HAL
open science

Politique et musique sous quelques rapports transversaux

Jacques Amblard

▶ To cite this version:

Jacques Amblard. Politique et musique sous quelques rapports transversaux. 2019. hal-02314493

HAL Id: hal-02314493
https://hal.science/hal-02314493v1

Preprint submitted on 12 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Politique et musique
sous quelques rapports transversaux

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Politique et musique sont d'abord définies dans leur point de rencontre *a priori* nul. On envisage alors l'ensemble des tentatives de rencontre *a posteriori*, toutes artificielles, transversales. Il s'agit des engagements (postures ou réalités) des compositeurs. Les pouvoirs s'esthétisent de façon symétrique. On considère le cas emblématique de l'opéra, vitrine traditionnelle du pouvoir. L'opéra dans les cas de concentrations semble enfin problématiser notre sujet de façon singulièrement tragique.

Ce texte fut rédigé en 2010. Ses considérations sur les œuvres visuelles des musiciens ignorent encore les importants développements du phénomène durant les années 2010. Il fut publié dans « Politique et musique sous quelques rapports transversaux », in *Arts, transversalités et questions politiques*, sous la direction de Sylvie Coëllier, Aix-en-Provence, PUP, 2011, pp.179-20. En voici une version corrigée (octobre 2019).

Une longue introduction, ici, sera peut-être utile. Une idée de départ est que la musique pure (ne s'associant ni aux mots ni aux gestes du corps), la musique *en soi* échappe au domaine de la politique parce qu'elle échappe en premier lieu à celui de la morale. La musique ne serait pas immorale mais mieux, amorale. Innocente en quelque sorte, elle sera victime de toutes les manipulations possibles, souvent (en un lieu et à une époque donnés) la même œuvre par un bord politique comme par l'autre. Que son esprit penche vers l'apollinien ou le dionysiaque, selon les termes de Nietzsche au début de la *Naissance de la tragédie*, elle se place en tout cas en deçà de tout message éthique, notamment judéo-chrétien. Aristote eût répondu par avance que l'homme « est un animal politique[1] » et que toutes ses activités, dès lors, musique comprise, sont qualifiables de même. Schopenhauer rétorquerait alors que la musique n'est pas une activité propre à l'homme, puisqu'elle pourrait encore exister sans lui, « s'il n'y avait pas de monde du tout[2] ». Cependant, si la musique est absolument étrangère au domaine de la politique, l'homme a tôt

---

[1] *La politique*, I, Chapitre 2, 9-12.

[2] « La musique, puisqu'elle passe au-dessus des idées, est aussi assez indépendante du monde des phénomènes, l'ignore résolument, et, dans une certaine mesure, pourrait exister encore s'il n'y avait pas de monde du tout, ce qui ne peut être dit des autres arts. » *Le monde comme volonté et comme représentation* (*The world as will and as representation*, trad. E. F. J. Payne, New York, Dover Publications, 1969, tome 1, p. 257).

fait, lui, de la politiser. Or, cette politisation apparaît peut-être souvent précaire, fragile et finalement peu convaincante. Prenons l'exemple de cette amorce mélodique : sol sol sol do do ré ré sol. Celle-ci n'aurait rien signifié de politique pour les Français sans sa corrélation artificielle, mais désormais admise par la culture, avec les paroles « Allons, enfants de la patrie ». Cette hétérogénéité du sens musical et du sens politique sont ce rapport *transversal*, au mieux, que les deux sens peuvent entretenir entre eux. Le sens politique de « sol sol sol do » existe pourtant finalement mais ceci par une programmation culturelle, un conditionnement voire une aliénation faisant penser à l'aliénation du chien de l'expérience de Pavlov. La mélodie « sol sol sol do » et le sentiment national français sont aussi bien associés, mais de façon éphémère, que tintement de cloche et fait de saliver pour ce dernier. Le fait de saliver semble ici artificiel et de même, l'orientation nationaliste de « sol sol sol do » paraît celle d'une musique « forcée », *dégénérée* (au sens biologique de « appauvrie »), orientation transversale au mieux plutôt qu'univoque. Et « transversale » se teinte ici d'un aspect certes péjoratif : de biais, biaisé, biaisant. On sait que la musique, si elle échappe aux conditionnements, semble signifiante à l'infini et finalement ainsi non signifiante selon le *mot*, ce que confirme le linguiste Émile Benveniste[3] parmi d'autres. Au mieux purement logique, ce serait peut-être une logique de l'inconscient qu'elle convoque, et même d'un inconscient non pas freudien, donc, mais en deçà du champ sémantique voire symbolique. Il ne s'agirait donc pas même d'une politique inconsciente dans la musique selon Leibniz, mais d'une métaphysique, d'une *arithmétique* inconsciente[4]. Et quel acte en forme de sacrilège et « transversal », comme le remarquerait sans doute un mathématicien, consisterait à politiser une arithmétique ?

Si ces longues considérations introductives se permettent cette terminologie ancienne et peut-être naïve, au sujet de la « pureté », de « l'innocence » de la musique, c'est que des philosophes d'importance, encore jusqu'à aujourd'hui, nous y encouragent. Ceux-ci ont protégé soigneusement la musique de toute « entachement » matérialiste et au fond l'ont idéalisée, parfois jusqu'aux matérialistes eux-mêmes. Ces constatations nous semblent trop curieuses pour que le lecteur, notamment philosophe, ne leur pardonne, espérons-le, leur caractère général. Tout d'abord, une tendance réelle (qu'un spécialiste de philosophie, mieux que nous, pourrait être en mesure de vérifier) semble que la politique, depuis deux siècles, intéresse davantage les philosophes matérialistes (Marx le premier) que les idéalistes

---

3 « Langage et musique sont des systèmes à base différente. » Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Semiotica I*, The Hague, 1969, p. 9.

4 « La musique est une pratique cachée de l'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il compte. » Leipzig, Kortholt, 1734, tome I, p. 240.

(pour peu que ces deux catégories de philosophes soient toujours bien distinctes). L'inverse pour la musique. Or, pour les idéalistes, le sujet musique semble plus que « traité » : particulièrement idéalisé et souvent curieusement peu détaillé, laissé dans son « saint mystère ». La raison prend alors comme *plaisir* à être mise en échec. Et les matérialistes eux-mêmes semblent au moins se tenir à distance respectueuse du sujet, cela dans son idéalité même parfois reconnue. On a déjà cité plus haut une opinion presque mystique de l'idéaliste Schopenhauer à ce sujet. Le « purement idéaliste » Hegel parle, pour qualifier la musique, de « contemplation de la pure lumière par elle-même[5] », formulation mystique singulière, peut-être peu crédible. Inutile de revenir sur le cas de Nietzsche qui (d'une manière assez peu « matérialiste » pour un philosophe supposé tel) a hissé la musique au rang de modèle pour la philosophie. Sartre encore (prétendument « matérialiste », lui aussi) encense candidement la musique en tant que « purement imaginaire » et Alain, un peu auparavant, semble s'oublier en parlant de « forme humaine la plus pure, la plus fragile et la plus forte[6] ». Certains philosophes des plus « pragmatiques » n'essaieront pas même de faire descendre la musique de sa tour d'ivoire pour la présenter à la *polis*. Marx, ici étrangement prudent, n'écrit rien à son sujet, alors qu'il aurait fort bien pu imaginer le concept de musique de classe. Heidegger[7] n'en écrit pas davantage. Perdant son ironie, le peu idéaliste Deleuze rêve soudain de musique en tant que « cosmos ». Et Adorno, pourtant tout de même marxiste en principe, écrit que « l'idée de la musique est la forme du Nom de Dieu. C'est une prière démystifiée, libérée de la magie de faire survenir quoi que ce soit, le fait humain (futile comme toujours), pour nommer le Nom lui-même[8] ».

