

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale : Heinrich Schenker contre le chromatisme

Esteban Buch

Éthique, droit et musique

Volume 11, numéro 1-2, mars 2010

URI : id.erudit.org/iderudit/1054024ar

<https://doi.org/10.7202/1054024ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN 1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Buch, E. (2010). Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale : Heinrich Schenker contre le chromatisme. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 11 (1-2), 61-69. <https://doi.org/10.7202/1054024ar>
Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2010

Résumé de l'article

Dans les contextes d'affrontement suscités par les avant-gardes, les acteurs font face à des incertitudes récurrentes quant à comment construire ce qu'on appelle un syllogisme pratique, c'est-à-dire un syllogisme dont la conclusion est non pas une vérité mais une action. Que ce soit pour défendre la validité de ces oeuvres ou pour la mettre en cause, les uns et les autres doivent répondre, face à l'expérience d'une musique véritablement inouïe, à la question pratique par excellence : que faire pour bien agir ? Cette problématique est explorée ici à partir de l'analyse d'un unique passage de *l'Harmonielehre* d'Heinrich Schenker, un livre paru à Vienne en 1906. Peu avant la création des premières oeuvres atonales d'Arnold Schoenberg, l'auteur y condamne comme un « dol » toute tentative d'affaiblir la tonalité, en prônant comme un devoir moral la « stigmatisation » (*brandmarken*) d'une telle attitude. Le texte soulève ainsi des questions centrales à propos des rapports entre art, morale, droit et violence.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d-utilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

L'histoire de l'avant-garde musicale au ^{XX}^e siècle est une histoire de controverses, tout autant qu'une histoire de créations esthétiques et d'innovations techniques, ou encore une histoire de processus institutionnels et de mises en discours. Elle ne saurait être une affaire « purement musicale », comme le dit la formule consacrée. Quitte à forcer un peu le trait, on pourrait dire que le terme « purement » accolé à « musical », avec son renvoi à la notion de pureté, exprime davantage l'idéologie de l'autonomie de l'art qu'il ne désigne le souci d'explicitation analytique d'un concept. En tout cas, les coupures radicales entre esthétique et éthique d'une part, esthétique et cognition de l'autre, sont toujours proposées au nom de principes qui, par définition, ne relèvent pas seulement de l'esthétique, mais bien de la philosophie, et en particulier de la philosophie morale. C'est de ce point de vue qu'il faut envisager la relative hétérodoxie de l'idéologie de la « musique pure » par rapport à la tradition qui consiste à attribuer à la musique des valeurs morales¹.

Si cette attribution est quasiment une constante de l'esthétique occidentale, sa forme logique est en revanche des plus variables. Lorsque pour faire l'éloge d'une œuvre musicale on dit qu'elle se caractérise par sa rigueur, on présuppose non seulement que ses traits objectifs sont un exemple valable d'une rigueur implicitement associée à son créateur, mais aussi que la rigueur est une valeur en soi, indépendamment de tout exemple et de tout domaine d'application, musical ou autre. Cela étant, on ne dit alors strictement rien sur l'influence que l'écoute de cette œuvre peut éventuellement avoir sur tel ou tel auditeur, par exemple pour rendre sa conduite plus rigoureuse. À ce propos, il est peut-être caractéristique de la modernité d'attribuer une valeur morale aux œuvres du fait même qu'elles existent, c'est-à-dire au-delà de la fonction morale que l'on est par ailleurs prêt à leur reconnaître – ou à leur nier – à cause de leurs effets avérés ou supposés sur les personnes réelles. En tout cas, lorsqu'on affirme que telle œuvre musicale est bonne parce que son écoute rend les gens sensibles à la souffrance d'autrui, on présuppose évidemment qu'être sensible à la souffrance d'autrui est une bonne chose, mais on ne dit rien des propriétés internes de cette musique aux pouvoirs aussi surprenants. Il y a là toute une gamme de positions qui va d'une théorie

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale: Heinrich Schenker contre le chromatisme

Esteban Buch
(CRAL/EHESS)

des effets des sons sur les individus devenant raison de politiques de régulation des espaces sonores communautaires, à une théorie des homologues formelles entre musique et société qui définit une éthique de la composition indépendante de toute réception.

Dans les situations ordinaires, ces idées sont acceptées comme allant de soi, quitte à être de temps en temps rappelées sous la forme de manifestes de bonne volonté culturelle. Dans les contextes d'affrontement liés au changement de paradigme esthétique, il est fréquent que ces présupposés soient explicités pour les besoins de la cause². Souvent les visées politiques et idéologiques des gens engagés dans de tels combats ont l'air simple, voire simpliste, comme lorsqu'on y retrouve, par exemple, l'expression dogmatique d'un nationalisme antimoderniste. Mais à d'autres égards, il peut s'agir d'un discours sophistiqué, ancré dans des courants intellectuels qui articulent de manière non triviale les registres esthétique, philosophique et politique, voire théologique.

Même là où les visées des acteurs sont incompatibles, ceux-ci sont d'accord au moins pour considérer la création musicale comme une forme du bien commun. Cette notion de bien commun, souvent présente sous les angles temporels complémentaires que sont le patrimoine et l'avenir de l'art, est l'un des points de consensus qui permettent aux controverses de se déployer dans l'espace public. En effet, sans la conviction que l'auteur d'une œuvre musicale excellente contribue au bien-être de la communauté tandis que le responsable d'une œuvre aberrante lui porte un tort, nombre de débats esthétiques ris-

¹ Pour une discussion récente de cette question, voir Kivy 2008, 397-412.

