

# Canadian University Music Review

## Revue de musique des universités canadiennes

Jésus Aguila. *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris : Fayard, 1992. 506 p. ISBN 2-213-02532-0

Michel Duchesneau

Numéro 15, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014407ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014407ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Duchesneau, M. (1995). Compte rendu de [Jésus Aguila. *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris : Fayard, 1992. 506 p. ISBN 2-213-02532-0]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (15), 189–194. <https://doi.org/10.7202/1014407ar>

writings, to a symbol of the shifting relationship of music and poetry in Wagnerian theory, and finally becomes a metaphor for the hermeneutic impulse itself: for meaning, and its treatment/abuse by twentieth-century literary criticism. Nattiez suggests that the re-emergence of the figure of the androgyne in the late-twentieth century is a consequence of postmodernism, of the reawakening of that romantic search for the androgyneity of totality which will save us from that failure of unitarian, all-embracing explanations which condemns us to continually construct interpretations knowing all the while that one day they will be disputed and superseded. If this is so, it is demonstrated nowhere more clearly than in the androgyny of *Wagner Androgyne*.

Stephen McClatchie

Jésus Aguila. *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris : Fayard, 1992. 506 p. ISBN 2-213-02532-0.

La création musicale et la diffusion de la musique contemporaine en France se trouvent depuis longtemps associées à des sociétés musicales, pour la plupart nées des revendications de jeunes compositeurs et, par conséquent, tributaires de certains principes esthétiques. Ces sociétés avaient pour objectif de défendre les orientations des nouvelles générations contre un certain conservatisme véhiculé par les compositeurs plus âgés et des institutions telles que la Schola ou le Conservatoire. Ainsi, la Société Nationale (constituée en 1871 par César Franck et Camille Saint-Saëns), la Société Musicale Indépendante (fondée en 1910 par Maurice Ravel et Charles Kœchlin), la Société Triton (née en 1932 et dirigée par Pierre-Octave Ferroud) et enfin le Domaine musical (créé en 1953 par Pierre Boulez) ont favorisé l'essor de nouveaux courants musicaux en France, en marge des grandes sociétés symphoniques et des grandes institutions d'enseignement. Entre 1953 et 1973, le Domaine musical, principale société musicale d'avant-garde de l'époque à Paris, a donné en concert 460 œuvres de plus d'une centaine de compositeurs français et étrangers. Son rôle dans la diffusion et la défense d'œuvres issues du postwebernisme a profondément marqué l'évolution de la musique française.

L'ouvrage de Jésus Aguila retrace l'histoire et les fondements de cette société et analyse le rôle joué par son principal fondateur, Pierre Boulez, dans l'élaboration de ce panorama très particulier de la musique contemporaine qu'offrait le Domaine. Professeur à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Jésus Aguila a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Paris IV-La Sorbonne en 1990. C'est cette thèse intitulée « Histoire du Domaine musical (1953–1973) : la pensée boulézienne et son institutionnalisation » qui, remaniée, est

parue chez Fayard en 1992 sous le titre *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Comme le précise l'introduction, ce remaniement est complété par des conclusions d'analyses extraites d'un rapport de recherche rédigé par l'auteur en 1990 à l'intention du ministère de la Culture et intitulé *Étude de la pensée et des techniques postweberniennes : l'apport du Domaine musical*.

