

Penser l'oeuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ? Textes réunis par Martin Kaltenecker et François Nicolas (Paris, Cdmc, 2006, 138 p.)

Maÿlis Dupont

Volume 17, numéro 2, 2007

Plein sud : Avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016845ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016845ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dupont, M. (2007). Compte rendu de [*Penser l'oeuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?* Textes réunis par Martin Kaltenecker et François Nicolas (Paris, Cdmc, 2006, 138 p.)]. *Circuit*, 17(2), 121–127.
<https://doi.org/10.7202/016845ar>

Compte rendu : *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?*

Textes réunis par Martin Kaltenecker et François Nicolas
(Paris, Cdmc, 2006, 138 p.)

MAÏLIS DUPONT

C'est un curieux mélange, à première vue, que celui proposé par Martin Kaltenecker et François Nicolas sous le titre *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?* Une œuvre aux reflets changeants, selon les voix qu'elle laisse entendre, de l'historien, du musicien, du sociologue, du philosophe. On se gardera d'étiqueter trop vite les auteurs (Jacques Rancière, Isabelle His, Antoine Hennion, Esteban Buch, Hugues Dufourt, outre les deux premiers nommés), tant les identités sont brouillées, ou mieux, les voix mixées à l'échelle de la plupart des contributions présentées. C'est bien, du reste, un trait remarquable de ces contributions, que cette capacité à articuler ou composer des discours variés, qui fera regretter cependant l'absence d'une composition plus nette à l'échelle de l'ensemble.

L'ouvrage se présente sous la forme de huit textes procédant de communications faites dans le cadre de deux séminaires, l'un animé par Gilles Dulong et François Nicolas, intitulé « Penser la musique contemporaine avec, sans, contre l'Histoire ? » (Ecole Normale Supérieure de Paris, 2003-2004), l'autre animé par Martin Kaltenecker, intitulé « La Musique du xx^e siècle : l'hypothèse de la continuité » (Centre de documentation de la musique contemporaine, Cité de la musique, Paris, 2003-2004). Quoique la proximité des thèmes

soit assez manifeste, ce qui suffit à justifier l'assemblage de ces textes, on aurait aimé voir cet assemblage davantage pensé, c'est-à-dire voir apparaître non un sens de l'Histoire, mais le sens de cette histoire écrite ensemble. Ce que le court espace dédié à la « présentation », moins de l'ouvrage que des textes assemblés, ne permet pas de faire. L'essentiel est bien là, cependant : un matériau précis (que livrent tour à tour les analyses de l'historien, du sociologue, du philosophe, du musicologue, voire du musicien) et suffisamment riche pour susciter l'envie de penser la synthèse. Afin de ne pas laisser le lecteur tout à fait démuné dans cette tâche, on proposera ici quelques pistes pour se faire.

La question que l'on trouve au cœur de cet ouvrage est celle des relations qu'entretiennent la musique et l'histoire. On verra cette question déclinée de plusieurs façons, selon le sens donné au second terme de la paire, celui d'« histoire ». Il est des analyses assez générales ou spéculatives, présentées en premier dans l'ouvrage. D'autres focalisées, se rattachant à un terrain ou un objet précis. Quoiqu'à l'origine de l'ordonnement de l'ensemble, cette distinction n'est pas la plus à même de rendre raison des différentes contributions présentées. On relèvera trois dialectiques distinctes, que l'on peut certes grouper sous le titre commun : la musique (sous-entendue « autonome ») et l'histoire (sous-entendue « déterminante »), qui chacune cependant s'appuie sur un sens spécifique du terme « histoire ».

Entendu comme discipline, le terme donne forme à une première dialectique (entre pensée ou « subjectivité musicienne » et pensée ou « subjectivité historique »), principalement travaillée par François Nicolas (« Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales »), Jacques Rancière (« Autonomie et historicisme : la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art ») et Antoine Hennion (« La présence de Bach »). La question posée devient précisément : peut-on penser la musique sans l'Histoire et l'historien ? Alors que François Nicolas, dans un exposé aussi « aventureux » (selon l'auteur) qu'ambitieux, opte pour l'affirmative, les propositions de Jacques Rancière, comme celles d'Antoine Hennion, nourrissent le camp adverse, soulignant *quel régime historique* permet de penser la musique comme monde et art « autonomes ». Pour antinomiques qu'elles soient, les deux postures méritent l'attention, d'autant qu'elles donnent lieu à un des rares échanges rapportés dans l'ouvrage (entre François Nicolas et Jacques Rancière).