Il semble difficile de ne pas souscrire à ce qui ressemble à une idéalisation consensuelle, souvent à une poétisation, un relâchement de la rigueur logique, c'est-à-dire une mise en crise jouissive et auto consentie de la raison philosophique par la musique. Raison et politique, et dès lors d'autant plus politique et musique, qu'elles soient en rapport ou non, ne *doivent pas l'être*. Séparées, la politique, peu ou prou, doit être de l'ordre du matérialisme et la musique plutôt de l'idéalisme. Ou pour tenter une formule symétrique, la musique se fait passer peut-être pour

---

5 *Cours d'esthétique*, trad. B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris: Librairie Générale Française – livre de poche 1997, t. 2, p. 378.

6 Cité par Michel Ribon, *Le gouffre et l'enchantement*, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 187.

7 considéré « plutôt matérialiste » également peut-être, encore que la distinction semble obsolète chez lui et qu'il condamne notamment avec Freud « les modes de vie matérialistes » du monde moderne.

8 « Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren » (« Music, language and composition », trad. S. Gillespie, in *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 114).

« la matière de l'idéalisme » et la politique pour « l'idéal du matérialisme ».

Ne partageraient pas ces opinions les sémioticiens de la musique pour lesquels telle ou telle œuvre de musique pure pourrait bien être de la « politique en soi ». Ces opinions semblent cependant marginales en Occident, davantage encore en Orient. La musique semble un sujet littéralement au mieux « sacré » et au moins « à part », du moins « souhaité à part » (notamment à l'abri de la politique), dont la politisation revêt souvent, peu ou prou, le caractère d'une profanation, au moins d'un acte imprévu *a priori*, *transverse*, un « travestissement ». Des contre-exemples viennent immédiatement. Ceux des compositeurs engagés et presque toujours marxistes pour lesquels, en somme, la musique, au contraire, doit tâcher de se hisser, *elle*, vers la politique. Mais on donne alors à politique le sens que lui donne Marx (et encore Alain Badiou), justement celui d'idéal. La politique, pour Marx, ce n'est pas ce dont parle Machiavel, ce ne sont pas les manipulations éternellement présentes de l'État. C'est l'avenir, la victoire définitive des classes laborieuses et la fin de l'Histoire. C'est alors seulement que la musique peut, en effet, rejoindre la politique. Un idéal immatériel (la musique) devrait alors être infléchi pour descendre vers un autre idéal, un idéal supposé dans le monde (la politique). Cet infléchissement ne serait pas travestissement mais domestication souhaitable et définitive, peut-être utopique (nous en discuterons plus loin) car l'hétérogénéité des matériaux demeure. C'est au mieux assimiler éthique et esthétique, ce qu'au moins Wittgenstein et finalement Platon ont déjà proposé. Remarquons à nouveau qu'une telle vision idéale de la politique ne semble guère avoir été assumée, au cours de l'histoire de ces derniers siècles, que par les conceptions marxistes (peut-être également anarchistes ?). S'agit-il encore de politique cependant ? Voyons à présent quelques exemples.

Manipulations transversales de la musique à des fins politiques

La musique atonale, pour Adorno (ce qui transparaît dans l'ensemble de son œuvre), notamment celle de Schönberg hissée en tant que modèle adornien absolu, est révolutionnaire, et selon une extension marxiste ou simplement sémantique peut-être contestable, elle devient la musique de la Révolution, donc du peuple. Or, selon Staline et son épigone Jdanov, on sait que la musique atonale est l'inverse de la musique du peuple : la musique formaliste bourgeoise. Or, pour Hitler également, à « l'autre bord politique », les complexités modernes sont à rejeter. « Être allemand, c'est être clair », déclare le dictateur lors d'un congrès de 1934. Schönberg n'est finalement revendiqué par aucun État, surtout pas totalitaire, « formaliste » selon Jdanov,

« dégénéré » selon Adolf Ziegler[9]. Or, dans les démocraties, son système dodécaphonique est précisément accusé de toutes les dérives totalitaires, écrit Schönberg dans un article paru en décembre 1947 : le dodécaphonisme, se plaint le musicien autrichien, est taxé de « fasciste » mais aussi de « bolchevique ». Et Schönberg de remarquer fort justement l'inadéquation des jargons politique et esthétique.

Les célèbres *Carmina burana* de l'Allemand Karl Orff, d'abord mises à l'index par le critique nazi Gerigk en 1937, lors de leur création, sont soudain réhabilitées par Alfred Rosenberg (théoricien du nazisme et chargé des affaires culturelles au Parti National Socialiste), en 1940, en tant que musique « claire, ardente et disciplinée que demande notre époque[10] ». De quel bord politique l'œuvre pourrait-elle bien s'avérer « par essence » ?

Le cas des musiques populaires est plus éclairant encore dans la mesure où des paroles à message politique clair sont couramment octroyées (plus couramment dans les chansons populaires que dans les œuvres vocales savantes, nous dirait sans doute une histoire statistique). Or, lorsque des paroles militantes s'ajoutent à la musique, les manipulations deviennent certes plus flagrantes encore et les « inversions éventuelles des paroles » alors particulièrement éclatantes, véritables coups de théâtre catastrophiques. *Saint Louis Blues*, chanson de jazz très célèbre en Allemagne durant les années 30, doit voir corriger ses paroles et son titre. En l'état, la chanson représente doublement la « musique dégénérée » pour la censure nazie, en tant que musique jazzy, soit à la fois « d'origine juive et noire ». Elle devient cependant supportable aux oreilles du régime, ses harmonies et mélodies n'étant pourtant pas modifiées, par sa germanisation en *Lied vom blauen Ludwig*[11] (« la chanson du Louis bleu ». De même, le compositeur marxiste allemand Hanns Eisler s'est fendu de chants de marche communistes (1926-1933), facilement « inversables » par les Nazis. *Der rote Wedding* (Wedding la Rouge) est ainsi aisément devenu *Die Hitler-Jugend marschiert*[12].

---

9 Organisateur de l'exposition Art dégénéré (Entachtete Kunst, 1937) puis Musique dégénérée (Entachtete Musik, 1938).

10 *Ibid*., Voir Laure Schnapper, « La musique "dégénérée" sous l'Allemagne nazie », in *Raisons politiques*, n°14, 2004/2, Presses de Sciences Po (article téléchargeable gratuitement sur http://www.cairn.info), p. 171.

11 *Idem*, p. 167. Une chanson dont les paroles sont « adéquates », même d'esthétique musicale « suspecte », pourra donc comme forcer son sens musical vers celui des paroles si le sens musical (ici la connotation cosmopolite associée au jazz) s'avérait suffisamment populaire pour *magnifier* n'importe quel texte, même « politiquement opposé », ce qui semble l'essentiel. Ceci sera rediscuté plus loin à propos des censures dans les camps de concentration.

