

Résistances et utopies sonores

Musique et politique au XX^e siècle

Centre de documentation de la musique contemporaine
16 place de la Fontaine aux Lions 75019 Paris
www.cdmc.asso.fr

Introduction

Laurent Feneyrou

Ce livre résulte d'un colloque organisé par le Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc) et accueilli à l'École normale supérieure, le 13 janvier 2004. Une question nous réunissait alors : quel sens le *xx^e* siècle a-t-il donné au lien (ou à la scission) musique/politique, à leur improbable synthèse ? À ce colloque participèrent Esteban Buch, Pierre-Albert Castanet, Nicolas Donin, Brice Pauset¹, Peter Szendy, Gianfranco Vinay et moi-même. Nous ne visions, à travers l'histoire musicale du siècle dernier, aucune nostalgie, nous ne tenions nullement à distance les événements et l'intensité des engagements, les thèmes abordés entendant trouver un écho immédiat et résister à la narcose idéologique de notre présent. Non la lettre morte de l'archive, fût-elle récente, mais une recherche dans le but de savoir ce que nous sommes aujourd'hui. Depuis des années, certains d'entre nous s'interrogeaient sur la *doxa*.

• On annonce la fin d'une modernité musicale, lointainement issue de la révolution beethovenienne, et dont le substrat sériel résulta de deux conflits mondiaux qui brisèrent presque notre civilisation occidentale. Cette modernité mêla, selon les termes de Jacques Rancière, l'historicité propre à un régime des arts en général et des décisions de rupture ou d'anticipation s'opérant à l'intérieur même de ce régime. Paradoxalement, en son commencement, agissait moins une discontinuité fondatrice qu'une réinterprétation de ce que fait ou de ce qui fait l'art : Hegel analysant la peinture de genre hollandaise à l'aune d'une liberté imprimée en reflets de lumière ; Hölderlin réinventant la tragédie grecque, que commentaient aussi ses contemporains, Schiller, Schelling ou Solger ; Mendelssohn jouant la *Passion selon saint Matthieu*... Un même mouvement anime donc l'avènement de la modernité et l'invention de la musicologie ou de l'histoire de l'art. « L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes..., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine²... » Autrement dit, sous la forme d'un slogan, sans doute abusif : Beethoven et la *Biographie universelle des*

musiciens. Tentative pour fonder un propre de l'art, ainsi rendu à son autonomie, mis à nu, censure de la *mimèsis*, conquête de la forme pure, esthétique entre connaissance et morale, à l'intersection kantienne de la raison théorique et de la raison pratique, œuvre hégéliennement conçue comme porte tournante entre le monde sensible et l'univers du concept philosophique, éducation esthétique destinée à former les hommes d'une communauté politique, sinon d'une société libre, et dont Schiller rêvait qu'elle réconciliât l'individualité subjective et l'universalité transcendante de l'humanité : multipliant les références au sublime, pris dans les rets du romantisme allemand et de sa réaction à l'esprit des Lumières, une modernité assignait au discours le devoir de la légitimer, de définir des idéaux artistiques et d'affirmer des critères de jugement³.

Or, le postmodernisme a peu à peu ruiné cet édifice théorique, adoubant une fusion des arts : non l'architecture simple et fonctionnaliste, mais la ligne courbe, l'orgie de matériaux et l'ornement décriminalisé ; non l'abstraction de la toile, mais la figuration et les formes narratives de l'installation ; non le sérialisme, mais le décloisonnement des genres et le mélange des âges, des styles et des systèmes musicaux... le tout en une joyeuse, voire insouciant licence, exaltant le carnaval des simulacres et des hybrides anhistoriques, nourrissant une défiance, sinon une amertume à l'encontre de la notion de progrès. De tels jeux n'ont guère tardé à se figer dans le deuil et le thrène : l'atonie et les déchets du monde industriel se transforment en un tissu de citations et en une thématique verticale et spatiale, marquée par la dislocation et le fragment ; la multiplicité des discours, comme valeur suprême, et les droits hypothétiquement subversifs d'une subjectivité murée dans son solipsisme légitiment nombre de clins d'œil aux formes anciennes et une esthétique de la récupération, dont les modèles se trouvent vidés, neutralisés et stéréotypés ; le créateur, dépersonnalisé, se fait caméléon, au sein d'un présent perpétuel qui veut oublier le passé et qui ne donne plus l'impression de croire à un avenir, saisi en somme, sinon reclus dans sa circularité ou sa récession. Absorbé par la signification du momentané, l'événement, instantané, coupé de l'avant et de l'après, en raison de son hétérogénéité absolue, résulte d'un état de

