

VI. MUSIQUE ET POLITIQUE : DES RAPPORTS QUI NE VONT GUÈRE DE SOI

1 – QUESTION D'INTERSUBJECTIVITÉS

Avec ce chapitre consacré à l'examen des rapports envisageables entre musique et politique – à bien y regarder, une étrangeté plutôt qu'une évidence... –, nous abordons plus centralement la question des rives de l'intersubjectivité.

En effet, cette question de l'intersubjectivité comporte deux volets.

Intersubjectivité « homogène »

Le premier concerne les confrontations entre subjectivités de même obéissance – dans notre cas, entre subjectivités musicales; la matérialité propre de ce type d'intersubjectivité (qu'on dira, faute de mieux, *homogène*) est bien établie pour chaque domaine de pensée considéré : il s'agira par exemple à l'intérieur des mathématiques de la rivalité entre théories alternatives (entre axiomatisations non équivalentes d'un même domaine, entre théorisations classique et intuitionniste d'un même ensemble de problèmes, etc.). À l'intérieur de la politique, cette confrontation des subjectivités occupe une place particulièrement manifeste s'il est vrai qu'il n'y a jamais de politique que contre une autre politique, qu'il n'est donc de politique qui ne partage les consciences et ne voit s'affronter deux camps subjectivement attachés, *dans la même situation concrète*, à des enjeux contradictoires (le consensus est affaire de gestion apolitique, la politique est affaire de dissensus).

Dans notre monde-*Musique*, le lieu même de l'intersubjectivité musicale est celui du concert^a et c'est très exactement pourquoi cette pratique du concert, musicalement entendue, est si capitale pour l'art musical : loin d'être une simple convention sociale et anthropologique, le concert, comme lieu de confrontation entre *intensions* et donc subjectivations musicales, est une composante centrale de la matérialisation des subjectivités musicales.

A. Cf. I. x

Intersubjectivité hétéronome

Mais il y a une tout autre forme d'intersubjectivité – qu'on dira ici, faute de mieux, *hétéronome* – qui s'attache cette fois aux rencontres (plutôt qu'aux confrontations) entre subjectivités hétérogènes : par exemple entre subjectivités mathématique et musicale^A, ou entre subjectivité cinématographique^B ou poétique^C et subjectivité musicale, mais aussi – tel est le défi de ce chapitre – entre subjectivités politique et musicale.

La question est alors : existe-t-il bien de telles rencontres, qu'est-ce qui les rendrait possibles, quel en serait cette fois le lieu propre ?

Thèse

La thèse que nous voudrions soutenir ici est la suivante : de telles rencontres existent bien à mesure exacte du fait qu'il y a bien des musiciens militants et des militants musiciens, lesquels s'avèrent le lieu même de telles rencontres. Soit les deux orientations suivantes :

- s'il y a lieu de s'interroger sur d'éventuels rapports musique et politique, cela ne tient aucunement à une supposée interaction structurale ou objectale de ces deux espaces de pensée mais bien à l'existence concrète d'individus venant enchaîner successivement deux types de pratique ;
- le *dividu* est le lieu matériel où cette intersubjectivité qu'on a dite *hétéronome* prend tournure, et c'est très exactement pour cette raison qu'on a choisi, dans ce livre, de parler d'un *dividu* plutôt que d'individu.

Que la rencontre se produise « dans » le *dividu* – mieux : que cette rencontre soit ce qui divise l'individu et dispose un *dividu* partagé entre ses incorporations successives à des processus subjectifs hétéronomes (amoureux, artistique, politique...) – n'implique nullement que cette rencontre ait ce *dividu* pour enjeu : le *dividu* n'est ici qu'un support matériel pour un processus (ici celui de la rencontre) qui le dépasse et le traverse de part en part. Le *dividu*, somme toute, se retrouve ici tel un instrument de musique : tel une flûte ou une clarinette venant capter, selon son embouchure, un souffle exogène pour mieux le mixer dans les cavités et résonateurs de son

A. Cf. II. VI ou III. v...

B. Cf. IV. VII

C. Cf. IV. VIII

corps propre en sorte de projeter en sortie, selon son pavillon cette fois, une sonorité discursivement modelée.

2 – QUESTION DE SYNTHÈSES...

L'étrangeté de la rencontre hétéronome tient alors au fait que ce qui est instrument (de musique) ne saurait être *ipso facto* instrument militant, ne serait-ce que parce qu'on fait de la politique avec des mots quand on fait de la musique sans paroles. D'où bien sûr que le poncif de la rencontre musique-politique se donne dans la coexistence de musique et de mots, dans la mise en musique de textes politiques, dans la politisation des textes que chante la musique.

Or l'instrument musical qui chante et l'instrument vocal qui parle ne coïncident pas exactement : certes, on l'a dit à différentes reprises^A, dans une mélodie, c'est bien la même voix qui parle et qui chante (il n'y a pas deux voix hétérogènes superposées ou accolées) mais cette indistinction est bien le résultat d'une conjonction (conjonction précisément d'un instrument qui parle et d'un autre qui chante) venant fusionner deux voix en une seule. Plus encore, la division subjective des « instruments » est manifeste : ce n'est que successivement que le même individu se trouve éventuellement faire de la musique puis faire de la politique (l'unique temps chronologique ne venant ici qu'envelopper deux types hétérogènes de temps, respectivement musicale et politique...) en sorte que s'il envisage de rapporter un faire à l'autre, cette exigence revient alors pour lui à transformer une connexion (succession) en conjonction (simultanéité).

Formulons cela dans le vocabulaire de Deleuze des trois types de synthèse : le *dividu* musicien « et » militant, supportant une succession (connexion) impossible à synthétiser, s'interroge : « Dois-je endurer une perpétuelle synthèse disjonctive (le balancier indéfiniment répété d'un "ou bien la musique, ou bien la politique" où le "et" du "musique et politique" désigne une alternative exclusive), ou puis-je espérer, en quelques moments singuliers, une synthèse conjonctive où cette fois ce même "et" soit celui d'une même voix "qui parle et chante à la fois" ? »

A. Cf. III. vi. 6, IV. II. 7...

Une nouvelle énonciation

On l'aura pressenti : en ce point où une intersubjectivité (qui n'est plus proprement musicale mais s'atteste essentiellement « hétéronome ») se focalise sur le *dividu* musicien « et » militant, il nous faut changer de ton subjectif et passer au « je » : seule l'énonciation en première personne *du singulier* est susceptible d'indiquer les enjeux en termes de synthèse (connective, conjonctive, disjonctive?) du « et ». Ainsi il ne sera pas pareil d'énoncer : « Le *dividu* musicien et militant s'interroge sur le type de synthèse dont la rencontre successive d'une musique et d'une politique en un même corps physiologique est grosse », ou de dire : « Je m'interroge, comme musicien et militant, sur les éventuelles possibilités de synthèse entre musique et politique dont je pourrais être si ce n'est l'acteur du moins l'agent. »

Prolongeons donc l'investigation au principe de ce chapitre sous le signe plus explicite d'une énonciation subjectivée parlant en son nom propre et déployons là désormais sous l'index d'un « je ».

3 – UN EXAMEN SUBJECTIF DES OBJECTIVATIONS

Recourir au « je » ne doit pas m'empêcher d'examiner, en subjectivité assumée, ce qu'il en est des différentes manières de rapporter musique et politique, en particulier ce qu'il en est précisément pour ceux qui mettent leur subjectivité propre... à récuser toute forme de subjectivité au nom d'une objectivité neutralisante. En effet, comme on va le voir, la grande majorité des écrits consacrés à cette thématique « musique et politique » se présentent sous la figure d'une objectivation, d'un discours se représentant comme objectivant la diversité de rapports existants entre musique et politique. Qu'il s'agisse bien là d'une représentation, aliénant ses présupposés subjectifs, doit être alors présenté, et si, comme je le soutiens ici, l'expression « musique et politique » est bien essentiellement affaire de subjectivation, nullement d'objectivité des pratiques humaines et sociales, il me faut aussi montrer de quelle manière les discours objectivants, comme tout autres, relèvent de subjectivités particulières, d'enjeux et d'intérêts spécifiques, et nullement d'une « neutralité axiologique » qui n'est que le déguisement pédant d'un parti pris acharné.

Une triple subjectivation à l'œuvre

J'attaquerai donc ce chapitre par un tour d'horizon esquissant quelques grandes orientations de pensée en matière de rapport « musique et politique » sous l'hypothèse qu'une triple subjectivation est toujours ici à l'œuvre :

– l'une en matière de musique : *qui* se réclame ici de *quel* type de musique ?

– l'autre en matière de politique : *qui* se réclame ici de *quel* type de politique ?

– la dernière enfin en matière de rapport possible : *qui* se réclame ici (un philosophe, un socio-politologue, un musicien, un militant ?) de *quel* projet de rapporter musique « et » politique ?

4 – POINT DE VUE « OBJECTIVANT »

Lisons par exemple le texte d'ouverture d'un dossier socio-musicologique consacré à « musique et politique ». Voici comment l'éditeur ¹ entreprend de légitimer notre tandem :

« La musique en tant que production culturelle et forme symbolique participe de la vie sociale. [...] Mise en forme d'un partage, elle unifie des groupes et contribue à leurs mobilisations, accompagne des célébrations et des rites, excite à la violence et au combat comme à la ferveur et à l'effusion, bref, révèle des processus sociaux et politiques. [...] La musique relève de la politique en ce qu'elle est supposée dotée d'un pouvoir, de faire croire ou de faire faire ». D'où la nécessité d'une « prise en compte de la fonction politique de la musique ».

Ici l'énonciation se veut neutre, purement constatative, en sorte de rehausser l'adéquation des énoncés à une réalité supposée donnée.