12 *Ibid*, p. 173. En quoi musique et politique, même dans le cas de la démarche sans doute sincère d'un compositeur militant, s'imbriquent-elles alors dans un rapport de soi-disant nécessité ? On pourrait rétorquer qu'une musique populaire, qualifiée par certains modernistes de sans valeur, ne peut servir aucune utopie, pas davantage

Engagement politique du musicien ?

Certains engagements politiques de musiciens ressemblent à des manipulations non de la musique, cette fois, mais de la politique par le musicien. « S'engager » équivaut à « rejoindre » sans guère de choix possible un courant politiquement obligatoire, parfois pour atteindre certains rivages esthétiques. De nombreux compositeurs du début du XXe siècle ont milité, en apparence, pour une « musique nationale » et donc pour la nation. Mais c'est que les divers styles musicaux avaient souvent besoin de se ressourcer dans les folklores nationaux de chaque pays pour trouver une solution originale de sortie du tronc commun wagnérien. Bartók, en inventant de toute pièce la musique savante hongroise, était pour autant singulièrement internationaliste dans ses idéaux pacifistes populaires. Stravinsky magnifiait la grande Russie païenne dans son *Sacre du printemps*, mais ceci peut-être pour son compte, ou pour celui d'un internationalisme cette fois plus élitiste, celui de la grande communauté de la culture bourgeoise occidentale.

« L'engagement » ressemble à un rite initiatique par essence stéréotypé : le même pour chaque intronisant. L'engagement du musicien ne semble alors surtout moral qu'en tant que sacrifice rituel d'individualité de l'artiste à « la cause » commune. Inscrire la musique dans la politique, peut-être surtout, c'est l'inscrire dans l'Histoire (laquelle s'identifie surtout à l'histoire de la politique) et donc dans l'histoire de la musique, le cas échéant. On reprochait souvent aux Beatles, déjà célèbres hors de toute mesure, de ne pas s'engager. L'inscription dans l'histoire, dans leur cas, était certes déjà assurée par d'autres phénomènes.

La musique ne semble pas souvent visionnaire du point de vue politique. Elle ne souhaite pas, *a priori*, un bien politique. Elle déplore un mal, *a posteriori*. Le *War requiem* de Britten « condamne » toutes les guerres passées, sans augurer de guerres futures. Le *Requiem polonais* (amorcé en 1980 et retouché jusqu'en 1993) est commandé à Penderecki par Solidarnosc, contre-pouvoir du général Jaruzelski. Il fait soudain figure, contre toute attente, de musique pour les funérailles du père Popieluzco assassiné par le régime en 1984, l'année de la première création de l'oeuvre par Rostropovitch. L'engagement semble ici plus net car dangereux et en apparence fulgurant. Cette impression de fulgurance provient cependant d'un malentendu[13].

---

communiste qu'une autre, et qu'un art utopique ne peut se tenir techniquement autant que philosophiquement qu'à l'avant-garde. On en revient alors à la position d'Adorno.

13 La position musicale, en tant que généralement pacifiste et comme maternelle, s'engage moins pour des combats, même supposés justes, que pour des guérisons. Le musicien engagé évoque moins l'archétype du guerrier que celui de l'infirmière.

On cite souvent l'exemple de cette autre œuvre de Penderecki, *8'37*. En l'état, la pièce, purement instrumentale, se contente d'agencer clairement de stridentes dissonances de cordes Puis Penderecki change le titre en *Thrènes pour les victimes d'Hiroshima*. L'œuvre obtient alors, en 1961, le Prix de l'UNESCO. La reconnaissance de l'UNESCO est-elle venue pour l'encouragement au combat contre d'éventuelles futures guerres atomiques, ou pour la légitimation non seulement de ses cérémonies de remise de prix mais du modernisme atonal ici très hâtivement compris comme hurlement atomique inhumain et intolérable ? La politique apparaît dès lors nécessaire, non pour elle-même, mais pour rendre à la musique contemporaine son public et au public sa musique contemporaine. Elle intervient naturellement dans la *polis* non pas pour régler les affaires publiques mais « les affaires de public ». Hiroshima est manipulé à la fois par la politique et par la musique. Ce nouveau titre ne paraissait-il pas, finalement, le « réel titre de l'œuvre », consubstantiel à celle-ci (certes du point de vue de la réception, désormais le point de vue de l'Histoire), étant donné ce succès ressemblant à un vaste consensus culturel « nécessaire », comme si le titre bouclait le cercle même du dit consensus ? « Engagement » de l'artiste, dans le succès, dans l'histoire, dans le consensus, dans la politique semblent des expressions mystérieusement proches sans qu'il s'agisse de prétendre naïvement qu'il y aurait opportunisme de la part du musicien. On penserait plutôt à d'irrésistibles mécanismes collectifs, historiques, certes transversaux à la musique, dans lesquels le musicien et son œuvre semblent simples rouages, plus encore manipulés que manipulateurs,.

Les opérations transversales deviennent musicalement plus fines lorsqu'il y a autre chose que des mots : des « travestissements mélodiques ou harmoniques ». Stravinsky, réfugié aux Etats-Unis durant la Seconde Guerre Mondiale, réharmonise l'hymne américain, *The star spangled banner*. Dans ce cas sans doute unique, un arrangement harmonique est devenu délit, ce qui vaudra à Stravinsky une arrestation et une nuit au poste. Une loi américaine, en effet, interdit de toucher à l'hymne, ne serait-ce, comme ici, que par l'imposition d'accords de 7e. Le résultat, certes plus désagréable pour le compositeur (quoique ?) que dans l'exemple précédent, ressemble cette fois à un « insuccès ». N'évoque-t-il pas un « désengagement » inconscient de la part de Stravinsky, immédiatement sanctionné par les autorités ? Désengagement, ou « dégagement » (plutôt qu'engagement pour le « bord adverse », japonais ou allemands), du consensus patriotique américain, de l'histoire, du succès ? L'engagement du musicien ressemble décidément, non à choisir

---

La politique, en apparence, est alors comme douloureusement subie par le compositeur qui la recevrait de façon transversale comme un projectile mortel.

un chemin lorsqu'il se trouverait à la croisée de plusieurs, non pas à un « choix responsable », mais à la décision de rejoindre *le* chemin. L'alternative est alors, non une autre voie, mais de rester immobile, absent. Terminons en remarquant que l'aventure de Stravinsky pourrait avoir aussi montré les distances incompressibles (et donc l'incompréhension foncière) entre musique et politique. Ce que les autorités, certes chatouilleuses en temps de guerre, ont sanctionné est un acte *indéfini*, indicible (la musique), une menace[14], plus suspecte, peut-être plus dangereuse qu'une irrévérence verbale (par ailleurs autorisée par la constitution de toute démocratie), un « acte musical » politiquement incorrect, semble-t-il, en tant que musical. Bref, lorsque la politique est poussée dans ses retranchements (en temps de guerre), il est logique que la musique soit soupçonnée d'espionnage. Elle est un ennemi potentiel de la politique car elle ne parle pas la même langue.

Réciproquement : Quel « engagement » esthétique du pouvoir ?