² Sur le rôle des controverses dans l'explicitation des valeurs de l'art, voir notamment Rochlitz (1998) et Heinrich (1998).

queraient d'être dépourvus d'objet, ou de ne relever que d'une police morale ayant pour seul but de traquer des « crimes moraux sans victimes », à l'image de ces actes qu'un individu peut commettre contre lui-même (Ogien 2007, 19).

Pour le chercheur, il s'agit d'identifier les valeurs morales à l'œuvre dans le domaine artistique, et notamment de se pencher sur les incertitudes récurrentes quant à comment construire en raison le lien entre l'expérience esthétique, qui est par nature individuelle et non conceptuelle, et une attitude pratique rationnelle, c'est-à-dire fondée sur une justification conceptuelle. Autrement dit, il s'agit de voir comment les acteurs élaborent, face à telle situation concrète, ce qu'on appelle un syllogisme pratique, c'est-à-dire un syllogisme dont la conclusion est non pas une vérité mais une action (Descombes 2007, 122-138). Bien entendu, cela ne revient pas à statuer *a priori* sur la validité locale ou universelle des raisons qu'ils invoquent. Les amateurs d'art, comme tout un chacun, agissent parfois d'une manière que l'on peut dire irrationnelle, tout en ayant pour le faire des raisons qui leur sont propres, et qu'ils tiennent en général pour de bonnes raisons (Lemieux 2009, 105-). Bref, il s'agit de comprendre comment les uns et les autres ont répondu, face à l'expérience d'une musique véritablement inouïe, à la question pratique par excellence : que faire pour bien agir ?

C'est ce faisceau de problèmes que l'on voudrait explorer ici en analysant, plutôt qu'une multiplicité de situations historiques, un seul passage d'un livre d'Heinrich Schenker (1868-1935)³. Théoricien, analyste, professeur, compositeur, interprète et critique, Schenker est au début du xx^e siècle un représentant éminent de ce qu'on peut appeler le camp anti-avant-gardiste, réagissant à ce qui constitue sans doute la principale innovation technique de cette avant-garde, à savoir la suspension de la tonalité. Ou plutôt à sa possibilité théorique, car en 1906, date à laquelle paraît le texte en question, les premières œuvres atonales d'Arnold Schoenberg n'ont pas encore été composées. Il y va donc de la perception d'un moment charnière de l'histoire de la musique par un acteur particulièrement qualifié. Le point d'observation semble d'ailleurs intéressant au-delà de son contexte, car la mise en cause des musiques non tonales au nom de valeurs morales sera récurrente tout au long du xx^e siècle. Sans prétendre décrire par le biais de cet exemple des controverses ultérieures, fût-ce sur un plan symbolique, l'étude des arguments de Schenker peut suggérer une

approche de l'articulation entre musique et valeurs susceptible d'être développée à propos d'autres situations historiques.

« Un artiste » contre le dol harmonique

Le passage en question provient de son *Harmonielehre*, un traité d'harmonie paru pour la première fois en 1906 sous le pseudonyme *Ein Künstler* (« Un artiste »), comme première partie de la série intitulée *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (*Nouvelles théories et fantaisies musicales*)⁴. Les quelques lignes qui retiendront notre attention proviennent du paragraphe 156, lequel fait à son tour partie d'un chapitre consacré aux relations entre changement chromatique et système diatonique (*Diatonie*); autrement dit, à la tonicisation transitoire des différents degrés de la gamme de la tonique par le biais de dominantes secondaires et autres altérations chromatiques de l'échelle majeure ou mineure constituée à partir de la note fondamentale. Précisons que Schenker est loin d'être hostile au principe du chromatisme qui, utilisé à bon escient, peut selon lui renforcer à terme la prééminence de la tonique tout en amenant variété et richesse au morceau (Wason 1985, notamment 141). Et s'il tient à distinguer ces phénomènes locaux du concept de modulation, qui d'après lui suppose l'abandon définitif de la tonique d'origine, il est prêt à reconnaître l'intérêt de multiplier les ressources chromatiques et leurs modes d'utilisation. Toute la difficulté, sur ce terrain délicat où la théorie se rapproche de la critique, est d'identifier jusqu'où précisément est-il licite d'aller, autrement dit quelles sont « les limites du changement chromatique » (tel l'intitulé du paragraphe 156 dans l'édition américaine).

En effet, Schenker affirme au début du paragraphe 156 qu'il n'y a pas dans ce domaine de « règle généralement valable », car cela dépend « des intentions musico-poétiques du compositeur, qui changent évidemment d'un cas à l'autre » (Schenker 1935, 381; 1954, 290). Mais tout en reconnaissant que la « liberté chromatique » du compositeur peut paraître infinie, il est pourtant amené à poser une « limite ultime » (*allerletzte Grenze*), à savoir l'exigence d'épargner à l'auditeur « le moindre doute à propos de la *Diatonie* »⁵. Il refuse ainsi la validité d'une musique où il serait impossible, fût-ce à terme, d'ancrer l'organisation des hauteurs dans la perception hiérarchisée d'une note fondamentale et de l'échelle diatonique

³ Je développe ici l'analyse d'un passage cité dans Buch 2006, 122.

