Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*

Paris, Vrin, 2013, 256 p.

Makis Solomos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1206>

DOI : 10.4000/transposition.1206

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Makis Solomos, « Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale* », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1206> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1206>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*

Paris, Vrin, 2013, 256 p.

Makis Solomos

RÉFÉRENCE

Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin, 2013, 256 p.

- 1 Si, comme on le sait, les relations entre musique et politique sont fort complexes, plus complexes sont encore celles entre musicologie et politique ! C'est pourquoi nous saluons ce livre collectif – issu d'un colloque de 2007 organisé par l'EHESS et l'Ircam – qui s'y attelle, en se centrant sur l'analyse musicale.
- 2 Le livre s'ouvre sur la traduction inédite d'un texte d'Adorno, « À propos du problème de l'analyse musicale ». Il s'agit d'une conférence donnée en 1969, dont la première publication a été réalisée selon une traduction anglaise du spécialiste d'Adorno Max Paddison (parue dans l'un des tous premiers numéros de la revue *Music Analysis* vol. 1 n° 2, 1982, p.169-188) – le texte allemand n'a été édité qu'en 2001. Bien que problématique car il s'agit d'une simple conférence transcrite de manière posthume, ce texte est important car Adorno y développe, avec des mots simples, ce qui se situe au centre de son discours sur la musique : la relation très forte qui existe entre la complexion technique de la musique et sa teneur de vérité. C'est pourquoi, nous dit-il, l'analyse musicale est nécessaire si l'on veut accéder à cette teneur. Inversement, l'analyse musicale ne devrait être qu'une étape vers l'appréhension du contenu de vérité : « L'analyse vise un *plus* de l'œuvre ; elle vise ce qui ne se déploie qu'à travers l'analyse. [...] Le registre supérieur à ce [... plus] est la teneur de vérité ; et cette teneur ne peut naturellement être saisie uniquement par une critique. Aucune critique n'est

valable si elle ne débouche pas sur la question de la teneur de vérité, laquelle est à son tour déterminée par l'agencement technique des œuvres. Quant l'analyse bute sur une incohérence compositionnelle, celle-ci indexera également un élément de non-vérité » (p. 24).

- 3 Le texte suivant constitue également une traduction inédite, mais qui possède peut-être moins d'actualité. « Comment nous sommes entrés dans l'analyse, et comment en sortir », un article du musicologue américain Joseph Kerman publié au tout début des années 1980, critique la prédominance, chez les universitaires américains (notamment à Yale et Princeton) des années 1960-70, de l'analyse musicale, devenue de plus en plus formaliste, au détriment d'un discours plus humaniste – on pensera à la *set theory* et au post-shenkerianisme d'une manière générale... « La discipline analytique a parfaitement su tirer parti du vocabulaire précis et systématique qu'utilise la musique. Mais comme Cavell le note [...] songeant à la non-existence de ce qu'il appelle une "critique humaniste" de la musique, cette possibilité doit elle-même constituer ce qu'il nomme "un handicap, comme si on se mettait à notre époque à analyser un poème ou un roman armé de tout le bagage de la rhétorique médiévale, en ignorant les approches critiques développées pendant les deux derniers siècles" » (p. 43). Défendant une approche « critique » de la musique – « critique » au sens par exemple des études littéraires –, Kerman ouvre ainsi le chemin à l'approche fortement culturaliste que défendra la *New Musicology*, qui se développera chez les universitaires américains à partir du milieu des années 1980.
- 4 À cet article répond le texte suivant, signé Kofi Agawu. Agawu appartient à la génération suivante qui, après avoir démarré ses recherches dans le champ de l'analyse et théorie musicales, est passé par la *New Musicology*. Par exemple, il analyse la manière avec laquelle la tonalité a constitué en Afrique un élément de la colonisation, écrivant qu'« un programme pour la décolonisation qui ignore les transformations apportées par la tonalité dans la conscience musicale africaine [...] ne peut atteindre son but émancipatoire¹ ». Il n'a cependant jamais abandonné le champ des études « formelles » (analyse-théorie), et c'est pourquoi, dans le présent article, « Comment nous sommes sortis de l'analyse et comment y retourner », il défend l'analyse musicale en montrant qu'elle peut être très utile dans deux domaines : l'interprétation et la composition.
- 5 « Musique et musicologie – en deçà et au-delà d'une codification politique » est un texte de Hermann Danuser à première vue décevant ou sinon très prudent, puisqu'il conclut : « Parce qu'elle dépend, comme toute activité humaine, du contexte et de la politique, la musicologie devrait, dans la mesure du possible, ne pas se laisser influencer par le politique et essayer de préserver ses concepts et ses stratégies argumentatives des domaines musico-politiques et d'une musique instrumentalisée par le politique. C'est seulement ainsi qu'elle aspirera être une science qui, même si elle s'intéresse à la codification politique de la musique, se caractérise par la réflexion, la distance et l'indépendance de jugement » (p. 84). Cette prudence affichée découle tout naturellement du fait que le musicologue suisse est Professeur à la Humboldt Universität, c'est-à-dire à Berlin, une ville qui fut, comme on le sait, l'otage de la Guerre froide. Son texte a en fait pour propos de nous mettre en garde contre les rapprochements trop rapides. Exemple : « Lorsque, en raison d'une attitude temporaire à l'égard du fascisme italien, qui ne peut en aucun cas être comparé au national-socialisme, Richard Taruskin qualifie de second Duce le chef d'orchestre Arturo Toscanini, qui refusa pourtant, au moment de l'accession au pouvoir des nazis, de