Ildebrando Pizzetti et le manifeste de 1932

Jürg Stenzl

En 1921, Gian Francesco Malipiero publia dans la revue *Il pianoforte* un essai corsé sur les conservatoires, aux nombreuses dissonances polémiques. Ildebrando Pizzetti lui répondit dans une lettre ouverte qui parut sous le titre « L'infection musicale du XIX^e siècle¹ ». Pizzetti y décrivait la galerie des portraits des maîtres anciens dont il s'entourait à l'*Istituto musicale*, son lieu de travail florentin : Bellini entre Gluck et Wagner, Bach et Haendel, Haydn et Mozart, ainsi que le masque mortuaire de Beethoven sur le piano. « Les saints pères que j'aime et admire ne sont pas tous là : il y manque par exemple Pier Luigi da Palestrina et l'immortel Claudio Monteverdi. Pour moi, ce sont vraiment des saints et des prophètes. Et lorsque je les regarde, c'est comme s'ils se trouvaient ici réunis, en une digne communauté, se respectant et s'aimant en toute égalité². » Cette description ressemble à une scène d'opéra – et c'est exactement une scène de ce genre que Hans Pfitzner écrit et composa dans son *Palestrina*. La polémique entre Malipiero et Pizzetti s'enflamma en 1921, non à cause des propositions de Malipiero pour une réforme des conservatoires, mais en raison du point de vue de Pizzetti, de sa « Diffamation de la musique du XIX^e siècle, italienne en particulier ». Malipiero entendait étudier la musique du XIX^e siècle comme celle de n'importe quel autre siècle, et la « présenter à petites doses ». C'est précisément au cours de ces années de polémique entre Malipiero et Pizzetti que Casella déclara lui aussi que la nouvelle musique pouvait tout devenir, sauf romantique. La controverse au sujet de l'héritage du siècle passé, qui concernait l'opéra et qui avait commencé dès le début du siècle, rend à nouveau visible, en 1921-1922, ce qui sera sa répercussion pompeuse en 1932 dans un véritable manifeste de musiciens italiens pour la « tradition de l'art romantique du XIX^e siècle ». Avec ce manifeste, c'est l'unité de la *generazione dell'80* qui se brisa définitivement, et pas seulement sur le papier. La rupture ne mettait pas seulement face à face deux attitudes contraires de la jeune histoire de la musique (dont le mot-clef était *Le Sacre du printemps*), mais aussi les tenants de la modernité parmi ceux de la nouvelle musique.

La polémique sur le XIX^e siècle accentua par conséquent une sorte de frontière entre deux générations de compositeurs au sein même de la *generazione dell'80*. À la fin des années vingt et au cours des années trente, sous la

pression des points de vue nationalistes, on érigea le XIX^e siècle, et en particulier l'opéra italien compris entre Rossini et Verdi, en une véritable forteresse contre la nouvelle musique. Les renaissances de Verdi, de Rossini et de Bellini, ou tout du moins les efforts pour les faire renaître, servirent en même temps d'une part à la concrétisation d'une compréhension populiste et fasciste de la musique, qui se réclamait de Mussolini, et d'autre part à ses adversaires, Malipiero et Casella, et à leurs idées néoclassiques. Tout ce qui semblait entrer en crise et devenir douteux, depuis la polémique de Torre Franca contre Puccini concernant l'esthétique de l'opéra italien, serait rendu en quelque sorte rétrograde par l'aile conservatrice du journalisme musical et par les compositeurs « véristes », mais aussi « modernes », de Mascagni à Pizzetti. L'opéra du XIX^e siècle, plus précisément une caricature du *melodramma* de l'*Ottocento* fut pour ainsi dire « fonctionnalisé » dans le cadre d'un combat de politique culturelle contre la nouvelle musique.

Cette image fonctionnelle d'un siècle d'opéras apparaît clairement dans les écrits dilettantes de Renato Bacchelli sur Rossini et Verdi, et dans les écrits qui se donnaient pour populaires du compositeur et critique Bruno Barilli (1880-1952). Pour Bacchelli, Rossini avait « transmis cette aristocratie prononcée de l'art musical, qu'incarne la mélodie, et avec elle, la limite, le mépris pour la perfection de la forme, la mesure et la réserve comme conditions du goût. Dans sa mélodie italienne, l'âme et le corps respirent. Pour la *vox populi*, la musique de Rossini est reconnue, avant toute autre, comme une musique de vie³. » De même, le XIX^e siècle devient pour Bacchelli le siècle du *canto all'italiana*, la glorification de la mélodie ; cette mélodie est alors entendue comme « expression du peuple, et par conséquent expression immortelle ». Barilli reconstruit, par rapport aux compositeurs du *melodramma*, une esthétique emphatique de génies dont une galerie supplanterait la pure technique. Le parallèle avec l'autoportrait de Pizzetti au milieu de ses « pères sacrés » n'est nullement fortuit. Ces portraits « Renaissance » de Rossini, Bellini ou Verdi reposaient sur une animosité sans pitié contre la nouvelle musique, dont une polémique de Barilli contre Casella, en 1933, fait clairement comprendre les enjeux.

« Alfredo Casella, pianiste européen, le plus détonnant et le plus placide de nos compositeurs, l'apôtre, pour ainsi

Composer sous Vichy (1940-1944)

Yannick Simon

Répondant à une question posée par *La Revue musicale* quelques semaines après la déclaration de guerre faite à l'Allemagne par la France le 3 septembre 1939, plusieurs compositeurs français se demandent s'il y aura une musique de guerre et à quoi pourra-t-elle bien ressembler¹. Convaincu par l'existence d'une musique d'avant-guerre déjà passablement datée, Francis Poulenc espère que le conflit sera suffisamment court pour ne pas en permettre l'éclosion. L'attaque fulgurante de l'armée allemande et la défaite française réduisent à néant ses espoirs et inaugurent une période de quatre années, pendant laquelle les compositeurs français vont devoir créer dans un pays occupé par une armée étrangère et dirigé par un gouvernement qui agit en dehors des procédures démocratiques d'une Troisième République accusée de tous les maux.