François Nicolas propose du « moment présent » l'analyse suivante :

Nous venons après des chefs-d'œuvre et après une entreprise ambitieuse (le sérialisme) qui a contribué à une forte contemporanéité de pensée, mais a épuisé son

dynamisme propre. Cet « avant » ne nous prescrit plus de tâches. En ce sens, nous ne sommes pas dans un *post-sérialisme*. Mais cet « avant » nous surplombe.

Il y a donc à la fois, selon l'auteur, « autorité de l'histoire qui nous lègue un état donné des questions musicales » et « déqualification de l'histoire à nous fixer nos tâches » ; ce qu'il résume en évoquant un « surplomb historique sans puissance ». De là, se trouve justifié le statut d'un « penser la musique » qui ne soit pas le fait de l'historien, mais du musicien, voire des œuvres musicales elles-mêmes.

Je soutiens que le plus essentiel du « penser la musique » est le fait des œuvres musicales : les œuvres pensent — c'est ce qui les distingue de simples pièces ou morceaux de musique. [...] Une œuvre musicale non seulement est un projet musical en acte, mais elle est aussi mesure de sa singularité et de son écart par rapport aux autres œuvres musicales — c'est à ce titre qu'elle est pensée de l'inflexion qu'elle réalise à l'égard des autres œuvres qui constituent pour elle son référent.

Quelque importante que soit, selon François Nicolas, cette pensée de l'œuvre, le projet d'une histoire de la musique lui échappe (« l'œuvre ne connaît pas l'histoire comme discours »). C'est donc au musicien « pensif » que revient cette tâche de penser de l'intérieur les dimensions « historiques » du monde de la musique, par quoi il faut entendre :

- la généalogie (subjective) des œuvres : interne à l'espace des œuvres, elle n'est pas une simple chronologie ;
- l'archéologie (objective) des *intensions* à l'œuvre : elle explicite leurs conditions *musicales* de possibilité ;
- l'historicité des styles musicaux : elle explicite leurs conditions *non musicales* de possibilité ; son enjeu est de dégager des contemporanéités de pensée ;
- l'historialité des situations musicales : elle explicite un contexte historique plus large, ou rend compte du rapport entre état du monde de la musique et état du *chaosmos*.

Sous-jacente à ces développements, on trouve l'hypothèse que « le musicien subjective les dimensions historiques du monde de la musique tout autrement que l'historien ». François Nicolas suggère que si le second cherche à contextualiser l'homme, le premier cherche à isoler l'œuvre.

Jacques Rancière et Antoine Hennion reviennent tous deux sur cette prétention de la musique à se penser sans l'Histoire, prétention d'une intellectualité musicale autonome. « Que la musique définisse un monde autonome et que ce monde se définisse en opposition à un extérieur ou un hétéronome, cette idée n'a pas plus de deux cents ans d'âge », rappelle le premier. Le second

1. Sur les différents « régimes de l'art », le « régime esthétique » notamment, cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

2. C'est nous qui soulignons.

lui fait écho, lorsqu'il affirme : « [L]a musique [...] son existence a pris trois siècles pour relever ainsi de l'évidence. » Les deux auteurs soulignent ainsi l'historicité d'un régime permettant de penser la musique comme objet d'un plaisir ou d'un goût proprement « esthétique »¹. Questionnant la *présence* de Bach aujourd'hui, Antoine Hennion éclaire d'un jour nouveau ce « goût que nous avons peu à peu développé d'acclimater pour notre propre usage des répertoires historiques », goût qui ne saurait exister sans « la conscience moderne d'un passé qui soit historique ».

Jacques Rancière va plus loin, relevant que le régime d'historicité qui autonomise les arts est « un régime de compossibilité généralisée qui supprime toute frontière ». « C'est cela qui définit l'autonomie de la musique : la libre disposition de tous ces moyens qui ne sont plus soumis à une fin expressive extérieure. [...] Le seul non-possible qui reste est alors le "plus-possible". Il faut donc que la musique soit penser comme *un corps historique en devenir*². » Le point de bascule est double, qui consiste non seulement à replacer la musique dans l'Histoire (entendue non comme simple passage du temps, mais comme organisation de ce passage et discours sur ce passage), en liant toute pensée musicale au régime d'historicité qui l'a rendue possible ; mais encore, plus radicalement, à faire apparaître de quelle façon la pensée d'une musique autonome suppose « un concept fort d'histoire comme destin, promesse et exigence », capable de briser l'équivalence de l'autonomie de la musique et de la disponibilité illimitée des moyens, en réintroduisant un principe d'exclusion. C'est finalement le nœud de la discussion qui oppose Jacques Rancière à François Nicolas, voire plus essentiellement l'historien au musicien. Ce principe d'exclusion, seul à même de faire apparaître l'art (sur le fond d'un « non-art »), est-ce bien à l'Histoire, et à l'historien, d'en arrêter les traits ? « Un "plus-possible" est déclarable, décidable au présent », selon François Nicolas. C'est au présent de décréter son passé, au musicien « de décider des conditions et des conditionnements qu'il va s'agir d'assumer ».

