

IX. L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE

1 – UNE OPPOSITION

Il existe une opposition musicienne déclarée au principe même de l'intellectualité musicale, opposition qui se distingue de l'indifférence du musicien artisan à l'endroit des différentes intellectualités musicales existantes : appelons « anti-intellectualité musicale » cette opposition.

Comme son nom le suggère, cette opposition relève d'une logique réactive plutôt qu'affirmative : sa dynamique subjective procède non pas du travail de thèses propres mais d'un dénigrement répété et systématique des pratiques et ambitions de l'intellectualité musicale comme telle.

Nous allons explorer cette opposition par touches successives, chronologiquement ordonnées et historiquement situées, un peu comme nous l'avons fait pour chacune des intellectualités musicales précédemment examinées, à cette différence près que si chaque intellectualité musicale s'enracine dans un moment singulier du monde-*Musique* et des ses œuvres, chaque anti-intellectualité musicale s'enracine plutôt dans une séquence singulière... de l'intellectualité musicale (caractère réactif oblige !).

Quatre musiciens

À ce titre, nous opèrerons à partir des quatre compositeurs suivants : Chopin, Debussy, Varèse et Berio.

Le premier relève du xix^e siècle romantique, et fait contrepois à l'intellectualité musicale de Schumann ; le second relève de la charnière xix^e-xx^e et contrepointe aussi bien l'intellectualité musicale de Wagner que celle du premier Schoenberg ; le troisième relève de la première partie du xx^e et contrebalance l'intellectualité musicale déployée de Schoenberg ; le quatrième relève de la seconde partie du xx^e et s'oppose à l'intellectualité musicale des sériels.

Difficultés d'exposition spécifiques

Une première difficulté s'attache à un tel type d'examen : une anti-intellectualité musicale ne s'expose pas de la même manière que s'exposent les intellectualités musicales auxquelles elle s'oppose.

Une anti-intellectualité musicale donnée ne va pas procéder à un exposé systématique et argumenté de son opposition à telle théorie musicienne de la musique, à telle orientation critique et généalogique, à tel parti pris esthétique : une anti-intellectualité musicale n'est pas une intellectualité musicale s'opposant frontalement à une autre intellectualité musicale ; ce n'est pas Pousseur s'opposant à partir de 1968 à Boulez, ou Barraqué se démarquant dans les années 1950 de Stockhausen et Boulez ; ce n'est pas la dualité Berlioz-Schumann...

Une opposition de principe...

Une anti-intellectualité musicale s'oppose moins à des thèses théoriques, critiques ou esthétiques données qu'au principe même de tels types de thèses sous la plume d'un musicien. L'opposition réactive de l'anti-intellectualité musicale est de principe plutôt qu'elle n'est circonstanciée à tel ou tel argument, thèse ou proposition.

... opérant par ironie plutôt que thétiquement

Cette opposition de principe à toute forme de réflexivité musicienne développée et argumentée plutôt qu'aux particularités de telle ou telle ne va elle-même pas prendre la forme d'un développement argumenté – ce serait déjà mettre ses pas dans ceux du musicien pensif – mais plutôt d'une dévalorisation dont l'instrument privilégié sera l'ironie et dont la forme prioritaire sera l'aphorisme.

Dénigrer le projet du musicien (que nous appelons pensif) de dire la musique va donc prendre le tour de piques ironiques, répétées, non d'un discours systématique : ce ne sera pas thèses contre thèses, ni même principes contre principes, mais valeurs négatives contre valeurs positives attachées à l'idée même de principes, de thèses concernant un dire la musique.

Opposition globale...

À ce titre, le caractère réactif d'une anti-intellectualité musicale n'a pas le ressort subjectif que la philosophie peut attribuer au sujet « réactif »^A, lequel tire ressource subjective propre de s'opposer, *point par point*, à un sujet fidèle donné. Une anti-intellectualité musicale ne s'oppose pas point par point à une intellectualité musicale donnée, on l'a dit (cela constituerait une intellectualité musicale *oppositionnelle*, non une *anti*-intellectualité musicale); elle s'oppose globalement à toute forme d'intellectualité musicale plutôt qu'à telle ou telle (si sa hargne procède bien du déploiement de telle ou telle intellectualité musicale, cette hargne opère contre le principe même de l'intellectualité musicale plutôt que contre telle ou telle de ses formes).

