien, continuons »¹.

2. En tant qu'expérience de pensée, l'analogie avec la pièce de Sartre peut paraître incongrue ou déplacée. Il serait bien imprudent d'ériger en métaphores des actes des musiciens les crimes et les failles morales de Garcin, Inès ou Estelle, voire leur désir sexuel. Cela dit, le risque qu'entraîne dépeindre les liens entre les trois compositeurs comme un huis clos historiographique mérite d'être couru, et pas seulement parce que Sartre est l'intellectuel dominant de la période, ou parce que la création de *Huis clos* en mai 1944 est un bon marqueur de ce que sera la vie culturelle française à la Libération. Pierre est désormais entré dans l'histoire. Or l'histoire est un espace paradoxal, où le temps doit s'arrêter pour que puisse être représenté son écoulement, où le passé risque à tout moment d'être modifié par le présent. Et là ce n'est pas une pensée funèbre mais un point de méthode que de se demander, à propos de sa figure et non pas de sa personne : *Boulez est-il mort ?*

Il ne s'agit pas de faire valoir un droit d'inventaire en singeant son *Schoenberg is dead*, ce qui en tout état de cause ne pourrait être le fait que d'un compositeur et non pas d'un musicologue. Mais si le but est de comprendre véritablement et sans parti pris le rôle historique de Boulez, Leibowitz et Schaeffer depuis la Libération, il faut au préalable cesser de faire d'eux des acteurs du champ historiographique, capable de peser sur les représentations du passé depuis le présent de leurs actes ou de leurs textes. C'est le cas, par exemple, de l'image de René Leibowitz, frappée depuis des décennies du sceau infâmant d'académisme dodécaphonique dont l'affubla son ancien élève. Pierre Schaeffer, lui, traîne encore comme une casserole le « bric-à-brac sonore » qu'à son tour Boulez lui

¹ Jean-Paul Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, Paris, Gallimard/Folio, 1972, p. 95.

décocha après être passé par son studio. Or, face à ces jugements de valeur qui hantent les textes et les mémoires comme autant de faits, alors qu'ils ne sont jamais que des énoncés polémiques liés au contexte qu'il s'agit de comprendre, l'historien peut être comme un avatar de l'anonyme garçon de *Huis clos*, qui introduit les personnages les uns après les autres en toute neutralité.

Au-delà de Boulez, les récits qui font de ces trois hommes les héros prométhéens du moment de la Libération ne font qu'élaborer une réalité historique, celle d'une musique savante française qui effectivement semble avoir gravité autour de ces personnes-là plus qu'autour d'autres - sauf peut-être Olivier Messiaen, dont le rôle institutionnel fut toutefois fort différent, ne serait-ce qu'en raison de son rattachement au CNSM². Certes, tout schéma est réducteur, et celui-ci ne saurait remplacer une étude microsociologique des trajectoires de toutes les personnes, nombreuses et le plus souvent oubliées, qui ont pris part à ce moment de la vie musicale. Mais face aux figures solitaires que sont ces trois artistes dans les monographies qui leur sont consacrées, le triangle comme *forme*³ a au moins le mérite de recueillir simultanément un apport de la phénoménologie sartrienne, qui fait du regard d'autrui une instance cruciale de l'être-au-monde du moi, et un acquis de la sociologie bourdieusienne, qui fait des disputes pour l'accès aux positions dominantes une clé structurelle des champs artistiques. Sans entrer ici dans les réserves que ces deux théories peuvent susciter, il semble clair que dans l'après-guerre Leibowitz, Boulez et Schaeffer se sont trouvés en concurrence pour une position dominante au sein du milieu musical français, et que le regard de chacun sur les deux autres a joué un rôle dans la constitution de leurs identités respectives. Malgré leurs nombreuses différences -à commencer par le rapport à la création, qui chez Schaeffer fut, comme on sait, occasionnel bien que décisif-, tous trois semblent avoir adopté une figure comparable du musicien d'avant-garde, inscrite à la fois dans le sillage de Schoenberg et dans les débats de l'époque sur la liberté de l'art. A

² Voir Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995.

³ Voir Pierre Verstraeten, « La problématique de la communauté humaine dans *Huis clos* et *Les séquestrés* », *Revue internationale de philosophie* n° 231 (2005/1), p. 121-146.

savoir, un mode d'intervention dans l'espace public défini par l'association entre une œuvre musicale, un programme esthétique, et un espace d'institutionnalisation de la nouveauté.