Cette contribution, dans le prolongement des recherches déjà entreprises sur la vie musicale sous Vichy², se fixe pour objectif d'apporter une réponse *a posteriori* à la question posée par *La Revue musicale*. Dans un premier temps, nous observerons la politique musicale mise en place par l'État français et ses conséquences sur le travail des compositeurs. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux productions musicales directement influencées par le contexte spécifique de la période. Enfin, nous nous demanderons si le nationalisme peut contribuer à définir une esthétique musicale avant d'examiner la situation de la modernité.

La politique musicale de l'État français

La recomposition du paysage musical

La situation de guerre, l'occupation allemande et la création de l'État français ont pour première conséquence de mettre à l'écart, pour l'ensemble ou une partie de la période, de nombreux compositeurs. Aux morts au champ d'honneur (Jehan Alain, Maurice Jaubert et Jean Vuillemoz) viennent s'ajouter, pour une durée plus ou moins longue, les prisonniers de guerre (parmi lesquels figure Olivier Messiaen). Les mesures prises par l'État français, de manière indépendante ou en étroite collaboration avec les autorités allemandes, pour stigmatiser les personnes considérées comme juives, participent à cette recomposition. Darius Milhaud est le principal compositeur français victime de ces mesures.

Conscient du danger et sans illusion sur les sentiments des nazis à son égard³, il quitte la France dès juin 1940. Il est rejoint aux États-Unis par Alexandre Tansman tandis que d'autres, tel Manuel Rosenthal, font le choix de vivre cachés. Pour les mêmes motifs, des étrangers arrivés en France avant-guerre doivent vivre reclus. C'est le cas de René Leibowitz, Max Deutsch, Louis Saguer et Tibor Harsányi. Ce dernier, comme tous les membres de l'« École de Paris » à l'exception d'Alexandre Tchérépnine⁴, vit retiré de la vie musicale française. Sans pour autant craindre les lois antisémites, des compositeurs français font le choix de partir. Nadia Boulanger et Germaine Tailleferre se rendent aux États-Unis où la déclaration de guerre a surpris le plus célèbre compositeur français. Naturalisé français quelques années auparavant, Igor Stravinski s'installe dans ce qui va devenir son troisième pays d'adoption. À l'inverse, quelques compositeurs étrangers résidant en France décident de rester. Citoyen suisse né en France, Arthur Honegger ne quitte pas le pays dans lequel il vit depuis sa naissance. Des compositeurs se montrent discrets, comme Georges Auric et Charles Kœchlin. D'autres, comme Jacques Ibert, exclu de son poste de directeur de la Villa Médicis à Rome, sont implicitement contraints de le faire. La censure exercée par les autorités allemandes et l'ensemble des exclusions, départs, mises à l'écart et retraits entraînent une profonde recomposition du paysage musical français. Désormais, à quelques exceptions près, seuls les compositeurs français et « aryens » résidant sur le territoire national peuvent prétendre à une première audition. La concurrence étrangère est réduite aux quelques compositeurs allemands imposés par les autorités d'occupation.

L'État organisateur

La volonté de l'État français de repenser l'organisation de la société entre en symbiose avec l'ambition des musiciens de réformer la vie musicale. Trois comités d'organisation sont créés dans le domaine musical. Le Comité d'organisation des industries et commerces de la musique voit le jour en mars 1941. Placé sous la présidence de l'éditeur René Domange, il est chargé des aspects industriels et commerciaux. Le Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique est créé en novembre 1941. Présidé par le compositeur Henri Rabaud, il intervient dans le domaine des droits

1948-1953 : le jdanovisme et son avatar est-allemand

Laurent Feneyrou

« Les mots deviennent cendres dans ma bouche. »

Hanns Eisler, *Johann Faustus* (III, 4)

Au cours de leur exil, des écrivains antifascistes allemands fondèrent la revue *Das Wort*, dirigée par Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger et Willi Bredel. Deux articles d'orientations contraires, de Klaus Mann et d'Alfred Kurella (sous le pseudonyme de Bernhard Ziegler), y traitèrent en septembre 1937 de l'expressionnisme et déclenchèrent un vif débat qui dura un an environ. Leur référence était l'article « Grandeur et décadence de l'expressionnisme », dans lequel Georg Lukács avait écrit : « Forme d'expression littéraire de l'impérialisme développé, l'expressionnisme repose sur un fondement irrationnel et mythologique; sa méthode créatrice va dans le sens du manifeste déclamatoire, pathétique et vide, de la proclamation d'un activisme de façade¹. » Rejetant l'illusion de réalisme, la démesure tapageuse du traitement de la langue et un idéalisme subjectif à la limite du solipsisme, mais mimant l'objectivité, Lukács condamnait dans l'expressionnisme, ce « romantisme d'acier » selon Goebbels, un mouvement incapable de figurer la totalité des rapports vivants et mouvants. Sur ce point porta la critique d'Ernst Bloch et de Hanns Eisler : l'ensemble clos, la totalité du système capitaliste, de la société bourgeoise, et son unité entre économie et idéologie, forment-elles un tout dans la réalité? Dans sa réponse, « Il y va du réalisme » (1938), Lukács affirma la nécessité de cette totalité, citant Marx : « Les rapports de production de chaque société forment un tout. » À cette réponse, Eisler répliqua encore avec une irascibilité dont Anna Seghers fit part à Lukács dans une lettre de février 1939 : « Eisler répond dans la *Neue Weltbühne* avec une violence intacte aux reproches qui lui étaient faits l'été dernier de hacher menu les classiques du peuple allemand et d'en faire des montages². » Les enjeux du débat portent autant sur une situation politique (la spécificité du communisme allemand vis-à-vis du modèle soviétique), que sur un dépassement de la lutte entre classicisme et art moderne. Eisler, en effet, n'aurait pas manifesté l'émotion et la piété filiale de rigueur. Il se serait refusé à hériter de tout. « Ma position vis-à-vis des classiques : je les admire et je suis un humble élève des classiques », écrivait-il pourtant³. Se révèlent dès avant la guerre les tensions entre la philosophie d'Ernst Bloch, celle aussi d'Eisler, les thèses