Méthode

Identifier une anti-intellectualité musicale donnée implique donc de parcourir des écrits ordinaires de musicien – ceux dont nous avons déjà parlé^B comme relevant de l'activité ordinaire du musicien cultivé (correspondance, journaux personnels, entretiens, articles de circonstance, mémoires, déclarations...) – en vue d'y identifier une éventuelle position subjective relevant de l'anti-intellectualité musicale. Mieux (ou pire) encore : une telle position peut n'avoir pas été écrite comme telle par le musicien et n'avoir été qu'exposée oralement (comme on va le voir, tel sera le cas pour Frédéric Chopin). Contrairement à l'intellectualité musicale dont le sérieux du projet discursif passe par une pratique soutenue de l'écriture littéraire, l'ironie dénigrante de l'anti-intellectualité musicale peut se contenter d'une exposition orale répétée et d'autant mieux insinuatrice qu'elle confie ses effets à un autre medium – sans traces directes – que celui de l'intellectualité musicale qu'elle veut dévaloriser.

Il nous faut donc également consulter les propos recueillis et, plus encore, les conversations et paroles retranscrits (ainsi, nous ne pouvons prendre aujourd'hui connaissance de l'anti-intellectualité musicale de Chopin^C que de cette manière).

A. II. VII.16

B. III. I. 3

C. Chopin n'a laissé aucun écrit spécifique sur la musique autre qu'un *Projet de méthode*, laissé au demeurant inachevé...

La nouvelle figure subjective du musicien *artiste*

Comme nous allons le voir, le musicien de l'anti-intellectualité musicale va progressivement dessiner le contour subjectif d'une troisième figure subjective de musicien, venant s'ajouter à celles du musicien *artisan* ou *pensif* : celle du musicien *artiste*. Le musicien de l'anti-intellectualité musicale n'est pas le musicien artisan indifférent à l'intellectualité musicale du musicien pensif ; il va thématiser sa différence spécifique en se présentant en certaines circonstances comme « artiste ».

Introduire en musique le thème de l'artiste plutôt que celui de musicien est une opération qui n'a rien d'anodin : on pourrait certes penser qu'il ne s'agit là que de distinguer le musicien des œuvres d'art du musicien des simples pièces de culture, par exemple Luciano Berio de Vladimir Kosma, Kathleen Ferrier de Sylvie Vartan...

On remarquera pourtant

- que le nom « artiste » est précisément revendiqué par le musicien de variété (« *J'suis un artiste !* » déclare le travesti de cabaret chanté par Aznavour...),
- que l'anti-intellectualité musicale dont il est ici question est l'affaire de compositeurs plutôt que d'interprètes (le musicien interprète relève d'une anti-intellectualité musicale spontanée – « À quoi bon parler de musique ? » – qu'il n'éprouve guère le besoin d'explicitement verbalement),
- qu'on a donc ici à faire à une singularité : le compositeur se revendiquant comme un artiste non pour se distinguer du compositeur de variétés (qui, à son meilleur, se présente plutôt comme artisan appliqué pratiquant honnêtement son métier) mais du compositeur pensif.

Ce n'est pas un analogue de l'antiphilosophie...

Enfin l'anti-intellectualité musicale dont il est ici question ne doit pas être compris comme constituant un équivalent musicien de l'antiphilosophie ^A. Certes l'anti-intellectualité musicale se rapproche formellement de l'antiphilosophie en ce qu'elle met également l'accent sur l'énonciation : c'est l'autorité musicale dont est porteur tel grand compositeur qui va donner du poids à son énoncé ironique contre l'intellectualité musicale. Ceci dit, il y a dans l'antiphilosophie un nouage de l'énonciation à l'énoncé que l'on ne

A. Entendue au sens qu'Alain Badiou confère à ce terme...

retrouve pas dans l'anti-intellectualité musicale : brutalement dit, l'énoncé de l'anti-intellectualité musicale n'a pas grand intérêt intrinsèque ; sa platitude aphoristique (« *l'analyse est stérile* » et « *la critique est inutile* », « *je suis un artiste, je ne suis même que cela* », « *je travaille toujours tête baissée* », « *la plume me brûle les doigts* » ^A) ne peut se légitimer que d'une autorité d'énonciation. L'énoncé de l'antiphilosophie est d'un tout autre intérêt intrinsèque même s'il reste stratégiquement attaché, dans la conception du moins qu'en a l'antiphilophe, au prix payé par qui l'énonce. Le discours produit par l'antiphilosophie (songeons, pour retenir la liste avancée par Badiou, à ceux de Pascal, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein et Lacan !) a par lui-même une tout autre ampleur et allure.