En réalisant cette étude, Jésus Aguila s'est fixé un objectif relativement précis. Admettant d'emblée qu'il est difficile de définir « de nouveaux concepts capables de rendre compte avec pertinence de l'ensemble de la musique du XX<sup>e</sup> siècle » (p. 8), il s'oriente « plus modestement » et « à défaut d'une relecture radicalement nouvelle des événements » à « recueillir les matériaux nécessaires à une réflexion future » (p. 9). La reconstitution des activités du Domaine s'effectue à partir de trois approches : (1) historique, (2) socio-économique, et (3) thématique et esthétique. Ces orientations méthodologiques régissent en grande partie le développement des trois principales divisions de l'ouvrage. Le livre I (« Naissance et fondements du Domaine musical ») fait appel à la démarche historique (reconstitution chronologique des faits) ainsi qu'à l'approche socio-économique qui donne lieu, selon l'auteur, à une mesure de « l'affaiblissement progressif de la résistance collective à l'innovation musicale » (p. 8). Le premier chapitre de cette partie est consacré à une analyse de la dixième saison du Domaine et sert à tracer les principaux traits distinctifs de la société. Suivent des chapitres où l'auteur décrit les différentes étapes qui ont marqué l'existence du Domaine ainsi que l'évolution qui l'a fait passer du statut d'association « marginalisée » à celui d'« institution » officielle. Les livres II et III font appel plus spécifiquement à l'approche thématique et esthétique et sont consacrés à l'étude de la programmation du Domaine sous la direction de Boulez (livre II : « Le Domaine de Pierre Boulez ») puis de Gilbert Amy, qui lui a succédé en 1967 (livre III : « Gilbert Amy et l'héritage boulezien »). Cette analyse permet à l'auteur de dégager un certain nombre de caractéristiques dans la programmation du domaine tels que les distinctions entre « œuvres anciennes » dites de « références »<sup>1</sup> et « classiques contemporains »<sup>2</sup>, ou encore la répartition très inégale des représentants des différents courants d'avant-garde des années 50 et 60 en fonction de leur importance aux yeux de Boulez.

Aguila avait à sa disposition de nombreuses sources d'informations, l'une des principales étant les archives de la présidente du Domaine, Suzanne

1 Il s'agit, entre autres, d'œuvres de Gesualdo, de Monteverdi et de Bach.

2 Parmi les compositeurs dont les œuvres étaient considérées comme des « classiques contemporains », citons Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern et, plus rarement, Varèse, Bartók et Debussy.

Tézenas. Ces archives, aujourd'hui localisées à la Bibliothèque nationale de Paris, comprennent de nombreux documents relatifs au fonctionnement administratif et à la programmation du Domaine ainsi que plusieurs centaines d'articles sur la société. La presse musicale semble avoir largement couvert les événements organisés par le Domaine et l'étude de celle-ci a permis à l'auteur de définir l'image du Domaine telle que véhiculée par ses partisans et ses détracteurs. Ces articles sont essentiels pour comprendre et définir certains enjeux comme le rejet du sérialisme par les tenants de l'héritage tonal et vice versa ou encore les conflits entourant les activités du Domaine (notamment entre Boulez et Landowski). Ajoutons, que plusieurs de ces textes non seulement documentent efficacement l'ouvrage mais le rendent vivant par leur contenu<sup>3</sup>.

En plus de ses archives, Suzanne Tézenas, avant sa disparition en 1991, a communiqué à l'auteur une « volumineuse correspondance » dont un grand nombre de lettres de Boulez. Plusieurs témoignages réunis par l'auteur entre 1980 et 1988 complètent cette documentation. Ces témoignages constituent une source nouvelle et particulièrement intéressante mais, comme le fait remarquer l'auteur, les jugements et les constats qui s'en dégagent doivent être relativisés, car la plupart des « protagonistes » sont encore vivants et actifs dans le milieu, « ce qui a pu inciter les témoins à la prudence » (p.8).

Comme la plupart des sociétés qui l'ont précédé, le Domaine musical doit une bonne part de son financement au mécénat. Les concerts du Domaine, bien qu'ils aient attiré un auditoire nombreux, se sont pratiquement toujours soldés par d'importants déficits. L'État est intervenu dès la troisième saison, mais les subventions sont restées longtemps symboliques sans jamais parvenir à combler le déficit sans cesse grandissant. Suzanne Tézenas devait donc faire appel aux « dons d'amis » et elle-même a versé d'importantes sommes (p. 62). Ce soutien inconditionnel d'un petit groupe de personnalités a permis à Boulez de définir les principes d'indépendance qui allaient régir les concerts de la nouvelle société. Le Domaine allait devenir une source d'affrontement, car Boulez usait de cette « situation de monopole pour faire connaître — ou pour occulter — les compositeurs, les œuvres ou les courants stylistiques de son choix » (p. 141). Il allait, en effet, systématiquement défendre les générations

3 Si l'on fait abstraction d'un certain nombre de partis pris évidents et peu justifiés, plusieurs critiques décrivent avec beaucoup d'humour les réactions du public. La description des réactions des auditeurs lors de l'exécution des *Airs de voyage vers l'intérieur* de Vinko Globokar est éloquente : « La salle était en joie. Elle siffla de bonheur. Cela fait naître des vocations spontanées d'humoristes. Répondant aux borborygmes et gargouillis du trombone, quelqu'un cria : " Et l'hygiène alors ? " Elle était respectée. Le rire est le meilleur désinfectant. » *France-soir*, 13 décembre 1972.