3. S'il est vrai que, comme dit Bourdieu, les goûts sont aussi des dégoûts, suivre la topographie des rejets est une voie fertile pour saisir la logique du champ. Entre ces trois hommes, les détestations réciproques semblent avoir été durables, voire pérennes. Pierre Boulez est revenu sur la personnalité de René Leibowitz, dont il avait suivi les cours pendant un an à partir de juin 1945, attiré par sa maîtrise de la technique dodécaphonique : « C'est un homme, aujourd'hui encore, que je n'aime pas. Je n'irais pas jusqu'au dédain de Varèse pour Vincent d'Indy. Varèse avait été à la Schola Cantorum, et il s'y était trouvé très mal. Il m'a dit un jour : "d'Indy était un homme qui aurait fait vomir une boîte à ordures". Je ne dirais pas cela de Leibowitz. Mais c'était quelqu'un de tellement étriqué »⁴. Au-delà de la passion que trahit la métaphore ordurière, l'évocation de Varèse et d'Indy campe d'emblée l'histoire de la musique comme un récit de généalogies autant que comme un théâtre d'antagonismes, où les héros de la création s'opposent aux gardiens des institutions. Mais la profondeur historique de ce regard ne fait qu'amplifier une antipathie publiquement manifeste depuis au moins 1948, lorsque Boulez contredit son ancien professeur à propos du rythme⁵. Elle revêt un caractère pour ainsi dire programmatique en 1952 dans *Schoenberg is dead*, ce texte écrit, comme l'auteur le confie à John Cage, « afin qu'on soit capable de me distinguer des académiciens dodécaphoniques »⁶. En 1958, il brocardera publiquement le « pire académisme, bien plus dangereux

⁴ François Meïmoun, *Entretien avec Pierre Boulez. La naissance d'un compositeur*, Château-Gontier, Ædam Musicae, 2010, p. 31. Pour les dates des leçons de Boulez avec Leibowitz, voir Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*, Augsburg, Wissner, 2000, p. 211.

⁵ Dans l'article « Propositions », in *Polyphonie* n°2 (1948), repris in Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 65-74. Voir Reinhard Kapp, « Shades of the Double's Original. René Leibowitz's dispute with Boulez », *Tempo. A Quarterly Review of Modern Music* n°165 (juin 1988), p. 7-8.

⁶ Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 187. Voir Sabine Meine, *op.cit.* ; et Esteban Buch, « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un Survivant de Varsovie* », dans *Penser l'œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Martin Kaltenecker et François Nicolas eds., Paris, CDMC, 2006, p. 95-110.

pour [la musique sérielle] que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales »⁷.

Au cœur de la rupture entre Boulez et Leibowitz, il semble avoir eu le peu d'intérêt de ce dernier pour la *Sonatine pour flûte et piano* de son jeune élève, qui lui aurait retiré la partition des mains en criant : « Vous êtes (une) merde ! »⁸. Au-delà de la véracité de l'anecdote, d'ailleurs contredite par un témoignage qui fait état d'encouragements de Leibowitz à la vue de cette même partition⁹, il est difficile de faire ici la part entre le personnel et l'artistique. Le clash reflétait-il une différence esthétique fondamentale à propos du rythme, que Boulez entendait développer sur les traces de son premier professeur Messiaen, alors que Leibowitz le tenait pour secondaire, du moment que la polyphonie était pour lui la clé de l'histoire de la musique ? Ou bien était-ce le conflit personnel qui poussait à radicaliser la différence esthétique ? Toujours est-il que, si l'académisme supposé des analyses de Leibowitz était un écho des « exercices d'arithmétique harmonique » dispensés dans les conservatoires¹⁰, la forme même de la dispute entre le maître et le disciple impliquait à son tour une transmission de savoirs. A suivre la réminiscence tardive de Boulez, déjà à l'époque de leur relation pédagogique les textes de Leibowitz n'auraient fait que confirmer son opinion négative sur l'homme. « Depuis, j'en ai relu des extraits par curiosité et c'est vraiment épouvantable »¹¹. C'est peu de dire que le ton était différent en 1945 : « Je ne pourrai pas vous dire combien vos articles des Temps modernes m'ont passionné. C'est la première analyse lucide que je le lis et je ne m'étais jamais douté

⁷ Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Juillard, 1958, p. 46.

⁸ Voir Joan Peyser, *Boulez, Composer, Conductor, Enigma*, New York, Schirmer Books, 1976, p. 39 ; Kapp, *op.cit.*, p. 11 ; et

Susanne Gärtner, *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez: eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Peter Lang, 2008, p. 85.

⁹ Yvette Grimaud, cit. in Meine, *op.cit.*, p. 212.

¹⁰ Rémy Campos, « L'analyse musicale en France au XXe siècle : discours, techniques, usages », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, R. Campos et Nicolas Donin, Genève, Droz, 2009, p. 403.