... mais plutôt de la sophistique

Par bien des points, l'anti-intellectualité musicale aurait plus à voir avec la sophistique : elle joue du langage pour mieux déqualifier le projet de projeter la pensée musicale à l'œuvre dans la langue vernaculaire du musicien. D'où son ressort fondamentalement ironique : elle joue de l'éloignement ironique des proches en décalant l'énonciation de l'énoncé (plutôt qu'en l'y nouant comme le fait l'antiphilosophie) selon le schème surexploité du prétendu « second degré » ^B. Elle dit ainsi qu'il n'y a à rien à dire et que, tant qu'à jouer, autant ne le faire qu'en musique. Comme on va le voir, un des ressorts proprement sophistiques de l'anti-intellectualité musicale est de jouer systématiquement d'une confusion (d'autant plus facile à entretenir que l'anti-intellectualité musicale ne fait jamais que parler en général des choses sans s'attacher à discuter en détail les propos de telle intellectualité musicale) entre discours déployé du musicien pensif et propos verbeux de tel journaliste critique, énoncé jargonnant de tel philosophe esthéticien, théorie aussi fumeuse qu'inutile de tel musicologue obsessionnellement savant et dogmatiquement pinailleur. L'ironie, ici, se légitime à bon compte de mettre, pour le béotien, dans le même sac académisme crispé et stérile, délire inoffensif de l'érudit noyé dans son verre d'eau et thèse prescriptive du musicien pensif.

A. Énoncés respectivement de Varèse, Debussy, Berio et Chopin...

B. Il faut ici, une fois de plus, soutenir que le « second degré » n'existe pas ; il n'y a qu'un seul degré qui joue toujours, et de manière inhérente à toute langue, du rapport énoncé/énonciation.

Pourquoi s'y intéresser ?

À quoi bon, dans ce cas, s'intéresser, ne serait-ce qu'en un court chapitre, à de telles anti-intellectualités musicales ? Pourquoi, malgré cela, y consacrer quelque développement singulier ? S'agirait-il de constituer pour nous une sorte d'*anti-anti-intellectualité* musicale qui serait dotée d'une vertu particulière ?

La logique nous apprend que la double négation ne peut être une affirmation que dans des conditions bien précises. La politique de même nous apprend que les ennemis de nos ennemis ne sont que rarement des amis. De quelle puissance de pensée propre une *anti-anti-intellectualité* musicale pourrait-elle donc être capable ?

Élargir la palette des types subjectifs de musicien

Il ne s'agira pas, en fait, dans ce chapitre, d'*anti-anti-intellectualité* musicale : jusqu'en matière d'anti-intellectualité musicale, nous voudrions ici maintenir la logique affirmative au principe de ce livre.

L'anti-intellectualité musicale va nous servir à élargir notre compréhension du musicien en diversifiant ses types possibles de subjectivité au regard du « dire la musique » : ceci va nous permettre d'y ajouter un nouveau type (celui de musicien « artiste ») et de distinguer, dans l'espèce « musicien artisan » un nouveau genre : celui du « musicien-*ingénieur* ».

Prendre ainsi en compte l'existence d'un musicien réactif à la figure du musicien pensif n'implique donc nullement que ce dernier, en retour, devienne lui-même réactif au premier ! Affirmer l'existence du musicien de l'anti-intellectualité musicale élargit l'espace de pensée propre dans lequel tout musicien doit situer sa propre pensée en sorte que si tel musicien décide alors de déployer une nouvelle intellectualité musicale dans une conjoncture donnée, cette décision ne procède nullement d'une opposition contrainte mais bien de motifs affirmatifs : continuer la musique de son temps passe pour lui par en prescrire verbalement les attendus théoriques, critiques et esthétiques.

2 – FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

Frédéric Chopin a très peu écrit – essentiellement des lettres – et moins encore sur la musique : Chopin « *se montrait farouchement réfractaire à toute manifestation écrite* : “La plume me brûle les doigts” *avait-il coutume de dire en matière d’excuse.* » ¹

Pour tout écrit sur la musique, on ne dispose de lui qu’une ébauche de *Projet de Méthode* dans lequel il essaie de définir la musique comme « *expression de nos perceptions par les sons* » ou « *manifestation de notre sentiment par les sons* », comme « *parole* » ou « *langue indéfinie* » ².

Quoique cet intérêt porté à définir la musique soit à remarquer (on va le retrouver dans différentes anti-intellectualités musicales), il faut chercher ailleurs les traces chez lui de ce qui semble bien constituer les germes d’une première anti-intellectualité musicale.

On les trouvera dans les propos rapportés par ses connaissances (en particulier par son ami le peintre Delacroix ^A dans son *Journal*) et par ses élèves ^B. Indiquons, par quelques traits, ce qui autorise à déceler chez Chopin l’émergence d’une telle anti-intellectualité musicale.

Opposition à Schumann

Il y a d’abord une opposition latente à son exact contemporain Robert Schumann (1810-1856), le grand musicien pensif du premier romantisme musical allemand.