« postwebernienne » au détriment des autres courants et plus particulièrement du néo-classicisme (p. 55), puis de la musique électro-acoustique ou aléatoire. Ainsi, John Cage, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, Hans-Werner Henze, Luigi Nono et la plupart des compositeurs français de l'époque ont été écartés ou, à tout le moins, seulement joués lorsque leur musique était « en phase avec les recherches de l'avant-garde postwebernienne » (p. 259)<sup>4</sup>. Les détracteurs du Domaine, quant à eux, considéraient que cette « chapelle boulézienne » manquait totalement d'impact sur le grand public et que les principes sériels ne pouvaient aller contre « l'ordre naturel du système tonal »<sup>5</sup>.

L'analyse détaillée de la programmation du Domaine met en relief les caractéristiques de l'œuvre des compositeurs les plus connus (Messiaen, Stockhausen, Boucourechliev, Philippot, Fano, Éloy) en relation avec les objectifs artistiques de Boulez. De cette manière, l'auteur dégage la dynamique émanant des programmes de Domaine, sorte de « réflexion permanente sur l'histoire de la musique » (p. 141). L'action de Boulez ne s'est cependant pas limitée à défendre l'avant-garde créatrice. Les concerts du Domaine ont contribué à modifier certaines habitudes d'interprétation en France et préparé le terrain pour de nouvelles entreprises telles que l'IRCAM-ÉIC.

Boulez déplorait le niveau musical professionnel français et, de ce fait, entretenait peu de relations avec son milieu d'origine. En contrepartie, il a contribué au développement d'axes internationaux (Domaine musical — Darmstadt — Donaueschingen) et instauré des habitudes de travail approfondi destinées à assurer l'excellence dans l'interprétation des œuvres contemporaines, jusque-là négligée par les musiciens français (p. 114). D'ailleurs, Boulez préférait souvent engager l'Orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden, qu'il dirigeait lui-même. Notons aussi qu'il a participé à un projet ministériel de refonte où l'enseignement devait être orienté vers l'apprentissage de groupe, où l'on favoriserait une relative décentralisation et où l'on reconsidérerait l'organisation des grands orchestres afin de mettre en place « le principe d'exclusivité [...] pour éviter le chaos et la stérilité » (p. 113). Pour Boulez, le faible niveau professionnel était en grande partie dû à la structure du milieu musical français. Ajoutons qu'il souhaitait ardemment obtenir un poste au ministère pour réaliser ces transformations, mais, en 1966, lorsqu'André Malraux créait le « Service de la musique », il en confiait la direction à Marcel

4 Aguila rappelle certains propos de Boulez particulièrement clairs à ce sujet : « Tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque » (p. 97).

5 Cette querelle était déjà bien ancienne. Dans les années 1910, les œuvres de Schönberg présentées par la Société Musicale Indépendante avaient fait « rugir » les tenants de la Schola qui considéraient la musique atonale comme une musique de « chimpanzé ».

Landowski. Boulez a été particulièrement révolté de cette situation et a manifesté son mécontentement en démissionnant du poste de directeur du Domaine et en se retirant momentanément des activités musicales en France (pp. 115 ss.).

L'ouvrage de Jésus Aguila dégage avec vigueur et pertinence non seulement l'aspect purement esthétique des conflits suscités par Boulez et les activités du Domaine, mais aussi leur aspect social, indissociable de la création musicale, puisque le milieu maintenait un carcan particulièrement rigide autour de celle-ci. Lutttes de pouvoir et prises de positions politiques ont malheureusement toujours façonné le paysage musical français. En 1966, Boulez met en cause « l'inamovibilité d'une classe dirigeante à laquelle la France doit déjà son retard et sa débilité ». Il vise plus particulièrement des compositeurs et des critiques comme Marcel Landowski ou Bernard Gavoty, qui ne peuvent s'empêcher d'associer le sérialisme à l'anarchisme ou au communisme (pp. 115, 177). L'abandon du Domaine par Boulez puis sa lente désintégration sont donc les témoins du « décalage entre les préoccupations des compositeurs et le degré d'acculturation du milieu musical français » (p. 7).

