Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir

Entretien avec Esteban Buch et Éric Michaud

Johan Popelard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1362>

DOI : 10.4000/transposition.1362

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Johan Popelard, « La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 12 décembre 2015, consulté le 31 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1362> ; DOI : 10.4000/transposition.1362

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2019.

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

La fabrique de l'harmonie. Le chef d'orchestre et l'imaginaire du pouvoir

Entretien avec Esteban Buch et Éric Michaud

Johan Popelard

JOHAN POPELARD – Il y a une économie d'attraction réciproque et de circulation métaphorique entre le chef et l'artiste. Les hommes politiques en ont souvent appelé à l'art et aux artistes pour construire leur propre figure et définir leur action. Comment comprendre ce portrait – ou autoportrait – du chef en artiste ?

Éric Michaud – Il est assez facile d'imaginer quels types de liens escomptait le chef politique en s'identifiant à l'artiste. On peut d'abord noter qu'une telle identification est relativement récente. Je crois qu'elle était inconnue de l'Ancien Régime, soit d'un ordre politique fondé sur le droit divin. Mais avec la Révolution française, s'identifier à l'artiste permet au chef politique de renouer autrement avec cette légitimité perdue puisque l'artiste est celui qui, traditionnellement, trouve son inspiration en Dieu – le fameux « enthousiasme » du *Ion* de Platon. C'est cette force divine qui habite l'artiste que s'approprie en quelque sorte le nouveau chef : s'il n'est plus souverain de droit divin, il récupère néanmoins symboliquement ce droit divin par le biais de l'identification à l'artiste.

Simultanément, cette identification revendiquée place désormais le chef dans une relation tout à fait particulière à l'égard du peuple. Si celui-ci est devenu pour la Révolution et avec Rousseau la véritable source de la volonté générale, le Romantisme, qui coïncide en France avec la Restauration et le retour du christianisme, revient au vieil adage du Moyen Âge *vox populi vox dei*. Cela permet à l'artiste comme au chef politique de déclarer que l'inspiration qu'ils trouvent dans le peuple est de nature proprement divine. Une harmonie nouvelle semble donc s'instaurer entre la voix divine et la voix populaire : c'est cette idée qui va fonder l'imaginaire politique et artistique de la Restauration, puis se diffuser en Europe avec les saint-simoniens. On la retrouve plus tard dans l'imaginaire du fascisme en Italie et du nazisme en Allemagne. Voilà mon

hypothèse sur « l'autoportrait du chef en artiste » : il s'agirait, pour le dire vite, de récupérer la légitimité et l'autorité divines perdues.

Esteban Buch – Ce que tu viens de dire déplace un peu la réponse que je commençais à ruminer. Tu viens de partir de la Révolution française et, bien sûr, d'une idée d'artiste en général, pas du compositeur, musicien ou chef d'orchestre, mais d'artiste dans un sens plus large. La figure qui m'est venue à l'esprit c'est celle de David, non pas tant en tant que peintre mais en tant que metteur en scène des fêtes pour Robespierre, notamment de la Fête à l'Être suprême. L'Hymne à l'Être suprême entonné par la foule sur le Champ-de-Mars met en scène une voix qui serait celle du peuple tout entier en tant qu'expression de la Volonté générale dans la tradition rousseauiste. Donc, si on s'en tient à ce moment-là, David serait, dans ce rôle-là, une illustration de ce que tu viens de décrire. La musique serait un vecteur fondamental dans la création de cette image d'un peuple affranchi de l'Ancien Régime et, en même temps, tourné vers une forme de transcendance – c'est tout le projet de l'Être suprême. On peut également noter que l'entraînement des gens qui ont chanté l'Hymne à l'Être suprême a été assuré par le Conservatoire qui venait d'être fondé en 1792 (même s'il ne prendra ce nom qu'en 1795) et qui trouvait là une de ses premières missions.

É. M. – L'exemple que tu donnes de David chef d'orchestre et organisateur des fêtes révolutionnaires est tout à fait fascinant et déplace, en effet, ce moment de revirement que j'avais indiqué comme celui du Romantisme et de la Restauration ; c'est vrai qu'il correspond davantage au moment de Berlioz. Je pense aussi à un passage fascinant de Novalis dans *Foi et Amour* de 1798. Novalis, s'adressant au jeune roi Frédéric-Guillaume III qui vient d'accéder au trône de Prusse, écrit : « Un vrai Prince est l'artiste des artistes. » Cela pose la question, évidemment, du rapport entre le chef et son matériau. Qu'est-ce que son matériau ? des artistes ? Dans le cas du chef d'orchestre, la question du statut des musiciens d'orchestre, de leur statut d'artiste, se pose. Un vrai prince c'est l'artiste des artistes, c'est-à-dire celui qui dirige des artistes, dit Novalis, qui continue ainsi : « Il éduque, il place et instruit des artistes parce que lui seul voit l'œuvre dans son tout. » Lui seul « a parfaitement présente la grande idée qui doit être exécutée par l'ensemble harmonieux et convergent des forces et des pensées représentatives ». « Le souverain conduit un spectacle infiniment varié où la scène et la salle, les acteurs et les spectateurs ne font qu'un et où lui-même est le poète, le metteur en scène et le héros de la pièce¹. » On pourrait ajouter qu'il est aussi le premier spectateur. Ainsi se tresse un réseau très serré de métaphores, où finalement tout métaphorise tout. Et les formules de Novalis entrent aussi en résonance, et ce n'est pas le fruit du hasard, avec la question alors très débattue du magnétisme animal – et de l'harmonie dans le magnétisme animal.

J. P. – Quelle serait, en sens inverse, l'histoire du portrait de l'artiste en chef ? Les XIX^e et XX^e siècles ne sont-ils pas traversés par l'utopie d'un pouvoir des artistes ?

É. M. – Oui, c'est une question immense. L'identification de l'artiste au chef, au sens le plus large de ces deux termes, a une histoire ancienne que Kantorowicz, dans son texte fameux sur l'invention de la souveraineté de l'artiste à la Renaissance², fait remonter au moment où Pétrarque est couronné sur le Capitole, en 1341. Pour la première fois, la couronne de laurier est méritée autant par l'*ingenium* de l'artiste, du poète, que par le prince qui s'est illustré à la guerre.

J. P. – En conclusion de l'article « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », paru dans *Les Annales* en 2002, vous écriviez que « les métaphores où le chef

d'orchestre est posé en modèle d'un chef politique » ont une « tonalité plutôt bon enfant ». Il apparaîtrait comme « un homme qui exerce le pouvoir de manière consensuelle, dans le seul but du bien commun, assimilé au plaisir désintéressé que procure l'expérience esthétique ». « L'homme politique, écriviez-vous, est toujours sympathique lorsqu'il prend l'habit du chef d'orchestre ». Le chef d'orchestre serait donc la figure du bon chef ?

E. B. – Oui, c'est toujours un bon chef. Le mauvais chef n'est pas mauvais parce qu'il est un agent du mal, au sens moral, mais parce qu'il échoue à produire du bien, ce qui n'est pas la même chose. L'expérience esthétique réussie a du prestige dans notre culture, c'est toujours un bien, quelqu'un à qui on propose une expérience esthétique réussie c'est quelqu'un à qui on propose du bien. Et donc celui qui produit cela est par définition une incarnation d'un pouvoir qui agit dans le sens moral. Il faut un apport au bien commun, dans la mesure où le public au concert est un représentant du public en général. Ce n'est pas du tout le cas en politique. C'est un élément important pour répondre à la question dont on était parti : pourquoi le chef d'orchestre fonctionne bien comme métaphore du chef politique ? Il propose une image dans laquelle un chef politique *veut* se reconnaître. Quand on lui dit, « vous avez été un remarquable chef d'orchestre », cela ne peut être que positif.