Il saute pourtant aux yeux que cette série d'énoncés est saturée de partis pris qu'aucune « réalité » n'assure, énoncés qui s'autojustifient simplement d'être en accord avec la *doxa* « politilogique ».

En effet la corrélation « musique et politique » découle ici :

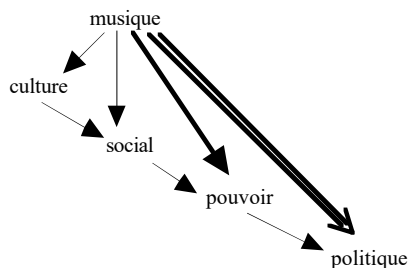
- d'une caractérisation de la musique comme *culture*,
- d'une caractérisation de la politique comme *pouvoir*,
- de l'instauration d'une médiation entre *culture* et *pouvoir* par la catégorie du *lien social*,

– enfin d'une *transitivité* globale postulée entre tous ces termes.

Soit l'enchaînement suivant *musique-culture-social-pouvoir-politique* censé relier musique « et » politique, enchaînement dont le noyau serait le syllogisme suivant :

- Est *politique* qui a *pouvoir*, pouvoir en particulier sur le lien *social*.
- Or la *musique* en tant que *culture* a un tel pouvoir sur du lien *social*.
- Donc la *musique* a une fonction *politique*.

D'où le schème suivant :



Quelques remarques

D'abord le « et » ainsi produit n'est pas symétrique : il faudrait un autre syllogisme pour prendre en compte une circulation inverse dégageant une éventuelle fonction *esthétique* (à la limite *musicale*) de la politique.

Ensuite le caractère intimement prescriptif (et non pas constatatif) de cet enchaînement s'avoue symptomatiquement dans un autre énoncé du texte rapporté plus haut puisqu'il y est déclaré :

« La musique apparaît garante de l'intersubjectivité qui fonde le lien social » ²

Déclarer le principe d'une garantie et d'une fondation, c'est bien sûr afficher une subjectivité...

Il est ainsi clair que cette logique, loin d'être en objectivité savante et « scientifique », relève d'un parti pris qui, de se présenter aujourd'hui comme une *doxa*, n'en est pas moins un parti pris, parmi bien d'autres.

Objections

On objectera alors qu'il convient :

- d'opposer à la musique-*culture* (celle qui contribue à l'auto-identification des groupes sociaux) une musique-*art*, laquelle, loin de rassembler, divise et sépare bien plus qu'elle ne relie^A ;
- de refuser de centrer la politique sur la question du pouvoir (c'est un axiome d'obédience sourdement léniniste^B que la politique se concentrerait en la question du pouvoir, en l'occurrence d'ailleurs celle du pouvoir d'État^C, nullement de tout « pouvoir^D ») ;
- de mettre en doute la représentation supposée du lien social à l'intérieur de la politique *via* la médiation du pouvoir (là encore, c'est un axiome spécifique, et qui ne va nullement de soi, que de soutenir une représentation *politique* des classes sociales...);
- au total de contester la possibilité de fonder une transitivité quelconque par des catégories aussi générales et ambivalentes.

Remarquons, au passage, l'opération récurrente consistant à substantiver ces catégories pour signifier l'essence supposée apte à remplir les diversités considérées : les musiques deviennent « le musical », les cultures deviennent « le culturel », les sociétés deviennent « le social », les différents pouvoirs se rassemblent dans « le pouvoir », et les politiques rivales deviennent « le politique ».

Une objectivation « marxienne »

Ce discours objectivant – qu'on appellera *socio-politique* —, discours qui fait pivoter le couple désiré musique-politique sur la médiation « du social »

A. Comme on l'a vu, l'écoute musicale singularise plutôt qu'elle ne mêle ou fusionne (ce qui ne lui interdit nullement, tout au contraire, d'engager quelque universalité...).

B. Il est toujours frappant de constater combien nos politologues occidentaux de la démocratie représentative, recourant à des axiomes propres à réduire la question de la politique à celle du pouvoir d'État, mettent, sans même s'en rendre compte, leurs pas dans ceux du stalinisme. Par exemple, le jdanovisme, entendu comme manière étatique de normer l'art à ses effets quantitatifs, est l'idéologie spontanée... des « politiques culturelles » parlementaires...

C. Il y a certes chez Lénine une corrélation politique-pouvoir-révolution – « Le problème fondamental de toute révolution est celui du pouvoir. » (*Sur la dualité du pouvoir*, 9 avril 1917) – mais ce n'est pas là pour autant une identité.

D. Remarquons que l'axiome inverse – celui que convoque implicitement notre politologue (« tout pouvoir concentre des enjeux politiques ») – n'est aucunement, comme on aime souvent le faire accroire, un axiome de Michel Foucault...

(ou « des rapports sociaux », ou « du lien social », ou « de la société »...) tire sa prétention à l'incontestable d'unifier aujourd'hui deux familles de pensée politique d'origines différentes : l'une relevant de la politologie traditionnelle (visant à légitimer le fonctionnement de l'État parlementaire et de ses partis *via* une représentation « citoyenne »), l'autre relevant d'un certain marxisme (tirant parti de la péremption de ses prescriptions « révolutionnaires » pour le cantonner à une pseudo-scientificité des rapports sociaux) que j'appellerai *marxien*.

Je ne m'étendrai pas sur la première généalogie : cette politologie est traditionnelle, installée au centre des différents parlementarismes, et n'a plus aujourd'hui d'autre tranchant subjectif que d'appeler les « citoyens » occidentaux à défendre leurs privilèges face à « la barbarie orientale du Mal »...

La seconde mérite un examen plus détaillé : elle est à la fois plus située historiquement (à l'horizon de la fin du marxisme comme projet politique) et plus ambiguë subjectivement.

5 – D'UN OBSCURANTISME « MARXIEN »

Je déclarerai donc *marxienne* (ou marxiste vulgaire) la conception selon laquelle les partages sociaux constitueraient les enjeux même du pouvoir politique (comme défense des intérêts propres à tel ensemble social), ces partages se *représenteraient* en politique (laquelle se concentrerait en la question du pouvoir d'État), en sorte que toute culture, étant puissance socialisante, en viendrait ainsi à disposer de fonction politique. Est ainsi *marxienne* la position prétendant retenir de Karl Marx les analyses économico-sociales (du *Capital*...) en les dépouillant de leur tranchant subjectif proprement politique c'est-à-dire émancipateur.

Marx fondait son matérialisme sur une subjectivité militante...

Il est pourtant patent que Marx a, dès le départ de son entreprise, mis la subjectivité (militante), non l'objectivité socio-politique, au principe même de sa pensée^A. Mieux encore : mettre la subjectivité (révolutionnaire) au principe de la pensée était pour lui le moyen de renouveler le matérialisme,

A. La disjonction politique du subjectif par rapport à l'objectif s'appelle chez Marx « communiste » et chez Lénine « avant-garde ». Chez les deux, l'organisation du subjectif, non transitive à l'organisation objective, s'appelle « parti ».

là où ce qu'il appelait l'ancien matérialisme – celui de Feuerbach – conduisait à une objectivation conservatrice du monde^A.

Il suffit de relire les célèbres thèses sur Feuerbach de 1845³ pour retrouver le tranchant subjectif que Marx mettait au principe de son entreprise de pensée.

S'agissant ici d'examiner comment il est loisible ou non de corrélérer musique et politique, je rehausserai le parti pris subjectif de ces thèses en les transposant analogiquement dans un champ purement musical : il ne s'agira pas ainsi de prôner un retour à Marx, moins encore une application à la musique des thèses marxistes (!) mais seulement de rehausser l'importance (y compris en musique) de disjoindre subjectif et objectif.

Examiner les possibilités *subjectives* de rapporter musique et politique, ce sera donc examiner avant tout les manières musicales et/ou militantes de le faire puisque, de même que le *musicien* est celui qui fait (de) la musique, le *militant* est celui qui fait (de) la politique.



Je commencerai par quelques portraits monographiques en sorte de baliser un champ des possibles.

Si musique et politique peuvent être mises en rapport, examiner les manières propres à la musique de rapporter l'une à l'autre implique de distinguer – nous y sommes désormais habitués dans ce livre – ces deux figures de l'action musicale que portent l'œuvre d'une part et le musicien d'autre part. Cela revient à distinguer pensée *musicale* (à l'œuvre) et pensée *musicienne* (ou *intellectualité musicale* du musicien).

Dans le premier cas, il s'agira de se demander comment telle ou telle œuvre musicale se rapporte à telle ou telle politique; dans le second, comment tel ou tel musicien thématise, formule, envisage des rapports possibles entre musique et politique.

A. Relevons au passage ce point : le matérialisme de Marx se constitue par scission du matérialisme de Feuerbach plus encore que contre l'idéalisme de Hegel. Tout de même aujourd'hui pour le matérialisme de type nouveau (cf. II. VII) dont notre présent livre se réclame.