On aura pu remarquer que les grand pouvoirs du Moyen Âge, le clergé et la noblesse, ont chacun engendré leur courant musical majeur aux XII- XIIIe siècles, respectivement à travers les débuts de la polyphonie de l'Ecole de Notre Dame (« *Ars antiqua* ») et la musique des troubadours et des trouvères. Guère d'invention sans pouvoir, donc, puisque celui-ci finance à long terme l'instruction des musiciens. Et ces inventions musicales françaises qui dominèrent l'Europe reflétèrent sans doute la force d'un état nation précoce car déjà constitué au XIIe siècle. De même, la musique de la Renaissance semble celle des pays sinon vainqueurs, du moins neutres (et non pas victimes en tout cas comme la France) de la Guerre de Cent Ans : les Flandres (alors bourguignonnes), l'Italie et l'Angleterre. La musique savante française, dominant clairement le bas moyen âge, semble avoir été détruite par la Guerre de Cent Ans. Elle ne dominera donc plus durant la Renaissance. Un événement politique (ici une guerre) a le pouvoir de détruire un art.

Le pouvoir peut aussi créer de la musique. Il apprécie alors les transversalités *festives*. Il est difficile de savoir la part de l'engagement sincère de Prokofiev ou des commanditaires (le régime soviétique) dans la *Cantate pour le 20e anniversaire de la révolution d'octobre* (1937). On remarque simplement que l'œuvre, pour atteindre ses buts politiques, utilise force transversalités, cette fois, de matériaux, comme pour convaincre l'auditeur par quelque « feu croisé » d'arguments aussi divers que possibles. On aboutit à un effet de « manifestation » (au sens

---

[14] La menace qu'instille la musique est dans son absence de mots, susceptible de porter tous les mots (ou maux), y compris, en tant de guerre, ceux de l'ennemi.

politique), la preuve étant faite par le nombre et la diversité des bannières, toutes marchant dans la même direction. L'orchestre est alors souhaité le plus massif possible et on assiste à des mélanges entre instruments populaires et savants (bandes d'accordéons contre orchestre), musiques et bruitages (sirènes et mitraillettes), musiciens professionnels et amateurs. C'est la fête. Et certes une musique de fête apparaît-elle particulièrement politique, en l'occurrence au service du pouvoir organisateur de l'événement festif (de même lors des carnavals, mais cette fois par des mécanismes contraposés, cathartiques). On pourrait parler de musique à effets de parade ou à effets de masse. Esteban Buch raconte la manipulation incessante de la Neuvième Symphonie de Beethoven, sur-orchestrée de façon massive et renforcée de bataillon de choristes, associée à autant d'événements allemands que d'hommes d'État et de politiques successifs, de Bismarck à la chute du mur de Berlin en passant par Hitler[15].

La musique a-t-elle pu être cependant, davantage que l'instrument, le « modèle du pouvoir » ? Selon Laurent Feneyrou, le modèle politique de l'État nazi est la *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) wagnérienne[16]. La transversalité, ici transdisciplinarité inhérente à l'œuvre d'art total devient alors le modèle de toutes les activités de la nation, unies et en marche. Goebbels écrit dans une lettre au chef d'orchestre Wilhelm Fürtwangler : « C'est votre droit le plus strict de vous sentir artiste et de regarder même les choses de la vie d'un point de vue artistique. Cela n'implique cependant pas que vous vous en teniez à une position non politique à l'égard du phénomène d'ensemble qui se déroule en Allemagne. La politique est, elle aussi, un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe, et nous, qui donnons forme à la politique allemande moderne, nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple[17] ». Goebbels encore, dans un roman de jeunesse, prétend que « la politique est l'art plastique de l'Etat[18] ». En 1936, Brecht et Habermas (alors exilés au Danemark) répondent à l'esthétisation de la politique, alors jugée menaçante, par la « politisation de l'art ». Il est à noter que dans ces exemples emblématiques, l'esthétisation concerne les régimes totalitaires dont elle vient affiner la forme et la masse écrasantes, quand la politisation vient « renforcer » les positions d'artistes isolés. Politique et musique viennent alors s'associer, dans les deux cas,

---

15 Voir *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

16 Cité par Laurent Feneyrou dans *Résistances et utopies sonores* (Introduction de l'ouvrage sous la direction de l'auteur), Paris, CDMC, 2005, p. 11.

17 Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, François Maspero, 1980, p. 273.

18 Cité par Laurent Feneyrou, *op. cit*.

pour régler un déséquilibre et leur association est le symptôme de ce déséquilibre.

Staline, homme à l'œuvre partout en tant que dictateur, glisse « transversalement » de l'état de chef d'Etat à celui d'esthète, il se « travestit » en critique musical, en condamnant *Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1934) de Chostakovitch dans un article paru dans la Pravda et qu'il ne signera pas (« Le chaos remplace la musique », 26 janvier 1936). Staline condamne le « chaos gauchiste remplaçant une musique naturelle, humaine, […] montrant sur scène le naturalisme le plus grossier » (une scène notamment suggère un viol collectif). Il déplore une cacophonie destinée aux « esthètes formalistes au goût malsain », un « flot de sons intentionnellement discordants et confus », une « célébration de la lubricité de la riche marchande », il parle de « pornophonie ». La critique soviétique était pourtant favorable lors de la création en 1934. Boris Asafiev avait encensé, de l'œuvre, la « sensualité cyniquement exhibitionniste » et Prokofiev apprécié la « musique cochonne. […] Des bouffées de désir physique. Et ça y va ! Et ça y va ! ». Or ceci, soulignait un Valerian Bogdanov-Berezovski également favorable, dénonçait le « visage bestial de la Russie tsariste ». Cependant le message politique lui-même, fait intéressant, ne compte guère aux yeux de Staline. Il s'agit d'émettre un jugement de goût qui semble plus important que la finalité politique, comme si cette dernière se devait de tendre non pas au « juste État » mais à la « juste musique ». L'esthétisation de la politique aboutit ici à cette dictature du jugement esthétique d'un individu, sorte de « critique musical exécutif » dans le cas de Staline.

L'opéra : l'interdisciplinarité et le pouvoir

Monter un opéra est cher. C'est ainsi que les pouvoirs publics, depuis le XVIIe siècle (qui voit l'invention de l'opéra entraînant l'avènement de l'âge baroque), sont intervenus de plus en plus systématiquement dans sa conception puis sa représentation. Il en est devenu la vitrine du pouvoir en place, notamment dans la salle qui représente la société en miniature, galeries pour le peuple, orchestre pour les plus riches voire loges pour le pouvoir (dont parfois loge royale face à la scène). David Chaillou donne un bon exemple dans *Napoléon et l'opéra. La politique sur la scène*[19]. Pour chaque culture, particulièrement pour celles qui essaient d'inventer une nation, un enjeu politique important consiste à posséder un opéra dans sa langue, sorte d'équivalent musical, si l'on veut, du drapeau. Depuis l'invention italienne vers 1600, c'est chose faite pour la France dès 1659 (avec *La pastorale d'Issy* de Cambert), la Bohème devra attendre le *Dratenik* (1826) de Frantisek Skroop et la Hongrie bien plus longtemps encore, 1918

---

19 *Op. cit.*, Paris, Fayard, 2004.

et le *Château de Barbe-bleue* de Bartók, de fait, contemporain de la chute de l'Empire austro-hongrois et de la naissance corrélée de la nation hongroise. Le *Sampiero Corso* du Corse Tomasi ne sera traduit en corse, de son français originel, qu'en octobre 2005 à Marseille, signe que l'Île de Beauté trouve certes de sérieux obstacles au fait de devenir une nation.

