

LES CAHIERS DE PHILOMENE

POUVOIRS DE LA MUSIQUE



Ciprian Stancu : Musique et influence

David Ledent : Le pouvoir du concert public: histoire et fonction d'une institution moderne

Joachim Dupuis : Ritournelles contemporaines : Glen Gould, Steve Reich

Cédric Cagnat : Lutter en chansons

...et rebonds

N°5

Les cahiers de Philomène est une publication de l'association
Voyons où la philo mène...

« Voyons où la philo mène... » est une association qui se propose de réunir un collectif de personnes désireuses de philosopher en commun sur un sujet annoncé à l'avance. Il ne s'agira pas de proposer des cours mais des interventions qui engageront les intervenants. Ils s'efforceront de les mener suivant des angles d'attaque qui diffèrent radicalement des défenses d'opinions entendues sur ledit sujet. Ces réunions, ouvertes à tous, se démarqueront d'autres tentatives qui semblent du même genre, telles que le « café philo » ou l'université populaire. Nous ne croyons pas à la création spontanée de concepts, même et surtout s'ils sont précédés de débats tout azimut. C'est l'exigence qui appelle l'exigence. Chaque intervention aura donc pour vocation d'en susciter d'autres chez les participants. Au lieu de la foire d'empoigne, le désir de gestes partagés. Il ne sera donc pas aussi question de faire descendre le maître vers le peuple ignorant mais de se donner les moyens de créer un champ propice à des individuations individuelles-et-collectives. Ce pourquoi les interventions seront raccordées-prolongées par des temps de rencontres : repas bien sûr mais aussi promenades, visites, films, la liste étant par essence ouverte. Ce mode de convivialité supplémentaire ne sera pas d'agrément. Car il ne s'agira pas non plus de proposer des séances de détente, de bien-être, de culture de soi, mais de donner du corps à la joyeuse griffe de la pensée.

voyonsoulaphilomene@gmail.com

Situation

A tous ceux (surtout) qui n'y étaient pas et qui ont eu bien tort de ne pas y être...La rencontre proprement dite, se déroulant comme d'habitude dans le gîte du Closet à Fertans où certains commencent à avoir leurs habitudes, débuta le vendredi 23 novembre 2012 en soirée, après la première assemblée générale de l'association *Voyons où la philo mène...* qui s'était tenue dans l'après-midi à Besançon, chez le président Sylvestre qui avait régalié auparavant ladite assemblée de son pot au feu encore meilleur que celui de l'an dernier...Le Beaujolais nouveau choisi par Claude en amateur éclairé l'accompagna (le pot au feu) fort heureusement et nous arrosa (le Beaujolais) joyeusement le reste du week-end. Le seul regret que nous pouvons avoir de cette rencontre des 23,24,25 novembre, est qu'elle déplaça trop peu de monde, une dizaine de personnes en tout, dont trois locaux, venues des trois autres points cardinaux, du grand Nord même pour Luc et du grand Ouest pour David... Dommage ! Car la rencontre fut une réussite de bout en bout, tant du point de vue de la qualité des interventions, que de celle de la convivialité qui s'y installa. Le temps quoique frais nous permit une sympathique balade dans le pays de Courbet sur le plateau dominant Ornans. Faut-il évoquer aussi les menus avec la fondue de Mont d'Or , la poule au blanc ou les moules-frites ?...La soirée du samedi nous vit, la guitare de Cédric (et internet pour les paroles) aidant, entonner bon nombre de chansons qui composent un fond de culture trans-générationnel de la variété : des incontournables et presque « ritournelles » d' H.Aufrey et M. Leforestier, Cat Stevens, les Stones et les Beatles (difficile Hey Jude...) Deep Purple...nous accompagnâmes Renaud (Hexagone) et Trust dans Asocial ,entre autres...Bref cette soirée ne manqua pas d'éclat(s) en tous genres.

Vendredi accueil au gîte à partir de 19h30 avec repas en continu.

Samedi 9h30 à 12h45 :

- *Musique et influence* par Ciprian Stancu

- *Le pouvoir du concert public: histoire et fonction d'une institution moderne* par David Ledent

Apéritif, repas

14h30 Balade au-dessus d'Ornans

16h30 à 19h30 :

- *Vidéo « Variations VII » de John Cage* présenté par Sylvestre Soulié

- *Ritournelles contemporaines : Glen Gould, Steve Reich* par Joachim Dupuis

Apéritif, repas

Petite fête en chansons...

Dimanche 10h :

- *Lutter en chansons. Caractères et fonctions du « musical » dans la politique contestataire* par Cédric Cagnat

Repas

Argumentaire

La musique aurait-elle des pouvoirs ? Elle peut nous emporter ou nous bercer, nous diviser ou nous unir, elle peut servir de multiples causes et nous influencer, donner de l'élan à nos volontés politiques ou prétendre les exprimer. Comment penser ces pouvoirs de la musique ? Tel sera un des enjeux de ces journées.

Mais dire « *la* musique » c'est dire déjà trop puisqu'il n'y a que *des* musiques. Y aurait-il alors un pouvoir spécifique à chaque musique ? Bien plus, les conditions, les appareillages dans et par lesquels s'écoutent et circulent ces musiques ne participent-ils pas de leurs pouvoirs ou *du* pouvoir ?

Il est donc *a priori* difficile de savoir sur quel pied danser. Mais n'est-ce pas idéal pour désirer découvrir ensemble de quelle portée seront nos notes lors de ces journées ?

Propositions

Ciprian Stancu

Musique et influence

Cet essai part d'une idée préconçue qui est d'ailleurs celle suggérée par le thème qui nous réunit aujourd'hui: l'idée que la musique a non pas *un* pouvoir, mais *des* pouvoirs. La plupart d'entre nous - nous tous peut-être - n'attendons-nous pas des clés ou des arguments aptes à confirmer cette idée et à nous faire comprendre ces pouvoirs ? L'idée que la musique serait investie de pouvoirs qui nous affectent ne date pas d'aujourd'hui et constitue une représentation sociale fortement ancrée dans notre histoire commune.

Proposer les « Pouvoirs de la musique » comme thème d'étude, c'est concéder d'emblée l'existence de ces pouvoirs. Commencer par s'interroger sur les pouvoirs de la musique, c'est ni plus ni moins mettre en marche un processus argumentatif visant à trouver ce que l'on veut démontrer : *le ou les pouvoirs de la musique*. Qui nierait l'existence de tels pouvoirs ? Qui dirait que la musique n'a pas de pouvoir ? Quelqu'un parmi nous se risquerait-il à nous expliquer, arguments à l'appui, que la musique n'a aucun pouvoir ? Si la musique a un pouvoir propre, n'est-ce pas à travers son flux sonore qu'il s'exerce ? À travers son flux musical devrais-je dire, flux qui nous enveloppe, nous traverse et nous pénètre, nous touche, nous caresse ou nous dérange, nous fait soupirer ou nous met en joie. Néanmoins pour Nietzsche il y a une nuance. La vraie musique doit avoir la vertu de la vie ascendante tout en étant tonique pour parler au corps. Elle doit se différencier d'une musique faite pour une vie descendante liée à une esthétique de décadence comme celle de Wagner qui rend malade¹ et endort tout

¹ Friedrich Nietzsche, « Nietzsche contre Wagner » in *Œuvres*, Flammarion, Paris, 2000, p.1305

comme la bière et le christianisme², car elle flatte *le peuple, le troupeau, le bétail électoral*³. La vraie musique a un pouvoir qui parle au corps qui « a besoin de cadence, de danse, de marche, il exige d'abord de la musique les enchantements que comporte l'agilité de l'allure, de la marche, du saut, de la danse. »⁴

Si la musique peut exister sans partition en revanche elle ne peut pas exister sans son. Il y a plusieurs manières d'aborder et définir le son. François Bonnet les présente largement dans son livre *Les mots et les sons*. Premièrement il y a une approche phénoménologique selon laquelle un auditeur fait l'expérience du son seulement si celui-ci se présente à sa conscience. « Une approche phénoménologique du son viserait à déterminer sa nature à partir, ou à travers, la façon dont il se présente, se donne à la "conscience" de l'auditeur », car « la conscience est toujours conscience de, et [qu'] il n'y a pas d'objet qui ne soit objet pour »⁵. Deuxièmement, selon une approche événementielle, le son est un événement qui se produit localement dans l'objet résonnant, indépendamment de sa propagation dans le milieu environnant. Dans cette approche il n'est pas nécessaire que le son soit une donnée à entendre pour exister. À la lecture de ces deux théories, il y a donc une divergence par rapport à l'apparition du son. Pour la première, le son existe dès qu'il est perçu par l'auditeur, tandis que pour la deuxième il existe avant sa propagation, dès son irruption dans le corps résonnant. Selon une troisième théorie appelée schizologique, le son n'est plus une unité, mais une multiplicité qui prend en compte, sans en faire la synthèse, la « nature proprement hétérogène et clivée du son »⁶.

² Friedrich Nietzsche, « Le crépuscule des idoles » in *Œuvres*, Flammarion, Paris, 2000, p.1072

³ Friedrich Nietzsche, « Le gai savoir » in *Œuvres*, Flammarion, Paris, 2000, #368

⁴ *Ibid.*

⁵ François J. Bonnet, *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Éd. de l'Éclat, Paris, 2012, p. 62

⁶ *Ibid.*, p. 66

Mais la musique n'est pas simplement une question de son et d'origine du son. Pour parler de musique, il n'est pas nécessaire de savoir où apparaît le son en premier. Ce qui est important c'est la manière dont les sons affectent le monde humain.

Pour Sergiu Celibidache, « dans la musique, il y a un élément spirituel qui commande le physique. C'est la corrélation qui permet de transcender le son et de dépasser la valeur physique. Dans une série de sons qui se présentent à votre conscience, le premier disparu, voilà le second... où vont-ils ? Ils disparaissent ! Qu'est-ce qui reste ? La relation entre les sons qui, elle, n'est pas de nature physique. La musique n'est pas autre chose que la transcendance du son. La musique est une articulation : la coïncidence dans le temps et dans l'esprit du commencement et de la fin, de la fin et du commencement. La musique se manifeste dans un déroulement spatiotemporel, mais elle est autre chose que ce développement continu. »⁷

Contrairement à Celibidache, certains penseurs, musiciens ou musicologues soutiennent que la musique est un langage parce qu'il est « un texte suivi et ordonné, qui peut se parler et s'écrire, qui possède sa morphologie, sa syntaxe, sa grammaire, lesquelles varient selon le temps et le lieu, tout comme celles de la langue au sens ordinaire »⁸. Mais, entre le langage musical et le langage ordinaire, il existe des différences. Il n'y a pas eu langage plus maltraité, structuré, déstructuré, reconfiguré, que le langage musical au fil du temps. Homophonie vs polyphonie, tonalité vs atonalité, musique aléatoire, concrète, sérielle, minimaliste, etc.: faisons cela avec le français, l'anglais ou toute autre langue et l'on ne comprendra plus rien. Dans la musique, il n'y a que des sons capables de devenir musique, pas seulement parce qu'il existe des relations entre les sons, mais parce qu'il y a des relations entre les sons et l'homme qui les entend. Si l'on écrit la musique, c'est afin de pouvoir la reproduire. Mais si l'écriture disparaissait ou si l'on

⁷ Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien : textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes sud, Arles, 2012, p.23

⁸ Clément Rosset, *L'objet singulier*, Les éditions de minuit, Paris, 1979, p. 70

ne savait plus fabriquer le papier ou les supports de la notation, on pourrait tout de même grâce à d'autres techniques enregistrer la musique, pour l'archiver et ensuite la restituer. Dans ce cas on pourrait se passer d'écriture musicale.

Les règles qui sous-tendent le langage ordinaire sont subordonnées à la compréhension du sens. Dans la musique, la règle n'étant pas liée à un sens à transmettre, elle n'est pas définitive, elle s'inscrit dans un contexte formel évolutif qui construit des codes - la notion de tonalité, par exemple - les transforme (l'évolution de la tonalité entre le 17^e siècle et le début du 20^e), les déconstruit (comme dans le cas du dodécaphonisme). Un son unique qui dure vingt minutes ou se répète sur une certaine durée peut devenir musique parce qu'il est produit par l'homme à destination d'autres hommes, pas nécessairement parce qu'il est produit selon une règle préétablie. Ce son uniforme ou répété modifie et renouvelle à tout instant la conscience de celui qui le perçoit. Prenons une production sonore où se succèdent deux sons identiques. Celibidache écrit : « Est-ce que je ressens [*empfindet*] le deuxième son, qui est physiquement le même que [le premier], est-ce que je le ressens de la même manière ? Bien entendu, il n'en est rien, car le premier son a laissé subsister quelque chose chez moi. (Sinon je ne pourrais même pas dire que le deuxième est un deuxième.) Une impression quelconque, soit dans ma mémoire, soit dans cette sensibilité incroyablement disponible de l'homme. Ce son n'a plus cet incroyable avantage de tomber sur un champ qui n'a pas encore été travaillé, mais il tombe sur un champ qui a été travaillé par ce <premier> son. Grand Dieu ! Alors il n'y a pas de répétition en musique ? Eh bien non, cela n'existe pas, bien entendu. Car de la première fois j'ai reçu quelque chose, ainsi la deuxième fois, ce que nous appelons <improprement> répétition, tombe sur un champ déjà travaillé. Combien de fois peut-on marcher sur de la neige fraîche sans retrouver les mêmes traces ? Une seule fois. »⁹

⁹ Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien : textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes sud, Arles, 2012, pp. 51-52

Un accordage psycho-physio-acoustique ?

Comment la musique parle-t-elle à l'homme ? Sur quel plan la reçoit-il ?

Pour obtenir une consonance ou une dissonance, il faut au moins deux notes jouées ou chantées simultanément - ce qui donne un intervalle - ou trois notes, ce qui donnera un accord. Ce qui dans un intervalle ou un accord sonne consonant à nos oreilles est dû aux harmoniques que partagent les fréquences sonnées ensemble. Plus les notes composant un intervalle partagent d'harmoniques, plus cet intervalle sonnera consonant. L'octave est une consonance parfaite, de même que la quinte et la quarte: dans la musique occidentale, ces intervalles furent les seules consonances considérées comme parfaites jusqu'au XVI^e siècle.

Indépendamment de la culture d'origine, les intervalles considérés comme parfaitement consonants telles l'octave et la quinte semblent bien constituer des éléments prépondérants et des repères sonores de choix dans toutes les pratiques musicales du monde.

On pourrait postuler un lien particulier, un lien physico-acoustique entre l'humain et les sons avec l'hypothèse d'un « accordage » homme-son, où l'écoute active de l'homme co-construirait la relation aux sons dans un rapport pré-verbal ou non-verbal, donc *en amont* de toute nécessité sémantique.

La psychologie du développement de l'enfant, à travers l'approche éthologique des interactions précoces (élaborées par Lebovici, Brazelton ou Stern à partir des années 1960) a introduit et travaillé la notion d'*accordage affectif* entre le nourrisson et la mère, accordage qui passe par les différentes modalités sensorielles se déployant dans l'interaction: le regard, la voix, le toucher. La relation d'attachement se construit à partir de l'engagement des deux partenaires dans cet échange sensoriel, et les apprentissages - y compris celui du langage - y trouvent le creuset favorable à leur développement.

Sans entrer dans la psychologie, on peut se demander si, en tant qu'auditeur, notre relation à la voix chantée, notre attirance pour elle, et l'importance prépondérante de la voix comme premier instrument musical (même dépouillé de charge sémantique) dans les cultures du monde, ne s'appuierait pas sur l'expérience pré-verbale des échanges vocaux du tout-petit avec ses parents, expérience constructive et confirmatrice pour chaque petit d'humain. Les recherches actuelles dans le domaine de la production de la voix chantée et de sa perception s'enrichissent des neurosciences affectives et pointent vers une sensibilité neurologique à certaines caractéristiques vocales archaïques, adaptatives, indépendantes du langage articulé: il semblerait que nous sommes neurologiquement câblés pour manifester une réponse physiologique à des sons vocaux non langagiers qui véhiculent des informations importantes, voire vitales: imminence d'un danger, pleurs d'un nouveau-né, appel, plainte, dégoût, soulagement, réassurance... Lors de l'audition d'un air chanté où l'interprète produit avec une grande maîtrise certaines configurations vocales rappelant des sons proches du cri, de la plainte ou du soupir, la physiologie de l'auditeur pourra être tout aussi largement sollicitée (comme en témoigne l'expression « en avoir la chair de poule ») que ses affects ou son jugement esthétique.

Serions-nous alors également câblés pour les sons proprement musicaux - vocaux ou non - en vertu d'un accordage homme-son construit sur la série harmonique ?¹⁰

Une expérience sonore qui prend sa source dans une relation de résonance et d'accordage peut être élaborée *a posteriori* sur les plans affectif, intellectuel, esthétique, ou spirituel.

Mais si l'expérience d'écoute et d'appréciation musicale de l'homme est en lien étroit et premier avec une réponse psycho-physio-

¹⁰ C'est-à-dire la série de partiels générés par une fréquence fondamentale, et dont le cycle complet permet de déterminer des échelles sonores nommées « gammes » et existant - avec des spécificités - dans toutes les cultures.

acoustique au son, la révolution dodécaphoniste ne pouvait guère espérer transformer l'auditeur en un homme nouveau aux oreilles vierges capables de traiter efficacement d'emblée les informations sonores issues des séries de douze sons et de leurs permutations. La capacité à apprécier les qualités de *l'écriture* dodécaphoniste semblerait être plutôt le résultat d'un traitement cortical de l'information, car ces informations sont particulièrement complexes à intégrer.

En effet, en termes purement cognitifs, on aura (à moins d'être l'interprète très entraîné d'une telle œuvre) du mal à stocker en mémoire de travail une série initiale de douze sons issus de la gamme chromatique, ainsi qu'à identifier les variations et permutations qui constituent le développement d'une œuvre sérielle: la mémoire de travail peut stocker un nombre d'éléments discrets compris en moyenne entre cinq et sept. Ainsi, dans le cas d'ensembles plus complexes comme les chiffres d'un numéro de téléphone, la tendance est de les organiser en petits groupes ou « chunks » de deux ou trois chiffres qui seront ainsi plus aisés à rappeler.

Dans une série de douze sons, cela reviendrait donc à se représenter deux ou trois cellules mélodiques de quelques notes pouvant aider à reconstituer l'ensemble. Mais ce type de découpage « motivique » est peu aisé dans le cadre d'une grammaire dodécaphoniste rigoureuse qui aspire à ce que ne subsiste dans la musique nouvelle aucune tentation mélodique ou harmonique faisant écho aux anciennes contrées musicales: en effet il s'agit qu'aucune relation hiérarchique ne puisse plus être établie par l'oreille entre les notes de la nouvelle gamme à douze sons (là où les gammes issues d'une génération acoustique naturelle délèguent un rôle dominant à certaines notes – « marqueurs » de la tonalité - en fonction du degré de consonance que ces notes ont entre elles). Souvent on se demande si la musique doit être comprise ou si elle est bien ou mal comprise, comme si elle devait avoir précisément quelque chose à dire ou comme si elle devait donner quelque chose de bien spécifique à penser. En fait si la musique peut trouver des

points d'attache si différents dans chacun de nous c'est parce qu'elle n'a pas de signification précise dans le monde réel et c'est parce qu'il n'y a pas de sens sémantique propre lié intrinsèquement à chaque morceau.

Pour Clément Rosset : « Sans doute peut-on ne rien "comprendre" à la musique en général ou à telle musique en particulier ; mais cela ne signifie pas pour autant qu'on la comprenne de travers. [...] Mais surtout, la grande différence entre l'écoute du langage et celle de la musique vient de ce que l'auditeur musical n'a de toute façon pas à choisir entre tel ou tel « signifié », l'expression musicale se manifestant – et c'est là son paradoxe propre – indépendamment de toute référence à un quelconque objet signifié ».¹¹

Si la musique ne véhicule pas de référent réel précis, elle doit néanmoins demeurer intelligible. En parlant de musique, Émile Cioran disait que « ses vibrations ne sont pas liées à des objets, à des êtres, à des essences ou à des apparences [...] »¹², il affirmait que « la musique est une illusion qui rachète toutes les autres »¹³, il lui arrivait de se demander « à quoi bon fréquenter Platon, quand un saxophone peut aussi bien nous faire entrevoir un autre monde ? »¹⁴ Alors, non, on n'a pas à comprendre la musique, car c'est elle, c'est la musique qui nous comprend et qui nous prend. En revanche la musique doit être intelligible.