IV. LES RAISONANCES DU MONDE-*MUSIQUE*

| | <i>Onze thèses de Marx sur Feuerbach</i> |
|------|---|
| I | Le principal défaut de tout le matérialisme passé – y compris celui de Feuerbach – est que l'objet, la réalité, le monde sensible n'y sont saisis que sous la forme d' <i>objet</i> ou d'intuition, mais non en tant qu' <i>activité humaine concrète</i> , en tant que <i>pratique</i> , de façon subjective. [...] C'est pourquoi il ne comprend pas l'importance de l'activité « révolutionnaire », de l'activité pratique critique. |
| II | La question de savoir si la pensée humaine peut aboutir à une vérité objective n'est pas une question théorique mais une question pratique. C'est dans la pratique qu'il faut que l'homme prouve la vérité, c'est-à-dire la réalité, et la puissance, l'en-deçà de sa pensée. La discussion sur la réalité ou l'irréalité de la pensée, isolée de la pratique, est purement scolastique. |
| III | La doctrine matérialiste qui veut que les hommes soient des produits des circonstances et de l'éducation, que, par conséquent, des hommes transformés soient des produits d'autres circonstances et d'une éducation modifiée, oublie que ce sont précisément les hommes qui transforment les circonstances et que l'éducateur a lui-même besoin d'être éduqué. C'est pourquoi elle tend inévitablement à diviser la société en deux parties dont l'une est au-dessus de la société [...]. La coïncidence du changement des circonstances et de l'activité humaine ne peut être considérée et comprise rationnellement qu'en tant que pratique révolutionnaire. |
| IV | [...] Son [Feuerbach] travail consiste à résoudre le monde religieux en sa base temporelle. Il ne voit pas que, ce travail une fois accompli, le principal reste encore à faire. [...] |
| V | Feuerbach [...] ne considère pas le monde sensible en tant qu'activité pratique concrète de l'homme. |
| VI | [...] L'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux. [...] |
| VII | C'est pourquoi Feuerbach ne voit pas que l'« esprit religieux » est lui-même un <i>produit social</i> et que l'individu abstrait qu'il analyse appartient en réalité à une forme sociale déterminée. |
| VIII | La vie sociale est essentiellement <i>pratique</i> . [...] |
| IX | Le point le plus élevé auquel atteint le matérialisme <i>intuitif</i> , c'est-à-dire le matérialisme qui ne conçoit pas le monde matériel comme activité pratique, est la façon de voir des individus pris isolément dans la « société bourgeoise ». |
| X | Le point de vue de l'ancien matérialisme est la société « <i>bourgeoise</i> ». Le point de vue du nouveau matérialisme, c'est la <i>société humaine</i> , ou l'humanité socialisée. |
| XI | Les philosophes n'ont fait qu' <i>interpréter</i> le monde de différentes manières, mais il s'agit de le <i>transformer</i> . |

| <i>Onze thèses sur un matérialisme marxien en matière de musique</i> |
|---|
| Le principal défaut de tout le sociologisme marxien est que la musique n'y est saisie que sous la forme d'objet mais non en tant qu'activité musicale concrète, en tant que pratique, de façon subjective. C'est pourquoi il ne comprend pas l'importance de l'activité créatrice, de l'activité pratique inventive. |
| La question de savoir si la pensée musicale peut aboutir à une vérité n'est pas une question théorique mais une question pratique. C'est dans la pratique qu'il faut que la musique prouve la vérité, c'est-à-dire la réalité, et la puissance, l'en-deçà de sa pensée. La discussion sur la réalité ou l'irréalité de la pensée musicale, isolée de la pratique, est purement scolastique. |
| La doctrine marxienne qui veut que les œuvres musicales soient des produits des circonstances [le monde- <i>Musique</i>] et de l'éducation musicales, que, par conséquent, des œuvres transformées soient des produits d'autres circonstances et d'une éducation musicale modifiée, oublie que ce sont précisément les œuvres qui transforment les circonstances musicales [le monde- <i>Musique</i>] et que l'éducateur musicien a lui-même besoin d'être musicalement éduqué. C'est pourquoi elle tend inévitablement à diviser la musique en deux parties [les œuvres et les musiciens] dont l'une [les musiciens] est au-dessus de la musique. La coïncidence du changement des circonstances et de l'activité musicale ne peut être considérée et comprise rationnellement qu'en tant que pratique créatrice. |
| Le travail du sociologue marxien consiste à résoudre le monde- <i>Musique</i> en sa base sociale. Il ne voit pas que, ce travail une fois accompli, le principal reste encore à faire. |
| Le sociologue marxien ne considère pas la musique en tant qu'activité concrète à l'œuvre. |
| L'essence musicale n'est pas une abstraction inhérente au <i>dividu</i> musicien isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports musicaux [constituant le monde- <i>Musique</i>]. |
| C'est pourquoi le sociologue marxien ne voit pas que l'« esprit musicien » est lui-même un produit musical et que l'individu musicien abstrait qu'il analyse appartient en réalité à une forme musicale déterminée. [Il ne voit pas que c'est la musique qui fait le musicien ⁴]. |
| La vie musicale est essentiellement pratique. |
| Le point le plus élevé auquel atteint le sociologisme marxien, c'est-à-dire celui qui ne conçoit pas le monde- <i>Musique</i> comme pratiquement agi par les œuvres musicales, est la façon de voir des musiciens pris dans les « sociétés musicales ». |
| Le point de vue du sociologisme marxien est la société « musicale ». Le point de vue du matérialisme musicien, c'est la « société » proprement musicale [des morceaux de musique], ou la musique comme monde- <i>Musique</i> . |
| Les sciences humaines n'ont fait qu' <i>interpréter</i> le monde- <i>Musique</i> de différentes manières, mais il s'agit de le <i>transformer</i> . |

A. Marx : « C'est d'abord la musique qui éveille le sens musical de l'homme. » (Manuscrits de 1844, Éd. Sociales, 1968, p. 93).

Au total, j'examinerai différents points de vue^A envisageant la possibilité de rapports musicaux et musiciens entre musique et politique :

- ceux de deux œuvres musicales (l'une de Prokofiev, l'autre de Zimmermann),
- ceux de trois compositeurs (Schoenberg, Pousseur et Eisler),
- celui (sociologique) d'Adorno,

et j'achèverai ce petit tour d'horizon en examinant le rapport à la musique de quelques subjectivités spécifiquement politiques.

6 – SUBJECTIVITÉ MUSICALE (1) : OCTOBRE, DE PROKOFIEV

Il s'agit ici de la cantate composée par Prokofiev pour le vingtième anniversaire de la révolution d'octobre 1917. Terminée en 1937, cette œuvre dut attendre mai 1966 pour être partiellement créée, amputée de ses deux mouvements basés sur des discours de Staline. Sa première création intégrale n'aura lieu qu'en 1992, à Londres.

Le plan de cette cantate (de trois quarts d'heure) indique à lui seul son parti pris :

1. Prélude (Début du *Manifeste du parti communiste* de Marx et Engels)
2. *Les philosophes* (11^e thèse sur Feuerbach de Marx)
3. Interlude
4. « *Une petite bande solide* » (extraits de *Que faire ?* de Lénine)
5. Interlude
6. *Révolution* (discours et articles de Lénine en 1917)
7. *Victoire* (discours et articles de Lénine en 1917)
8. *Le serment* (discours de Staline à la mort de Lénine)
9. Symphonie
10. *La Constitution* (discours de Staline)

Les textes utilisés (dans sept mouvements sur dix) sont des textes politiques, qui, en ce qui concerne Marx et Lénine, s'affirment plus militants que théoriques. Ils insistent sur la subjectivité politique, sur l'action révolutionnaire, sur la dimension intervenante de l'activité politique.

Ces textes sont tantôt chantés, tantôt simplement récités et mêlés à de vastes effectifs tant orchestraux (trois formations supplémentaires sont

A. Je m'en tiendrai ici à des prises de position internes au xx^e siècle.

misés en œuvre : petits ensembles d'accordéons, de saxhorns, et de bruitage) que vocaux.

La musique incorpore explicitement les bruits de la révolution d'Octobre : alarme des cloches, coup de canon, son des sirènes, porte-voix...

Un double rapport

On a donc ici à l'œuvre un double rapport musical à la politique (précisons : à *une* politique bien définie) :

- mise en musique (chant) des énoncés politiques au principe d'un événement politique (Octobre 1917) ;
- mise en musique (sonorités) des bruits de ce même événement politique.

Remarquons le traitement ici singulier :

- Les textes politiques utilisés restent identifiables et compréhensibles, conservant donc leur propre temporalité signifiante.
- La musique capte ce qu'on pourrait appeler le « style sonore^A » de l'événement politique retenu et l'incorpore à son style proprement musical de timbres.

La musique accueille ainsi en son sein (au cœur même de ses sonorités et de ses développements) des matériaux étrangers sans les assimiler, c'est-à-dire sans dissoudre leur capacité à désigner le lieu hétérogène (politique) dont ils procèdent : le texte politique conserve sa temporalité signifiante (et se noue aux temporalités proprement musicales non signifiantes) et le style sonore de l'événement politique s'incorpore au style proprement musical des timbres orchestraux et vocaux.

Au total, une méta-hétérophonie

On dira qu'une musique et une politique ici s'enchevêtrent : il ne s'agit pas à proprement parler de *polyphonie* (les deux « voix » musicale et politique sont trop hétérogènes pour s'harmoniser) mais de ce que j'appellerai plutôt une *métahétérophonie* (la catégorie d'*hétérophonie* resterait trop interne à la notion de *voix* musicale) : un colloque entre voix de natures

A. J'emprunte cette catégorie à Gilles Dulong qui l'avait suggérée lors d'un Samedi d'Entretiens consacré au livre stimulant de Martin Kaltenecker : *La rumeur des batailles* (Fayard, 2000).

essentiellement hétérogènes préservant leur distance essentielle, sans médiations de termes tiers.

Remarquons : la musique tire ici parti (proprement musical) de cette métahétérophonie car sa « musicalisation » (tant des textes politiques que du style sonore de l'événement) contribue à nourrir et étendre le monde de la musique ainsi mobilisé^A.

7 – SUBJECTIVITÉ MUSICALE (2) : *REQUIEM POUR UN JEUNE POÈTE*, DE BERND ALOIS ZIMMERMANN

Cette œuvre, *Requiem für einem jungen Dichter*, composée entre 1967 et 1969, fut créée en décembre 1969 par Michael Gielen, neuf mois avant la mort de Zimmermann^B.