L'enjeu, à l'opéra, est d'autant plus important que le spectacle interdisciplinaire[20] a tendance à convaincre. Il transporte les foules comme les élites intellectuelles. Nietzsche voit *Carmen* de Georges Bizet plus de vingt fois.

Le pouvoir politique d'un opéra semble pouvoir être exécutif. Le 25 août 1830, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles est donnée *La muette de Portici* d'Auber. À la fin de la représentation, des « Vive la liberté ! » du public répondent aux « *Viva la liberta* » des chœurs. Une foule se forme à la sortie du théâtre, ce qui mène le pays vers sa révolution. Ce n'est certes qu'un déclenchement encouragé en profondeur par les Trois Glorieuses françaises (survenues les 27-29 juillet précédents).

L'opéra ressemble au centre de la société. Aussi Hegel, pour décrire les différences culturelles entre Italiens et Allemands, décrit-il leurs comportements différents (en tant que public), lors des représentations de leurs opéras respectifs[21]. Ce cœur de la société devient naturellement une tribune politique privilégiée. *Fidelio* (1805) de Beethoven dénonce les « pouvoirs arbitraires » en général à travers ce gouverneur espagnol du livret, lequel peut faire enfermer quiconque selon sa fantaisie. On constate dans ce cas que le message politique est clair, fixé, et que la musique, en rapport transversal et complémentaire avec lui, ne l'est précisément pas. Beethoven écrit quatre ouvertures différentes, hésite entre deux titres (le premier est « Léonore »).

Les enjeux politiques à l'opéra commencent par ceux qui gravitent autour du chantier de l'Opéra même. Bismarck ne voulut pas concéder le moindre argent pour la construction du théâtre de Bayreuth. Malgré des querelles avec Wagner, Louis II, certes jeune monarque fasciné par la *Gesamtkunstwerk*, donna 100 000 thalers, ce qui permit au festival d'être inauguré en 1876. Dès lors, le lieu devint un symbole singulièrement puissant de pangermanisme politique, réutilisé bien sûr par Hitler, lequel avait d'ailleurs placé la précieuse institution sous sa responsabilité directe. Nietzsche, ainsi visionnaire, plaint déjà les jeunes gens qui se rendent à

---

20 On pourrait définir, en ce qui concerne une œuvre convoquant plusieurs catégories d'art, qu'elle est pluri-disciplinaire si les dites catégories sont juxtaposées (sans grands liens organiques entre elles), interdisciplinaire si ces liens deviennent plus intimes (comme éventuellement dans un opéra qui observe une certaine adéquation entre poésie, musique, décors, mise-en-scène et théâtre) et enfin transdisciplinaire si les catégories vont jusqu'à fusionner pour en former une nouvelle (est-ce le cas pour le cinéma ?).

21 *Cours d'esthétique*, tome III, Paris, Aubier, 1997, p. 135.

Bayreuth « au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit wagnérien[22] ». Wagner à lui seul permit que l'interdisciplinarité musicale en général (soit l'opéra surtout), devînt en elle-même symbole politique, c'est-à-dire symbole du pouvoir de fascination du pangermanisme allemand. La réaction française fut alors d'en revenir à la musique pure[23], une réaction « anti-interdisciplinaire » en somme. Ce fut l'esthétique partagée par Chausson, Duparc et Franck.

Un siècle plus tard, en 1976, le Metropolitan Opera de New York crée *Einstein on the beach* (1976) de Phil Glass. Il s'agit du premier opéra « savant » purement *américain* (livret, langue, musique et lieu de création) qui affirme en un sens que le postmodernisme, alors naissant, est par lui-même transatlantique, ce que confirme Fredric Jameson[24]. Cet événement semble dire que la musique devient postmoderne quand les États-Unis font enfin main basse sur la musique savante. L'interdisciplinarité propre au genre opéra devient alors symbole de postmodernité, soit d'éclectisme démocratique et finalement de capitalisme mondialisé. Selon cette logique triomphante, il semble naturel que Glass ait composé non moins de *22 opéras* jusqu'à aujourd'hui, un record pour la musique savante des XXe et XXIe siècles.

L'opéra dans les camps de la mort

Lorsque les paroles, voire le livret sont absents, le pouvoir s'intéresse-t-il à l'œuvre ? Le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, musique purement instrumentale, est créé sans problème ni réaction majeure, tant des gardes que du public de prisonniers, dans le camp où Messiaen est interné. Si le *Chant de Dachau*, en revanche, devra naître dans la clandestinité, est-ce à cause de la liberté de ses paroles ou simplement parce qu'il naît spontanément (parce qu'il n'est pas commandité par les geôliers) ? La position de ces derniers, à ce titre, semble certes par définition arbitraire, tant politiquement qu'esthétiquement. Ainsi, fin décembre 1938, au camp de Buchenwald, les prisonniers sont sommés d'écrire un hymne en trois jours, sous peine de punition. L'*Hymne de Buchenwald* (musique d'Hermann Leopoldi et paroles du poète Fritz Löhner-Beda) ainsi composé s'achève avec un « Car viendra un jour où nous serons libres ! » pourtant toléré par les autorités du camp[25].

---

22 *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémery, Paris, Gallimard – Folio essais, 1974, pp. 48-49.

23 Du moins ces Français abandonnent-ils les grandes formes dramatiques. Ils préfèrent notamment, pour toute interdisciplinarité, s'adonner à l'écriture de courtes mélodies.

24 Voir *Le postmodernisme, la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ed. Beaux-arts de Paris, 2007.

25 Le pouvoir peut-il donc accepter, voire se servir du message d'une œuvre transversale qui va apparemment à son encontre, peut-être en tant que catharsis

L'opéra *Brundibár* (Křenek, 1938) est lui aussi re-créé légalement dans le ghetto tchèque de Theresienstadt, le 23 septembre 1943. Il sera interprété par des enfants différents à mesure que ceux-ci seront envoyés dans les chambres de la mort. Le livret est une critique claire de l'oppression, d'abord brechtienne : l'oppression sociale, mais bientôt devenant, à Theresienstadt, « oppression » dans un sens d'atteinte à la vie. L'orgue de barbarie déroule le son rébarbatif et inutile du musicien représentant l'humanité détruite. Les Nazis vont jusqu'à non seulement autoriser l'œuvre (en raison de son atmosphère de joie apparente ?, on y reviendra), mais la filmer dans un documentaire de propagande de Kurt Gerron : *Hitler offre une ville aux juifs* (d'abord intitulé *Theresienstadt, un film documentaire sur la colonie juive*). Par une sur-disciplinarité (l'ajout d'un medium offert par le film), le contenu politique est haché, détourné, facilement inversé. La politique étend son emprise avec la surenchère interdisciplinaire comme si son essence était liée à celle de la transversalité elle-même. Elle biaise.