De l'état d'exception

J. P. – À quel moment émerge la figure du chef d'orchestre ?

E. B. – C'est dans les années 1830-1840 que commence à émerger cette figure moderne qui existe encore aujourd'hui, conduisant l'orchestre une baguette à la main, sans produire elle-même aucun son. Dans le cas du chef d'orchestre, l'artiste comme chef c'est deux choses au moins. D'une part, c'est l'artiste en tant qu'il a la responsabilité pratique de coordonner l'action collective d'orchestres de plus en plus nombreux, de plus en plus spécialisés, avec des partitions de plus en plus compliquées. Donc la tâche concrète du chef, au-delà de tout imaginaire, va devenir de plus en plus compliquée et une sorte de compétence de la fonction va prendre forme. D'autre part, il y a la question de la dimension symbolique de ce *bon* chef. Il donne à voir le spectacle de l'autorité sur un collectif qui est métaphore du corps social en général, comme déjà dans le cas des fêtes de David, où des centaines ou tout au plus des milliers de gens étaient une représentation incarnée de l'ensemble du peuple. Il y a donc le croisement de la question de la compétence technique dans la coordination d'un collectif et celle de l'imaginaire politique. Les matérialisations de la figure du peuple donnent ce chef d'orchestre à la fois démiurge, chef au sens hiérarchique du terme et homologue d'un chef politique.

La Révolution française, toutefois, n'est pas le carrefour unique de cette évolution. L'autre exemple important pour appréhender la direction d'orchestre ce sont les fêtes anglaises, les commémorations haendéliennes. En 1784, un *Messie* est donné à Westminster non en l'honneur du *Messie* mais en l'honneur de Haendel, en commémoration de sa mort. Il y a là un dispositif compliqué, avec un chœur énorme et un orchestre imposant, où les tâches de direction sont distribuées entre trois personnes.

Il faut aussi prendre en compte ce qui se passe en Allemagne, en lien sans doute avec l'impact de la Révolution, mais aussi avec des sources plus locales. L'expérience des princes allemands en guerre contre Napoléon va produire nombre de réflexions sur le

chef, et en particulier l'idée que l'état d'exception est une situation qui décompose et recompose les relations d'autorité entre les groupes et les chefs. L'orchestre est en quelque sorte un modèle de cela, précisément à partir du paramètre du temps. Gottfried Weber en 1807 explique par exemple qu'un chef doit être un dictateur le temps de la performance, puisqu'il n'a pas le temps de consulter³. C'est une situation incontournable, car la temporalité même de l'événement rend nécessaire la délégation de pouvoir temporaire, idée directement inspirée des théories romaines de la dictature comme forme républicaine. C'est cela le nœud peut-être difficile à comprendre aujourd'hui : la république romaine suppose la figure du dictateur comme une émanation de son fonctionnement institutionnel et non pas comme son contraire. Gottfried Weber va remobiliser cette image : en temps de guerre on ne peut pas consulter tout le monde, il faut y aller. Mais cette figure dictatoriale du chef est en tension avec le fait qu'il y a une communauté d'artistes, une communauté de gens qui ont leur avis et qui *pourraient* être consultés, sauf que... on n'a pas le temps.

J. P. – Le temps du concert serait donc le temps d'un état d'exception ?

E. B. – L'idée d'état d'exception vaut pour les performances d'orchestre mais aussi pour d'autres formes musicales. Le chef d'orchestre, il ne faut pas l'oublier, est une manière parmi beaucoup d'autres que des musiciens ont trouvée pour coordonner leur action. Il y a donc une première série chronologique, celle de l'évolution du métier de chef d'orchestre. Une autre série chronologique serait celle des métaphorisations politiques de cette même figure, et pas seulement politiques d'ailleurs, puisqu'elle inclut toute l'histoire du commandement dans les entreprises, par exemple, ou dans d'autres institutions. Mais il y a aussi une série synchrone : comment, à un moment historique donné, les musiciens se débrouillent pour se mettre d'accord sur la prise de décisions dans des situations de performances collectives ? Le chef d'orchestre apparaît quand le collectif est nombreux, mais quand il y a un quatuor, la problématique de la décision existe aussi, celle du temps réel et du temps qu'il faut pour consulter. Je pense qu'on gagnerait à penser la figure du chef dans cette série synchrone des manières de prise de décision dans des situations où il y a plus d'un interprète. Et même, si on veut aller jusqu'au bout du raisonnement, comment un soliste prend-il des décisions ? Après tout, lui-même peut avoir une sorte de débat interne, puisqu'il s'agit aussi de prendre des décisions dans un temps qui est celui de l'état d'exception.

É. M. – Cette question de la délibération interne me rappelle toujours les phrases de Lacan sur un petit film réalisé sur Matisse et commenté par Merleau-Ponty⁴. La question en effet est celle de la délibération et des décisions successives, extrêmement rapides, que doit prendre le peintre, ces moments d'hésitation qu'il y a entre la palette et le tableau : il y a une délibération interne.

J. P. – Si l'on cherche à transposer cette idée d'état d'exception à la peinture, on peut aussi penser à un autre film. Dans *Le Mystère Picasso* (1955) d'Henri-Georges Clouzot, à un moment donné, la pellicule vient à manquer et cela crée un temps contraint, compté, un état d'urgence. D'ailleurs, Clouzot, s'est intéressé aussi au chef d'orchestre.

E. B. – Oui, à Karajan. Grâce aux films de Clouzot sur Karajan on a découvert, avec le gros plan et le montage, que le cinéma pouvait donner à voir les émotions des musiciens, à commencer par celles du chef d'orchestre. Mais un autre aspect de la question est le suivant : combien de temps l'état d'exception, en tant qu'expérience personnelle, peut-il durer chez un individu ? Il y a des courbes de la tension émotionnelle qui font partie de l'expérience courante du monde. Si les spectacles en

moyenne durent deux heures et pas cinq, c'est parce qu'on suppose que deux heures c'est le bon temps pour déployer une certaine courbe émotionnelle optimale. Quand on en est à cinq, comme dans les opéras de Wagner ou dans certaines pièces de Morton Feldman, on pousse à la limite. Et cette question des temporalités a aussi un effet sur la question du chef. On voit un chef en action comme un individu en état d'exception, encore une fois, émotionnelle et physique. C'est très fatigant de diriger pendant deux heures. Au XIX^e siècle certains chefs faisaient une sorte d'exhibition de leur fatigue à la fin du concert, au moment de saluer, montrant qu'ils étaient allés à la limite de leurs forces physiques et émotionnelles. Donc, la temporalité des œuvres musicales est en relation avec la temporalité de l'exhibition de l'individu qui les produit. Il y a sur ce point des théories assez sophistiquées, cognitivistes notamment, qui tentent de montrer comment – c'est une manière de reprendre la vieille idée de la musique comme langage des sentiments – un certain vocabulaire musical occidental est une sorte de *mimèsis* de trajectoires émotionnelles. Dans une exécution symphonique, le chef se montre comme l'individu incarnant cette trajectoire.

J. P. – Il y aurait ainsi une dimension sportive de la performance du chef d'orchestre. Le chef d'orchestre, comme l'orateur, serait un corps sportif qui opère une certaine dépense d'énergie.

É. M. – C'est toute la tradition, en effet, de l'art oratoire, et en particulier d'une partie de l'art oratoire que les Anciens appelaient l'*actio*. L'action passe par l'exhibition des sentiments par la gestuelle.

Le spectacle de l'autorité

J. P. – La pratique du chef d'orchestre donne à voir des gestes de commandements et repose sur un certain décorum. Toute autorité n'a-t-elle pas besoin d'être mise en scène ?

E. B. – Il y a très peu de cas – et je ne suis pas loin de penser que le chef d'orchestre est même une singularité – où l'on voit le spectacle de l'exercice de l'autorité en temps réel. Je vous invite à vous demander avec moi s'il existe un autre cas où l'autorité s'exerce devant les gens qui en sont les bénéficiaires ou éventuellement les victimes, là, sous leurs yeux. Ce n'est pas le cas des chefs politiques : on voit un chef politique en action quand il fait un discours, quand il passe à la télé. Éventuellement, on peut produire quelque chose qui ressemble à cela, si on nous le montre inaugurant un hôpital, mais ça reste toujours controversé, certains vont dire que c'est de la démagogie et que les priorités sont ailleurs, etc. Et si le président préside un Conseil des ministres, on va supposer que son autorité s'exerce dans cette enceinte-là, le Conseil des ministres, mais il n'y a pas la télé pour vous montrer comment. Ou encore dans le cas du patron d'entreprise, l'exhibition de sa manière d'exercer l'autorité n'est pas accessible au public ni même aux salariés et, de toute manière, ce n'est pas ça qui définit la qualité de sa prestation en tant que chef. Et si on va vers les domaines artistiques, le metteur en scène n'est pas sur la scène, ou alors il n'y est pas en tant que metteur en scène. De même un artiste ne fait pas partie de son installation ou seulement exceptionnellement, si on pense à Joseph Beuys, qui du reste n'exerce pas d'autorité sur le coyote avec qui, dans sa fameuse performance, il partage l'espace de la galerie⁵. Mais ce sont des situations extrêmement anormales, par rapport à ce qu'est l'artiste au travail.

