Transposition

Musique et Sciences Sociales

1 | 2011

Polyphonie et société

Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*

Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007,
229 p.

Igor Contreras Zubillaga

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/146>

DOI : 10.4000/transposition.146

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Igor Contreras Zubillaga, « Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture* », *Transposition* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/146> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.146>

Ce document a été généré automatiquement le 22 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.

Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*

Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, 229 p.

Igor Contreras Zubillaga

RÉFÉRENCE

Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, 229 p.

- 1 Cet ouvrage porte sur la réception du compositeur hongrois Béla Bartók (1881-1945) dans le contexte politique tendu de la Guerre Froide. L'auteure, comme elle l'annonce dans sa préface, s'« intéresse à l'impact de Bartók sur la pensée musicale de l'après-guerre : en tant que modèle pour de nouvelles créations ; en tant que figure trop importante pour être ignorée, mais trop problématique pour être suivie ; en tant qu'instrument de propagande internationale ; en tant que théoricien influent dans la pratique de l'arrangement de la musique issue du folklore ; enfin en tant que compositeur dont la musique était à la fois trop et pas assez moderne » (p. xiv-xv). Cette publication vient ainsi nourrir la bibliographie déjà riche des ouvrages consacrés au compositeur hongrois, tout en contribuant à l'écriture de l'histoire culturelle de la Guerre Froide. Cet axe de recherche relativement récent s'est développé principalement dans le monde anglophone : on lui doit notamment la formulation de la notion de « culture de Guerre Froide » (*Cold War Culture*), qui se réfère aux processus de propagande complexes déployés par les acteurs du conflit (les États-Unis et l'URSS principalement, mais pas seulement) afin de consolider leur pouvoir et de gagner des adeptes à leurs causes respectives¹.

- 2 Dans son ouvrage, Fosler-Lussier a choisi de resserrer la focale en abordant l'étude de cette culture de Guerre Froide à travers la figure de Béla Bartók, se démarquant ainsi des publications sur le sujet qui, dans l'ensemble, privilégient une approche plus panoramique. La question de la réception du compositeur hongrois – décédé en exil à New York – se révèle être un prisme d'appréhension extrêmement fécond pour étudier les enjeux esthétiques et politiques des premières années de l'après-guerre. L'organisation originale du récit, par ailleurs, n'est pas pour rien dans l'intérêt de l'ouvrage, faisant de sa lecture un véritable moment de plaisir. Fosler-Lussier propose un parcours à la fois diachronique et synchronique de la réception de Bartók, entre les années 1947 et 1953, aussi bien dans son pays d'origine qu'à l'étranger. Les six chapitres du livre alternent de focale entre la Hongrie d'une part (les chapitres 1, 3, 5 et 6), l'Europe occidentale et les États-Unis d'autre part (les chapitres 2 et 4). Pour ce qui est du côté hongrois : le premier chapitre propose un parcours panoramique des transformations politiques et musicales survenues dans le pays entre 1947 et 1950 – années de consolidation du Parti communiste hongrois à la tête du pouvoir –, tandis que le sixième chapitre aborde l'influence de la musique de Bartók et la question de la dissidence dans le contexte répressif du début des années 1950, à travers le cas du *Concerto pour violoncelle* d'András Mihály (1917-1993). Les troisième et cinquième chapitres portent respectivement sur l'usage de la musique de Bartók par les appareils étatiques, comme la radio ou l'opéra, et sur la place du folklore dans le contexte des tentatives de formulation du paradigme de « réalisme socialiste » à cette époque en Hongrie. Pour ce qui est du côté occidental : le deuxième chapitre se concentre sur la réception de Bartók dans des lieux prestigieux de l'avant-garde musicale (Darmstadt par exemple). Le quatrième examine la place accordée à la musique du compositeur hongrois dans le cadre des diverses initiatives occidentales de diffusion de la musique « classique » à un public plus large ; il envisage également la tentative de construction d'un Bartók « sériel » par des compositeurs et musicologues américains comme Milton Babbitt, Allen Forte, Leo Treitler ou George Perle. Deux courts épilogues, l'un consacré au bloc de l'Est et l'autre à l'Ouest, closent le volume, essayant de montrer à quel point « le façonnage de ces deux cultures opposées était déterminé par leur interaction » (p. xvi).
- 3 Cette vision synchronique permet de restituer la diversité des discours sur le compositeur hongrois, ainsi que les différentes constructions idéologiques autour desquelles se sont articulées les discussions sur la musique pendant ces premières années de Guerre Froide. Le premier chapitre de l'ouvrage, « Bartók's Concerto for Orchestra and the Demise of Hungary's "Third Road" », est consacré à la description des rapports problématiques entretenus avec la musique de Bartók en Hongrie. Fosler-Lussier étudie la série complexe de négociations sur l'évaluation de l'héritage du compositeur, à partir de quelques moments clés – notamment la création, le 22 avril 1947, de son *Concerto pour Orchestre*, et l'instrumentalisation politique de cette œuvre par le Parti Communiste hongrois –, et à travers l'analyse de l'impact de l'avatar hongrois du jdanovisme sur la réception de sa musique et sur l'institutionnalisation de la vie musicale suivant le modèle soviétique. Fosler-Lussier alterne ensuite avec l'ouest, dans un deuxième chapitre (« A Compromised Composer : Bartók's Music and Western Europe's Fresh Star ») dans lequel elle montre comment certaines personnalités clés de la sphère avant-gardiste musicale de l'après-guerre, comme Adorno, René Leibowitz, ou Hermann Scherchen, s'appuyant sur les paradigmes du « compromis esthétique » et du « rattrapage » du temps perdu après les années noires du nazisme, soutenaient