diriger en Allemagne, et qui dédaigna même la Mecque de l'art lyrique, le Festival de Bayreuth, c'est un moment des années 1920 – où Toscanini et Mussolini passaient pour des adversaires – qu'il grossit de manière tendancieuse » (p. 75).

- 6 Les textes qui viennent d'être commentés appartiennent à une section du livre intitulée « Enjeux de méthode ». La section suivante, « Le politique à l'œuvre » que, par manque de place, on commentera plus rapidement, est introduite par un article de Rémy Campos, « De la prise de note à l'analyse des musiques populaires sous la Troisième République », qui développe, avec des documents nouveaux, un sujet connu et important : comment les folkloristes de la fin du XIX^e siècle développent une « mise en ordre des mélodies des provinces françaises » (p. 101) qui contribue, d'une manière implicite, au projet républicain fabriquant une nation. L'article suivant, « Musique et politique de la mémoire. *A Symphony: New England Holidays* de Charles Ives », du pionnier de la *New Musicology* Lawrence Kramer, fait plaisir à lire, car son militantisme politique contrebalance la prudence de Hermann Danuser dont il vient d'être question : « C'est George W. Bush qui m'a fait revenir à Charles Ives. [...] La musique de Ives est surtout la musique de l'Amérique, et lorsque les leaders de l'Amérique agissent avec un mélange catastrophique d'incompétence, de brutalité et de mépris de la loi, elle sonne différemment. Le son de sa ferveur nationaliste est trop proche de la rhétorique de l'administration Bush. [...] En même temps, la musique de Ives évoque aussi le son de l'autre Amérique, cette Amérique meilleure, que Bush et ses acolytes ont avilie » (p. 103). Dans l'article suivant, le jeune musicologue portugais Manuel Deniz Silva – auteur d'une thèse sur musique et politique dans les premières années de l'« État Nouveau » (1926-1945) portugais² – s'intéresse à la *Rapsódia portuguesa* d'Ernesto Halffter, un compositeur espagnol né en 1905 qui, contrairement aux musiciens et musicologues qui l'avaient soutenu tels Manuel de Falla ou Adolfo Salazar (musicologue et critique musical), ne partit pas après la prise de pouvoir en Espagne par Franco, très loin, mais seulement au Portugal (il était marié à une pianiste portugaise) dont le gouvernement dictatorial soutenait Franco. Dans l'article suivant, Yann Rocher, doctorant à l'EHESS, étudie le *Memorial to Lidice* de Bohuslav Martinu, une œuvre dédiée à un village tchécoslovaque situé à l'ouest de Prague que les nazis avaient entièrement rasé. Le dernier article, « Musique et monde extérieur. Reconnaître la signification dans l'expérience audiovisuelle », du musicologue italien bien connu Gianmario Borio excède quelque peu le propos du livre car il élargit la notion de politique en l'amenant vers la notion de communication.
- 7 La dernière section du livre, « Lectures politiques de l'analyse » s'ouvre avec un article d'un de ses trois éditeurs scientifiques, Esteban Buch, « *Was its atonal ? Enjeux politiques de la définition de l'atonalisme* ». Ceux qui connaissaient ses travaux – qui portent notamment sur la relation musique-politique – ne seront pas étonnés de la méthode forte adoptée par Buch pour avancer sa thèse. L'article échafaude d'abord une hypothèse fiction terrible : imaginons que l'Allemagne nazie ait soutenu l'atonalité (par exemple, si Schönberg n'avait pas été juif) ! Le point culminant de ce scénario cauchemardesque est atteint avec la référence à l'article de 1934 de l'idéologue nazi et critique musical Herbert Gerigk, « *Eine lanze für Schönberg !* ». Si Gerigk y condamne Schönberg, il soutient cependant que l'atonalité n'est pas à rejeter intégralement. « Son attitude invite à nuancer l'idée reçue d'un Troisième Reich qui aurait persécuté toute manifestation de la nouvelle musique, laquelle à son tour n'aurait été l'affaire que de démocrates convaincus », conclut Buch (p. 176). Cependant, loin d'en rester là, notre auteur analyse (musicalement) le type d'atonalité qu'auraient pu défendre les nazis, par