⁴ Heinrich Schenker, "Ein Künstler", *Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre*, Berlin/Stuttgart, J.G. Cotta, 1906; *Neue musikalische Theorien und Phantasien. v. 1. Harmonielehre*, Vienne/Leipzig, Universal Edition, 1935; *Harmony*, Jonas et Borgese (éd.), Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1954.

⁵ Le substantif allemand *Diatonie* est couramment rendu en français et en anglais par une forme adjectivale, respectivement « système diatonique » et « diatonic system ». Pour une discussion du concept de *Diatonie* chez Schenker par l'un de ses principaux disciples, voir Schachter 1987, 300.

correspondante. C'est à la suite de cette prise de position que Schenker écrit :

Et je n'hésiterais pas à reprocher à une œuvre d'être simplement mal faite si de telles *Diatonien* détruites y apparaissent, que ce soit là ou non l'intention de l'auteur. Si le compositeur n'en est pas conscient, on a le droit de lui reprocher un instinct insuffisamment développé pour l'art auquel il se consacre; dans les cas où cette intention est affichée de manière claire, il ne s'agit plus d'un droit mais - qui plus est - d'un devoir moral, non seulement celui de stigmatiser (*brandmarken*) un dol (*Dolus*) à l'égard de l'art mais encore celui de jeter un blâme sur ce défaut d'instinct artistique devenu d'autant plus flagrant⁶.

Ce passage articule explicitement le lien entre morale et musique en termes de droits et de devoirs, dans la perspective d'une série d'activités pratiques, c'est-à-dire d'actes qui tendent à introduire des changements dans l'état du monde. En visant l'intention du compositeur, en en appelant à l'intention du lecteur, Schenker dit que toutes ces personnes sont responsables de leurs actes dans le domaine de la création artistique au même titre que de ceux liés à toute autre activité. Et l'enjeu est bien d'ordre collectif, du moment que ce n'est pas l'auditeur qui subit en première ligne les effets d'une conduite répréhensible, mais bien l'art lui-même, présenté comme une victime à l'instar d'une personne humaine.

Cela revient à récuser par avance la notion que les questions de technique musicale puissent être des questions « techniques » au sens de moyens moralement neutres, utilisés pour atteindre un but qui, seul, serait investi de signification morale, une finalité expressive par exemple. Plus généralement, cela revient à nier que ce qu'on appelle parfois l'autonomie du champ musical puisse servir d'alibi pour plaider une forme d'irresponsabilité morale, comme si la musique était une sorte de terrain de jeux où les contraintes de la vie réelle seraient suspendues⁷. Bien au contraire, si jeu il y a, il est éminemment sérieux. Chez Schenker, la figure du musicien est investie d'une responsabilité morale de tout premier plan, que d'ailleurs seuls quelques rares individus sont capables d'assumer dans toute sa portée: ce sont eux qui, justement, méritent le nom d'artistes. Le choix de ce pseudonyme pour la première édition de *l'Harmonielehre* prend ainsi tout son relief.

Ces quelques phrases soigneusement tournées sur la ruine de la gamme diatonique portent l'empreinte d'un savoir juridique. Le terme

« dol » (*Dolus*) vient directement du vocabulaire du droit, où il désigne une manœuvre déloyale ou malhonnête, typiquement un mensonge, visant à surprendre quelqu'un dans sa bonne foi au moment de donner son consentement pour la signature d'un contrat - une vente, par exemple, mais aussi un mariage (Barbin, *Encyclopédie Universalis*). L'origine du concept remonte au droit romain, où il impliquait déjà, par définition, « la volonté mauvaise et le désir de nuire » (Bouley et al. 2002, 398). Ainsi, l'accusation contre le compositeur fautif ne revêt-elle pas, en principe du moins, la gravité d'une inculpation pour un délit ou un crime. En revanche, elle est nettement plus précise que le simple reproche d'avoir mal agi, du moment que le terme employé renvoie spécifiquement à une forme de tromperie dont résulte une violation du droit.

Ce passage sur le dol est à rapprocher d'un autre moment de *l'Harmonielehre*, le paragraphe 133, où Schenker abordait le phénomène de ces accords dont la signification harmonique dépend d'une réinterprétation rétrospective: en prenant exemple sur un passage de Beethoven, il y expliquait que « l'artiste est tout à fait conscient de notre attente de la tonique, qu'il s'applique consciemment à décevoir » (Schenker 1953, 253). Ainsi, le « jeu » conscient du grand compositeur avec les attentes de l'auditeur suscitait-il l'admiration du théoricien, tandis que dans le paragraphe 156 son blâme ne concernera que ceux qui font le mal de manière consciente, en affichant « de manière claire » leurs intentions. Ce sont là, sauf erreur, les deux seuls passages de *l'Harmonielehre* où il est question de la volonté consciente d'un compositeur. Et il est tout à fait significatif que, de ces deux exemples, le seul qui a une portée critique concerne une ressource technique qui met en jeu la préservation du système tonal lui-même. Aucun nom n'est cité, mais la figure de ce mauvais compositeur n'en devient que plus emblématique du fait de cet anonymat.