L'intelligibilité - non en termes sémantiques, mais en termes de cohérence structurelle et de saisissabilité de cette cohérence - l'intelligibilité donc de la musique issue d'un système tonal ou modal semble liée au fait que : 1) le matériau thématique est constitué de séquences dont les éléments (les notes) entretiennent entre eux des rapports de parenté et de dépendance permettant de déterminer à l'écoute des groupements cohérents et de les garder en mémoire ; 2) ce matériau relativement facile à stocker en

¹¹ Clément Rosset, *L'objet singulier*, Les éditions de minuit, Paris, 1979, pp. 75-76

¹² Emil Cioran, « Bréviaire des vaincus » in *Œuvres*, Gallimard 1995, p.549

¹³ Emil Cioran, « Aveux et anathèmes » in *Œuvres*, Gallimard 1995, p. 1686

¹⁴ Emil Cioran, « Syllogismes de l'amertume » in *Œuvres*, Gallimard 1995, p. 797

mémoire de travail est réactivé régulièrement au cours du déroulement de l'œuvre, soit par des réexpositions du même motif, présenté à la même hauteur ou à une hauteur différente le laissant néanmoins reconnaissable, soit par des variations de ces motifs.

Ces principes d'organisation sonore et leur prise en charge dans le cadre d'une composition musicale ou d'une mélodie traditionnelle créent donc de la régularité - ce qui ne veut pas dire de la répétition - et génère, à l'audition, de la familiarité.

Bien sûr, toutes les complexités d'écriture liées à l'utilisation du matériau motivique ne sont pas forcément « lisibles » lors d'une première audition ou à l'audition seule, mais elles confèrent à l'œuvre une cohérence sous-jacente que l'analyse de la partition met rapidement en évidence.

Notation musicale, mémoire, composition musicale et complexité

La notation musicale a eu à ses débuts en Occident pour fonction première de constituer un simple aide-mémoire pour la pratique d'un matériau musical supposé connu (ex: chant liturgique), mais susceptible de devoir être remémoré, ou bien appris par la génération suivante. C'est donc d'abord un instrument de rappel mnésique, d'apprentissage et de pédagogie. Au-delà, le corpus même de la musique savante occidentale depuis les débuts de la polyphonie (et il en est certainement de même dans toute société non occidentale dotée d'un système de notation musicale) nous montre que l'impact de la notation va au-delà de cette fonction purement mnémotechnique: en se substituant à la seule mémoire du compositeur ou de l'interprète, elle ouvre la voie à des créations musicales de dimensions de plus en plus larges (ex. une œuvre instrumentale ou orchestrale en plusieurs mouvements, un opéra en plusieurs actes), elle permet de composer des œuvres dotées d'une architecture complexe : un motet à quarante parties comme le *Spem in alium* de Thomas Tallis, une fugue ou toute forme exigeant des permutations du matériau thématique (comme dans

l'Offrande musicale de Bach) ou encore tout mouvement d'œuvre structuré selon la « forme sonate » et comportant le développement, le rappel et la transposition de ses motifs mélodiques.

En outre, il peut être demandé à l'interprète une grande précision d'exécution concernant certains paramètres rythmiques, mélodiques, dynamiques qui seront alors rigoureusement notés, le compositeur donnant parfois des conseils d'exécution via la partition : certains partis-pris de notation peuvent ainsi rendre plus intelligible la conduite des voix dans une œuvre instrumentale polyphonique ou polyrythmique, les doigtés à employer peuvent être spécifiés ou en tout cas suggérés (certains compositeurs/virtuoses du piano de l'époque romantique étaient aussi des pédagogues et des innovateurs en matière de technique instrumentale). De plus, au cours de l'évolution du répertoire instrumental entre l'époque romantique et le XX^e siècle, le compositeur cesse d'être l'interprète principal ou unique de ses œuvres : il devient donc essentiel qu'il communique précisément à ses futurs interprètes ses intentions en termes de tempo, d'articulation, de caractère ou d'expressivité. La notation musicale contribue à l'émergence de contraintes instrumentales de plus en plus lourdes pour l'instrumentiste, notamment dans certains courants de la musique du XX^e siècle, comme le montre l'étude pour piano *Modes de valeur et d'intensité* de Messiaen ou les œuvres issues du sérialisme intégral, qui codifient strictement les intentions du compositeur en matière de hauteur, durée, intensité, timbres et transitoires du son. Dans la musique dite « aléatoire », l'interprète est invité - à des endroits spécifiés par une notation adéquate - à choisir la direction à prendre : nombre de répétitions d'une même cellule, permutations ou omissions de motifs.

Après cette rapide et sommaire incursion dans ce qu'on appelle communément musique, on constate combien il est difficile d'aborder la question du pouvoir de la musique, étant donné que la musique elle-même est une création humaine allant d'une

simplicité déconcertante jusqu'à une grande complexité, toujours en permanente mutation.

Des difficultés sont donc liées à la compréhension du son, à sa transformation en musique ainsi qu'à sa finalité éventuelle. S'il fallait respecter une conduite réflexive portant sur le pouvoir de la musique, on devrait suivre une ligne centrée sur ce pouvoir qui s'exerce indiscutablement sur nous tous, sur l'amateur de musique tout comme sur celui qui s'arroge le titre d'expert de quelque chose qui le dépasse.

Ce qui pourrait dans un premier temps voiler le sujet qui nous intéresse, mais s'avérer néanmoins un détour nécessaire à sa compréhension serait de s'arrêter trop longtemps sur un autre pouvoir de la musique, qui lui, la manipulerait. Si nous voulons penser le pouvoir de la musique et la considérons comme un instrument au sein d'un système politique par exemple, alors on ne prend pas en compte directement le pouvoir de la musique, on ne considère pas suffisamment le pouvoir qui est dans l'instrument « musique », mais plutôt celui qui manipule cet instrument. Quand la musique est un instrument du pouvoir, elle est au service de ce pouvoir tout comme l'instrument de musique est un instrument du pouvoir musical ; le violon est un instrument au service de la musique et si pouvoir il y a, alors il se trouve dans la musique et non pas dans le violon. Le marteau ou le canon n'ont en eux-mêmes aucun pouvoir, mais leur maniement donne un ascendant à ceux qui les manipulent : ils sont des instruments du pouvoir. Quand ils ne servent plus le but pour lequel nous les avons créés, les instruments cessent d'avoir une utilité, et, leur existence n'étant plus justifiée, ils sont condamnés à disparaître ou à devenir des vestiges archéologiques ; la disparition d'un instrument devenu obsolète ne crée pas de manque.

Une interrogation sur la musique est forcément une interrogation sur l'art. S'interroger sur le pouvoir de la musique c'est inévitablement formuler une interrogation sur le pouvoir de l'art.

Voici ce qu'écrit Hegel : « Dans l'art, nous n'avons pas affaire à un jeu simplement agréable et utile, mais au déploiement de la vérité »

(Hegel, *Esthétique*, III). Nietzsche aussi nous indique comment s'orienter pour reconnaître l'œuvre d'art. Il nous dit qu'elle « relève soit de l'art monologué, soit de l'art devant témoins. Dans cette dernière catégorie il faut également ranger cet apparent art monologué, qui implique la croyance en Dieu, toute la lyrique de la prière : car pour un esprit pieux il n'y a point encore de solitude ». Pour Nietzsche, est artiste celui qui a « oublié le monde », celui qui n'a pas besoin de témoins pour confirmer son art, ceci étant « essentiel à tout art monologué – art qui réside dans l'oubli, art qui est musique de l'oubli. » (*Le gai savoir*, #367)

Il est donc question de savoir si la musique est une fin en soi ou si elle est attachée à toute autre action. Il est très difficile de cerner avec précision et sans conteste si elle fut dès sa première apparition subordonnée à un but précis ou si celui-ci s'est rattaché à la musique par la suite. Si pour qualifier la musique il est difficile d'établir la primauté de l'utile sur l'inutile ou vice versa, en revanche nous pouvons affirmer sans nous tromper que si rien ne nous empêche de contempler la musique pour ce qu'elle est, nous pouvons également lui associer toutes sortes de fonctions, de l'utile jusqu'à l'agréable, etc... Il est impossible de concevoir que la musique puisse disparaître, mais si l'on s'efforce d'en imaginer la disparition, nous tendons de suite à croire qu'elle nous manquerait, même sans savoir avec précision pourquoi ; la musique est donc plus que l'instrument d'un pouvoir. Elle peut s'avérer utile à un certain égard tout comme elle peut s'offrir à la contemplation.

Le pouvoir politique ou le pouvoir économique instrumentalise la musique en l'exploitant dans le but d'obtenir des avantages politiques, sociaux ou commerciaux. On peut manipuler la musique dans le but de faire élire des présidents ou de faire acheter des bouteilles de shampoing. Si l'on considère que la finalité d'un pouvoir ou d'un système de pouvoir est de soumettre à sa volonté l'individu ou le groupe, existerait-il dans la musique même quelque chose comme une force d'assujettissement ? Où résiderait-elle ? Dans les qualités mêmes qui nous mettent en mouvement : le rythme, la mélodie, l'harmonie, la consonance... ?

Peut-on dire alors que ces qualités inhérentes à la musique, qui parlent au corps et le mettent en mouvement, visent à priver l'individu de sa liberté ? Ou bien contiennent-elles un pouvoir qui, au contraire d'un pouvoir marchand ou d'un pouvoir totalitaire, met l'homme sur le chemin de la liberté en « donn(ant) des ailes à la pensée », comme le dit Nietzsche ?

Bibliographie indicative

Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien : textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes sud, Arles, 2012.

François J. Bonnet, *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Éd. de l'Éclat, Paris, 2012.

Boris de Schloezer, *Comprendre la musique : contributions à «La nouvelle revue française» et à «La revue musicale» (1921-1956)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2011.

Encyclopédie de la musique, Dir. Lucio Lamarque, LGF/Livre de Poche, Coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1992, 1995.

David Ledent

Le pouvoir du concert public : histoire et fonction d'une institution moderne

Dans sa *Sociologie de la musique*, Max Weber a ouvert la voie en montrant en quoi le processus de rationalisation caractéristique de la modernité a investi le domaine musical¹⁵. Préoccupé par les aspects techniques de la musique, Weber a mis en évidence une triple rationalisation de l'espace sonore, de l'écriture et de la facture instrumentale. La modernité musicale qui prend forme au XVIII^e siècle est clairement tributaire de cette triple rationalisation. Cependant, l'analyse de Weber ne permet pas d'éclairer l'apparition d'une sensibilité musicale nouvelle qui est selon nous caractéristique de notre modernité musicale. Au cœur de cette modernité musicale se trouve le concert public, une institution révolutionnaire au XVIII^e siècle, à la mesure des bouleversements politiques et sociaux qui le caractérisent.

Si l'on analyse en ethnographe la ritualisation des concerts de musique classique dans la société contemporaine, héritiers dans leur forme sociale et symbolique des concerts publics, on peut observer une rationalisation des comportements qui renvoie aux analyses de Norbert Elias autour du « processus de civilisation »¹⁶. Si la musique repousse techniquement les limites expressives à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le processus de rationalisation de l'espace sonore s'accompagne d'un processus qui affecte la sensibilité musicale. Ainsi, les concerts publics reposent sur une *sensibilisation* des auditeurs devant le potentiel expressif des œuvres.

¹⁵ Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* [posthume], Métailié, 1998.

¹⁶ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* [1939a], Calmann-Lévy, 1973 ; *La dynamique de l'Occident* [1939b], Calmann-Lévy, 1975.

Cette étude vise à explorer les idéaux qui entourent ces concerts en tant qu'institutions modernes pour comprendre le pouvoir qu'ils peuvent encore exercer aujourd'hui. Il existe selon nous un imaginaire du concert public dont nous proposons d'étudier les fondements sociaux et symboliques pour appréhender les grandes figures qui évoluent en son sein, le mélomane, le chef d'orchestre et le virtuose.

L'invention du concert public

En France, l'acte fondateur est la création du Concert Spirituel en 1725 par Philidor¹⁷. L'innovation réside dans l'accès à un répertoire qui était jusqu'alors réservé à l'Eglise et à la Cour. Mais il ne s'agit pas seulement de déplacer les œuvres d'un contexte religieux ou politique à un contexte public : on assiste dans le cadre du Concert Spirituel à la formation d'un public « moderne » composé de spectateurs anonymes. D'un point de vue strictement social, ces spectateurs ne se distinguent guère du public habituel de la société de cour. Le public du Concert Spirituel se distingue autour de la formation d'un nouveau type d'écoute basée sur la reconnaissance de l'auditeur moderne, lequel se déplace pour le spectacle musical en lui-même. Le Concert Spirituel instaure ainsi un rapport singulier aux œuvres musicales dont la fonction esthétique passe désormais au premier plan. On peut parler d'une autonomisation du concert, dans la mesure où il devient indépendant de tout événement religieux, théâtral, militaire ou politique. En suivant les analyses d'Habermas¹⁸, le Concert Spirituel apparaît alors typiquement comme un espace public dans la mesure où il est *en principe* ouvert à tous, c'est-à-dire non réservé *a priori* à une élite

¹⁷ Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Librairie Fischbacher, 1900 ; Jean-Yves Patte, Martha Rioux, *Le Concert spirituel 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996.

¹⁸ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], Payot, 1993.

sociale. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau mentionne l'existence du Concert Spirituel et souligne son caractère public :

« Concert spirituel : *Concert* qui tient lieu de Spectacle Public à Paris, durant les temps où les autres Spectacles sont fermés »¹⁹.

L'accès au Concert Spirituel n'est pas théoriquement réservé à une catégorie sociale : il s'adresse à des amateurs en échange d'une contribution financière. Il en découle une relation contractuelle entre deux figures, le consommateur et le producteur de biens culturels. Il serait cependant erroné de parler de démocratisation car le public du Concert Spirituel fait clairement partie des couches aisées et cultivées de la population française. Pour Norbert Elias, le concert public fait néanmoins partie de ces « grandes créations [qui] naissent toujours de la dynamique conflictuelle entre les normes des anciennes couches dominantes sur le déclin [appartenant à la « société de cour »] et celles des nouvelles couches montantes »²⁰. Le Concert Spirituel convie un public qui appartient à ces nouvelles couches montantes. L'aristocratie et la bourgeoisie qui en font partie revendiquent progressivement leur existence face à une société de cour figée dans les bienséances et les convenances de son étiquette. Le concert public vient alors s'opposer dans la forme aux spectacles de la cour qui faisaient de la musique un simple divertissement, une distraction. L'invention du concert public s'inscrit donc dans un processus d'autonomisation de la musique par rapport aux sphères religieuses et politiques. Comme l'écrit Georges Snyders : « Ainsi les hommes ne sont pas placés devant l'émotion esthétique comme devant une révélation d'essence surnaturelle ; ils y reconnaissent la forme élaborée de

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique » [1765], *Œuvres complètes. Ecrits sur la musique*, Tome V, Gallimard, 1995, p. 722.

²⁰ Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Seuil, 1991, pp. 18-19.

leur activité et tous peuvent lui accorder une place dans leur vie »²¹. Le Concert Spirituel consacre à la fois la musique comme objet central du spectacle et l'affirmation de soi dans le jugement esthétique. On assiste alors à une double autonomisation, celle des œuvres musicales et celle du jugement de goût, qui manifeste l'opposition d'une nouvelle couche sociale à la société de cour. On voit ainsi apparaître, dans le cadre des premiers concerts publics, une sensibilité musicale nouvelle qui délivre l'appréciation esthétique des canons dominants de la société de cour.

Il serait toutefois erroné de présenter l'invention du Concert Spirituel comme une rupture nette et radicale dans l'histoire de la musique. Nous parlerons plutôt d'un processus au cours duquel la fonction sociale de la musique se déplace de l'ornemental à l'esthétique. Cela ne signifie pas que la fonction ornementale des œuvres a disparu mais qu'une nouvelle forme d'expérience musicale marquée par une plus forte individualisation se développe au sein des concerts publics. Un tel déplacement peut être analysé dans le cadre du « processus de civilisation » théorisé par Norbert Elias. Il existe ainsi un processus de civilisation de la sensibilité musicale qui configure un mode d'écoute basé sur la fonction esthétique des œuvres. La figure idéale-typique de l'auditeur moderne qui s'inscrit dans une « civilisation » de l'écoute musicale n'est autre que celle du mélomane qui revendique progressivement son individualité²². Le concert de musique classique se spécifie donc autour d'un comportement marqué par une forte individualisation des auditeurs qui adoptent « un mode plus conscient de contrôle de soi »²³. Le Concert Spirituel consacre à la fois la musique comme objet central du spectacle et l'affirmation de soi dans le jugement esthétique.

²¹ Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Vrin, 1968, p. 121.

²² David Ledent, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, « La construction de l'individualité » [en ligne], n°2, Juin 2006.

²³ Norbert Elias, *La société des individus* [1987], Arthème Fayard, 1991, p. 265.

Les grandes figures du concert public : le mélomane, le chef d'orchestre, le virtuose

Le mélomane

La sensibilité musicale des auditeurs prend une forme nouvelle dans le cadre des concerts publics. Cette sensibilité traduit une philosophie qui place un sujet réfléchissant, capable de partager son expérience esthétique, au cœur de la contemplation des œuvres. La modification des structures de la sensibilité musicale s'accompagne en parallèle d'un renouvellement du discours sur la musique. Il suffit d'ouvrir le *Dictionnaire de musique* de Rousseau pour appréhender ce nouveau vocabulaire critique :

« Sensibilité : Disposition de l'âme qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'Auditeur la vive impression des beautés de la Musique qu'on lui fait entendre »²⁴.

« Expression : Qualité par laquelle le Musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentiments qu'il doit exprimer »²⁵.

L'expressivité se trouve clairement au cœur de la philosophie de la musique de Rousseau qui ne manque pas à maintes reprises de s'en prendre vivement aux musiciens qui réduisent l'exécution des œuvres à un enchaînement technique de notes. L'article « Croque-note » reflète l'état d'esprit du philosophe-musicien sensible à l'expression des émotions :

« Croque-note : Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, et en état de rendre à livre ouvert les Compositions

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, [1765] 1995, p. 1036.

²⁵ *Ibid.*, p. 818.

les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût »²⁶.

De leur côté, les auditeurs apparaissent potentiellement comme des sujets réflexifs dans le sens où ils peuvent développer une écoute active, attentive, réfléchie et réfléchissante. Le mélomane rompt avec une attitude passive devant la musique pour activer son imagination face aux œuvres musicales. Or une telle individualité esthétique s'affirme pour autant qu'elle devient communicable avec d'autres individualités esthétiques. Le partage de la sensibilité musicale se réalise avec la reconnaissance des autres sujets comme *ego/égaux*²⁷. Cette dialectique est fondamentale pour comprendre l'exercice de l'individualité au cœur du concert de musique. Le concert public de musique classique apparaît sous la forme d'un espace idéalisé de l'individualité esthétique. C'est dans cette perspective que l'on peut rendre intelligible la ritualisation typique du concert public autour du silence et de l'immobilité de l'auditeur. L'avènement de la figure du mélomane s'inscrit dans un processus de sensibilisation de l'auditeur dans sa relation aux œuvres et aux autres auditeurs. L'individualité du mélomane ne surgit donc pas *ex nihilo* : elle est parallèle à un processus d'autonomisation de la musique au cours duquel la fonction esthétique des œuvres devient essentielle. Cet idéal accompagne l'idéal d'individualité esthétique autour duquel se construit le concert public. L'individualité du mélomane ne le résume donc pas à un sujet rationnel : elle invite au partage de la sensibilité musicale. Le concert public met alors en scène des sujets réflexifs dont le jugement devient réfléchissant. L'individualité apparaît comme une catégorie commune qui se structure autour d'un idéal de pacification des relations sociales. Le mélomane exerce sa sensibilité pour mieux reconnaître l'individualité des

²⁶ *Ibid.*, p. 748.

²⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.

autres auditeurs et transcender les différences sociales en faisant de la dimension esthétique une dimension communicable.

Le chef d'orchestre

Si la figure du chef d'orchestre ne se répand qu'aux XIX^e et XX^e siècles, elle connaît un précurseur en la personne de Lully. Lully est en effet considéré par les musicologues comme le premier chef d'orchestre de l'histoire moderne avec l'orchestre des *24 violons du roi*. Dans le contexte de l'absolutisme royal, Lully exerce une autorité légitime sur cet orchestre à l'image de Louis XIV sur le peuple français. Il est d'ailleurs significatif que Louis XIV fonde l'Académie royale de musique dont la direction est confiée en 1672 à Lully, compositeur officiel de la cour. L'Académie royale de musique détient le monopole légitime de l'exercice musical dans la mesure où tout projet musical doit être soumis à cette autorité incarnée par Lully. Ce dernier invente ainsi la figure de directeur musical comme autorité *centrale*, c'est-à-dire placée au cœur du dispositif musical de Versailles et entièrement responsable de ce dispositif. Lully inaugure la direction d'une administration musicale qui était loin d'exister sous cette forme centralisée dans les autres cours princières et églises à la charge des maîtres de chapelle.