exemple celui qu'on rencontre dans le troisième mouvement de la *Symphonie en ut# mineur* de Pfitzner (œuvre mentionnée dans l'article de Gerigk), et en conclut que, se situant dans la lignée musicale d'un Richard Strauss, elle est aux antipodes de l'atonalité de Schönberg et de ses disciples.

- 8 L'article de Martin Kaltenecker (auteur également des traductions des textes d'Adorno et de Kerman), « L'analyse considérée comme une guerre continuée par d'autres moyens. Remarques sur Heinrich Schenker, Milton Babbitt et la *New Musicology* », est non seulement fort intéressant, mais aussi décapant. Avec son mélange habituel, très subtil, d'érudition et de critique, Kaltenecker livre une critique très élaborée de trois moments importants de la musicologie, marqués par un contexte politique tendu. De Schenker, d'abord, dont il démonte patiemment l'articulation entre le travail sur l'analyse musicale et l'idéologie nationaliste : « On peut s'interroger sur l'articulation exacte, chez lui, de l'approche formaliste et d'une herméneutique politique. Il est possible de soutenir qu'un journalisme haineux cohabite simplement dans ses textes avec la théorie musicale, partant de le négliger. Il est possible également d'y percevoir au contraire une imbrication profonde, Schenker mettant sa pénétration analytique au service d'une idéologie » (p. 189). Tout aussi cinglante est la critique du néo-positivisme analytique de Milton Babbitt et de son école. Par ailleurs, Kaltenecker nous apprend – ce fait est peu cité – que, à ses débuts, Babbitt fréquentait les cercles intellectuels de la *Partisan Review* qui, très proches des communistes, développait un point de vue anti-stalinien. Aussi, défendre la scientificité de la recherche compositionnelle, c'est, pour Babbitt – comme il en ira également pour le célèbre critique d'art Clement Greenberg – prendre position contre le socialisme réaliste. Dans un troisième moment, l'article s'attaque à la *New Musicology* et à son bricolage impossible de « philosophèmes français et en particulier de la déconstruction derridienne » (p. 197).
- 9 Dans « De la transcription en ethnomusicologie : outil d'analyse ou lit de Procuste ? », Lothaire Mabru pose la question de la transcription en ethnomusicologie, prenant notamment des exemples tels que le travail de Charles Seeger ou de Simha Arom. L'article conclut sur une interrogation : « Transcrire la musique de l'Autre n'est qu'une façon parmi d'autres, non pas de rendre compte de sa musique, mais plutôt de la faire exister comme musique. Pour le dire de façon lapidaire, la transcription musicale en ethnomusicologie est une façon de fabriquer la musique de l'Autre. [...] L'ethnomusicologie doit-elle continuer à comprendre l'Autre selon ses propres catégories et schémas de pensée ? » (p. 214). Maud Lambiet, doctorante à l'EHESS signe ensuite un article intitulé « Métamorphoses des politiques de l'analyse musicale à travers la *Sonate en si mineur* de Franz Liszt », qui montre comment les très nombreuses analyses de ce célèbre *opus* de la musique romantique – l'auteur s'est limité à treize théoriciens ainsi qu'à la question de la forme – sont chacune rattachée à une idéologie ou un courant théorique.
- 10 Laurent Feneyrou, également éditeur scientifique de l'ouvrage, conclut ce dernier avec son article « Entre l'écorce et le bourgeon. Trois analyses du refrain de la "Danse sacrée" », qui compare les analyses de Messiaen, Boulez et Barraqué. On sait que l'analyse rythmique du *Sacre du printemps* joua un rôle majeur dans la naissance de la musique contemporaine de l'immédiat après 1945. En effet, contrairement à Adorno (*Philosophie de la nouvelle musique*), plusieurs compositeurs sériels s'efforcèrent d'anéantir la bête néo-classique qui continuait à dominer le paysage musical en l'ignorant royalement : quel meilleur moyen pour cela que de revenir au Stravinsky de