Kaiser von Atlantis de Ullmann est également conçu à Theresienstadt. L'opéra donne une voix aux figures allégoriques de la mort et d'Arlequin (principe de la vie). Ceux-ci discutent amèrement : on ne les respecte plus ni l'un ni l'autre. Le Kaiser décrète la guerre générale entre ses sujets. Mais la mort casse son épée. Les sujets ne peuvent plus mourir. Or, cet opéra sera interdit. Au-delà de seuls choix arbitraires, le contenu est-il plus subversif que celui de *Brundibár* ? Non pas. Le style musical, moins gai, moins tonal, plus sombre et satirique, se montre-t-il finalement plus insupportable à l'oppresseur en tant que plus « hautain » ? Le pouvoir peut-il supporter plus facilement les critiques amères que les moqueries qui semblent attester de la santé morale relative de ses victimes ? Nous remarquions que la politique se devait moins de contrôler la musique pure. Mais force est de constater ici qu'à message équivalent, la musique plus techniquement savante semble également offenser davantage son censeur. Dans ce cas une lutte des classes semble complexifier les rapports politiques entre d'une part le maton d'origine modeste ou même de l'officier cultivé mais se défiant du modernisme musical, et d'autre part du « compositeur savant » prônant une esthétique avant-gardiste aux apparences supérieures.

Notons que l'atonalité dans *Kaiser von Atlantis* devient le symbole du mal : du Kaiser. Elle n'est donc ici ni « bolchevique », ni « formaliste bourgeoise », cette fois, mais « nazie ». Par ailleurs, le *Deutschlandlied* cité dans l'opéra est *travesti*, une fois n'est pas coutume, non par de nouvelles paroles, mais par un moyen musical qui le rend sinistre. Il est traduit en mode phrygien (ce qui lui donne le caractère sépulcral associé à ce mode). De même, *Ein*

---

hygiénique pour les prisonniers, à long terme canalisant, donc affaiblissant, leur réactivité ? Ou par hasard ?

feste Burg ist unser Gott, choral de Bach utilisé par les Nazis durant leurs rassemblements, est arrangé ici de façon grinçante[26]. Cet exemple rejoint peut-être celui de Stravinsky. Les « transversalisations » musicales sont-elles décidément plus troublantes peut-être que les changements de titre ou de paroles (travestissements plus explicites), moins suspects, moins situés dans le domaine de « l'inquiétante étrangeté » du fait musical pur ?

Citons enfin le cas singulier de l'ethnologue Germaine Tillion qui, résistante, puis déportée en octobre 1944 à Ravensbrück, a monté un opéra de fortune à partir de thèmes et de chansons connus, *Le verfügbar aux enfers*[27], ceci en toute clandestinité sinon pour l'agrément, du moins pour maintenir le moral des détenues. Des paroles ou de nouvelles paroles sont octroyées à des airs célèbres aussi divers (voilà cette fois de nouvelles transversalités politiques engendrées par différents auteurs, esthétiques, époques) que *Casse-noisettes* de Tchaïkovski, la *Sonate funèbre* de Chopin, le *Roi d'Ys* de Lalo, l'opérette *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (l'air « Nous avons fait un beau voyage »), *La danse macabre* de Saint-Saëns, la *Chanson triste* de Duparc, *La vie parisienne* Offenbach ou une chanson de Bruno Coquatrix. *Mes parents sont venus me chercher* de Fred Pealry (fox-trot des années folles chanté par Fortugé) devient *Mon papa* [la Gestapo] *est venu me chercher, puis il m'a emmené rue des Saussaies* [où nombre de résistants furent torturés], *là il m'a trempé dans un baignoire pour me faire raconter des histoires*. « J'ai perdu mon Eurydice » de l'*Orphée* de Gluck est transformé en « J'ai perdu mon Innendienst », *Et l'on s'en fout d'attraper la vérole*, chanson d'étudiants de médecine, en *Et l'on s'en fout d'attraper des torgnoles*. L'œuvre, cette fois, semble viser autre chose qu'une critique (sinon implicite), encore moins une satyre, mais plutôt l'originale et humoristique autodérision des détenues elles-mêmes, comme s'il s'agissait de développer quelque « masochisme » christique, selon Freud salutaire dans les situations de victimisation extrêmes.

L'opéra permet-il le meilleur engagement possible du musicien ?

Nous doutions plus haut des engagements réels du musicien, ou de la possibilité même, pour lui, d'engager sa musique, matériau neutre, quand le risque de retournement politique, contre-attaque

---

26 Pour la partie concernant la musique dans les camps (cas de Germaine Tillion exclu), se reporter au chapitre « Musique et camps de concentration », in Amaury du Closel, *Les voix étouffées du IIIe Reich – Entachtete Musik*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 358-407.

27 Allusion à *Orphée aux enfers* d'Offenbach. « Verfügbar » signifie à peu près « corvéable » et désignait donc à Ravensbrück certaines détenues punies et chargées de lourdes corvées.

inattendue, pouvait se montrer sévère[28]. L'opéra, cependant, a permis à certains musiciens de choisir, voire d'écrire le livret, lequel était non seulement en rapport éventuellement direct (et non plus « transversal » comme la musique) avec un contenu politique mais moins susceptible de travestissement facile à cause des dimensions de l'œuvre et de l'imbrication « plus organique » des divers matériaux. La musique, en épousant les accents d'un livret (parfois de la main du compositeur lui-même), est-elle plus susceptible de fixer alors, peut-être, quelque plus durable empreinte politique ?

Les engagements éventuels des musiciens sont clairement parvenus jusqu'à nous par le biais de leurs opéras. On parlait plus haut du *Fidelio* de Beethoven. *La juive* d'Halévy (1837) dénonce sans doute l'antisémitisme plus « efficacement[29] » – on en parle encore aujourd'hui – de fait, sur la tribune de l'opéra (au « cœur de la société », ici de la France de Louis-Philippe) qu'une chanson « retournable » à l'envi et disparaissant au contact de son « contraire ». On discute souvent de l'article de Wagner *Le judaïsme en musique* (1850) et des positions antisémites du maître. On a moins souvent remarqué l'influence de la révolution de 1848, des écrits de Feuerbach et de Proudhon sur l'écriture de la fable qui deviendra le *Ring*. Certes, le propos est ici codé, gage peut-être de la préservation de l'engagement mais aussi de son brouillage. Le codage préserve (éloigne le regard profane) mais voile aussi.

Des exemples d'opéras marxistes de grande envergure, après la seconde guerre mondiale, témoigneront peut-être des engagements les plus aboutis de l'Histoire. Luigi Nono, inscrit au parti communiste depuis 1952, propose dans *Al gran sole carico d'amore* (1972-74) une fresque dont il conçoit lui-même la trame, l'histoire du combat des masses sans cesse réprimé dans le sang. Une fois de plus, comme dans la Cantate de Prokofiev citée plus haut, la démonstration politique implique des effets de masses et de transversalités croisées, ici croisées à l'extrême : transversalité originale de type trans-historique et trans-géographique[30] ;

---

28 ou quand le choix de « voie d'engagement » était réduit, souvent, jusqu'à l'unicité.

29 Les chœurs, résumant les phénomènes de stigmatisation antisémite meurtrière, accompagnent, de façon frappante, la condamnation à mort d'Éléazar et Rachel de « mort aux juifs! » ou de « maintenant nous sommes débarrassés des juifs ! ». Certes la censure, très active à l'opéra – de fait – au XIXe siècle sous la Restauration et le Second Empire, eût pu remplacer ces propos par « mort aux condamnés » ou « mort aux criminels », ce qui n'eût cependant pas totalement détourné le propos instillé par l'intrigue elle-même.