de Lukács et le réalisme socialiste alors dominant en Union soviétique, dans les œuvres des jdanoviens luttant contre les tendances formalistes et décadentes de l'art. Comment apprendre des classiques? Contre l'académisme révolutionnaire et une conception vulgaire ou sociologique, Eisler posait cette question dès 1938 en termes d'héritage, distinct de l'idée nazie et fasciste de tradition. Sa réponse tenait déjà en une évaluation constante en fonction de la situation sociale : « Comment, c'est-à-dire avec quelles méthodes peut-on assumer l'héritage pour qu'il nous soit, à tous, profitable, et qu'il soit un héritage vivant? » C'est en somme montrer les modalités selon lesquelles un créateur peut apprendre des classiques et leur redonner vie dans son œuvre.

Sans création contemporaine vivante, dialectique et vigilante, le passé culturel se fige lui aussi; il devient un entrepôt de produits culturels d'où l'on tire des recettes abstraites. Ce qui est décisif, c'est l'interaction : la considération critique du temps présent et, par-là, la prise en compte de l'héritage productif du passé⁴.

S'opposent en conséquence deux conceptions du réalisme.

Selon Lukács, lecteur de Hegel, qu'il étudia à Moscou avec Lifschitz, et de l'esthétique marxiste, toute œuvre reflète la réalité effective, enchevêtrée et « rusée » (Lénine), mais close, continue et cohérente. Non l'imitation platonicienne, non « le beau c'est la vie » de Tchermyshevski, non le miroir de Plekhanov dans *L'Art et la Vie sociale*, mais un reflet, selon le terme de Lénine dans *Matérialisme et Empirio-criticisme*. Catégorie fondamentale de la théorie de la connaissance marxiste, ce reflet suppose l'antériorité du réel, mais non dans ses éléments isolés, et désigne l'unité du procès de reproduction matérielle dans la pensée et du procès de détermination de la pensée par ses conditions matérielles (historiques, sociales et économiques), autrement dit l'unité de la dialectique objective et de la dialectique subjective. Contradictions, représentations de la liberté humaine dans sa négation et sa trahison effective par le capital, et défense idéologique d'une vérité contre ce qui la masque et la falsifie animent une certaine totalité dialectique, scientifique, des rapports sociaux, la totalité étant, selon Lukács, la catégorie centrale du marxisme – non une

Frontières politiques et contemporanéité sonore

La réception française de la musique polonaise des années 1960, un cas d'école

Nicolas Donin

Dans le livre de Henry Barraud *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui* (1968¹), entre le chapitre 14 « Musique dite stochastique, intervention de l'ordinateur électronique » et le chapitre 16 intitulé « Musique concrète, musique électronique », apparaît un chapitre sur « L'École polonaise ». Alors que les prophéties informatiques et électroniques des chapitres 14 et 16 peuvent encore nous sembler familières aujourd'hui (au moins comme préhistoires), l'école polonaise dont il est question le temps d'un chapitre apparaît comme un épisode oublié, une étincelle sans suites dont toutes les histoires ou manuels de la musique contemporaine conçus dans les années cinquante et soixante faisaient cas, parfois grand cas comme ici, mais dont personne n'irait guère s'inquiéter aujourd'hui.

D'où vient cette importance subite, au tournant des années 1960, de la musique contemporaine polonaise, et d'où encore le brusque désintérêt des critiques occidentaux seulement une dizaine d'années plus tard ? L'« école polonaise » semble avoir porté l'espoir d'un langage musical commun au moment du reflux du paradigme sériel dans les débats esthétiques. La dimension politique est bien sûr déterminante, matériellement et symboliquement, dans la fascination exercée sur les musiciens de l'Ouest par cette génération spontanée d'*outsiders* de la musique contemporaine. Mouvement perçu comme une forme de résistance au réalisme socialiste, l'œuvre du groupe de compositeurs diffusés par le festival Automne de Varsovie (dont la première édition se tient en 1956) indiquait peut-être une voie possible entre « progressisme » de l'Est et « formalisme » de l'« Ouest ».

Un permanent malaise point cependant dès le début chez les commentateurs quant à la catégorie d'« école polonaise », qui semble difficile à stabiliser au regard de la variété des techniques d'écriture utilisées par les compositeurs en question. Comme je le suggérerai dans ce texte, ce malaise provient certainement du passif de la notion d'« école » forgée au XIX^e siècle comme schème d'appropriation, par les pays d'Europe occidentale, de faits musicaux géographiquement éloignés. Partant de l'insaisissabilité chronique des compositeurs polonais par la critique française des années 1960, j'essaierai d'indiquer en quoi la course polonaise à la contemporanéité sonore est tissée d'histoire et de géographie politiques, associant d'une façon très singulière les effets de la politique

soviétique en Pologne, la logique d'innovation intensive propre à la « musique contemporaine » d'Europe de l'Ouest, et quelques paradoxes récurrents de l'histoire polonaise.