En disant qu'un compositeur doit répondre de ce qu'il a consciemment choisi de faire, Schenker ne fait bien sûr qu'appliquer un principe fondamental du droit, qui remonte lui aussi à l'Antiquité romaine. Seuls sont concernés les individus qui sont en condition d'exercer leur pleine responsabilité, « expression de la solidarité de la personne humaine avec ses actes » (Bouley et al. 2002, 401). Si ce n'est que, dans le passage de référence, l'apparition de la notion d'instinct artistique déplace immédiatement la discussion du domaine des

⁶ “Und ich würde keinen Anstand nehmen, jedes Werk, in dem solche zerstörte Diatonien - gleichviel ob mit oder ohne Absicht des Autors - vorkommen, einfach als schlecht ausgeführt zu tadeln. Geschah es unbewusst, so hat man as Recht, dem Komponisten ungenügend entwickelten Instinkt für die Kunst, in der er sich betätigt, vorzuwerfen; nicht nur aber ein Recht, sondern -was mehr- die moralische Pflicht hat man, in solchen Fällen, wo eine Absicht sich unzweideutig kundgibt, nicht nur den Dolus wieder die Kunst zu brandmarken, sondern auch den gerade hierin umso drastischer hervortretenden Mangel an künstlerischem Instinkt bloßzustellen” (Schenker 1935, 382). Traduction anglaise: “In those cases, however, where the composer unmistakably reveals his intention to ruin the diatonic system, we have not only the right but, even more, the moral duty to resent the deceit against our art and to expose the lack of artistic instinct which manifests itself here even more drastically” (Schenker 1954, 290). Traduction française faite par l'auteur.

⁷ Pour une critique du concept d'autonomie de l'art, voir Bourdieu (*La distinction: critique sociale du jugement*, 1979), Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1980), Michaud (« Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, 2005, 13-48) et Buch (« Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, sous presse). Cette critique est récurrente chez nombre d'auteurs représentatifs de la *New Musicology*, dont Lawrence Kramer et Susan McClary.

intentions vers celui des capacités, qui plus est des capacités innées. Cela ne sauve pas l'intéressé de la critique mais situe la question de sa responsabilité moins dans la perspective d'une libre décision posée de manière abstraite que dans celle de la maîtrise de tendances que, par définition, il n'est pas en son pouvoir de modifier. À cette nuance près que dans les termes précis du livre, il est moins question d'instinct que de « manque d'instinct », d'un instinct négatif en quelque sorte, Schenker rejoue dans ce passage la scène des rapports entre l'homme et sa nature, ce qui est une manière de renvoyer à la question du libre arbitre et au problème du mal. L'exception faite pour le respect ou le non-respect de la « limite ultime » face au chromatisme n'en devient que plus significative.

En effet, c'est tout au long de l'*Harmonielehre* de Schenker que la question de la conscience de l'artiste créateur est systématiquement évacuée au profit de son instinct. Face aux dérives conceptuelles des théoriciens, fustigées à longueur de pages, l'instinct de l'artiste, et l'instinct seul, dit-il, doit être reconnu comme source de tout ce qu'il y a d'admirable dans l'histoire de la musique. C'est d'ailleurs le statut particulier des génies que d'être capables, tels des somnambules, d'obéir inconsciemment à leur instinct alors même qu'ils subissent consciemment l'influence de théories erronées - d'où l'affirmation de Nicholas Cook pour qui l'œuvre de Schenker est davantage une théorie du génie qu'une théorie de la musique (Cook 1989, 423). Pareillement, il n'y a que l'instinct de l'auditeur ou de l'analyste, et jamais ses connaissances conceptuelles, qui lui permettra de distinguer les phénomènes harmoniques valables de ceux qui doivent être rejetés.

Cela revient-il à voir dans l'activité artistique une manifestation d'une nature humaine inconsciente, à son tour conçue comme une émanation de la Nature, entendue comme principe métaphysique? Pas exactement. En fait, l'*Harmonielehre* développe une conception dualiste, fondée sur une opposition entre la Nature et l'Art: la première est à l'origine du système tonal en vertu du principe des cinq premiers harmoniques supérieurs dont est issu le mode majeur, mais l'intervention de l'artiste est tenue pour condition indispensable du développement de ce même système, notamment à cause de son rôle dans l'élaboration du mode mineur. Ce n'est pas l'image la plus courante des idées de Schenker, dont le nom reste associé à un organicisme qui subsume le rôle des individus dans un développement

de l'art mû par un ordre naturel proprement cosmique. Cela étant, Walter Pastille a montré que dans ses textes de jeunesse Schenker était parti de positions anti-organicistes, précisément parce que l'organicisme ne lui permettait pas de rendre justice au rôle historique des grands artistes (voir Pastille 1984, 29-35). Comme l'a souligné Suzannah Clark, si l'artiste et la Nature entretiennent idéalement un rapport de collaboration, les deux principes sont potentiellement contradictoires (Clark 1999, 86). Dans l'*Harmonielehre*, le dualisme entre Art et Nature coexiste avec un « instinct de reproduction » qui serait propre aux notes elles-mêmes, ou encore avec cet « instinct artistique » des individus qui seul garantirait la sûreté des jugements en matière esthétique. En fait, le concept d'instinct lui-même est pris dans cet entre-deux, dans la mesure où c'est cette notion biologique, à ce titre éminemment « naturelle », qui est le moteur du pôle opposé à la Nature.