Bien que l'ouvrage d'Aguila soit particulièrement riche en informations et en idées et qu'il mette au jour tout un pan encore peu connu de l'histoire musicale contemporaine française et internationale, il s'avère qu'un certain nombre de défauts, essentiellement techniques, diminuent l'efficacité du cheminement et de l'argumentation. Mettons de côté quelques petits problèmes typographiques comme l'orthographe de noms propre comme Janacek (plutôt que Janáček) ou certains anglicismes décevants (même acceptés par le *Robert*) tels que « manager » et « management ». Il faut néanmoins se demander si l'organisation de ce livre est réellement efficace. Débuter par l'analyse de la programmation d'une saison puis réintroduire l'ensemble des données qui en découlent tout au long du livre tend à provoquer des répétitions et, dans certains cas, à brouiller les idées directrices. Ce chapitre aurait peut-être été plus utile à la fin du deuxième livre (« Le Domaine de Pierre Boulez ») pour synthétiser la première tranche d'activité du Domaine. Même si l'auteur précise qu'il est indispensable de s'arrêter, dès le début, « sur une tranche de vie du Domaine musical » pour montrer « la complexité d'imbrication des différentes composantes du quotidien, les implications multiples et hétérogènes du comportement des principaux acteurs » (p. 16), il semble que ce parcours ressemble davantage à un programme doctoral : DEA (chapitre I : « Le tour du domaine en une saison »), puis thèse de doctorat (le reste de l'ouvrage) qu'à un ouvrage formant une entité cohérente. Ce choix structurel aurait pu être plus facile à saisir et à accepter si le livre n'avait pas été aussi morcelé : 3 livres, 16 chapitres, plus de 70 sous-chapitres et des dizaines de sous-sections. Sous une telle avalanche de divisions, il est parfois difficile de garder à l'esprit le fil

conducteur de l'ouvrage. Pour compliquer la lecture un peu plus, les notes sont divisées en deux catégories : les références aux articles, aux ouvrages et aux entrevues réunies à la fin du livre et les commentaires et les remarques de l'auteur situés en bas de page. Pourquoi ne pas avoir simplifié la procédure et mis l'ensemble des notes en bas de page ? Finalement, il semblerait normal pour un livre traitant d'une société de concerts de donner en appendice la liste des programmes, d'autant plus qu'il ne s'agit pas ici d'une programmation si abondante (entre quatre et six concerts par année de 1955 à 1973) et qu'un tel appendice aurait constitué un outil de référence tout à fait exceptionnel<sup>6</sup>. Il semble que, dans ce cas, les contingences du monde de l'édition aient eu raison des besoins de la musicologie.

Les différents problèmes concernant le plan et l'organisation technique n'enlèvent rien à la qualité intrinsèque de l'ouvrage : celle de constituer une excellente analyse globale de l'activité du Domaine. En utilisant un grand nombre de documents impartiaux (programmes, archives) et de témoignages ou de critiques plus partisans, l'auteur assure à son ouvrage une vision objective et critique bâtie sur une série d'angles complémentaires qui ne privilégient ni « anciens » ni « modernes ». Panorama complet et suffisamment détaillé du milieu de l'avant-garde européenne et plus particulièrement française entre 1950 et 1970, il s'agit là d'un excellent guide pour comprendre l'évolution du langage sériel dans un cadre artistique et social de plus en plus vaste et qui peut paraître à prime abord indéfrichable. Jésus Aguila a donc atteint son objectif initial, puisqu'il visait, rappelons-le, « à défaut d'une relecture radicalement nouvelle des événements » à « recueillir les matériaux nécessaires à une réflexion future ».

Michel Duchesneau

Jocelyne Guilbault, with Gage Averill, Édouard Benoit, and Gregory Rabess. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press, 1993. xxv, 279 pp., compact disc included. ISBN 0-226-31041-8 (hardcover), ISBN 0-226-31042-6 (paperback).

This publication covers a lot of geographical, socio-cultural and intellectual territory. While it is at base a historical and descriptive study of zouk – a

6 Pour les spécialistes, il est possible de consulter la thèse de doctorat de l'auteur qui contient un tel appendice, mais il aurait été utile de reproduire cette programmation pour le public cultivé, car ce sont de tels documents, considérés comme des « catalogues raisonnés », qui permettent de découvrir progressivement la musique contemporaine.