J'ai essayé de trouver des contre-exemples, toi tu en vois un... ?

É. M. – Je ne pense pas à un contre-exemple mais plutôt à un exemple qui, d'une certaine façon, est peut-être la source : c'est le prêtre, l'officiant. Dans les rituels religieux, il y a quelque chose de cet ordre-là, n'est-ce pas ? C'est en effet la question de la performativité que tu poses. Et donc aussi celle de l'autorité, de ce qu'on entend par autorité. Est-ce que le chef d'orchestre fait exécuter sa propre partition ou celle d'un autre ? Dans le deuxième cas, il se trouve, disons, dans la posture du prêtre, de l'officiant, qui n'est que « le représentant de »... Autrement dit, est-ce que son autorité procède d'un texte, d'une instance, qui précède le moment même de l'exécution ? En t'écoutant, je me disais que le dispositif dans lequel agit le chef d'orchestre hérite pour une part de la liturgie du christianisme.

E. B. – Oui, c'est sans doute très important et cela ramène effectivement à la question de la partition et/ou du compositeur quand ce n'est pas le chef lui-même qui a composé. Il est l'intercesseur entre l'esprit du compositeur, matérialisé dans la partition, et le public. La fameuse fidélité à la partition, c'est la fidélité à cette figure absente et surplombante et, de ce point de vue, le parallèle avec le prêtre me paraît tout à fait convaincant. À ceci près qu'il faudrait voir jusqu'où la figure du prêtre pendant la messe est une figure d'autorité au sens du rôle du chef d'orchestre dans le déroulement de la cérémonie. C'est lui qui effectivement va dire : maintenant nous prions, maintenant nous nous levons, maintenant nous nous mettons à genoux, maintenant nous chantons. De ce point de vue, c'est bien ça. Mais l'enjeu de cette chose-là, ce n'est pas un moment d'expérience esthétique ni de production d'un événement autre que la reproduction d'une rencontre qui a déjà eu lieu.

É. M. – Mais l'enjeu esthétique est constant dans la messe !

E. B. – J'y suis sensible comme tout un chacun. Je ne vais pas souvent à la messe, mais je sais bien que la messe ne fonctionne que parce que l'expérience, appelons-la esthétique, est là. Seulement, je parle de la théorie de la chose, où l'esthétique n'est qu'un dévoiement, ou au mieux un effet secondaire, d'une relation transcendante dont l'enjeu est moral et métaphysique, et non pas esthétique.

É. M. – Dans la littérature du XIX^e siècle, il y a les bons curés et les mauvais curés, comme les bons chefs d'orchestre et les mauvais chefs d'orchestre : ils dirigent bien ou ils dirigent mal. La messe, c'est une expérience esthétique et c'est tout de même au curé, au prêtre, que revient la charge de bien diriger ou de mal diriger. J'ai des souvenirs d'enfance – je n'allais pas à la messe parce que dans ma famille on n'allait pas à la messe, mais je me souviens des enfants de chœur qui revenaient le dimanche matin et qui disaient : « aujourd'hui, il a bien dirigé. » Voilà, je crois qu'il y a quelque chose qui se noue là-dedans qui est plus fort que ce que tu nous dis.

E. B. – D'accord, tu es en train de me convaincre, je vais re-réfléchir à cela. De toute manière, je n'ai pas vraiment besoin d'être convaincu de l'analogie entre le prêtre et le chef d'orchestre. C'est un lieu commun au XIX^e siècle : c'est la religion de la musique et le chef est prêtre de cette religion.

É. M. – On est en plein saint-simonisme ici.

E. B. – Oui, sans aucun doute. Et la gestique du chef a un lien avec une certaine gestique du prêtre, moins codifiée peut-être, mais cela dépend du type de codification dont on parle par rapport au texte écrit. Maintenant, pour revenir aux différentes manières d'exercice de l'autorité dans les domaines politique, économique, institutionnel, etc., je

ne vois pas un autre lieu où le public a sous les yeux le spectacle de l'autorité, et certainement pas au XIX^e siècle dans le domaine militaire. Le chef de l'état d'exception c'est le chef militaire. Mais si on lit *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, il y a cette idée que le chef qui monte au front avec ses hommes, c'est l'exception, la règle c'est les chefs qui se cachent ou qui regardent la bataille d'en haut, en sécurité. Ils se cachent parce qu'ils ont la trouille ou parce qu'ils n'ont pas intérêt à s'exposer, parce qu'au fond ce ne sont pas des gens en qui on peut avoir confiance. Et aussi parce que le développement de la technique de la guerre, des communications notamment, fait que c'est de moins en moins utile du point de vue de l'efficacité militaire d'avoir un chef qui s'expose au danger.

Si au XX^e siècle on a une telle fascination pour le chef c'est peut-être, pour revenir au parallèle avec le prêtre, un effet collatéral de la dévaluation de la figure publique des prêtres et de l'absence de ce spectacle d'une autorité qui s'exerce en temps réel, et plus encore de l'absence du spectacle d'une autorité légitime au service du bien commun. Récapitulons. Le chef d'orchestre est l'incarnation du bien et de l'autorité légitime (même si cela peut mal tourner dans le cas des mauvais chefs, des chefs contestés, des chefs tyrans). Quand tout se passe bien, c'est l'autorité légitime donnée en spectacle, donc en modèle de ce qu'est une autorité en action dans un temps musical qui est aussi un temps accordé à cette dynamique émotionnelle de l'admiration.

Surveillance

J. P. – Le chef doit pouvoir embrasser l'orchestre du regard, et l'organisation de l'orchestre est pensée au XIX^e siècle à partir de cette exigence et de sa réciproque, qui est qu'il doit pouvoir être vu de tous, être, comme le dit Berlioz, au « centre des rayons visuels ». Dans *Masse et Puissance*, Elias Canetti écrit que le chef d'orchestre est celui qui est en vue mais aussi celui qui voit. Il doit tenir l'orchestre « sous sa surveillance ». Peut-on établir un lien entre l'émergence du chef d'orchestre et celle du panoptisme ?

É. M. – Sauf que dans le panoptisme, c'est d'un centre vide qu'il s'agit : il n'y a pas besoin de surveillants, chez Bentham⁶.

J. P. – Mais la place de l'œil est là, quand même.

É. M. – Oui, la place de l'œil, mais le problème c'est que cela fonctionne tout seul. Alors que cela ne fonctionne pas tout seul dans le dispositif de l'orchestre et de son chef, etc. Cela va fonctionner comme modèle, pour un certain nombre de propositions théâtrales au début du XX^e siècle – je dis propositions parce que ça n'a pas mené à des réalisations concrètes. Je pense notamment à Moholy-Nagy et à son projet de théâtre total qui date des années 1920. Lui aussi imagine cette espèce de grand metteur en scène comme un grand organisateur aux milliers d'yeux. Il a la vue sur la totalité et la condition même de l'organisation de l'ensemble, c'est qu'il ait une vue totale sur l'ensemble des éléments qui vont intervenir. Il est « le meneur de jeu aux milliers d'yeux », écrit Moholy-Nagy⁷. Et là, la référence au chef d'orchestre est parfaitement claire.

E. B. – La question de la vision suppose que le chef n'ait pas le regard plongé dans la partition. S'affranchir de la partition c'est un peu la condition pour pouvoir regarder les musiciens et pour établir cette espèce de surveillance permanente, qui est aussi le lieu de la collaboration entre les chefs et ses musiciens, entendus comme pairs. Apprendre la partition par cœur devient un enjeu important pour qu'il y ait ce jeu du regard du *primus inter pares*. Et le fait d'encourager avec le regard, de donner des

entrées non seulement par des gestes de la main mais aussi par des gestes faciaux, c'est très important, même si le public ne voit le chef que de dos – sauf éventuellement lorsqu'il est filmé ou, maintenant, dans des salles comme la Philharmonie de Paris où on a du public derrière l'orchestre

J. P. – Dans l'iconographie du chef d'orchestre, en particulier dans les caricatures, on pourrait sans doute retrouver cette dualité entre, d'un côté, la silhouette vue de dos et, de l'autre, les représentations de mimiques. Est-ce que la caméra, avec sa mobilité et sa capacité à détacher des détails, n'a pas contribué à modifier profondément l'image du chef ?