l'idée que les styles résolument modernistes étaient porteurs d'une plus grande valeur éthique que des styles considérés comme plus accessibles (surtout après la résolution Jdanov de 1948 qui condamnait le formalisme en musique et prônait des esthétiques à la portée des « masses populaires »). Ainsi, sur la base d'arguments à la fois historiques et moraux, la technique sérielle fut-elle érigée par ces acteurs de l'avant-garde en étendard de l'esthétique moderniste. Selon Fosler-Lussier, ce parti pris esthétique aura pour conséquence l'instauration implicite d'un mandat moral dans le domaine de la création, suscitant la crainte de certains jeunes compositeurs de voir leur musique politiquement compromise s'ils faisaient les mauvais choix esthétiques (p. 36-37). Dans ce contexte, la musique de Bartók, qui avait été durement critiquée par Leibowitz dans son article « Béla Bartók, or the Possibility of Compromise in Contemporary Music » de 1947 – dans lequel il affirmait qu'il avait échoué en ne suivant pas la voix de Schoenberg –, fut rangée dans la catégorie des musiques politiquement suspectes.

- 4 À travers ces deux récits parallèles, nous pouvons donc observer que dans les premières années de l'après-guerre, la musique de Bartók était devenue un véritable enjeu politique des deux côtés du rideau de fer. Cette frontière était d'ailleurs loin d'être imperméable, comme le démontre le troisième chapitre (« "Bartók Is Ours" : The Voice of America and Hungarian Control over Bartók Legacy ») dans lequel Fosler-Lussier étudie quelques-uns des outils de propagande de l'époque, comme le programme radiophonique *The Voice of America*. Cette émission, subventionnée par l'État, avait pour objectif de nourrir le sentiment anti-soviétique : elle avait par exemple rendu publique l'interdiction par le régime soviétique d'une partie des œuvres de Bartók, pour l'accuser d'escamoter l'héritage national hongrois. Les autorités hongroises avaient contre-attaqué en mettant en avant l'image d'un Bartók démocrate, anti-fasciste et proto-communiste, qui, d'une certaine manière, aurait aussi œuvré pour la création d'un bloc soviétique uni et soudé. Ses œuvres plus « avancées » étaient dans ce cadre présentées comme des « accidents » de parcours, face à ses dernières créations résolument plus accessibles.
- 5 Le quatrième chapitre (« Bartók and His Publics : Defining the "Modern Classic" »), consacré aux politiques de diffusion de la musique « savante » aux États-Unis et à la montée de la popularité de Bartók et des compositeurs comme Hindemith ou Stravinsky, vient compléter ce panorama des discours produits sur la musique du compositeur hongrois. À partir de l'exploitation de nombreuses archives, Fosler-Lussier parvient à retracer « quelques-unes des aventures qu'a connues [la] musique [de Bartók] après son décès », pour reprendre une expression de la préface (p. xiv). Cependant, l'auteure tente aussi d'aller un peu plus loin en proposant une lecture de l'influence de la musique de Bartók chez certains compositeurs hongrois. Fosler-Lussier affirme ainsi que « Bartók n'est jamais simplement une focale. En étudiant la réception de sa musique, il est possible de découvrir ce qu'elle a signifié pour certains de ses auditeurs, et de suivre les voies mystérieuses par lesquelles l'interprétation de telle ou telle de ses œuvres s'est par la suite perpétuée. Par exemple, à l'Ouest, le rejet des œuvres tardives de Bartók par les modernistes persiste de manière sous-jacente chez les étudiants des conservatoires et des universités qui trouvent cette musique ambivalente. L'exemple le plus révélateur reste cependant la persistance de l'association entre dissonance et dissidence formulée en Hongrie dans les discussions concernant l'héritage de Bartók » (p. xv). Le cinquième chapitre de l'ouvrage (« Beyond the Folk Song ; or, What Was Hungarian Socialist Realist Music ? ») est consacré à l'analyse des discussions des élites culturelles hongroises concernant le rôle de la