Mais c'est vers la configuration du concert public qu'il faut véritablement se tourner pour voir les conditions d'apparition de la figure du chef d'orchestre dont on ne peut pas réduire le rôle à celui de simple guide. Dans les concerts publics, la musique n'est plus au service de la glorification du Prince ou de Dieu, elle devient l'élément central du spectacle. Les auditeurs assistent au concert public pour la musique elle-même. Ils se retrouvent de manière anonyme dans un espace au sein duquel les auditeurs deviennent plus sensibles à la fonction esthétique des œuvres, développant une écoute de plus en plus attentive. L'ascension de cette figure est ainsi corrélative d'une autonomisation de la musique, la fonction esthétique passant au premier plan dans le cadre des concerts publics.

Avec l'apparition de cet enjeu esthétique prend forme la figure du chef d'orchestre qui acquiert progressivement une visibilité auprès d'un public d'auditeurs attentifs. Dans un premier temps, la direction des œuvres orchestrales est assurée par l'un des instrumentistes, souvent un violoniste qui, à l'aide d'un bâton et de gestes, marque la mesure et donne des indications aux musiciens. Le « chef », alors appelé « batteur de mesure », est au service du respect du tempo des pièces exécutées par l'orchestre. Dans l'idéal, il détient le rôle crucial d'unifier le jeu de l'orchestre, c'est-à-dire de le donner à entendre comme ensemble *sui generis*. La visibilité du chef d'orchestre est alors consécutive de l'indivisibilité de l'orchestre défini comme unité de lieu et de temps, chaque musicien s'exprimant au nom de cette unité. Il faut encore lire le *Dictionnaire de musique* de Rousseau pour déceler cette modernité musicale. Dans ses écrits sur la musique, Rousseau plaide en faveur de l'expressivité musicale qui ne peut être assurée sans recherche d'une unité. Si Rousseau ne parle pas explicitement de « chef d'orchestre », il souligne sa *visibilité* et sa *centralité* qui font de l'unité orchestrale un enjeu esthétique nouveau. Plus tard, Berlioz attribue clairement la responsabilité de l'exécution de l'œuvre au chef et non à l'orchestre :

« Le plus redoutable à mon sens, c'est le chef d'orchestre. Un mauvais chanteur ne peut gâter que son propre rôle, le chef d'orchestre incapable ou malveillant ruine tout »²⁸.

Ce propos s'impose comme une revendication de la part du premier compositeur de l'histoire, revendication de sa qualité de chef d'orchestre, indépendante de sa qualité de compositeur. La séparation entre la sphère de la création et celle de l'exécution est donc explicitée et rationalisée pour la première fois par Berlioz. Cette séparation fut la condition essentielle pour que la direction d'orchestre devienne une profession, c'est-à-dire dotée d'une

²⁸ Hector Berlioz, « Le Chef d'orchestre. Théorie de son art » [1855], in Georges Liébert (éd.), *L'art du chef d'orchestre*, Hachette Littératures, 1988, pp. 19-20.

fonction sociale autonome et d'une vocation spécifique. C'est le chef d'orchestre Habeneck, à l'origine professeur de violon au Conservatoire, qui détient ce privilège d'être considéré comme le premier chef d'orchestre professionnel de l'histoire de la musique, dirigeant à partir de 1828 l'orchestre formé par les élèves du Conservatoire National de Paris. Le chef d'orchestre ne peut et ne doit plus être un instrumentiste appartenant à l'orchestre. A plusieurs reprises, Berlioz parle ainsi de l'orchestre comme de son propre instrument : celui-ci « joue de l'orchestre ». A l'instar du musicien moderne, la maîtrise de l'instrument ne se limite pas à une maîtrise technique, elle nécessite à la fois travail et inspiration dont la conjugaison doit se convertir en virtuosité.

Le virtuose

La virtuosité fait passer le musicien du statut d'exécutant à celui d'interprète et même de créateur. L'interprète est remarqué pour ses qualités exceptionnelles, en particulier lorsqu'il est très jeune. Selon Françoise Escal, la précocité apparaît comme le « signe d'une intervention divine ou diabolique »²⁹. L'inspiration n'est pas considérée comme un privilège social : elle est à la fois un don inné, touchant l'âme, révélant le génie. La figure du virtuose fut incarnée par Paganini dans un contexte d'essor de concerts qui mettent en scène des œuvres et des interprètes qui peuvent être qualifiés d'exceptionnels : « Cette demande nouvelle du public pour la virtuosité se traduit, entre autres choses, par le développement du régime des concerts publics et des tournées. Les deux phénomènes de la virtuosité et du concert sont concomitants, l'un impliquant l'autre. Car le virtuose se donne à voir autant qu'à entendre »³⁰. Entre le virtuose et le public, la figure du critique va produire une mythologie à partir de récits de concerts. Cette mythologie est exaltée en la personne de Paganini. Au moment de sa mort, Liszt écrit :

²⁹ Françoise Escal, *La musique et le Romantisme*, L'Harmattan, 2005, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

« Lorsque Paganini sortit à quarante ans de sa retraite, avec un talent parvenu à toute la perfection dont il était susceptible, son apparition fut en quelque sorte envisagée comme surnaturelle. Il fit une sensation si vive, il frappa à tel point les imaginations, qu'elles ne purent s'arrêter à la réalité. On vit renaître à son occasion les contes de sorcellerie et de magie du Moyen Âge ; on transporta le merveilleux de son talent dans les événements de sa vie ; on voulut expliquer un génie inexplicable par des faits plus inexplicables encore ; peu s'en fallut qu'on ne crût qu'il avait vendu son âme au démon ; ou tout au moins il avait étranglé sa femme et fabriqué d'un de ses boyaux cette quatrième corde sur laquelle il jouait ses mélodies les plus enchanteresses. Il parcourut l'Europe, attirant à lui une foule enthousiaste qui jetait l'or à ses pieds et donnait son nom comme la plus belle récompense aux artistes qui se distinguaient sur d'autres instruments »³¹.

A cette impossibilité d'explicitement le génie, de lui trouver des fondements rationnels, répond l'impossibilité d'expliquer les sources de la contemplation des œuvres. Le romantisme consacre alors un discours sur la musique pure, absolue, délivrée de tout événement extérieur à elle-même. Nous atteignons en plein XIX^e siècle le point culminant d'une esthétique de *la musique pour la musique*³², esthétique qui reprend en partie les fondements de l'esthétique kantienne³³. Pour comprendre l'impact du romantisme sur la musique symphonique, la réflexion philosophique d'Edouard Hanslick est incontournable³⁴. Influencé par l'esthétique kantienne et contre Wagner qui met la musique au service du drame, Hanslick proclame l'autonomie de la musique et son impossibilité

³¹ Franz Liszt, « Revue musicale » [1837], in *Artiste et société*, Flammarion, 1995, p. 256.

³² Carl Dahlhaus, *L'idée de musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* [1978], Genève, Contrechamps, 1997.

³³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Vrin, 1993.

³⁴ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique* [1854], Christian Bourgois éditeur, 1986.

d'exprimer des idées, insistant ainsi sur l'irréductibilité du sens musical.

La musique symphonique comme symbole d'harmonie sociale

L'essor des concerts publics marque une évolution de la sensibilité musicale. Si cette évolution est loin d'être soudaine, elle est particulièrement significative dans un contexte social et politique qui favorise la reconnaissance idéale et idéelle de l'égalité. A ce titre, les écrits sur la musique de Rousseau sont incontournables dans la mesure où ils sont clairement guidés par une anthropologie politique qui trouve elle-même un certain écho dans l'esthétique kantienne. L'expérience musicale est explicitée dans le cadre d'une philosophie de l'expressivité qui redéfinit les modalités de l'écoute. Le *Dictionnaire de musique* de Rousseau est un précieux révélateur de cette (r)évolution esthétique. Rousseau reconnaît la sensibilité en ce qu'elle peut être partagée, ce qui suppose l'égalité formelle des auditeurs devant les œuvres : tous peuvent juger indépendamment de leurs qualités sociales. Cette égalité est une condition de la communicabilité du goût. En réalité, on trouve déjà dans la pensée de Descartes certains fondements de cette philosophie de la musique. Dans son *Compendium musicae*, Descartes expose le principe de sympathie selon lequel l'émotion devient le moteur de l'expérience musicale, et à partir duquel cette émotion peut être partagée entre semblables³⁵. Ce qui se trouve redéfini, c'est l'homologie harmonie musicale / harmonie sociale, l'harmonie symbolisant désormais un rapport d'émotion entre les hommes sans référent transcendant. Toutefois, l'homologie harmonie musicale / harmonie sociale n'est absolument pas propre à l'imaginaire de la musique symphonique, mais elle prend une signification radicalement nouvelle au cours du siècle des Lumières.

³⁵ René Descartes, *Abrégé de musique* [Musicae Compendium] (Traduction et présentation de Frédéric de Buzon), PUF, 1987.

Pendant l'Antiquité, *harmonia* signifie « accord ». Ce terme contient déjà une métaphore sociale. Il existe alors une convergence entre les qualités esthétiques et les qualités morales en ce qu'elles valorisent l'équilibre et la modération. Dans la théorie musicale des Grecs, les lois de l'harmonie céleste correspondent aux lois de l'harmonie musicale. La conformité à ces lois assure le bon ordre social de la République. Pendant le Moyen Age, la musique est instituée à la louange de Dieu. L'harmonie musicale symbolise l'harmonie religieuse, c'est-à-dire l'harmonie d'une communauté indistincte unie devant Dieu. Pendant la Renaissance, les philosophes insistent à nouveau sur le pouvoir moral de la musique, manifestant leur influence de l'Antiquité. Dans le contexte naissant de la société de cour, la musique « mesurée », idéalisée par le mouvement académique, devient symbole de la civilisation occidentale³⁶. Dans une société de cour animée par un idéal de pacification des relations sociales se diffuse l'idée selon laquelle la musique adoucit les mœurs.

Avec l'invention de la société « moderne » qui supprime dans l'imaginaire toute transcendance au profit de sujets égaux, l'homologie harmonie musicale / harmonie sociale se réélabore : le principe de cette homologie n'est plus le Cosmos, la communauté ou l'Etat mais l'égalité. L'harmonie sociale est alors pensée comme harmonie sociétale, c'est-à-dire que le lien de solidarité est désormais basé sur un idéal de vie démocratique. La fonction symbolique de la musique symphonique est la neutralisation, c'est-à-dire l'« invisibilisation » des relations de pouvoir et de domination sociale. Tel est le sens de l'homologie harmonie musicale / harmonie sociale dans l'imaginaire démocratique. C'est dans le cadre de cet imaginaire que prend forme une nouvelle sensibilité esthétique qui inaugure un nouveau régime de création, le régime de la singularité³⁷. L'évaluation de la « grandeur » artistique n'est plus fonction d'appartenance à une élite sociale

³⁶ Frances A. Yates, *Les académies en France au XVI^e siècle* [1947], PUF, 1996.

³⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

mais de qualités exceptionnelles reconnues à partir de la singularité. Ce régime de la singularité affecte également l'auditeur moderne placé devant des œuvres qui peuvent faire l'objet d'une infinité d'interprétations. La musique symphonique ne se définit donc pas seulement à partir de caractéristiques techniques telles que la rationalisation de la matière sonore mais de l'ouverture du potentiel expressif des œuvres. La modernité invente la formulation d'une nouvelle harmonie sur la base d'une accumulation indéfinie des ressources sonores. Ainsi apparaît l'imaginaire de la musique symphonique au XVIII^e siècle, les révolutions politiques et sociales dissimulant une révolution musicale sans précédent dans l'histoire des arts.

Bibliographie

- Berlioz Hector, « Le Chef d'orchestre. Théorie de son art » [1855], *in* Georges Liébert (éd.), *L'art du chef d'orchestre*, Hachette Littératures, 1988, pp. 19-20.
- Brenet Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Librairie Fischbacher, 1900.
- Dahlhaus Carl, *L'idée de musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* [1978], Genève, Contrechamps, 1997.
- Descartes René, *Abrégé de musique* [Musicae Compendium] (Traduction et présentation de Frédéric de Buzon), PUF, 1987.
- Elias Norbert, *La civilisation des mœurs* [1939a], Calmann-Lévy, 1973 ; *La dynamique de l'Occident* [1939b], Calmann-Lévy, 1975.
- Elias Norbert, *La société des individus* [1987], Arthème Fayard, 1991.
- Elias Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Seuil, 1991.
- Escal Françoise, *La musique et le Romantisme*, L'Harmattan, 2005.
- Habermas Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], Payot, 1993.
- Hanslick Edouard, *Du beau dans la musique* [1854], Christian Bourgeois éditeur, 1986.
- Heinich Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Vrin, 1993.
- Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, « La construction de l'individualité » [en ligne], n°2, Juin 2006.
- Liszt Franz, « Revue musicale » [1837], in *Artiste et société*, Flammarion, 1995.
- Patte Jean-Yves, Rioux Martha, *Le Concert spirituel 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996.
- Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.
- Rousseau Jean-Jacques, « Dictionnaire de musique » [1765], *Œuvres complètes. Ecrits sur la musique*, Tome V, Gallimard, 1995.
- Snyders Georges, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Vrin, 1968.
- Weber Max, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* [posthume], Métailié, 1998.
- Yates Frances A., *Les académies en France au XVI^e siècle* [1947], PUF, 1996.

Joachim Dupuis

Ritournelles contemporaines

*A propos de Glen Gould et Steve Reich*³⁸

1. Pouvoir et puissance

Parler de « pouvoirs de la musique », c'est souligner deux aspects de la musique que la philosophie n'a cessé d'interroger. D'abord, sa puissance d'invocation, sa capacité d'enchantement : que l'on pense au pouvoir enchanteur de la lyre d'Orphée, ou aux voix des Sirènes qui tentent d'emporter Ulysse sur son le chemin du retour à Ithaque. Ensuite, son instrumentalisation possible par un pouvoir. Platon parle du premier aspect dans son court texte : *Ion*, en lien avec la poésie, ou dans *Phèdre* en lien avec le délire des Muses, et du second aspect dans *la République* quand il évoque au livre 3 une musique apte aux guerriers, voire quand il dit au livre 10 que la « philosophie est la plus haute musique ».

2. Vers le concept de ritournelle

Aujourd'hui, on pourrait retrouver ce même partage. Depuis la Shoah et les totalitarismes, tout se passe comme si cette ambivalence de la musique s'était clivée : d'un côté, chez les

³⁸ Ce travail, dont nous gardons la forme orale (avec ses défauts de répétition), est en partie la continuation d'une recherche engagée sur le minimalisme, intitulée : « *variations, métamorphoses et cristal à propos de la rencontre entre musique et pensée dans le minimalisme* » (2004, www.musicologie.org). Nous considérons aujourd'hui que le musicien, de grand talent, Arvo Pärt ne fait pas partie du courant minimalisme : nous pensions en effet, à cette époque, qu'il y avait deux courants minimalistes, partageant alors le point de vue du musicologue Benoit Dutertre (*Requiem pour une avant-garde*). Ce qui nous a convaincu, c'est la lecture récente des entretiens, de la vie d'Arvo Pärt, paru récemment, chez Actes Sud (*Arvo Pärt*).

historiens et les philosophes matérialistes, la musique ne semble plus innocente et revêtir un vêtement idéologique, et du côté des musiciens et des musicologues, la musique semble soigneusement débarrassé de ses corps politiques qui l'encombrent, on recherche sa « pureté » ou sa « forme » complexe.

Qu'on pense par exemple au cas particulier de Jankélévitch, musicien, musicologue et philosophe juif, qui va jusqu'à ne plus jouer de morceaux allemands (Beethoven) pour garder à la musique sa dimension de « mystère » (soulignant malgré tout par ce silence la dimension politique qu'il occulte). C'est Foucault qui me semble avoir le mieux traduit ce paradoxe dans un dialogue avec Boulez en 1983 (n°333 *Dits et écrits*) :

Ce qui me paraît frappant au contraire, **dit Foucault**, c'est la multiplicité des liens et des rapports entre la musique et l'ensemble des autres éléments de la culture. Cela apparaît de plusieurs façons. D'une part, la musique a été beaucoup plus sensible aux transformations technologiques, beaucoup plus étroitement liée à elles que la plupart des autres arts (à l'exception, sans doute, du cinéma). D'autre part, son évolution depuis Debussy ou Stravinski présente des corrélations remarquables avec celle de la peinture. Et puis, les problèmes théoriques que la musique s'est posés à elle-même, la façon dont elle a réfléchi sur son langage, ses structures, son matériau relèvent d'une interrogation qui a, je crois, traversé tout le XX^e siècle : interrogation sur la « forme » qui fut celle de Cézanne ou des cubistes, qui fut celle de Schönberg, qui fut celle aussi des formalistes russes ou de l'école de Prague.

Ainsi la musique n'a jamais autant été instrumentalisée qu'au XX^e siècle et n'a jamais autant été pensée comme « pure », idéale, pure forme qu'au XX^e siècle. Un tel clivage entre les deux faces de la

musique est-il le symptôme d'un malaise de notre civilisation pour définir la musique ?

Il nous semble que l'on aurait ainsi à choisir entre deux visions de la musique, une vision, si l'on peut dire, matérialiste où la musique est « liée » à une sorte d'institution, à des technologies, aux pouvoirs (comme dans la musique militaire) ou une vision idéaliste où elle s'affranchit des codes, des marquages. L'enjeu de mon propos est justement de se défaire de ce clivage, de montrer aussi, *ce qui fait qu'on peut passer d'un pôle à l'autre de la musique*. L'un des concepts majeurs produit par Gilles Deleuze et de Félix Guattari dans les années de l'après 68 est ***le concept de ritournelle***.

Nous allons d'abord en définir les sens et nous mettrons à l'épreuve ce concept à la fois du côté des interprètes de la musique (qui sont les premiers à transmettre la musique, intermédiaire entre les créateurs et les théoriciens) et de ceux qui veulent créer en dehors des codes occidentaux. J'ai choisi Gould pour parler de l'interprétation musicale et Steve Reich pour parler de la création.

3. La notion de ritournelle

Pour bien saisir ce concept de ritournelle, il faut d'abord considérer les sens que le terme prend déjà en musique avant que Deleuze et Guattari en fassent un certain usage. On peut trouver sur le site du centre national des ressources textuelles et lexicales, les définitions suivantes :

RITOURNELLE, subst. fém.

A. – MUSIQUE

1. Court motif instrumental qui introduit ou rappelle une mélodie au début, à la fin ou entre chaque strophe d'un morceau.

2. P. ext.

a) Petit air servant de refrain à une chanson. *Une bourrée bourbonnienne alors célèbre, destinée à foudroyer les Cent-Jours, et qui avait pour ritournelle: rendez-nous notre père*

de Gand, rendez-nous notre père (Hugo, *Misér.*, t. 1, 1862, p. 166).

– *En ritournelle*, loc. adj. ou adv. À intervalles réguliers, comme un refrain. *L'âme qui s'assouplissait dans ce roulement de versets interrompu par la doxologie revenant, en ritournelle, après la dernière strophe de chacun des psaumes* (Huysmans, *En route*, t. 2, 1895, p. 40).

b) Chant ou chanson à refrain, facile et monotone. Synon. *Pont-neuf* (vieilli), *rengaine*, *scie*. *Après avoir (...) chanté une ritournelle mélancolique, la modeste procession avec ses deux ou trois bannières, rentra sans bruit* (Loti, *Rom. enf.*, 1890, p. 159). *Je tourne le bouton de ma radio et j'entends une voix un peu canaille qui chante: Avec celui qu'on aime, on irait n'importe où (...) il est remarquable que la plus banale des ritournelles populaires décrit souvent des états mystiques sans qu'il y ait grand-chose à changer aux paroles, si triviales qu'elles nous paraissent* (Green, *Journal*, 1957, p. 319).

B. – *Au fig.* **Ce qui est répété trop souvent, à satiété.** Synon. *rengaine*. *C'est toujours la même ritournelle et le même travers. L'insouciance a été mon refuge, elle est devenue mon tic* (Amiel, *Journal*, 1866, p. 297). *Avoir des enfants, qui à leur tour auraient des enfants, c'était rabâcher à l'infini la même ennuyeuse ritournelle* (Beauvoir, *Mém. j. fille*, 1958, p. 141).

De l'examen de ce terme, on peut tirer *plusieurs idées*. D'abord, la notion est une notion musicale. **Le sens principal du terme** a à voir avec un prélude ; le prélude, c'est ce qui commence un morceau ou ce qui « met dans l'ambiance » du morceau musical qui va être joué ; c'est quelque chose qui se répéterait « entre chaque strophe d'un morceau », un peu comme pour nous rappeler au thème. **Le sens par extension** renvoie à un petit air que l'on chantonne ou une chanson que l'on répète facilement. **Le sens figuré** est synonyme de ce qui est répété trop souvent. **Un sens**

plus spécialisé, non reproduit ici, est celui que la psychologie utilise quand elle parle de comportements qui sont répétés ; c'est l'équivalent de la *stéréotypie*.