¹¹ Meïmoun, *op.cit.*, p. 33.

de l'évidence avec laquelle vous décrivez l'évolution de la musique depuis le Moyen Age. Enfin quelque chose qui n'est pas *empirique* !»¹²

Depuis des années, en effet, Leibowitz combinait son travail de compositeur, d'interprète et de pédagogue avec une intense activité d'écrivain qui, grâce à ses relations avec Jean-Paul Sartre, Georges Bataille et autres penseurs réputés, faisait de lui un expert musical reconnu au sein des milieux intellectuels parisiens. De ce point de vue, le parallèle s'impose avec le rôle tenu bien d'années plus tard par Boulez auprès de Michel Foucault ou de Gilles Deleuze. Tout se passe donc comme si l'auteur de *Schoenberg is dead* avait trouvé chez l'auteur de *Schoenberg et son école* à la fois un exemple de conceptualisation de l'histoire et un modèle d'intervention dans l'espace public, quitte à en faire par la suite une machine de guerre contre lui. En l'espace de quelques années, le sérialisme, fort d'une relecture de l'histoire dominée par la figure d'Anton Webern, devient le paradigme de la création contemporaine, et le Domaine musical, le rendez-vous incontournable des élites parisiennes.

Du coup, c'est Leibowitz qui semble s'être mis à emprunter à Boulez. En 1960, dans *Les Temps modernes*, il raille ceux qui prétendent avoir « dépassé Schoenberg », et cible explicitement l'article *Schoenberg is dead* : « Le malheur est que, à force d'aboyer, même les petits chiens arrivent à faire peur et c'est ainsi qu'on fausse les perspectives, que l'on voile le véritable état de choses et qu'on induit en erreur un grand nombre de musiciens et de mélomanes »¹³. En fait, sa critique des « jeunes musiciens dits "d'avant-garde" » paraît calquée sur les accusations dont lui-même et son groupe de disciples avaient fait les frais : « A les lire et les entendre, on pourrait croire que ce compositeur [Webern] (qui passa sa vie dans un amour et un respect infinis des grands maîtres de l'art musical) ne se fut jamais occupé de musique mais uniquement des rapports arithmétiques entre la durée des

¹² Lettre de Pierre Boulez à René Leibowitz, s.d. [1945], cit. in Gärtner, *op. cit.*, p. 82. Voir aussi Campos, *op. cit.*, p. 410-411. Il s'agit sans doute de l'article de Leibowitz « Prolégomènes à la musique contemporaine » paru en deux livraisons des *Temps modernes*, respectivement 1/1 n°2 (nov. 1945), p. 269-290, et 1/1 n°3 (déc. 1945), p. 420-441.

¹³ René Leibowitz, « Réflexions sur l'état actuel de la musique contemporaine », *Les Temps modernes*, 15/2 (1960), p. 1701-1711, ici p. 1705.

différents sons et des silences »¹⁴. Le ton polémique est celui qu'il employait déjà contre Stravinsky ou Bartók à l'apogée de son influence¹⁵, mais sa revendication de la « belle mélodie » et des « beaux accords » de Webern semble retourner contre les compositeurs sériels la « frénétique masturbation arithmétique » qu'en 1952 Boulez reprochait aux dodécaphonistes¹⁶. Tout cela en vain, apparemment, car à sa disparition en 1972 l'un de ses élèves, Jean-Marie Morel, regrettera dans la revue *Esprit* que la critique ne soit venue aux rares auditions de ses œuvres « que pour vérifier son préjugé : musique “formaliste”, froide imitation des procédés de Schoenberg, etc. »¹⁷

4. L'évolution des vues de Boulez sur Pierre Schaeffer n'est pas moins spectaculaire, à partir de leur collaboration de 1948 pour l'enregistrement des accords de piano de l'*Etude violette* – l'une des pièces pionnières de la musique concrète-, puis du stage de Boulez au Groupe de Recherches Musicales Concrètes en 1951, où il produit ses deux *Etudes* pour bande magnétique. L'article « Éventuellement... », écrit cette année-là, est probablement le dernier où l'image de la musique concrète est positive, comme moyen technique pour sérialiser les paramètres musicaux en surmontant les limitations des interprètes. Encore limitée en public en 1953, au moment de la « Décade de la musique expérimentale » qui réunit à l'UNESCO les amis de Schaeffer et les représentants de la musique électronique allemande¹⁸, la prise de distance de Boulez se fait déjà rageuse en privé, dans cette lettre à Cage : « Je te raconterai toutes les engueulades que j'ai eues avec Schaeffer : ce serait matière à un énorme in-folio ! Que le studio d'Essai est de plus en plus de la merde, que Schaeffer est un emmerdeur ; que je compte bientôt travailler avec Stockhausen au studio

¹⁴ *Ibid.*, p. 1705n.