Elle mobilise un effectif très important, en particulier vocal : trois chœurs, un orchestre de jazz, un orchestre symphonique, deux récitants et deux solistes vocaux. L'ensemble entre en rapport avec un important matériau pré-enregistré et diffusé par huit haut-parleurs entourant la salle. Ce matériau pré-enregistré est essentiellement composé de voix parlées et de bruits de manifestations. Il s'allie à diverses citations musicales en un savant montage qui donne le ton du développement propre à cette œuvre comme d'ailleurs à bien d'autres du même compositeur.

Le matériau pré-enregistré est composé pour l'essentiel de discours politiques, mais également de textes littéraires (en particulier poétiques), religieux ou philosophiques. La partie proprement politique des textes mobilisés couvre trente ans d'histoire européenne : de Munich (Chamberlain en 1938) à 1968 (« événements » de mai, et « printemps de Prague »). Elle associe les différentes politiques qui se sont affrontées et enchevêtrées en ce cœur du xx^e siècle : politique nazie (Hitler en 1939, Goebbels en 1943), politique parlementaire (Chamberlain, Churchill, Andreas Papandreou en 1967...), politique stalinienne (Staline en 1941), politique maoïste (Mao Tsé TOUNG), politique anti-stalinienne à l'Est (Imre Nagy en octobre 1956,

A. Au passage, c'est, je pense, ce qui explique l'intérêt de cette œuvre pour le compositeur Serge Prokofiev : s'il a pu mettre son métier musical au service de cette URSS dont l'adversaire principal devenait le fascisme et le nazisme (Prokofiev s'est définitivement réinstallé en URSS à partir de 1932), c'est aussi pour des raisons proprement musicales : parce que ce qui se passait alors en URSS – non aux États-Unis – alimentait son désir de renouveler sonorités et discours musicaux.

B. 1918-1970

Dubcek en août 1968), politique anti-parlementaire à l'Ouest (événements de 1968).

La référence politique porte ici non plus sur un événement précis (tel celui d'Octobre 1917) mais sur toute une époque. L'œuvre ne se soucie plus, comme chez Prokofiev, de mettre en musique chaque discours mobilisé mais prend en charge plus globalement ce qu'on a proposé d'appeler « le style sonore d'une époque ». L'enjeu est ici de musicaliser ce style sonore, de déployer une musique qui soit à même de faire auditivement le poids face aux bruits du monde.

Le fantasme d'une fusion (*ritual*)...

Il s'agit ici moins d'une *métahétérophonie* (comme chez Prokofiev) que d'une fusion (rêvée, imaginée) entre deux types de « mondes sonores » : politique et musical. Le néologisme forgé par Zimmermann pour nommer cette œuvre – *lingual* – suggère cette fusion puisqu'il fond deux significations en une seule selon le mot-valise *lingua* (langage) + *ritual* (rituel) = *lingual*.

... aboutissant à un suicide musical

À quoi aboutit cette tentative d'imbriquer étroitement des sons collectifs relevant de deux modes d'être aussi différents ?

Ma thèse est que cette tentative échoue *musicalement* et qu'à proprement parler l'œuvre se suicide à ne pouvoir faire que la musique composée se tienne à hauteur des bruits du monde : ainsi on se trouve ici face au cas tout à fait singulier (et sans équivalent à ma connaissance dans toute l'histoire de la musique) d'une œuvre musicale qui se suicide au terme même de son déploiement.

Le suicide est une thématique explicite et récurrente chez Zimmermann : le compositeur y recourra lui-même quelques mois après l'achèvement de ce *Requiem* et cette œuvre fait de nombreuses références au thème : les trois poètes cités (Maïakovski, Essenine, Bayer) ont tous rapport dans ce *Requiem* à la question du suicide puisque Maïakovski (qui lui-même se suicidera) y reproche à Esenin son propre suicide tandis que le troisième déclare : « *Qu'espérerons-nous ? Il n'y a rien à viser excepté la mort.* » – c'est bien d'ailleurs à ce titre que ce *Requiem* est déclaré « pour un jeune poète ».

Cet horizon signifié du suicide me semble être l'horizon même de cette œuvre musicale qui échoue à se constituer subjectivement à hauteur du tumulte politique de son époque : c'est d'un même geste de pensée que cette œuvre de Zimmermann se constitue comme partie prenante d'une telle époque d'affrontements politiques (j'ai proposé de discerner *six* politiques explicitement convoquées dans cette œuvre : nazie, parlementaire, stalinienne, maoïste, anti-stalinienne, anti-parlementaire), déploie pour ce faire la masse colossale de ses voix et instruments pour finalement s'enfermer dans un silence de mort, dans l'impuissance de la formation musicale face au style sonore de son époque politique.

Par-delà cet échec, inscrivons globalement l'*intension* subjective de cette œuvre comme projet de musicaliser le style sonore propre à une époque politiquement constituée.



Quittons maintenant le terrain de la pensée *musicale* proprement dite (ou pensée à l'œuvre) pour aborder celui de l'intellectualité musicale (ou pensée *musicienne*) et examinons les formulations de quelques compositeurs *pensifs* en matière de rapports entre musique et politique.

Passons donc de subjectivités *musicales* à des subjectivités plus proprement *musiciennes*

8 – SUBJECTIVITÉ MUSICIENNE (1) : ARNOLD SCHOENBERG

On trouve différentes déclarations tout à fait explicites d'Arnold Schoenberg sur sa conception des rapports entre musique et politique.

Le musicien et la politique

Concernant d'abord ses propres rapports de musicien à la politique, ses déclarations sont très claires :

« Avant d'avoir vingt ans, [...] je mis un point final à toutes mes relations politiques. J'avais alors bien trop à faire avec ma carrière de compositeur et je suis certain que je n'aurais jamais pu acquérir la compétence technique et le talent esthétique qui furent les miens si j'avais dû consacrer une partie de mon temps à la politique. Je m'abstins donc de tout discours, de toute propagande, de tout prosélytisme. [...] Citoyen américain par naturalisation, je n'ai aucun droit à m'immiscer dans la politique des citoyens américains de naissance. En d'autres

termes, je dois me tenir à part et rester tranquille. Voilà ce que j'ai toujours pris pour règle de vie. » ⁴

Ceci ne lui interdit nullement d'avoir comme tout un chacun des « opinions politiques » :

« Je suis conservateur. [...] Quand éclata la première guerre mondiale, j'eus la fierté d'être appelé sous les drapeaux; je fis mon devoir de soldat avec enthousiasme, en fidèle sujet de la maison de Habsbourg. [...] Je devins monarchiste. [...] J'étais et je reste un partisan pacifique de cette forme de gouvernement. » ⁵

Schoenberg assume donc qu'un musicien a certes des « opinions politiques », comme tout un chacun, mais qu'il lui convient, comme musicien, de se tenir à l'écart de la politique : soit le couple, convenable et convenu, d'un vote d'opinion et d'un refus de s'inscrire en pensée dans la politique.

La musique et la politique

Pour Schoenberg, l'éventualité de rapports entre musique et politique n'a visiblement aucun sens :

« Des œuvres sont qualifiées de "réactionnaires" sans que soit expliqué ce que ce mot veut dire. [...] La série n'a aucun rapport avec la devise « Liberté, Égalité, Fraternité », ni avec le bolchevisme, le fascisme ou toute autre doctrine totalitaire. » ⁶

Ici la thèse est péremptoire : il n'y a aucun rapport entre musique et politique.

Au total, Schoenberg thématise l'articulation suivante : le musicien se conforme aux obligations étatiques sans que ses propres opinions ne l'impliquent dans la confrontation des pensées politiques. La musique, elle, n'a aucun rapport avec ces pensées. Bref, face à la politique, Schoenberg prône une mise à l'écart du musicien et une complète indifférence de l'œuvre.

9 – SUBJECTIVITÉ MUSICIENNE (2) : HENRI POUSSEUR

Continuons notre tour d'horizon par un tout autre type de réflexion musicienne : celle d'Henri Pousseur.

À proprement parler, Pousseur réfléchit les rapports de la musique avec « la société » plutôt qu'avec la politique. Il consacre à cette réflexion un livre entier au titre explicite : *Musique, sémantique, société* ⁷. Son propos

relève d'une sociologie musicale^A dont l'opérateur central va être l'analogie. Comme toute analogie, la sienne va mettre en correspondance « analogique » deux types de rapports *a priori* déconnectés en posant $A/B \equiv C/D$: en l'occurrence en rapportant analogiquement des rapports internes à la musique et des rapports internes aux phénomènes sociaux.

L'analogie, comme rapport de rapports^B, va ici permettre à Pousseur de mettre au jour ce qu'il appelle « *l'efficacité sociale de la musique* »⁸, sa capacité « *d'anticipation micro-sociale* »⁹.

Dans la première partie de son livre intitulée *La polyphonie en question : à propos de Schoenberg, opus 31*, Pousseur va faire travailler l'analogie suivante : *voix/polyphonie* \equiv *individus/collectivité* (ou parfois¹⁰, cette fois chez le Boulez de *Structures I*, l'analogie *figures/composition* \equiv *individus/collectivité*).

Deux points peuvent être ici remarqués :

- Pousseur ne procède pas à une sociologie des musiciens mais à une « sémantique » musicale d'ordre sociologique : il ne compare pas l'organisation des musiciens (par exemple dans un orchestre, ou dans l'enseignement, ou dans telle ou telle institution musicale) à l'organisation sociale générale mais bien l'organisation proprement musicale du matériau composé par les œuvres et l'organisation sociale extra-musicale (l'analogie lui sert précisément à instaurer un tel rapport).
- Ce que Pousseur met en rapport face à la polarité sociologisante individus/société, ce n'est pas la note de musique mais la voix musicale. En un sens Pousseur prend ici acte de l'objection (rappelée plus haut) de Schoenberg : le rapport interne à la série entre ses éléments et leur ensemble n'a aucun rapport (analogique) avec quelque rapport social que ce soit. S'il faut chercher en musique un rapport analogique, il ne faut pas s'intéresser aux notes mais au niveau minimal de la *voix* (ou de la *figure* musicale) : trouver un rapport musical apte à faire sens analogique avec le rapport sociologique de l'individu et de la communauté sociale.