On rendra plus rapidement compte des deux autres questionnements nés du rapprochement de ces termes : la musique et l'histoire. Un deuxième axe dialectique apparaît, appuyé sur une nouvelle intelligence du terme « histoire », entendu comme prise en charge d'un temps long, d'une temporalité englobante comprenant un passé, un présent, un futur. On le trouve résumé par l'interrogation suivante : l'œuvre, comprise dans une histoire, se pense-t-elle avec ou contre cette histoire ? C'est assurément un terrain balisé que celui qui oppose le thème de la rupture à celui de la continuité, arpenté finement, cela

étant, par Martin Kaltenecker (« L'hypothèse de la continuité. Variations à partir de Jacques Rancière »), Isabelle His (« Le compositeur de la Renaissance. Son discours sur l'œuvre et sur l'interprète dans les dédicaces, préfaces et avertissements ») et Hugues Dufourt (« L'émancipation gnostique du timbre chez Schoenberg »).

On trouve défendue et précisément illustrée, dans le texte de Martin Kaltenecker, l'idée d'une continuité musicale courant du milieu du XVIII^e siècle à notre temps présent, période justiciable de ce que Rancière nomme le « régime esthétique » de l'art. S'appuyant sur la réflexion de Jacques Rancière, Martin Kaltenecker relève ces deux opérations qui signent le nouveau régime de l'art :

- le « collectage de fragments d'une réalité qui tiennent en échec la maîtrise aristotélicienne du récit », donc le régime représentatif des arts : ces fragments du réel, ce sont par exemple, en musique, les bruits ou les timbres « comme antagoniques de la forme » ;
- le « recyclage d'un passé de l'art toujours relu et remis en scène, où l'on cherchera à lire “un autre sujet” [Jacques Rancière] ».

À la lumière de quoi, Martin Kaltenecker propose une relecture de l'histoire musicale délibérément ancrée dans le temps long, montrant comment, à partir de Beethoven, « s'accroît peu à peu tout ce qui, sur le plan simplement de la structuration harmonique, tend à immobiliser une narration linéaire ou clairement orientée, au profit d'une fascination pour une matière sonore complexe, obscur et mouvante ». Mobilisant Lacan, l'auteur croit pouvoir reconnaître dans ce mouvement une « réponse de l'Imaginaire au Symbolique », « réponse qui défait le paradigme de la narration maîtrisée ». Il fait sien, à ce stade, l'inquiétude nourrie par la prétention à l'autonomie de la musique : « [C]'est alors que la *linéarité* qui actualise explicitement les modèles, les genres et les types en fonction de contextes contemporains se transforme progressivement en une *circULARITÉ* où tout peut revenir au gré des abandons et du bon plaisir du sujet. [...] Les évolutions semblent alors se soustraire à toute évaluation. » On attendrait ici l'échange (on ne peut que l'imaginer) entre le musicien affirmant avec force le présent, l'historien relevant les « impossibles légués par le passé » et le musicologue pointant le lieu d'une « tension » au cœur même de l'œuvre, qui « fonde sa vibration » et la démarque de ce qui n'est pas « art ».