¹⁵ René Leibowitz, « Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes* 1/2 n°7 (avr. 1946), p. 1320-1326 ; *id.*, « Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine », *Les Temps modernes* 3/1 n°25 (oct. 1947), p. 705-734.

¹⁶ Pierre Boulez, « Éventuellement... » (1952), *Relevés d'apprenti, op. cit.*, p. 149.

¹⁷ Jean-Marie Morel, « René Leibowitz », *Esprit* 40^{ème} année n°418 (déc. 1972), p. 943.

¹⁸ Pierre Boulez, « Tendances de la musique récente » (1953), *Vers une musique expérimentale*, Pierre Schaeffer éd., numéro spécial de *La Revue musicale* n°236, 1957, p. 28-35. Repris in Boulez, *Points de repère I – Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 165-172.

de musique électronique de Radio-Cologne»¹⁹. La rupture définitive ne tarde pas. Et la critique publique des « musiciens concrets » se fera dévastatrice dans l'Encyclopédie Fasquelle de 1958 : « Ils encourent le grief de produire des sons qui, techniquement parlant, du seul point de vue de la qualité, sont laids. [...] Quant aux “œuvres”, [...] elles se bornent à des montages peu ingénieux ou variés, tablant toujours sur les mêmes effets, où locomotive et électricité tiennent la vedette: rien ne relève d'une méthode quelque peu cohérente. » La chute du texte frappe de nullité l'entier projet de la « musique concrète » : « N'étant donc intéressante ni du point de vue sonore ni du point de vue de la composition, on est fondé à se demander quels sont ses buts et son utilité »²⁰.

Bien que dans l'entrée « Concrète (musique) » de l'Encyclopédie Fasquelle la « communication de Pierre Boulez » soit précédée par un texte apologétique de Pierre Schaeffer lui-même, la violence du propos semble étrangement déplacée dans une « encyclopédie ». Ce détail suffit à montrer que son auteur est désormais en mesure de modifier à son profit la grammaire des genres musicologiques. Le texte sera republié en 1966 dans *Relevés d'apprenti*, moyennant quelques retouches : les sons ci-devant « laids » sont désormais « exécrables », le studio qui était déjà un « bric-à-brac sonore » s'abaisse encore en « marché aux puces des sons où le bric-à-brac, hélas ! ne recèle aucun trésor caché », enfin le « travail d'amateurs en pèlerinage » devient « travail de dilettantes écarquillés »²¹. Cela résume l'affinement d'un style au service d'une hargne personnelle qui est à la fois cause et effet d'une différence de vues érigée en véritable différend esthétique.

En comparaison, l'attitude de Schaeffer à l'égard de Boulez paraît mesurée, ne serait-ce que, précisément, pour des questions de style. « Boulez ne pouvait pas rester [au GRMC] parce qu'il est tellement supérieur à tout le monde qu'il n'avait absolument rien à apprendre », déclarera-t-il avec

¹⁹ Pierre Boulez / John Cage, *op.cit.*, p. 231.

²⁰ P.[ierre] B.[oulez], « (Musique) concrète », *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, Tome I, p. 577.

²¹ Pierre Boulez, « Concrète (musique) », *Relevés d'apprenti*, *op.cit.*, p. 285-286.

ironie bien d'années plus tard²². En 1952, dans *A la recherche d'une musique concrète*, l'*Etude I* de Boulez est donnée en exemple de l'une des deux tendances qu'il distingue désormais au sein de la musique concrète, quitte à rejoindre une certaine critique du sérialisme qui, en fait, n'est pas très éloignée des réserves de Leibowitz : « L'autre école, qui emprunte sa méthode à celle des musiciens sériels, consiste à appliquer à la matière concrète des schémas arbitrairement préconçus, et à tout attendre du processus automatique qu conduit alors du schéma au résultat. Dois-je dire, que cette seconde façon de faire, même si elle me scandalise, me paraît plus justifiée en musique concrète qu'en musique de clavier ou d'orchestre ? »²³ En 1957, anticipant peut-être la charge dans l'Encyclopédie Fasquelle contre les sons « laids » puis « exécrables », il raconte que « Pierre Boulez et ses amis, parmi les mille sons de nos armoires, choisissaient délibérément les plus ingrats, les taillaient en pleine masse, n'avaient d'égard que pour la série qu'ils avaient calculé d'avance »²⁴. En 1967, Schaeffer reproduit dans un *Que sais-je ?* la quasi-totalité de l'article de Boulez de 1958, en se bornant à dire que son auteur n'avait rien compris à la musique concrète malgré « l'hospitalité » dont il avait joui au GRMC²⁵. Il suggère ainsi, outre l'ignorance, l'ingratitude, tout en montrant malgré lui que rétrospectivement l'attaque vaut, à sa manière, reconnaissance.