À ce titre, il est vrai que traiter de la liberté ou de la non-liberté de la note dans une série apparaît comme absurde si l'on entend bien par *liberté*

A. Il s'agit d'ailleurs dans ce livre d'un séminaire tenu en 1970 au *Centre de sociologie de la musique* de Bruxelles (*op. cit.* p. 7)

B. Comme institution d'un rapport entre deux rapports disjoints

une caractéristique subjective et non pas une donnée « objective » (telle en mathématiques « la liberté » des variables qu'on dira « libres » par opposition aux variables « liées »). La liberté subjective ne s'oppose pas à la liaison, la contrainte ou la détermination mais bien à la non-détermination c'est-à-dire au non-choix, à l'irresponsabilité. Ainsi une liberté procède de la liaison aux lois qu'elle se donne, de sa capacité donc à s'autodéterminer :

« L'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté. » (Rousseau ¹¹)

« Être libre, c'est avoir la volonté d'être responsable de soi-même. » (Nietzsche ¹²)

En musique, la note ne porte par elle-même aucune figure subjective et c'est donc du côté supérieur de la voix ou de la figure (composées de notes) que Pousseur va se tourner pour trouver un équivalent analogique de l'individu^A.

Au total on dira que Pousseur nous offre ici une manière pour le musicien de penser la musique *avec* la sociologie. Cette tentative, qui a sa propre puissance d'éclaircissements (je reconnais devoir à ce livre de Pousseur comme à son article de 1970 sur Beethoven ¹³ une impulsion significative vers l'intellectualité musicale...), a pour vertu de ne pas confondre sociologie et politique, de ne pas transiter de l'une à l'autre et de garder ouvert le fossé qu'il y a entre catégories sociologiques (par exemple celle de classe *sociale* : la classe ouvrière, la petite-bourgeoisie, l'aristocratie...) et catégories politiques (par exemple celle de classe *politique* : la bourgeoisie, le prolétariat...).

10 – SUBJECTIVITÉ MUSICIENNE (3) : HANNS EISLER

Engagé très tôt (dès 1927) aux côtés des communistes allemands, et s'y étant tenu jusqu'à la fin de ses jours, Eisler est indéniablement le compositeur qui a pratiqué et réfléchi avec le plus d'acuité les rapports que peuvent entretenir musique et politique. Il est vrai que pour lui « politique » signifiait

A. Au passage, on pourrait se demander si ceux qui s'arrangent si facilement d'une analogie *individu/société* \equiv *notes de musique/série* mesurent bien que l'individu est ici réduit au statut de pur élément manipulable, bref que l'individu n'y est guère une conscience pensante mais bien plutôt une voix... électorale. Où se révèle un abîme entre *voix électorale* (irresponsable par essence : nul n'a jamais de compte à rendre de son bulletin de vote) et *voix musicale* (niveau minimal de responsabilité musicale)...

une subjectivité émancipatrice, une pensée sur le qui-vive, nullement une disposition étatique et gestionnaire du lien social.

Une musique au service d'une politique

Pour Eisler, « comment rapporter musique et politique ? » se formulait ainsi : « Comment mettre la musique au service de la cause communiste ? »

Eisler n'était pas à proprement parler militant (il n'a d'ailleurs jamais adhéré formellement au Parti communiste allemand). Son enjeu propre était moins musicien (associer une pratique militante à sa pratique de musicien) que musical : comment composer ce qu'il appelait une « musique appliquée »¹⁴ à la politique communiste de l'époque ?

Le livre qu'Eisler a écrit avec Adorno sur la musique de cinéma¹⁵ va nous permettre de mieux comprendre ce qu'Eisler entendait par « musique appliquée ».

Une musique « appliquée »

Il s'agissait, en prolongement de ce que Brecht pratiquait au théâtre, de composer une musique « didactique » ou « distanciée » c'est-à-dire au service des textes politiques qu'elle mobilisait en une conception singulière du « service » en question : non pas un accompagnement affectif des thèmes politiques, non pas la disposition de tonalités musicales favorisant une identification au discours politique mais, tout au contraire, une musique qui soutient à sa manière propre une distance d'avec le texte, qui rehausse d'un écart supplémentaire la pensée politique à l'œuvre dans le texte.

Une musique didactique

Cette musique didactique peut être caractérisée par un double attribut : elle est au service d'autre chose qu'elle-même (au service d'une pensée politique, en l'occurrence) tout en n'abdiquant pas de sa qualité propre de musique (de pensée musicale propre).

Eisler détaille tout ceci à propos de la « musique appliquée » cette fois au cinéma. Il soutient conjointement que la musique de cinéma doit être *entendue* :

« La thèse aux termes de laquelle la musique n'est pas faite pour être entendue doit être combattue. » ¹⁶

« L'exigence sera d'écrire une musique qui, en dépit de l'inattention de l'auditeur, puisse pour l'essentiel être perçue correctement. » ¹⁷

mais qu'elle ne doit pas l'être pour elle-même :

« La musique de cinéma est une musique qu'on n'écoute pas avec attention. Une fois que l'on accepte cela, "tant bien que mal", comme postulat du travail de composition, [...] l'exigence sera [...] de produire quelque chose qui ait d'une part une valeur propre et qui puisse d'autre part être compris de manière accessoire, comme en passant. [...] Tout ce qu'elle accomplit, la bonne musique de cinéma doit l'accomplir pour ainsi dire visiblement et comme en surface : elle ne doit pas se perdre en elle-même. » ¹⁸

Je thématise cette pince propre à la « musique appliquée » en disant qu'elle reste une pensée (musicale) mais qu'elle renonce à sa réflexion propre (ou pensée de sa pensée) pour se mettre au service d'une autre pensée (cinématographique, ou politique). À ce titre, la musique *appliquée* assure sa qualité musicale propre – elle se refuse à être une simple collection d'effets – mais abandonne sa vocation à l'autonomie c'est-à-dire sa capacité d'affecter d'autres œuvres musicales, de déplacer des questions proprement musicales (par exemple celle du *développement* dont Eisler remarque qu'il est vain de vouloir le mettre en œuvre dans la musique de cinéma).

Eisler invente ainsi, avec sa « musique appliquée », une musique intermédiaire entre la musique purement culturelle ou fonctionnelle (celle qui n'est plus pensée propre mais répétition d'effets savants) et la musique artistique (celle qui est à la fois pensée en acte et réflexion de cette pensée).

Point tout à fait remarquable : cette « musique appliquée » (qui n'est donc pas purement fonctionnelle quoiqu'elle assume bien d'être au service d'une autre pensée que musicale) sert d'autant plus la pensée politique ou cinématographique qu'elle accompagne qu'elle assure un écart permanent d'avec celle-ci. La logique est la suivante : la distance que la musique appliquée au cinéma (ou à la politique) soutient d'avec le cinéma (ou la politique) contribue à activer la distance interne au cinéma (ou à la politique), ce qui se dit, de manière inversée, ainsi : c'est bien parce que les pensées cinématographique ou politique sont elles-mêmes des pensées d'un écart qui leur est intérieur que l'écart instauré par la musique d'avec elles peut alors leur servir. Formellement : la distance entre la musique appliquée et le

cinéma (ou la politique) est au service du rehaussement d'un écart intérieur au cinéma (ou à la politique).

Échos entre distances

Quelle est pour Eisler cette distance intérieure au cinéma que la musique de cinéma doit rehausser ? C'est, pour Eisler, la distance propre au cinéma entre images et sons, distance qu'il épingle exemplairement ainsi :

« Le cinéma parlant est muet lui aussi. Ses personnages ne sont pas des êtres qui parlent, mais des images qui parlent. [...] Un film parlant sans musique n'est pas tellement différent d'un film muet, et l'on peut même penser, à bon droit, que plus le mot et l'image sont étroitement liés, plus la contradiction existant entre eux et le mutisme des gens qui, en apparence, parlent, est ressentie avec force. »¹⁹

Pour Eisler, c'est donc à mesure de ce que la pensée cinématographique se déploie dans la distance maintenue entre images et sons que la musique appliquée au cinéma doit garder sa distance d'avec une simple fonction d'illustration, une simple homologation de mouvements, de tonalités et de climats. Bref cette musique est *distanciée* et *distanciante*^A. Mieux : c'est parce qu'elle se veut *distanciée* qu'elle peut être *distanciante* :

« La musique doit être à la fois rapprochée et éloignée du cinéma. [...] Éloignée : en ne doublant pas automatiquement, et surtout en ne diminuant pas, par un effet d'ambiance, la distance entre l'image et le spectateur, mais au contraire en faisant ressortir [...] le détachement de l'action filmée et de la parole filmée et en empêchant la confusion entre la copie et la réalité. »²⁰

Ceci vaut tout autant pour la musique « appliquée » au théâtre (pour autant que le théâtre en question joue lui-même de la distanciation, non de l'identification : voir Brecht) mais également à la politique, pour autant que cette politique joue bien d'une distance intérieure (par exemple, pour les politiques « marxistes », entre classes sociales et classes politiques, donc entre déterminations objectives et parti pris subjectifs) c'est-à-dire pour autant que cette politique est bien une pensée émancipatrice, non pas une identification objectivante à une communauté ou une adhésion désobjectivante à une logique étatique.

A. Elle se dispose ainsi à l'exact opposé de cette fonction traditionnellement attachée à la musique de film : faire coaguler un ensemble disparate d'images, de discours et de sons au moyen d'une « atmosphère » (ou tonalité subjective) adéquate (voir le prochain chapitre IV. VII).