30 Le livret retrace divers événements comme la Commune de Paris, le Dimanche Rouge de 1905 à Saint-Pétersbourg et la mutinerie dans le cuirassé Potemkine qui s'ensuit ; les grèves de 1950 à Turin (affrontements à l'usine Fiat entre syndicalistes d'extrême gauche et gouvernement chrétien démocrate anticommuniste) ; le siège, en 1953, de la caserne de Moncada (Cuba) par un Fidel Castro opposé à la dictature

transversalité des sources littéraires, articles, chroniques, mémoires, écrits théoriques, politiques, poésies, pièces de théâtre, mais aussi transversalité des styles musicaux à travers des citations de tout type se mêlant au « style de fond » atonal[31] ; transversalité des concepts scéniques imités par l'action dramatique[32] ; transversalité des effectifs instrumentaux[33] ; transversalité de sens impliquant des anachronismes[34] ; transversalité de la « distribution » : Louise Michel et la prostituée Deola (intervenant dans l'épisode turinois) sont interprétées par un quatuor de sopranos[35]. Enfin, le contrepoint de la mise en scène, d'une représentation à l'autre, doit selon Nono impliquer et articuler tout ceci, à chaque époque éventuelle de représentation, avec l'actualité de la lutte sociale[36]. Le musicien, disons ici l'artiste (ou le militant ?), en brassant tous ces moyens, donne au moins au spectateur la certitude que certains combats motivent des recherches passionnées. Il fait, en quelque sorte, figure d'exemple de militantisme et en un sens, disparaît presque en tant que musicien[37]. Son œuvre, plus que musicale, devient comme une

---

de Batista ; la mort en 1967, en Bolivie, de Che Guevara aux côtés de sa compagne Tania Bunke ; les événements aux Vietnam à la fin des années 60.

31 Se mêlent ainsi des écrits de Bertolt Brecht, Tania Bunke, Fidel Castro, Che Guevara, Georgi Dimitrov, Maxime Gorki, Gramsci, Lénine, Karl Marx, Louise Michel, Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez et Haydée Santamaria. Ainsi, pour illustrer le seul épisode de la Commune, se croisent *Der Bürgerkrieg in Frankreich* (Marx, 1871), *Les mains de Jeanne-Marie* (Rimbaud, écrit juste après l'écrasement de la fin mai 1871), les *Mémoires* de l'enseignante Louise Michel (1886), *En souvenir de la commune* (Lénine, 1911), *Die Tage der Commune* (Brecht, 1949), ceci illustré en musique par diverses citations, l'*Internationale* (paroles communardes et musique de 1888), deux chants révolutionnaires russes en traduction italienne *Non siam piu la comune di Parigi* et pour la musique seulement *O fucile vecchio*.

32 Théâtre de la conscience, inspiré de Meyerhold et Maïakovski, théâtre politique d'Erwin Piscator, « théâtre de situation » de Sartre, etc.

33 L'effectif varie de la simple bande magnétique au *tutti* d'orchestre avec chœurs et solistes, en passant par diverses formations de chambre.

34 Ainsi Tania Bunke, compagne historique de Che Guevara, entre en scène au début pour interroger les communards. Ailleurs (acte I, scène 9), on assiste à la rencontre entre Tania Bunke et Louise Michel. Plus tard, la scène 5 de l'acte II se passe à la fois en Russie, à Turin et à Cuba.

35 De cette façon, les interprètes sont moins mis en valeur que les personnages historiques (et politiques) interprétés.

36 À ce propos, les mises en scène, on le sait, plaquent parfois des problématiques politiques contemporaines particulièrement hétérogènes aux œuvres. Il semble alors que la politique vaut en tant « qu'actualité » et que le prétendu engagement politique ressemble à un réengagement de l'œuvre dans l'actualité, preuve fragile de sa « valeur de toute éternité » et justification de sa place dans la sainte culture. Ainsi le *Zaïde* de Mozart mis en scène en 2008 par Peter Sellars au Festival d'Aix-en-Provence (dans l'esprit provocateur de son *Don Giovanni* de 1990) qui place l'action dans un étrange univers carcéral, référence aux ateliers clandestins exploitant les sans papiers issus de l'immigration dans les démocraties occidentales.

37 Ceci est accentué par les citations des chants partisans, qui se mêlent de façon problématique au style généralement atonal. Elles prennent le devant. Le style de Nono lui-même, comme souvent, utilise ici un temps lisse, magmatique. Il passe au

« œuvre d'art total-politique » où la part musicale n'est plus certainement la première.

La petite fille aux allumettes de Helmut Lachenmann (1999) est un opéra dit « Musique avec images ». La force de l'engagement vient ici de celle du propos déjà engagé et d'ailleurs, particulièrement efficace du conte d'Andersen. Ce dernier a le mérite de se traduire facilement à toute époque par sa simplicité et son acuité. D'autre part, le matériau, ici souvent électroacoustique ou électronique, présente le double avantage de se placer à l'avant-garde tout en conservant une connotation populaire[38]. Les « murs » (« Mauer ») « murs de froid et d'adversité » auxquels la petite fille est tour à tour confrontée sont traités en musique de façon particulièrement expressive. L'engagement semble ici plus organique, plus consubstantiel à la musique, dès lors, que dans aucun autre des exemples cités ici. Ceci provient sans doute, encore une fois, du matériau acousmatique. Celui-ci, au-delà de son actualité technologique, en un sens, permet comme une transition continue entre « bruitage et musique » et peut-être ainsi de même, entre récit et musique et dès lors, entre musique et politique. À la trame d'Andersen se mêle tout naturellement la lecture d'une lettre de Gudrun Ensslin (membre de la Fraction Armée Rouge) écrite en prison en 1973[39]. Dans la *Cadenza* (15 b), le chœur dit notamment cette phrase de la révolutionnaire : « Écrivez sur notre peau ». On prend la mesure de la force macabre de ce message grâce à la musique ici bruitiste, par l'accompagnement de percussions à peau frottées par des brosses, par des sons grattés aux cordes (pizzicati), et soufflés aux vents.

---

second plan dans la mesure où son identité rythmique, et dès lors son identité elle-même, n'est jamais claire.

38 Outre que les sons électroniques rappellent les travaux des DJ, les musiciens du GRM (surtout Pierre Henri) ont toujours pu tendre plus facilement des ponts avec l'univers pop que d'autres compositeurs contemporains, cela pour diverses raisons (notamment à cause des matériaux électroniques employés et leur connotation de « futurisme prometteur » peut-être plus facilement appréciée par tout un chacun).

39 Ensslin part de quelques remarques de Sartre concernant la guerre d'Algérie et de l'homme colonisé qui accède à la conscience de soi-même seulement quand éclate sa colère. Il reste terrorisé ou il devient terroriste lui-même. Ensslin commente : « Parlons à nous-mêmes de nos miracles, de notre haine, de notre liberté. Voilà notre blues. La contradiction entre *vouloir vivre* et *ne pas pouvoir vivre* est explosive. Mettons-y notre mèche, c'est-à-dire Marx : la vérité est dialectique. Ce sont les prisonniers du système qui construisent les prisons, ceux qui en sont malades, afin d'isoler ceux dont la conscience est libre de tout clivage. » Suit alors le fragment que Lachenmann reprend dans l'opéra. « Le criminel, le fou, le suicidaire, ils incarnent cette contradiction, ils en crèvent. Leur mort rend évidentes l'absence d'issue et l'impuissance de l'homme dans le système : ou bien tu te détruis toi-même, ou bien tu en détruis d'autres – tu es soit mort, soit égoïste. Dans leur mort n'apparaît pas seulement la perfection du système. Ils ne sont pas *assez* criminels, ils ne sont pas *assez* meurtriers. Et cela veut dire : une mort plus rapide causée par le système. Alors leur mort montre en même temps la négation du système : leur criminalité, leur folie, leur mort seront l'expression de la révolte d'un sujet détruit contre son écrasement, qui n'est plus un objet, mais un homme. »

*Trans*disciplinarités anti-politiques

Achevons avec quelques remarques concernant des œuvres *trans*disciplinaires de nouvelles conceptions. On se bornera à traiter d'œuvres à « dominante musicale », pour ne pas empiéter sur des domaines où ne serions plus – ou encore moins – compétent. Il ne s'agit donc pas d'évoquer une quelconque installation utilisant le son comme habillage (et l'on sait que les arts plastiques s'intéressent au son depuis quelques années) mais l'inverse, des installations qui montrent la forme visuelle comme périphérique à la musique. Ce que nous pourrions appeler le développement de ces « installations de musiciens », certes sous l'impulsion du modèle des arts plastiques, remarquons-le d'abord, est récent.