5. Contre Leibowitz, Schaeffer se montre encore plus mordant. En 1952, dans *A la recherche d'une musique concrète*, il explique que « les dodécaphonistes » avaient été « très hostiles aux débuts de la musique concrète, laquelle a exercé sur certains d'entre eux, en fait, un étrange pouvoir d'attraction »²⁶. Le passage suggère qu'à cette époque Boulez pouvait encore être identifié comme un « dodécaphoniste », ce qui expliquerait d'ailleurs son désir de s'en démarquer. Mais c'est le chef de

²² Pierre Schaeffer, entretien télévisé avec Michel Polac, 15 août 1988, cit. in Martial Robert, *Pierre Schaeffer: des Transmissions à Orphée. Communication et Musique en France entre 1936 et 1986*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 169.

²³ Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 139.

²⁴ Pierre Schaeffer, « Vers une musique expérimentale » (1953 ?), in *Vers une musique expérimentale*, *op.cit.*, p. 19.

²⁵ Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris, PUF – Que sais-je ?, 1967, p. 13-14.

²⁶ Schaeffer, *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 131.

file, avec qui il n'a pourtant aucun contentieux personnel, qui est la véritable cible de Schaeffer : « Tant que René Leibowitz proposera la musique de douze sons comme une bible, il verrouillera sur lui-même et les siens les portes d'un cachot. Il ne prolonge ainsi aucun passé, et ne préfigure pas non plus l'avenir »²⁷.

A première vue la charge de Schaeffer semble reprendre la rhétorique de Boulez, qui dans ses lettres à Cage avait parlé de « faux prophète »²⁸. Mais c'était dans la nature même du projet de Leibowitz de se faire des ennemis un peu partout, du moment que la proclamation de l'École de Vienne comme horizon indépassable de la création contemporaine entraînait nécessairement une délégitimation radicale des autres compositeurs, et une exigence d'orthodoxie qui ne pouvait manquer de produire des dissidences et des oppositions. Schaeffer cite en appui de sa critique des dodécaphonistes un article publié à la mort de Schoenberg en 1951 dans les *Cahiers du Sud* par Luc-André Marcel, compositeur et poète féru d'harmonie polytonale, qui évoque « ce temps où les moindres élèves de Monsieur Leibowitz, du haut de leur abécédaire, vitupéraient contre les insuffisances de Ravel, Strawinsky, Bartók, de Falla et Schoenberg lui-même »²⁹. Ce temps-là, en fait, était encore tout récent, ce qui incidemment confirme la rapidité du déclin de l'aura de Leibowitz. Marcel, en tout cas, qui dénonce lui aussi en Schoenberg « un irritant musicien de bibliothèque » hanté par la « perfection mathématique du langage », épingle surtout ses épigones épris de système qui, ajoute-t-il, « exigent les miracles à heures fixes ». Or cette polémique contre Leibowitz s'inscrit dans une vision de l'avenir de la musique qui est toute empreinte de mysticisme : « Que peut être un absolu sonore, sinon un univers formé de *tous* les sons ? Une surface ou une sphère dans laquelle aucun silence ne s'immisce ; où rien n'est rompu d'une relation parfaite d'une note à une note ; où toutes se prolongent à l'infini, dans toutes les dimensions et non point successivement, mais

²⁷ *Ibid.*, p. 138.

²⁸ Pierre Boulez à John Cage, 30 décembre 1950, in Pierre Boulez / John Cage, *op.cit.*, p. 142.

²⁹ Luc André Marcel, « Arnold Schoenberg », *Les Cahiers du Sud* 38^e année n°308, tome XXXIV (2^{ème} sem. 1951), p. 134 ; partiellement cité in Schaeffer, *op.cit.*, p. 138.

simultanément »³⁰. Tout en précisant que son auteur « n'a sans doute pas [...] encore entendu parler de musique concrète », Schaeffer cite ce passage une préfiguration de cette dernière, Schoenberg devenant ainsi un jalon dans cette voie vers l'« absolu », et Leibowitz, un véritable obstacle.