Eisler, réfléchissant en musicien ce qu'une musique servant la politique doit être, propose ainsi le principe d'une « musique appliquée », qui est vraiment musique quoique de manière non autonome (musique à percevoir et entendre plutôt qu'à écouter), et qui, par l'indépendance de ses mouvements par rapport à ceux du texte politique, rehausse les écarts à l'œuvre dans la pensée politique qu'elle sert. Somme toute si la musique renonce ici à une part de son autonomie de pensée, elle ne fait pas ce sacrifice en vain puisque celui-ci rehausse la puissance de la pensée politique qu'elle sert.

Différents types de musique

On sait qu'Eisler a constamment maintenu, à côté de cette « musique appliquée », la nécessité de composer une musique dotée de la plénitude de sa puissance artistique, d'une musique pleinement autonome. Il n'y avait donc pas pour lui d'incompatibilité entre l'une ou l'autre forme de musique mais plutôt puissance musicale diversifiée, la musique faisant ainsi d'autant plus la preuve de sa puissance propre qu'elle est capable d'y renoncer en partie (de s'autolimiter donc^A) au profit d'une autre puissance de pensée qu'elle décide de servir.

11 – THEODOR ADORNO

Complétons notre petit tour d'horizon – il ne s'agit pas, une fois de plus, de recension systématique, d'encyclopédie, mais plutôt d'une lecture sélective et symptomale – en examinant comment Adorno a thématiqué la possibilité de ces rapports entre musique et politique.

Adorno semble ici inévitable quoique deux obstacles se dressent immédiatement.

– Adorno ne semble pas avoir pris en compte la pensée politique comme telle. *A contrario* d'Eisler, auquel il était pourtant lié par un long compagnonnage, Theodor Adorno a toujours été plutôt apolitique^B :

A. Faut-il rappeler l'importance, en politique également, d'une telle capacité à l'autolimitation ? *Solidarnoc*, par exemple, l'a amplement démontré dans la Pologne du début des années 1980...

B. Voir exemplairement son interprétation apolitique et psychologisante du fascisme-nazisme *via* sa catégorie de « personnalité autoritaire » ! Où Adorno se refuse à penser que c'est le fascisme qui fait le fasciste, que c'est la politique nazie qui rend nazis une grande partie des Allemands, et nullement l'inverse...

peu perspicace face à la montée du nazisme (sa biographie par Stefan Müller-Doohm ²¹ est sur ce point très éclairante), soucieux toute sa vie d'insertion institutionnelle plutôt que de combats politiques, renonçant à s'associer publiquement avec Eisler quand ce dernier se trouve attaqué par le maccarthysme, adhérent aux institutions de la RFA, prônant une conformité feutrée au SPD, s'opposant aussi bien à ceux qui contestaient l'opération de Suez (1956) qu'à ceux qui se dressaient dans les années soixante contre la guerre du Vietnam, Adorno n'était nullement un militant, ni même un philosophe critique des politiques parlementaires occidentales.

— Adorno a explicitement thématisé le rapport de la musique aux dimensions sociales, mais nullement son éventuel rapport à des dimensions proprement politiques. Il s'agit donc ici d'interpréter ce qu'Adorno a pu dire des rapports « musique et société » plutôt que des rapports « musique et politique ».

La position d'Adorno est cependant compliquée par le fait que se croise chez lui une double détermination subjective extra-musicale (c'est-à-dire au titre d'une autre subjectivité que celle de musicien) : en effet Adorno s'est rapporté à la musique *de l'extérieur* à la fois comme sociologue et comme philosophe. D'où deux problématiques tout à fait dissemblables, deux logiques distinctes quant à la manière dont la musique se rapporte à son extérieur, « au monde ».

Problématique sociologique du matériau

Il y a d'abord le concept adornien de *matériau* qui va lui servir de médiation pour penser le rapport entre musique et monde social, pour thématiser les déterminations sociales de la musique : le matériau, en tant qu'à la fois formé par les rapports sociaux (extérieurs) et formant la base même de l'organisation musicale (intérieure), médie la contradiction entre l'autonomie musicale^A et ses déterminations historiques extra-musicales.

Cet abord, qui peut sembler purement objectivant, est en fait orienté chez lui par une logique prescriptive qui trouvera son expression ultime dans sa problématique de « la musique informelle » où Adorno clarifie qu'il

A. Autonomie musicale qui, pour Adorno, ne se joue nullement au niveau d'un éventuel monde de la musique qu'il ne reconnaît pas comme tel...

s'agit bien, pour lui, d'une subjectivité à l'œuvre, nullement d'un examen savant et académique.

Comme on l'a vu précédemment^A, le croisement inattendu d'une sociologie objectivante (*matériau*) et d'une musicologie subjectivante (*musique informelle*) va ainsi se résoudre chez lui selon un schème mythologique : Adorno résout la contradiction entre musique et société au moyen d'une médiation dont la logique est essentiellement mytho-logique. La musique informelle est pour Adorno susceptible de traiter le problème que, selon lui, une forme rationalisée pose au matériau musical puisque le rapport de la forme rationalisée au matériau musical équivaut selon lui au rapport d'un matériau rationalisé (celui du sérialisme) à la musique informelle.

La proposition d'Adorno revient à postuler que le problème qu'une forme rationalisée pose au matériau musical peut être traité – doit être traité – *via* le sérialisme, par la proposition d'une musique informelle.

On dira : Adorno traite subjectivement des rapports entre musique et société par la proposition d'une médiation (la *musique informelle*) dont la cohérence est proprement mythologique.

Problématique philosophique de la dialectique négative

Mais bien sûr, Adorno, par-delà sa subjectivité de sociologue, est également un philosophe ce qui s'atteste moins lorsqu'il traite directement de musique (*Philosophie de la musique*) ou même d'esthétique (*Théorie esthétique*) que dans son maître ouvrage philosophique sur la dialectique (*Dialectique négative*).

Sur ce plan proprement philosophique, la question d'éventuels rapports entre musique et politique est entièrement médiée par le concept adornien de *dialectique négative*. Ne nous engageons pas dans sa discussion^B tant une telle éventualité est obérée dans cette philosophie par le fait que la politique n'y est jamais exactement identifiée, à l'égal de la musique, à une pensée ce qui, bien sûr, colore les éventuels rapport musique-politique d'une tonalité pour nous peu stimulante.

A. Cf. III. xi

B. On pourra se reporter au séminaire tenu sur ce sujet à l'Ens-Ulm en 2004-2005 et au polycopié qui en procède : www.entretiens.asso.fr/Adorno

Au total...

Au total, Adorno ne nous fournit donc guère une orientation qui, à un titre ou à un autre (celui subjectivant de musicien ou philosophe, ou celui objectivant de sociologue), mettrait en relief des rapports entre musique et politique puisque la dynamique subjective (mythologique ou philosophique) qu'il déploie entre pensée musicale et déterminations historico-sociales ne transite guère jusqu'à des déterminations proprement politiques.

12 – SUBJECTIVATIONS POLITIQUES ?

Il faudrait achever mon tour d'horizon par l'examen de quelques subjectivités politiques se rapportant à la musique.

Mon constat, en *la* matière, est le suivant : rien de ce j'ai pu lire sur ce sujet ne nous intéresse ici vraiment.

Des points de vue étatiques...

On dispose certes de nombreux points de vue étatiques (plus que politiques) sur la musique. Ils consistent d'ailleurs la plupart du temps en points de vue sur les musiciens et leurs diverses institutions plutôt que sur la musique proprement dite ; autant dire qu'ils n'ont pour notre question aucune pertinence^A.

L'histoire fournit également des points de vue plus directement politiques : celui de la politique stalinienne (Jdanov), ou celui de la politique nazie (contre la musique « dégénérée »). Il faut remarquer dans les deux cas que, s'il s'agit bien là, à la différence des points de vue étatiques précédents, de prises de position sur la musique et non plus seulement sur les musiciens, ces politiques cependant restent strictement réactives (plutôt que prospectives et créatrices) : il s'agit dans les deux cas de « protéger » la musique de telle ou telle « déviation » et « dégénérescence », nullement de fixer politiquement un nouveau cap musical. Bref ces politiques rappellent la musique à l'ordre et se rapportent à elle selon une figure policière. Et que la police n'ait pas grand-chose à voir avec la pensée politique n'est pas pour surprendre un militant.

A. D'où la dimension intrinsèquement comique de l'idée même de « politique culturelle » : quand la gestion des corporations musicales se travestit en figure de pensée...

Reste, bien sûr, la tentative spécifiquement nazie (plus encore que fasciste) d'esthétiser *sa* politique plutôt que de politiser l'art. Mais, outre le fait que cette tentative n'a guère donné lieu (à ma connaissance) à une musicalisation spécifique de la politique nazie, il faut remarquer deux choses :

- ici aussi il y a un gouffre entre « esthétique » et œuvres d'art : esthétiser ceci ou cela^A ne suffit nullement à créer telle ou telle œuvre d'art (le dandy en sait quelque chose, lui qui, prétendant faire de sa vie une œuvre d'art, en vérité n'œuvre aucunement...);
- il y aurait certes lieu d'étudier plus avant comment la politique nazie a voulu s'esthétiser, mais ceci supposerait que soit pensé au préalable en quoi le nazisme a bien été une politique (et la catégorie de *totalitarisme* n'a fait ici que forclorre cette réflexion).

... et rien d'autre

Au total, il n'existe guère de pensée politique créatrice qui rapporte positivement musique et politique : en un certain sens, Eisler et Brecht n'ont pas trouvé d'interlocuteur à leur mesure du côté de la politique militante (on sait d'ailleurs combien ce défaut a pu leur en coûter dans l'après-guerre lors de leur installation en RDA...)