En résumé, la ritournelle comme notion en usage dans la musique ou dans le cadre plus courant de nos existences, est une notion marquée par la répétition, le plus souvent désigne un *petit air* qui peut intervenir dans le morceau musical, l'ouvrir au début ou à plusieurs reprises.

Ainsi par exemple, je suis dans l'ascenseur, comme l'ascenseur de mon dentiste, j'entends un tube musical « qui reste en moi », et je le chantonne jusque dans la salle d'attente. Ce morceau semble ne pas me quitter, en sortant du cabinet, je le réentends, il *se rappelle* à moi. Je le répète sans cesse, il me trotte, comme on dit, dans la tête. Je suis ainsi accroché à un « petit air », pris par lui, comme un vent qui se met à souffler d'un coup et qui m'enveloppe, et cet air me projette, me fait glisser vers le sifflement, la chanson. Ainsi la ritournelle nous met dans une certaine disposition, nous sommes tournés vers notre intérieur, mais à partir d'une composante extérieure.

4. Le concept de ritournelle

Pourquoi, dans les années 70, Deleuze et Guattari font-ils de cette ritournelle un objet philosophique, un concept d'une ampleur incroyable ? Comment cette notion passe-t-elle à la dignité du concept ? Comment se passe l'intronisation ? En quoi cette ritournelle peut-elle être décisive pour nous aider à penser la nature de la musique ? Comment la ritournelle peut-elle nous aider à mieux penser la musique qu'en disant qu'elle est instrumentalisable ou qu'elle a une puissance d'enchantement ?

Sans doute Deleuze et Guattari en ont marre de parler en termes de « structures » (la musique serait une sorte de simple instrument, un moyen d'un pouvoir) ou en termes de « mystère », qui renvoie à une vision presque magique. Pour eux, il faut voir la musique comme un **problème**, comme une certaine manière de *machiner le*

désir. Deleuze, dans *Dialogues*, dira même : « le désir pour Félix : une ritournelle »

Deleuze et Guattari veulent donc nous montrer comment la musique *fonctionne* et non constater son lien à des régimes politiques ou des entités « divines ». C'est que pour eux la musique doit avoir plusieurs régimes de fonctionnement : la musique peut être *l'occasion* du pouvoir *mais elle ne s'y réduit pas* (elle n'est pas qu'un effet d'une structure), et la musique peut être *l'occasion* d'un enchantement, mais elle ne se réduit pas. La musique est affaire de ritournelles.

Deleuze et Guattari parlent à plusieurs endroits de la ritournelle. A notre connaissance, on peut évoquer trois sources où ils en parlent soit ensemble soit séparément :

- dans *Mille Plateaux* où ils évoquent la « petite » et la « grande ritournelle » ;
- dans *L'insconscient Machinique* de Guattari, où il est question des ritournelles du pouvoir et des ritournelles musicales de Proust ;
- dans *L'image-temps* et dans un cours de 1984 (le 20 mars), où il est question de ritournelle dans les images du cinéma.

- 1) *La petite et la grande ritournelle*, Deleuze et Guattari en parlent ensemble dans *Mille Plateaux*. Il s'agit clairement de marquer que la ritournelle, ce petit air, joue à deux niveaux, pour faire fonctionner la musique. Il faut bien comprendre donc que la musique a besoin d'une sorte de *geste* pour démarrer, ou plutôt d'un double geste. Ce n'est pas quelque chose qui existe du fait d'un ciel des Idées, de Formes et qui n'est que la production signifiante d'un pouvoir. *La ritournelle est un double geste qui s'opère en nous*.

Pourquoi parler de gestes ? Car il s'agit de fendre le milieu où nous sommes et de nous envelopper dans un territoire, un bloc d'espace-temps. Mais développons davantage.

Le premier geste est un *geste d'arrachement*. Il faut d'abord que nous nous arrachions à *notre environnement* - que nous sommes plus en phase en lui, pris dans sa perception, - comme l'enfant qui a la peur au ventre dans le noir Il chante alors un petit air, il fredonne,

comme pour se donner une sorte de corps supplémentaire, d'espace intime qui le protège ; la ritournelle c'est arriver à fendre un territoire, « plus temporel que spatial ». Deleuze et Guattari disent que la ritournelle territoriale « fabriquent du temps ». La ritournelle nous sort d'un milieu nature ou institutionnel pour nous installer dans un entre-deux, dans un **territoire**.

Nous créons ainsi un premier niveau où nous extrayons de l'espace dans lequel nous sommes pris avec notre corps, nous luttons contre un « état initial », nous entrons dans une sorte de « **sas** ». Il y a quelque chose de très positif ici avec la ritournelle, elle nous porte à affronter les dangers, elle porte nos idées. Elle est notre radeau contre la tempête. L'exemple habituel souvent pris par Deleuze et Guattari, c'est l'enfant qui a peur dans le noir et qui en chantant trouve une issue au trou noir.

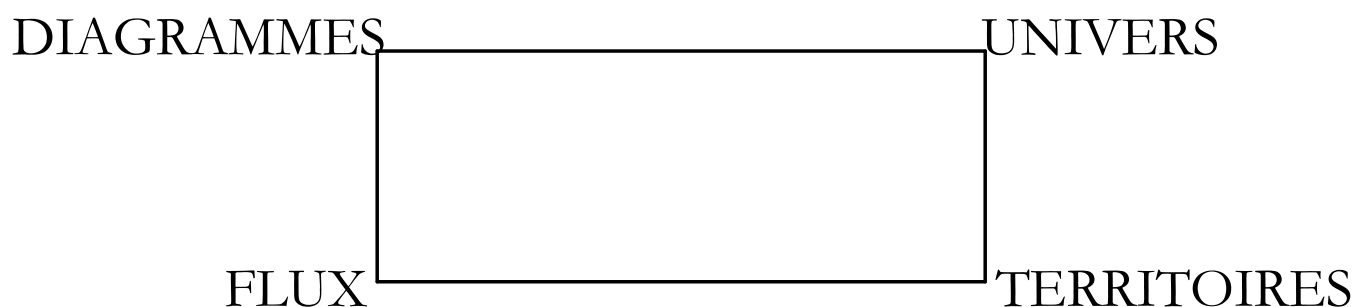
Le second geste est *un geste de déplacement*. La ritournelle, c'est aussi ce qui nous emporte, qui nous fait **passer à la musique**, nous fait entrer, pénétrer en elle, vient la composer, c'est ce qui fait qu'elle nous emporte vers quelque chose de plus profond que la terre, vers une certaine cosmicité. Nous sommes affranchis du territoire, nous basculons dans l'univers-Mozart, l'univers-Bach. Un monde, des mondes s'offrent à nous. Le monde de Bach est un monde très différent de Mozart : on les reconnaît et distingue tout de suite, sans savoir pourquoi.

Il y a donc comme un double enclenchement pour qu'il y ait de la musique. La musique ne sort donc pas des flûtes de pan, ou d'Orphée, la musique n'est pas non plus un canon sonore, une mitraille de notes.

Si la musique n'est donc pas réductible à l'institution, avec ses formes figés comme des drapeaux, des images, elle peut cependant emmener, disent Deleuze et Guattari (p.371) « tambours, trompettes », « entraîner les peuples et les armées dans une course qui peut aller jusqu'à l'abîme ». Car la musique peut s'appuyer sur une force collective, elle peut cristalliser, galvaniser tout un peuple, **mais c'est moins les moyens ou les conditions qui le permettent que sa capacité propre de le faire**. La musique a

affaire à des forces ni surnaturelles ni politiques, elle a des forces immanentes qui la font de telle ou telle façon devenir ce qu'elle est. Cette force de territorialisation peut évidemment être très utile pour le pouvoir.

Mais la musique peut aussi nous déterritorialiser d'une façon plus forte. Alors la musique peut s'arracher à ces pouvoirs et se tourner vers les devenirs, non vers les mythes, avec leurs identités, leurs structures, mais vers une émotion si forte qu'elle nous change. On peut illustrer cela sous forme de schéma :



D'un côté on a une logique connective qui ne réduit pas la musique à un flux-territoires ou des flux-univers. Il s'agit donc de voir que la musique doit passer par des diagrammes-ritournelles. Des flux qui passent par des « machines ». Il faut un agencement (ouverture d'un côté vers la terre de l'autre vers le cosmos), qui évite une logique binaire (enchantement / instrumentalisation).

- 2) Guattari avait développé au même moment dans *l'inconscient machinique* une approche différente de *Mille Plateaux*, car c'est lui l'inventeur du « concept » ! Il nous semble que Guattari insiste sur la possibilité que la territorialisation de la ritournelle tourne en faveur du pouvoir, comme le matraquage des ritournelles sur les ondes radiophoniques. On est sans cesse pris par des airs qui semblent ne pas vouloir se décrocher de nous, nous sommes comme vampirisés. Ils investissent nos âmes. On ne peut s'empêcher par exemple de fredonner du Calodgero, du Céline Dion. On pourrait dire aujourd'hui que les publicitaires veulent tout faire pour qu'on les ait constamment aux oreilles (en boucle sur les radios). Le pouvoir capitaliste subjective par ses

ritournelles : c'est comme un parasitage programmé sciemment. Partout dans l'espace public, dans les magasins, au niveau des sonneries de téléphone, on les retrouve. **Ces « ritournelles » tracent en nous maintenant leur territoire**, mais ce faisant elles nous désapproprient de nos pensées. Elles quadrillent notre temps, elles « fabriquent du temps ». Elles sont donc intrusives. Elles ouvrent et délimitent un territoire, qui vient prendre une place, qui nous remplit notre âme, alors que nous aimerions ne rien penser. Nos enfants par leurs écouteurs ont ainsi la tête pleine de sons, de clichés musicaux, ils se sentent en communion avec les autres enfants, qui partagent leurs ritournelles : mais ce n'est pas une vraie liberté, ils sont les marionnettes, les ventriloques du capitalisme au niveau culturel.

Guattari indique que cet espace social est **plus terrible** en un sens que les ritournelles primitives, car les composantes sonores des sociétés modernes aujourd'hui sont *spécialisées* : elles assujettissent plus puissamment que les images. Elles sont là pour déranger notre tranquillité. Le son notamment, pointe de déterritorialisation, s'est détaché d'autres composantes, comme des rituels, des danses, d'un certain sens de la fonction sociale, souvent religieux. Nous avons maintenant l'impossibilité de nous vider de ce qui afflue en nous sans qu'on le veuille.

C'est pourquoi, contre ces ritournelles clichés, capitalistiques, Guattari privilégie les hautes ritournelles, les ritournelles proustiennes, capables de nous faire atteindre des seuils, des passages à la limite. La plongée dans l'art, la création est une façon de se défaire de ce qui reste territorialisé, l'art permet une déterritorialisation de la ritournelle, un passage à la musique intérieure, spirituelle.

- 3) Deleuze parle dans *l'Image-temps*, pour sa part, d'un rapport cristallin entre deux composantes le galop et la ritournelle. Le galop, voilà un concept nouveau qui accompagne la ritournelle. Qu'apporte-t-il de plus ?

Dans la musique, il y a toujours deux lignes actives, il y a le rythme qui nous ancre dans la terre, nous enfonce dans le sol (nous tapons du pied) et la ritournelle, c'est la phrase, c'est le phrasé de la mélodie, c'est la voix ou le son *qui nous emporte*. Il y a donc dans la musique quelque chose qui s'échange, s'entrelace, se crée entre deux brins, ou deux lacets.

C'est le nœud de la musique, un nœud temporel, un **crystal**. Ces deux brins - inversés - forment comme une hélice qui nous inspire, germe **en nous**. C'est une échange entre un actuel et un virtuel, entre un passé et un présent. « *Le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse. Il quitte la terre, mais aussi bien pour nous ouvrir à un cosmos* ».

Le galop est un **vecteur d'accélération**³⁹, nécessaire pour passer de la petite à la grande ritournelle.

Ainsi, pour prendre un exemple cinématographique, c'est dans *L'Odyssée de l'espace* que la musique de Richard Strauss, *Ainsi parlait Zarathoustra*, nous ancre par ses percussions dans les anneaux des planètes (la conjonction des terres), mais en même temps nous élèvent vers le soleil vers un au-delà. Sans le rythme particulier du galop, la ritournelle ne pourrait nous élaner au niveau du cosmos. La musique n'est donc pas ni l'expression d'une « structure », d'une « forme » sociale ni l'expression d'une Forme. Elle doit passer par des gestes qui la cristallisent. La ritournelle nous oblige donc à penser plutôt les stratagèmes dans lesquels elle « produit » (au sens de créer et de montrer) la musique de telle ou telle façon.

Il est nécessaire de montrer par l'exemple qu'elle joue un rôle déterminant dans l'interprétation musicale, comme l'illustre

³⁹ Le concept de galop est « un vecteur linéaire, avec précipitation, vitesse accrue » (Deleuze). Le galop est un concept très important pour penser la musique. Le galop est purement instrumental, alors que la ritournelle est fondamentalement vocale. Le galop et la ritournelle sont les deux pôles fondamentaux de la musique, c'est surtout dans l'exemple du *Boléro* que les deux dimensions s'affirment de manière exemplaire. Mais c'est chez Arvo Pärt, que l'on trouverait le meilleur couplage, le plus merveilleux et profond, dans le morceau célèbre du Miserere : *Sarah was ninety years old*.

parfaitement Glenn Gould, puis nous verrons aussi son rôle dans la création musicale contemporaine.

5. Le fredonnement de Gould

Glenn Gould est un pianiste canadien né en 1932 et mort en 1982. C'est un interprète complexe, on le disait hycondriaque, avec des manies terribles, comme de se tremper les mains des heures dans l'eau chaude avant une représentation ; ou d'arriver avec des mitaines sur la scène, de ne jamais serrer la main à personne. Son parcours illustre parfaitement l'importance du concept de ritournelle pour penser son œuvre.

On pourrait distinguer trois temps dans notre analyse. Le moment de l'interprétation. Le moment des répétitions (j'inverse à dessein la chronologie) et le moment du retrait de la vie mondaine. GG (pour Glenn Gould) a mené une vie dans un premier temps mondaine. Il se produisait peu mais à chaque fois, c'était grandiose. A chaque représentation, GG accompagnait la musique (le plus souvent de Bach) d'une petite ritournelle.

Gould chantonne un petit air en jouant. Cela est si frappant que l'on distingue tout de suite son interprétation d'un Richter, très froid, ou d'un Perahia, trop sentimental. Cette ritournelle n'est pas seulement un prélude à la mise en forme du morceau, puisqu'elle l'accompagne jusqu'au bout. On peut à notre avis y voir comme une manière de *territorialiser* l'espace dans lequel il joue. Cette manière irremplaçable, si intime, de chantonner pendant un morceau de Bach le rendait capable de rentrer dans la musique, de s'ouvrir à elle. Gould tissait ainsi une sorte d'espace intime capable de rendre le spectateur apte aussi à entrer dans la musique. Ceux qu'ils dérangaient étaient les puristes qui voulaient une musique pure, éthérée, absolue, dogmatique et froide.

La ritournelle est à n'en pas douter une composante de son art d'interpréter, unique dans l'histoire de la musique.

Gould donnait aux auditeurs **une sorte d'ambiance**, de mise en scène non programmée, il pouvait lui-même se mettre en scène et

apparaître comme dégingandé, avec ses mitaines, pour éviter le froid. Tout cela faisait partie de l'art d'interpréter pour donner l'offrande musicale.

La ritournelle participait donc au morceau dans sa totalité (puisqu'il chantonnait l'air qu'il est en train de jouer) et permettait une sorte de mise à distance et d'intériorisation continue, comme le geste prolongé qui dessine un nouvel horizon.

Ce point de détachement était d'autant plus marqué par une sorte de double attitude de Gould, il était littéralement penché, presque accouplé à son instrument, surtout s'agissant de Bach (même s'il explique que c'était nécessaire pour jouer le morceau) et aussi par le fait qu'il ne lisait pas, ne déchiffrait pas les signes de la partition. Tout était comme un combat avec lui-même, une gestion intérieure.

Dégingandé aussi sur son piano, avec la tête sur le front du piano, le corps voûté, il donnait à la ritournelle continue cette impression qu'elle venait du piano lui-même.

Dans ce monde froid, presque sans humanité, de la scène, certes parfois grandiose, mais toujours exagéré pour l'interprétation musicale d'un soliste, il fallait rompre avec les codes, il fallait des gestes qui territorialisent, qui crée une temporalité autre, nous fasse entrer dans les couloirs de la musique.

Il y avait aussi parfois un peu d'*agogie*, c'est-à-dire un usage des rythme lents ou plus rapides propre à un style qui laisse parfois le tempo venir ; mais nous étions toujours transporté, saisi par une sorte de souffle intérieur, de voix qui nous permettait le passage à la musique.

6. « Expérience médicale »

Je viens d'évoquer ce qui se passe lors des représentations, mais il faut parler aussi de ce qui pouvait se passer lors des répétitions. Là aussi la ritournelle a beau jeu.

La répétition au sens de l'apprentissage du morceau est des plus étonnantes. Il ne faut pas imaginer Gould en train d'essayer de

jouer le morceau jusqu'au moment où il y arriverait : on a toujours cette image d'Epinal du pianiste. Comme il le dit lui-même, c'est là une façon très maladroite de jouer. En fait, il disait sur le ton de la plaisanterie qu'on peut apprendre à jouer un morceau en une demi-heure. Il devait d'abord étudier la partition jusqu'à en connaître les moindres aspects et ce n'est qu'après qu'il jouait. A la dernière minute donc, quelques jours avant la grande répétition. En général, tout se passait bien, mais il arrivait qu'il y ait un problème. Le problème était avant tout un problème de concentration.

Pour répondre à ce problème de concentration Gould raconte une expérience dentaire sur laquelle il a pris modèle. De quoi s'agit-il ? Un patient est installé pour une opération des dents, mais il ne veut pas la piqûre, alors le médecin demande au patient quel morceau de musique il aime, celui-ci répond par exemple Beethoven. Le médecin met alors à deux endroits opposés de la pièce et devant le patient deux sources sonores, la première source est une radio qui émet le morceau de musique de Beethoven, la seconde est un « bruit blanc » (c'est-à-dire une émission de bruits qui parasitent les oreilles). Le bruit blanc évidemment l'emporte sur le son de la radio. Le médecin demande alors au patient de se concentrer sur le morceau qu'il aime, par delà le parasitage, et ça marche, le patient déplace en quelque sorte sa concentration, la divise en deux, « l'équilibre ». L'anesthésie est donc le fait de la musique.

Gould applique alors cette méthode à lui-même ; c'est une méthode qui vient avant de poser les doigts sur le clavier, il s'agit d'une expérience musicale extra-tactile ; si Gould ne parle jamais de schéma tactile, c'est qu'il faut bien comprendre qu'il ne résout pas son problème en jouant, mais en faisant semblant de jouer. **Il ne faut pas figer le jeu musical.**

Il s'agit d'un stratagème qui vise à lever l'obstacle du « trac » si l'on peut dire. Pour défaire un blocage, il faut donc un levier. Et le levier est mental, non physique. Gould trouvait toujours une ligne

active, une issue en repensant à ce Ressort Ultime, comme il dit, qu'est l'expérience dentaire.

Gould cherchait à diviser sa concentration, chercher un point d'équilibre qui soit en même temps la neutralisation de deux sources d'émission sonores qui parasitaient ses oreilles (deux radios placées des deux côtés du piano). Une sorte de ligne de moyennisation entre deux termes d'une balance. Gould cherchait le point d'ancrage dans la musique, cherchait comment y rentrer, la porte du sas, il fallait trouver le moyen de trouver la bonne image tactile du morceau, sans jouer réellement pour éviter que tout s'actualise dans une posture, une configuration musicale, une topographie des muscles des doigts. Cette approche est en quelque sorte une approche presque physique, mais au sens scientifique du terme. La recherche d'un stratagème, où se plaçait, comme trouver l'ancrage virtuel seul capable de faire venir la musique en lui, d'habiter l'espace par une sorte d'incorporel, c'est un peu comme rentrer dans un diagramme physicomathématique. D'ailleurs Gould parle souvent en termes d'espace, et comme s'il cherchait des *centres d'équilibres*.

7. Canadian Hotel

J'évoquerai maintenant le dernier point concernant Gould. A l'âge de 32 ans, il quitte définitivement la scène. Gould rompt définitivement avec les mondanités et décide de vivre reclus dans une sorte d'hôtel – lieu de passage - qu'il aménage en studio. Ce n'était pas la première fois qu'il s'éloignait de la scène, pendant un an, déjà, il avait vécu avec son chien et son magnétophone et son piano, au nord du Canada.