Reste à savoir ce que Leibowitz pensait de Schaeffer. Les traces, ici, sont des plus minces. En 1947 Leibowitz avait donné un concert d'hommage à Schoenberg organisé par le Studio d'essai, mais cela ne dit rien de son opinion sur l'hôte, qui du reste n'avait pas encore commencé à composer. L'article de 1960 déjà cité, « Réflexions sur l'état actuel de la musique contemporaine », ne mentionne pas la musique concrète, ce qui suggère qu'il n'en faisait pas grand cas, ou qu'il avait décidé de faire entendre son mépris par le silence. Cela converge avec l'impression de Jean-Marie Morel : « Je suppose qu'il avait un point de vue assez peu favorable sur ce domaine de recherches. Je me souviens l'avoir entendu déclarer son peu d'intérêt pour le son en soi.³¹ » Le catalogue des écrits de René Leibowitz établi par Reinhard Kapp fait état d'un seul texte sur ces questions, dont le titre résume bien ce qu'a dû être sa position : « Pauvre musique électronique »³². Ce n'est donc pas ce vecteur-là du triangle qui dément la symétrie des détestations réciproques, bien qu'apparemment les relations personnelles malheureuses aient eu tendance à rendre plus robustes les divergences esthétiques.

6. Mais pourquoi tant de haine, au fond ? S'agissait-il seulement d'esthétique musicale ? Il semblerait bien qu'au-delà de sa dimension technique le débat à trois bandes entre Leibowitz, Boulez et Schaeffer reste marqué par son origine dans un moment historique dont le maître mot est la Libération, et cette liberté dont Sartre avait fait la théorie dans *L'être et le néant* paru en 1943. C'est tout sauf une anecdote si les livres de Leibowitz *Schoenberg et son école* et *Introduction à la musique de douze sons*, qui constituent le point de départ de ce jeu de distinctions, ont été écrits dans son refuge

³⁰ Marcel, *op.cit.*, p. 131.

³¹ Jean-Marie Morel, email à l'auteur, décembre 2010.

³² Reinhard Kapp, « Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz », *Musiktheorie* 2 n°3 (1987), p. 275-283.

clandestin chez Georges Bataille pendant l'Occupation. L'écho déformé de la situation de ce Juif polonais établi en France dans les années trente, proche d'autres « schoenbergiens » exilés comme Max Deutsch, et qui à la Libération réunira autour de lui un petit groupe de fidèles, résonne peut-être d'ailleurs, de manière peu bienveillante, dans la critique boulézienne des dodécaphonistes et leurs « manifestations restreintes de minorités en exil, tout comme une quelconque association semi-secrète, doucement illuminée, ou modérément affairiste »³³.

A l'époque, toutefois, la question de la liberté n'est pas seulement posée en termes existentialistes, comme le fait volontiers Leibowitz. Pendant la Guerre froide, *liberté* est un signifiant politiquement sensible, qui sert de marqueur idéologique entre le communisme et l'anticommunisme. A partir de 1948, il revient dans les débats suscités par le « Manifeste de Prague » qui marque l'alignement des musiciens proches du PCF avec la doctrine Jdanov promue par l'URSS ; la compositrice Elsa Barraine, par exemple, brocarde alors la fausse « liberté en art » défendue par des « musiciens réactionnaires » où elle inclut « les opportunistes, les existentialistes, les soi-disant “apolitiques” de la musique », et nommément René Leibowitz³⁴. Pour sa part, en mai 1952 Pierre Schaeffer organise à Paris deux concerts de musique concrète placés « sous les auspices du Congrès pour la liberté de la culture », cette organisation dont le principal référent français est alors Raymond Aron et qui, financée clandestinement par la CIA, livre une véritable bataille de propagande contre l'influence communiste dans les milieux intellectuels et artistiques³⁵. L'alignement de Schaeffer sur une conception libérale et anticommuniste de la liberté est donc assumé, bien que le terme lui-même ne revienne guère alors dans ses propos théoriques, où au-delà de son humanisme chrétien il se

³³ Boulez, « Eventuellement... », *Relevés d'apprenti, op.cit.*, p. 149.

³⁴ Elsa Barraine, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes », *La Nouvelle critique* n°6 (mai 1949), p. 71. Sur le Manifeste de Prague, voir l'article de Leibowitz, « Le musicien engagé (A propos du manifeste des musiciens progressistes de Prague) », *Les Temps modernes* 4/40 (fév. 1949), p. 322-339 ; ainsi que Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; et Buch, « A propos de l'engagement de la musique... », art. cit.