E. B. : Il est très intéressant que ce retournement ait précédé les moyens techniques de le rendre concret dans la situation du concert. Les chefs de face deviennent un phénomène important dans les années 1960 avec la télévision, et maintenant on a des heures et des heures de chefs en action filmés en gros plan. On voit l'individu ému, qui fait de cette émotion le moteur, le combustible même, de son autorité. Et c'est ce que les musiciens ont sous les yeux en permanence. Maintenant il faudrait se demander jusqu'à quel point les musiciens jouent ce jeu-là. Ils sont aussi dans une situation de performance et peut-être que les gestes d'émotion, réelle ou affectée, du chef les indiffèrent. Mais en tout cas le spectacle de l'orchestre en action c'est celui d'un individu ému qui motionne, au sens de faire bouger, d'autres individus qui sont aussi dans des situations exceptionnelles.

L'autorité de la partition

J. P. – On a évoqué à plusieurs reprises la question du rapport entre le chef et la partition. Comment l'autorité du chef s'articule-t-elle à celle de la partition ?

E. B. – Dans un texte de Maurice Halbwachs de 1939⁸, la partition est définie comme une liste de commandements. C'est intéressant au moins de le mentionner parce que la figure du commandement est ici déshumanisée, c'est la partition comme objet qui est dans la position du commandement, voire du commandeur.

É. M. – Cette question de la partition m'intéresse beaucoup. Elle concerne aussi la chorégraphie. Oskar Schlemmer, pour ses chorégraphies au Bauhaus, écrivait des partitions, sous forme de graphiques ou sous d'autres formes. Je me souviens avoir entendu, au moment où je travaillais sur Schlemmer, certains propos de Boulez à la radio (c'est une chose de Boulez que je connais mal, je ne sais pas s'il a repris cela ailleurs) : il expliquait qu'au XIX^e siècle on était relativement libre à l'égard de la partition, qu'il y avait une grande liberté d'interprétation que l'on a retrouvée en partie dans les années 1970, mais après une période, celle de l'entre-deux-guerres, où la partition s'était imposée comme un carcan. Est-ce que tu te souviens de cela ?

E. B. – Il est bien connu qu'il y a des fluctuations historiques à cet égard. Le respect ou l'absence de respect de la partition est corrélé à la manière dont on envisage le chef et l'interprète en général comme créateur. Les années 1920 passent pour être un moment dominé par le respect de la partition. Une partition de Webern est incomparablement plus précise qu'une partition de Mozart. Mais déjà quand Mahler retouchait Beethoven, il provoquait des scandales incroyables, parce qu'il s'était permis de toucher au texte sacré de Beethoven. À l'inverse, on permettait beaucoup de choses à Wagner parce que l'on sentait que son génie était tel qu'il en avait le droit. Il y a ces questions de la

légitimité du génie : un génie qui est l'interprète d'un autre génie peut se permettre des choses que d'autres ne peuvent pas.

Pour revenir à la partition, au fil du XIX^e siècle, les problèmes techniques à régler, donc les décisions à prendre, s'accumulent. La fluctuation des tempi devient tellement fréquente à cause de la densification des gestes expressifs des partitions, qu'il faut tout le temps changer de tempo dans certaines œuvres. Les rallentandi, les accelerandi deviennent des gestes fréquents, non limités aux gestes de clôture. Et bien sûr, les compositeurs courent derrière les chefs pour leur dire : « ici, je veux que le métronome soit à 80 », mais un chef ne peut pas mettre un métronome quand il change de section, donc il doit avoir pris une décision dans sa tête et, à moins qu'il ait la tête faite comme un métronome, il y aura des écarts. Idem pour les musiciens. Donc même avec les meilleures intentions de respect du divin compositeur, il y a nécessairement une part d'interprétation. La prestation de tel chef avec tel orchestre et dans telle situation est nécessairement singulière. Je dirais que c'est une sorte d'oscillation permanente et même de concurrence : Toscanini et Furtwängler étaient des héros opposés à la même époque. L'un était réputé pour ses « caprices » à l'heure de jouer des tempi ou faisait des choses incroyables avec tous les paramètres musicaux qui étaient de son fait, c'était Furtwängler. Toscanini était tout aussi admiré mais fondait sa réputation sur le fait que justement il ne faisait pas cela. Donc, les deux idées ont coexisté, sans doute coexistent encore, de manière un peu modifiée.

É. M. – S'affranchir de la partition dans la mesure où on l'a apprise par cœur suppose un énorme travail de préparation pour l'avoir complètement intériorisée. C'est-à-dire que si la partition est un principe d'autorité, cela suppose de l'avoir complètement assimilée et de l'avoir faite sienne. Le rapport à l'autorité devient une espèce de dissimulation de la source de l'autorité.

E. B. – Dissimulation ?

É. M. – Si toute l'activité du chef d'orchestre est totalement dégagée de la partition, il n'a plus besoin de la regarder, si toute son autorité ne provient plus que de sa gestuelle et de sa mimique, il y a une dissimulation de la source de l'autorité qui est la partition, d'une certaine façon. Il ne la regarde plus, donc il ne se réfère plus à quelque chose qui le dépasse.

E. B. – Mais ce n'est pas une dissimulation de la source de l'autorité, c'est au contraire un exploit qui repose sur le fait d'avoir maîtrisé cette source, et de faire en sorte que tout le monde puisse le voir. Avoir tout le *Ring* dans sa tête, c'est un exploit presque sportif. C'est bien la partition de Wagner que le chef a dans sa tête. Oui, c'est même l'un des fondements de sa légitimité. Il doit montrer aux musiciens qu'il maîtrise sa partition, c'est la première chose que doit faire un chef, et, inversement, un chef qui montre qu'il ne connaît pas son Brahms, par exemple, est discrédité pour les musiciens qui eux ont tout le temps la partition sous les yeux. Les chefs qui dirigent par cœur, c'est plutôt la norme quand il s'agit du répertoire. C'est l'une des bases de la réputation d'un chef. Et quand il y a des exceptions, c'est souvent des partitions contemporaines, qui sont très spectaculaires, et alors c'est la maîtrise même de la partition comme objet physique : rien que manier la partition de *Répons* de Boulez, en temps réel et sans cesser de diriger les musiciens, par exemple, c'est en soi très difficile.

La maîtrise du rythme

J. P. – La direction est liée à la question des vitesses, des tempi. Dans le texte de Richard Wagner, « Sur la direction d'orchestre » (1869), c'est le problème central. Le chef doit savoir imprimer une certaine vitesse – une certaine lenteur aussi bien –, briser les routines de l'exécution. Son pouvoir est celui de la variation, du changement, de l'adaptation, contre le risque de la mécanisation du rythme, incarné par les « batteurs de mesure ». Est-ce que l'élévation symbolique de la figure du chef d'orchestre n'est pas proportionnelle à l'angoisse devant le rythme mécanique ?

É. M. – Effectivement. De la même façon qu'Esteban montrait que la liberté à l'égard de la partition connaissait des fluctuations historiques, il est nécessaire d'avoir une perspective historique sur ce type de phénomène. Comment arriver à maîtriser des rythmes qui semblent soumis à cette accélération – dont on parle toujours davantage depuis le début du XIX^e siècle – qui caractérise la modernité ? On peut en effet très bien concevoir que le chef d'orchestre est devenu une figure idéale parce qu'il est celui qui arrive à imposer son propre rythme, parce qu'il n'est pas dépendant de rythmes qu'il ne maîtrise pas.

J. P. – Peut-on voir chez le dictateur – le Duce, le Führer – cette même volonté de maîtrise des rythmes ?

É. M. – Oui, c'est cela. Face à des rythmes sociaux qui sont perçus comme des rythmes aliénants et menaçants, il est celui qui donne le tempo : il est non seulement son propre maître, mais il apparaît comme le maître véritable.