On note que la tentation est grande, de nos jours, de saisir les nouveaux enjeux technologiques à bras le corps pour s'y abîmer, oubliant au passage tout enjeu politique, voire tout discours. La musique retrouve son vieux paradigme de fuite et son ultra technicité. Elle rejoint la constatation de Jacques Rancière[40] concernant les arts plastiques : la fuite dans le « jeu », au mieux la « rencontre » dans le cas des œuvres interactives (qui comportent un degré politique minimal, une sorte de « proto-politique » dans la très légère responsabilisation du public alors engendrée).

Voici un sous-genre des années 2000, concernant les œuvres musicales françaises à tendance plasticienne. L'artiste concepteur revient à la base de rapports purement logiques entre sons, formes, images. Le modèle semble davantage les mathématiques ou la physique pure que de quelconques rapports humains. On pourrait ainsi citer la succincte description du dispositif *Sonik cube* de Yann Orlarey : « *Sonik Cube* est un espace logique, immatériel, qui entoure un cube lumineux et avec lequel nous pouvons interagir par le biais de capteurs tels que des microphones[41] ». *D'ore et d'espace* (2000) de Denys Vinzant présente de même un dispositif musical et sculptural ultra technologique[42]. L'aspect politique, ici, est non seulement absent

---

40 *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

41 Le texte de présentation de l'œuvre continue ainsi : « Sur les facettes du Cube, la matérialisation visuelle de l'espace sonore peut être courbée, marquée, cabossée, déformée par nos actions sonores. Les déformations et les empreintes de ces interactions en temps réel s'estompent avec le temps mais peuvent aussi ressurgir pour faire état de leur histoire ».

42 L'œuvre se compose de « 74 plaques de verre dont 60 sont sonores. Ce sont des « haut-parleurs de verre » qui sont reliés à un ensemble de 16 platines CD par l'intermédiaire de 32 voix d'amplification. Le signal arrive à la capsule centrale fixée sur chaque plaque de verre par l'intermédiaire de fils électriques très fins (on peut les voir traverser les plaques horizontalement, verticalement ou en diagonale et courir sur la tranche des plaques). Cette capsule conçue pour faire vibrer la membrane d'un haut-parleur fait vibrer, ici, la plaque de verre. Il s'agit pour la plupart des modules de transducteurs piézo-électriques (cristaux). Ils sont utilisés en

mais flagrant d'absence. On pourrait presque soupçonner une fuite. Celle-ci illustre, volontairement ou non, le désengagement politique des Français, leur abandon des urnes grandissant. Va-t-elle jusqu'à exprimer cette dépolitisation par défaut, en négatif ?

En fait, il s'agit précisément d'œuvres *trans*disciplinaires (et non inter)[43]. Ce sont de nouveaux objets, *dispositifs* (et non installations, plus hétéroclites en soi), compacts. Ni musiques ni objets d'art, elles deviennent de nouveaux mediums qui « ne communiquent pas de message », enfermés dans (obsédés par) leur advenue. Leur relative nouveauté catégorielle (qui n'est pas nécessairement une richesse, ni une révolution), prouesse d'ingénierie, éclipse tout autre enjeu, esthétique, historique ou politique. À l'inverse, peut-être la politique, par essence, se glisse-t-elle plus facilement dans des univers pluridisciplinaires, les médiums étant alors juxtaposés ou faiblement reliés en ce que seule la cause politique, précisément, ne les assemble. Dans ce cas, on aurait tendance à penser que la politique divise les mediums pour régner sur leur ensemble (constitué par elle), et que les œuvres vraiment politiques ne seraient que des confédérations (et non des fédérations) de médiums. En somme, peut-être *Al gran sole carico d'amore* de Nono, étudié plus haut, n'est pas un réel opéra en tant que spectacle *inter*disciplinaire (encore moins *trans*) : où les composantes des différents arts fusionneraient, mais un simulacre d'opéra, en réalité une nébuleuse de médiums assemblés par le seul prétexte du message socialiste révolutionnaire. De notre point de vue, politique et *trans*disciplinarité feraient donc mauvais ménage, et respectivement de meilleures et de bien meilleures alliances avec *inter* et *pluri*disciplinarité.

Mais voici une seconde conclusion. L'impression donnée par *D'ore et d'espace* et *Sonik cube*, pièces peut-être emblématiques, est la tentation d'un retour au fameux *artisanat* que la musique n'aurait pas dû quitter, selon l'avis de tant de commentateurs, pour ne faire qu'assumer ses « rêves de grandeur avant-gardistes du XXe siècle ». Pour autant, on pourrait se permettre de douter qu'elle doive aussi rapidement se débarrasser de tout discours pour, en revanche, partir seule à la conquête de matériaux des arts visuels qu'elle n'a pas l'habitude de manier et qui, dans les deux cas précédents, ne permettent peut-être que de produire des dispositifs musicaux associés à un luxueux *design*. Il est vrai que les arts plastiques se lancent, de façon symétrique, dans une entreprise de travail du son non moins naïve peut-être, l'adjectif

---

principe pour les fréquences aiguës mais leurs bandes passantes descendent néanmoins jusqu'à 80 Hertz. Chaque plaque de verre réagit à sa façon. Plus la surface de la plaque est grande, plus celle-ci laisse sonner les graves, les petites ne laissant passer que les aigus. Les nouveaux modules réalisés en 2001, où un moteur est fixé sur la plaque, se comportent comme de véritables haut-parleurs, les plaques jouant néanmoins le rôle de filtres amplifiant ou atténuant certaines fréquences ».

43 En ce qui concerne ces distinctions, revoir note 20.

n'étant pas ici nécessairement péjoratif. Il faudrait examiner si les artistes de chaque catégorie ne devraient pas s'associer et signer davantage d'œuvres collectives « inter ou trans-catégorielles ». Ce qui reste archaïque au sein des grandes libérations des matériaux propres à chaque art, est le cantonnement institutionnel. Ceci est lié aux cantonnements d'apprentissage. Les plasticiens se forment encore aux divers « Beaux-arts », les musiciens dans les divers « Conservatoires », etc. Un acte politique et absolument transversal consisterait à briser ces cantonnements. L'Université, elle, semble le pouvoir plus facilement en ce qu'elle n'a, pour ce faire, qu'à briser les parois plus minces entre ses départements.