Cette opposition est tant musicale (« *Chopin est resté totalement fermé à l’art de Schumann* » Eigeldinger ³) que musicienne – voir par exemple son dédain ironique pour l’intellectualité critique de Schumann : après que Schumann avait relevé l’influence d’un poème sur le Nocturne op. 15/3 de Chopin, celui-ci « *a renoncé au dernier moment à mettre une didascalie littéraire en tête du Nocturne, disant* : “Laissez-les deviner par eux-mêmes” ». ⁴

A. La chose est d’autant plus remarquable qu’Eugène Delacroix (1798-1863) constitue une des rares figures de peintre pensif du XIX^e siècle.

B. Voir ici le précieux livre de Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves* (op. cit.)

Ironie sur ses propres œuvres

Cet « À quoi bon la critique ? » se retrouve dans un ton généralement ironique employé par Chopin pour présenter ses œuvres : « *Sa correspondance reste réservée quant à ses travaux de composition. Voici le ton de Chopin dans ses lettres : le finale de la Sonate op. 45 se voit qualifié de “babillage des deux mains qui jouent à l’unisson”. Quant à la Berceuse op. 57, elle est désignée sous le vocable de « variantes. » On ne saurait être moins expansif et plus laconique !* »⁵ (Eigeldinger)

On voit aussi que lorsqu’il parle de sa musique ou de ses œuvres, c’est ironiquement (plutôt qu’humoristiquement^A).

Mozart...

Mozart sert d’emblème à cette anti-intellectualité musicale naissante : voir ce propos rapporté par Delacroix dans son *Journal* : « *Chopin me dit que l’expérience a donné [dans les derniers quatuors de Haydn] cette perfection que nous y admirons. Mozart, a-t-il ajouté, n’a pas eu besoin de l’expérience ; la science s’est toujours trouvée chez lui au niveau de l’inspiration.* »⁶

La prédilection des anti-intellectualités musicales pour une généalogie mozartienne s’avère d’ailleurs récurrente.^B

« Le langage musical »

Dernier trait, également caractéristique : « *Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur une analogie de la musique et du langage.* »⁷

Sans en faire bien sûr théorie (l’anti-intellectualité musicale récuse l’intérêt des théories musicales, *a fortiori* des théories musicales de la musique), les anti-intellectualités musicales tendent à se réfugier derrière une plate acception de la musique comme langage.

A. L’humour, qui rapproche le lointain et réduit les écarts, est une tonalité schumanienne là où l’ironie, qui éloigne le proche et creuse des failles, ne l’est guère.

B. Notons, en l’occurrence, qu’on situe communément la musique de Chopin entre celle de Mozart et celle de Debussy...

Au total

Ces quelques traits ne dessinent qu'en pointillé les contours d'une véritable anti-intellectualité musicale dont il semble qu'il faille attendre l'après-Wagner pour en trouver, sous la plume d'un Debussy, la pleine tonalité réactive. Chez Chopin, la réaction (qui n'est pas une indifférence : tout le point est là) reste cantonnée à la figure d'un dédain, dévaluant tout effort pour verbaliser la pensée propre du musicien.

3 – CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Avec Claude Debussy, les choses changent.

L'époque, il est vrai, n'est plus du tout la même : Debussy intervient après Wagner – on sait ⁸ combien il a été influencé par cette musique et les efforts qu'il a ensuite déployés pour dénier cette influence constituante – et veut s'affirmer comme créateur d'une musique française dotée d'une profondeur généalogique ne devant rien à celle de la musique allemande.

Une généalogie ascendante remontant à Rameau

À ce titre, Debussy revendique une généalogie française incluant la musique de Rameau :

« Nous avons une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine. [...] Rameau semble un contemporain » (février 1903) ⁹

« La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle; la musique française veut avant tout faire plaisir. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français! Cet animal de Gluck a tout gâté. » (avril 1904) ¹⁰

« Rameau est notre ancêtre par le sang ». (janvier 1913) ¹¹

« Rameau est un musicien de la vieille France qui, s'il se prête obligeamment à l'agrément du spectacle, prétend ne rien abdiquer de son droit à la faire de la musique... » (mai 1908) ¹²

« Depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française. Sa mort a rompu le fil d'Ariane qui nous guidait au labyrinthe du passé. » (mars 1915) ¹³

Il ne mentionne que latéralement l'intellectualité musicale ramiste, le faisant alors en ces termes :

« Il était né philosophe. [...] Le besoin de comprendre – si rare chez les artistes ^A – est inné chez Rameau. N'est-ce pas pour y satisfaire qu'il écrivait un Traité de l'harmonie, où il prétend restaurer les « droits de la raison » et veut faire régner dans la musique l'ordre et la clarté de la géométrie. [...] Il eut peut-être tort d'écrire ses théories avant de composer ses opéras, car ses contemporains y trouvèrent l'occasion de conclure à l'absence de toute émotion ^B dans sa musique. » (novembre 1912) ¹⁴

Critique musicale

L'anti-intellectualité musicale de Debussy va progressivement s'affirmer au fur et à mesure des nombreux écrits de critique musicale (au sens journalistique du terme) que Debussy va accumuler.