La question des rythmes est bien sûr très complexe. Il y a, avec le nazisme par exemple, le tempo des cycles naturels, et puis il y a celui des fêtes officielles, celui des anniversaires. Je veux dire qu'il y a toutes sortes de rythmes différents qui viennent se superposer les uns aux autres mais ce qui compte en définitive c'est d'instaurer des rythmes propres, qui marquent des ruptures avec les rythmes anciens et instaurent un nouveau calendrier. La « révolution » s'affirme en effet par le fait qu'on impose de nouveaux rythmes, qui viennent marquer qu'on est passé d'un régime à un autre. La métaphore du chef d'orchestre est plus ou moins importante selon le type de rythme considéré. Pour la fête des moissons, par exemple, il est clair que la métaphore du chef d'orchestre est assez peu efficiente. Mais pour l'anniversaire du Führer par contre, on réinvestit souvent la figure du chef d'orchestre. Y compris d'ailleurs parce qu'on passe, à cette occasion, des films ou des enregistrements sonores d'Hitler dans ses grands discours. Il y apparaît sous la figure du meneur de foules, sorte de chef d'orchestre dans la mesure où il transmet l'émotion à la foule par sa mimique, par ses gestes, par ses intonations et le rythme de ses phrases.

E. B. – Hannah Arendt dit que le propre du totalitarisme c'est le mouvement perpétuel, ce qui va dans le sens de ce que disait Éric, qui va aussi dans le sens de ce que disent Deleuze et Guattari sur la ligne de fuite du totalitarisme – eux parlent plutôt de fascisme mais cela revient un peu à la même idée. Et en effet, je pense que la question des chefs d'orchestre entre en résonance avec cette discussion-là. D'ailleurs, Adorno dit qu'il est étonnant que les chefs nazis n'aient pas interdit des chefs d'orchestre qui concurrençaient leur charisme⁹. Concernant la question de la rationalisation et de la fausse idée du totalitarisme comme machine rationnelle, il faut rappeler le moment où Adorno prend parti pour Furtwängler et contre Toscanini. Dans sa charge, Adorno

reproche à Toscanini ses tempi, qui seraient les tempi de la rationalisation. Furtwängler, ce serait le contraire. On peut voir là un aggiornamento de la discussion plus ancienne sur les batteurs de mesure et de la condamnation de ces chefs d'orchestre – qui n'étaient même pas appelés chefs d'orchestre – qui battaient le tempo de manière audible. La singularité du chef moderne tenait à sa capacité à s'affranchir de ce carcan, avant même qu'on ne parle de rationalisation ou de machinisme.

D'un point de vue un peu plus technique, je voulais souligner à quel point il est compliqué de faire en sorte qu'un orchestre d'une centaine de personnes exécute en même temps un changement de tempo. Ce n'est vraiment pas évident d'avoir cent personnes qui passent en même temps d'une noire à 60 à une noire à 80 en l'espace de 3 secondes. Et là, vraiment, je ne vois pas de solution technique qui pourrait remplacer celui qui fait cela à la place des autres. Et c'est l'une des raisons d'ailleurs pour laquelle le chef d'orchestre est toujours là, anachronique en apparence, s'agitant depuis deux siècles maintenant avec une forme d'ethos qui lui aussi peut paraître daté. Mais du point de vue technique, on n'a pas trouvé d'autre solution. Et ce qui vaut pour les tempi vaut pour les intensités. Si vous devez faire passer très rapidement une centaine de musiciens d'un fortissimo à un pianissimo, on ne peut pas le faire sans une gestique ad hoc. Et je ne parle même pas de ce qu'implique interpréter pour la première fois une partition contemporaine, c'est-à-dire une musique dont personne n'a, et pour cause, une image sonore dans la tête. Le travail du chef est tout à fait considérable et hautement spécialisé, ne serait-ce qu'à cause de la complexité de la notation. Tant que cette musique-là continuera de s'écrire, on aura besoin de spécialistes pour en mettre en œuvre l'exécution collective.

J. P. – Il y a l'écart assumé de l'interprétation par rapport à la partition que l'on a évoqué, mais un autre type d'écart est celui entre les intentions du chef et le son produit par l'orchestre.

E. B. – D'ailleurs, une chose m'a toujours un peu amusé, ou troublé : le propre de la gestique d'un chef c'est de corriger les choses en temps réel. Donc quand il dit que c'est trop fort, cela veut dire qu'il est déjà trop tard. S'il y a correction, c'est qu'il y avait erreur avant. Chaque geste de correction en temps réel équivaut ainsi à un aveu d'échec relatif. Il faut distinguer ainsi deux fonctions. Une chose est de dire : « Moi, je veux que mon pianissimo suive ce mouvement » ; là, il n'y a pas correction. Mais telle grimace indique que ce n'était pas exactement ce qu'on voulait, manifeste un écart et tente de le corriger. La performance est faite de ces micro-écarts entre l'image sonore idéale et la réalisation, comme une sorte de constellation de micro-échecs. Cela montre le chef d'orchestre en tant qu'opérateur d'une sorte de réseau de fragilités.

Machineries

J. P. – Donc le chef d'orchestre n'est pas seulement celui qui dirige mais aussi une sorte de témoin de l'orchestre, au sens presque mécanique d'un témoin lumineux qui indique les écarts, les erreurs du système.

E. B. – Oui, il est un système d'alerte, quelque part. Il exerce une fonction d'autorégulation du collectif qu'est l'orchestre dans le temps même de l'exécution. Cette notion d'écart, de micro-détail, de micro-erreur disons, s'applique, certes de manière différente, que l'on soit dans le paradigme du respect de la partition, comme

série de commandements, ou que l'on soit plutôt sur le versant wagnérien du chef-interprète, libre, ému.

É. M. – On pourrait même imaginer une forme de mécanisation parfaite de la chose : comme les feux rouges qui règlent la circulation. On pourrait imaginer toutes sortes de choses, des cellules photo-électriques par exemple.

E. B. – Halbwachs, encore lui, parle effectivement de l'orchestre comme une sorte de mise en réseau de cerveaux humains. C'est très moderne aujourd'hui de parler en termes cognitivistes. En 1939, c'était encore plus moderne. Et l'on pourrait suivre cette ligne et parler d'acteur-réseau, au sens de Bruno Latour, c'est-à-dire d'un ensemble d'agents humains et non humains qui inclurait autant les musiciens que leurs instruments, la clarinette autant que la clarinettiste, le chef autant que sa baguette.

J. P. – La pratique du chef d'orchestre s'est accompagnée d'expérimentations ou de fantasmes autour de machineries démultipliant sa présence ou la vitesse de transmission de ses directives (orgues ou clavecins reliés à différents points de l'orchestre imaginés par Grétry ou mis en œuvre lors d'un festival en l'honneur de Haendel, métronomes électriques de Berlioz). La direction d'orchestre n'est-elle pas le lieu d'application de réflexions plus vastes sur la relation entre machines et pouvoir au XIX^e et XX^e siècles ?

E. B. – Il y a une actualité de cela. Dans les maisons d'opéra on utilise couramment des caméras, par exemple, pour que les chœurs éloignés voient le chef. C'est ce qui est resté, et ce n'est pas rien, de ces idées berliozziennes. Et l'on a déjà tenté de faire des performances d'un orchestre entier par téléconférence, comme on fait par exemple des interventions chirurgicales par automate. Ça va sans doute se développer.

Magnétisme et contre-pouvoirs

J. P. – Le « magnétisme » du chef d'orchestre a souvent été évoqué. Hector Berlioz, dans *Le chef d'orchestre. Théorie de son art* (1855), décrivant l'action du chef sur les musiciens, écrit par exemple : « son électricité les électrise », il projette autour de lui les « irradiations vitales de l'art musical ». Et, à l'inverse, le mauvais chef d'orchestre, dit Berlioz, c'est celui qui entraîne une raideur glaciale, une paralysie.