Comme Proust qui s'éloigne des salons, et vit reclus dans sa chambre, Gould cherche à trouver le moyen de passer à la vitesse supérieure, son état de santé est de plus en plus fragile, il mange peu, mais cela ne l'affecte pas outre mesure. Le temps est maintenant venu pour lui d'enregistrer lui-même la musique qu'il produit de « son terrier » : les sons sont recherchés pour la plus

grande perfection, comme s'il n'avait plus enfin d'attache à l'institution. On est dans un hôtel, un lieu de passage, comme si ce qui comptait, c'était d'atteindre le son cristallin, un son pur, « radiophonique », un son capable de se diffuser par delà la terre. A cette période, le goût pour la radio, les ondes, pour les magnétophones étaient d'ailleurs très prononcés : il y en avait partout chez lui. Gould faisait aussi des pièces radiophoniques, où il joue des rôles (changement d'identités), comme s'il s'agissait pour lui de devenir invisible, de perdre son corps matériel pour atteindre un autre corps.

Pour lui, il s'agit donc de coller cette fois non plus seulement à l'instrument, mais de parvenir à atteindre ce qui est éthérée, rechercher la meilleure écoute, à l'abri des toussotements, des craquements de chaises. La meilleure écoute, c'est celle qui serait presque capable d'être entendu sans le corps, sans une présence. Chercher la présence presque diaphane qui va faire vibrer la pointe à diamant de l'enregistreur ; il faut un son cristallin, un son qui transcende les espaces, un son cosmique, une grande ritournelle.

Du fond de son terrier, tel l'être-en-devenir de la célèbre nouvelle de Kafka, Glenn Gould entend la profonde résonance intérieure (divine ? non) qui le pousse au plus grand son, à la plus grande déterritorialisation. D'où la nécessité de réenregistrer les morceaux, pour leur donner leur éclat majestueux pour atteindre une sorte de perfection, un peu comme Bach avec l'art de la fugue. Etre sur les ondes, au niveau des ondes. C'est là le véritable destin du héros Gould.

Nous venons de voir comment la petite et la grande ritournelle rend possible la grandeur musicale de l'interprète Gould. J'examinerai pour finir (s'il vous reste des forces) évoquer le travail de Steve Reich, l'un des grands compositeurs du minimalisme. Ce que je vais dire reprend en partie ce que j'ai écrit, il y a une dizaine d'années sur le sujet, mais j'ai resserré sur le concept de ritournelle. Mon propos se centrera sur l'œuvre de Steve Reich (notamment les morceaux de musique) ; je ne vous ferai pas écouter les autres compositeurs du même courant comme Philip Glass, John Adams,

La Monte Young (que je vous recommande), ou encore Riley (In C). Je développerai trois points : d'abord je ferai un rapide éclairage sur le minimalisme ; ensuite je parlerai comment la ritournelle est vraiment au cœur de ce courant ; enfin je parlerai de la réception par les spectateurs de cette musique.

8. Cantillations de Steve Reich

D'abord, le minimalisme est à placer dans la musique classique contemporaine, si l'on peut dire. Il y a deux courants, l'un aux Etats –Unis, initié par La Monte Young, et un autre, en Europe de l'est, plus religieux (qui embrasse la Pologne, l'Estonie, la Tchéquie). Le nom de minimalisme a été choisi par Mickael Nyman (le compositeur de la *Leçon de Piano*, ou *Bienvenue à Gattaca*). Il vient de la peinture, des peintres comme Donald Judd, ou Barnett Newman (connu pour ses zips). Le mot de minimalisme en peinture fait référence à la simplicité des formes géométriques et à leur répétition, en peinture ; par ressemblance, il désigne en musique pour Nyman, la répétition de motifs, et s'apparente donc à la ritournelle, par la répétition d'un air, d'une mélodie. Il ne s'agit plus de limiter la ritournelle à un prélude, comme le générique de la musique, mais de le faire glisser dans tout le morceau : à dire vrai, la répétition est le cœur de la musique, c'est toujours le même motif qui se répète. Enfin, je vais tout de suite nuancer, cette répétition n'est pas qu'une redondance, sinon ce serait vite pénible ! Elle est plutôt une variation continue et multiple d'un motif.

Pour nous faire une idée de cette musique, écoutons le début d'un petit morceau, que je ne commenterai pas tout de suite : *Drumming*. Vous remarquez seulement le sens de la répétition, et le fait que ça ne peut laisser indifférent. Avant de pousser plus avant sur cette dimension de la ritournelle, de ce qu'elle implique, il est nécessaire de pointer deux autres caractéristiques de la musique minimalisme : tout d'abord, les minimalistes en musique ont **un certain goût pour la tonalité**, pour une forme de belle émotion. Certains

morceaux travaille pourtant sur la répétition de la dissonance : c'est le cas de *Differents trains*, mais c'est parce que ce morceau évoque les trains qui emmènent vers les camps de la mort. On ne peut en parler en mettant de la tonalité.

Steve Reich fut un élève de Bério, un grand séraliste, qui était un des tenants de la dissonance. Le minimalisme que Reich crée avec d'autres sonne d'abord pour certains comme un retour à la tradition musicale de la tonalité : la musique classique, tonal (celle que vous appréciez chez Mozart etc.), et en ce sens il ne semble pas tourné vers la modernité. Reich lors d'une invitation en France dit :

“My connections to western classical music have little or nothing to do with music from Haydn to Wagner. The influences I would mention include Debussy, Ravel Satie, Stravinsky, Bartok, and Weill in the Twentieth century, as well as Perotin, much other music from before 1750”.

C'est donc faux que la modernité ne soit pas présente dans la musique de Reich, mais ce qui est nouveau, c'est que le minimalisme s'intéresse à des musiques extra occidentales. Musique d'Afrique, d'Orient, d'Inde, d'Amérique du sud.

Exemple ce morceau que je vais vous faire écouter un morceau superbe : il s'appelle *Tebelim*, ça désigne en hébreu les *psaumes*. Les psaumes de l'Ancien Testament. Ce morceau intègre une multitude de rythmes qui s'entrelacent avec des voix, des « cantillations », des chants. Ce sont en apparence des chants qui sont traditionnels sauf que nous ne savons plus les chanter, et que Reich fut obligé d'une certaine façon de les réinventer, d'en réinventer le rythme, d'en créer un nouveau avec les paroles. Ces chants ashkénazes ont été oubliés, car ils étaient oraux, comme aurait pu se perdre la Torah, si on ne l'avait « écrite ».

Cette manière de se rapporter à des traditions anciennes a valu au minimalisme des critiques : les mêmes que l'on a faites à Stravinski, qu'a faites Adorno. Ce dernier reprochait à Stravinsky de faire une

musique sur des rythmes tribaux, d'empêcher le spectateur par la tonalité, donc l'émotion vivante, de penser. Bref le minimalisme aurait par l'espèce de continuité de sa musique, plus à voir avec le mythe que la raison. Et Adorno, l'émotion, le sentiment musical pris dans la tonalité, est un frein à la distanciation et peut conduire au pire totalitarisme. Adorno manquait parfois de raison.

9. Canaux d'écoute

Centrons-nous maintenant sur le concept de la ritournelle. La musique minimalisme répète des motifs ou plutôt les fait varier : c'est une vraie modulation. Elle les répète en créant le plus souvent un effet de décalage musical, dans la musique. Steve Reich parle de « phasing ». Un instrument enclenche le processus rythmique, un autre le suit et reprend le même rythme, mais c'est souvent un instrument différent, plus aigu, puis un autre vient reprendre le même processus (que celui du départ). Tout est en décalé. Les instruments suivent une trame, un peu comme un canon. Mais il y a des différences. Il ne s'agit pas de suivre une linéarité du temps, je veux dire qu'on ne peut à vrai dire plus vraiment suivre le rythme de la musique, on doit parler plutôt de pulsation. C'est là quelque chose de très étrange. L'interprète doit se concentrer sur « son morceau », son « motif », et ne doit surtout pas essayer de suivre l'autre interprète qui lui est aussi concentré sur son motif, à côté de lui : chacun a comme la nécessité de cloisonner la mise en musique (les interprètes ont des « casques »). Chacun entre dans une sorte de couloir. Chaque couloir est nécessaire pour créer la pulsation de la musique, c'est une sorte de rhizome qui se crée sous nos oreilles.

Il y a donc comme une scène à *plusieurs niveaux d'écoute*, qui ne sont connectés que pour nous. Chaque couloir crée une sorte de sas où nous entrons. Nous sommes nous pris dans cette temporalité multiple, nous habitons cette musique, ce déphasage, ce « phasing » qui nous porte à une sorte de brassage qui n'a plus ni endroit ni envers. La musique se « contracte » en nous ; nous sommes alors

sollicités sur le plan émotionnel, nous entrons nous même dans un sas qui nous coupe de l'environnement. Le son est donc considéré comme « la pointe de déterritorialisation » de la musique. Les voix peuvent aussi nous porter, nous emporter.

Nous ne sommes pas à l'écoute, mais *dans* l'écoute de la musique, nous passons par la pulsation, par un *temps phasé*, un temps qui n'est plus en contact avec un rapport de lecture sur chevalet, nous sommes comme pris par l'enveloppement musical qui devient un habitat, un territoire aquatique en mouvement, un territoire de ville (comme *City of life*). C'est un temps continu. Le minimalisme crée des plages temporelles continues qui nous enveloppent, et nous met au cœur du « cristal » de temps. Le minimalisme nous emporte dans un tourbillon, moins dans un espace que dans du temps, rompt avec la logique du rythme, il crée les pulsations du temps vers une sorte de profondeur. On retrouve le cristal qui ouvre une disjonction entre l'actuel et le virtuel. Le minimalisme donne comme un tour de vis, crée une sorte d'ancrage qui nous modifie de l'intérieur, nous sommes en train de passer dans des devenirs.

Musique donc cosmique, qui nous fait atteindre à la grande ritournelle, parce que la ritournelle n'est plus le prélude au morceau, mais ce qui le parasite, ce qui le transperce et nous fait devenir autre, nous sortant de nos ancrages massifs, molaires, pour nous faire entrer dans du moléculaire. C'est un stratagème allusif en ce qu'il nous ancre dans une sorte de geste de vissage, geste physicomathématique, mais aussi nous porte à une sorte de « monde », d'Univers ».

On mesure la différence du minimalisme avec les *musiques binaires* comme le disco (avant / après) ou le « country » qui se fait par rapport à une ligne, comme la ligne de démarcation que franchit le cow-boy pour aller dans son enclos, ou comme les valse ternaire, qui se développe dans un espace plutôt circulaire, et qui déjà nous emmène dans une sorte de couche plus traditionnelle. On voit la différence avec la world-musique, comme la musique zen des magasins, qui restent prisonnières d'une retranscription des « sons », des clichés (le côté danse tribale, chant, tout est là pour

nous transformer en indien). D'ailleurs cette musique est souvent accompagnée de toute la panoplie de vêtements, ou d'accessoires pour mettre dans l'ambiance, un vrai *décorum*.

Ainsi le concept de ritournelle ouvre une vision plus dynamique, lié à un potentiel. Nous n'avons plus cette image du mystère ou cette image de la musique-drapeau, de la musique totalitaire. Ainsi parler de pouvoirs de la musique, quelque soit le sens qu'on donne à l'expression, nous induit en erreur.

Références

1) Textes cités ou évoqués (ordre d'apparition)

Platon, *Ion*

Phèdre

République, passage livre III

Foucault (Michel), *Dits et Ecrits*, T IV, n°333

Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille plateaux*, p. 370 à 380 + tout le plateau « *De la Ritournelle* »

Deleuze (Gilles), cours du 08 /03/ 77 (sur site de Paris 8)

Guattari (Félix), *L'inconscient machinique*

, *Chaosmose*

, *Cartographies Schizoanalytiques* reprend ses idées sur une ritournelle existentielle.

Deleuze, *L'image-temps*, principalement sur le galop et la ritournelle

Coadou (François), *Pour une lecture de la Philosophie première de Jankélévitch*, 2001

Gould (Glenn), *Entretiens avec Jonathan Cott* (deux éditions, l'un en 10/18 et l'autre chez Les Belles Lettres) : pour la dernière édition, notamment p.54 (expérience dentaire) ; rapport à l'espace, p.75 ; l'effet pan-potté (potentiomètre / *panning accross*, p.85).

Kafka, *Le « terrier »*, GF.

Reich (Steve), *Writings on music 1965-2000*, OXFORD - lire notamment : a) le texte de "music as a gradual process" (1968) ; b) TEHILLIM (1981) et Hebrew cantillation as a influence on

composition ; c) Questionnaire (1989) ; d) Music et langage (1996)

2) Lectures complémentaires (ordre alphabétique) :

Michel Schneider, *Glenn Gould, piano solo, Folio, 1994*

Glenn Gould, *Ecrits I, Fayard, 1983*

, *Ecrits II, Fayard, 1985*

, *Non je ne suis pas du tout un excentrique, Fayard, 1986*

(livres composés à partir des textes de Gould par Bruno Monsaingeon)

Duteurtre (Benoît), *Requiem pour une avant-garde, Pocket*

Dupuis (Joachim), *Variations, métamorphoses et cristal, à la rencontre entre musique et pensée dans le minimalisme* (premier version de 2004, sur www.musicologie.org) ; une seconde version actualisée existe, voir le site du groupe-Châtelet.

Nyman (Michaël), *Experimental Music : Cage et au-delà, Allia*

Schwarz (Robert), *The minimalists, Phaidon, 1996*

3) CD

L'intégrale des CD Gould (maintenant disponible) dont les merveilleux *Variations Goldberg / L'Art de la fugue*.

Steve Reich : *Tehilim ; Variations ; City of life ; Drumming* ...et plein d'autres morceaux superbes !



Cédric Cagnat

Lutter en chansons.

Caractère et fonction du « musical » dans la politique contestataire.

La musique savante manque à notre désir.
Arthur Rimbaud

Fonction de l'objet-signe musical dans le contexte de la politique contestataire

La confrontation des deux termes : musique et contestation évoque immédiatement les pratiques chorales ayant cours lors des manifestations de rue.

On pourrait, de fait, retracer la longue histoire des chants « protestataires » qui ont toujours accompagné les mouvements sociaux et de là aboutir à l'idée d'une certaine continuité dans le lien apparemment indéfectible entre la musique et les mobilisations politiques, depuis le XIII^e siècle des « goliards », ces étudiants « en rupture avec la hiérarchie de l'Eglise » qui, fidèles à la tradition carnavalesque médiévale, usaient du registre sarcastique dans leurs chansons destinées à « [ridiculiser] l'ordre social établi »⁴⁰, jusqu'aux phénomènes contestataires les plus récents : ainsi le mouvement étudiant du printemps 2006 contre le CPE, qui ajuste à ses revendications des chants plus ou moins traditionnels, *La Marseillaise*, *A la Bastille* ou *Santiano* de Hugues Aufray. Exemple d'une création poitevine :

Allons jeunesse de Poitiers
Le jour de lutte est arrivé
[...]

⁴⁰ Ch. TRAÏNI, *La musique en colère*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, p. 37.

*Aux armes étudiants !
Prenez vos mégaphones !
Marchez, chantez, manifestez,
Votre mécontentement...*

Entre ces deux extrémités temporelles, des occurrences pléthoriques, plus ou moins connues. A chaque cause sa chanson. Aux alentours de 1650, les fameuses « mazarinades », qui mêlaient paillardises et violence pamphlétaire :

*Il fout notre régente
Et lui prend ses écus
Et le bougre se vante
Qu'il l'a foutue en cul
Faut sonner le tocsin
Din guin din
Pour pendre Mazarin*

Au XIX^e siècle révolutionnaire fleurissaient les « goguettes », des « sociétés chantantes » qui se constituaient à l'origine pour boire, faire bonne chère et s'amuser, mais se multiplient dans les périodes où la censure se fait plus rigoureuse, sous la Restauration, et permettent de contourner l'interdiction frappant les réunions politiques (300 goguettes à Paris en 1818, près de 500 en 1836). Chaque période de lutte sociale est en quelque sorte liée à son illustration musicale propre. Le mouvement des droits civiques aux Etats-Unis est, dans un premier temps, celui de la non-violence enracinée dans les préceptes évangéliques et incarnée par un Martin Luther King, première période inséparable des chants gospels qui sortaient des églises pour résonner lors des marches pacifiques. Mais l'évolution de ce mouvement vers des tendances plus belliqueuses, avec des collectifs comme le *Black Panthers Party*, s'accompagne de changements dans sa vêtue musicale et place au premier plan des styles plus rythmés comme la *soul* ou le *rhythm'n'blues*. Ces derniers viennent prendre la relève des chants

d'amour mystique du negro spiritual, tournés plutôt vers les promesses de l'au-delà, alors que la soul participe davantage d'une affirmation identitaire préoccupée d'un changement effectif des conditions de vie afro-américaines, ici et maintenant, dussent-elles emprunter les voies de la confrontation musclée avec la police. De fait, l'auto-valorisation de la communauté noire a pour conséquence logique d'appuyer les traits d'un antagonisme que les tenants de la non-violence reléguent à l'arrière-plan, situant leurs revendications sur le terrain juridique. L'affirmation identitaire se traduit directement dans les formes et les contenus du style musical qui lui est lié : usage de la langue populaire des ghettos dans les textes, références à une africanité proclamée au moyen d'instruments percussifs comme les bongos ou les wood-blocks dans les arrangements des morceaux. Le sens des textes lui-même peut, à côté des thématiques sentimentales simplistes et mièvres (« I love you baby ») – commerce oblige – relever de l'injonction clairement et directement politique. Exemple parmi bien d'autres, en 1968, James Brown interprète une chanson intitulée « *Say it loud, I'm black and I'm proud* » :

Nous demandons maintenant la possibilité de faire des choses pour nous-mêmes

*Nous préférons mourir sur nos pieds, plutôt que de vivre agenouillés
Dis-le fort, je suis noir et fier de l'être, etc.*

On peut évidemment évoquer, dans la longue histoire des liens unissant lutte politique et musique, aux Etats-Unis également, la décennie 70, la période inaugurée par Woodstock, du *flower power* et de la *protest song*, représentée par les figures de Joan Baez, Bob Dylan, Albert Cohen, entre autres.

Ainsi la prestation de Joan Baez au festival de 1969, « l'un des moments emblématiques du mouvement de protestation des années 60 aux Etats-Unis », écrit Traïni. En interprétant la chanson « Joe Hill », Joan Baez se situe délibérément dans la filiation de son interprète originel, Peter Seeger, « connu pour son engagement au

sein du parti communiste américain »⁴¹. La chanson s'adresse fictivement à ce Joe Hill, syndicaliste « injustement condamné à mort en 1915 » :

*Les patrons t'ont fait tuer pourtant
Un fusil n'suffit pas
Joe Hill n'est jamais mort dit-il
Il est près des chômeurs
Dans le combat des ouvriers
Partout où l'on combat dit-il
On se souvient de moi*

Parallèlement à la cause ouvrière, l'ère hippie a été également marquée par l'opposition à la guerre du Vietnam. Sans avoir besoin d'en passer par le contenu signifiant d'un texte, Jimmy Hendrix, à Woodstock également, formule à travers un solo de guitare saturée une critique symbolique de la violence américaine exercée en Asie du Sud-est : c'est l'épisode fameux de la reprise de l'hymne américain ponctué de dissonances furieuses et de larsens déchirés, qui se termine sur des déflagrations distordues évoquant le chaos des bombardements.

Au sein de cette complicité continue du musical et des pratiques revendicatives, il est toutefois possible de repérer un certain nombre de ruptures, parallèles aux transformations qui ont affecté l'histoire de la contestation. Ces ruptures sont en effet indexées sur une césure repérée par la sociologie des mobilisations qui établit une distinction assez nette entre deux types successifs de revendications. D'une part, un courant enraciné dans les problématiques de la subsistance, de la répartition des biens, des conditions de travail, historiquement inséparable du mouvement ouvrier ; d'autre part, ce que sociologues et historiens nomment les « nouveaux mouvements sociaux », emblèmes d'un activisme à la fois postmatérialiste et davantage particulariste, axés sur

⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

l'expression de valeurs ayant trait aux thématiques de la dignité, du respect, de la reconnaissance identitaire, et sur des droits qu'on peut qualifier de « culturels », relatifs principalement aux mœurs, à l'idéologie ou la domination symbolique. Autrement dit : au passage des luttes sociales aux luttes sociétales vont correspondre, dans l'ordre musical, deux périodes distinctes. La première, que je nommerai le « passé hymnique » des luttes matérialistes, fera contraste avec la seconde qui désigne un « présent parodique » destiné à s'inscrire dans les processus et dispositifs de pacification festive propre au démocratisme contemporain.