Dans notre passage de référence, c'est en dernière instance cet instinct qui reste le principe dirimant pour comprendre la conduite du compositeur fautif, car selon les termes de Schenker son intention consciente ne fait alors que révéler son « manque d'instinct artistique ». Cela ne l'innocente pas pour autant, tout comme dans l'histoire du droit les théories déterministes de la conduite criminelle n'auront jamais réussi à abolir le principe de responsabilité pénale. De ce point de vue, la situation est comparable à celle des criminels qui agissent sous l'emprise de leurs pulsions, et dont il s'agit de déterminer si la capacité de discernement moral était, ou non, abolie au moment des faits (Senon 2009). Mais la réponse de Schenker est tout à fait nette: loin de chercher à discréditer son mauvais compositeur en le comparant à un fou qu'il faudrait enfermer dans un asile, comme d'autres le feront dans des circonstances comparables, c'est devant un tribunal qu'il entend le traîner, fût-il virtuel ou symbolique.

Inutile de souligner que, face à ce tribunal imaginaire, l'accusé aurait sûrement plaidé non coupable. Aucun des compositeurs de cette époque n'est prêt à revendiquer un geste destructeur comme celui décrit par Schenker, de sorte que la figure de ce compositeur qui ferait exprès de ruiner le système tonal est largement polémique. La destruction n'est pas alors - et il faudrait dire pas encore, car en 1909 le *Manifeste futuriste* de Marinetti introduira à cet égard une attitude nouvelle - un principe esthétique légitime, ni même un cadre de référence conceptuelle pour penser l'activité créa-

trice. Au contraire, les novateurs rejoignent leurs contradicteurs sur la nécessité morale et civique de protéger la musique du passé de toutes sortes de maux, y compris celui de rester sans descendance. Tout le monde est d'accord sur le fait qu'il faut bien quelque chose comme une musique contemporaine, quitte à diverger sur la manière d'accomplir cette noble tâche. Dès lors, pour les critiques hostiles à ceux qu'on appelle parfois les « hypermodernes », il faut prévenir des actes de destruction faits sous couvert d'intentions constructives, autrement dit empêcher un mal qui ne dit pas son nom.

Cela revient à faire avouer aux œuvres ce que leur créateur refuse de reconnaître. Ou, pour le dire en termes moins inquisitoriaux, à déduire l'intention de l'auteur de sa partition, et pas de ce qu'il dit lui-même être son intention. Seulement, quand peut-on affirmer que l'écriture d'une œuvre particulière révèle, en absence de tout discours d'accompagnement, une intention quelconque par rapport au langage musical en général? Et qu'est-ce qui constitue au juste l'indice d'une intention « claire »? On voit là se profiler l'espace conceptuel et problématique d'une pratique de l'analyse musicale qui serait couplée à une activité herméneutique, l'enjeu étant à terme de fonder épistémologiquement l'analyse harmonique comme analyse de l'harmoniste. Voilà qui semble jurer avec la volonté affichée d'analystes tels que Schenker de se distinguer de l'herméneutique musicale, cette doxa qui, à l'époque, impose aux mélomanes la notion quasi mystique d'un circuit vertueux de significations allant de l'esprit du compositeur à l'esprit de l'auditeur en passant par le signifiant musical lui-même.

En réalité, cette évaluation de l'harmoniste, telle que l'auteur de *l'Harmonie lebre* semble la postuler en creux, n'est aucunement modelée sur une forme de psychanalyse, freudienne ou autre, mais plutôt sur le modèle juridique du verdict. Or du moment que selon Schenker il ne peut avoir en ce domaine de « règle générale », et que par ailleurs seul l'instinct artistique de l'évaluateur permet de prononcer un jugement valable, il s'ensuit que la décision de ce juge ne peut être qu'arbitraire, c'est-à-dire fondée exclusivement sur l'autorité de celui qui l'énonce. Il s'agit au sens strict d'une sanction de nature dogmatique, issue de ce que l'on peut tenir, selon le terme de Dahlhaus, pour une véritable théologie esthétique (voir Dahlhaus 1997, 225-268).

Cela dit, la pratique habituelle de l'appréciation esthétique consiste à sanctionner l'auteur d'une œuvre en disant que celle-ci est ratée ou mauvaise, comme dans la première partie du passage cité. Pourquoi ne suffit-il pas de sanctionner le coupable en disant que c'est un mauvais compositeur, au sens de quelqu'un de techniquement incompetent? Pourquoi faut-il en outre jeter un blâme sur lui, le dénoncer comme un compositeur mauvais, au sens moral du terme? Et pourquoi, enfin, faut-il considérer cette dénonciation comme un devoir?

Une première réponse peut être de dire que tout ce vocabulaire juridique est, littéralement, une façon de parler. Il s'agit d'une forme de dramatisation qui fait des adversaires esthétiques ou idéologiques des personnages comparaisant sur une scène imaginaire où ils doivent faire face à la colère du juste, qui est toujours plus noble que son mépris. Dans cette perspective, le choix du vocabulaire juridique est une ressource littéraire qui témoigne autant du style et du caractère de l'auteur que des conditions générales de l'exercice de la critique artistique de l'époque. Voilà qui permet de jauger l'intensité, voire la violence, des querelles musicales dans la Vienne fin-de-siècle, tout autant que la richesse des ressources rhétoriques qui leur permettent de se déployer. Si Schenker n'accorde pas aux médiocres l'honneur d'être en même temps des méchants, c'est bien parce que ceux qu'il tient pour des méchants occupent un espace de plus en plus important au sein du milieu musical où il évolue.