L'impossible catégorisation

Délimitation chronologique

En 1954, vue depuis l'ébullition permanente du milieu avant-gardiste parisien, la Pologne n'a pas grand chose à offrir à la musique – si l'on en croit le *Que sais-je ?* d'André Hodeir consacré à la « musique étrangère contemporaine » :

Aussi bien faut-il rappeler qu'à trois exceptions près (Chopin, Liszt, Bartók), ces pays n'ont jamais donné de grand compositeur. Le fait que la Tchécoslovaquie, par exemple, revêtit au titre de gloires nationales des musiciens d'aussi faible envergure que Dvořák, Smetana ou Janáček, situe assez bien le tonus musical de cette partie de l'Europe [...]. En Pologne, aucun compositeur, depuis la mort de Karol Szymanowski (1883-1937), ne semble s'être signalé à l'attention générale. Parmi les musiciens les plus en vue à la veille de la guerre, on citait Jerzy Fitelberg, Zdzisław Jachimecki, Lucjan Kamiński [...] [s'ensuit une liste de noms propres d'une dizaine de lignes, dans l'ordre alphabétique, sans autres commentaires]².

En 1953, *La Revue musicale* avait donné un aperçu de la situation assez différent, dans son numéro spécial « La musique polonaise d'aujourd'hui » : on y trouve en effet une bonne partie des noms connus de la future « école », même les plus jeunes³. Mais ils sont cités pour des œuvres écrites dans le contexte du réalisme socialiste.

Ces textes précèdent de quatre années environ le surgissement de la nouvelle école. Comment celui-ci sera-t-il présenté une fois la vague passée ? Un exemple de description rétrospective figure dans la notice consacrée à Tadeusz Baird par Michel Pazdro dans *Musique en jeu* n° 25 :

Il n'y a pas si longtemps, la musique contemporaine polonaise était pratiquement inconnue. C'est à partir de 1960 environ que les succès de plus en plus nombreux des compositeurs polonais ont attiré l'attention de la critique internationale. À ce moment-là, le terme bien commode d'école polonaise s'est imposé pour définir un groupe de compositeurs, nouveaux ou déjà connus : Witold Lutosławski (1913), Tadeusz Baird (1928), Kazimierz

Situations chinoises (1949-1989)

Maoïsme et art musical d'Occident

Laurent Feneyrou

à Joséphine

Au début du ^{xx}e siècle, une tradition séculaire, attentive à ses lois et se défiant de la nouveauté en soi, retenait en Chine la création musicale de style occidental. L'exclusion de ce qui vient de l'étranger, l'utilité sociale de la musique, au détriment de l'invention sinon du compositeur, et la référence aux traités ancestraux œuvraient à la remémoration de modèles confucéens et taoïstes. L'esthétique du rythme et du souffle, deux notions solidaires, supposait le Vide. « La pensée esthétique chinoise, fondée sur une conception organiciste de l'univers, propose un art qui tend depuis toujours à recréer un microcosme total où prime l'action unificatrice du Souffle-Esprit, où le Vide même, loin d'être synonyme de flou ou d'arbitraire, est le lieu interne où s'établit le réseau des souffles vitaux¹. » Éminemment dynamique et agissant, le Vide, dit aussi quiétude, détachement, insipidité ou non-agir, vise l'équilibre de l'univers, ou la « perfection de la Voie et de la Vertu ». La traduction musicale en serait les rythmes syncopés et le silence, introduit au sein même du son, entre les sons et jusqu'au cœur de l'ensemble instrumental le plus dense, ou dans l'image de la fameuse cithare sans corde du poète, contenant virtuellement la totalité². Facteur de réversibilité et de discontinuité dans le développement linéaire, le Vide réinvestit l'espace dans le temps et introduit le mouvement circulaire qui relie le sujet à un Lieu originel. Les sons accèdent de la sorte à une Résonance au-delà des résonances : « Le sans-forme est le grand ancêtre des êtres/et le sans-bruit est la grande origine des sons », enseigne le *Huainan zi* (chapitre 1, « Du *dao* originel³ »). Lieu du mystère, *xuan*, et de la merveille, *miao*, le silence est son du Vide, duquel naissent la lumière, visible et insaisissable, et l'eau, palpable mais indestructible. « La grande musique n'a guère de sons⁴ », écrit Lao zi dans le *Daode jing*. Par le silence-Vide, que l'homme parfait entend et par lequel il atteint l'éveil, le son manifeste sa vraie plénitude, où les souffles dynamiques peuvent et doivent librement circuler, et rejoint ainsi le Souffle primordial dont procède le rythme irrésistible de l'univers.