J'insisterai sur le fait que les caractéristiques aussi bien que les fonctions des chants appartenant à ce passé hymnique articulé sur le mouvement ouvrier sont devenues non congruentes à la politique contestataire actuelle.

Trois exemples emblématiques de cette première période, dans l'ordre chronologique de leur composition : *La Marseillaise* (1792), *L'Internationale* (1871) et *La Bandiera rossa* (1908).

*Allons, enfant ! Marchons, marchons !
Avanti O popolo ! A la révolte ! Le drapeau rouge triomphera, etc.
Debout ! les damnés de la terre
Debout ! les forçats de la faim
Foule esclave, debout ! debout !
Le monde va changer de base
Nous ne sommes rien, soyons tout
Ouvriers, paysans, nous sommes
Le grand parti des travailleurs*

On peut également citer le chant entonné en 1946 à l'occasion d'une grève des travailleurs noirs de l'industrie du tabac, *We shall overcome* :

*Nous marchons main dans la main
Nous n'avons pas peur
Nous serons libres un jour*

Nous ne sommes pas seuls
Nous triompherons
Nous triompherons un jour

Les caractéristiques propres au passé hymnique obéissent, on le voit, à des procédés stylistiques rémanents : recours massif à la première personne du pluriel et aux deux modes verbaux qui correspondent aux forces injonctives (impératif) ou commissives (futur de l'indicatif) de ces chants. L'usage du « nous », sous l'espèce de l'exhortation quasi prophétique, recouvre les quatre fonctions principales de cette forme hymnique :

- la constitution d'*identités* fortes, substantielles (la classe des travailleurs), rendue possible par
- la désignation d'un *ennemi* entretenue au moyen
- d'*affects* marqués par une certaine bellicosité, voire l'expression d'une haine irréductible enracinée dans
- une *profondeur historique* explicitant et justifiant la radicalité du mouvement.

Le « nous » se renforce donc doublement par le biais de son inscription dans une conflictualité affirmée et dans une filiation historique assumée : à la réaffirmation d'une identité collective forte parce qu'ancienne répond la désignation d'un « eux », fraction antagoniste, l'« autre » de la classe en lutte dans lequel est situé l'ennemi fauteur d'injustices, de violences et source du danger à conjurer et à combattre. Ainsi *La Marseillaise* dénonce les « féroces soldats » ; *A las barricadas*, chant de syndicalistes anarchistes lors de la guerre d'Espagne, maudit les « tempêtes noires qui balaient le ciel, les nuages sombres qui nous aveuglent » qui représentent « l'ennemi » contre lequel « nous avons le devoir d'aller » ; ou encore le « vol noir des corbeaux sur nos plaines » du *Chant des partisans* qui se termine lui aussi par un appel vaticinant à l'action : « Ce soir l'ennemi connaîtra le prix du sang et les larmes ».

Ce qu'autorise le chant, c'est avant tout la mobilisation d'affects (fierté, haine) qui induit et renforce une communauté émotionnelle tout en enjoignant à la lutte : *nous* contre *eux*, comme le proclame *L'Internationale* : « Paix entre nous, guerre aux tyrans ! »

Le renforcement du « nous » et sa dimension injonctive puisent dans la filiation historique en insistant sur le passé et la continuité des luttes présentes afin de marquer la nécessaire inscription du mouvement dans la suite des actes héroïques déjà accomplis et des sacrifices déjà consentis. C'est un trait que l'on retrouve jusque dans la *protest song* américaine des années 70 : la chanson *Joe Hill* de Joan Baez, on l'a vu, illustre cette pratique courante consistant à reprendre des compositions anciennes pour les faire entrer en résonance avec le présent.

Il convient de préciser que ces caractéristiques et fonctions n'appartiennent pas à une quelconque « nature sémantique » de ces chants puisqu'ils ont pu aussi bien servir, de façon tout à fait efficace, des pouvoirs réactionnaires aux antipodes des idéologies qui leur avaient donné naissance. La musique ne signifiant rien en elle-même, acquiert des contenus sémantiques divers selon les contextes où on l'utilise. Elle remplit très bien son rôle de « dispositif de sensibilisation », selon l'expression de certains sociologues des mobilisations opposés au rationalisme motivationnel d'un Olson, mais ne contient jamais en elle-même le sens qu'on veut lui faire véhiculer.

Toutefois, une telle caractérisation du « passé hymnique » : **un « nous » constitué autour d'affects hostiles à l'encontre d'ennemis clairement identifiés, et se prévalant d'une substantielle épaisseur historique**, permet de mesurer la distance qui le sépare des pratiques musicales telles qu'on les observe dans les mouvements contemporains. Tout se passe comme si ces dernières prenaient le contre-pied systématique des traits définitoires de l'épopée ouvrière. Le *nous* tel qu'il se constitue lors des mobilisations apparaît aujourd'hui beaucoup plus ponctuel. On n'a plus affaire, en tout cas, à des mouvements de « classe ». La subjectivité manifestante a tendance à se calquer sur

la fluence identitaire de l'individu hypermoderne, qui endosse des identités distinctes et cloisonnées selon les moments ou les lieux, en assumant explicitement le caractère flexible, contextuel, de ses appartenances. Cette redéfinition hypermoderne de l'identité a évidemment des conséquences directes sur les manières de vivre ce qu'on pourrait appeler les « temps d'investissement politique » – quand une place leur est encore ménagée. Albert Hirschman a montré combien les périodes d'intervention au sein de la sphère publique peuvent entrer aujourd'hui en concurrence avec d'autres temps de la vie considérés comme tout aussi nécessaires, sinon davantage, et perçus comme incompatibles avec l'engagement politique, notamment les dispositifs permettant d'assurer un confort et un bonheur d'ordre privé.

A cette dispersion des identités collectives s'ajoute le fait que l'hostilité des chants révolutionnaires s'accommode mal des revendications des mouvements actuels – qui consistent généralement à exiger que les parties en présence s'assoient à la « table des négociations ».

Enfin la pratique du chant en tant que telle a tendance à disparaître : le plus souvent, les manifestants défilent aujourd'hui au rythme d'une *sono* mobile qui est venue prendre la relève des chœurs de travailleurs en lutte. Lorsque le chant perdure, c'est sous la forme d'une parodie d'un tube à la mode, à travers l'adaptation plus ou moins humoristique du texte à l'objet de la contestation.

Dernier exemple en date auquel j'ai pu assister lors des manifestations contre la réforme des retraites en octobre-novembre 2010, la reprise par des membres du syndicat FO du succès d'Helmut Fritz, « Ça m'énerve » (Je prie le lecteur de m'excuser pour ce qui va suivre. La quête de la vérité oblige parfois à plonger la main dans les cambouis les plus douteux) :

*Ça m'énerve, toutes celles qui portent la frange à la Kate Moss
Ça m'énerve, le rouge à lèvres c'est fini, maintenant c'est le gloss
Ça m'énerve, toutes celles qui rentrent dans le jean slim en taille 34
Ça m'énerve, la seule vue sur le string te donne envie de les abattre*

Est devenu :

Ça m'énerve, tous ceux qui tuent la retraite de ceux qui bossent

Ça m'énerve, avec Force Ouvrière ils tombent sur un os

Ça m'énerve, tous ceux qui rentrent dans l'jeu et se taillent sans combattre

Ça m'énerve, la seule vue des réformes te donne envie de les abattre

On le constate, dans ce mouvement contre les retraites qui représente le type même de « lutte » socialement transversale on ne se préoccupe nullement de constituer des identités collectives repérables, et le type d'expression qu'il emprunte est à la fois délesté de toute bellicosité et débranché de tout souci d'inscription dans une quelconque épaisseur historique. Tout au contraire, le « tube » est un objet de consommation éminemment ancré dans l'actualité « culturelle », dans lequel peuvent se retrouver toutes les franges de la société, y compris celles qui sont à l'initiative des mesures contestées (chaque université d'été des grands partis nous gratifie d'images de hauts responsables politiques se trémoussant sur le *dance floor* au son de l'un de ces succès éphémères), et l'inconsistance absolue de la version originale, le ton prétendument humoristique qu'il emploie ne peuvent faire autrement que de se retrouver transférés, à titre de vague résidu mnésique, dans la version syndicaliste qui, si elle dit ce qu'elle a à dire, répond aux impératifs de l'« ambiance sympa » auxquels obéissent désormais les moindres parcelles de nos rapports sociaux.

Lorsqu'il y a encore une tentative de constitution d'un « nous », ce dernier n'est plus *exclusif* comme c'était le cas pour le « passé hymnique », il ne fonctionne plus à la délimitation de frontières entre « nous » et « eux » ; on pourrait au contraire qualifier ce « nous » de pan-inclusif, et y voir l'un des supports du phantasme unaire et totalisant qui caractérise le démocratisme contemporain. Nombre de musiciens, membres de ces groupes « citoyens » et « militants » dont l'espace culturel est peuplé, n'hésitent plus à présenter leurs créations comme des « remèdes à la crise de la

représentation démocratique ». Il s'agit de contribuer à parfaire l'homogénéité de cette sphère politique entièrement épuisée dans la pratique du vote et la chasse aux « vides juridiques » par la sollicitation de nouvelles lois.

On pourrait objecter que le pacifisme était une valeur déjà largement célébrée aux temps hymniques, surtout pendant et après la première guerre mondiale. Mais le pacifisme d'aujourd'hui est structurellement distinct de celui d'hier. Il s'agissait alors d'un pacifisme antimilitariste et antiétatique qui s'opposait à la guerre et à son absurdité parce qu'elle servait avant tout les intérêts d'une classe dominante contre laquelle on n'excluait nullement le recours à la force. On se souvient du dernier couplet du *Déserteur* de Boris Vian : « Si vous me poursuivez, prévenez vos gendarmes que je possède une arme et que je sais tirer. » Le pacifisme des nouveaux mouvements sociaux, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs, s'enracine dans une condamnation morale de toute violence et se prolonge dans un légalisme de principe : l'Etat n'est plus l'ennemi, mais l'instance – bienveillante, en définitive – auprès de laquelle on quémande un service juridique.

Il convient enfin d'évoquer un autre morceau, devenu un passage obligé de tous les cortèges manifestants depuis son enregistrement par le groupe Zebda qui est l'exemple type du groupe « engagé ». Il s'agit d'une reprise, sur un rythme vaguement ska, du *Chant des partisans* auquel a été ajouté un refrain : « Motivés, motivés ! Il faut se motiver ! Motivés, motivés ! Soyons motivés ! » (1997). Ne pouvant gloser sur l'engouement généralisé vis-à-vis de cette fusion téatologique de l'hymne de la résistance à l'occupation allemande entrecoupé de répétitions lancinantes et enjouées d'une notion issue du lexique managérial, on se contentera de citer le constat de Gilles Deleuze, énoncé dans son « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » sept ans avant la publication de cette chanson : « Beaucoup de jeunes gens réclament étrangement d'être "motivés", ils redemandent des stages et de la formation permanente ; c'est à eux de découvrir à quoi on les fait servir... »

Il faut donc, pour finir, aller voir du côté de l'industrie musicale pour saisir le propre des objets musicaux qui accompagnent les postures résistantes actuelles. Aujourd'hui tentaculaire – toute expression musicale quelle qu'elle soit passe par elle – l'industrie musicale fournit non seulement la matière première des chants manifestants, mais elle s'avère également le creuset d'une musique qui se veut elle-même militante, « engagée politiquement », à savoir, principalement, le rock et le rap.

La révolte en quantité industrielle

Le rock : admettons, par commodité, que nous avons tous à peu près la même idée de ce que ce terme recouvre. Il me semble que cette idée, si on l'explicitait, ne contiendrait que peu d'éléments proprement musicaux, mais renverrait plutôt à un ensemble d'attitudes, ou mieux : de *postures*. La dimension politique de ce *style* n'apparaîtrait pas, bien entendu, sous la forme de théories articulées ; elle se manifesterait précisément au travers de la *posture du rebelle*. L'idéaltype du rocker, davantage qu'à des opinions politiques circonscrites, qu'à des « principes moraux, religieux, culturels » positivement formulés, fait référence au « développement de modes de vie alternatifs », selon l'expression de Traïni⁴². Une telle expression, qui demeure assez vague, néglige forcément la variété des situations et des personnalités. Il s'agira simplement d'interroger les significations qu'elle peut revêtir lorsqu'on l'applique aux musiciens et aux consommateurs de rock, et d'examiner surtout dans quelle mesure ces modes de vie, ces postures, participent du phénomène politique.

Le rock se situe incontestablement dans la lignée des mouvements qu'on a qualifié tout à l'heure de « postmatérialistes ». Ses revendications – quand il lui arrive de revendiquer quelque chose – sont on ne peut plus éloignées des luttes de subsistance et des combats relatifs à la sphère du travail. Contrairement à la musique

⁴² *Ibid.*, p. 8.

folk, sa contemporaine, aux *protest songs* de Joan Baez ou de Bob Dylan première époque, le rock n'a que très exceptionnellement manifesté de solidarité à l'égard du monde ouvrier. Son éventuelle portée contestataire doit être cherchée ailleurs.

C'est précisément cette période d'ébullition culturelle que furent les années soixante, et dont procèdent les « nouveaux mouvements sociaux » déjà évoqués, que le rock a pu marquer d'une empreinte significative. En amont, l'émergence du rock a accompagné – sinon provoqué – l'apparition d'une césure sociologique aujourd'hui encore de mise : « Les adolescents d'un côté, les adultes de l'autre. »⁴³ Le milieu des années cinquante voit se constituer une nouvelle identité collective, « les jeunes », avec les thèmes qui leur seront désormais associés : le mal de vivre, la rébellion, la soif de liberté, dont l'industrie cinématographique fixe les codes et fournit les icônes, Marlon Brando et James Dean, respectivement dans *The Wild One* en 1953 (*L'équipée sauvage*) et *Rebel without a cause* en 1954 (*La fureur de vivre*). Puis elle y adjoint une illustration musicale avec laquelle ces thèmes resteront pour longtemps indéfectiblement liés : en 1955 sort le film *Blackboard Jungle* (*Graine de violence*) ; au générique de fin : Bill Haley and the Comets interprétant *Rock around the clock*, officiellement déclaré depuis premier morceau rock de l'Histoire. Par la suite, idoles et tubes se succèdent : Chuck Berry, Gene Vincent, Eddie Cochran et, bien entendu, le King Elvis.

Les interprètes sont beaux, « jeunes et insoucians », emploient une langue spécifiquement destinée à la jeunesse et mettent en voix dans leurs chansons les conflits qui opposent les adolescents au monde des adultes, l'incompréhension dont cette jeunesse est victime et ses aspirations contrecarrées par un conformisme rigide : « Dis, maman, est-ce que je peux sortir ce soir ? », chante Gene Vincent en 1958. Les blousons de cuir noirs et les coiffures « banane » qui font scandale ou effraient sont les traductions vestimentaires d'un rejet explicite de la « bonne société ». Il s'agit

⁴³ J. DEMETS, *Rock & Politique, L'impossible cohabitation*, Les cahiers du rock, p. 33.

bien là d'une *rupture*, du point de vue des mœurs, à l'égard de l'Amérique puritaine d'après-guerre. Cette dernière ne manque pas non plus de manifester son désaccord vis-à-vis d'une telle « musique de sauvage », expression pointant son ascendance noire (le *blues* et le *jazz*), mais condamnant également l'obscénité des danses, la brutalité et le vacarme qui se donnaient libre cours et heurtaient de plein fouet « la tradition morale, sociale et religieuse des années 1950 et 1960 »⁴⁴. Il faut bien sûr ajouter à ces prémices, les deux éléments qui n'ont cessé d'accompagner le rocker dans ses tribulations ultérieures et d'entretenir le scandale et l'excitation médiatique jusqu'à la fin des années quatre-vingt : une sexualité débridée et l'usage courant des substances stupéfiantes. On aura ainsi un tableau à peu près exhaustif des caractéristiques subversives de ce mouvement culturel et de sa production musicale.

A l'aune d'une telle description à gros traits de ce que d'aucuns nomment la « *rock attitude* » et des particularités de la « rébellion » à laquelle s'adonnent ses représentants, est-il pertinent de voir dans le rock une modalité de la politique contestataire ?

Comme le souligne l'ouvrage de Julien Demets, si le rock a pu contenir, une ou deux décennies durant, une dimension oppositionnelle, ce fut de façon involontaire : il a émergé comme contre-culture *de fait*, reléguant dans un passéisme ringard le monde adulte selon un processus tout mécanique. En offrant sur le marché un nouveau type de produits, l'industrie du disque crée de toute pièce une classe inédite de consommateurs et inscrit dans le paysage social un hiatus strictement générationnel qui ne s'origine nullement dans un quelconque antagonisme d'ordre politique : « Les Who, les Stones et beaucoup d'autres furent considérés comme contre-culturels bien avant d'avoir écrit la moindre chanson engagée. »⁴⁵ Une fois la notion de culture jeune assimilée par l'ensemble du corps social, l'aspect subversif du rock

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

disparaît d'ailleurs de lui-même, ses représentants n'ayant plus à revendiquer leur existence en tant que telle comme un défi. Non seulement n'y a-t-il plus, à partir de la fin des années quatre-vingt, de catégorie d'âge susceptible de représenter une autorité à laquelle s'opposer, mais le rock devient une musique transgénérationnelle, tout le monde en écoute, et ce pour deux raisons : les adultes de 1990 ont vécu la naissance de cette contre-culture qui n'en est plus une et nombreux sont ceux qui lui restent fidèles ; le néolibéralisme des années quatre-vingt a sans doute également favorisé la production et la distribution massive des produits culturels et des dispositifs techniques permettant leur consommation qui ont dès lors envahi toutes les strates de la société. « Peut-on reprocher au rock de s'être assagi, lui qui n'a simplement plus d'ennemi ? »⁴⁶, s'interroge Demets.

Du point de vue de l'engagement politique proprement dit, les rockers ont souvent fait montre d'une indéniable frilosité. Le mouvement anti-belliciste lors de la guerre du Viêtnam ne peut même pas faire figure d'exception. Cause éphémère et combat velléitaire, c'est le moins que l'on puisse dire. Rien avant 68, trois ans après le début des hostilités (si, tout de même, en 1967, les Box Tops, dans leur morceau *The letter*, donnent la parole à un soldat au front qui souhaite rentrer chez lui... parce que sa petite amie lui manque). Dans le sillage de Woodstock, chaque groupe va éditer son couplet pacifiste, mais tous se désintéressent totalement de la situation bien avant le retrait des troupes en 1972.

Anecdote amusante et consternante à la fois : au début de l'année 68, le chanteur Bob Seger sort un morceau où est relevée l'inconséquence qui consiste à envoyer au front des soldats de 18 ans et demi alors que l'âge légal du vote est fixé à 21 ans :

*C'est vrai je suis un jeune homme
Mais je suis assez vieux pour tuer*⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

Le même enregistrait deux ans auparavant une chanson intitulée *Ballad of the yellow Beret* dans laquelle les objecteurs de conscience sont qualifiés de *gays*.

Après les années soixante-dix, les rockers continuent de briller par leur absence d'opinion. Rien pendant le mandat de Reagan, ou quelques exceptions (The Ramones, par exemple) faisant contrepoids avec l'engagement d'autres groupes aux côtés du camp républicain (The Beach boys, entre autres). Déclenchement de la guerre du Golfe en 1990 ? Silence quasi-total⁴⁸.

En définitive, la révolte rock, dans le domaine politique, s'est toujours caractérisée par une tiédeur que représentent parfaitement les mots scandés par John Lennon dans le morceau des Beatles antithétiquement intitulé *Révolution* :

*You say you want a revolution well you know
We all want to change the world
[...]
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out*

La dimension revendicative du rock ne s'est en fait jamais départie de la simple visée de reconnaissance générationnelle qui a accompagné sa naissance. Peu important les causes défendues, l'essentiel étant de se démarquer du conformisme des adultes au travers de produits dans lesquels la jeunesse peut tout narcissiquement se contempler. Les chansons rock s'adressent aux jeunes pour leur parler des jeunes ou en exemplifiant la jeunesse, dans une sorte de célébration grégaire et tautologique. Si révolte il y a eu, elle a été exclusivement dirigée contre papa et maman, et encouragée par l'industrie culturelle qui a pu ainsi écouler au fil des générations les gadgets identitaires dont elles avaient besoin, dans des proportions absolument sans précédent.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

C'est dans cette mesure que le rock peut être rapproché des tendances communautaristes qui caractérisent la contestation postmatérialiste :

Les nombreux clans de rockers (teddy boys, punks, gothiques, etc.) naissent d'une volonté semblable d'échapper au conformisme ambiant en créant un tissu social parallèle, défini selon ses propres insignes esthétiques et vestimentaires. Fondamentalement, le rock ne préconise donc aucun changement au sein de la société. Si celle-ci lui déplaît, plutôt que de lutter, il s'enfuit et crée la sienne. Ce plein-pouvoir de l'imagination l'éloigne d'autant plus de la politique, sujet terre-à-terre et adulte par excellence.⁴⁹

Plus généralement, tout porte à voir dans le rock une traduction musicale et comportementale du type de culture que les années cinquante et soixante ont fait émerger, une culture étroitement corrélée à la configuration économique qui s'est alors consolidée, disons le néo-libéralisme et son prolongement civilisationnel, l'individualisme hédoniste.

