Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Esteban Buch, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*

Paris, Le Seuil, 2016.

Anaïs Fléchet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2245>

DOI : 10.4000/transposition.2245

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Anaïs Fléchet, « Esteban Buch, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 25 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2245> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2245>

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, *Trauermarsch.* *L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*

Paris, Le Seuil, 2016.

Anaïs Fléchet

RÉFÉRENCE

Esteban Buch, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*, Paris, Le Seuil, 2016.

- 1 « Les musiciens de l'Orchestre de Paris ne peuvent ignorer qu'ils vont là-bas s'asseoir sur les chaises vides des musiciens argentins disparus et qu'on va leur faire jouer de la musique pour couvrir le silence de la mort¹. »
- 2 Mêlant souvenirs personnels, archives historiques et analyse musicale, le dernier ouvrage d'Esteban Buch propose une réflexion originale sur les fonctions de l'art en régime autoritaire et sur le concept de résistance culturelle. Rejetant toute analyse simpliste qui opposerait musique et pouvoir, collaboration et résistance, l'auteur juxtapose trois récits pour mieux saisir la complexité des significations politiques de la musique pendant la dictature argentine des années 1976-1983.
- 3 Le premier évoque les concerts donnés par Daniel Barenboïm et l'Orchestre de Paris à Buenos Aires en juillet 1980. À partir d'un imposant corpus d'archives (documents diplomatiques, correspondances privées, carnets de voyage, etc.) et d'une série d'entretiens avec des musiciens de l'orchestre et des spectateurs anonymes venus les écouter, Esteban Buch retrace pas à pas l'histoire de cette tournée organisée à grand frais par le Mozarteum Argentino et l'Association française d'action artistique. Véritable exercice de diplomatie culturelle, l'entreprise avait tout pour réussir : un grand chef revenant pour la première fois dans son pays natal après 20 ans d'absence, un orchestre prestigieux, un public trié sur le volet, le cadre somptueux du Teatro

Colón et un programme (Beethoven, Berlioz, Mahler, Debussy, Ravel) mettant en valeur la musique française. L'aventure se solde toutefois par un fiasco. Avant le départ, des tensions se font jour parmi les musiciens : si certains établissent une frontière nette entre l'art et la politique, d'autres sont sensibles aux arguments de l'association AIDA, créée par Ariane Mnouchkine pour défendre les artistes victimes de la répression dans le monde, qui les exhortent à ne pas aller « s'asseoir sur les chaises vides des musiciens disparus ». Ils décident finalement de se rendre en Argentine, mais de refuser toute invitation susceptible d'être instrumentalisée par les autorités du pays. Après deux escales brésiliennes couronnées de succès à Rio de Janeiro et à São Paulo, l'orchestre donne un premier concert à Buenos Aires le 13 juillet. Le scandale éclate lors des répétitions, quand les administrateurs du Teatro Colón découvrent deux petites annonces rédigées en français dans les coulisses. La première est une invitation, adressée aux musiciens par l'ambassadeur de France, Bernard Destremau, pour les festivités du 14 juillet. La seconde, signée par « la délégation du personnel », rappelle que les « artistes musiciens de l'Orchestre de Paris ont refusé de participer à toute réception » au cours de leur séjour à Buenos Aires. Ce message, dont le contenu est révélé et amplifié par la presse, met le feu aux poudres. D'autant que la mairie de Buenos Aires, dont dépend le Teatro Colón, et le ministère des Relations extérieures sont alors tenus par l'Armée de l'air, très nationaliste, qui s'empresse de dénoncer une campagne anti-argentine. En représailles, le colonel Cavandoli, numéro deux du ministère, appelle à boycotter la réception du 14 juillet et évoque en *off* une rupture des relations diplomatiques avec la France. Pourtant, des hauts fonctionnaires sont présents, ainsi que des proches de Videla, mettant à jour les rivalités internes au régime, notamment entre l'Armée de l'air et l'Armée de terre réputée plus libérale et proche des élites économiques. La marine, elle, tente d'exploiter l'incident pour récupérer le ministère des Relations extérieures, sans succès cependant.

- 4 La crise diplomatique – et c'est sans doute l'un des éléments les plus stimulants de l'ouvrage pour qui s'intéresse au rôle de la musique dans les relations internationales² – ne peut donc être comprise en termes binaires, mais révèle et attise les lignes de fracture au sein de plusieurs acteurs collectifs, à commencer par la diplomatie française et les autorités militaires argentines. Quant aux musiciens de l'orchestre, leurs attitudes sont diverses : certains se rendent à l'ambassade, d'autres restent cloîtrés dans leur hôtel, d'autres encore vont à la rencontre d'un groupe de Madres de la Plaza de Mayo. Barenboïm, lui, garde le silence, refusant jusqu'à aujourd'hui de s'exprimer publiquement sur le sujet. L'hypothèse, avancée par Esteban Buch, selon laquelle cet épisode est à l'origine d'une attention nouvelle du chef d'orchestre aux significations politiques de la musique, qui aboutira ensuite à la création du West-Eastern Divan Orchestra avec Edward Saïd, est assez convaincante.
- 5 La deuxième partie du livre est consacrée au dernier concert donné par Daniel Barenboïm et l'Orchestre de Paris à Buenos Aires, le 16 juillet 1980. Au programme, la *Cinquième symphonie* de Mahler, dont le premier trio du premier mouvement, cette *Trauermarsch* qui donne son titre à l'ouvrage et qui a été décrite par Adorno comme « un cri d'effroi devant pire que la mort », résonne singulièrement dans l'Argentine des années de plomb. Esteban Buch analyse la structure narrative de la partition de Mahler, dont plusieurs passages pouvaient renvoyer directement à la musique militaire qui saturait l'espace sonore argentin ou au silence des victimes de la dictature. Mais, précise l'auteur, ces éléments ne préjugent en rien de l'expérience vécue par les spectateurs de 1980. Si certains ont pu écouter cette « marche de deuil » en pensant aux