Sa conception de la critique s'oppose ouvertement à celle de l'intellectualité musicale en ce qu'elle revendique une « critique d'impressions » :

« C'est une critique d'impressions à peu près intactes d'arbitraire esthétique que j'essaierai de continuer. » (janvier 1903) ¹⁵

« Le musicien doit tendre à donner une impression soudaine et vive; une impression seulement : rien de plus. » (mai 1909) ¹⁶

Dénigrement de l'analyse

D'où un dénigrement de toute analyse, cette objectivation du texte musical qui réside pourtant au principe de toute critique musicienne argumentée et raisonnée :

« Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile. » (avril 1909) ¹⁷

A. Le mot est lâché!

B. Émotion : un des maîtres-mots de l'anti-intellectualité musicale (avec celui d'*inspiration*...). L'artiste, en effet, est le grand prêtre de l'émotion...

Méfiance à l'égard de l'écriture musicale

Il est vrai que Debussy entonne le thème, destiné à un grand succès au cours du ^{xx}e siècle (en réaction ouverte à la musique de l'École de Vienne puis des sériels), d'une méfiance à l'égard de l'écriture musicale :

« La notation musicale peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose. » (avril 1902)¹⁸

« On cherche trop à écrire, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour les oreilles ! On attache trop d'importance à l'écriture musicale. » (novembre 1909)¹⁹

« Méfions-nous de l'écriture. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre. » (février 1913)²⁰

Esthétique

L'anti-intellectualité musicale de Debussy le conduit naturellement à dénigrer tout effort « esthétique » du musicien pensif sous l'ironie – elle aussi destinée à un vaste emploi – l'assimilant à un cours de morale :

« Je ne voudrais pas vous gâter une jolie journée avec une pluie de considérations esthétiques et morales. Ça sert si peu... L'esthétique n'est en somme qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble. » (février 1906)²¹

« Vous savez combien on écrit sur la musique, puisqu'à notre époque, quand on ne sait plus quoi faire, ni surtout quoi dire, on s'improvise critique d'art ! D'ailleurs les artistes eux-mêmes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Ne croyez-vous pas qu'il faudrait même garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre « pénétrable » à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles comédiennes ? » (mars 1906)²²

La figure du musicien artiste

Tout ceci débouche sur une conception du musicien cultivant des instincts exceptionnels d'artiste :

« On n'ose vraiment pas assez en musique, craignant cette espèce de divinité que l'on appelle "le sens commun" et qui est bien la plus vilaine chose que je connaisse, car ce n'est après tout qu'une religion fondée pour excuser les imbéciles d'être si nombreux ! En somme ne cultivons que le jardin de nos instincts. » (août 1894) ²³

« Je suis tout de même un artiste, je ne suis même que cela... » (octobre 1905) ²⁴

Au total

Debussy nous délivre ainsi une première matrice subjective de l'anti-intellectualité musicale.

Que cette anti-intellectualité musicale ne rature pas l'intérêt plus local des écrits critiques de Debussy, moins encore ne dévalorise la grandeur propre de sa musique, tient à cet écart qu'il ne faut jamais oublier entre le musicien à l'œuvre et le *dividu* musicien, irréductiblement partagé plutôt qu'unifié, auquel il revient alors de s'arranger des grandeurs et turpitudes de son époque (au demeurant, celles de la III^e République coloniale et impériale pour Debussy).

4 – EDGAR VARÈSE (1883-1965)

Edgar Varèse n'a produit que peu de textes sur la musique. Il faut donc trouver trace de son propre rapport à la musique avant tout dans les nombreux entretiens qu'il a accordés.