Les vertus politiquement subversives du rock n'ont en réalité nulle part été si opérantes que dans les nations placées sous le joug du bloc soviétique, comme le raconte Andras Simonyi, ancien ambassadeur de Hongrie à Washington⁵⁰. Le message de liberté un peu sommaire véhiculé par des rythmes binaires sur des accords de guitares électriques distortionnées peut provoquer des séismes dans un contexte despotique. La révolution bolchévique n'a pu survivre à cette musique répétitive, formellement conservatrice et donc éminemment réactionnaire !

Comment peut-on être indigène ?

Les quelques considérations sur le rap qui vont suivre sont inspirées de la lecture d'un article du journaliste Jacques Denis,

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

paru dans le *Monde diplomatique* de septembre 2008, intitulé : « Rap domestiqué, rap révolté ».

Comme son titre l'indique, l'article opère une distinction entre un rap plutôt consensuel, aux paroles édulcorées, bénéficiant pour ces raisons de l'assentiment des médias et des responsables politiques ; et un rap plus offensif, refusant les concessions qui lui ouvriraient les portes de la couverture médiatique et dont la radicalité l'expose parfois aux poursuites judiciaires. Le caractère commun à ces deux catégories demeure toutefois l'engagement politique, intimement lié dès l'origine à ce style musical, du moins dans sa version française – contrairement au rap américain dont il procède.

Chacune de ces tendances est représentée dans l'article par sa figure emblématique : Abd Al Malik pour le « rap domestiqué » et le groupe La Rumeur pour le « rap révolté ».

Abd Al Malik est l'exemple type du rappeur présentable, ne serait-ce déjà qu'en raison de son parcours biographique, modèle de rédemption méritocratique et d'intégration républicaine dont les médias sont si friands : ayant bien entendu grandi dans une « banlieue difficile », Abd Al Malik a comme il se doit recours au *deal* pour survivre, avant d'être forcément attiré par l'islamisme radical. Puis il réintègre heureusement le droit chemin grâce au pouvoir salvateur de l'éducation et de la culture : un cursus universitaire presque impeccable et une rencontre tardive avec le rap qui va faire de lui le chantre du « vivre ensemble » et lui amènera la consécration en 2008 où il se voit décerner de la part de la ministre de la culture le grade de chevalier des arts et des lettres, ainsi que la reconnaissance de la « profession » qui le récompense de plusieurs « victoires de la musique », dont celle de l'artiste interprète masculin de l'année. Ses chansons, dont la thématique tourne autour de la citoyenneté, se veulent explicitement rassurantes en prônant l'apaisement des tensions communautaires et une unité républicaine guidée par l'amour proclamé de la France. On trouve dans l'article de Jacques Denis quelques citations illustrant cette posture : « Sur certains sujets, comme les banlieues, ce n'est pas une question de partis. Il faut au contraire une union

républicaine, un plan Marshall pour les quartiers. » On comprend que la sphère politique apprécie un tel discours, où sont repris mot pour mot ses propres « éléments de langage » (« Plan Marshall des quartiers » était une expression employée par Fadela Amara, la ministre de la ville de l'époque). Le rappeur ne cesse d'insister sur cette quête du consensus : « Un jour ma mère m'a dit : "Aime la France et la France t'aimera en retour." Je n'ai jamais oublié ça. Vive la France ! » Pour Abd Al Malik, le rap « est capable d'amener de l'intelligence, de la pertinence, une esthétique, *sans séparer les êtres* [je souligne] », de dépasser les « rancœurs accumulées au fil de siècles d'exploitation », précise Jacques Denis, qui perçoit un écho de ces assertions dans les propos de Nicolas Sarkozy « tenus au soir du 6 mai 2007 : "Je veux en finir avec la repentance, qui est une forme de haine de soi, et la concurrence des mémoires, qui nourrit la haine des autres" ».

On touche là au thème principal, voire exclusif pour certains groupes, qu'exploite le « rap révolté » actuel, et sur les positions duquel est établie la distinction avec le « rap domestiqué ». Lorsque, en effet, la culture hip-hop est importée en France, dans les années quatre-vingt, on trouve chez les deux groupes précurseurs, NTM et IAM, des critiques d'ordre général concernant la situation sociale ou économique : « Mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ? », clame NTM contre la « répression » et « l'Etat policier » (chanson qu'ils réinterpréteront quelques années plus tard à l'occasion de leur reformation, au festival de Cannes, devant un parterre de multimillionnaires réjouis et assez peu effrayés) ; ou, en 1997, avec le titre « Nés sous la même étoile »,

*Pourquoi fortune et infortune
Pourquoi suis-je né les poches vides
Pourquoi les siennes sont-elles pleines de thunes ?*

IAM dénonce les inégalités économiques en décrivant le contraste de deux destins déterminés par leur provenance sociale, sans que soit évoquée la dimension ethnique de ces inégalités.

Le rap de ces dix dernières années, au contraire, ne laisse pas de situer ses critiques sur le terrain communautariste. Les thèmes sont le plus souvent abordés dans la perspective de l'antiracisme et de l'anticolonialisme. Ils s'inscrivent dans les mouvements de lutte contre les discriminations à l'égard des « minorités visibles » en s'adossant à l'entretien volontariste de la mémoire relative au passé esclavagiste de l'Europe. Le discours actuel de la culture hip-hop se place, explicitement ou non, dans la continuité d'entreprises associatives telles que les « Indigènes de la République », mouvement fondé en 2005, à la suite du projet de loi de février de la même année, visant à la reconnaissance du caractère positif de la colonisation française.

Au sein de cette nouvelle configuration émerge évidemment le meilleur comme le pire. La Rumeur vise juste, peut-être, lorsque l'un de ses interprètes, Hamé, mobilise contre lui le ministère de l'Intérieur qui porte plainte, en 2002, pour « diffamation publique envers la Police nationale ». La procédure, qui s'étend sur huit années d'appels et de pourvois en cassation, se soldera par une relaxe.

Le rappeur n'est pas poursuivi pour une chanson mais pour le passage d'un article faisant sans doute allusion au massacre du 17 octobre 1961 : « Les rapports du ministère de l'intérieur ne feront jamais état des centaines de nos frères abattus par les forces de police sans qu'aucun des assassins n'ait été inquiété. » Dans son entier, l'article est un réquisitoire contre l'idéologie sécuritaire et ses applications, dont l'occupant de la place Beauvau, Nicolas Sarkozy, s'était à l'époque fait le prophète.

Cet article brillamment écrit se range bien aux côtés du combat de type communautaire évoqué précédemment. Voyant dans l'intégration un « dressage républicain », il use d'expressions comme « les guenilles postcoloniales de nos quartiers » ; « les familles immigrées victimes de la ségrégation et du chômage

massif » ; « la vallée de larmes et de combats que fut l'histoire de nos pères et grands pères ». Mais il adopte également un point de vue moins particulariste en mentionnant les « causes économiques profondes » de la délinquance, « les vrais pourvoyeurs d'insécurité » que sont à ses yeux les sicaires de « l'économie de marché débridée » et va jusqu'à regretter la disparition des « réseaux de solidarité ouvrière » – expression que, il faut bien le dire, l'on ne s'attend pas à trouver, et qui de fait n'est pas fréquente, à ma connaissance, sous la plume d'un rappeur.

Dans le paysage du rap français, La Rumeur reste quoiqu'il en soit un cas particulier eu égard à ses mésaventures judiciaires : deux antécédents, seulement, en 1995 : « Outrage à personnes dépositaires de l'autorité publique » contre Joey Starr, pour des propos tenus lors d'un concert (deux mois avec sursis et 7500 euros en appel), et une condamnation pour « provocation au meurtre » à l'encontre du groupe Ministère A.M.E.R., en raison d'une chanson intitulée « Sacrifice de poulet », qui débouche sur une interdiction de se produire en public et entraîne la séparation du groupe. On pourrait s'attendre à ce qu'un style musical que l'article du *Monde diplomatique* présente comme « inadmissible », se voulant « la voix de ceux qui n'en ont pas » et brisant le « consensus cathodique » sans se soucier de « plaire au plus grand nombre » ait à rendre plus souvent des comptes aux autorités qu'il conspu. Le rap se trouve évidemment pris dans le tissu de contradictions avec lequel doit compter toute entreprise contestataire au sein de la « démocratie de défiance » célébrée par Rosanvallon, à savoir une démocratie qui ne sait garantir sa vertu et son bon fonctionnement qu'en excipant de la liberté d'expression qu'elle accorde aux mécontents de tous bords. Circonstance aggravante, le rappeur, s'il veut survivre, doit bien vendre quelques disques, et dans cette perspective accorder ses réquisitoires aux exigences du marché. Or il existe apparemment une forte demande pour les récriminations à l'encontre de l'exclusion discriminatoire, de ses sources coloniales et du « racisme structurel dans les sociétés occidentales ». L'un des

artistes auxquels Jacques Denis a donné la parole dans son article, le rappeur martiniquais D' de Kabal, s'est ainsi fait le porte-voix des victimes ancestrales de la traite négrière, à travers son spectacle *Ecorce de peines*, « long poème autour de la question de l'esclavage et de ses résonances dans les cultures urbaines ».

Chaque fois que j'ouvre la bouche, j'entends la voix de nos pères...
Chaque fois que je crie, j'entends le cri de nos mères...

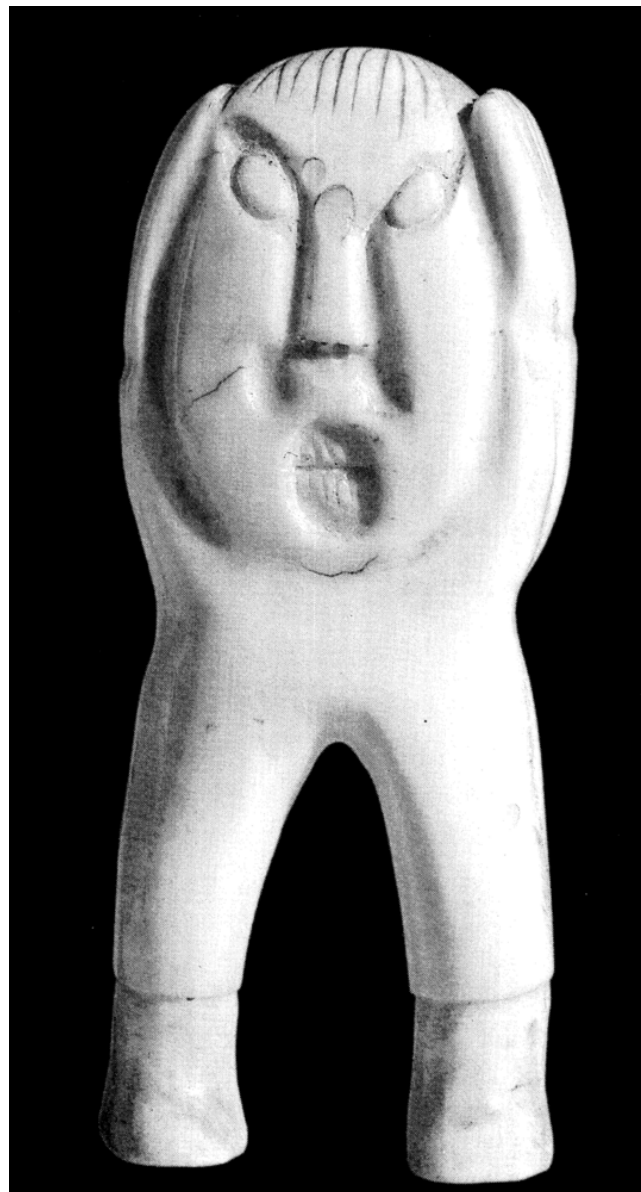
Par la grâce de l'industrie musicale, ces voix et ces cris sont désormais déposés à la SACEM. Tel est l'un des mérites de la grande machine culturelle : savoir monnayer les horreurs de l'Histoire en menus dividendes, pécuniaires pour les uns, symboliques pour les autres.

Les autres, ce sont ces intermittents installés (je parle de ceux qui n'ont pas de mal à « cachetonner ») dans un présent confortable et subventionné, qui se fantasment en héritiers putatifs des damnés de la terre.

La reconnaissance de la réalité de ce que ces artistes dénoncent ne doit pas nous empêcher de relever les inconséquences émanant de ce « divertissement militant ». Le combat mené par des associations comme « Hip-hop citoyen », fondée par la rappeuse Princess Aniès, en vue d'une « politique d'intégration sociale non indexée à la couleur de peau », est sans doute louable. La parole subversive des rappeurs contestataires, en insistant sur les défauts du processus d'intégration que prétend leur offrir la République, revient à exiger pour eux une citoyenneté identique à celle des « souchiens » (terme employé par les Indigènes de la République). Dans cette perspective, la cohérence voudrait qu'ils assumassent, comme tout citoyen français, les responsabilités de l'esclavagisme. Or, s'il incombe au descendant du bourreau de prendre en charge les crimes de ses aïeux, il n'en retire, ce faisant, nulle gratification, tandis qu'en réclamant réparation, au titre de descendant d'esclave, on transfère utilement sur sa personne les souffrances et, partant, le bénéfice moral de celui qui a péri sous les coups de fouet. S'il

s'agit d'endosser l'identité française, nulle raison d'échapper à la culpabilité collective, ni au travail de la mémoire repentante vis-à-vis de l'exploitation coloniale. Si, au contraire, les « minorités visibles » entendent s'affirmer comme irréductiblement « indigènes », la visée intégrationniste n'a pas lieu d'être. A moins qu'on ne veuille jouir à la fois du beurre républicain et de l'argent du beurre de la culpabilité postcoloniale...Hypothèse cavalière.

Rebonds



Homme poussant un cri — Anonyme
Art groenlandais

Joachim Dupuis

Point d'orgue sur les « pouvoirs de la musique »

Les journées de Fertans ont donné lieu à cinq interventions.

Chacune a développé un ou plusieurs axes problématiques du sujet proposé « pouvoirs de la musique » :

1°) la question d'une signification éventuelle de la musique (pouvoir au sens de capacité).

2°) la question de l'importance du concert, mais aussi de l'enregistrement.

3°) la question de l'ancrage notamment « musical » de la musique dans nos rapports à la société.

4°) la question des composantes de la musique notamment de la ritournelle.

J'aimerais rebondir à la fois en faisant le point sur les exposés (avec le risque qu'implique d'être à la fois auditeur et participant) et en proposant un contrepoint à ces journées.

- D'abord le premier rebond sera une sorte de galopade.

1°) Le premier exposé (de Ciprian) a en quelque sorte pointé ***l'enjeu du sens de la musique*** : fait-elle sens ou signifie-t-elle quelque chose ? Ciprian a bien montré toute l'ambivalence de cette question du sens. On semble prêter à la musique un sens qu'elle ne possède pas. La musique agirait plus sur nous qu'elle ne motiverait en elle-même des significations. Au-delà d'une intentionnalité, la musique n'est tout de même pas pures sons, pure matière sans sens. Elle fait sens en passant par nos corps, plutôt que par notre sens, notre raison. La musique se vit, elle ne pense pas. Elle nous anime. Elle est porteuse d'affects.

2°) Le second exposé (de David) a travaillé la part sociologique et historique du concert selon une approche très intéressante qui a permis de comprendre l'importance du ***rôle de cette institution dans la réception de la musique moderne*** (à partir du XVIII^e

siècle) ; le troisième exposé (de Sylvestre) a présenté un événement musical, enregistré, de Cage, mettant en avant une sorte de spectacle de « sons », de bruitage orchestré par des « radios », à une époque où le synthétiseur n'était pas encore présent : l'enjeu était autant de nous faire vivre une nouvelle manière de jouer la musique, sans interprétant, réel, et aussi une nouvelle façon de nous rapporter à la scène, en nous incluant directement auprès des machines. Ce qui était surtout fascinant c'est ce **mélange de la performance et des effets de cette performance sur l'auditeur-spectateur**. Cet Événement, enregistré, propose aussi de revenir sur la question de l'enregistrement.

3°) Le quatrième exposé (le mien) a voulu montrer **toute l'importance de la ritournelle dans le cadre de la musique contemporaine** : d'abord sur le pôle de l'interprétation avec Glenn Gould et ensuite sur le pôle de la composition avec Steve Reich. Le point de faiblesse de cet exposé, qu'a mis en évidence le regard clinique de Philippe Roy, a été d'avoir mésestimé le poids et le rôle du concept de galop, comme composante de la musique. Le texte donné plus haut de la conférence ne porte plus aucune trace de cette méprise⁵¹.

4°) Le cinquième exposé (de Cédric) a proposé sous la forme d'une **distinction théorique une sorte de rupture culturelle et sociologique dans la manière de saisir « le musical »**, entre un passé rivé sur les chansons révolutionnaires ancrés dans une culture politique (contre la domination des puissants) et un présent musical qui au mieux favorise une culture politique consensuelle et au pire marque une sorte de rupture avec le politique. Le Rock a été notamment un des exemples pris pour marquer le point de

⁵¹ Cette méprise consistait à avoir confondu *l'un des sens* de la ritournelle, le sens territorial, avec le galop. Je n'avais pas connaissance du cours de Deleuze du 20/03 /1984 : *L'Image-temps* ne suggérait pas de penser le galop comme un « vecteur d'accélération », même si les deux termes étaient distingués. Toujours est-il que l'analyse globale s'enrichit de cette méprise et permet, comme on peut le lire, dans la nouvelle mouture de mon texte, de comprendre certains aspects soulevés au cours des débats.

rupture. L'absence de définition de ce terme (on peut aussi bien y trouver Elvis que l'insupportable Johnny Halliday, ou le rythm'n blues, ou la pop) a tout de même permis de dessiner un profil : celui du rebelle des petites causes, ou des petits bobos de cœur (l'adolescent tourmenté). Du reste l'exposé était très riche et plein de subtilités.

- Le second rebond sera l'évocation d'un petit texte de Gould qui expérimente par son écriture le galop et la ritournelle et nous emporte vers son univers, et vers une certaine image de la musique. Ce petit texte, je n'avais pas osé le présenter à l'assemblée.

Pourquoi parler maintenant de ce texte ? Parce que chaque exposé y trouverait des points de résonance en lui ou avec lui.

Il s'agit d'un entretien, écrit en 1974, de Glenn Gould avec *glenn gould sur Glenn Gould*. C'est une sorte de pastiche. Glenn Gould était très facétieux, et il se prêtait souvent à ces jeux de rôles, aux grandes écoutes, lors d'émissions radiophoniques, n'hésitant pas à se mettre en scène, lui, ses idées, sa musique.

D'ailleurs le ton est très vite donné dès la première page :

g.g : « y a-t-il des sujets à ne pas aborder ? »

G.G : « Je ne vois vraiment pas, non. A part la musique, évidemment »

Il affirme clairement ne pas vouloir aborder le thème de la musique, mais il ne fait finalement que cela. Cet entretien est un prétexte pour la penser, en faire le tour, tenter d'attraper ce qui *en elle* nous échappe. Sans doute est-ce une façon de ne pas réduire la musique à un discours, à dire clairement qu'elle ne peut *se poser* comme on pose le sens d'un poème ? Ce qui rappelle l'exposé de Ciprian (1) sur la question du sens de la musique.

Très vite il en vient à un sujet directeur ; c'est le second problème qui nous a préoccupés (2) : la question de l'enregistrement *contre* le concert.

Cette question, c'est le prélude du texte qui revient sans cesse comme le motif dominant, mais qui pourtant ne revient jamais directement, mais par une multitude de petits thèmes, de variations.

Ce thème principal, ce « motif » seulement effleuré, c'est précisément le passage du concert à l'enregistrement, dont l'acte de rupture aura été donné lors d'un concert à Salzbourg, devant un parterre de badauds éblouis, avec un Glenn Gould pris dans les courants d'air.

Mais cette rupture fut d'abord motivée, annoncée par une sorte d'acte fondateur initié par l'expérience musicale la plus extraordinaire qu'aurait vécu Gould, en écoutant ou plutôt en voyant jouer Karajan. Un peu comme une expérience silencieuse, ou une expérience d'enregistrement, puisque pour la première fois, il n'y avait plus un interprète contre cent auditeurs, un contre cent, mais plutôt un arbitre, capable de *visagéfier* l'expérience, c'est-à-dire saisir les gestes du chef d'orchestre et les réactions du public.