chanson folklorique, présentant leurs difficultés à proposer des directives artistiques qui correspondent au programme politique du pouvoir. Dans le sixième chapitre (« The “Bartók Question” and the Politics of Dissent : The Case of András Mihály »), Fosler-Lussier aborde la question de la dissidence exprimée par le biais de la musique, à travers l'étude du Concerto pour violoncelle composé par András Mihály en 1953. L'auteure reste prudente sur ce point en affirmant que l'adoption des procédés compositionnels plus avancés de Bartók dans le concerto de Mihály était loin de constituer un geste de dissidence politique. Cependant, Fosler-Lussier avance que cette œuvre « testait les limites de ce qui était politiquement et musicalement acceptable » (p. 144) sous le régime communiste : étant donné qu'une partie de l'œuvre de Bartók était interdite, le seul fait de la revendiquer constituait un acte de contestation politique. Cette idée est avancée de nouveau dans l'épilogue consacré à l'Est (« Epilogue Est : Bartók's Difficult Truths and the Hungarian Revolution of 1956 »), dans lequel elle propose une articulation à notre avis quelque peu mécanique et biaisée des sphères musicales et politiques. Cette remarque pourrait d'ailleurs être faite à propos du concept même de « culture de Guerre Froide » : doit-on considérer toute production culturelle de cette époque comme issue ou déterminée par le contexte politique ? Peut-on véritablement parler de « Guerre Froide culturelle », comme semble le suggérer Frances Stonor Saunders dans son livre *Who Paid the Piper ? The CIA and the Cultural Cold War*² ?

- 6 Le tableau de la vie musicale hongroise semble également être quelque peu simplificateur : celle-ci nous est présentée comme une scène moderniste dominée par l'influence esthétique de Bartók, jusqu'à ce que les doctrines soviétiques imposent leurs vues. Les travaux sur la vie musicale hongroise du début du siècle, comme l'ouvrage de Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*³, en présentent un panorama beaucoup plus complexe et riche. Il semble d'ailleurs que les œuvres plus dissonantes de Bartók n'y aient pas fait l'unanimité. David Schneider, dans son article « Hungarian Nationalism and the Reception of Bartók's Music, 1904-1940⁴ », suggère que l'esthétique de Bartók – qui alliait recherche formelle et usage du folklore – divisait déjà les auditeurs bien avant les années de Guerre Froide. Ceci invite à réfléchir à la pertinence d'étudier ce contexte politique de façon autonome, comme le fait Fosler-Lussier. En effet, en présentant la Guerre Froide comme une époque qui, pour la Hongrie, aurait débuté brusquement en 1949 (année de la création de la République populaire de Hongrie), et se focalisant sur la propagande URSS versus EU/Europe occidentale (selon une perspective occidentale), Fosler-Lussier en fait un pays musicalement « occidental » qui aurait perdu cette identité du fait de l'influence soviétique. Malgré la réalité de cette bilatéralisation Est-Ouest, la vision quelque peu dichotomique et monolithique de Fosler-Lussier court le risque de masquer la multiplicité des discours et des tendances musicales qui circulaient en Hongrie (et ce malgré le contrôle soviétique, comme l'a montré entre autres Rachel Beckles Willson dans son ouvrage *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*⁵).
- 7 De même, sa vision de la sphère de la création avant-gardiste européenne et américaine nous semble un peu réductrice. Ce sentiment doit sans doute beaucoup au second épilogue du livre (« Epilogue West : Bartók's Legacy and George Rochberg's Postmodernity »), dans lequel l'auteure fait un saut dans le temps et propose une interprétation en clé idéologique du *Troisième Quatuor à cordes* du compositeur américain George Rochberg (1918-2005), composé en 1972. Selon Fosler-Lussier, cette œuvre, dans laquelle on peut retrouver la trace de certains gestes compositionnels