La figure subjective du technicien

On y décèle une tout autre tonalité que chez Debussy : celle de l'ingénieur qui, au nom de la technique, s'attache à suturer l'Art à la Science :

« Quand je regarde une partition, je la regarde comme un mécanicien regarderait une machine. La machine marche ou non. L'homme a écrit ceci avec des moyens appropriés. Cet homme a donc le droit d'exprimer ce qu'il veut. » (1955) ²⁵

L'art-science

Varèse rehausse « la solidarité entre la science et la musique » au moyen d'une catégorie qui lui est propre : celle de « son organisé » :

« Comme le terme de “musique” me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l’expression de « son organisé. » [...] « Son organisé » semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science. » (1928-1933) ²⁶

D’où une conception de la musique comme organisation sonore (scientífico-technique) des sensations vécues par le compositeur :

« Tout ce qu’un compositeur a à faire, c’est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n’est pas à lui de théoriser ou de spéculer sur le sens de la vie. » (1923) ²⁷

Stérilité et inutilité de l’intellectualité musicale

Cette conception d’une vie de la technique débouche sur les thèmes explicites d’une anti-intellectualité musicale :

« La critique est inutile. Une œuvre n’est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l’est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable. » (1923) ²⁸

« L’analyse est stérile. Expliquer la musique en l’analysant, c’est décomposer, mutiler l’esprit de l’œuvre. Elle n’a pas plus d’importance que le titre d’une partition qui sert tout au plus à classer l’œuvre. » (1925) ²⁹

Définir la musique...

Noter également un intérêt, caractéristique de l’anti-intellectualité musicale, pour les définitions acceptables de la musique :

« J’aime personnellement beaucoup la définition [de la musique] de H. Wronsky : “La musique est la corporification de l’intelligence qui est dans les sons.” » (1946) ³⁰

La figure de l’ingénieur

Concevoir la musique comme science se fait ici au prix patent d’une conception propre à l’ingénieur de la dite science, laquelle devient un ensemble de techniques applicables.

L’ingénieur est ici abordé comme figure subjective : celui pour qui la mathématique se donne comme ensemble fiable d’équations et de formules applicables sans qu’il soit besoin pour cela de s’approprier leur logique démonstrative et théorique qui rend pourtant raison de ces « résultats ».

Un physicien, *a contrario*, a un tout autre rapport aux mathématiques : il ne cesse de changer d'équation pour mieux formaliser le phénomène naturel qu'il tente de cerner. L'équation, pour lui, n'a nullement le statut dogmatique qu'elle a pour l'ingénieur : elle a un statut expérimental. ^A

Au total...

Ainsi, l'anti-intellectualité musicale de Varèse relève subjectivement moins d'une figure du musicien *artiste* que d'une intensification, sous le signe de la technique, de la figure du musicien artisan en un musicien *ingénieur* :

« Le compositeur doit être maître de son moyen d'expression et non son esclave. C'est toute la différence entre les artistes et les artisans. L'artiste est bon, honnête, mais ne va jamais au-delà de la connaissance d'un métier et des outils dont il dispose. » (1936) ³¹

5 – LUCIANO BERIO (1925-2003)

Avec Luciano Berio, l'exact contemporain des grandes intellectualités musicales de Boulez, Stockhausen, Barraqué et Pousseur, l'anti-intellectualité musicale prend un tour si ce n'est systématique – il est de l'essence d'une anti-intellectualité musicale de ne pas faire système – du moins méthodique.

Esthétique

La dimension esthétique de l'intellectualité musicale pour lui relève du verbe creux :

« Je n'ai pas la vocation d'un prophète. Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en en traçant la "philosophie", l'« idéologie », la « sociologie » et la « politique » se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique. » ³²

« Celui qui se dit lui-même d'avant-garde est un crétin. » ³³

A. Sur cette figure de l'ingénieur en musique, on pourra se reporter à mon étude de l'intellectualité musicale de Michel Philippot, éditée en introduction au volume de ses écrits (éd. Delatour, 2010)

Critique

La dimension critique de l'intellectualité musicale constitue également une vacuité pour béotiens :

*« Il est grotesque et vraiment repoussant d'imaginer un Bach qui expliquerait ses Partitas pour violon, un Mozart parlant de ses Quintettes à cordes, ou un Beethoven qui ferait l'analyse de sa Quatrième Symphonie pour quelques dignitaires de la cour. »*³⁴

car la véritable *critique* musicale relève des critiques que les œuvres s'adressent musicalement entre elles, non du verbe musicien :

*« La meilleure façon d'analyser et de commenter quelque chose est, pour un compositeur, de faire quelque chose de nouveau en utilisant le matériau de ce qu'il veut analyser et commenter. Le commentaire le plus fructueux d'une symphonie ou d'un opéra a toujours été une autre symphonie, un autre opéra. Mes Chemins sont la meilleure analyse de mes Sequenze, de même que la troisième partie de ma Sinfonia est le commentaire le plus approfondi que je puisse faire d'une musique de Mahler. »*³⁵

Théorisation

Enfin la dimension théorique devrait pour Berio se cantonner musicalement à la logique du traité :

*« Une discussion sur la théorie musicale n'est significative qu'en relation à l'analyse et aux problèmes spécifiques de l'éducation musicale, et, ensuite, seulement dans la mesure où elle permet différentes méthodes d'analyse d'un même développement poétique. »*³⁶

Au total...