« Le Souffle est placé au début de la progression parce qu'on voit en lui l'élément unique et premier, simple et total, du rythme, et les Neuf Chants la terminent, car ils marquent la réalisation épanouie et suprême, dernière et

complète, de tout ce que le rythme contient en soi⁵. » La pensée chinoise ayant réservé au rythme le soin d'organiser l'expression de la pensée, le nombre a moins pour fonction de mesurer des grandeurs, que de rendre manifestes la structure du Monde et les ordres successifs de civilisation par lesquels s'expriment les travaux et les jours de la vie universelle, au sein de laquelle s'intègre le rythme musical⁶. De la musique, qui scande donc cérémonies religieuses, danses et travaux agricoles, résulte l'union harmonieuse du Ciel et de la Terre. Par cette union, par la modération d'un art qui n'excite point les passions, « sans déviance », ni lascif ni soumis à un désir violent ou trop intense, et que contrôlent les rites, par l'équilibre harmonieux entre le sang et le souffle, les mœurs se civilisent et naît l'affection mutuelle, les êtres obéissant à l'observance des rapports sociaux comme à la répartition équitable des portions d'autorité sociale. « Permettre aux Passions de s'accorder, donner aux manières de belles apparences, tels sont les rôles de la Musique et des Rites⁷ », écrit le confucéen *Traité de la musique* dû à Liu De (II^e siècle avant J.-C.), dans le sillage de Mengzi et de Xunzi. Dans ses *Entretiens*, Confucius mentionne à maintes reprises le terme « rite-musique » (*liyue*) comme une entité conceptuelle, dont la visée est la vertu d'humanité (*ren*). La Musique, marqueur social et moral, et arme politico-éthique, y impose un rythme régulier à la gesticulation et aux fonctions vitales, de sorte que si l'on s'en écarte, il en résulte anarchie et rébellion, licence et perversion⁸.

Dans ce contexte, et en regard d'une harmonie ancienne animant la sagesse confucéenne comme la mystique taoïste, ordonnant les rapports des hommes entre eux et accordant l'individu aux rythmes de l'univers, les chants des religieux occidentaux, dès le ^{xvii}e siècle, et les musiques militaires britanniques, au cours du ^{xix}e siècle, avaient entrouvert la voie à l'écoute d'hymnes et de marches européens. Mais ce n'est qu'au début du ^{xx}e siècle que des Chinois des grandes villes firent véritablement connaissance avec les instruments de l'orchestre occidental. En 1902, Zeng Zhimin fonde le Groupe d'étude de la musique (*Yinyue jiangxi hui*). Après la révolution de 1912, des écoles ouvrent, où l'enseignement musical se développe. À Shanghai, sous les efforts de Mario Paci arrivé en Chine pendant la Première Guerre mondiale, un premier orchestre de musiciens occidentaux fait entendre des œuvres de

Élites et programmes

Les compromis de la musique avancée depuis 1945

Hugues Dufourt

En Europe de l'Ouest, le trait caractéristique de la musique d'avant-garde du second après-guerre est d'avoir cherché dans la science son ressort constitutif et ses titres de légitimité. Parce que l'électro-acoustique et l'informatique remettaient en cause la physique de la vibration périodique qui avait donné ses règles à l'harmonie et justifié l'organisation esthétique classique du matériau sonore, le développement récent de la science autorise la musique du xx^e siècle à s'émanciper de l'espace intellectuel du mécanisme dans lequel elle s'était déployée depuis l'âge classique. Récusant désormais le privilège historique et culturel accordé par la tradition à la notion de hauteur, la mise au point des transducteurs (1910-1920), des méthodes numériques (1970) et du traitement numérique des signaux (1980) suscite l'élaboration d'une acoustique non linéaire qui, au point de concours des mathématiques, de la physique et de l'électronique, propose à la pensée musicale de nouveaux paradigmes fondés sur les sons complexes et la multidimensionalité du phénomène sonore. La musique ne se construit plus à partir d'une sélection de hauteurs, elle engendre un matériau nouveau en grappes, en masses et en volumes dont elle explore les composantes internes de dynamisme et d'expansion. Par la transformation complète de son mode d'expression musicale, notre société illustre son entrée dans le monde nouveau de la révolution scientifique et technique dont l'utopie promet d'arracher l'homme à la dépendance, à la servitude et à l'impuissance du passé.

Ne relevant pas de l'idéalité pure des concepts mais plutôt de l'interaction des déterminations sociales et du savoir abstrait, l'alliance de l'art, de la technique et de la science n'était cependant ni neutre ni dépourvue d'ambiguïté. Dans les sociétés industrielles, le poids économique des médias pèse sur la production musicale. De la même façon, les saccades inflationnistes du développement des technologies se répercutent-elles directement sur la science et sur l'art. La production sociale de la science ne se réduit pas à la pure formulation d'énoncés théoriques. De même, la relation de la musique à la société qui l'engendre ne peut se décrire comme un ineffable phénomène d'art. À l'inverse, il faut analyser comment les dogmes et les mécanismes insidieux de l'idéologie peuvent accompagner et parfois imprégner les disciplines scientifiques autant que la production musicale. À l'égal de la science, la musique de nos sociétés est prise

dans les contraintes de contrôle et de gestion, elle est façonnée par les impératifs de planification qui permettent l'expansion industrielle. Intériorisant le discours idéologique qui falsifie l'acte de la connaissance, les musiciens d'après 1945 se sont parfois donnés pour des experts, ils ont cherché à s'imposer en tant que technocrates et non à réussir leur tentative artistique.