En effet, la phrase de Schenker sur le dol soulève la question de savoir pourquoi une œuvre musicale particulière, fût-elle aberrante, peut constituer par sa seule existence une atteinte à l'art musical en général. Qu'est-ce qui permet de penser qu'une œuvre affecte l'ensemble des œuvres déjà connues? Qu'est-ce qui permet d'attribuer à une œuvre réelle une influence sur l'ensemble des œuvres possibles? Sans doute, au premier chef, la crainte qu'elle serve d'argument pour modifier de manière durable les pratiques compositionnelles d'autres compositeurs, et pas seulement celles de son auteur. Or une œuvre ne se réduit jamais à ses éventuelles anomalies harmoniques, du moment qu'elle peut toujours présenter suffisamment de qualités *autres* (une invention mélodique remarquable, ou une maîtrise évidente dans le traitement du contrepoint, de la sonorité, de la forme, etc.) pour que leurs compositeurs soient pris au sérieux par nombre de personnes qualifiées,

augmentant ainsi d'autant la reconnaissance de la validité de leur langage harmonique.

Qui plus est, à ce stade de l'histoire de la musique personne ne conteste l'idée qu'une pratique déviante peut être le premier signe d'une innovation esthétique valable. La théorie du génie, en particulier dans sa version kantienne, oblige à envisager chaque nouveauté comme la manifestation potentielle d'une norme nouvelle, du moment que « le génie est la disposition innée de l'esprit par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles » (Kant 1985, 261). En termes plus concrets, la peur de méconnaître un génie en le condamnant à la misère par inadvertance hante alors les mélomanes viennois, éternellement responsables des déboires de Mozart, de l'infortune de Bruckner ou du drame personnel d'Hugo Wolf. Tels les morts pesant sur le cerveau des vivants, ces histoires honteuses façonnent alors la réception des nouveautés, que ce soit pour inciter à rester prudent ou pour affirmer que *cette fois-ci* la critique hostile est justifiée. En l'occurrence, l'*Harmonielehre* participe implicitement de l'accueil hostile réservé notamment aux œuvres de Reger ou de Schoenberg, tout en héritant d'un espace de tensions constitué autour de la personnalité et la musique de Wagner, dont l'usage du chromatisme suscitait chez Schenker bien de réticences, sans qu'il puisse pour autant en contester la stature. Face à ces incertitudes, avancer le principe de l'intangibilité du système tonal revient à proposer un cadre normatif précis dont on se porte garant au nom de l'Art en général.

C'est pourquoi toute cette dramaturgie judiciaire de la sphère esthétique n'est pas seulement une façon de parler, mais aussi une conséquence et une expression d'un mode particulier d'institutionnalisation des pratiques artistiques. Menacer d'une responsabilité légale pour illustrer une responsabilité morale est une sorte d'hyperbole, tout autant qu'un rappel de l'existence de normes spécifiques, conçues selon les règles de l'art.

Figures locales du jugement esthétique

Mais quel art au juste? La terminologie que Schenker mobilise en faveur de sa conception normative de la musique émanait en fait d'un savoir juridique dûment acquis à l'université de Vienne, d'où il était sorti en 1889 avec un titre de docteur (Meuès 1993, 11). Et comme lui, nombreux sont les membres des élites artistiques de l'époque à avoir « fait leur

droit » pendant qu'ils suivaient une formation artistique, au conservatoire par exemple. Les compétences professionnelles acquises au sein de filières principalement vouées à la chose publique et à la sphère politique trouvent ainsi dans les institutions artistiques un élargissement du champ d'application de leurs ressources lexicales et rhétoriques, tout autant que de leurs dispositions éthiques et idéologiques.

Dans l'*Harmonielehre*, Schenker développe également une analogie politique, en comparant la tonalité à un État dont la tonique serait le souverain. Cette défense d'un ordre religieux, politique et idéologique abstrait fait écho à ses convictions nationalistes, qui le font voir dans la musique allemande, et plus précisément dans la lignée allant de Bach et ses fils à Beethoven et à Brahms, un patrimoine culturel investi de valeurs morales supérieures. Cela donne à son engagement une dimension éthique supplémentaire, qui toutefois n'est nullement son privilège: Schoenberg, par exemple, est alors tout aussi prêt à revendiquer la dimension morale des grands maîtres de la musique allemande, en utilisant d'ailleurs la même métaphore politique pour parler de la tonalité (voir Buch 2003, 55-76).

Or dans ce contexte, ce sont les praticiens de l'art qui sont tenus pour les garants de sa moralité, plutôt que d'autres acteurs sociaux spécialisés dans la gestion des normes, tels que le législateur, les juges ou la police (voir Buch 2004, 21-40). Cette revendication de compétences quasi policières repose sur deux éléments. D'une part, le fonctionnement interne du milieu musical participe de l'autorégulation des sphères professionnelles typique des sociétés libérales - ce que l'empire des Habsbourg peut se targuer d'être en ce qui concerne les milieux artistiques, malgré les nombreuses nuances qu'il faudrait introduire par ailleurs - (voir notamment Boyer 1995 et Beller 2001), tout en s'inscrivant dans l'histoire longue de l'autonomie des corporations depuis le Moyen Âge. Soit un croisement historique entre normativités ancienne et moderne dont la meilleure image est sans doute le jeu de résonances entre les *Meistersinger* de Wagner et l'Allemagne de 1868 où cette œuvre fut créée.