Le travail d'Isabelle His, quoique plus focalisé (sur les pièces liminaires des recueils de musique qui fleurissent dans la seconde moitié du XVI^e siècle, à la faveur du développement de l'imprimerie musicale), est une démonstration semblable de ce que le choix du temps long permet de faire apparaître : des fils

largement ignorés, qui relie des pratiques à plusieurs siècles d'intervalle. Comme l'écrit l'auteur, « s'intéresser au discours imprimé sur la musique [à la Renaissance] invite à repreciser l'évolution du statut du compositeur et les débuts de la notion d'œuvre dans l'histoire de la musique ». Il n'est de fait pas rare de trouver abordée, dès cette époque et dans ce type d'écrits (dédicaces, préfaces, avertissements), la question de l'autorité du compositeur sur son œuvre. L'émergence à la même époque du genre de la déploration funèbre sur la mort d'un compositeur, le développement des portraits musicaux, des portraits peints ou des portraits gravés de compositeurs alimentent également l'hypothèse d'une évolution sourde, beaucoup plus longue et lente qu'on l'a souvent admis. Perspective longue, encore, que celle adoptée par Hugues Dufourt pour rendre raison de « la musique du timbre » de Schoenberg. Rupture (« [Elle] n'a plus rien à voir avec un quelconque colorisme... »), sur le fond d'une continuité cependant, plus secrète et inattendue, que Dufourt donne à voir à travers quelques affinités (ces affinités de pensée qui relèvent de « l'historicité » des styles, dans le vocabulaire de François Nicolas). Toute la complexité de l'histoire est là : « L'émancipation du timbre fut ressentie par les contemporains de Schoenberg comme un outrage à la tradition, comme une provocation », cependant qu'« elle fut aussi perçue comme la résurgence inquiétante d'un monde ancien ».

On relèvera une troisième dialectique traversant l'ouvrage, particulièrement travaillée par Esteban Buch (« Notes sur l'engagement de la musique et en particulier sur *Un Survivant de Varsovie* »), qu'illustre également la seconde contribution de François Nicolas (« Comment développer [et non déconstruire] l'autonomie si contestée de la musique? »). Elle naît d'une attention portée à la force du présent — présent intempestif, qui nous ancre dans le temps et l'histoire — et ouvre sur une nouvelle déclinaison de l'interrogation initiale : prise dans l'histoire présente, la musique s'engage-t-elle avec, contre, ou en cherchant à rompre avec le présent? C'est le thème de l'engagement qui est ici probant, et au cœur de l'Histoire (des polémiques, des prises de position, etc.) dans cette période courte qu'étudie Esteban Buch, des lendemains de la Libération au début des années 1960. Les prises de position se lisent sur le fond du « Manifeste de Prague », manifeste des musiciens « progressistes » dans la ligne du rapport Jdanov (1948). Les polémiques engagent, parmi d'autres, Hanns Eisler, Jean-Paul Sartre, Theodor W. Adorno, Serge Nigg ou René Leibowitz. On retiendra ce point, souligné par l'auteur :

Toute cette discussion sur l'engagement de la musique après la Seconde Guerre mondiale s'est déployée à l'ombre d'un consensus jamais explicité, à savoir la négation

radicale du *plaisir désintéressé*. Ce consensus en rejoignait un autre : la conviction que la musique contemporaine entretenait un rapport essentiel avec le cours du monde ou, plus concrètement, avec la politique.

Au final, l'équation se trouvait singulièrement réduite, le problème étant moins de savoir s'il fallait ou non engager la musique que de décider en quel sens le faire.

Le texte de François Nicolas fait apparaître avec force une troisième voie, occultée dans le débat précédent : la possibilité de rompre avec l'Histoire présente, en affirmant l'autonomie de la musique. L'alternative est là pour François Nicolas, qui ne situe pas l'engagement du côté de l'Histoire cependant. « Au nihilisme contemporain, il faut objecter qu'il est possible de vouloir quelque chose, en l'occurrence la musique, qu'il est possible de vouloir l'autonomie de la musique, plutôt que de vouloir le rien ou de ne rien vouloir. » On entend l'engagement *musicien*, dans ces propos, inquiet de la tutellisation du monde de la musique plus que de son cloisonnement ; de la fonctionnalisation de la musique plus que de son formalisme. D'où l'appel lancé pour développer l'autonomie musicale : « [U]n monde de la musique qui [soit] loi de lui-même et un art musical libre de lui-même. » Nouvelle boucle de l'Histoire ou réelle avancée ? On gardera à l'esprit cette mise en garde de Jean-Paul Sartre à René Leibowitz défendant un art engagé : « Je ne sais plus très bien où réside l'engagement musical. J'ai peur qu'il ne se soit évadé de l'œuvre pour se réfugier dans les conduites de l'artiste, dans son attitude devant l'art³. » Souhaitons que cette peur ne soit pas fondée et laissons le lecteur-auditeur en juger.

3. Jean-Paul Sartre, « L'artiste et sa conscience », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17-37 (la citation est à la page 28).