L'examen des prises de position des surréalistes dans les années vingt face à la politique du PCF fournirait un exemple négatif particulièrement éclairant d'un non-rapport art-politique camouflé en rapport artistes-apparatchiks (voir leur piteuse négociation d'une servilité politique contre des places d'artiste officiel^B...).

13 – TYPOLOGIE SYNTHÉTIQUE

Résumons les différentes manières de rapporter musique et politique que nous avons rencontrées.

A. L'esthétique prétend substantialiser les arts comme le thème « du » politique prétend le faire pour la/les politique(s).

B. Lire sur ce point le volume 2 des archives du surréalisme : *Vers l'action politique* (juillet 1925 – avril 1926), Gallimard, 1988.

Un type en objectivité

Il y a d'abord un type « en objectivité » qui rapporte musique et politique *via* une série transitive de médiations : culture – social – pouvoir. Notons que cette manière de rapporter est dissymétrique : elle rapporte *musique* à *politique* (musique→culture→social→pouvoir→politique) plutôt que l'inverse.

Ce type se veut descriptif de la réalité, sans projet propre, sans prescription subjective autre que celle d'organiser les savoirs.

Des types en subjectivité

Il y a ensuite des types *subjectivés*, ceux qui me semblent être au plus près d'une activation possible de rapports entre musique et politique.

Manières musicales

On a rencontré à ce titre deux manières proprement musicales d'enchevêtrer musique et politique qui passent par la musicalisation du style sonore soit d'un événement politique donné (*Octobre*), soit d'une époque déterminée (*Requiem pour un jeune poète*) – sous l'hypothèse que les affrontements politiques d'une séquence font époque générale pour la pensée, autant dire que c'est ici la politique qui fait époque.

On distinguera alors deux logiques *musicales* possibles pour ce traitement musical d'un style sonore : *métahétérophonie* ou fusion.

Remarquons deux choses à propos du projet de fusion : d'une part, il conduit dans le *Requiem* à une impasse proprement musicale (ce que j'ai appelé le « suicide musical » de cette œuvre), et d'autre part cette fusion procède d'une rivalité implicite entre musique et politique (rivalité qui n'était pas à l'œuvre dans *Octobre*) : rivalité de la musique pour s'égaliser à la puissance sonore de la politique.

Conceptions musicales

On a également rencontré différentes conceptions *musicales* :

– Schoenberg affirme un non-rapport radical entre musique et politique, non-rapport indifférent aux opinions dites « politiques » du musicien.

– Pousseur déploie une intellectualité musicale qui tente de penser la musique (l'œuvre musicale, non le musicien) *avec* la sociologie, sans pour autant transiter d'une telle problématique sociologisante à une thématique « politisante ».

– Eisler s'attache à composer et valoriser une « musique appliquée » qui accepte de se mettre au service de pensées hétérogènes, en particulier d'ordre politique. D'où un type singulier de musique qui maintient sa distance propre d'avec la politique (à ce titre, cette musique reste une pensée à l'œuvre) mais qui cependant autolimité son autonomie réflexive (elle met en réserve la pensée de sa pensée) pour mieux mettre en valeur la distance interne à la pensée servie (politique, cinématographique, théâtrale).

Manière en extériorité

Une manière « *extérieure* » d'aborder les rapports possibles entre musique et politique : celle d'Adorno qu'on dira de nature sociologique (générant une mise en rapport au moyen d'une médiation : le concept de *matériau*).

Manière « politique »

Enfin, nous avons buté sur l'inconsistance des tentatives proprement politiques de rapporter musique et politique :

– Du côté des problématiques de type étatique, il s'agit essentiellement de *gestion* (des collectifs de musiciens) et, dans certains cas très spécifiques, de *police* exercée *contre* les (r) évolutions musicales. Or *gestion* + *police* ne sauraient composer nulle subjectivité *pour* telle ou telle musique...

– Du côté des pensées politiques (militantes), rien ne semble véritablement suggérer la nécessité pour elles de s'allier à la pensée musicale active ni même en indiquer une possibilité.

14 – TYPES DE RAPPORT

Réfléchir à ces questions en musicien *et* militant suggère de ressaisir synthétiquement l'espace des possibles esquissé ci-dessus.

Je le ferai sous l'angle principal suivant : comment rapporter la musique à la politique ? J'ai suggéré que l'angle inverse (comment la politique peut-elle – doit-elle – se rapporter à la musique ?) me semble politiquement

inconsistant, particulièrement aujourd'hui, à l'époque où une politique émancipatrice doit réinventer pratiques et pensées face au nihilisme d'un parlementarisme, gestionnaire du capitalisme...

On distinguera trois manières de rapporter musique à politique.

Distanciante

La première est *distanciante* : c'est celle d'Eisler et de sa « musique appliquée ». Notons que la musique ainsi « rapportée » est intérieurement affectée par ce rapport (qui ne lui est donc pas entièrement extérieur) : dans les termes d'Eisler, elle sera entendue plus qu'écoutée ; dans mes termes, plus abstraits, elle sera une pensée mais non plus une réflexion sur cette pensée. Au total cette musique, je le rappelle, opère simultanément une triple distanciation :

- entre musique et politique,
- interne à la musique (par distinction d'un nouveau type de musique : la « musique appliquée »)
- et interne à la politique (entre l'objectivité des situations et les subjectivités intervenantes).

Ainsi le rapport musique-politique apparaît-il ici en partie *constituant* (constituant du moins d'un certain type de musique, mais peut-être également d'un certain type de politique^A) et pas seulement *constitué* (par rapprochement de deux termes préexistants et préformés).

Formalisatrice

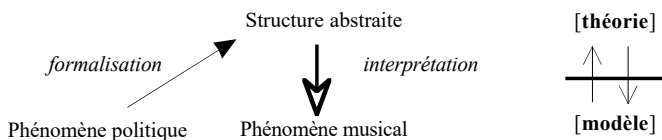
La deuxième (plus hypothétique) serait celle de l'homologie ou du modèle : il s'agirait ici d'une musique qui serait composée sur le modèle d'une politique donnée, c'est-à-dire qui prendrait pour modèle (formel) telle ou telle composante d'une politique pour en déduire ses propres opérations compositionnelles. Il s'agirait par exemple d'étendre les analogies musicales thématiques par Pousseur à des logiques politiques (et non plus seulement sociales) en sorte par exemple – imaginons – qu'un nouveau type de polyphonie vienne musicalement formaliser un type spécifiquement politique de débat.

A. Il ne va pas tout à fait de soi que toute politique s'accorde à une telle « musique appliquée »...

Dois-je ainsi avouer que j'ai depuis longtemps le projet d'une pièce orchestrale dont l'organisation instrumentale formaliserait l'événement politique que fut l'apparition spontanée le 1^{er} mai 1968 place de la Bastille d'une « démocratie de masse^A » qui préfigurait, sans que personne ne s'en doute alors, les événements politiques qui allaient suivre. Le moment-faveur de *Farben*^B (mettant en circulation une petite formation de chambre prélevée dans le grand orchestre et constamment variée) suggère ce qu'une telle formalisation musicale pourrait être...

Remarquons ici, à la suite d'un récent débat avec Slavoj Žižek²², que *Farben*, ainsi compris, résonne avec l'idée de *communisme* bien davantage qu'avec celle de *révolution*, laquelle se trouve par contre magnifiée par la cantate *Octobre* de Prokofiev dont il a été question précédemment. Où, ce faisant, on suggère qu'une musique se rapporte moins à une politique comme telle (seule une autre politique se rapporte *politiquement* à une politique donnée, tout de même que seule une autre œuvre musicale se rapporte *musicalement* à une œuvre musicale donnée) qu'à sa représentation, comme Idée ou comme figure...

Appelons *formalisatrice* cette modalité où il s'agit, pour la musique, de formaliser selon ses ressources propres une pratique politique singulière :



Musicalisante

La troisième manière serait celle que pratiquent les œuvres de Prokofiev et Zimmermann et que j'ai nommée *musicalisation d'un style sonore* constitué par la politique (*événement* ou *époque*). Cette troisième manière

A. « Démocratie de masse », rude et vigoureuse comme il se doit : elle faisait suite à des affrontements, face au Cirque d'Hiver, entre d'un côté les militants de l'UJCML (Union de la jeunesse communiste marxiste-léniniste), du MSLP (Mouvement de soutien aux luttes du peuple) et des CVB (Comités Vietnam de base) et de l'autre côté le service d'ordre de la CGT et du PCF. Une fois la manifestation dispersée, les discussions informelles ont brassé les différents « publics » en d'innombrables groupes spontanés où les confrontations d'arguments remplaçaient désormais les échanges de coups.

B. Cf. I. vi. 5

se distingue de la précédente en ce qu'ici la réalité sonore de la politique reste concrètement présentée dans la musique (alors que dans la manière « formalisatrice » précédente, le modèle que fournit une politique est abstrait et reste enfoui sous la musique).

On pourrait distinguer le rapport à la politique de ces deux dernières manières musicales de procéder (*musicalisation/formalisation*) en disant que dans la *musicalisation*, le style sonore (dé) *signe* la politique là où la *formalisation* musicale la *signifie*. Je mobilise ce faisant la distinction proposée par Lacan entre *signe* et *signifiant* : « Le signe est ce qui représente quelque chose pour quelqu'un, tandis que le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant. »²³. Dans la manière dite *musicalisante*, le style sonore musicalement distingué représente la politique *comme matérialité* pour la musique tandis que dans la manière dite *formalisante*, la structuration abstraite de la politique représente la politique *comme forme de pensée* pour la musique.

Un chiasme forme/fond

Remarquons cependant que les deuxième et troisième manières partagent une importante propriété : toutes deux retiennent de la politique une *forme* pour en faire l'enjeu même de leur propos (musical).