³⁵ Programme des « 2 concerts de musique concrète » du 21 et 25 mai 1952 (?) dans la Salle de l'ancien Conservatoire. Voir Giles Scott-Smith, « The Congress for Cultural Freedom, the End of Ideology and the 1955 Milan Conference: “Defining the Parameters of Discourse” », *Journal of Contemporary History* 37/3 (juill 2002), p. 437-455.

tourne vers une défense de cette technologie qu'il a mis à l'ordre du jour dans le domaine musical : « Les machines ne menacent pas plus les valeurs musicales que l'atome les civilisations. [...] Manipuler l'atome et avoir des idées d'avant guerre, c'est cela la condamnation à mort, c'est cela le crime contre l'humanité, c'est cela la sordide lâcheté des peuples et l'impuissance majeure des politiques »³⁶.

De manière peut-être surprenante, vu sa réticence à intervenir dans les discussions politiques, c'est Pierre Boulez qui, de ces trois hommes, semble avoir le plus parlé de liberté, en l'occurrence pour en dénoncer l'usage rhétorique par ses adversaires. « Ainsi dodécaphonistes et indépendants travaillent à l'enseignement de la *liberté*. L'humour veut que l'*avant-garde* glorifie la liberté d'une discipline consentie, et que les conservateurs prennent parti en faveur d'une liberté anarchique », écrit-il dans « Éventuellement... »³⁷. Dans *Schoenberg is dead*, le principe sériel est défendu en disant : « L'on ne pourra guère nous répondre au nom d'une prétendue liberté [...] car cette liberté a un étrange spectre de survivante servitude »³⁸. Dans l'article de l'Encyclopédie Fasquelle, il regrette chez les musiciens concrets « cette absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore (qui) entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition, tout aimable qu'elle est »³⁹. Et dans *A la limite du pays fertile*, un texte de 1955, la mise en garde contre une liberté sans contrainte est encore plus précise : « Au début de l'expérience électro-acoustique, les visées étaient bien grandioses, mais bien naïves : la liberté, la précision, l'illimité allaient échoir au compositeur comme cadeaux d'une civilisation vraiment moderne; la musique allait vivre et respirer son XXe siècle. Mais cette liberté que le compositeur a tant désirée, cette liberté le déborde, il est obligé de l'endiguer, sans quoi le guette la gratuité de l'expérience »⁴⁰.

³⁶ Pierre Schaeffer, « Lettre à Albert Richard. Vers une musique expérimentale », *Vers une musique expérimentale, op. cit.*, p. VII.

³⁷ Boulez, « Éventuellement... », *Relevés d'apprenti, op.cit.*, p. 149.

³⁸ Boulez, « Schoenberg est mort », *Relevés d'apprenti, op.cit.*, p. 271.

³⁹ Boulez, « Musique (concrète) », art. cit., p. 577.

⁴⁰ Pierre Boulez, « A la limite du pays fertile » (1955), *Points de repère I, op. cit.*, p. 220.

Pour sa part, Leibowitz mobilise volontiers le concept de liberté contre Boulez. Critiquant l'une des *Improvisations sur Mallarmé* dont il a vu la partition, il raille « le plaisir à proprement parler infantile de certaines sonorités dites “rares” et qui se manifeste déjà dans cette surabondance de l'usage des instruments à percussion (ce qui fait penser à la joie des enfants lorsqu'on leur permet de taper sur des casseroles) »⁴¹. Mais il dénonce aussi « une méconnaissance absolue du concept schoenbergien de la série, puisque, en fixant de manière rigoureuse la série des intervalles, Schoenberg réussit dans le même temps à conférer une complète liberté à tous les autres éléments sonores. C'est là le sens profond de sa technique de douze sons et l'éternelle dialectique artistique de la discipline et de la liberté connaît ici une nouvelle synthèse »⁴². Leibowitz rejoint ainsi, peut-être malgré lui, le camp bigarré d'adversaires du sérialisme tels que Marcel Landowski ou Ernest Ansermet, qui font de l'analogie entre l'organisation sérielle des paramètres musicaux et le contrôle des individus par le totalitarisme soviétique la ritournelle de leur hostilité⁴³. Malgré lui, en effet, car l'organisation sérielle des hauteurs reste pour lui la condition nécessaire de la liberté artistique, au prix d'une reconstruction anachronique de la démarche de Schoenberg qui, en réalité, n'avait pu « conférer une complète liberté » aux autres paramètres faute d'avoir jamais envisagé leur sérialisation.

7. Schiller, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, avait fait de l'enfant qui joue la figure même de la liberté humaine, germe de cet « État esthétique », bâti sur la fréquentation des chefs-d'œuvre de l'art, qu'il appelait de ses vœux. Projetée sur les casseroles de l'enfant Boulez, cette liberté-là ne semble guère intéresser Leibowitz, l'ami et collaborateur de Sartre, lequel dans *L'Être et le Néant* écrit que toute situation « provient de l'éclairement de la contrainte par la liberté qui lui donne

⁴¹ Leibowitz, « Réflexions sur l'état actuel... », art. cit., p. 1706-7.