É. M. – L'idée du magnétisme animal a tout envahi dans ces années-là. Depuis la fin du XVIII^e jusqu'au moins au milieu du XIX^e siècle, cela a envahi la littérature, la musique, etc. Je pense à un avis aux magnétiseurs de 1784 que Puységur cite dans l'un de ses premiers livres sur le magnétisme animal¹⁰. Il rappelle que le traitement magnétique a pour but de détruire la maladie et de rappeler la santé dans les individus qui sont malades. Qu'est-ce donc que la maladie ? Puységur dit : c'est l'ordre et l'harmonie troublés. Le moyen de guérir, c'est – je le cite – « d'opposer l'ordre et l'harmonie à ce désordre ». Et qu'est-ce que le type de l'ordre, demande-t-il ? Le type de l'ordre, répond-il, c'est l'unité. « Le moyen le plus simple et le plus sûr que les hommes puissent employer pour maintenir entre eux l'ordre et l'harmonie ». « *Maintenir entre eux* » : il passe tout à coup de la guérison d'un individu à la guérison d'un corps collectif. « Pour maintenir entre eux l'ordre et l'harmonie, et se rapprocher autant qu'il est possible de cette unité en se soumettant volontairement à la volonté d'un seul, et cela sans aucune restriction ». L'idée qui va constamment resurgir chez presque tous les magnétiseurs c'est que la volonté d'un seul est essentielle pour rétablir l'harmonie. Rétablir une harmonie perdue, c'est apporter la guérison à la fois au corps individuel et au corps collectif. Le magnétiseur doit, pour les mettre en harmonie, leur imposer un tempo,

mais il ne peut le faire de façon radicale et arbitraire. Il doit tenir compte des dispositions propres du groupe et des individus. Il y a donc cette espèce de va-et-vient continu entre la volonté du chef (l'aspect totalitaire) et, d'un autre côté, la prise en compte des spécificités de chacun et du corps collectif. On rejoint un point que l'anthropologie redécouvre au début du XX^e siècle : le vrai chef n'est pas tant celui qui imprime à ce corps collectif ses propres tempi que celui qui est capable d'exprimer ce qui vient du peuple. C'est par exemple que l'on a pu justifier le caractère non-dictatorial du nazisme et de la figure d'Hitler. De sorte que l'attention extrême portée à ce qui vient du corps collectif, orchestre ou peuple, et qui s'est développée avec l'exigence démocratique, a pu très vite se retourner en son contraire.

E. B. – Il faut relativiser l'autorité verticale, l'image du chef comme autocrate, etc. Les orchestres et le chef d'orchestre se sont développés dans des espaces qui n'étaient pas tous démocratiques mais qui avaient la démocratie comme un horizon. Cela s'est traduit dans les modes d'organisation des orchestres, le fait par exemple que le chef ne tombe pas du ciel mais est souvent élu par les musiciens, selon des mécanismes qui en fait ressemblent plutôt à de la cooptation, mais qui, par rapport à une désignation autocratique, font figure d'avancées démocratiques. Il y a un ensemble de procédures strictes non seulement de désignation du chef mais aussi de distribution des tâches entre lui et l'orchestre. Il y a des syndicats qui sont souvent puissants et qui ont un rôle tout à fait déterminant.

J. P. – Mais ce contre-pouvoir n'a-t-il pas souvent été décrié par les chefs ?

E. B. – Oui. Il y a en effet de nombreux exemples de querelles entre les chefs et l'orchestre, certains connus, comme Karajan et la clarinettiste Sabine Meyer qu'il soutint contre l'avis des musiciens du Philharmonique de Berlin. Un autre moins connu : au moment de son arrivée à l'Orchestre de Paris en 1975, Daniel Barenboïm a cherché à renégocier les conditions de recrutement des instrumentistes. Le règlement ne prévoyait pas de droit de veto du chef sur les recrutements. Et lui a dit : ce n'est pas possible, je ne peux pas travailler avec des gens que je n'estime pas. Ce à quoi les musiciens ont répondu : mais ce n'est pas à vous de décider. Et donc il y a eu une sorte de négociation dont l'issue a été que Barenboïm n'aurait toujours pas le droit de décider seul des recrutements mais aurait celui de désigner les chefs de pupitre, chose nouvelle dans le règlement intérieur. C'est ce genre de texture des prises de décision collective qu'il faut remettre sur la table avant de s'emballer sur le chef autocrate. C'est ce qu'a montré Bernard Lehmann, c'est ce que montre surtout le travail de Hyacinthe Ravet. Donc, cette dimension démocratique, ou cet horizon démocratique, depuis le XIX^e siècle, est indissociable de tout ce dont on a parlé en termes de figure d'autorité, voire abus d'autorité, abus de pouvoir, état d'exception.

É. M. – Pourtant, la communication d'affects en quoi consiste l'activité artistique ne va pas dans le sens de la démocratie. C'est ce que disait Proudhon dans son livre posthume de 1865, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* : l'artiste, c'est un magnétiseur qui a le pouvoir plus qu'un autre et mieux qu'un autre de communiquer. Comme le magnétiseur procède par des passes, il communique par des signes, qui peuvent être des signes acoustiques, plastiques, etc. Et ce fait-là ne va jamais dans le sens de l'émancipation démocratique : la communication des affects est à sens unique.

E. B. – Oui mais le chef au travail ce n'est pas le chef au concert. Il y a un écart entre ce que la performance du concert montre comme étant le travail du musicien d'orchestre,

et la réalité de son métier, qui se joue surtout dans le temps des répétitions – comme le montre de manière géniale le film de Fellini *Prova d'orchestra*, qui est l'histoire d'une révolte, d'une mutinerie contre le chef, très orgiastique, très soixante-huitarde, pendant une répétition. Dans les situations de répétition, ce n'est pas en termes de magnétisme que cela se joue, il y a même un dialogue qui se fait avec certains musiciens. Il faudrait d'ailleurs voir la part de dramaturgie au moment du concert pour montrer que la machine n'est pas complètement réglée, que tout n'est pas déjà joué. Ce qu'on voit au concert est donc une sorte de projection à la fois spectaculaire et imaginaire de ce qui ne se voit pas. Les moments démocratiques, les contre-pouvoirs, les négociations sont plutôt en amont.

Cela dit, il ne faut pas non plus pousser trop loin l'opposition entre autorité et démocratie. Souvent, les musiciens se servent de l'image de la démocratie pour parler de situations où tout le monde décide en même temps, par exemple dans certains types d'improvisation. On peut comprendre pourquoi, vu le prestige de la démocratie directe, mais on ne doit pas oublier que la démocratie représentative, qui est de nos jours la pratique dominante de la démocratie, fonctionne sur le principe de la délégation de l'autorité et pas de sa récusation. À propos de délégation, si on compare, sur YouTube, toutes les versions de chefs qui dirigent la *Cinquième* de Mahler, qui commence par un solo de trompette, on peut distinguer deux écoles : celle des chefs qui battent la mesure pendant le solo et celle où ils ne donnent même pas une entrée, juste un geste pour dire au soliste : « C'est à vous. » En montrant cette capacité de déléguer au soliste, au trompettiste en l'occurrence, son autonomie de jeu, il y a une sorte d'image inaugurale de sa manière de gérer son autorité. Il y a d'ailleurs une part de mise en scène, une dramaturgie de la délégation, parce qu'ils se sont accordés avant sur le tempo et le caractère du solo.

Colère

J. P. – Le chef d'orchestre est aussi une figure de la colère. On peut penser aux colères mémorables d'Arturo Toscanini. Le chef d'orchestre incarne à la fois l'utopie d'un monde harmonieux et la colère brusque qui s'abat, foudroyante.

E. B. – La colère fait partie de leur personnage. Toscanini se mettait en colère facilement et de manière illimitée, et là, pour le coup les contre-pouvoirs démocratiques fonctionnaient mal. À la Scala, il était vraiment tout-puissant et traitait les musiciens de manière insupportable. On lui a intenté des procès qui n'ont jamais abouti. La question serait la suivante : pourquoi un homme qui est censé représenter une sorte de maîtrise absolue de soi et des autres est une incarnation de la colère sans limites ? Enfin, quelques-uns, mais admettons que Toscanini a participé à forger un archétype. On pourrait avancer cette hypothèse : la colère est là pour compenser, elle montre que l'idéal de la maîtrise totale n'empêche pas les sentiments. La colère est aussi une affaire de temporalité. C'est l'explosion de colère qui définit la colère. On peut avoir des colères rentrées, des colères lentes, des colères froides, tout ce qu'on veut, mais l'image de la colère c'est le phénomène foudroyant, et d'ailleurs toutes les anecdotes sur les chefs d'orchestre en colère qu'on connaît ce sont des anecdotes courtes. Ce sont des vignettes de la temporalité foudroyante. Les colères sont des cas-limites de ce dont on parlait au début, c'est l'alliance de l'intensité émotionnelle et de la maîtrise technique dans une temporalité contraignante qui définit le métier du chef.