Finalement, pour Berio, si l'intellectualité musicale a pris cette importance quantitative – pour lui, depuis le romantisme –, c'est parce que le compositeur s'est séparé de l'interprète :

À partir de la mort de Beethoven, « la musique a cessé d'être une activité objective, destinée à assurer des fonctions spécifiques, pour devenir, par ses intentions du moins, le véhicule des idées et d'une expressivité personnelle. [...] Le compositeur, comme le peintre et le poète, est devenu un "artiste" dont les idéaux et la vision du monde semblaient snober la bimbeloterie artisanale de la profession musicale. Une distance s'est créée entre idée et pratique musicale, et le musicien qui en était conscient a dû l'expliquer la réduire, pour un public [...].

D'où l'apparition de l'esthétique, volant au secours de ceux qui parlent et qui écrivent sur la musique, en ce temps-là comme de nos jours. Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits. »³⁷

Le musicien artisan

Notons que Berio en appelle à un retour au musicien artisan plutôt qu'au musicien artiste, non pas l'artisan scientifiquement instruit en ingénieur d'Edgar Varèse, mais l'artisan virtuose capable par sa pratique diversifiée de faire barrage à la figure « moderne » du *dividu* musicien.

La charge de Berio est d'autant plus forte qu'elle vient de quelqu'un qui a participé intimement de l'aventure sérielle puis, bien plus tard, des premiers pas de l'Ircam, de quelqu'un qui, dans sa jeunesse, « *n'aimai[t] pas penser qu'entre dire et faire il y avait un abîme* »³⁸ et qui prône depuis : « *Je travaille toujours la tête baissée* »³⁹.

Notons également la charge contre Adorno (le dénigrement de l'intellectualité musicale a ainsi deux ponts aux ânes : la note de programme pédante et la citation jargonnable d'Adorno ^) :

« Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, toujours lui, [...] ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. [...] Ses écrits sur la musique sont également une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale. »⁴⁰

A. Chacune, il est vrai, s'offre en abondance à qui veut y moissonner...

Comme on le voit, l'anti-intellectualité musicale joue ici de confusions volontaires : elle assimile pédantisme et intellectualité, notions de bon sens et concepts philosophiques ^A...

6 – CARACTÉRISTIQUES DE L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Ramassons ces quatre figures sous quelques traits caractéristiques de l'anti-intellectualité musicale.

L'opposition globale à l'intellectualité musicale se spécifie selon trois dimensions. Pour le musicien de l'anti-intellectualité musicale :

- Le rapport proprement musicien à la théorie musicale relève du traité et du manuel.
- Le rapport proprement musicien à la critique musicale se joue dans la pratique d'interprétations et de compositions faisant dialoguer les œuvres entre elles, l'analyse musicale restant une dissection morbide et académique.
- Il n'y a pas de rapport proprement musicien à l'esthétique musicale, laquelle est affaire exclusive de moralisateurs impuissants et de jargon-neurs vacants.
- Globalement, l'intellectualité musicale est assimilée à la circulation de philosophèmes prétendant combler par le dire des impuissances du faire.

Quatre points

Quatre traits font symptôme d'un tel type d'anti-intellectualité musicale, traits qu'on pourrait alors nommer *les quatre points de l'anti-intellectualité musicale*, les quatre questions précises et locales autour desquelles les subjectivités musicales doivent, *selon l'anti-intellectualité musicale*, se partager :

A. On reverra, dans notre chapitre sur Adorno (III. xi), ce qui de cette confusion tient au discours propre d'Adorno (confusion entre intellectualités musicale et philosophique) et ce qui tient ici à la propre paresse intellectuelle de compositeurs s'autorisant de déclarer sur Adorno comme si ce dernier n'était pas avant tout un philosophe...

1. Le point *Mozart* (ou Mozart comme point) : le rapport à Mozart (musique et musicien emmêlés) constituerait une pierre de touche des subjectivités musicales.^A

2. La musique relève d'un langage hors normes, qu'on ne peut connaître que de l'intérieur.

3. Il y a lieu d'éponger tout débat oiseux sur la musique par une définition de bon sens sur la musique.

4. S'il est vrai qu'il y a, au principe du solfège, un divorce entre écriture et perception, il convient de se méfier de l'écriture musicale : le rapport musicien à l'écriture musicale consiste à la tenir pour un moyen au service d'une fin perceptive.

Mozart comme point subjectif, langage indéfini, définition de bon sens, méfiance à l'égard de l'écriture constituent autant de symptômes d'une subjectivité musicale réactive au principe même de l'intellectualité musicale.