desaparecidos, ceux qu'a rencontrés Esteban Buch dissocient nettement l'expérience esthétique et le contexte politique dans leurs souvenirs. Tous, cependant, ont salué avec force la performance dirigée par Barenboïm en dépit des consignes données par la presse nationaliste. C'est en ce sens que la musique de Mahler a eu un effet politique : « elle contribua puissamment à l'empathie du 'public argentin' avec un groupe d'artistes que certains militaires avaient désignés comme 'anti-argentin' [...] Et son interprétation par Daniel Barenboïm et l'Orchestre de Paris offrit au moins la possibilité de prêter l'oreille, grâce à la musique, au silence de la mort » (p. 156).

- 6 C'est à d'autres déclinaisons de ces *possibles* de la musique qu'est consacrée la troisième partie du livre, dans laquelle l'auteur évoque les souvenirs des concerts rock de son adolescence à Bariloche et le tube du groupe Serú Girán, *Canción de Alicia en el país*. Cette chanson est considérée aujourd'hui comme l'un des exemples les plus aboutis du langage métaphorique développé par les musiciens de rock pour contourner la censure et critiquer le régime. De cette théorie du rock comme résistance culturelle³, Esteban Buch discute à la première personne dans les pages les plus fortes de l'ouvrage : en insistant sur les expériences partagées lors des concerts, mais aussi sur l'épaisseur temporelle qui déforme les souvenirs que l'on croyait les mieux ancrés, en relevant les ambiguïtés de l'époque derrière le consensus de la mémoire collective, il interroge l'idée de « protestation secrète » et la manière dont nous pouvons penser le sens des œuvres musicales. Au-delà de tout ce qui les sépare, la musique de Mahler et celle de Serú Girán ont dit quelque chose de la réalité argentine au tournant des années 1970 et 1980 et en disent autre chose aujourd'hui, ce qui le conduit à affirmer, en reprenant les mots de Georges Didi-Huberman, que « l'histoire et la mémoire de la musique en dictature s'entrelacent dans une *polyrythmie historique* » (p. 189). Esteban Buch poursuit l'analyse avec l'œuvre du compositeur Mauricio Kagel, *Der Tribun*, un opéra radiophonique créé à Cologne en 1979, dénonciation du nazisme et de la dictature argentine. Le rock allégorique de Charly García, Mahler interprété par Barenboïm, la création contemporaine posent finalement, chacun à leur manière, la question de l'herméneutique de l'art en résistance. La notion de résistance culturelle présente des limites, mais il est difficile de s'en passer, nous dit Esteban Buch. « C'est l'énigme musicale inscrite au cœur de cette histoire politique, celle de la résistance comme question, qui la rend inquiétante et belle » (p. 249). Si on aimerait parfois que l'énigme soit davantage résolue, on ne peut que saluer avec enthousiasme cet essai d'interprétation historique et d'analyse musicale, qui place au centre de la réflexion la question de la durée – inscrite dans le titre des parties, « une semaine », « deux heures », « 36 ans » – et la place du *je* dans l'élaboration d'un discours critique sur l'histoire et la mémoire d'un régime autoritaire.
- 7 « Une histoire vraie qui mérite d'être racontée se nourrit autant de musique que de silence » conclut Esteban Buch (p. 249). Et c'est bien de cette dialectique du son et du silence dont nous parle ce livre ; de la musique jouée en Argentine pendant la dictature, mais aussi de ce « nuage de silence⁴ » dont le régime a tenté de recouvrir ses crimes ; de la *Trauermarsch* de Mahler comme une allégorie de l'impossible deuil des *desaparecidos*.

NOTES

1. Communiqué de l'AIDA publié dans *Le Monde*, le 5 juillet 1980, cité p. 25.
 2. Parmi les publications récentes sur le sujet, voir : GIENOW-HECHT Jessica (ed.), *Music and International History in the Twentieth Century*, New York/Oxford, Berghan Books, 2015.
 3. Formulée pendant la transition démocratique par le sociologue Pablo Vila. Cf. VILA Pablo, « *Rock nacional and dictatorship in Argentina* », *Popular Music*, vol. 6, n° 2, mai 1987, p. 129-148.
 4. L'expression est utilisée par un général argentin pour expliquer les précautions à prendre dans le cadre de la lutte anti-subversive. À cet égard, le crime parfait est celui qui consiste à jeter des corps du haut des avions, « le coup mortel de l'entrée dans l'eau ne devant être audible par personne, pas même par les bourreaux » (p. 87).
-

AUTEURS

ANAÏS FLÉCHET

Anaïs Fléchet est maître de conférences en histoire à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, directrice adjointe du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines et membre de l'Institut Universitaire de France. Elle a notamment publié *Littératures et musiques dans la mondialisation XX^e-XXI^e siècles* (Publications de la Sorbonne, 2015, en co-direction avec M.-F. Lévy), *Si tu vas à Rio... La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle* (Armand Colin, 2013) et *Une histoire des festivals XX^e-XXI^e siècles* (Publications de la Sorbonne, 2013, collectif).