L'individu exceptionnel est celui qui porte cela à un degré supérieur. Et donc, la colère, c'est la Sainte colère, c'est la Juste colère, c'est même une colère biblique.

É. M. – En même temps, on ne peut pas s'empêcher de penser que les accès de colère sont l'aveu d'un échec. Il y a une ambivalence totale. Elles manifestent l'insupportable.

E. B. – Oui. Mais c'est l'insupportable pour qui a placé très haut la barre de l'excellent. Il y a un côté sacrificiel dans l'image du chef. Cette dépense d'énergie – on parlait de l'épuisement –, c'est pour le bien d'un idéal artistique qui ne fait pas de concession. La colère, ce n'est pas pour lui, c'est pour l'idéal, c'est pour le respect du compositeur. En théorie bien sûr.

J. P. – Ce qui va à l'encontre de cet idéal serait criminel ?

E. B. – Absolument. Et pourquoi c'est criminel ? En jouant le répertoire, « les grands morts » – je parle de l'orchestre standard – dont on sanctifie la mémoire, l'orchestre accomplit un acte parareligieux. Et aller contre cette sanctification, c'est un blasphème, ou un crime.

J. P. – On en revient donc à cette relève du religieux par l'art.

É. M. – Dans le saint-simonisme c'est évident : l'artiste-prêtre est aussi le grand metteur en scène. Berlioz a voulu faire la même chose. Comme l'avait parfaitement vu Paul Benichou dans ses livres, c'est en effet le moment de la relève du christianisme par l'art.

E. B. – Est-ce qu'il y a de la colère dans cette figure-là ?

É. M. – Il n'y a que de l'harmonie. Mais il y a de l'harmonie grâce au « Père » qui menace. La figure du père – qui s'appelait Enfantin, le *père Enfantin* ! – c'est aussi la figure du chef d'orchestre, de l'artiste et du prêtre, dans ce moment fantastique des années 1830-1832.

E. B. – Je veux juste ajouter, sur la colère, que c'est vraiment un comportement qui je crois est aujourd'hui impossible. En tout cas, on le pardonnerait beaucoup moins. J' imagine qu'il doit y avoir des chefs colériques mais je ne crois pas que ce soit mis à leur actif. Plutôt le contraire.

Devenirs du chef d'orchestre

J. P. – Le chef d'orchestre devient-il alors le modèle d'un pouvoir adouci et moins hiérarchique, et son emploi métaphorique récurrent dans le monde de l'entreprise participe-t-il de ce « nouvel esprit du capitalisme » qui s'approprie le principe artiste ?

É. M. – Dans un certain nombre d'entreprises, le principe artiste fonctionne pour adoucir le caractère vertical de l'autorité du chef. La plupart du temps, il ne s'agit que de déplacer un peu les sources d'autorité, mais cela ne change rien au fond. Tant qu'on a des orchestres qui sont mis en demeure d'exécuter des symphonies, on a besoin d'un chef, tant qu'on a une organisation entrepreneuriale, on a besoin d'un management géré par un chef. Et presque toutes les expérimentations d'autogestion dans la lignée de 1968 ont échoué parce qu'en effet, à un moment ou à un autre, la structure même de l'entreprise demande qu'on en vienne au moins à désigner un chef.

J. P. – Il y a eu – et il y a encore – des orchestres sans chef, Persimfans par exemple, dans les années vingt en Union soviétique.

E. B. – En général, cela est mis en œuvre de nos jours dans des orchestres plus petits que les orchestres symphoniques, pour des ensembles baroques, par exemple. Je ne suis pas convaincu par l'idée qu'il y a une dissémination du chef d'orchestre comme métaphore qui serait inversement proportionnelle à son déclin en tant que figure centrale de la vie artistique. Je pense que c'est une figure en déclin mais... Tant qu'on aura des orchestres symphoniques on aura besoin de quelqu'un pour les diriger. Pour le reste, oui, je suis sceptique sur le long terme, je crois que la figure du chef d'orchestre a tendance à périr. À une époque, la figure du chef d'orchestre « classique » tendait à être exportée vers les musiques populaires. Par exemple, il y avait des *big bands*, il y avait des orchestres de tango. C'est clair qu'il y avait une exportation, une dissémination vers d'autres genres musicaux. Le *big band* c'est tout aussi ancien aujourd'hui du point de vue de l'imaginaire et de la pratique que l'orchestre symphonique, aucune des formes musicales plus récentes n'a repris l'équivalent de ça. Pas les groupes de rock en tout cas, même si après on peut voir comment se discutent l'autorité, la décision, etc., s'il y a un meneur ou pas. Mais il n'y en a aucun que je sache où un musicien s'est retourné vers ses camarades pour leur donner des ordres tout en cessant de jouer. Donc, ça s'est un peu tari. Bien sûr, dans tout collectif il y a des manières de prendre des décisions plus ou moins ordonnées, plus ou moins réglementées, mais il me semble que la figure du chef n'est pas très marquante pour les nouveaux genres musicaux. Et comme, en même temps, le public de la musique classique vieillit et rétrécit et devient de plus en plus menacé, fragilisé, par le système économique et institutionnel, on peut penser que le chef d'orchestre n'est pas vraiment un métier d'avenir.

J. P. – Est-ce une « figure zombie » ?

E. B. – Je ne veux pas jouer les prophètes, ça reste lié à la volonté des États et des entreprises, mais surtout des États, de maintenir en route les grandes machines que sont les grandes formations symphoniques. On verra si elles peuvent tenir le coup parce que, tous les chiffres le disent, ça ne va pas dans le bon sens. On verra dans vingt ans les résultats des projets de démocratisation pour ce qui est de la musique classique en général, mais le chef d'orchestre est une figure associée à un rituel de plus en plus vécu comme appartenant à un autre âge.

J. P. – N'y a-t-il pas aussi une modernisation de la figure ?

E. B. – Oui, les manières de faire évoluent, les apparences aussi. On ne voit plus guère des chefs d'orchestre en queue de pie. Mais, au-delà des apparences, là où je vois peut-être un rebond c'est dans la capacité qu'ont certains chefs de donner, malgré tout ce que l'on peut dire sur le déclin du canon musical classique, une dimension sociale, morale, politique à leur activité. Barenboïm en est l'exemple type. L'orchestre West-Eastern Divan est un tour de force du point de vue de la communication, et il y a d'autres exemples, comme El Sistema vénézuélien. L'idée que ces orchestres fonctionnent selon une culture démocratique ne va pas sans poser beaucoup de questions : il me paraît évident que sans le charisme de Barenboïm, qui n'est pas plus autoritaire qu'un autre mais qui ne l'est certainement pas moins, cela n'irait nulle part. Lui et Edward Saïd ont fondé le projet sur une rhétorique des égaux, de la république des musiciens qui, malgré les clivages Israéliens/Palestiniens, peuvent travailler ensemble. Un orchestre au travail, selon lui, ne serait rien moins que l'idéal du Proche

Orient. Mais tout repose sur lui, et non sur des mécanismes démocratiques. Il n'a pas été élu, que je sache, par les musiciens de l'orchestre, de sorte que l'opération repose sur un charisme plutôt traditionnel, la capacité de communication et la force de conviction du chef.

Cependant, cet orchestre, par ailleurs très bon musicalement, a réussi à convaincre que c'était une utopie politique en acte. Barenboïm, mais aussi El Sistema vénézuélien, ont réussi ce qu'on n'avait pas vu depuis longtemps : réinjecter un contenu moral, social, politique dans une institution associée à une *high culture* vieillie et sur le déclin.

J. P. – Toscanini donnait à ses concerts radiodiffusés, quand il était exilé aux États-Unis, une portée anti-fasciste. S'agit-il d'un précédent ?