bartokiens ainsi que des réminiscences romantiques issues du dernier Beethoven et de Mahler, constituerait une mise en question de certaines des catégories de la doxa de l'avant-garde musicale de l'après-guerre. À travers ces choix esthétiques, Rochberg aurait cherché à mettre en question le fait de voir dans les styles musicaux du passé des idiomes proscrits, et dans les styles plus populaires des idiomes suspects. Il se serait donc agi, pour lui, de s'opposer à la tendance de l'après-guerre qui consistait à n'accorder le statut d'art véritable qu'aux œuvres issues des langages modernistes les plus avancés. Rochberg participait par là, selon l'auteure, au climat de détente politique, tout en s'inscrivant dans la mouvance post-moderniste : « De la même manière que les Hongrois avaient demandé la réhabilitation des œuvres modernistes de Bartók, Rochberg recherchait l'expression d'un tout qui ne pouvait trouver sa place dans aucune des conceptions divisées du monde de la Guerre Froide [...] La démarche de Rochberg constitue ainsi un pas important vers le démantèlement des catégories esthétiques de la Guerre Froide, et suggère un lien fascinant entre la montée du post-modernisme et l'essoufflement des contraintes sociales de la Guerre Froide provoqué par la détente politique des années 1960 » (p. 164). Fosler-Lussier propose ainsi une articulation entre post-modernité et Guerre Froide – affirmée plus que posée comme hypothèse –, reconnaissant par ailleurs son caractère précaire (faute de recherches sur le sujet). Dans son argumentation, Fosler-Lussier – au-delà de l'héroïsation de Rochberg –, ne semble cependant pas tenir compte de la complexité de la scène avant-gardiste européenne et américaine. En effet, celle-ci était loin d'être esthétiquement homogène et monopolisée par les seules figures d'Adorno, Leibowitz, et autres chantres du modernisme. Il s'agirait également de prendre en compte son évolution historique : essoufflement de la pratique sérielle à la fin des années 1950 et diversification de la création musicale en une myriade de courants et expériences variés dans les années 1960.

- 8 Malgré ces quelques remarques, l'étude de Fosler-Lussier présente un réel intérêt, et constitue une magnifique contribution à l'étude de la figure de Bartók. Il s'agit en outre d'un travail extrêmement stimulant pour la recherche sur l'histoire culturelle de la Guerre Froide, un domaine dans lequel il reste encore beaucoup à faire.

NOTES

1. Citons par exemple les publications de STONOR SAUDERS, Frances, *Who Paid the Piper ? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta, 2000 ; CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; BEAL, Amy C., *New Music, New Allies : American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006 ; THACKER, Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007, ainsi que l'article de BRODY, Martin, « "Music for the Masses" : Milton Babbitt's Cold War Music Theory », in *The Musical Quarterly*, Vol. 77, N° 2, 1993, p. 161-192 et les chapitres « Starting from Scratch. Music in the Aftermath of World War II ; Zhdanovshchina, Darmstadt » et « The Apex. Babbitt and

Cold War Serialism » de TARUSKIN, Richard, in *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5, New York et Oxford, Oxford University Press, 2004. En ce qui concerne les publications françaises, voir ALTEN, Michèle, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

2. STONOR SAUDERS, Frances, *Who Paid the Piper? The CIA and The Cultural Cold War*, London, Granta, 2000.

3. FRIGYESI, Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2000.

4. SCHNEIDER, David E., « Hungarian Nationalism and the Reception of Bartók's Music, 1904-1940 », in Bayley, Amanda (éd.), *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 177-189.

5. BECKLES WILLSON, Rachel, *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007.

AUTEURS

IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA

Igor Contreras Zubillaga rédige actuellement une thèse à l'EHESS sur l'avant-garde musicale espagnole sous le régime de Franco, sous la direction d'Esteban Buch. Il a publié des articles sur le sujet dans plusieurs ouvrages collectifs consacrés à l'histoire culturelle et à la musique espagnole du XXe siècle, ainsi que dans des revues scientifiques de musicologie et d'histoire. Par ailleurs, il est co-éditeur des ouvrages collectifs *Le son des rouages. Représentations musicales des rapports homme-machine au XXe siècle* (éditions Delatour France, 2011, avec Sara Iglesias), et *À l'avant-garde ! Art et politique dans les années 1960 et 1970* (Peter Lang, 2013, avec Malika Combes et Perin Emel Yavuz).