Cette rupture fut aussi motivée par une expérience intermédiaire, celle d'un autre enregistrement, qui a joué un rôle important dans la vie de Gould, quand celui-ci a décidé d'enregistrer ce morceau de la cinquième de Sibelius, joué par Karajan, sur le générique sonore d'une émission radiophonique (*Idea of North*) qui mêle, dans sorte de motif contrapunctique, une voix et la musique : c'est une nouvelle expérience des coulisses, non celle d'un concert, mais celle d'une salle de montage (qui sera le premier opus de *Solitude Trilogy*) qui devient l'instrument d'une nouvelle manière de composer des matières : l'écoute de la musique (voix et mélodie) et le documentaire. Tout semble résonner ensemble, il n'y a plus de barrière.

Cette double expérience déterritorialise les rapports du voir et de l'entendre modifie donc notre rapport à la musique qui se passe de plus en plus de la présence de l'interprète, se dématérialise et se reterritorialise sur la bande musicale, radiophonique. Expériences d'auditeur dans les coulisses qui font de Gould le chantre de l'enregistrement : l'art de « demain », comme il dit, mais déjà présent dans son oeuvre, opposé à un « art » du passé qu'est le concert.

Ces expériences illustrent ainsi une sorte de renversement dans la lutte, dans le combat de soi-même avec le monde, combat kafkaïen

qui a l'impertinence d'une relation de zéro à un, et qui témoigne d'une « position morale », insiste-t-il, et non plus esthétique sur le monde musical : position qui du reste n'a plus rien de celle d'un critique puisqu'il s'agit d'entrer sur le chemin des « ondes ». Gould y fait le sacrifice de sa personne, recherche ainsi comme une sorte de « Passion » musicale.

Je rajouterai que ce texte est clairement conçu comme il le dit lui-même selon un rythme « chevauchant » des sujets divers, tout en les portant à leur plus haute expression, sorte de répétition des mêmes motifs qui progressivement nous porte à un éclatement (3) : apothéose d'un boléro d'écriture où le sens même de l'art « musical » semble atteindre au désir de son extinction, un peu comme Beckett désirait retourner au point de non-retour, le point de sa naissance. C'est pourquoi Gould prône alors pour lui-même une sorte d'« incarcération », qui saisirait son corps fragile, mais sauverait l'écrin lumineux d'un cristal de temps, cette « mobilité intérieure » qui l'anime (voir notamment p.42).

Enfin, ce texte de 1974, année de ma naissance, évoque la génération qui a une quarantaine d'années à l'époque (et dont Gould fait lui-même partie ; il mourra moins de 10 ans plus tard), génération pop, rock, à qui l'enjeu de cette lutte, de cette « compétition » (*agôn*) avec soi-même échappe complètement.

La variété (incarnée par les Beatles) est en effet insensible à cette recherche d'une « mobilité intérieure », placide, elle ne connaît que les conflits (souvent familiaux), elle se veut rebelle, comme l'a montré Cédric Cagnat (4) : elle *ne veut pas* devenir adulte. Elle vit au présent et refuse « l'éternité du temps ». C'est pourquoi Gould la méprise : à peu de choses près, il dit qu'elle ne fait pas la musique, comme les Beatles qui commençaient à être idolâtrés. La génération se laisse aller à la variété et goûte par là la facilité de la vie, elle nie l'effort.

Gould donne dans un pastiche de lui-même qui veut arracher la vérité la plus pure de tout son esprit. Ces pages essentielles d'un questionnement sur les « pouvoirs de la musique » sont à lire comme un ultime contrepoint à sa vie mondaine antérieure, lui le

« dernier puritain »⁵² et peut-être aussi comme *l'ultime point d'orgue* à ces journées de Fertans !

⁵² Au sens de l'écrivain George Santayana.

Cédric Cagnat

**Post-scriptum à « Lutter en chansons »
Sur la constitution de l'objet : « le musical »**

Je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. [...] Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique semble exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue, et que par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.

Igor Stravinski

Je voudrais tirer parti des quelques pages supplémentaires qui me sont accordées pour justifier un élément du sous-titre que j'ai choisi, à savoir cet adjectif substantivé : le « musical » ; et en le justifiant, délimiter dans ses grandes lignes l'objet dont il a été question.

Pourquoi « le musical », et non, tout simplement : « la musique » ? Dans l'un des textes de son *Répertoire*, intitulé : « Mallarmé selon Boulez », Michel Butor relève une difficulté – il la relève pour la récuser, mais peu importe –, une difficulté inhérente aux discours sur la musique, « deux excès » auxquels on est exposé quand on écrit au sujet de la musique.

La difficulté est d'abord d'écrire au sujet de la musique sans tomber dans le traité de théorie musicale extrêmement technique, attaché seulement à ses éléments formels, mathématiques, s'adressant à une minorité de praticiens et d'initiés – ce qui en soi

n'a rien de condamnable – mais, ce qui est plus grave, méconnaissant aussi la spécificité du phénomène musical, en en faisant une réalité strictement objective, au même titre qu'une structure arithmétique. C'est une erreur que commet Leibniz, par exemple, lorsqu'il écrit dans sa correspondance : « La musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres » (1712).

La « spécificité du phénomène musical », qu'il faut donc prendre en compte, ce qui appartient à la nature de la musique, c'est sa *réception* par un auditeur, qui est un *sujet* placé dans les conditions d'une *expérience* sensorielle particulière. La définition de Leibniz n'est pas fautive, sans doute ; mais l'abord objectif n'est pas suffisant, si on ne lui adjoint cette dimension subjective et *relationnelle*, cet aspect de *rencontre* entre des données purement physiques, vibratoires et physiologiques d'une part, et d'autre part tout un univers de réponses émotives, de représentations, d'images, sans lesquelles, d'après Butor, il n'y a pas d'expérience esthétique proprement dite.

D'où l'autre excès possible, l'autre versant de la difficulté relevée par l'essayiste, à savoir le risque de conférer à cette dimension subjective une trop grande place, et de sombrer dans un discours purement impressionniste, qui peut éventuellement avoir une valeur poétique, mais relève davantage d'une confession de l'auditeur, qui nous renseigne sur sa sensibilité, son intimité, son idiosyncrasie sentimentale, sans rien dire sur les particularités de la pièce musicale en tant que telle, puisqu'elle pourra très bien susciter chez d'autres sujets des représentations et des affects tout différents.

Ce double écueil est à mon sens très important, parce que révélateur de ce qui appartient à l'essence même de la musique. Il pointe ce qu'est *la* musique, en son sens plein, et donc ce que recouvre ce terme que je n'ai pas voulu utiliser dans mon sous-titre.

La difficulté à parler de la musique, Butor, et toute une tradition avec lui, pense la surmonter en faisant de cet art une pratique

figurative, réaliste, mimétique ou expressive, comme on voudra dire : pour contourner le double écueil, il suffit d'axer les discours sur les informations, à la fois objectives et subjectives, que fournissent les œuvres musicales.

Je pense, tout au contraire, que la difficulté provient de ce que l'on cherche du sens là où il n'y en a pas : c'est dans l'a-signifiante que la musique atteint sa destination la plus authentique. Tel est le point que je souhaite défendre, sans pouvoir en déployer, bien entendu, tous les tenants et toutes les implications. *Dans sa forme la plus haute*, la musique ne signifie rien ; elle ne dit rien, ne représente rien ni n'exprime quoi que ce soit.

Ce disant, en lui étant tout de même un peu infidèle, je me range du côté de Schopenhauer, pour qui la musique occupe – non pas le sommet de la hiérarchie des arts, comme on le dit parfois – mais une place hors de cette hiérarchie, pour cette raison précisément que, seule parmi les arts, elle ne dit rien du monde, ne dédouble en aucun cas le monde ; mais *est* un monde, ou éventuellement une *modalité autre* du monde, distinct de lui, et puisant toutefois à la même source métaphysique, ce que Schopenhauer appelait, s'inspirant des philosophies orientales, l'« arrière-fond originel ».

De telles considérations présupposent, on le voit, une conception *hiérarchique* de l'art, qui peut se formuler comme suit : il existe, dans le domaine des valeurs artistiques, une hiérarchie, un ordre de préséance, sinon entre les différents arts eux-mêmes, ce qui exigerait un point de comparaison difficile à déterminer, du moins, au sein de chacun d'entre eux, entre les diverses « catégories » qui les constituent ou, pour utiliser le terme ayant cours dans le domaine musical, entre les *styles*⁵³.

⁵³ Ce dernier terme pose problème dans la mesure où il ne détermine pas mécaniquement la valeur des œuvres qui s'y subsument, et où telle œuvre aura tendance à tirer ses qualités propres de sa capacité à déborder, transfigurer, subvertir les attributs canoniques du style auquel elle est censée appartenir. En ce sens, il y a une double détermination, positive et négative, des styles vis-à-vis des œuvres qui les constituent.

Cette conception hiérarchique implique que seules certaines œuvres méritent le nom d'art, appartiennent à la sphère artistique, et sont donc « de l'art » comme on dit lorsqu'on utilise cette expression en un sens et une visée *axiologiques*. C'est à partir de ce postulat, qui a peut-être quelque chose d'intempestif, que se constitue un type d'objets particulier : le « musical », tel que j'ai essayé de le traiter au prisme de la politique contestataire.

Quels sont les attendus ontologiques de ce phénomène particulier que constitue l'usage à prétentions politiques ou éthiques d'objets musicaux au sens large, c'est-à-dire de la musique et des mots qu'elle accompagne ? L'objet musical, dès lors qu'il s'assigne pour tâche, dans une perspective critique ou autre, de représenter des fragments du monde, d'exprimer des opinions, de formuler des injonctions, de véhiculer des « messages », etc., participe-t-il encore de la sphère esthétique, au même titre que la musique entendue en son sens strictement formel ? Ou bien faut-il y voir une pratique dont les caractères seraient spécifiques et irréductibles au seul champ de l'art ?

Nous avons affaire, de façon presque ininterrompue quand on néglige de prendre des mesures de préservation et d'isolement périodiques, à des objets qui répondent à une définition minimale de la musique, à savoir des *formes sonores structurées selon des séquences rythmiques, des plages harmoniques et des suites mélodiques, inscrites dans des lignes variables d'intensité*, et constituent les rangs inférieurs eu égard à l'ordre axiologique précédemment postulé. Ce sont précisément ces objets que veut désigner l'adjectif substantivé : le « musical ». Il renvoie à des œuvres qui prétendent « signifier », tenir un discours sur le monde et sont par conséquent réductibles à la notion d'*acte de discours*, dans la mesure où elles décrivent des états de choses (œuvres assertives), des états psychiques – sentiments, émotions, opinions – (œuvres expressives), ou prescrivent des comportements, des contenus idéologiques (œuvres directives ou commissives). Ces formes sont ainsi utilisées pour formuler des énoncés, elles sont le support d'« informations latérales » (selon l'expression de Gérard Genette), c'est-à-dire de discours qui

n'appartiennent pas en propre à l'objet musical mais lui sont surajoutés comme « de l'extérieur ». Il s'agit bien d'*objet musical*, mais signifiant, donc d' « objet-signe » – et par conséquent de musique dégradée.

Si j'insiste sur les jugements de valeur qui accompagnent la typologie des œuvres esquissée ici, c'est qu'ils permettent de cerner les caractéristiques des objets musicaux, dont l'évaluation axiologique présuppose en effet la mise au jour d'un ensemble de critères définitoires, même si de tels critères demeurent flottants, marqués par cette variabilité contextuelle propre au domaine artistique. Sans chercher à les justifier plus avant, il me semble pourtant qu'on peut aboutir à quelques déterminations suffisamment stables pour être utiles à notre propos. A titre d'exemples, non exhaustifs, il est loisible d'avancer que toute œuvre musicale se caractérise par :

- 1- le degré de *complexité* dans la composition de la pièce ;
- 2- la *virtuosité* nécessaire à son exécution ;
- 3- sa contribution à l'*évolution* du style auquel il participe ;
- 4- son caractère novateur eu égard aux canons qui y sont admis (*rupture*).

Les critères 1 et 2 appartiennent au domaine de la *technicité* et sont généalogiquement issus de la période *classique*.

Les critères 3 et 4 relèvent plutôt du domaine de la *temporalité* qui renvoie au caractère inchoatif attaché à l'idée de création (un art toujours commençant, recommençant et constamment *in progress*) telle que l'a entretenue la modernité et l'époque contemporaine.

Il est évident que de tels critères se retrouvent de façons éminemment variables selon les œuvres musicales considérées, et y atteignent divers ordres d'intensité. Lorsque la composition d'une œuvre parvient à un haut degré de complexité, qu'elle exige une virtuosité certaine, qu'elle s'avère à la fois novatrice et audacieuse quant au style qu'elle exemplifie, l'œuvre en question sera probablement rangée dans ce que l'on appelle, faute de mieux, la

« musique savante » (celle qui « manque à notre désir »), expression qui peut légitimement rebuter à cause de ses relents élitistes, sa connotation un peu bourgeoise, mais meilleure, en tout cas, que son équivalent en langue anglaise (« *serious music* »). Cette expression a au moins une utilité différentielle, en permettant d'établir une opposition avec le type de musique produit par l'« industrie musicale » – où se situe la chanson « engagée » – qui se caractérise par les traits suivants :

1- *simplicité* des compositions, obéissant à un petit nombre de schémas récurrents ;

2- relative *facilité* de l'exécution instrumentale, chorale, vocale, ne nécessitant donc pas un savoir-faire très poussé dans la pratique musicale ;

3- tendance à la répétition, à la *reproduction* des canons propres à un style ;

4- rareté des « sauts », des ruptures en matière de création d'œuvres ou de styles nouveaux.

Enfin, pour parfaire le contraste : ces éléments formels sont au service de la fonction principale de la chanson industrielle, contestataire ou non, qui est de signifier. Les objets-signes musicaux vont emprunter deux voies, principalement, pour assurer cette fonction :

- ce que l'on pourrait appeler la « sémantique musicale » en tant que telle, c'est-à-dire les vertus prétendument expressives des différentes formes musicales ;
- des éléments langagiers avec lesquels sont construites les lignes mélodiques et qui vont constituer le « message » proprement dit, le *texte*⁵⁴ comme propriété de l'objet musical.

⁵⁴ Avec le texte, on franchit encore un palier dans l'éloignement à l'égard de l'essence de la musique comme art, comme phénomène exclusivement esthétique : non seulement le langage articulé contredit la destination assignifiante de la musique, mais les différents contenus propositionnels se

Reste à tenter de justifier le postulat initial, celui par lequel est rendue possible cette classification axiologique, cette hiérarchie des œuvres, à savoir que le phénomène esthétique particulier que constitue l'expérience de l'écoute musicale ne se réalise pleinement et n'atteint sa destination essentielle que dans la mesure où il se déploie dans l'absence de sens – dans l'éloignement à l'égard du sens – ou *ab-sens*.

Attendu qu'un tel postulat relève des enjeux d'une esthétique d'ensemble, qu'il concerne la visée asymptotique de l'œuvre d'art – et non seulement de l'œuvre musicale – abordée selon *une* perspective puisant dans l'une parmi d'autres des traditions théoriques relatives au phénomène artistique, la justification à laquelle je veux m'atteler pour finir ne pourra qu'être elliptique. Elle se contentera donc de répondre laconiquement aux deux questions suivantes : 1) Que faut-il entendre par *ab-sens* dans le contexte d'une théorie esthétique ? 2) En quoi la musique, en son sens plein et éminent, est-elle *a-signifiante* ?

1) La notion de « sens » s'applique originairement aux réalités linguistiques. Il existe de multiples théories du sens et les écoles qui se sont penchées de façon privilégiée sur cette notion, à savoir les différentes branches de la philosophie dite « analytique », ne sont parvenues à aucun consensus solide. Toutefois, certains points sont aujourd'hui admis par nombre d'entre elles à la suite des travaux des philosophes du langage ordinaire : ne faire intervenir, afin d'élucider le sens des énoncés, que leur vertu référentielle ou représentative, c'est-à-dire leur capacité à décrire des objets et des situations du monde, n'est pas satisfaisant, puisque la *description* ne concerne qu'une part minoritaire de nos échanges langagiers, lesquels consistent le plus souvent tantôt à formuler questions, requêtes, promesses, ordres, prescriptions, conseils, intentions ou résolutions, tantôt à exprimer sentiments ou émotions, et ce parfois indépendamment d'une quelconque situation « objective ». Aussi, en négligeant les subtilités des différentes théories

trouvent eux-mêmes dans un rapport totalement arbitraire avec la forme musicale qui les accompagne.

linguistiques ainsi que les arguments sur lesquels repose la rivalité entre les diverses doctrines, il est possible de proposer du sens, sans verser dans un minimalisme trop grossier, la définition suivante : le sens d'un énoncé est constitué par l'ensemble des *effets* – langagiers et extra-langagiers – que son énonciation produit – ou est censé produire – dans un contexte donné.

Cette définition, pour succincte qu'elle puisse paraître, a l'avantage d'ouvrir la voie à une extension du concept de sens au domaine des réalités non-linguistiques et en conséquence à son application aux phénomènes artistiques non figuratifs.

La langue est l'un des matériaux en usage dans le domaine de la création artistique. L'analyse de l'expérience esthétique qu'occasionne la lecture d'un poème, d'un roman ou de tout autre phénomène littéraire peut, dans une certaine mesure, s'opérer au moyen d'outils conceptuels issus de la recherche linguistique concernant les modalités de la figuration ou de la représentation, contexte dans lequel demeure pertinente la définition du sens par le biais de la référence.

Il n'en va pas de même avec d'autres types d'œuvres, ceux que l'on pourrait qualifier de non-référentiels et qu'illustrent bien entendu la peinture et la sculpture abstraites, le *ready-made* du XX^e siècle, la danse, certaines œuvres architecturales, etc. Or, pour ce qui concerne les objets dont notre environnement quotidien est peuplé, la détermination de leurs sens dans la perspective de leurs « effets », conformément à la définition précédente, ne soulève pas de difficultés particulières : le sens d'un objet, c'est son usage. C'est pourquoi nos relations aux objets courants, tissées dans le cadre de la quotidienneté, sont des relations fondamentalement *intéressées*. Le regard coutumier que nous portons sur les choses n'est pas *gratuit*, les motifs de notre agir lui donnent sa direction et l'objet n'appert ainsi que dans l'horizon de son utilité.

Qu'en est-il de l'objet d'art ? Il serait sans doute abusif d'établir une nette césure entre l'œuvre littéraire, saturée d'un sens médié par des mots ayant chacun sa référence hors d'elle, et la pure création non figurative, indépendante de toute accroche avec la

réalité : le terme d' « abstraction » dit bien ce qu'il dit ; l'abstraction *extrait* du contingent, pour les manifester comme tels, les fragments du monde qui, sans elle, certes, resteraient obnubilés et impurement agglutinés sous la trame des significations pragmatiques. Mais que le peintre le veuille ou non, la forme la plus lointainement abstraite entretiendra toujours une certaine parenté avec le réel d'où a émergé son épure. Ce n'est donc pas dans la présence plus ou moins épaisse de l'objectivité, ni dans son improbable absence, que doit être cherchée la puissance proprement esthétique que donne à expérimenter l'œuvre d'art. C'est précisément la mise entre parenthèses de l'incitation à l'action, et du désir – le motif – que l'action suppose, qui fait de l'esthèse une expérience où le sens s'abolit.

2) Ce qui est vrai des œuvres d'art ayant pour médium des éléments du réel – formes, figures, mouvements, lignes, mais aussi toutes sortes d'objets utilisés tels quels ou dans une intention figurative – l'est *a fortiori* de l'œuvre musicale. Si l'expérience esthétique se réalise dans la mise entre parenthèse de la portée utilitaire ou pragmatique qui accompagne nos relations habituelles avec les choses, la musique sera d'autant plus apte à produire ce type d'expérience qu'elle est la seule, parmi les activités artistiques, à ne puiser aucun de ses constituants hors d'elle-même et à n'avoir recours qu'à son médium propre – des vibrations sonores organisées en mélodies, rythmes et harmonies –, à condition qu'on ne lui fasse pas jouer le rôle auquel elle n'est nullement destinée : représenter, ni des situations du monde, ni encore moins les sentiments ou les émotions de celui qui la compose.

De telles affirmations, encore une fois, demanderaient de longs développements pour être véritablement étayées. Elles ne voudraient pour l'heure que fournir la confirmation de ce que les « chansons » comme truchements de la politique contestataire ne participent pas du phénomène esthétique, quoi qu'on en dise couramment, et quoi que disent d'eux-mêmes ceux qui produisent ce type d'objets. La « chanson » ainsi caractérisée s'avère, plus

qu'une pratique artistique, un phénomène social ou un phénomène industriel.