Nietzsche avait déjà relevé cette tendance de l'art à prendre pour *fond* ce que les autres modes de pensée tiennent pour une simple *forme* en sorte, écrivait-il, que pour les artistes la vie semblait se présenter « à l'envers ».

J'appellerai « *dualité* » cette manière d'intervertir forme et fond (comme on dualise mathématiquement objets et relations) pour la distinguer de la manière « *distanciation* ».

D'où le tableau suivant :

| | | |
|----------------------|--|------------------------|
| <i>Distanciation</i> | <i>Application de la pensée musicale</i> | Eisler |
| <i>Dualisation</i> | <i>Formalisation musicale</i> | [Pousseur] |
| | <i>Musicalisation d'un style sonore</i> | <i>Octobre Requiem</i> |

auquel il faudrait ajouter la thèse-Schoenberg d'un non-rapport entre musique et politique.

15 – UNE DUALITÉ MUSIQUE/POLITIQUE ?

Je voudrais terminer ce petit examen en thématissant plus avant le principe d'une dualité possible entre musique et politique, principe qui me semble, au total, être le plus pertinent.

Rappelons : il s'agit là d'un thème subjectif, d'un projet, d'une thèse, d'un projet, nullement d'un constat ou d'une description (il serait bien sûr absurde de soutenir que musique et politique seraient par essence *duaux*). Il s'agit donc ici moins d'une dualité que d'une *dualisation* : moins d'un état objectif que d'un processus subjectif.

Deux pensées réflexives

Notons d'abord que cette dualisation est rendue possible par le fait que musique et politique sont des pensées de même type, c'est-à-dire des pensées réflexives (ou pensées qui pensent également leurs pensées – d'où, au demeurant, l'importance des *intellectualités* tant musicales que politiques^A...) .

Ceci posé, la dualisation ne se réduit pas à la polarité forme/fond mais peut s'entendre entre musique et politique plus largement. En effet on peut étendre la dualisation des formes et des fonds à une dualisation du temps politique (*époque*) et de l'espace musical (*monde*).

Monde et époque

Le principe de cette dualisation généralisée serait le suivant :

- La politique fait *époque*, mais elle ne fait pas pour autant *monde* : un monde lui est toujours donné, que la politique va transformer (révolutionner/réformer^B).
- À l'inverse, la musique fait *monde* (il y a le monde-*Musique*) mais (en général) elle ne fait pas *époque* : c'est d'ailleurs ce qui permet toujours d'écouter la musique de Bach aujourd'hui là où une relecture politique de Marx est moins immédiate (voir par exemple ma tentative précédente concernant les thèses sur Feuerbach).

A. Alain Badiou insiste en philosophie sur la différence, interne aux différentes « procédures génériques », entre celles qui pensent leurs pensées (*arts et politique*) et celles qui ne le font pas – c'est-à-dire pensent sans penser pour autant leur pensée – (*sciences et amour*).

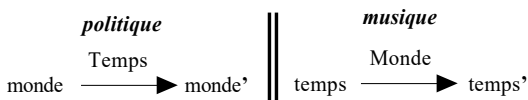
B. Il n'y a pas « le monde de la politique », sauf en un sens journalistique.

Plus encore

- La musique fait monde en produisant un temps (le temps musical) qui lui est propre.
- La politique fait époque en changeant le monde (qui n'est pas « son » monde).

Ainsi le monde de la musique transforme le temps alors que le temps politique (*époque*) transforme le monde dans lequel elle intervient : dualité d'un *faire musicalement monde avec du temps* et d'un *faire politiquement époque avec un monde*.

Cette dualité d'un temps politique (ou *époque*) qui change le monde et d'un monde de la musique qui supplémente le temps peut se formaliser ainsi :



Une dissymétrie

Cette dualité a des effets subjectifs qu'on peut présenter ainsi :

- Pour la politique (s'entend pour le militant), le monde-*Musique* ne fait pas monde mais constitue une région à l'écart qui n'intéressera guère la politique.
- Par contre, on l'a vu, pour la musique (et pour le musicien), un moment politique peut apparaître comme fixant « l'époque ».

Il y a donc dissymétrie :

- La musique apparaît pour la politique comme *utopie* puisque son monde n'existe pas pour la politique, ni comme monde, ni comme lieu de pensée : politiquement, la musique est hors-lieu. En ce sens, la musique ne saurait être tenue pour *utopique* que par un militant, non par un musicien.
- À l'inverse, la politique qui fait époque n'apparaît pas pour la musique comme *uchronie*.

Cette dissymétrie rend compte de ce que la musique puisse choisir de se mettre au service (didactique) de la politique, mais que le mouvement inverse n'ait guère de sens.

Une rivalité potentielle

Il faut remarquer au finale que la possibilité subjective de cette dualité instaure ce qu'il faut bien appeler une rivalité potentielle entre ces deux pensées, rivalité qu'on ne retrouve pas entre la musique et un autre art, ou entre musique et sciences, ou entre musique et amour, rivalité qui explique en partie le point de vue soutenu par Arnold Schoenberg.

À ce titre, je poserai volontiers que la *dualité-rivalité* (dissymétrique) tient lieu entre musique et politique de cette *fraternité* (symétrique) qui peut rapporter la musique à un autre art, du *conditionnement* (dissymétrique) sous lequel la musique peut se disposer à l'égard d'une science, de cette *alliance* (symétrique) qui peut se nouer entre musique et pensée de l'amour, de la *compatibilité* (dissymétrique) que la musique peut rechercher vis-à-vis d'une philosophie.

16 – TROIS TYPES DANS UN UNIQUE MONDE-*MUSIQUE*

Terminons en remarquant l'importance de différencier les différentes musiques coexistant à l'intérieur d'un même et unique monde-*Musique* (de la même manière, somme toute, qu'il est essentiel de différencier les différentes politiques à l'intérieur d'une même et unique époque). À ce titre, la position d'Hanns Eisler a pour mérite d'inventer un type de musique qui se trouve médier le rapport contradictoire entre musique-art et musique-culture^A.

Trois, et non deux, types

Il y aurait ainsi (au moins) trois grands types de musiques au sein d'un unique monde-*Musique* :

| Musique | Entités musicales concernées : | Pensée musicale? | Réflexion (ou pensée de cette pensée)? | Cette musique doit |
|-------------------|---------------------------------|------------------|--|--------------------|
| culturelle | <i>Pièces</i> musicales | Non | Non | se faire oublier |
| appliquée | <i>Morceaux de circonstance</i> | Oui | | s'entendre |
| artistique | <i>Œuvres</i> musicales | | Oui | s'écouter |

A. Rapport contradictoire dont l'équivalent se retrouve, on l'a dit, dans d'autres modes de pensée (voir science/technique, amour/sexe, politique/social...).

Trois prescriptions

Au total, on aurait ces trois prescriptions subjectives :

- *délier* toute connexion « objectivante » entre musique et politique ;
- soutenir l'importance (pour le musicien comme pour quiconque : pas plus, mais pas moins non plus) d'être *militant* d'une politique émancipatrice de son temps, et d'endurer courageusement l'*indéfectible scission* des deux pratiques (celle de musicien et celle de militant) ;
- donner droit à une valeur proprement musicale d'éventuelles musiques *appliquées*, non comme *improbable synthèse* (dans une « improbable » *musique politisée*) mais comme distanciation créatrice.

Accueillir l'existence de « musiques appliquées » (musique de cinéma, musique de théâtre, musique de danse, musique de politique...), porteuses d'un type spécifique de morceaux de musique qu'on dira « de circonstance^A », c'est se réjouir d'un agrandissement du monde de la musique.

Ainsi la polyphonie^B des différentes musiques au sein d'un même monde-*Musique* s'affirme bien être une vertu, non un péril pour l'art musical.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Jean-Marie Donegani, en éditorial du numéro de la revue *Raisons politiques* consacré au thème *Musique et politique* (Presses de Sciences Po ; Paris – mai 2004).
2. p. 13
3. Marx et Engels : *Études philosophiques*, Éd. Sociales, 1968 – pp. 61...
4. *Mon attitude vis-à-vis de la politique* (1950) – *Le Style et l'idée*, Buchet/Chastel, 1977, p. 385-386
5. *id.* p. 385
6. *Est-ce loyal?* (1947), p. 191-193
7. Casterman, 1972 (coll. Mutations-orientations, n° 19)
8. p. 24

A. Et qu'il convient de bien distinguer de ce qu'on a appelé *œuvre musicale composite* (laquelle s'écoute et pas seulement s'entend : la musique y dirige)...

B. Comme Pousseur nous l'a suggéré, *polyphonie* est en effet un nom convenable pour thématiser musicalement une « démocratie de masse » interne au monde de la musique.

9. p. 25
10. Voir la seconde partie de ce livre : *La question de l'ordre dans la musique nouvelle* (p. 81)
11. *Du contrat social*, I. 88
12. O. CC. tome VIII, p. 133
13. *Esquisse pour une rhapsodie pathétique*, numéro *Beethoven* de la revue *L'Arc* (1970)
14. Voir Albrecht Betz : *Musique et politique*. Hans Eisler, le Sycomore, 1982 : p. 69, 146, 148, 204
15. Adorno et Eisler : *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972
16. *op. cit.* p. 19
17. p. 167
18. p. 167
19. p. 85-86
20. p. 155-156
21. *Adorno*, Gallimard, Paris, 2004
22. *Lettre ouverte à Slavoj Žižek sur l'hypothèse d'un communisme musical* (http://nessie-philosophie.com/Files/nicolas_lettreaux.pdf) en réponse à son intervention (*Remarques pour une définition de la culture communiste*) dans le volume *L'idée du communisme* (Badiou/Žižek; Lignes; Paris, 2010)
23. Séminaire *L'angoisse* (livre X, p. 77, 178...)