l'avant néo-classicisme pour se l'approprier ? C'est ce que fait Boulez dans un des articles fondateurs de la jeune musique contemporaine, « Stravinsky demeure » (publié en 1953, rédigé en 1951). Jean Barraqué, quant à lui, rédige une analyse en 1952, « Rythme et développement », qui sera publiée en 1954. Bien entendu, ces deux analyses et, plus généralement, cette entreprise de récupération de Stravinsky n'aurait pas été possible sans les analyses du rythme chez Stravinsky réalisées par Messiaen durant ses cours qu'ont suivis les deux jeunes sériels. Comparant ces trois analyses, Feneyrou se livre à un travail très fin, dont il serait impossible de résumer ici les thèses ; citons seulement son hypothèse : « Le politique, comme stratégie ou instance de découpe, est à l'œuvre moins dans une archéologie du rythme, moins dans les partages modernes du sensible, que dans les méthodes, les conclusions et la destination de l'analyse » (p. 229-230).

- 11 Voici donc un ensemble de textes fort intéressants, composant un ouvrage sur un sujet délicat et actuel. Si l'on devait émettre globalement des réserves, elles seraient au nombre de deux. D'abord, l'absence de discussion des thèses d'Adorno. Qu'on les partage ou pas, ces thèses sont au cœur du sujet musique et politique et, encore plus précisément, analyse musicale et politique : comme il a été dit, pour Adorno, l'analyse musicale est le chemin vers l'analyse de la teneur de vérité d'une œuvre ; or cette teneur relève dans une très large mesure de ce qu'il est convenu d'appeler le politique (ou le « social » dans les termes d'Adorno). Ensuite, on remarquera que la notion de « politique » n'est pas univoque dans l'ouvrage, qu'elle oscille, comme dans la vie courante, entre deux pôles : la politique en tant qu'histoire politique ; et la (ou le) politique en tant que rapport de forces qui peut par exemple s'insinuer dans les oppositions entre des écoles d'analyse musicale. Mais les trois éditeurs scientifiques de l'ouvrage expliquent, dans l'introduction, qu'ils ont justement parié sur « la puissance heuristique du concept de politique, liée à la variété de ses usages » (p. 13).

NOTES

1. AGAWU, Kofi, « Tonality as a colonizing force in African music », conférence donnée le 19 février 2009 au Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (McGill University), <http://www.cirmmt.org/activities/distinguished-lectures/agawu> (consulté le 26 avril 2015).

2. On lira également de lui en français « Musique nationale et mémoire collective : le débat critique autour de l'identité du fado dans les années 30 », in OLIVE Jean-Paul (éd.), *Musique et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 200-213.

AUTEURS

MAKIS SOLOMOS

Professeur de musicologie à l'université Paris 8, directeur de l'unité de recherches MUSIDANSE et membre honoraire de l'Institut universitaire de France, Makis Solomos a publié de nombreux travaux sur la création musicale actuelle. Ses recherches portent sur l'émergence du son, la notion d'espace musical, les nouvelles techniques et technologies musicales, l'écologie sonore... Spécialiste de renommée internationale de la musique de Xenakis, il a récemment publié un livre de synthèse sur une mutation décisive de la musique : *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles* (Presses universitaires de Rennes, 2013).