Diversification des types subjectifs de musicien

Ceci contribue à diversifier les types subjectifs de musicien (tous, bien sûr, *working musicians*) :

- Il y a la nouvelle figure du musicien *artiste* dont l'inspiration propre nourrit les émotions communes.
- La figure traditionnelle du musicien *artisan* se scinde en deux genres :
 - le compositeur-interprète, récusant toute division technique du travail musical;
 - le technicien-ingénieur, incorporant la technique musicale au vaste développement technico-scientifique contemporain.
- Reste la figure du musicien pensif attaché à l'intellectualité musicale et qui se trouve ici implicitement rabattu sur celle du musicien en mal de *faire*, compensant sa stérilité par un surcroît de discours d'autant plus abscons qu'il est impuissant.

« À quoi bon... »

Il est patent que cette réaction, qui opère au principe même de l'anti-intellectualité musicale, est d'importance croissante, au point même

A. Un peu au même titre, par exemple, que ce livre soutient que Schoenberg fait toujours « point » pour le monde-*Musique* du XXI^e siècle...

aujourd'hui de prétendre donner le *la* de ce qui reste acceptable en matière de discours musicien sur la musique.

Si l'on resserre les différentes anti-intellectualités musicales autour de leur point constitutif – « À quoi bon l'intellectualité musicale! » –, on saisira alors qu'elles participent du nihilisme croissant en matière de pensée proprement musicienne, nihilisme d'autant plus pernicieux qu'il est ici l'affaire de très grands musiciens, attachés à produire des œuvres musicales considérables.

À ce titre, on sera attentif à ne pas confondre ces anti-intellectualités musicales de Chopin, Debussy, Varèse et Berio avec les écrits nihilistes d'un Cage, d'un Scelsi^A ou d'un Xenakis qui exhaussent un fétichisme du « *silence* », du « *vide* » et du « *calcul algorithmique* »...

Une nouvelle autolimitation pour l'intellectualité musicale

On en tirera cette nouvelle directive d'autolimitation pour les intellectualités musicales : il n'y a pas lieu de combattre l'anti-intellectualité musicale mais plutôt de lui reconnaître sa fonction d'aiguillon, poussant ainsi le musicien pensif à répondre à la question : « À quoi bon, en effet, l'intellectualité musicale ? »



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves* (La Baconnière, 1979 ; p. 15)
2. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 27
3. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 198
4. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 199
5. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 15
6. Delacroix : *Journal 1822-1863* (Plon 1996) – 21 février 1847 (p. 134)
7. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 70
8. Robin Holloway : *Debussy and Wagner* (Eulenburg books; 1979)
9. *Monsieur Croche* (L'imaginaire, Gallimard; 1987 ; p. 91-92)
10. *Monsieur Croche*, p. 278

A. Par exemple : « *Ne pas penser. Laisser penser ceux qui ont besoin de penser.* » (La parole gelée, 1987)

11. *Monsieur Croche*, p. 224
12. *Monsieur Croche*, p. 204-205
13. *Monsieur Croche*, p. 265
14. *Monsieur Croche*, p. 210-211
15. *Monsieur Croche*, p. 70
16. *Monsieur Croche*, p. 293
17. *Correspondance 1884-1918* (Hermann, 1993 ; p. 247)
18. *Monsieur Croche*, p. 273
19. *Monsieur Croche*, p. 296
20. *Monsieur Croche*, p. 229
21. *Correspondance*. p. 210
22. *Correspondance*. p. 211-213
23. *Correspondance*. p. 105
24. *Correspondance*. p. 207
25. Georges Charbonnier : *Entretiens avec Edgar Varèse* – 1955 (Pierre Belfond, 1970 ; p. 55)
26. *Écrits d'Edgar Varèse* (Christian Bougois, 1983 ; p. 56, 111, 123)
27. *Écrits*, p. 38
28. *Écrits*, p. 37
29. *Écrits*, p. 40
30. *Écrits*, p. 115
31. *Écrits*, p. 89-90
32. *Entretiens avec Rossana Dalmonte* (J.-Cl. Lattès, 1983 ; p. 18)
33. *Entretiens. op. cit.*, p. 82
34. *Entretiens. op. cit.*, p. 19
35. *Entretiens. op. cit.*, p. 145-146
36. *Méditation sur un cheval de douze sons* (1968); in *Contrechamps* n° 1 (septembre 1983), p. 48
37. *Entretiens. op. cit.*, p. 19-20
38. *Entretiens. op. cit.*, p. 64
39. *Entretiens. op. cit.*, p. 67
40. *Entretiens. op. cit.*, p. 45