D'autre part, les conditions d'exercice de la fonction régulatrice sont fixées par un corpus théorique qui définit sa juridicité interne. C'est le rôle éminent du théoricien comme législateur, c'est-à-dire comme prescripteur de conduites, retenu dès le titre d'un outil pédagogique tel que l'*Harmonielehre*. En effet, ce

livre ne vise pas à apprendre à des musicologues ou à des critiques comment faire une analyse harmonique, c'est-à-dire comment produire une description des œuvres musicales existantes, mais bien à indiquer aux apprentis compositeurs comment écrire des partitions qui soient à la fois grammaticalement correctes et moralement recevables. Le coup de force idéologique est bien sûr d'imposer l'idée d'un lien nécessaire entre ces deux choses, de sorte qu'il devient en principe possible de reconnaître le caractère moral d'un homme en se penchant sur sa manière d'enchaîner les accords. À l'autre bout du système, au moment d'évaluer l'observance des normes et de sanctionner les transgressions, le même législateur prend les traits de ce juge que Schenker se réserve le droit de devenir.

Le droit, dit-il, mais aussi le devoir. Or le droit relève de la liberté de parole, mais le devoir, surtout lorsqu'il est suivi de l'adjectif « moral », relève d'une mission. Cette mission, c'est celle d'exercer ce pouvoir de sanction que l'État délègue aux individus concernés par l'autorégulation des corporations. Qu'implique-t-elle en termes pratiques? Que veut dire exactement « stigmatiser un dol à l'égard de l'art »? S'agit-il d'un reproche argumenté dans le cadre de la critique d'art? Ou s'agit-il plutôt d'un reproche à coups de matraque? Schenker emploie ici le verbe *brandmarken*, dont l'étymologie renvoie à l'action de marquer par le feu. Cela rappelle que de tels gestes rhétoriques ne sont pas précisément empreints de tolérance, mais s'inspirent de toute une conception autoritaire, à la fois politique et religieuse, qui revendique une violence légitime face aux transgressions de la norme fondatrice de l'appartenance communautaire.

Sur le plan historique, on peut rapprocher cette déclaration de 1906 de ce qu'en février 1907 Schenker écrit dans son journal à propos du Premier quatuor op. 7 de Schoenberg: « Un seul et interminable forfait! S'il y avait aussi des criminels dans le monde de l'art, on devrait compter l'auteur - qu'il soit né tel ou qu'il ne le soit que devenu. Aucun sens de la tonalité, du motif, de la mesure, rien qu'un fatras sans technique, et pourtant un de ces airs... » (Schenker dans Eybl 2004, 91). Aussi, on peut évoquer ces disciples de Schenker qui quelques jours plus tard, lors de la création de la Symphonie de chambre op. 9 du même compositeur, vont s'illustrer par leurs sifflets et leurs huées. On ne sait si Schenker lui-même était présent au concert ce jour-là, ni s'il encouragea ses disciples à donner de la voix. En tout cas cette fois-ci il

notera dans son journal: « Schönberg, piteux fiasco de l'auteur et ses amis! » (Schenker dans Eybl 2004, 109). Le fiasco, ça pourrait être ici l'œuvre elle-même, si ce n'est que la phrase sur « l'auteur et ses amis » renvoie plutôt à l'événement social, à ce que Schenker retient comme une évaluation publique négative, sans doute nourrie par le coup de force de ses disciples.

Or même pour la bonne cause, on peut avoir quelque scrupule à se transformer en émeutier. Cela va à l'encontre non seulement du respect dû à tout artiste jusqu'à preuve avérée de son échec, mais encore des bonnes manières. La transgression militante de la paix microsociale du concert n'est viable que dans des contextes où la menace pour le patrimoine commun peut être raisonnablement plaidée. Le dilemme le plus délicat auquel sont acculés les pourfendeurs de l'avant-garde est bien ce problème moral et politique par excellence qu'est l'usage justifié de la violence. En 1907, Schenker et ses disciples ne sont pas allés jusque-là. Siffler ou huer dans un concert restait une manière légitime, quoique bruyante et pour ainsi dire limite, de manifester un désaccord. Le vrai débordement du rituel n'aura pas lieu en février 1907 mais en décembre 1908, avec le scandale qui accompagne la création du Deuxième quatuor op. 10, caractérisé par des tentatives d'arrêter le concert par la force (voir Buch 2006, 148-193). Ludwig Karpath, un critique musical bien connu qui avait fait ses cours avec Schenker, justifiera par la suite son attitude de « fauteur de trouble » en disant qu'il avait été physiquement agressé par la musique de Schoenberg. Cela revenait à plaider une forme de légitime défense en sa qualité de simple être humain et non plus comme sujet d'une expérience esthétique, tout en attribuant la responsabilité de ces violences à la musique, partant au compositeur lui-même. Or, malgré sa véhémence, cette attitude trahissait un certain embarras. Les mélomanes aux prises avec l'atonalisme n'avaient pas grand-chose en commun avec ces militants politiques qui, au nom d'idéologies diverses, assumaient un certain degré de violence. Pourtant, leur engagement suivait à certains égards une trajectoire comparable, car en privilégiant certaines valeurs au détriment de la valeur de l'argumentation elle-même, ils étaient amenés à se retrouver tôt ou tard face à la tentation de la violence.