E. B. – Oui et non. Je pense que l'engagement antifasciste de Toscanini, qui était très important et qui a beaucoup compté, était lié à un état d'exception non pas métaphorique, au sens défini plus haut, mais bien réel. La guerre contre les nazis et le fascisme produisait une altération des règles du jeu institutionnel. Ce n'est pas exactement la même chose. Le projet d'une démocratisation de la musique classique par des orchestres qui cherchent un public populaire et massif, dont on imagine infléchir la conduite morale par le biais de l'expérience musicale, remonte au moins à la social-démocratie autrichienne. C'est elle qui à ma connaissance a eu le premier programme de « classiques pour tous », dans un but explicitement politique. Les programmes de démocratisation d'après-guerre, y compris en France d'ailleurs, dérivent en partie de là. Le discours de Barenboïm est et n'est pas héritier de cela, de Toscanini ou des programmes de démocratisation. Il l'est parce qu'il s'agit de faire le bien dans l'espace social par le biais de la musique classique. D'ailleurs, pour Barenboïm la musique reste la musique classique – je dis cela par rapport au sens commun d'aujourd'hui qui se veut multi-générique, antihiérarchique, anti-ethnocentrique, etc. Mais – et là, la filiation est moins nette – Barenboïm construit sa république idéale sur l'idée que la musique et la politique sont deux choses différentes, que la musique ne peut être un modèle de la politique qu'en étant une sorte d'antipolitique. Barenboïm dit : « Non, je ne fais pas de politique, je fais de la musique. » L'exemplarité morale de son orchestre, le West-Eastern Divan, vient de l'harmonie à l'intérieur de l'orchestre et dans les partitions, c'est de là que découlerait l'ascendance morale. Barenboïm insiste surtout sur la collaboration horizontale entre les musiciens, qui doivent suivre la même partition, jouer coude à coude, et ne peuvent pas se haïr. La république idéale à la Barenboïm c'est l'harmonisation des contradictions éthiques, politiques, historiques. Il y a bien sûr l'harmonie au sens technique, mais aussi comme métaphore de la coexistence, de la cohabitation, du partage.

É. M. – Il serait intéressant de voir si des formes de musique populaire pourraient nécessiter de grands ensembles où, tout à coup, resurgirait la nécessité d'un chef. Si de nouvelles formes musicales surgissaient...

E. B. – Je vois mal pourquoi on chercherait à refaire de la musique à 180 personnes. Il y a des développements technologiques qui vont exactement dans le sens inverse. On fait son orchestre symphonique chez soi avec son ordinateur. Si maintenant on rassemble cent personnes pour faire de la musique, on le fait pour rassembler cent personnes et non pour produire un effet musical particulier. Aucun des genres musicaux tels qu'on les voit émerger ou évoluer ne va dans le sens d'une pratique massive réglée de manière centralisée. En revanche, la réalité virtuelle, diriger la *Septième* de Beethoven chez vous

avec un orchestre virtuel par exemple, est un marché en développement. Après tout, c'est très satisfaisant ! Si vous êtes chez vous avec un orchestre, tout virtuel qu'il soit, et que votre geste produit une expérience sonore instantanée que vous pouvez corriger, c'est très *entertainment*, très grisant comme fiction du pouvoir.

NOTES

1. NOVALIS, « Foi et Amour » (1798), in *Œuvres complètes*, éd. et trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, p. 341 (§ 39), traduction largement modifiée par Éric Michaud (NOVALIS, « Glauben und Liebe », in *Werke, Tagebücher und Briefe*, éd. R. Samuel et H.-J. Mähl, Munich, Hanser, 1978, vol. II, p. 303).
2. KANTOROWICZ, Ernst H., « La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance », in *Mourir pour la patrie et autres textes*, trad. L. Mayali, Paris, Puf, 1984.
3. WEBER, Gottfried, « Praktische Bemerkungen », *Allgemeine musikalische Zeitung*, 9^e année, n° 51, 16 septembre 1807, p. 51-52, cité dans BUCH, Esteban, « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57^e année, n° 4, 2002, p. 1004-1005.
4. LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 129-130.
5. Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, mai 1974, New York, René Block Gallery. Lors de cette action, Beuys s'enferme trois jours dans l'espace de la galerie avec un coyote.
6. Jeremy Bentham (1748-1832), philosophe utilitariste, inventeur du Panoptique, modèle d'architecture carcérale. Voir BENTHAM, Jeremy, *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection et nommément des maisons de force*, Paris, Imprimerie nationale, 1791.
7. MOHOLY-NAGY, László, « Theater, Zirkus, Variété », in SCHLEMMER, Oskar, MOHOLY-NAGY, László et al., *Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbuch 4*, Munich, Albert-Langen, 1925, p. 55.
8. « Voici, dans une salle de concert, un ensemble d'exécutants qui forment un orchestre. Lorsque chacun d'eux joue sa partie, il a les yeux fixés sur une feuille de papier où sont reproduits des signes. Ces signes représentent des notes, leur hauteur, leur durée, les intervalles qui les séparent. Tout se passe comme si c'était là autant de signaux, placés en cet endroit pour avertir le musicien et lui indiquer ce qu'il doit faire. Ces signes ne sont pas des images de sons, qui reproduiraient les sons eux-mêmes. Entre ces traits et ces points qui frappent la vue, et des sons qui frappent l'oreille, il n'existe aucun rapport naturel. Ces traits et ces points ne représentent pas les sons, puisqu'il n'y a entre les uns et les autres aucune ressemblance, mais ils traduisent dans un langage conventionnel toute une série de commandements auxquels le musicien doit obéir, s'il veut reproduire les notes et leur suite avec les nuances et suivant le rythme qui convient » (HALBWACHS, Maurice, « La mémoire collective chez les musiciens », *Revue philosophique*, mars-avril 1939, p. 136-165).
9. ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Éd. Contrechamps, 1994, p. 111.

10. « Avis aux magnétiseurs, donné par mon frère Maxime, lors de son cours, à Bayonne, en 1784 », in CHASTENET DE PUYSGUR, Armand Marie Jacques, *Du magnétisme animal considéré dans ses rapports avec diverses branches de la physique générale*, Paris, Cellot, 1809, p. 421-425.

RÉSUMÉS

Plusieurs lignes, plusieurs histoires, se croisent et se tressent ici autour du chef d'orchestre envisagé comme une figure du pouvoir. Il est question de l'autorité du chef, de son exercice et de son spectacle, de ses limites et de ses excès. Dans un jeu de miroirs et de métaphorisations multiples, le chef d'orchestre, renvoyant tour à tour au dictateur, au chef militaire, au magnétiseur, au prêtre, à la machine, permet d'explorer une série de champs et de questions. Qu'est-ce qu'un bon chef ? Comment se prennent des décisions ? Comment le corps fait-il autorité ? Qu'est-ce que donner un rythme ? Comment harmoniser un collectif ? De la Révolution française à l'époque contemporaine, de l'émergence de la figure du chef d'orchestre jusqu'à ses transformations récentes, sont ainsi examinés des techniques et des imaginaires du pouvoir.

Esteban Buch est directeur d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales. Il dirige le Centre de Recherches sur les Arts et le langage (CRAL, EHESS/CNRS).

Eric Michaud est directeur d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

In this interview, the conductor, who stands at the intersection of several lines and several stories, will be considered as a figure of power. This interview deals with the conductor's authority : it will examine how it is exercised and performed while also exploring its limits and excesses. As an endlessly reflected image in a hall of mirrors and a source of multiple metaphors, the conductor also evokes the dictator, the military leader, the magnetizer, the priest, the machine, thus enabling us to explore a series of different fields and questions. What is a good conductor ? How are decisions made ? How may one's body become the source of one's authority ? What exactly does 'giving a tempo' consist in ? How does one harmonize a group of people ? We will be looking at some of the techniques and imaginary representations of power from the French Revolution to the contemporary period, that is to say from the emergence of the figure of the conductor to its most recent transformations.

Esteban Buch is *directeur d'études* at the EHESS. He is currently director of the Centre de Recherches sur les Arts et les Langages (CRAL, EHESS/CNRS).

Eric Michaud is *directeur d'études* at the EHESS.

INDEX

Mots-clés : chef d'orchestre, art et politique, histoire, état d'exception, magnétisme animal, partition, Révolution française, saint-simonisme, fascisme, national-socialisme, West-Eastern Divan

Keywords : orchestra conductor, arts and politics, history, state of emergency, animal magnetism, score, French Revolution, Saint-Simonianism, fascism, national socialism, West-Eastern Divan

AUTEUR

JOHAN POPELARD

Johan Popelard est chercheur et enseignant en Histoire de l'art contemporain, chargé de cours à l'Université Paris 1 et à l'Ecole supérieure d'art graphique – Penninghen. Il a été Chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art. Ses recherches portent sur les avant-gardes, le design, les rapports entre art et politique, l'histoire de l'histoire de l'art. Critique d'art, il collabore au *Monde diplomatique* et à *artpress*.