⁴² *Ibid.*, p. 1707.

⁴³ Voir Esteban Buch, « Figures politiques de la technique sérielle », *Résistances et utopies sonores*, Laurent Feneyrou éd., Paris, CDMC, 2005, p. 213-226.

son sens de contrainte », en concluant que « la liberté s'enchaîne-t-elle dans le monde comme libre projet vers des fins »⁴⁴. Dans la perspective d'une anthropologie de la liberté⁴⁵, on peut donc se demander, pour finir, dans quelle mesure les libres projets de René Leibowitz, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer ont dû leurs fortunes publiques diverses à leurs manières plus ou moins convaincantes de représenter la liberté elle-même.

C'est là une question qu'il faut au préalable distinguer soigneusement de celle de savoir qui, de ces trois hommes, a été le plus libre au moment de faire sa musique. Il n'est pas sûr, en effet, que la notion de liberté prise dans une « grammaire de l'action »⁴⁶ soit utile pour distinguer leurs manières respectives d'exercer le métier de compositeur, du moment que tous les trois ont développé leur carrière au sein d'une même société démocratique qui par principe, et malgré toutes les discussions liées à un éventuel « art officiel », n'édicte pas de normes contraignantes à la création musicale. Si l'artiste doit toujours « s'accomplir dans l'incertain », c'est moyennant des choix stratégiques qui sont autant d'occasions d'exercer sa liberté individuelle, quitte à ce que selon le cadre institutionnel, les esthétiques dominantes, les réseaux concernés, voire les capacités personnelles, certains de ces choix s'avèrent plus rentables que d'autres en termes économiques ou symboliques⁴⁷. De ce point de vue, pour prendre deux repères extrêmes purement théoriques, la décision de produire des œuvres à partir d'un algorithme mathématique constitue un choix ni plus ni moins libre que celui de qui préfère donner, comme on dit, libre cours à son inspiration en improvisant au piano. Et si l'on peut penser que, de ces trois hommes, c'est Schaeffer qui s'affranchit le plus des pratiques traditionnellement associées au métier de compositeur, il n'est pas pour autant le plus libre, ne serait-ce que parce qu'en tant qu'ingénieur et responsable de la radio d'État il n'est pas ce qu'on appelle alors un compositeur.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard/Tel, 1976, p. 596.

⁴⁵ Voir James Laidlaw, « For an Anthropology of Ethics and Freedom », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 8 n°2 (juin 2002), p. 311-332.

⁴⁶ Paul Ricoeur, « Liberté », *Encyclopédie Universalis*.

⁴⁷ Voir Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, 2009, notamment p. 60-63 et 460-464.

Il demeure que le huis clos historiographique permet de cerner la question des représentations de la liberté au sein du triangle des relations entre ces trois hommes. Dans leurs textes, la liberté est moins un concept théorique qu'un terme utilisé de manière polémique à l'encontre des propositions concurrentes. Et à ce jeu-là, Leibowitz et Schaeffer apparaissent plutôt comme des figures du manque et/ou de l'excès : le premier, parce que son éloge sartrien de la liberté « en situation » vient buter contre le déterminisme téléologique qui fait du dodécaphonisme la seule voie vers l'avenir ; le deuxième, à cause du rêve d'une musique expérimentale basée sur une « recherche scientifique » qui, associée à un nouvel ascétisme et à des « chemins épineux, sinon vertigineux, vers d'autres ciels moins confortables », semble déboucher sur une forme de mysticisme où la question de la liberté cesse tout simplement de se poser⁴⁸.

En comparaison, Boulez se caractérise non pas par son radicalisme, comme dans le cliché de l'homme de la table rase intégrale, mais plutôt par sa modération, voire son conservatisme : face au trop de libertés ici, à l'excès de contraintes là-bas, sa vision des rapports entre liberté et contrainte suppose en fait une éthique du juste milieu. Cette modération sous couvert de radicalisme, qui souvent devient un véritable rappel à l'ordre, semble même avoir été un trait récurrent de sa trajectoire publique et artistique. Elle apparaît notamment dans *Schoenberg is dead*, qui malgré son ton iconoclaste reste, avec l'éloge de la série, un véritable plaidoyer pour la continuité historique et l'héritage des maîtres anciens. Dans un pays hanté par la nécessité de concilier les tensions de la Guerre froide, voilà une forme d'avantage comparatif face à ses rivaux qui pourrait avoir joué un rôle dans l'ascension institutionnelle de Boulez à partir de la Libération.

⁴⁸ Schaeffer, *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 127-130.