Heinrich Schenker, toutefois, était sans doute un homme qui croyait davantage à la force de la loi qu'à celle de l'émeute, et qui s'exprimait au sein d'un espace public qui, malgré de nombreuses limitations, restait

celui d'une démocratie libérale garantissant en principe la liberté d'expression. Et de toutes manières, au-delà de ses convictions, il n'avait à sa disposition aucune force de police. Il en ira tout autrement dans l'Allemagne totalitaire des années 1930, où l'attribution de valeurs morales à la musique sera surtout conçue en relation avec la légitimité de la censure et le pouvoir discrétionnaire de l'État. Voilà une problématique qui dépasse le cadre de cet article. Disons seulement que le III^e Reich semble avoir transformé profondément les institutions musicales sans abolir vraiment le principe d'autorégulation, ni oublier certains des arguments que celui-ci avait permis de produire. Schenker et ses amis ne sont pas responsables de la politique répressive des nazis, mais celle-ci fut conçue et exécutée par des hommes qui, si l'on laisse de côté la question de l'antisémitisme, avaient sur le milieu musical et ses problèmes techniques des vues à bien d'égards similaires aux leurs. Leurs syllogismes pratiques respectifs suivaient des chemins comparables, quitte à diverger sur la conclusion. Après tout, s'agissant de la critique des avant-gardes, la politique culturelle nazie a consisté, pour l'essentiel, à faire passer l'étymologie de *brandmarken* du statut d'une métaphore à celui d'un programme d'action. ◀

RÉFÉRENCES

- BARBIN, Jacqueline. « Dol », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com>, consulté le 15 septembre 2009.
- BELLER, Steven (éd.) (2001). *Rethinking Vienna 1900*, New York/Oxford, Berghahn Books.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOULEY, D., C. MASSOUBRE, C. SERRE, F. LANG, L. CHAZOT et J. PELLET (2002). « Les fondements historiques de la responsabilité pénale », *Annales Médico-Psychologiques* 160, p. 396-405.
- BOYER, John W. (1995). *Culture and Political Crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897-1918*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- BUCH, Esteban (2003). « Métaphores politiques dans le *Traité d'harmonie* de Schoenberg », revue *Mil-Neuf Cent* 21, p. 55-76.
- _____ (2004). « Au nom de la Loi: Schoenberg et les critiques », *Raisons politiques* 14, p. 21-40.
- _____ (2006). *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard.
- _____ (sous presse). « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, E. BUCH, D. RIOUT et Ph. ROUSSIN (éd.), Paris, Éditions de l'EHESS.
- BÜRGER, Peter (1980). *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp Verlag.
- COOK, Nicholas (1989). « Schenker's Theory of Music as Ethics », *The Journal of Musicology* Vol. 7, N° 4, p. 415-439.
- CLARK, Suzannah (1999). « Schenker's Mysterious Five », *19th Century Music*, Vol. 23, N° 1, p. 84-102.
- DAHLHAUS, Carl (1997). *Schoenberg*, Genève, Éditions Contrechamps.
- DESCOMBES, Vincent (2007). *Le Raisonnement de l'ours, et autres essais de philosophie pratique*, Paris, Seuil.
- EYBL, Martin (éd.) (2004). *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, Vienne, Böhlau.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit.
- KANT, Emmanuel (1985). *Critique de la faculté de juger*, F. ALQUIÉ (éd.), Paris, Gallimard/Folio.
- KIVY, Peter (2008). « Musical Morality », *Revue internationale de philosophie*, n° 246, p. 397-412.
- PASTILLE, William A. (1984). « Heinrich Schenker, Anti-Organicist », *19th Century Music*, Vol. VIII, N° 1, p. 29-35.
- LEMIEUX, Cyril (2009). *Le devoir et la grâce*, Paris, Economica.
- MEUÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker: une introduction*, Liège, Mardaga.
- MICHAUD, Éric (2005). « Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan.
- OGIEN, Ruwen (2007). *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard/Folio.
- ROCHLITZ, Rainer (1998). *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard.

SCHENKER, Heinrich (1906). "Ein Künstler", *Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre*, Berlin/Stuttgart, J.G. Cotta.

_____ (1935). *Neue musikalische Theorien und Phantasien. v. 1. Harmonielehre*, Vienne/Leipzig, Universal Edition.

_____ (1954). *Harmony*, Oswald JONAS (éd.), Chicago/Londres, The University of Chicago Press. Annotations par Oswald Jonas, traduction par Elisabeth Mann Borgese.

SCHACHTER, Carl (1987). "Another Look at Modulation", *Music Analysis*. Vol. 6, N° 3, p. 289-318.

SENON, Jean Louis (2009). « Troubles psychiques et réponses pénales », *Champ pénal, Responsabilité/Irresponsabilité Pénale*, <http://champpenal.revues.org/document77.html>, consulté le 15 septembre 2009.

WASON, Robert W. (1985). *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor, UMI Research Press.