Dans une direction analogue, *La Dialectique de la raison* de Horkheimer et Adorno a analysé comment l'asservissement du monde symbolique au système économique de la société industrielle de masse a réduit l'univers de l'art à la fétichisation ascétique. Anticipant une critique de l'idéologie reaganienne du marché, Adorno dénonce l'irrationalité planifiée d'une société réduite à son phénomène économique. Examinant la culture qui s'y développe, il analyse comment les mécanismes de manipulation de masse ont remplacé la symbolisation artistique par un amusement programmé qui divertit du travail tout en prolongeant sa mise au pas. La commercialisation de l'art par le capitalisme organisé liquide la création artistique. Étouffée par l'universalisation de la pseudo-jouissance mercantile, sapée par le mécanisme d'acquiescement spontané à ses stéréotypes, l'œuvre d'art authentique est condamnée à contester cette fausse facilité par l'hermétisme de son élaboration formelle. Pour s'opposer au monde réifié, l'esthétique de la négativité reste pour Adorno la seule forme viable et légitime d'affirmation symbolique.

Refusant les compromis hédonistes, la musique de Schoenberg décourage toute tentative d'annexion philistine par son ésotérisme hautain. Parce qu'elle érige la rigueur de son bastion autocritique sur le fond d'un refus du monde tel qu'il est, la musique de Schoenberg se coupe cependant de la tension constitutive de l'œuvre d'art. Raidie dans son hérissément irréconcilié, l'œuvre s'interdit tout déploiement dans la durée, elle se fige dans la spatialité de la combinatoire. Dans son *Esthétique*, Hegel avait avancé déjà l'idée que, fondé sur la dissociation complète de la forme et du contenu, l'art post-romantique se réduirait au formalisme. On peut apercevoir néanmoins une sorte de contrepied de l'idée hégélienne d'une fin de l'art chez Adorno, dont l'esthétique analyse la dialectique historique qu'introduisent l'initiative technique et la dimension constructive de l'art même en ces temps où, à l'inverse de la prédiction de Marx, le développement des forces

Rêver la révolution

Musique & politique autour de Mai 1968

Pierre-Albert Castanet

Le rat de politique mord toujours au fromage de l'art¹.
Robert Smithson, « Symposium: The Artist and the Politic ».

La crise ouverte en Mai 1968 n'est pas une « crise » :
elle nous fait entrer dans une nouvelle période
de l'histoire.

Jean-François Lyotard, *Préambule à une charte*.

La création en 1959 d'un ministère des Affaires culturelles par la Cinquième République de la France a libéré la musique des fourches caudines de la puissante Éducation nationale; ce qui fait dire à Philippe Urfalino que l'« invention de la politique culturelle² » est bien d'essence gaullienne. Il faut dire que dans les Troisième et Quatrième Républiques, la musique dépendait d'un sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts. Incarnée par la présence symbolique d'André Malraux, cette rupture va de pair avec une stratégie assumée par certains acteurs administratifs qui désiraient instituer une nouvelle forme d'intervention publique. En dehors de son poste de ministre de l'Information en 1945, André Malraux était à l'époque connu en tant qu'écrivain (auteur de *La Condition humaine* et de nombreux ouvrages traitant du statut de l'art: *Le Musée imaginaire*, *La Création artistique*...) et en tant que militant proche de la gauche de l'entre-deux-guerres, « compagnon de route » du Parti communiste...

Par delà les discours et les représentations à travers le monde qui liaient pouvoir et communication, Malraux, ministre d'État, a alors défendu la culture universelle ainsi que les grandes figures nationales. S'inscrivant dans la postérité du Front populaire (dénigré par Breton), il est aisé de lire dans le décret fondateur républicain que son Ministère avait « pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France au plus grand nombre possible des Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, de favoriser la création des œuvres d'art et de comprendre l'esprit qui les enrichit ». Notons également que pour la première manifestation de la Cinquième République, que présidait le général de Gaulle, Malraux a choisi parmi les représentants de la modernité ambiante: par exemple *Tête d'or* de Paul Claudel représenté à l'Odéon, musique de Pierre Boulez, décors d'André Masson, par la compagnie de Jean-Louis Barrault. De même, la première biennale de Paris a accueilli des toiles de Rauschenberg, Tinguely, Klein.

Malraux a commandé également des œuvres à Miró (tapisseries), à Mathieu et Arp (pièces de Sèvres), à Chagall (plafond de l'Opéra de Paris) et à Messiaen (*Et expecto resurrectionem mortuorum* composé en 1964 et commandé en vue de célébrer la mémoire des morts des deux guerres mondiales). Cette dernière œuvre orchestrale qui a bénéficié du concours des Percussions de Strasbourg au sein de dix-huit bois et seize cuivres fut donnée en la cathédrale Notre-Dame de Chartres, en présence de Malraux et du général de Gaulle.

Alors qu'on tente d'entamer la réforme du Prix de Rome (dès 1959), la pratique culturelle des Français semble prise au sérieux et le gouvernement fait ériger des Maisons de la culture³ (dans les grands centres urbains) puis des Maisons des jeunes et de la culture⁴ (MJC, dans certains quartiers de villes plus petites). Des conseils nomment des « animateurs⁵ », des « administrateurs », et les services de l'État élaborent des « budgets sociaux de la culture ». Traversant moult crises provenant des réalités locales et sociales, les nouvelles « cathédrales » de la culture (comme les appelait Malraux⁶) vont voir le jour entre 1961 (Le Havre⁷) et 1968 (Grenoble). En dehors de l'« action culturelle » menée à Amiens, Rennes ou Thonon, la Maison de la culture de Bourges programme, en février 1968, la création des *Chemins d'avant la mort* de Francis Régnier et du *Chant des nuits désertes* de Catherine Bir (deux musiques électro-acoustiques provenant du GRM). D'un point de vue stratégique, la philosophie de ces maisons tente de cristalliser un moment symbolique dans l'évolution de la collaboration entre l'État, les collectivités locales et les artistes⁸. En 1968, remarquons également la création du certificat d'aptitude à la promotion des activités socio-éducatives (CAPASE). Dans ce contexte, marquée par une nécessaire polyvalence socio-éducative, la « maison de la culture » doit être le lieu de l'excellence culturelle. Dans son texte intitulé *Action culturelle An I*, Émile Biasini (qui avait contacté, en compagnie de Gaëtan Picon, Pierre Boulez pour penser à un projet pour la musique en France) à la tête de la Direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle⁹, explique que cette maison doit trouver « sa caractéristique fondamentale dans la notion de niveau culturel le plus élevé, et de la qualité la meilleure, en proscrivant la condescendance tout autant que le

À quel titre rapporter musique et politique ?

François Nicolas

Laurent Feneyrou nous invite à réfléchir à la musique comme « mode possible de la pensée et du sujet politiques, signant la fin de l'univocité du mode philosophique », à l'éventuelle mesure « intrinsèquement politique » de l'œuvre musicale, « au lien musique/politique, à leur improbable synthèse, à leur indéfectible scission¹ ».

Pour tenter d'inscrire mes pas dans la problématique ainsi esquissée, je remarquerai d'abord que la possibilité même d'un couple « musique et politique » peut se penser et se dire de deux manières :

- en objectivité (postulée) : selon un point de vue se voulant descriptif, visant à recollecter les manières existantes de corréler musique et politique ;

- en subjectivité (assumée) : selon un point de vue prescriptif, prônant ou déqualifiant le projet d'attelage « musique et politique », tentant ultimement d'ajouter aux figures déjà existantes de nouvelles possibilités.

Dans le premier cas, il s'agit de thématiser la question : « Dans quelle mesure musique et politique sont-elles corrélées ? » Dans le second, la question : « Dans quelle mesure peut-on/doit-on corréler musique et politique ? »

Ces deux manières s'opposent plutôt qu'elles ne se complètent. La première – celle des « sciences sociales et politiques » – court-circuite les interrogations qui fondent la seconde : de quelle « musique » et de quelle « politique » est-il ici question ? Si un tel lien ne saurait aller de soi (en cette affaire, le caractère inconciliable des points de vue rencontrés suffirait à en attester), comment alors évaluer, sans prendre subjectivement parti, ce que tel ou tel peut déclarer de ce couple ?

Bref, l'opposition des deux manières procède d'une contestation portée par la seconde à l'endroit de la première : l'orientation subjectivante – celle qui explicite et assume ses décisions de pensée – conteste à l'orientation objectivante la capacité de penser vrai, la soupçonnant de dissimuler ses propres axiomes sous le voile de fausses évidences, de pseudo-consensus, de partis pris implicites.

On devine où je me situerai dans ce partage : la question d'un éventuel rapport entre musique et politique me semble requérir, plus que bien d'autres, une triple subjectivation.

- L'une en matière de musique : *qui se réclame ici de quel type de musique ?*

- L'autre en matière de politique : *qui se réclame ici de quel type de politique ?*

- La dernière enfin en matière de rapport possible : *qui se réclame ici (un philosophe, un socio-politologue, un*

musicien, un militant) de *quel* projet de rapporter musique « et » politique ?

Bref, les questions que nous pose Laurent Feneyrou engagent des réponses saturées de subjectivations. Je proposerai les miennes en assumant le plus explicitement possible mes propres décisions.

Commençons par un tour d'horizon esquissant quelques grandes orientations de pensée en matière de rapport « musique et politique ».

I. Point de vue « objectivant »

Lisons le texte d'ouverture d'un récent dossier consacré à « musique et politique ». Voici comment l'éditeur entreprend de légitimer notre tandem² : « La musique en tant que production culturelle et forme symbolique participe de la vie sociale [...]. Mise en forme d'un partage, elle unifie des groupes et contribue à leurs mobilisations, accompagne des célébrations et des rites, excite à la violence et au combat comme à la ferveur et à l'effusion, bref, révèle des processus sociaux et politiques. » « La musique relève de la politique en ce qu'elle est supposée dotée d'un pouvoir, de faire croire ou de faire faire. » D'où la nécessité d'une « prise en compte de la fonction politique de la musique ».

Ici l'énonciation se veut neutre, purement constatative, en sorte de rehausser l'adéquation des énoncés à une réalité supposée donnée.

Il saute pourtant aux yeux que cette série d'énoncés est saturée de partis pris qu'aucune « réalité » n'assure, énoncés qui s'autojustifient simplement d'être en accord avec la *doxa* « politilologique ».

En effet la corrélation « musique et politique » découle ici :

- d'une caractérisation de la musique comme *culture* ;
- d'une caractérisation de la politique comme *pouvoir* ;
- de l'instauration d'une médiation entre *culture* et *pouvoir* par la catégorie du *lien social* ;
- enfin d'une *transitivité* globale postulée entre tous ces termes.

Soit l'enchaînement suivant {musique-culture-social-pouvoir-politique} censé relier musique « et » politique, enchaînement dont le noyau serait le syllogisme suivant :

- est politique qui a pouvoir, pouvoir en particulier sur le lien social ;
- or, la musique en tant que culture a un tel pouvoir sur du lien social ;
- donc la musique a une fonction politique.